



Aleksandra Rzepkowska  
UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU

## CIAŁO TAŃCZĄCE. NA KANWIE AUTOBIOGRAFII MAI PLISIECKIEJ

### ABSTRACT

Dancing body. Based on the autobiography of Maya Mikhailovna Plisetskaya

Maya Mikhailovna Plisetskaya is one of the most outstanding persons of modern ballet art. She was a dancer, a prima ballerina of the renowned Bolshoi Theatre in Moscow and also a director, choreographer and protector of the most talented young ballet dancers. In a book entitled *Me, Maya Plisetskaya* she describes her long and strenuous but at the same time fascinating road to masterly skill and artistic fulfillment.

This article is an attempt to analyze – using anthropological categories – the portrait of a dancing person's body described in Maya Plisetskaya's autobiography. Plisetskaya writes that her life as a dancer consisted of: daily training sessions, a series of painful injuries and contusions, long rehabilitations, but it was also full of joy and satisfaction. Ballet dance was for her a perfect tool of self-development and self-improvement. For the purpose of setting this article in order, the motif of body which appears in the autobiography, is considered with reference to four conventionally assigned thematic categories, which are: childhood, initiations, image and body subordinated to the régime of art.

**Key words:** Maya Mikhailovna Plisetskaya, autobiography, body, dance, ballet

### WPROWADZENIE

Maja Michajłowna Plisiecka to jedna z największych i najbardziej charyzmatycznych postaci współczesnej sztuki baletowej. Urodziła się 20 listopada 1925 r. w Moskwie. Po ukończeniu tamtejszej szkoły baletowej rozpoczęła pracę w Teatrze Bolszoi – najpierw jako solistka, potem balerina i wreszcie jako primabalerina. Nieprzeciętny talent, magnetyzm i ekspresja zapewniły jej spektakularny sukces we wszystkich największych rolach klasycznych, przede wszystkim zaś w roli Odetty-Odylii w *Jeziorko łabędzim* oraz w roli Kitri w *Don Kichocie*. Niezwykła odwaga, wyobraźnia i kreatywność popchnęły ją z czasem do podjęcia poszukiwań także poza granicami repertuaru klasycznego. Współpracując z najlepszymi choreografami swojej epoki, stworzyła niezapomniane, odkrywające nowe oblicza sztuki baletowej role w: *Carmen-Suicie*, *Chorej róży*, *Bolerze*, *Isadorze* itd. W późniejszym okresie kariery sama również wykonywała

zawód choreografa. Zagrała też w paru filmach. W latach osiemdziesiątych dyrektowała zespołom baletowym w Rzymie i w Madrycie. Z myślą o młodym pokoleniu założyła fundację organizującą rokrocznie w Moskwie festiwal dla początkujących tancerzy. Mimo zaawansowanego wieku Maja Plisiecka to wciąż osoba aktywna i pełna energii, niestrudzona orędowniczka i popularyzatorka sztuki baletowej [1, s. 916; 2].

Duże znaczenie dla prezentowanych przeze mnie rozważań ma to, iż przez wiele lat artystka prowadziła dziennik, który stał się z czasem kanwą dla jej autobiografii, wydanej w 1994 r. pod bezpretensjonalnym tytułem *Ja, Maja Plisiecka* [2]. Na jej kartach tancerka opisała wiele znaczących zdarzeń i epizodów ze swojego życia prywatnego i zawodowego, a jednocześnie stworzyła sugestywny obraz czasu i miejsca, w których przyszło jej żyć. Ukazała niewzruszone, często także okrutne i groteskowe zasady sowieckiego systemu rządzenia i władzy, z którymi stale musiała się mierzyć,

by móc rozwijać i publicznie prezentować swój talent, sportretowała dramatyzm i nędkę radzieckiej codzienności. W swoim artykule skoncentruję się na tych partiach jej opowieści, w których pojawia się motyw ciała – wyposażonego przez naturę w rzadko spotykane możliwości taneczne oraz poddawanego z racji posiadanej pasji i wykonywanego zawodu rozmaitym zrutynizowanym praktykom: diecie, treningowi, próbom, oficjalnym występom, scenicznej stylizacji itp. Spróbuję pokazać, jaki jest stosunek autorki do własnego ciała, wyobrażenie o nim oraz sposób jego wartościowania, w jakie konteksty i role uwikłane jest ciało osoby tańczącej i jak się w nich realizuje.

W swym opracowaniu przyjmuję założenie, że człowiek to istota psychofizyczna oraz – co za tym idzie – iż ciało stanowi zasadniczy *modus* jego egzystencji, określa jego status ontyczny i sposób bycia w świecie społecznym: to poprzez ciało wszak mamy możliwość komunikowania się z innymi, myślenia, działania, a także odczuwania świata i samych siebie [3, s. 70–83; 4, s. 24–29; 5, s. 50–69]<sup>1</sup>. W przypadku osoby profesjonalnie zajmującej się tańcem – takiej jak bohaterka niniejszych rozważań – *soma* zyskuje, rzecz jasna, dodatkowy wymiar i znaczenie: staje się centrum jej zachowań, podstawową formą realizacji własnej indywidualności i podmiotowości.

Aby uporządkować swój wywód, pojawiający się we wzmiankowanej autobiografii motyw ciała analizuję w odniesieniu do czterech umownie wydzielonych i hasłowo określonych kategorii tematycznych, którymi są: dzieciństwo, inicjacje, *image* oraz ciało poddane reżimowi sztuki<sup>2</sup>. Przy okazji pragnę wyjaśnić, że nie interesuje mnie w żadnej mierze problem autentyzmu wspomnień Plisieckiej, a więc kwestia ich zgodności z rzeczywistością, ale tak zwana prawda narracji lub też prawda opowieści, ograniczona do uniwersum tekstu oraz będąca konfiguracją sensów i znaczeń w nim zawartych [6, s. 17]. Zresztą, czy istnieje autobiografia w pełni wierna kształtowi osobistej przeszłości? Pomijając oczywistą i w pełni zrozumiałą skłonność niemal każdego autora do przemilczania oraz do mniej lub bardziej odbiegającego od faktów „reda-

gowania” pewnych fragmentów swojego życia – tych najbardziej prywatnych, intymnych, jak również przykrych, bolesnych i z różnych względów niewygodnych, zbudowanie takiej narracji jest niemożliwe z uwagi na charakter ludzkiej pamięci – nieuchronnie zawodnej, skłonnej do pomyłek, tworzenia pseudoreminiscencji oraz do utraty bardzo wielu powierzanych jej treści [7]. Pięknie pisze o tym Agata Tuszyńska:

„Ślady utrwalonych we wspomnieniu przeżyć mają różne głębokości, inna jest czułość nagrania na taśmę pamięci. Również czas zmienia widzenie przeszłości, deformując tak fakty, jak ich emocjonalne kształty. Przeszłość żyje wyłącznie w pamięci, ale jej obraz w dużej mierze określa ewokująca wspomnianie terażniejszość. Barwi minione tęsknotą lub melancholią, w zależności od celu przywołania. Za wszelką cenę rozświetla, by niepowtarzalne ocalić, obronić dla siebie i w sobie, bądź też odsuwa w geście samoobrony, dodając kliśzy czerni. Dlatego nie istnieje jakaś jedna obiektywna prawda pamięci” [8, s. 430].

## DZIECIŃSTWO

Książki autobiograficzne konstruowane są zwykle w porządku chronologicznym, co sprawia, że zaczynają się od podania informacji o swoim dzieciństwie. Ponieważ jednak pierwsze lata życia człowieka przykryte są zasłoną amnezji dziecięcej, informacje na ten temat pochodzą zazwyczaj z obszaru postpamięci, a więc ze wspomnień osób, w których kręgu upływało czyjeś dzieciństwo – rodziców i dalszych krewnych [9]. Tak jest także u Mai Plisieckiej. Co charakterystyczne, już w pierwszych wersach jej opowieści pojawia się motyw ciała. „Chodzić zaczęłam, kiedy miałam osiem miesięcy” [2, s. 11] – pisze tancerka, a następnie dodaje, iż skupiona wokół niej liczna rodzina hałaśliwie zdumiewała się jej niezwykłymi zdolnościami ruchowymi. Jako dziecko była fertyczna, niespokojna i ruchliwa, miała mocne nogi i jędrne łydki [2, s. 11, 14]. Już w niemowlęctwie, stojąc w łóżeczku z siatką i trzymając się rękoma po-

giętego pręta, przysiadła i prostowała się w takt piosenek wyśpiewywanych ochotczo przez piastunkę. Być może dzięki tym uprawianym wytrwale ćwiczeniom doskonale wzmocniła i wygimnastykowała sobie nogi. Tuż po wyjściu z okresu niemowlęctwa zaczęła biegać żwawo na wysokich półpalcach, nieustannie wycierając dziury w bucikach. Nie wiedziała, co to zmęczenie. Położenie jej spać graniczyło z cudem [2, s. 14]. W wieku kilku i kilkunastu lat całymi dniami zamęczała rodziców, tańcząc, deklamując, hałasując i błaznując [2, s. 34]. Uwielbiała jazdę na nartach i wszelki ruch na świeżym powietrzu [2, s. 40]. Była przy tym wytrzymała i odważna, bohaterstwo wręcz znosiła ból i różnego rodzaju fizyczne cierpienie [2, s. 15].

Na podstawie przytoczonych fragmentów widać wyraźnie, iż doświadczenie własnej cielesności stanowiło bardzo istotny element samopoznania oraz autoekspresji Plisieckiej. W tych wczesnych dziecięcych przygodach ciała – instynktownie łaknącego aktywności – kryła się także zapowiedź jej przyszłego losu, swoiste preludium przyszłych baletowych zmagani, przygotowań i występów. Owa potrzeba wyrażania się poprzez ruch i gest, jak również nadzwyczajna moc drzemiąca w ciele Mai Michajłowny (gracja, nieprawdopodobna gibkość, plastyczność, gimnastyczna zręczność) były – warto to podkreślić – w dużej mierze darem przodków. Oboje jej rodzice byli szczupli, witalni, zdrowi, zachwycali własną powierzchownością [2, s. 19, 23]. Wspaniałe ciało i wielki talent baletowy mieli także jej bliscy krewni – ciotka Sulamita i wuj Asaf. Czerpiąc inspirację i wsparcie z udziału w tej niezwyklej rodzinnej konstelacji, Plisiecka w 1934 r. rozpoczęła naukę w moskiewskiej szkole baletowej.

## INICJACJE

W życiu każdego człowieka mają miejsce zdarzenia, które uznać można za przełomowe, wprowadzające ważne zmiany. Podobnie dzieje się w życiu tancerza, który przekracza na swej drodze artystycznej kolejne symboliczne progi awansu i wtajem-

niczenia. Nawiązując do znanej koncepcji antropologicznej, można by rzec, iż przechodzi on w czasie tej drogi rozmaite inicjacje, obrzędy przejścia. Twórca tej koncepcji, Arnold van Gennep, pojęcie *rites de passage* odnosił głównie do społeczeństw pierwotnych [10]. Jeśli jednak przyjąć, iż istotą rytuałów przejścia jest zmiana stanu lub miejsca w strukturze społecznej, wkroczenie przez jednostkę lub grupę z jednej pozycji w inną, można wykorzystać tę formułę także do opisu przejść obecnych w kulturze współczesnej oraz związanych z rozwojem zawodowym – w tym artystycznym.

W omawianej przeze mnie autobiografii pojawiają się mniej lub bardziej rozbudowane deskrypcje co najmniej kilku takich inicjacji. Są to: egzamin Plisieckiej do moskiewskiej szkoły tańca [2, s. 34–36], wieńczący jej pobyt w tej szkole uroczysty wieczór absolwentów [2, s. 63–65], matura w średniej szkole baletowej na Puszczej [2, s. 71–72], pierwszy rok w Teatrze Bolszoy [2, s. 73–83], pierwszy występ w roli solistki [2, s. 102], pierwsze zagraniczne *tournee* itd. Wszystkie te zdarzenia składają się na ciąg coraz dalszych artystycznych wtajemniczeń, począwszy od nieśmiałego i pełnego nieporadności baletowego dzieciństwa Mai Michajłowny, aż po jej coraz bardziej samodzielne, dorosłe, ryzykowne, ale i piękne, profesjonalne życie w teatrze. Ważnymi uczestnikami tej wędrówki byli, oprócz samej bohaterki, towarzyszący jej ludzie: pedagodzy, idole oraz antyidole, choreografowie, repetytorzy, kostiumolodzy, a także chirurdzy, masażyści, dublerki, suflerzy, partnerzy w tańcu, koleżanki i koledzy z zespołu. Wielu z nich odegrało wobec niej rolę swoistych mistrzów wtajemniczenia, przekazało wiedzę i umiejętności niezbędne w procesie samodoskonalenia, wspinięcia się po kolejnych szczeblach teatralnej kariery. Wszyscy oni odcisnęli jakiś ślad w jej pamięci, wpłynęli na bieg jej biografii. Nie sposób scharakteryzować tu każdej z tych relacji i postaci. Jest to z pewnością temat na odrębne opracowanie.

Analizując zagadnienie artystycznych inicjacji Mai Michajłowny, wypada wszakże poświęcić nieco uwagi poszczególnym zwyczajom i zasadom obowiązującym w świe-

cie baletu. Celem każdej inicjacji jest przecież zdobycie wiedzy o rzeczywistości, do której się aspiruje, rozpoznanie i skuteczne przyswojenie obowiązujących w niej reguł. Lektura wspomnień Plisieckiej uświadamia, że ich autorka była pilną i bystrą uczennicą, z zapałem zgłębiającą tajniki artystycznego świata oraz nierzadko wprowadzającą doń własne pomysły i nowinki. Tancerka chętnie dzieli się z czytelnikiem zdobytą przez lata wiedzą, zdradza sekrety własnego profesjonalizmu. W rozdziale zatytułowanym *Dwudziestego listopada* pisze, iż jednym z kluczy do sukcesu tanecznego jest dobra rozgrzewka. Przed spektaklem konieczne trzeba odpowiednio się rozruszać, a podczas antraktu nie dopuścić do zbytowego ostygnięcia [2, s. 284, 288]. W innym miejscu opowiada o tym, jak wielką wartość mają w teatrze ukłony, jak znaczący i doniosły jest to rytuał. Publiczność powinna wszak zapamiętać nie tylko wrażenie tańca, „[...] ale cały *image* tancerza, obramowany niby winietką plastycznym podziękowaniem za ciepłe przyjęcie. W rękach widza powinien zostać ogon komety [...]” [2, s. 65]. Składane między poszczególnymi częściami spektaklu ukłony stwarzają prócz tego znakomitą okazję do odpoczynku. W ich trakcie można bowiem rozluźnić mięśnie, wyrównać oddech i tym samym zapobiec morderczemu zmęczeniu [2, s. 181]. Tancerz powinien też – jej zdaniem – być wrażliwy na atmosferę sali, powinien wyczuwać jej emocjonalne tętno i wibracje. Wychwytywana akceptacja publiczności działa bowiem dopingująco, pozwala ciału zdobyć się na więcej niż do tej pory [2, s. 284]. Bardzo ważne jest również trafne diagnozowanie własnych ograniczeń i wynajdywanie sposobów ich kompensacji. Plisieckiej na przykład natura poskąpiła talentu do skoków. W jednym z przedstawień zastosowała jednak trik polegający na zatrzymaniu się na chwilę w powietrzu w najwyższym punkcie każdego podskoku. Widownia szalała z entuzjazmu, każdemu z jej skoków towarzyszyło niegasnące *crescendo* braw [2, s. 76]. Umiejętność improwizacji przydała się też tancerce przy występach w *Jeziorze łabędzim*. Na jednym z pokazów próbnych dołożyła mianowicie do choreo-

grafii maleńki ozdobnik – kołysanie i wolne ruchy rąk-skrzydeł, co zachwyliło widownię. *Fouetté* z trzeciego aktu zastąpiła zaś szybkim piruetem, bo nie było u niej zbyt stabilne [2, s. 106].

Maja Michajłowna wyznaje ponadto, iż przez całe swe życie baletowe stosowała dewizę polegającą na ogólnym zapamiętaniu tekstu choreograficznego i późniejszym swobodnym, opartym na grze intuicji i wyobraźni uzupełnianiu detali [2, s. 319]. Dzięki temu udało jej się nie wypalić na próbach i długo zachować wysoką formę. Tańcząc do wielu choreografii odkryła, jak ważna jest korespondencja pomiędzy układem form tanecznych a osobą ich wykonawcy, zrozumiała, że poszczególne pozy, trzymania i podnoszenia muszą być szlifowane i korygowane dopóty, dopóki nie zaczną idealnie pasować do ciała tancerza [2, s. 318]. Niedostatecznie oswojona materia choreograficzna w toku realizacji grozi bowiem wypadkiem i kontuzją, a to prawdziwa tragedia dla baletnicy. Sprawia, że trzeba przekładać premiery, odwoływać zdjęcia i występy gościnne, zaniechać treningów, co skutkuje przeciągającym się marazmem, wyjąłowieniem scenicznym oraz nieuchronnym obniżeniem formy [2, s. 118]. Niezwykle istotny jest też proces zaznajamiania się z kostiumami i ze sceną – z jej proporcjami, architektoniką, fono- i osmoforą, z konkretnym rodzajem podłogi [2, s. 289, 308]. Wielkość, szczególna aura miejsca, sprężystość podłoża oraz stopień nachylenia ku rampie wpływają wszakże na reakcje ciała tancerza – aby występ był udany, trzeba umieć dostosować do parametrów sceny „akcenty” swojego ciała [2, s. 223]. Nie bez znaczenia jest także trajektoria ruchu tanecznego. Stara mądrość baletowa głosi, że najkorzystniejsze dla tańca przekątne powinny idealnie pokrywać się z linią łączącą górny kąt sceny z przeciwległym dolnym. Złudzenie optyczne, jakiemu ulega widz, powoduje bowiem, że przy odmiennym układzie przekątnych artysta wydaje się niższy [2, s. 222].

Wszystkiego tego tancerz uczy się w nigdy niekończącym się procesie edukacji scenicznej – ćwicząc, podglądając, obserwując, a nade wszystko słuchając rad mentorów

i nauczycieli. W procesie tym wypracowuje też własne, autorskie techniki i zwyczaje pomocne przy wykonywaniu tego trudnego zawodu. Przywołując z pamięci osobiste sekrety, Plisiecka pisze, że przed każdymi ćwiczeniami, przed każdym występem delikatnie zwilżała ciepłą wodą pięty baletek, żeby stopy pewniej trzymały się podłoża. Aby zapewnić dobre ułożenie trykotu, w okolicach talii umieszczała zaś sówiczkę dziesięciokopiejkówki i mocno ścigała końce taśmy [2, s. 334]. Mimo wielu lat spędzonych w balecie nie potrafi jednak wyjaśnić mechanizmu, który pozwala tancerzowi na zapamiętanie złożonej sekwencji ruchów i gestów przypisanych do danego spektaklu. „Nie potrafię wytłumaczyć, w jaki sposób ciało zapamiętuje czasem ogromnie trudne plastyczne teksty” – wyznaje [2, s. 64]. Czasem wskazówki zawarte są w samej choreografii – kiedy ruchy połączone są logicznie, przylegają do siebie niczym ogniwa w łańcuszku, jedna kombinacja w jednoznaczny sposób sugeruje następną [2, s. 428]. Wsparciem dla pamięci mogą być też ściągawki – małe schematyczne rysunki, piktogramy, kreślone pośpiesznie bazgroły [2, s. 323]. Tym, co zmusza oporną pamięć do przyjęcia i opanowania tysiąca nowych ruchów, całego bogactwa i wyrafinowania baletowej informacji, jest również stres. Gdy wszystko to zawodzi, pomocy szuka się u suflera, który z głębi sali cierpliwie podpowiada tancerzowi, jak ma się poruszać [2, s. 324]. Co jeszcze ma wpływ na przebieg spektaklu, na dyspozycję tancerza? Niewątpliwie muzyka. Jeśli mu się podoba, odpowiada, silnie stymuluje jego ciało do akcji. Mięśnie nóg, rąk, pleców jakby same angażują się w odgrywanie artystycznego duetu z dźwiękami. Ważna jest także osoba dyrygenta, skład orkiestry. Przy innych muzykach do tej samej choreografii często tańczy się inny balet [2, s. 415]. To dlatego, że wytrawny tancerz dostrzega nawet najbardziej subtelne zmiany w warstwie muzycznej oraz instynktownie przenosi je na własny taniec – nadaje mu nieco inny wyraz, barwę emocjonalną i intensywność.

## IMAGE

Taniec to sztuka silnie angażująca zmysł wzroku. Pojawiające się na scenie teatralnej ciało stanowi wszak obiekt uważnej obserwacji i kontemplacji widza, jest teatralnym znakiem i tworzywem, elementem skomplikowanej siatki semantycznej spektaklu. Tym, co podlega recepcji i interpretacji odbiorcy, jest zarówno zachowanie, jak i wygląd ciała tańczącego: jego ubiór, fryzura, makijaż [11, 12].

Na kartach swej autobiografii Maja Plisiecka prezentuje się jako osoba niezwykle świadoma własnego wyglądu (nie tylko na scenie, ale i poza nią), przywiązująca doń duże znaczenie. Świadczy o tym choćby to, iż poświęciła temu tematowi osobny rozdział [2, s. 188–192]. W otwierającym go akapicie napisała, że kiedy widzi w ulicznym tłumie ascetyczną zakonnice w sztywno nakrochmalonym kornecie albo dziarskiego, nienagannie odzianego oficera, zawsze się zastanawia, jak by wyglądali, zakonnica, na przykład, w wydekoltowanej sukni od Pierre’a Cardina, a oficer – w wyszmelcowanej tambowskiej fufajce, z tłustymi plamami na wypchniętych watowanych portkach. Pointą dla tego fragmentu jest krótkie, emocjonalne wykrzyknienie: „Jak wiele znaczy dla człowieka strój!...” [2, s. 188]. To on – zdaniem tancerki – kształtuje wizerunek osoby. Na podstawie czyjś wygląd, ubioru wyrabiamy sobie zdanie o ludzkim charakterze, na nim opiera się nasza opinia o człowieku. Ubranie jest tym, co dyktuje określony sposób bycia, stanowi swoistą wizytówkę noszącej je osoby [2, s. 188]. Oprócz wartości estetycznej oraz modowej posiada – o czym dobrze wiedzą antropologowie – określoną funkcję symboliczną i znakową. Sygnalizuje przynależność do określonej kultury, subkultury, może zdradzać status finansowy, światopogląd, preferowane wartości oraz styl życia swego właściciela [13–15].

W przypadku Plisieckiej mamy do czynienia z co najmniej dwoma głównymi rodzajami stroju – scenicznym oraz pozateatralnym. Zaczniemy od rozważenia tej drugiej kategorii. Otóż noszone przez nią poza estradą ubrania miały niewątpliwie

służyć ozdobie, były wyrazem jej gustu i upodobań estetycznych. Oprócz tego jednak były też swoistym – układanym i wyrażanym przez tancerkę – manifestem światopoglądowym. Krzykliwe, na w pół teatralne stylizacje stanowiły dla niej formę buntu, wyzwanie rzucone wobec systemu. Odziana w te stroje Maja Michajłowna była wszak za mało radziecka, niedostatecznie swojska, niepasująca do zgrzebnych komunistycznych realiów [2, s. 189]. Niestety, za tę wystudiowaną elegancję płacono się krwawo. By zarobić na krawca i na bujne, szokujące lokalną mentalność kreacje, trzeba było pracować grubo ponad normę, objeżdżać tysiące małych, klubowych scen, niedosypiać oraz wyziebiać i forsować nogi [2, s. 189]. Ciężka praca przynosiła wszakże owoce. Przechadzająca się szarymi radzieckimi ulicami artystka stanowiła zjawisko, wprowadzała ferment do tamtejszego świata, odmieniała jego monotonne, prowincjonalne oblicze<sup>3</sup>. Któregoś dnia jakaś wstrząśnięta jej widokiem moskwianka przeżegnała się znakiem prawosławnego krzyża i zajazgotała: „O Boże, jawno grzesznica...” [2, s. 190].

Równie dużą wagę przywiązywała Plisiecka do swych ubiorów scenicznych. W wielu miejscach jej książki znaleźć można drobiazgowo opisy wkładanych przez nią w czasie przedstawień strojów i dodatków. Dla przykładu: tańcząc sycyjską kobietkę do *Pieśni stepowej*, Maja Michajłowna ubrana była w długi wzorzysty sarafan, trójkątną kolorową chustkę i wysokie buty z imitacji safianu [2, s. 37]. Występując wraz z chicagowskim zespołem w inscenizacji Gordona Schmidta *By Django*, miała na sobie atłasowe pantofle na wysokich obcasach oraz lejącą się suknię z głębokimi rozcięciami. Włosy przybrano jej strużkami kryształowych kropel, a tułów ozdobiono ogromnym koncertowym boa [2, s. 417]. Silnie zapisały się też w jej pamięci kostiumy zaprojektowane przez francuskiego dyktatora mody – Pierre’a Cardina do jej trzech baletów: *Anny Kareniny*, *Mewy* i *Damy z pieskiem*. Tancerka uznała je za prawdziwe krawieckie arcydzieła, nazwała sukniemi-skarbami, drogocennymi królewskimi darami. Zastosowane przy ich wykonaniu techniczne chwytły i pomysły miały charak-

ter na wskroś nowatorski, (w dobrym tego słowa znaczeniu) antytradycyjny, pozwoliły wzbogacić prezentowane spektakle o nową wizualną i artystyczną jakość [2, s. 190–192, 363–364].

Prawie tak samo ważne jak stroje baletowe były dla Plisieckiej kreacje wkładane na wyjście do publiczności, na przykład z okazji premier inscenizowanych przez nią spektakli. W trakcie jednej z takich premier, odbywającej się w 1983 r. podczas letniego festiwalu w Rzymie, Maja Michajłowna włożyła wieczorową suknię, którą podarowała jej księżna Irina Golicyna. Suknia była niezwykle oryginalna i wykwintna, uszyta z różowego tiulu uformowanego w efektowną, falującą kompozycję szarf i szali. Znakomicie pasowała do miejsca i do okazji. W letnie noce w termach Karakalli zawsze wieje bowiem łagodny wietrzyk. Poddana podmuchom wiatru suknia zaczynała więc żyć własnym życiem, tworząc wyrafinowaną, wizualną alegorię miejsca, w którym została zaprezentowana [2, s. 376].

Niezwykle efektowny był także strój, w którym artystka udała się w 1973 r. do Marsylii, na spotkanie z francuskim choreografem Rolandem Petitem. Najważniejszymi elementami tego stroju były: białe fokowe minifuterko i biały futrzany beret, które miały upodobnić tancerkę do baśniowej Śnieżki. Tego rodzaju stylizacja stanowiła przemyślaną, artystyczną odpowiedź Plisieckiej na długie jenotowe *manteau*, w jakim Roland pojawił się w Moskwie [2, s. 319]. Widzimy więc, iż nasza bohaterka używała ubrania nie tylko w sposób konwencjonalny – do zapewnienia ciała komfortu termicznego i do ozdoby. Stworzyła ona za jego pośrednictwem szczególny kod semantyczny, służący do komunikowania różnorodnych sensów i znaczeń (artystycznych, ideologicznych, politycznych itp.).

Owe stylizacje Plisieckiej byłyby jednak niekompletne, gdyby nie makijaż. Prowadząc życie artystyczne – na scenie, w błysku fotograficznych fleszy itd., nie można zapominać o odpowiedniej charakterystyce pewnych części ciała: szyi, ramion i twarzy – usta muszą być mocno umalowane, oczy podkreślone, by nie wyglądać jak bezbarwny mól [2, s. 251, 334]. Makijaż jest stałym

elementem paraobrzędowych praktyk obowiązujących człowieka teatru i sceny. Różni się on także od zwykłego make-upu – powinien być mocny, wyrazisty, a nawet przesadny. Jego celem jest bowiem skupienie uwagi na artyście, podkreślenie jego szczególnej roli i statusu w rzeczywistości teatru, czasami też przekazanie określonych artystycznych treści. W książce poświęconej społecznym i kulturowym konotacjom stroju Grażyna Bokszańska zwraca uwagę na olbrzymi potencjał transformacji tożsamości, jaki kryje w sobie makijaż. Oto jej słowa:

„Rola makijażu jako formy prezentowania tożsamości jest tak znacząca, że amerykańscy psychiatrzy z powodzeniem wykorzystują kosmetyki jako element terapii hospitalizowanych pacjentek. Używanie kosmetyków nie tylko zwiększa poczucie własnej wartości; mogą one pełnić rolę swobodnego substytutu. [...] Kosmetyki są miękkie, plastyczne, delikatne, a czasem seksy. Potrafią właściwie zaopiekować się kobietą i dać jej poczucie komfortu. Magiczna przemiana twarzy przy pomocy makijażu obiecuje przemianę tożsamości i życia” [14, s. 53].

Celem stosowanego w teatrze make-upu nie jest, rzecz jasna, oddziaływanie psychoterapeutyczne oraz poprawa samooceny jego nosicielki, ale jest z pewnością – sygnalizowana w tym fragmencie przemiana tożsamości, artystyczna metamorfoza, wejście w rolę Odetty-Odylii, Kitri, Śpiącej Królowej, Marii Stuart, Carmen itd.

Tak samo ważna i podobnie sfunkcjonalizowana jest oczywiście fryzura, niekiedy uzupełniana różnymi tematycznymi dodatkami i ozdobami, takimi jak: sztuczne kwiaty, stroik do roli łabędzia, fantazyjne czapeczki czy barwne pióra [2, s. 131, 351].

Przy okazji warto dodać, iż konieczność odpowiedniego wystylizowania ciała tańczącego powoduje, iż jest ono wyposażane w szczególne materialne ekstensje [16, s. 64–80], jak choćby mała aktorska toaleta z lustrem i szufladkami do przechowywania: baletek, trykotów, tunik, tasiemek, ciepłych getrów, łyżek do obuwia i różnego rodzaju przyborów do charakteryzacji (kre-

dek, pędzli, szminek, różu, bielidła itp.). Lokalizacja owej osobistej toaletki jest zależna od miejsca zajmowanego w hierarchii teatralnej. Plisiecka pisze, że osobom będącym pierwszy rok w teatrze zwykło się przydzielać toaletki na trzecim piętrze, z dala od „sanktuarium” sceny. Na parterze zaś, na poziomie sceny, w ciasnych aktorskich garderobach umieszczano najważniejsze postaci artystycznego Olimpu, najbardziej szanowane i cenione gwiazdy [2, s. 78].

### CIAŁO PODDANE REŻIMOWI SZTUKI

Wiemy już, że rzeczywistość, w jakiej funkcjonuje osoba profesjonalnie zajmująca się tańcem, rządzi się szczególnymi, właściwymi sobie prawami. Tworzy ona także specyficzny konglomerat miejsc i przedmiotów, które decydują o swoistości oraz wyznaczają materialny kontekst tej profesji. Są to: scena, kulisy, osobista toaleta, przepelniona gorzkawym zapachem rozgrzanych ciał i wyposażona w lustra sala treningowa, wilgotny od potu drażek, przy którym doskonalili się coraz to nowe pozycje taneczne [2, s. 40], a także – mówiąc językiem francuskiego antropologa Marca Augé – różnego rodzaju nie-miejsca<sup>4</sup>: hotele, motele, dworce kolejowe i porty lotnicze [17], bo przecież sporą część baletowego życia spędza się „na wyjeździe” [2, s. 110–114, 139–154, 213–219, 244–256, 373–401]. Niezwykłą przestrzeń, po jakiej porusza się artysta baletowy, zaludniają – o czym też już była mowa – określone osoby pełniące w niej najrozmaitsze funkcje: od mistrzów i nauczycieli tańca po krawcowe, intendentów oraz suflerów. Wyjątkowy jest też czas, w którego rytmie żyje człowiek baletu. Jest to czas, któremu strukturę i porządek nadają: regularne treningi, premiery, prapremiery, wyjazdy oraz wielokrotne i nieuniknione w tym zawodzie kontuzje. Te ostatnie stanowią swoisty probierz baletowego charakteru – są sprawdzianem cierpliwości i wytrzymałości tancerza. Surowy reżim, jakiemu poddawane jest ciało tańczące, w dużej mierze polega właśnie na konieczności radzenia sobie z nimi, znoszenia ich skutków

i bolesnego przebiegu. Maja Michajłowna wyznaje, iż kontuzje były stałą ingrediencją jej długoletniej kariery, prześladowały ją przez całe sceniczne życie [2, s. 117]. Skręcenie i zwichnięcie kostki, pęknięcie mięśnia łydki, uszkodzenie nerwu grzbietowego, złamania palców, stłuczenie stopy, nadwężenie biodra, przewlekła dysfunkcja kolana – to tylko niektóre z nękających ją przez lata dolegliwości i urazów [2, s. 115–122, 434].

Choroba, okresowa niedyspozycja, kontuzja są zawsze i dla każdego człowieka czymś przykrym i niepożądanym, czymś, co burzy harmonię i ład codziennej egzystencji, wprowadza do niej element traumy i chaosu. Dla baletnicy to jednak coś więcej niż chwilowa przerwa w normalności, przejściowy szok – to prawdziwa tragedia, bycie „poza grą”, „na spalonym” [2, s. 122]. W przypadku tancerza ciało jest wszak podstawowym narzędziem pracy, od jego sprawności zależy jego profesjonalna wartość i trwanie w zawodzie. Będące rezultatem kontuzji oczekiwanie na właściwą diagnozę oraz często przeciągający się proces leczenia i rekonwalescencji oznaczają przeto – dramatycznie doświadczane przez artystę – zatrzymanie w miejscu, a nierzadko wręcz regres indywidualnych umiejętności i kompetencji. „Ileż dni spośród wszystkich przeżytych, przetańczonych, spędziłam poza grą [...] – pisze Plisiecka. – Ich liczba jest przerażająca. A znaleźć w sobie siły, by się odrodzić z popiołów, zawsze jest ogromnie trudno” [2, s. 122]. Trudne do wytrzymania jest też cierpienie, jakie niosą za sobą rozmaite urazy ciała w momencie wypadku oraz później – w czasie poddawania się przeróżnym leczniczym procedurom i zabiegom, takim jak: blokady, zastrzyki, zamrażanie chloroetylem, ugniatanie, okładanie kompresami, parzenie zimnem, traktowanie prądem [2, s. 116, 119, 121, 122]. To swoisty „czyściec”, przez jaki trzeba przejść, by wydostać się z piekielnych mąk cielesnego bezwładu i choroby. Przytoczmy jeden z fragmentów na temat kontuzji, jaki Maja Michajłowna zamieściła w swojej autobiografii:

„Szesnastego kwietnia 1948 roku w Teatrze Wielkim – «Chopiniana». [...] tańczy-

łam mazurka. Nic nie zapowiadało nieszczęścia. W kodzie finałowej, w zwrocie, kiedy soliści podążają jeden za drugim w *ciseaux*, Siemionowa z rozmachu skoczyła prosto na mnie. Uderzenie było niespodziewane; upadłam. Ostry, przenikliwy ból. Nie mogę wstać. [...] Nieznośny ból w prawej kostce. Chyba mocno skręciłam nogę. Wszyscy tańczą. Ja leżę na podłodze. Prawa noga nieprawdopodobnie puchnie w oczach, zupełnie jak w filmie Disneya. Ani drgnę. Dobrze jeszcze, że do opuszczenia kurtyny pozostała jakaś minuta i parę sekund. Ale ciągnie się ona całą wieczność. Jakże względne jest poczucie czasu. Kurtyna opada. Wynoszą mnie za damską kulisę. [...] Na moją nogę strach spojrzeć. Jest cała sina, obrzmiała. A może to zerwanie ścięgien? Lekarza w teatrze nie ma. Muszę się dostać do siebie, na Szczepkiński, na szczęście to blisko. Przyznoszą mnie do domu. Skręcam się z bólu” [2, s. 115].

Oto następny, równie sugestywny opis baletowej kontuzji:

„Kolejna [...] przeróbka «Jeziora». Zagaądałam się z kimś na górnej scenie, w przeciągu – zawsze tam strasznie wieje przy podłodze – z wyziębionymi nogami zaczynam próbować. Idiotka. Teraz z kolei łydka. Zerwanie mięśnia. Misza Gabowicz junior znosi mnie na dół. Masażysta Gotowicki, zawsze na bańce, oparzył mi rozerwaną łydkę chloroetylem aż do kości. Nie pożałował kazonnego specyfiku, kochaneczek. Strupy, otwarta ropiejąca purpurowa rana. Nic się nie da zrobić. Za późno. W męce przewracam się w domu po łóżku. O kulach kuśtykam do toalety. Chirurg Gołachowski po dwa, trzy razy dziennie przyjeżdża do mnie przez całą Moskwę z Instytutu Traumatologii. Pięć miesięcy wykreślonych z życia...” [2, s. 121].

Przywołane cytaty potwierdzają sformułowaną wcześniej hermeneutykę doświadczenia baletowej kontuzji – to, że stanowi ona bolesny, choć nieunikniony wyłom w artystycznej biografii, jest postrzegana jak katastrofa, a także, że miarą profesjonalizmu tancerza jest umiejętność prewen-



cji, zapobiegania możliwym urazom oraz cierpliwe i nieustępliwe dążenie do ich wyleczenia.

Potrzebny, choć często bezwzględny reżim, jakiemu poddawani są ludzie baletu, nie ogranicza się jednak do konieczności radzenia sobie z ciągłymi wypadkami i urazami. Innym, bardzo ważnym wymogiem obowiązującym każdego tancerza, jest wymóg zachowania właściwej masy ciała. Ociężała sylwetka prezentuje się wszak nieestetycznie, nadwaga obniża także poziom fizycznej wydolności organizmu oraz uniemożliwia albo znacznie utrudnia wykonywanie niektórych ewolucji tanecznych. Maja Plisiecka zaznacza w swej książce, że przez całe życie dopisywał jej wilczy apetyt [2, s. 202]. Przyznaje zarazem, że niemożność jego powściągnięcia równa się zawodowej zapaści [2, s. 393]. Praca w zespole baletowym wymusza zatem przyswojenie sobie określonych nawyków żywieniowych i kulinarnych, stałą kontrolę apetytu oraz wierność optymalnej dla wykonywanej profesji koncepcji sytości i głodu. Tancerka nie podaje dokładnie składu, kaloryczności ani reguł stosowanej przez siebie diety. Nader znaczący jest jednak jej zachwyty wyrażony pod adresem kuchni japońskiej, której dań kosztowała w trakcie podróży do Kraju Kwitnącej Wiśni. Jej zdaniem, jest to kuchnia idealna dla baletnicy, skomponowana jakby specjalnie dla ludzi teatru. Sushi, sushimi, shabu-shabu, tempura zaspokajają bowiem zmysł smaku i żołądek, dają ciału niezbędną energię i wigor, ale nie czuje się po nich ociężałości i nie chce się spać. Wprost od stołu można wyjść na scenę. Niska kaloryczność tradycyjnych potraw japońskich skutecznie oddala też groźbę przytucia i zagubienia formy [2, s. 416, 420]. Antropologowie od dawna zwracają uwagę na to, iż każdą kulturę określa całokształt zwyczajów, zakazów i nakazów związanych z przygotowaniem i spożywaniem posiłków [20]. Jedzenie jest także istotnym komponentem procesów i gier tożsamościowych. „Pokaż mi, co masz na talerzu, a powiem ci, kim jesteś” – napisał kiedyś Anthelme Brillant-Savarin [21, s. 8]. Świat teatru i tańca tworzy bez wątpienia określony rodzaj kultury, w tym kultury kulinarnej, implikującej spe-

cyficzny rytm i charakter odżywiania, zgodny z ideałami tego świata.

Wymogi wynikające z uczestnictwa w owej rzeczywistości nie kończą się wszakże na kontroli zawartości własnego talerza. Obejmują one także skomplikowany system treningów, sekwencję prób, występów, zagranicznych *tournée*, a w przypadku kobiety-baletnicy mogą rzutować na najbardziej intymne sfery jej życia. Można się o tym przekonać, śledząc obecny we wspomnieniach Plisieckiej wątek wakacyjnej namiętności oraz usunięcia ciąży. We fragmencie tym Maja Michajłowna otwarcie przyznaje, iż o podjęciu decyzji o aborcji zdecydowały względy sceniczne.

„Pod koniec sierpnia ogarnął mnie niepokój [...]. – relacjonuje swe odczucia i przemyślenia z tego okresu. – Pojawiły się wszystkie objawy ciąży. Trzeba wracać do Moskwy. A może urodzić? I rozstać się z baletem? Szkoda. Po «Spartakusie» i czeskim *tournée* jestem w dobrej formie. Chuda. Zaczekam troszkę. Jest jeszcze czas. Tańczyć czy rodzić dzieci? Wybrałam to pierwsze” [2, s. 201].

Instynkt tańca okazał się – jak widać – silniejszy od instynktu macierzyństwa. Baletnica postanowiła ochronić swoje ciało przed katastrofą gotowaną jej przez siły natury. Zachowanie ciąży, a następnie poród i połóg niesły bowiem za sobą zbyt wiele negatywnych konsekwencji, wiązały się z wymuszoną przerwą w treningach, a tym samym ze zgnęśnieniem, wypadnięciem z formy, a także z – wywołaną przez szalejącą wówczas w organizmie burzę hormonów i nieubłagane rosnący brzuch – mniej lub bardziej trwałą deformacją sylwetki. Postrzegana przez pryzmat własnej pasji i zawodu ciąży objawiła się więc Mai Michajłownie jako stan bez mała patologiczny, szkodliwy, była jak choroba, którą należało zwalczyć, oddając się niezwłocznie w ręce lekarza oraz przechodząc poszczególne etapy brutalnej medycznej ingerencji. Można powiedzieć, iż decyzja Plisieckiej o pozbyciu się ciąży to przejaw szczególnej fetyszyzacji, jakiej podlega ciało tańczące, wprężnięte w ofiarną służbę sztuce. Ciało to jest jednak traktowane jak swoisty obiekt kultu

– jego sprawność, wydolność i uroda są przedkładane ponad wszelkie inne wartości. Każdy człowiek prawdziwie oddany swojej pasji wcześniej czy później wpada w sidła dyktowanych przez nią ograniczeń i żądań wyłączności. Tak było i w tym wypadku. Eksploatowane do granic możliwości w celach artystycznych ciało Mai Michajłowny w imię tańca pozbawione zostało możliwości wypełnienia swoich naturalnych funkcji. Owa zaborczość sztuki ujawniła się też na poziomie jej relacji z mężem. Otóż w ramach tej relacji (skądinąd bardzo trwałej i szczęśliwej) ciało kobiety w o wiele większym stopniu niż do ukochanego mężczyzny przynależało do sztuki. Jego wygląd, kondycja oraz zakres powinności warunkowane były przez wymogi tańca, a nie dopasowywane do pragnień i oczekiwań partnera.

## NA ZAKOŃCZENIE

Dla Mai Plisieckiej taniec stanowił (i stanowi nadal) rdzeń własnego jestestwa, sposób życia i sposób na życie – jej język, jej żywioł, jej świat. W czasie wymuszonej w dzieciństwie przerwy w edukacji artystycznej intensywnie marzyła i śniła, by móc znów sycić swoje ciało baletem:

„W snach majaczył mi niekiedy ciasny, ale przytulny budynek szkoły na Puszczynej. Rozmytymi cieniami przemykały moje szkolne koleżanki. Niebieskooka Muza Fiedajewa, śmieszka Ata Iwanowa, pilnie ćwicząca arabeski Tania Łankowic, skośnooka Nadia Malcewa... [...] Zupełnie jak szczeniakowi, drgały mi we śnie mięśnie nóg. Ciało przypominało sobie lekcje Dolińskiej” [2, s. 40].

Ten nigdy niezaspokojony i wiecznie odradzający się głód tańca towarzyszy jej przez całe życie.

## PRZYPISY

1. Opowiedzenie się za paradygmatem psychofizyczności człowieka jest widoczne w tytule mego artykułu. Wyraża on podzielaną przeze mnie ideę, że człowiek nie tylko posiada ciało,

ale po prostu jest ciałem: doświadczającym, czującym, percypującym i komunikującym się ze swoim otoczeniem.

2. Ze względu na ograniczone ramy tego opracowania koncentruję się w nim jedynie na wybranych wątkach obecnych w obszernej, liczącej ponad 400 stron narracji wspomnieniowej Mai Plisieckiej.

3. Przywołane przykłady dowodzą, że w omawianym przypadku mamy do czynienia ze zjawiskiem daleko posuniętej prywatyzacji stroju – świadomym stosowaniem go jako narzędzia ekspresji tożsamości indywidualnej [15, s. 246–247].

4. Cechami definiującymi nie-miejsca są – zgodnie z wykładnią Augé – tymczasowość i przejściowy charakter. Człowiek doświadcza ich w sposób efemeryczny, przelotny i powierzchowny, nie nawiązuje z nimi głębokiej więzi emocjonalnej. Nie mają one bowiem dla niego charakteru docelowego, nie ugruntowują jego tożsamości i nie budują trwałych odniesień [17–19].

## BIBLIOGRAFIA

- [1] Petrozolin-Skowrońska B. (red.), Nowa encyklopedia powszechna PWN, t. 4, PWN, Warszawa 1995. [2] Plisiecka M., Ja, Maja Plisiecka, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999. [3] Bittner I., Bryk A., Ciało w optyce teorii i poezji, [w:] Dziubiński Z. (red.), Sport jako kulturowa rzeczywistość, SALOS RP, Warszawa 2005, 70–83. [4] Czerniak S., Odwołania do ludzkiej cielesności w antropologii filozoficznej XX wieku. Próba syntetycznego komentarza, [w:] Wieczorkiewicz A., Bator J. (red.), Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl – praktyka – reprezentacja, IFiS PAN, Warszawa 2007, 19–34. [5] Dziuban A., Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka, [w:] Wieczorkiewicz A., Bator J. (red.), Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl – praktyka – reprezentacja, IFiS PAN, Warszawa 2007, 45–69. [6] Trzebiński J. (red.), Narracja jako sposób rozumienia świata, GWP, Gdańsk 2002. [7] Niedźwieńska A., Poznawcze mechanizmy zniekształceń w pamięci zdarzeń, UJ, Kraków 2004. [8] Tuszyńska A., Chronić dzieci przed Krzywi(c)ką, [w:] Krzywicka I., Wyznania gorszycielki, Czytelnik, Warszawa 2002, 425–432. [9] Hirsch M., Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory, Harvard University Press, Cambridge, London 1997. [10] van Gennep A., The Rites of Passage, University of Chicago Press, Chicago 1960. [11] Hasiuk M., Ciało i maska w teatrze, *Kultura Współczesna*, 2004, 3, 257–281. [12] Kostaszuk-Romanowska M., Problematyka ciała we współ-

czesnej krytyce teatralnej, [w:] Wieczorkiewicz A., Bator J. (red.), *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl – praktyka – reprezentacja*, IFiS PAN, Warszawa 2007, 218–238. [13] Barthes R., *System mody*, UJ, Kraków 2005. [14] Bokszańska G., *Ubiór w teatrze życia społecznego*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 1993. [15] Maj A., *W co się ubierać i jak się nie ubierać. Dylematy współczesnej mody*, [w:] Wieczorkiewicz A., Bator J. (red.), *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl – praktyka – reprezentacja*, IFiS PAN, Warszawa 2007, 239–257. [16] Hall E., *Poza kulturą*, PWN, Warszawa 1984. [17] Augé M.,

*Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso Books, London 1995. [18] Karpińska G.E., *Food court jako nie-miejsce*, [w:] Karpińska G.E. (red.), *Miejsca biesiadne. Co o nich opowiada antropolog?*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Łódź 2007, 39–47. [19] Kuźma I., *Antropologia nadnowoczesności* Marca Augé, *Journal of Urban Ethnology*, 2006, 8, 19–23. [20] Lévi-Strauss C., *Trójkąt kulinarny*, *Twórczość*, 1972, 2, 71–80. [21] Brillant-Savarin A., *Fizjologia smaku albo medytacje o gastronomii doskonałej*, PIW, Warszawa 1977.