

# Anna Basałaj

---

## Źródła kariery - poparcie dworu czy własny talent : (sylwetka artystyczna Matyldy Krzesińskiej)

---

Acta Polono-Ruthenica 10, 103-117

---

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Basałaj  
Olsztyn

## **Źródła kariery – poparcie dworu czy własny talent (sylwetka artystyczna Matyldy Krześcińskiej)\***

W ostatnich dziesiątkach wieku XIX w Rosji carskiej teatr spełniał funkcję dworskiej rozrywki dostępnej dla warstw uprzywilejowanych, przystosowanej do ich gustów i cenzurowanej przez carskich urzędników. Toteż w sztuce baletowej panował bezduszny schematyzm, podkreślający idylliczny ład oraz potęgę panującego ustroju. Rozwój baletu szedł w kierunku doskonalenia jego formy, techniki, zewnętrznej świetności i w tym zakresie osiągnął istotnie wyżyny; stworzył podstawy świetnej tradycji rosyjskiej szkoły baletowej<sup>1</sup>. Szkoła petersburska surowo strzegła czystości tańca klasycznego, wymagała od tancerzy umiaru i prostoty.

Tematem artykułu jest kariera artystyczna Matyldy Krześcińskiej – tancerki rosyjskiej pochodzenia polskiego i pierwszej prawdziwej, aczkolwiek nieszczęśliwej miłości przyszłego cara Mikołaja II. Autorka pragnie przyjrzeć się bliżej karierze artystycznej baleriny, gdyż romans Matyldy Krześcińskiej z cesarzewiczem Mikołajem został szczegółowo opisany przez profesora Jana Sobczaka<sup>2</sup>.

Pod koniec XIX wieku Krześcińska stała się osobą sławną, wzbudzającą wiele kontrowersji, jednak nie zyskała w ojczyźnie sławy drugiej pani Walewskiej, a romans ten nie miał wpływu na zmianę stosunku cesarza na sprawę polską. Swą kokieteryjnością podbiła wiele męskich serc, do końca pozostała panią serca wielkiego księcia Sergiusza Michajłowicza, a potem jaśnie księżną, żoną w. ks. Andrzeja Władimirowicza.

Tancerka o maleńkiej stopie i figurze jest postacią nieznaną zarówno historykowi, jak i czytelnikowi. Nie powstała o niej żadna monografia, ona sama spisała swe wspomnienia. Jedni postrzegali Krześcińską jako kapryśną, tuzinkową

---

\* Artykuł stanowi część pracy magisterskiej pt. *Matylda Krześcińska jako primadonna baletu i kochanka następcy tronu rosyjskiego w świetle literatury pamiątkarskiej*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Sobczaka.

<sup>1</sup> I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 179.

<sup>2</sup> Zob. J. Sobczak, *Cesarz Mikołaj II. Liberal z usposobienia, autokrata na tronie*, Toruń 2003, s. 195–228.

tancerkę, drudzy jako prawdziwą balerinę assolotę, zjawiskową postać w kulturze rosyjskiej.

Matylda Krzesińska po ukończeniu Cesarskiej Szkoły Teatralnej od 1 czerwca 1891 r. tańczyła w zespole baletowym Teatru Maryjskiego. Teatr ten, zbudowany w latach 1859–1861, swą klasę i sławę zawdzięczał twórczości znakomitych, przybyłych do Rosji z zagranicy, artystów baletu i muzyków (Francuz Marius Petipa, Szwed Christian Johansson czy Włoch Enrico Cecchetti). Marius Petipa z chwilą objęcia dyrekcji baletu carskiego wkroczył w najświetniejszą epokę swego rozwoju. Stworzył typ wielkiego baletu – *divertissement* opartego na określonym schemacie, w którym sceny zespołowe, pantomimiczne, tańce charakterystyczne i klasyczne występowały w stałej, z góry przewidzianej kolejności<sup>3</sup>. Petipa skomponował według tego schematu kilkadziesiąt baletów. W pracy tej pomagał mu rosyjski choreograf Lew Iwanów (1834–1901).

Działalność Petipy jako choreografa nie wyczerpuje listy jego zasług dla baletu rosyjskiego. Wprawdzie do wykonywania czołowych partii angażował długo najwybitniejsze tancerki włoskie, m.in. Virginię Zucchi, Carlottę Brianza, Pierinę Legnani (pierwsza Odetta w *Jeziorze łabędzim*), nie zaniedbał jednak sprawy tak podstawowej, jak odpowiednia organizacja szkolnictwa. Na stanowiska pedagogów angażował obok wybitnych artystów miejscowych również cudzoziemców. Christian Johansson, wychowanek świetnej szkoły duńskiej oraz Enrico Cecchetti, przedstawiciel szkoły włoskiej, opracowali w ciągu kilkunastu lat swej działalności system szkolenia oparty na najlepszych tradycjach techniki włoskiej i francuskiej, przystosowanej do rosyjskiego typu fizycznego. W przeciwieństwie do Zachodu nigdy nie zaniedbali szkolenia mężczyzn. Rosyjski tancerz nigdy nie był traktowany wyłącznie jako techniczna pomoc dla baleriny w wykonywaniu trudniejszych ewolucji.

Krzesińska jeszcze przed oficjalnym ukończeniem szkoły, zadebiutowała na scenie w spektaklu na benefis Papkowa 22 czerwca 1890 r. „Tańczyłam już nie z wychowankiem, ale z doświadczonym artystą, Mikołajem Legatem”<sup>4</sup> – wspominała. Znany krytyk Aleksander Pleszczajew pisał: „Panna Krzesińska w *pas de deux z Daremnej przeczności* wywarła jak najlepsze wrażenie. Pełna gracji, śliczna, z radosnym, dziecięcym uśmiechem, ujawniła duże zdolności choreograficzne i to w znacznie już dopracowanej formie [...]. Wreszcie to, co uderzyło mnie u młodzieńczej debutantki, była bezbłędna precyzja jej ruchów i piękny styl”<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> J. Pudełek, *Z historii baletu*, Warszawa 1981, s. 26.

<sup>4</sup> M. Krzesińska, *Wspomnienia: romans z carem i lata następne*, przeł. D. Kułakowska, Warszawa 1996, s. 29.

<sup>5</sup> Ibidem.

W czasie pierwszego sezonu na cesarskiej scenie ani Krześcińskiej, ani innym młodym baletnicom nie powierzano jeszcze całych baletów, tylko pojedyncze partie. Główne role w Teatrze Maryjskim od lat grały Włoszki, rosyjskie baleriny nie podejmowały walki. Współzawodnictwo stało się celem młodych absolwentek szkoły, a przede wszystkim Krześcińskiej. Zadanie nie było łatwe. Obok Zucchi dwie młode doskonałe tancerki: Carlotta Brianza, a od 1893 r. Pierina Legnani umiały doprawić brawurową wirtuozerię dramatycznymi nuanсами, poddać się śpiewności muzyki rosyjskiej. Technika młodej absolwentki Johanssona różniła się od technicznej doskonałości Włozek. Krześcińska zdecydowała się więc na dodatkowe lekcje u Cecchetti'ego. U Johanssona ćwiczyła spoistość, zwartość, nierozdzielność ruchów w granicach zadanych kombinacji; jej ruchy stawały się niezmiennie, naturalne, przyrodzone jak oddychanie, nabierały osobliwej pikantności, łącząc się z biegłością palców, śmiałością obrotów<sup>6</sup>.

Wreszcie w sezonie 1892/1893 Krześcińska otrzymała swoją pierwszą główną rolę w balecie *Calabrino* w choreografii Mariusa Petipy, gdzie wystąpiła w trzech aktach. Znakomicie sprostała wymaganiom Petipy, dysponowała bowiem wyrazistością dramatyczną i wirtuozowską techniką tańca. W eleganckim występie Krześcińskiej zatriumfował harmonijny, olśniewający typ baleriny, zrodzony z estetyki Mariusa Petipy<sup>7</sup>. Debiutantka odtńczyła wszystkie pas, pokonując nawet te techniczne trudności, na których wiecznie potykały się dotąd rosyjskie baleriny<sup>8</sup>. Pochlebnie o debiucie pisał znakomity znawca i krytyk teatru, Aleksander Pleszczajew, a także zagraniczne gazety, np. paryski „Le Monde Artiste”: „Nowa gwiazda mademoiselle Krześcińska, debiutująca jako primabalerina, spisała się znakomicie. Sukces ten bardzo ucieszył Rosjan, ponieważ odniosła go wychowanka narodowej szkoły rosyjskiej, która przejęła ze szkoły włoskiej jedynie elementy niezbędne do modernizacji tańca klasycznego. Młoda primabalerina ma wszystkie walory: czarujące warunki zewnętrzne, bezbłędną technikę, perfekcję w wykonywaniu i idealną lekkość. Jeszcze nieco pracy nad mimiką i będzie to prawdziwa artystka”<sup>9</sup>.

Największym jednak wydarzeniem na początku kariery był występ 17 stycznia 1893 r. w roli Aurory w *Śpiącej Królownie* Piotra Czajkowskiego. Krześcińska pojawiła się na scenie uroczysta, obsypana brylantami, świeża, młoda i śliczna, z ożywioną twarzą, wypełniająca swoją indywidualnością kontury całego

<sup>6</sup> M. Lewańska, *Balet rosyjski i polski. Sceny petersburska i warszawska na przełomie wieków*. [w:] *Polsko-rosyjskie związki społeczno-kulturalne na przełomie XIX/XX wieku*, Warszawa 1980, s. 315.

<sup>7</sup> N. Czernowa, *O balecie rosyjskim i radzieckim*, przeł. J. Darczewska, Warszawa 1986, s. 30.

<sup>8</sup> I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983, s. 211.

<sup>9</sup> M. Krześcińska, op. cit., s. 45.

obrazu, dominująca nad nim i równoważąca koncertowość tańca z jego treścią, podkreślająca złożoną instrumentację baletu. Po spektaklu Piotr Czajkowski osobiście przyszedł do jej garderoby, złożył podziękowania i obietnicę napisania baletu specjalnie dla niej, której z powodu śmierci (25 października 1893 r.) dotrzymać niestety nie mógł<sup>10</sup>. 27 stycznia 1895 r. w *Jeziorko łabędzim* główną rolę tańczyła jednak Włoszka, Pierina Legnani. Nastąpiły lata trudnego współzawodnictwa, lata ciężkiej pracy.

Sezon 1894/1895 nie był ani interesujący, ani pracowity, co wiązało się z żałobą po śmierci cara Aleksandra III. Była to zatem doskonała okazja do występów zagranicznych. Na początku 1895 r. Matylda, jej brat Józef, Olga Preobrażeńska, Bekefi, Kiakst zostali zaproszeni do Monte Carlo przez Raula Günsburga. Rodzeństwo odniosło tam oszałamiający sukces, tańcząc mazura. W czerwcu 1895 r. Matylda, jej ojciec Feliks Krześciński oraz inni artyści Teatru Maryjskiego wystąpili w Warszawie w Teatrze Wielkim. „Występy Krześcińskiej były dla Warszawy niebywałą sensacją [...]. Teatr Wielki podczas jej występów zamieniał się w paradę wojskową. Nigdy może nie gromadziło się tutaj tak wielu dygnitarzy wojskowych [...]. Wszystkie miejsca były wyprzedane. Generał-gubernator w paradnym mundurze, w otoczeniu swoich adiutantów, zajął swoją łożę. Inne łoża zajęli najwyżsi dygnitarze wojskowi z żonami oraz konsulowie obcych państw. Równie licznie była reprezentowana polska arystokracja w łożach i krzesłach [...]. Podczas przedstawienia do garderoby przychodzili wysocy dygnitarze składać hołdy, a ona przyjmowała te wizyty łaskawie, lecz bez entuzjazmu. Dla kolegów była nadzwyczaj grzeczna, uprzejma, a nawet starała się być miłą, chcąc pozostawić po sobie dobre wspomnienie”<sup>11</sup>.

Gazety pisały o artystach Teatru Maryjskiego w samych superlatywach. „Kraj”, polskie pismo polityczno-literackie wydawane w Petersburgu, 20 czerwca donosił: „P. Krześcińska ukończyła występy swe na scenie warszawskiej, a ukończyła je z równą świetnością, jak zaczęła. Żegnano ją oklaskami i kwiatami, nie skąpiąc też jednych i drugich i ojcu jej, który tańczył mazura, jak go u nas jeszcze przed pół wiekiem tańczono”<sup>12</sup>. W warszawskim „Słowie” pisano: „Dwa występy panny Krześcińskiej, pierwszej tancerki baletu petersburskiego, a córki b. artysty baletu warszawskiego, F. Krześcińskiego, przekonały publiczność tutejszą, że pomimo młodego wieku, artystka ta w zupełności zawładnęła techniką choreograficzną. Taniec jej, zręczny, lekki, ma w sobie wiele wdzięku

<sup>10</sup> I. Turska, op. cit., s. 181.

<sup>11</sup> P. Owerło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1926, s. 236, cyt. za: M. Lewańska, op. cit., s. 317.

<sup>12</sup> „Kraj”, 16 (20) VI 1895, nr 23, s. 28.

i powabu. Okrągłość ruchów, efektowne przybieranie rozmaitych póz, jako też niezwykła siła i wytrzymałość – wszystko to świadczy o dobrej szkole, jaką przeszła artystka. Obok p. Krześcińskiej występuje ojciec jej, p. Feliks Krześciński<sup>13</sup>. Latem 1898 r. Krześcińska znowu występowała w Warszawie wraz z Kiasztem i Bekefim.

W maju 1896 r. odbyło się zebranie grupy baletowej Teatru Maryjskiego w Petersburgu i Teatru Wielkiego w Moskwie w sprawie występu galowego podczas cesarskiej koronacji. Główne role w balecie *Perła*, skomponowanym przez Petipe do muzyki Drigo, zostały obsadzone, a Krześcińskiej nie wzięto pod uwagę. Baletnica wykorzystała wszelkie swoje kontakty z dworem i wpłynęła na zmianę decyzji. „Kiedy administracja otrzymała rozkaz carskiego dworu, próby *Perły* były zakończone, role rozdzielone. Po to, bym mogła wystąpić w balecie, Drigo musiał skomponować dodatkową muzykę, a Petipa ustawić scenicznie *pas de deux*, w którym tańczyłam Żółtą Perłę (w balecie była już biała, czarna i różowa) [...]”<sup>14</sup> – pisała Krześcińska. Było to posunięcie konieczne, bo decydujące o jej dalszym losie artystycznym. Zbyt dobrze знаła bezsilność walki z groźną machiną teatralną oraz środowisko, w którym żyła, by nie przewidzieć znaczenia, jakie będzie miał jej udział w tym właśnie spektaklu dla rozwoju kariery i możliwości dalszej pracy. Występ ten zadecydował o jej miejscu w trupie baletowej Teatru Maryjskiego, a później o miejscu w historii sztuki baletowej. Po koronacji para cesarska bywała prawie w każdą niedzielę w teatrze, ale dyrekcja celowo tak dobierała repertuar, żeby ominąć Krześcińską. Kiedy w końcu udało jej się otrzymać przydział, krążyły plotki, że dyrektor Petipa zasugerował carowi, żeby udał się tego dnia na inną sztukę. Była kochanka cara uznała to za zniewagę: „[...] wtedy po raz pierwszy skorzystałam z przyzwolenia cara na zwracanie się bezpośrednio do niego. Napisałam mu o tym, co dzieje się w teatrze, zaznaczyłam też, że wobec tej sytuacji nie widzę możliwości pozostawania nadal na cesarskiej scenie. List został przekazany do rąk własnych przez wielkiego księcia Sergiusza Michajłowicza. Odpowiedzi nie otrzymałam”<sup>15</sup>. Ostatecznie car zjawił się w teatrze w ostatniej chwili, prawdopodobnie pod wpływem prośby baletnicy.

Krześcińska nadal tańczyła na scenie Teatru Maryjskiego, ale triumfy na petersburskiej scenie święciła aż do 1897 r. Włoszka Pierina Legnani. W 1898 r. wznowiono specjalnie dla Krześcińskiej balet *Córka Faraona*. Po raz pierwszy Matylda wystąpiła w tym balecie 21 października 1898 r., na pożegnalnym bene-

<sup>13</sup> „Słowo”, 6 VI 1895, nr 128, s. 2; patrz też: „Słowo”, 1895, nr 124 i 130.

<sup>14</sup> M. Krześcińska, op. cit., s. 57.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 61.

fisie A. Johansson. A. Pleszczajew tak opisał ten występ: „W ciągu całego tego wielkiego widowiska balerina nie opuszcza sceny, mimiczna opowieść *Aspicji* przeplatana jest tańcami, które zostały dodane przez utalentowanego baletmistrza z uwzględnieniem współczesnej techniki, o wiele trudniejszej i bardziej skomplikowanej aniżeli za czasów Rosatti. Mimiczne opowieści, o bardzo dramatycznej treści, są wzruszające w wykonaniu p. Krześcińskiej, która nie przerysowuje i nie przesadza, ale instynktownie zachowuje umiar we wszystkim. Panna Krześcińska ma w sobie dużo naturalnego czy jak określił pewien znany literat, naiwnego wdzięku”<sup>16</sup>.

Po zakończeniu sezonu 1897/1899 złożył rezygnację dyrektor Aleksander Wsiewołożski. Funkcję tę objął po nim książę Sergiusz Michajłowicz Wołkoński, który wznowił wystawianie baletu *Esmeralda*, a główną rolę przyznano naturalnie Matyldzie. Balet ten jest na wskroś dramatyczny, zrodzony pod wpływem realizmu mieszczańskiego, a jego libretto oparto na powieści W. Hugo *Katedra Panny Marii*. Choreografia baletu opierała się w znacznej mierze na tańcu charakterystycznym i obyczajowych scenach pantomimicznych. *Esmeralda* ze względu na swą tematykę, podejmującą zagadnienie krzywdy społecznej, nie utrzymała się na scenach francuskich, natomiast wystawiana była wielokrotnie w Rosji<sup>17</sup>. Pierwsze przedstawienie *Esmeraldy* odbyło się 21 listopada 1899 r. Krześcińska pokazała nie tylko mistrzostwo techniczne, ale ujawniła różnorodność i subtelność talentu mimicznego, wyraziła wrodzoną umiejętność łączenia idealizmu i sentymentalizmu. Krytyka uznała, iż od czasów Zucchi tylko ona potrafi tańczyć *Esmeraldę*. Isadora Duncan tak pisała o Krześcińskiej: „... była rewelacyjna, zawsze wyczuwało się dreszcz napięcia przebiegający widownię w oczekiwaniu na jej pojawienie się na scenie. Balet *Esmeralda*, w którym błyszczała Zucchi, był chyba ulubionym baletem Krześcińskiej i żadna z tancerek występujących w tej bardzo trudnej roli nie mogła przestąpić jej w pamięci”<sup>18</sup>.

W roku 1900 wypadało dziesięciolecie pracy Matyldy na scenie cesarskiej. 13 lutego (25) odbyło się benefisowe przedstawienie, podczas którego wystawiono *Arlekinadę* Driga i *Pory roku* Głazunowa. Zgodnie z tradycją, artyści w dniu swego benefisu otrzymywali prezent z Gabinetu Jego Cesarskiej Mości. Matylda dostała od swego ukochanego Niki „... wspaniałą broszkę w kształcie zwiniętej brylantowej żmii, z wielkim szafirem kaboszonem pośrodku, [...] którą

<sup>16</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>17</sup> I. Turska, *Krótki zarys...*, s. 154.

<sup>18</sup> P. Kurth, *Isadora Duncan*, przeł. J. Kabat, Warszawa 2003, s. 134.

wybierał razem z małżonką i że żmija to symbol mądrości”<sup>19</sup>. „Kraj” zamieścił notę w kolumnie Petersburg: „P. Matylda Krzesińska zamknęła 10-lecie swego scenicznego zawodu niedzielnym benefisem bardzo świetnym. Primabalerina tutejszego baletu debiutowała w Petersburgu w kwietniu 1890 r. Wydoskonale nie się w choreografii zawdzięcza głównie ojcu swemu p. Feliksowi Krzesińskiemu, weteranowi dziś tutejszego baletu. Pod względem stylu taniec p. Krzesińskiej trzyma się ściśle francuskiej akademickiej szkoły”<sup>20</sup>.

Wiera Krasowska zakończenie współzawodnictwa i zwycięstwo Krzesińskiej nad Legnani datuje na rok 1900, kiedy obie baleriny wystąpiły w dwóch baletach Głazunowa, wystawionych przez M. Petipę. Legnani w dziwnym długim kostiumie, nie mogąc demonstrować technicznej doskonałości, przegrała. Winę przypisuje się Krzesińskiej, ubranej w krótką tunikę, płynącej, migocącej po scenie<sup>21</sup>. W 1901 r. odbył się pożegnalny benefis Pieriny Legnani, która na zawsze rozstawała się ze sceną petersburską. Krzesińska stała się primabaleriną assolutą (baletnicą stojącą na czele zespołu baletowego), mimo że tytuł ten oficjalnie nie funkcjonował w rosyjskim balecie.

Krzesińska odnosiła na scenie wielkie sukcesy i czasami tylko zdarzały się gesty niezyczliwości ze strony grona widowni. We wspomnieniach odnotowała: „Otaczająca mnie atmosfera nieprzychylności tak mi dokuczwała, tak mi zbrzydła, że coraz częściej myślałam o porzuceniu sceny, żeby znaleźć się jak najdalej od tego wszystkiego”<sup>22</sup>. Zaczęła więc przygotowania do pożegnalnego benefisu, który odbył się 4 (16) lutego 1904 r. Publiczność bardzo serdecznie przyjęła baletnicę, która zdecydowała się zatańczyć dwa pierwsze akty z *Daremnej przezorności*, następnie przeszła do *Jeziora łabędziego*. Maria Lewańska wspomniała o spekulacjach, że M. Petipa, bojąc się o swoją pozycję, od roku 1898 wspierał „wszechwładną faworytkę” i dawał jej role. Wydaje się, iż zbyt pochopnie wyciągnięto wnioski na podstawie prywatnej biografii, nie zestawiając ich z faktami kariery artystycznej. Osiągając szczyt popularności, ciągle w rywalizacji z Legnani o wirtuozerię oraz z Preobrażeńską w gatunku lirycznym, Krzesińska odniosła fantastyczne sukcesy w licznych baletach Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa<sup>23</sup>.

Osobliwość jej talentu zamyka się w tym, iż zjednoczyły się w nim charakterystyczne cechy dwóch europejskich szkół – włoska wirtuozeria i technika

<sup>19</sup> M. Krzesińska, op. cit., s. 78.

<sup>20</sup> „Kraj”, 18 II (2 III) 1900, nr 7, s. 21.

<sup>21</sup> M. Lewańska, op. cit., s. 318.

<sup>22</sup> M. Krzesińska, op. cit., s. 99.

<sup>23</sup> M. Lewańska, op. cit., s. 318.



z francuską olśniewającą subtelnością, delikatnością. Jedno i drugie rysowane stopą słowiańskiej kobiety. Krześcińska tańczyła klasycznie, wirtuozeria jej nie była akrobatyką, a gracia maniereczna dawała tańcom tę pełność i celność, która decyduje o wrażeniach artystycznych. Znaleźć w tańcu granice artyzmu, granice sztuki i umieć ich nie przekroczyć jest o wiele trudniej niż w dramacie. Tancerka jest pozbawiona daru słowa i piękności dźwięku. Ma do dyspozycji tylko plastykę i mimikę. Znaleźć tę granicę między sztukami i utrzymać się w niej dano tylko nielicznym artystom i Krześcińska bohatercko wyszła z tej próby sił<sup>24</sup>.

Po pożegnalnym benefisie do końca 1904 r. nie występowała na scenie. Jednak na początku nowego sezonu teatralnego, na prośbę nowego dyrektora teatrów cesarskich, Włodzimierza Trielakowa, który pełnił tę funkcję od 1901 r., Matylda powróciła. Przekonał ją fakt, że po odejściu z teatru intrygi jej przypisywane, nie tylko nie ustały, ale się jeszcze nasiliły, a pomówienia okazały się niesłuszne. Nie zgodziła się jednak na powrót do teatru na stałe, jej występy miały charakter gościnny. Po powrocie wystąpiła w benefisie Szyriajewa w balecie *Brahma*, który kiedyś tańczyła jej mistrzyni, Virginia Zucchi.

Latem 1905 r. Matylda wraz ze swym ojcem, Feliksem, po raz ostatni gościła w Warszawie. Ojciec jak zwykle wcielił się w rolę syndyka Claude'a Froła w *Esmeraldzie*, towarzyszył im zespół baletowy warszawskiego Teatru Wielkiego. Był to ostatni występ w ojczyźnie Feliksa Krześcińskiego, 3 (10) lipca tego roku zmarł w swoim majątku Kraśnice pod Petersburgiem.

Krześcińska, choć nie należała już do nowego pokolenia baletnic, od samego początku opowiedziała się za reformą, która zrodziła się w umyśle młodego tancerza Michała Fokina pod wpływem Isadory Duncan. Amerykanka stworzyła nowy kierunek tańca, zwany przez nią *free dance* (wolny, swobodny taniec). Główną ideą było „wyzwolenie” ukrytych w człowieku i przytłumionych przez cywilizację głębokich podniet tanecznych, a więc sprowadzenie tańca do jego pierwotnych źródeł. Duncan odrzuciła więc kategorięcznie wszystkie zbędne „nienaturalności” baletu klasycznego: *pointes*, *dehors*, *aplomb*, ustalone kroki i pozy, zastępując je kompletną swobodą ciała w tańcu. Celem estetycznym tańca stało się odtworzenie piękna plastycznego za pomocą ruchów prostych i naturalnych, co spowodowało również konieczność zreformowania kostiumu tanecznego przez wprowadzenie luźnej, lekkiej tuniki<sup>25</sup>.

Fokin i Duncan mieli wspólny cel, ale ich metody były różne. Fokin był mocno związany z tradycyjną szkołą klasyczną i uznawał konieczność solidnych

<sup>24</sup> Cyt. za: ibidem, s. 319.

<sup>25</sup> I. Turska, *Przewodnik baletowy*, s. 287.

podstaw technicznych. Przyczynił się do stworzenia nowych form, które opierając się na starej tradycji, kształtowały nowe oblicze sztuki. Fokin zachował liryzm i poetyczność baletu romantycznego, nadając im nowy kształt sceniczny: nową konstrukcję widowiska, muzykę i dekorację<sup>26</sup>. Naraziło go to na ostre ataki. Starsi znawcy baletu zarzucali mu naśladowanie duncanizmu, natomiast pełna entuzjazmu młodzież przejęła nową tendencję, ożywiającą kanony tańca klasycznego. Nowe idee widoczne były w balecie *Eunica*, którą wystawiono 10 grudnia 1906 r., gdzie obok siebie zatańczyły: baletnica starego pokolenia Matylda Krześcińska i czołowa przedstawicielka baletu początku XX wieku Anna Pawłowa. Matylda i Fokin zaprzyjaźnili się, razem wystąpili w Moskwie w 1907 r. w *Daremnej przezorności*, a przyjaźń ich przetrwała okres rewolucji i emigrację.

W sezonie 1907/1908 r. primabalerina assoluta po raz pierwszy tańczyła z Wacławem Niżyńskim – Polakiem, który w 1907 r. ukończył Cesarską Szkołę Baletową. W tymże roku wspólnie wystąpili w *Nokturnie* F. Chopina, a także dali kilka występów w Teatrze Wielkim w Moskwie. Wiera Krasowska o występach Krześcińskiej z Niżyńskim pisała: „Niedawno ukończyła trzydzieści pięć lat, ale jej wypielegnowana uroda znajdowała się w pełni rozkwitu. Lubiła oczarowywać mężczyzn i do listy jej »ofiar« oprócz dwóch wielkich książąt można by było dopisać wiele przelotnych miłostek. [...] tym smarkaczem (Niżyńskim) Krześcińska zainteresowała się z czysto sportowych pobudek. Bo głównym motorem sukcesów życiowych Matyldy nie była uroda – inne były jeszcze piękniejsze – nie urok, lecz niewyczerpana energia. Starczyło jej w zupełności na bujne życie młodej lwicy salonowej i na wysokiej klasy kunszt taneczny. Pierwsza zasłużyła na tytuł primabalerina assoluta i wyparła ze sceny Włoszki, posiadłszy tajemnicę ich tańca. Teraz miała nadzieję, że zdobywający coraz większy rozgłos młody tancerz odpowiednio podkreśli jej olśniewające mistrzostwo”<sup>27</sup>. Krześcińska snuła plany względem młodego tancerza, Niżyński miał jechać razem z nią na występy do Paryża. Ostatecznie w Paryżu Matylda występowała z M. Legatem, bo w zespole nastąpił rozłam, balerina i jej młodszy partner znaleźli się w różnych obozach<sup>28</sup>.

W tamtych czasach balet w paryskiej Operze plasował się na szarym końcu i występował dopiero pod koniec spektaklu. Wystawiane balety były mało interesujące. Krześcińska tańczyła w *Coppellii* i *Korrigan*. W tym samym sezonie, kiedy rosyjska primabalerina assoluta dawała występy w Operze, Sergiusz Diagilew miał tam swój pierwszy sezon operowy, bardzo zresztą udany. Oboje

<sup>26</sup> I. Turska, *Krótki zarys...*, s. 198.

<sup>27</sup> W. Krasowska, *Niżyński*, Warszawa 1978, s. 40.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 42.

poznali się kilka lat wcześniej w teatrze, gdzie Diagilew pojawił się jako nowy urzędnik do szczególnych poruczeń. Krasowska sugerowała, że wzbudził on zainteresowanie Krześcińskiej wytworną elegancją i ironicznym przymrużeniem oczu. W zespole od razu zauważono, że Krześcińska interesuje się Diagilewem i starano się ich skojarzyć: jedni czynili to z lizustwa, inni dla zabawy. Jednak Diagilew nie przekraczał granic wyszukanej, lecz chłodnej uprzejmości przez cały okres, gdy pracował w teatrze<sup>29</sup>. Sama Krześcińska nic nie pisze na temat fascynacji osobą Sergiusza Diagilewa. Kiedy pierwszy paryski sezon Baletów Rosyjskich Diagilewa zakończył się triumfem, twórca postanowił zorganizować kolejny, w przyszłym roku. Zwrócił się z prośbą do pierwszej baletnicy Teatru Maryjskiego o pomoc w organizacji subsydium i zaproponował jej udział w przedsięwzięciu. Podczas współpracy stosunki między nimi ochłodziły się. Diagilew zamierzał obsadzić w *Giselle* Annę Pawłową, Krześcińskiej natomiast zaproponował podrzędną rolę w balecie *Pawilon* Armidy, gdzie nie mogła w pełni zaprezentować swych umiejętności. Mimo nalegań reżyser odmówił, czego wynikiem była rezygnacja baletnicy w paryskim sezonie Baletów Rosyjskich Diagilewa. Wskutek braku porozumienia, Krześcińska zdecydowała się na występy Paryżu.

Samo pojawienie się na Zachodzie Europy tzw. Baletów Rosyjskich Diagilewa zbiegło się z próbami odrodzenia tańca przez Isadorę Duncan. Repertuar rosyjskiej grupy reprezentował nowe koncepcje, będące kontynuacją pierwszego baletmistrza tego zespołu – Michała Fokina. Przez cały okres działalności Baletów Rosyjskich, a więc w latach 1909–1929, dominowała w nim indywidualność ich twórcy i kierownika. W 1911 r. utworzył się stały zespół Baletów Rosyjskich Diagilewa, w którym dotychczas tancerze cesarskich teatrów występowali dorywczo<sup>30</sup>.

W 1911 r. primabalerina assoluta obchodziła dwudziestolecie pracy na cesarskiej scenie i z tej okazji urządzono benefis. Podobnie jak dziesięć lat temu odbył się on 13 lutego. Na występach obecna była cała rodzina carska. „Na początek wybrałam pierwszy akt baletu *Don Kichot*, rozgrywający się na placu w Barcelonie, a składający się prawie wyłącznie z tańców hiszpańskich. Moimi partnerami byli: Piotr Gerdt w roli Gamasza, bogatego szlachcica, i Mikołaj Legat w roli Bazyla, cyrulika. Potem szedł trzeci akt baletu *Paquita* w choreografii Mikołaja Legata, miałam tam wspaniałe *pas de deux* i również w jego choreografii solówkę do muzyki A. Kadletza. Na zakończenie dano drugi akt baletu *Fiametta*, z którym wiązały się tak drogie mi wspomnienia; w balecie tym

<sup>29</sup> Zob. *ibidem*, s. 40.

<sup>30</sup> I Turska, *Krótki zarys...*, s. 211.

mogłam zabłysnąć i byłam szczęśliwa, że Niki zobaczy moje wykonanie”<sup>31</sup> – wspominała Krzesińska. Zgodnie z tradycją po występie jubilatka otrzymała „cesarski prezent” – był to brylantowy orzeł o wydłużonym kształcie w platynowej oprawie i z platynowym łańcuszkiem do noszenia na szyi. Sprawozdanie z benefisu zostało zamieszczone w „Roczniku Teatrów Cesarskich”, w którym zapisano: „13 lutego 1911 roku miało miejsce wielkie wydarzenie: M. Krzesińska obchodziła jubileusz dwudziestolecia. Jako przedstawicielka klasycznego kierunku w sztuce tańca nie ma ona dziś rywalek na rosyjskiej scenie, aż tak doskonała jest jej sztuka [...]. M. Krzesińska rozpoczynała swą karierę w czasie, gdy zachwycono się u nas maestrią różnych, bardziej lub mniej głośnych tancerek zagranicznych, jak Brianza, Dell’Era, Legnani, Zambelli i inne. Pani Krzesińska, podejmując ryzyko wystąpienia w tych samych rolach, w których święciły triumfy tancerki zagraniczne, stopniowo utorowała drogę do całkowitego opanowania sceny baletowej przez baleriny rosyjskie. Przejmując od szkoły włoskiej wirtuozerię, od francuskiej grację, p. Krzesińska przefiltrowała to przez pryzmat czysto słowiańskiej subtelności i duchowości, dodała do tego cudowną mimikę i w sumie doprowadziła do perfekcji swą sztukę, którą od dwudziestu lat podziwiają miłośnicy baletu. I jeśli dziś, kiedy dokonuje się przewartościowanie sztuki baletowej, klasyczna pointe wymaga obrony, to nie znajdzie ona lepszego, bardziej żarliwego i skutecznego obrońcy aniżeli p. Krzesińska. Spektakl na benefis utalentowanej baleriny był składanką: pierwszy akt *Don Kichota*, trzeci akt *Paquity* i drugi akt *Fiametty*. Z wyjątkiem Fokina uczestniczyły w nim wszystkie najlepsze siły zespołu”<sup>32</sup>.

W 1911 r. doszło też do pogodzenia się Matyldy z Diagilewem. Złożył jej propozycję jesiennych występów w Londynie, a w następnym roku w Wiedniu, Budapeszcie i Monte Carlo. Krzesińska zgodziła się i w październiku i listopadzie 1911 r. tańczyła w londyńskim Covent Garden. Na recital wybrano *Karnawał*, dwa akty *Jeziora łabędziego* oraz *pas de deux* z baletu *Śpiąca Królowna*, gdzie towarzyszyć jej miał Waław Niżyński. Pierwszy występ zakończył się sukcesem, ale nie takim, jakiego spodziewała się balerina. Wymusiła ona na Diagilewie włączenie do *Jeziora łabędziego* sceny balu, jej solową wariację do muzyki Kadletza. Kolejne występy spotkały się z wielkim aplauzem publiczności i ogromnym sukcesem Krzesińskiej, sukcesem, który ją uszczęśliwiał. Wrażenia z występów na scenie londyńskiej Krzesińska zanotowała w pamiętniku: „Opuszczałam Londyn w pełni usatysfakcjonowana. Odniosłam tu wielki sukces, stosunki z Diagilewem ku mojej radości znów układały się jak najlepiej,

<sup>31</sup> M. Krzesińska, op. cit., s. 131.

<sup>32</sup> Cyt. za ibidem., s. 133.

a czekały mnie jeszcze występy w Wiedniu i Budapeszcie, wiosną zaś w Monte Carlo”<sup>33</sup>. W lutym 1912 r. Krzezińska występowała w zespole Diagilewa w Wiedniu, następnie wyjechała do Budapesztu, gdzie po raz pierwszy zatańczyła z Niżyńskim *Ducha róży*, potem do Monte Carlo. Odniosła tam duże sukcesy, zwłaszcza w drugiej odsłonie *Jeziora łabędziego*, które na żądanie publiczności często powtarzano.

Na wieść o śmierci matki i chorobie wielkiego księcia Andrzeja Władimirowicza, Krzezińska postanowiła w 1912 r. na pewien czas zawiesić swoją pracę artystyczną. Mimo to nie potrafiła odmówić artystom *corps de ballet* Teatru Maryjskiego, którzy prosili ją o występ na ich benefisie w *Koniku Garbusku*, w nowej choreografii Aleksandra Gorskiego. W lutym 1913 r. wystąpiła w operze *Życie za cara*, w galowym przedstawieniu z okazji trzechsetlecia Domu Romanowów. W dniu przedstawienia na widowni obecna była cała rodzina cesarska. To jedyne występy Krzezińskiej w sezonie 1912–1913. Latem 1914 r. po raz ostatni tańczyła w Krasnym Siole, ostatni raz w obecności cara. Kilka dni później wybuchła wojna.

Podczas wojny baletnica kilkakrotnie wyjeżdżała na gościnne występy do Rewla, Helsingforsu czy Kijowa, a także uczestniczyła w zorganizowanym przez antreprenera Reznikowa tournée po Rosji. Wraz z zespołem gościnnie występowała w Moskwie, Kijowie, Charkowie, Rostowie nad Donem, Baku i Tyflisie. Zespół odniósł wielki sukces.

Matylda Krzezińska nie potrafiła zrezygnować z baletu. Czując niepohamowany pociąg do tańca, twórczą wenę, na scenie czuła się szczęśliwa, w pełni utożsamiając się ze swoją rolą. W 1916 r. mijało ćwierć wieku od jej pierwszego występu na scenie cesarskiej. W ostatnich latach partnerował jej w tańcu Piotr Władimirow. Na scenie był on uosobieniem natchnienia i porywał tym swe partnerki. Krzezińska lubiła z nim tańczyć, zwłaszcza *Jezioro łabędzie* i *Talizman*. Znany krytyk Jurij Bielajew pisał, że Władimirow wpada z Krzezińska na scenę niczym z pucharem szampana, który ofiarowuje publiczności<sup>34</sup>.

Ćwierć wieku na scenie baletnica postanowiła uczcić benefisem, z którego środki zdecydowała się przekazać Rosyjskiemu Towarzystwu Teatralnemu, działającemu pod patronatem cara. Pieniądze przeznaczone były na pomoc dla rodzin artystów, którzy poszli na wojnę. „Na mój benefis wybrałam *Talizman* i wyznaczyłam bardzo wysokie ceny za bilety. Mimo to wszystkie bilety zostały sprzedane, a wiele osób przysłało znacznie większe kwoty, aniżeli wynosił koszt

<sup>33</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>34</sup> I. Turska, *Przewodnik baletowy*, s. 324.

biletu. Udało mi się zebrać 37 000 rubli. Sumę na owe czasy ogromną. [...] Benefis mój odbył się 21 lutego 1916 r.”<sup>35</sup> Nie była to jedyna akcja charytatyw-  
na Matyldy. Postanowiła po raz pierwszy zatańczyć balet *Giselle*, żeby zebrać  
pieniądze na rzecz sanitarnych organizacji wielkiej księżnej Marii Pawłowny.  
Krzesińska celowo wybrała ten balet, gdyż wiedziała, że wiele osób przyjdzie  
zobaczyć ją w tej roli z ciekawości. Przedstawienie odniosło sukces, publicz-  
ność doceniła szlachetny cel, ale balerina zdawała sobie sprawę, że mistrzynią  
w *Giselle* pozostanie i tak Anna Pawłowa. Wraz z hrabiną Matyldą Iwanowną  
Witte – żona byłego premiera – w lutym 1917 r. urządziła dobroczynne przedsta-  
wienie na rzecz Domu Pracy Inwalidów Wojenrych. W przedsięwzięciu uczest-  
niczyli najlepsi artyści, a Matylda wystąpiła z M. Fokinem w jego balecie *Kar-  
nawał*. Przedstawienie udało się, sala była wypełniona po brzegi, a uzyskany  
dochód zadowalający. Był to ostatni występ Matyldy Krzesińskiej na scenie  
Teatru Maryjskiego, w którym przepracowała w sumie dwadzieścia siedem lat  
od ukończenia szkoły baletowej.

Po wybuchu rewolucji 1917 r. Krzesińska wraz z synem Wową opuściła  
Petersburg. Po długich wędrówkach w 1920 r. dotarła do Francji, gdzie spotkała  
się ze swym starym przyjacielem Sergiuszem Diagilewem, który zaproponował  
jej występy podczas sezonu w Paryżu. Krzesińska, mimo czterdziestu ośmiu lat,  
czuła się w pełni sił i mogłaby zatańczyć. Była zaszczycona złożoną jej propozy-  
cją, lecz odmówiła, bo nie zamierzała występować po tym, jak przestały istnieć  
teatry carskie.

Życie na emigracji było ciężkie. Krzesińska w Rosji zostawiła wszystko,  
straciła swój majątek. Postanowiła otworzyć w Paryżu studio tańca, by w ten  
sposób zapewnić sobie środki do życia. 6 kwietnia 1929 r. rozpoczęły się zaję-  
cia, a pierwszą uczennicą, która zgłosiła się do szkoły, była Tatiana Lipkowska,  
rodzona siostra Lidii Lipkowskiej, słynnej śpiewaczki operowej. „Tania, bo tak  
ją wszyscy nazywaliśmy, była moim talizmanem, przyniosła mi szczęście w stu-  
diu i na tę pamiątkę jej portret wciąż wisi w tym samym miejscu. W rejestrach  
studia Tania figuruje pod numerem pierwszym”<sup>36</sup>. W pierwszych latach po  
otwarciu szkoły, najważniejszej wówczas w Paryżu, nauki pobierały w niej dwie  
córki Fiodora Szalapina.

W maju 1950 r. w Londynie powstała Federacja Rosyjskiego Baletu Kla-  
sycznego, utworzona przez piętnaście szkół tańca, których celem było zachowa-  
nie podstawowych kanonów rosyjskiego baletu klasycznego i nauczanie za po-  
mocą metod wypracowanych w cesarskich szkołach baletowych. Federacja

<sup>35</sup> M. Krzesińska, op. cit., s. 180.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 260.

zwróciła się do Matyldy Krześcińskiej z prośbą o objęcie nad nią patronatu. Balerina zgodziła się z wielką przyjemnością, ponieważ cel całego przedsięwzięcia był bliski jej sercu. Słuszna była idea kontynuowania tradycji baletu rosyjskiego w angielskich szkołach baletowych, gdyż stwarzało to solidne podstawy rozwoju baletu.

Matylda Krześcińska do końca swego życia mieszkała w Paryżu. Zmarła 6 grudnia 1971 r., miała 99 lat. Pochowano ją na rosyjskim cmentarzu pod Paryżem obok męża – wielkiego księcia Andrzeja. Trzy lata później zmarł jej jedyny, ukochany syn Wowa.

Krześcińska była ostatnią niezwykłą artystką baletu klasycznego. Potrafiła wzruszyć publiczność starymi spektaklami, utożsamiając się całkowicie z granymi postaciami. Miała oczywiście przeciwników, była przedmiotem zawiści i zazdrości. Wielka ambicja, a chyba też i kaprysy baleriny czyniły z niej uczestniczkę wielu zakulisowych intryg, powodując niezyczliwe plotki. W późniejszym okresie uwagi krytyczne wywoływała zbyt klasyczna maniera czy też technika jej tańca. Baletomani dzielili się nawet swego czasu na „krzesinistów” i „antykrzesinistów”. Wszyscy poważni historycy i krytycy cieszącego się światową sławą baletu rosyjskiego sytuują ją jednak bardzo wysoko – wśród trzech najznamienitszych gwiazd tego baletu z przełomu stuleci. Poza nią to jeszcze Tamara Karsawina i Anna Pawłowa<sup>37</sup>. Isadora Duncan pisała o niej: „Jestem wrogiem baletu, który uważam za fałszywą, niedorzeczną sztukę – właściwie już nie sztukę. Niemożliwe było jednak nie oklaskiwać zjawiskowej postaci Krześcińskiej, gdy migotała po scenie, podobniejsza raczej do wdzięcznego ptaka lub motyla niż do ludzkiej istoty. [...] Swemu wielkiemu talentowi i niezwykłej osobowości zawdzięczała powodzenie u moźnych tego świata”<sup>38</sup>.

Znakomite opanowanie techniki pozwoliło Krześcińskiej całkowicie panować nad stylem, łączyć precyzję i lekkość z wyjątkową perfekcją. „Jej temperament gorący i dramatycznie bogaty skłonił ją do ról charakterystycznych; mała, szczupła, ciemnowłosa, więcej *brillante* niż liryczna; tancerka *terre-d-terre* dysponowała ogromną pojemnością interpretacyjną”<sup>39</sup>. Irena Turska doceniła jej temperament i precyzję techniczną, ale twierdziła, że nie posiadała ona zdolności aktorskich ani wyrazu, trzymała się tradycyjnej koncepcji ról, zachowując

<sup>37</sup> J. Sobczak, *Polka – primabalerina petersburska i jej romans z cesarzem Mikołajem II*, [w:] *Polsko-wszechsłowańskie powiązania kulturowe, literackie i językowe*, t. I: *Literatura i kultura*, pod red. A. Bartoszewicza, Materiały z V Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Olsztyn 7–9 X 1993, s. 166.

<sup>38</sup> T. Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970, s. 323.

<sup>39</sup> M. Lewańska, op. cit., s. 321.

czystość stylu klasycznego<sup>40</sup>. Sądzę jednak, że dzięki temu brakowi podatności na zmiany, zachowaniu czystości tańca klasycznego w doskonałej formie, który przeniosła w wiek XX, nadal błyszczała wśród nowych, młodszych baletnic, a gdy już lata nie pozwalały jej błyszczeć, przekazywała doświadczenie swym uczennicom.

<sup>40</sup> I. Turska, op. cit., s. 201.

### Резюме

*Источники карьеры – поддержка двора или собственный талант  
(художественная личность Матильды Кжесинской)*

Темой настоящей статьи является жизнь и творчество Матильды Кжесинской – известной танцовщицы польского происхождения. Ее жизнь была связана с царскими балетными театрами. Близкие связи с Николаем II довольно трагически повлияли на ее дальнейшую жизнь.

М. Кжесинска занимает в истории русского балета довольно значительное место.

### Summary

*The sources of the career – the support of the court or one's own talent  
(the artistic profile of Matylda Krzesińska)*

The main character of this article is Matylda Krzesińska – a Russian dancer of Polish provenience and first, although ill-fated love of prince and later emperor, Nicolai II. Since 1890 she appeared on the stage of *Maryjski* Theatre in Petersburg, where she was recognised as *prima ballerina assoluta* – this title was acquired only by few in the history of ballet. In 1909 Krzesińska appeared at Les Ballets Russes in Paris, where she settled in 1920 and opened a school for ballet dancers. In early stages of her career she owed popularity to the romance with young crown successor, Nicolai, but in fact it was her fabulous dance, the legacy of her father Feliks Krzesiński, which made her one of icons in Russia's history of culture. Krzesińska also had a huge influence on the nineteenth century ballet – she was the first Slavic dancer who mastered, long inaccessible for Russians, technical secrets of dance, known earlier only to the Italians.

Matylda Krzesińska was a brilliant ballet dancer, famous in whole Europe, a person with very interesting and turbulent memoir. An additional interest was raised especially by her romance with crowned prince of nineteenth century's greatest superpower, which became an object of study for historians and journalists.