

Beata Waligórska-Olejniczak

Poznań

Anioł, geniusz, boski tancerz. Taniec Waclawa Niżyńskiego jako tekst¹ o artystycznym przełomie i przełomowym artyście

„Spotkałem niewielu geniuszy, Niżyński był jednym z nich. Działał hipnotycznie, był jak bóg, jego mroczność przywołała na myśl atmosferę innych światów. Każdy ruch był poezją, każdy skok był podróżą do dziwnej krainy fantazji”². Słowa Charliego Chaplina, urzeczonygo pierwszym występem Waclawa Niżyńskiego w Los Angeles, częściowo tylko oddają reakcję geniusza filmu po spotkaniu z mistrzem plastyki ruchu, Polakiem, który wpisał się jednak w historię baletu rosyjskiego, a nie polskiego, tworząc podstawy nowoczesnej choreografii baletowej. Niżyński ze swoją niezwykłą intuicją artystyczną trafił na właściwy moment – czas modernistycznego przełomu „łapczywie” chłonnącego wszystko, co nowe i jednocześnie wyczekującego podobnych objawień.

W sztuce baletowej właśnie zaczynały dokonywać się istotne przeobrażenia. Teatr petersburski, nastawiony jedynie na kopiowanie sztywnych reguł tańca klasycznego, żył coraz bardziej swą dawną świetnością, powszechna stawała się świadomość nieuchronnych zmian estetycznych i Niżyński niezaprzeczalnie na tym skorzystał, stając się podczas występów w Europie niejako emblematem rosyjskiej szkoły tańca, choć – paradoksalnie – rzadko tak naprawdę miał okazję brać udział w przedstawieniach, do których rzeczywiście przygotowywano go w szkole, i to Paryż, a nie Petersburg pozwolił mu rozpostrzeć skrzydła artystycznej wyobraźni. Lata pomiędzy objęciem władzy przez Mikołaja I a złożeniem abdykacji przez Mikołaja II były czasem odrodzenia sztuki rosyjskiej, w tym także baletowej, gwiazda Niżyńskiego rozbłysła w zasadzie dopiero w ostatniej

¹ Taniec rozumiany jest w niniejszym artykule jako tekst kultury, wytwór kultury stanowiący całość uporządkowaną według określonych reguł. Bogatą bibliografię dotyczącą stosowanej metodologii badań można znaleźć m.in. w książce B. Stempeżyńskiej pt. *Dostojewski a malarstwo*. Patrz także: B. Waligórska-Olejniczak, *Sceniczny gest w sztuce A. P. Czechowa „Mewa” i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań 2009, gdzie taniec Isadory Duncan odczytany został jako tekst epoki modernizmu.

² R. Buckle, *Nijinsky*, Nowy Jork 1980, s. 454.

dekadzie tego okresu pod patronatem Sergiusza Diagilewa, założyciela i kierownika międzynarodowego zespołu baletowego Les Ballets Russes, do którego pozyskiwał najznakomitszych tancerzy, kompozytorów, choreografów i scenografów.

Druga połowa XIX wieku i początek XX przynosi obok wielkich powieści Lwa Tołstoja, Fiodora Dostojewskiego czy dramatów Antoniego Czechowa także przełomowe wydarzenia w dziedzinie baletu, muzyki czy malarstwa. Borodin tworzy *Kniazia Igora*, Musorgski *Borysa Godunowa* i *Chowańszczyznę*, Rimski-Korsakow komponuje zaś prawie wszystkie swoje opery i poematy symfoniczne, podobnie jak Czajkowski. Lata 80. i 90. wiążą się także z protestem dekadentów przeciwko dominującej roli malarstwa akademickiego i ideałów pieriedwiżników, płynne przejście pomiędzy którymi stanowiła niejako twórczość Walentina Serowa, w której można doszukać się elementów wspólnych z dziełami Maneta, Sargenta czy nawet Whistlera. Pejzaże Izaaka Lewitana postrzegano jako pomost pomiędzy obrazami Constable'a a impresjonistami, dwoje młodszych pejzażystów moskiewskich – Aleksander Gołowin i Konstanty Korowin – jako pierwsi malarze zatrudnieni zostali do pracy w teatrze. Michaiła Wrubla uznać by można z kolei za rosyjskiego ekspresjonistę, choć termin ten pojawi się znacznie później. Leon Bakst, który odegra kluczową rolę w sferze scenografii teatralnej, pozostaje w owym czasie pod silnym wpływem Aleksandra Benois, a pozbawione realizmu obrazy i wizje Mikołaja Roericha, z których promieniuje umiłowanie czystego koloru i mistyka, określa się jako swoistą paralelę symbolistycznego malarstwa Gauguina.

W kontekście kształtowania się oblicza sztuki rosyjskiej nie bez znaczenia było z pewnością powstanie ugrupowania „Świat Sztuki” (*Mup ucckycmba*) skupionego wokół wspomnianego już Diagilewa. Członkowie grupy postulowali wyzwolenie sztuki z krępujących więzów społeczno-politycznych nakazów, wolność wypowiedzania się na każdy temat, autonomię artysty oraz uznanie kategorii piękna jako jedynej wiecznej wartości sztuki³. Stąd swoisty eklektyzm stylów, zyskujący pełnię realizacji w łączeniu sposobów kreacji artystycznej, proponowanych przez impresjonizm, symbolizm, secesję i ekspresjonizm. W konsekwencji miriskusnicy dążyli do przeobrażenia świata, wyzyskując właściwości tematyczne i artystyczne stylów minionych oraz wzbogacając poszczególne obrazy, wątki i motywy o nowe wartości. Szczególnie upodobali sobie rodzimy wiek XVIII, francuskie rokoko, klasycyzm, greckie malarstwo wazowe oraz folklor rosyjski. Często pojawiającym się tematem obrazów były motywy obrzędów świątecznych, sceny teatralne, sym-

³ I. Malej, *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)*, Wrocław 2008, s. 266.

bolika marionetki, kukły, które poddane odpowiedniej stylizacji umożliwiały malarzom łączenie fantastycznej umowności z prozą powszedniości, dekonstrukcję rzeczywistości⁴. Swą artystyczną jurysdykcją Diagilew objął zresztą także ugrupowanie „Błękitna Róża”, dynamicznie wkraczające na scenę kultury rosyjskiej na początku XX stulecia, nawiązując twórczy dialog z wieloma nie zrzeszonymi malarzami.

Przemianom i nowym prądom w sztukach wizualnych towarzyszyły przełomowe eksperymenty w dziedzinie teatru określane mianem Wielkiej Reformy Teatralnej, która objęła cały świat. Artyści rosyjscy mieli swój udział w kształtowaniu nowej sztuki, wystarczy wspomnieć chociażby powstanie Moskiewskiego Teatru Artystycznego dzięki współpracy Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki, prace teoretyczne Tairowa czy koncepcję biomechaniki Meyerholda wypracowaną w jego Laboratorium⁵. Kluczowy był wówczas dla twórców zamiar przebudowy mentalności widza-mieszczanina, by uczynić z niego współuczestnika i współtwórcę dzieła, czemu służyć miało wypracowywanie adekwatnych kanonów gry aktorskiej, określanie statusu reżysera-demiurga, miejsca widza oraz funkcji autora tekstu. W tym celu czerpano obficie z dawnej sztuki Dalekiego Wschodu, teatru antycznego czy *commedii dell'arte*.

Szukanie podniet artystycznych w klimacie epok dawnych, w uroku przeszłości, wzajemne przenikanie się kultur zauważalne było także w balecie. Artyści moskiewscy w opozycji do twórców z Petersburga koncentrowali się jednak głównie na wyrazistych efektach dramatycznych, zabiegali o widowiskowość i atrakcyjność przedstawienia. Szkoła petersburska zafascynowana zaś była akrobatyką artystów włoskich występujących gościnnie na deskach miejscowych teatrów, zatrudniono nawet wybitnego Enrico Cecchetti, by wykorzystał potencjał „wschodzącego” pokolenia baletmistrzów, umiejętnie łącząc włoski styl z rosyjską wytrzymałością i siłą fizyczną. Tym nowym oczekiwaniom widza i reżysera zdawał się wychodzić naprzeciw Wacław Niżyński – fascynujący swymi „podniebnymi” skokami, szukający inspiracji w kulturach starożytnych i wprawiający w zachwyty dynamiką i pięknem ciała.

Celem niniejszego artykułu jest próba odczytania tańca polskiego baletmistrza w kontekście zarysowanych tu zaledwie zjawisk artystycznych towarzyszących pojawieniu się Niżyńskiego na scenie, dyskusja nad jego wkładem w kształtowanie się oblicza nowoczesnego baletu rosyjskiego i światowego oraz nad charakterem interesującego nas tutaj fenomenu tańca.

⁴ Ibidem.

⁵ B. Waligórska-Olejniczak, *Próba rekonstrukcji idei ciała wyzwolonego w perspektywie Wielkiej Reformy Teatralnej. Taniec Isadory Duncan*, [w:] *Problemy współczesnej komparatystyki*, pod red. H. Chałacińskiej-Wiertelak i W. Wasylewki, t. I, Poznań 2003, s. 207.

Taniec tego artysty, wielokrotnie podkreślającego swoje polskie pochodzenie, w opinii wielu badaczy przewartościował podstawowe założenia baletu rosyjskiego, stając się niedoścignionym wzorcem tak dla rodzimych tancerzy, jak i dla twórców w Europie Zachodniej czy nawet w Stanach Zjednoczonych, gdzie mężczyzna-artysta baletowy był zjawiskiem bardzo rzadkim i dla wielu szokującym. Niezaprzeczalnym technicznym atutem Niżyńskiego były skoki, słynne *grande jeteé*, którymi popisywał się jeszcze w szkole, nie zawsze spotykając się z uznaniem nauczycieli. Profesor tańca klasycznego zwykł z niezadowoleniem mawiać: „Proszę popatrzeć, ten diabeł robi za wysokie skoki i nigdy nie może spaść na podłogę w takcie”⁶. Sam artysta stwierdzał skromnie, że szybowanie wcale nie jest takie trudne: „Wystarczy tylko się tam dostać i zatrzymać na chwilę”. Choć nie utrwalono na taśmie filmowej czy chociażby na zdjęciu akrobatycznych umiejętności Niżyńskiego, nietrudno sobie wyobrazić zachwyty publiczności. W konsekwencji artysta nie tylko przyczynił się do odrodzenia męskiego tańca baletowego, ale wręcz odsunął primabalerinę na drugi plan. W dotychczasowym tańcu klasycznym żądano od tancerza praktycznie bezmyślnego wykonywania łatwych do zinterpretowania figur, a mężczyzna był w gruncie rzeczy partnerem tancerki, jego rola ograniczała się do podnoszenia partnerki i stanowienia swego rodzaju tła⁷.

W początkowych latach występów Niżyńskiego na scenie chciały go mieć za partnera najslawniejsze baleriny z Polką Matyldą Krzezińską na czele, głośną nie tylko dzięki swej oszałamiającej technice tańca, ale również z powodu licznych romansów z przedstawicielami rodu Romanowów⁸. Szybko się jednak przekonały, że w zespole Diagilewa z założenia na pierwszym planie ma błyszczeć Niżyński. Indywidualizm i talent tancerza przyciągał publiczność na całym świecie, zacieraając jednocześnie różnice między tym, co męskie i kobiece oraz poddając pod dyskusję kwestię dotychczasowej absolutnej konieczności pojawienia się primabaleriny na scenie. Niezwykłe zdolności techniczne Niżyńskiego, zdolnego ujarzmić swoje ciało i sprawować absolutną nad nim kontrolę, zwłaszcza w zakresie akrobatyki, nasuwają asocjacje z metodą pracy Wsiewołoda Meyerholda, określaną mianem biomechaniki. Zafascynowany cyrkiem autor wspomnianej koncepcji doszedł bowiem do wniosku, że jedynym czytelnym językiem przedstawienia jest gest wytrenowanego odpowiednio aktora, który można jednoznacznie odczytać,

⁶ P. Sarzyński, *Popołudnie fauna*, „Polityka” 2009, nr 19 (2244), [online] <www.polityka.pl/archiwum>, dostęp: 15 czerwca 2009.

⁷ O. Woźniak, *Wielcy i niezapomniani: Wacław Niżyński*, [online] <www.innastrona.pl/kult_ludzie_nizynski.phtml>, dostęp: 15 czerwca 2009, fragmenty artykułu opublikowanego w „Przekroju” z 11 września 2003.

⁸ C. Zeevat, *Zmierzch Romanowów. Ostatni wiek imperialnej Rosji*, przeł. B. Waligórska-Olejniczak, Warszawa 2008.

ale nie tyle na zasadzie interpretacji, ile raczej automatycznego odruchu na pojawiający się impuls. Przeprowadzenie powyższej korelacji stawiałoby akcent na automatyzm i brak aspektu duchowego w tańcu Niżyńskiego, co wydaje się być stwierdzeniem nie do końca słusznym. Z drugiej strony konsekwencją biomechanicznego treningu Meyerholda było przygotowanie aktora do odtwarzania ograniczonego wachlarza ról, co dotyczyło również interesującego nas tutaj tancerza.

Zdaniem współpracującego z Diagilewem choreografa Michała Fokina, budowa ciała Niżyńskiego oraz brak wyrazistych męskich cech pozbawiały tancerza możliwości wcielania się w pewne role, takie jak chociażby postać wojownika w *Tańcach połowieckich*⁹. W rezultacie pisano kwestie specjalnie dla niego lub obsadzano go w rolach niejako idealnie dla niego stworzonych, jak np. rola Murzyna w *Szeherazadzie* z muzyką Rimskiego-Korsakowa, do której predestynowała go egzotyczna uroda i perfekcyjna muskulatura. Spektakl przyjęto w Paryżu entuzjastycznie, porównując Niżyńskiego do „tygrysa”, „wijącego się, połyskującego gada” lub „ptaka objającego się o pręty klatki”. Zachwycano się jego ciałem „podobnym do stalowej sprężyny”. W opinii wspomnianego wyżej choreografa Niżyński przypominał w tej roli prymitywnego dzikusa i to nie tylko za sprawą charakterystyki, ale głównie dzięki wymowie kinetyki ciała. Zachowywał się, jakby był pół człowiekiem, pół kotem, miękko i lekko przemierzającym odległości w powietrzu, po czym przeistaczał się w ogiera, dysząc ciężko przez otwarte nozdrza, porażając nadmiarem energii i siły, uderzając niecierpliwie w ziemię. Bronisława Niżyńska pojawienie się brata na scenie skojarzyła już od pierwszych chwil z pełzaniem węża przemieniającego się następnie w nieokiełznaną panterę. Końcowe taktę tuż przed sceniczną egzekucją przywodziły na myśl obraz ryby uderzającej bezradnie w dno łodzi czy zwierzynę zranioną na polowaniu, po raz ostatni stawającą na nogi, by w końcu poddać się myśliwemu. Zwierzęcość tańca urzekała i jednocześnie przerażała, w zachwyty wprawiała harmonia ruchów artysty, który zdawał się angażować w występ całego siebie, duszę i ciało. Spalał się w tańcu, niejako poszukując w nim i odnajdując samego siebie, swoje intymne przeżycia, może dlatego fascynował też Isadorę Duncan, reformatorkę tańca, a przy tym jednocześnie zażartą przeciwniczkę martwej – jej zdaniem – sztuki baletowej.

Warto zaryzykować w tym miejscu stwierdzenie, że postulaty artystki realizującej w tańcu ideały sztuki wyzwolonej, angażującej widza w proces aktywnego, twórczego odbioru, proklamowane przez artystów Wielkiej Reformy Teatralnej, w praktyce były bardzo bliskie baletowi w wykonaniu Niżyńskiego. Choć zespół

⁹ R. Buckle, op.cit., s. 230.

Diagilewa z całą pewnością hołdował systemowi gwiazdorskiemu i zabiegał o komercyjny sukces, tak potępiany przez twórców Europy Teatralnej, w sztuce genialnego Polaka odnaleźć można ślady podstawowych zasad nowoczesnego baletu. I nie chodzi tu bynajmniej tylko i wyłącznie o podstawy techniki baletowej, później świadomie lub bezwiednie przejęte przez choreografów, w postaci tańca na płaskich stopach zwróconych palcami do środka, z rękami bezwiednie zwieszonymi lub zgiętymi w łokciach, z zaciśniętymi pięściami i zapadniętą klatką piersiową. Elementy te, konstruujące ruch u Niżyńskiego, zdają się mieć źródło, podobnie jak u Isadory, w życiu emocjonalnym i intelektualnym artysty. Niżyński zdawał się polegać przede wszystkim na swoich uczuciach, poszukując odpowiedniego kinetycznego wyrazu dla zadanej mu roli, którą nosił niejako w sobie. Przed spektaklem przeobrażał się, prawie dosłownie zmieniał tożsamość, stając się odgrywaną postacią do tego stopnia, że nie poznawał własnej żony i dla niej również stawał się nierozpoznawalny. Ten sposób pracy nie był jednak wypracowaną, powtarzalną metodą, jak miało to miejsce w przypadku „systemu przeżywania” Stanisławskiego, o porównanie z którym można by się w tym miejscu pokusić, było to raczej instynktowne, gwałtowne i spontaniczne poddawanie się natchnieniu w chwilach nagłego, twórczego olśnienia czy przebudzenia. Niżyński każdorazowo odkrywał rolę w sobie, co było wówczas w balecie niespotykane, poddając przy tym w wątpliwość cechy zwykle kojarzone z kategorią męskości. Łączył w sobie siłę mężczyzny z gracją kobiety, balansując na granicy rozpoznawalności, niejednokrotnie plastyka ruchu czyniła go bardziej kobiecym od tak wybitnych partnerek, jak chociażby Ida Rubinstein, co z pewnością przyczyniło się do przydania męskiemu tańcowi baletowemu aury homoseksualizmu.

Awangardowe było także podejście baletmistrza do muzyki, a w konsekwencji także zmiana statusu tancerza baletowego. Niżyński nie tylko tańczył, również interpretował i tworzył balet. Jeśli tańczył to nie *do* muzyki, jak bywało dotychczas, ale raczej z muzyką czy wręcz *na* muzyce. Można by rzec, że płynął razem z prądem muzyki, poddawał się jej, sam stając się melodią, co ponownie nasuwa skojarzenia z założeniami Wielkiej Reformy Teatralnej i ideą *Gesamtkunstwerk* Wagnera proklamującego syntezę sztuk. W tym wypadku można by mówić o jedności znaku kinetycznego, dźwięku i obrazu. Niezaprzeczalnie był to ważny krok w historii związków między muzyką i tańcem, z jednej strony wskazywał na możliwość scalenia obu dyscyplin, z drugiej zaś akcentował ich autonomię i wagę twórczego potencjału artysty.

Wyobrażenia Niżyńskiego nie ograniczała się zresztą wyłącznie do muzyki, pozwoliła zrealizować się artyście także w dziedzinie choreografii. Do tej pory za rewolucyjne uważano dążenia Michała Fokina do przywrócenia baletowi poezji,

wymaganie od tancerzy umiejętnego wyrażania uczuć i emocji, a nie ograniczanie ich do mechanicznego odtwarzania układów baletowych. Zdaniem wielu krytyków Niżyński poszedł znacznie dalej niż wspomniany tutaj współpracownik Diagilewa, jeśli chodzi o ekspresję ruchu, próbując na nowo odczytać i wcielić w życie język prostych gestów. Można chyba powiedzieć, że artysta przywrócił językowi kinetycznemu jego naturalną zdolność wyrażania uczuć, zmieniając przy tym perspektywę postrzegania ciała ludzkiego, które miało stać się naczyniem, domem dla duszy. Choreografia Fokina była na tyle nieczytelna, że aby wyrazić zmianę nastroju, wykonawcy musieli uciekać się do gry mimiką twarzy, okazywania uśmiechu bądź niezadowolenia¹⁰. Ciało i twarz artysty funkcjonowały jako odrębne systemy, między którymi nie było przepływu, spójności i porozumienia. Niżyński zakładał, że twarz artysty nie jest narzędziem niezależnym, ale swego rodzaju przedłużeniem ciała, uwieńczeniem, to ciało razem z twarzą miało przede wszystkim przemawiać w sposób czytelny i jednoznaczny. System ten miał stanowić jedność i wyrażać się za pomocą gwałtownych skoków w górę, otwartych gestów ramion i nóg, bądź poruszeń w bok na ugiętych kolanach i z głową opartą na ramieniu. Język kinetyczny Niżyńskiego był bardzo precyzyjny i szczegółowy, nie zostawiał marginesu na niedopowiedzenia i aluzje. Artyście nie wolno było pozostawać obojętnym na rzeczywistość, miał angażować siebie całego, nie musiał jednak zastanawiać się nad przechodzeniem od jednego gestu do kolejnego, kontemplować relacji pomiędzy następującymi po sobie ruchami, nic nie mogło kępować jego swobodnej transformacji ruchowej. Oprócz tego, dzięki Niżyńskiemu wdzięk i grację przestano kojarzyć wyłącznie z niezachwianą symetrią i *arabesques*, każde położenie głowy, rąk czy nóg oglądane z profilu bądź *en face* miało być piękne i harmonijne, przede wszystkim zaś miało stawać się nośnikiem i metaforą energii Kosmosu, uosobieniem naturalnego pulsu Natury.

Przyroda jawiła się dla Niżyńskiego jako źródło idealnego rytmu, w niej szukał inspiracji i wzorców ruchu. Do zamkniętego i precyzyjnie określonego kanonu kroków baletowych wprowadzał kinetykę powszedniości, w plastyczne kompozycje przetwarzał obserwacje starożytnych płaskorzeźb czy rysunków. Wiele zawdzięczał pod tym względem Diagilewowi, który nie tylko zajmował się sprawami finansowymi tancerza, dbając o odpowiedni repertuar, ale zabiegał także o estetyczny i intelektualny rozwój Niżyńskiego¹¹. Polski baletmistrz, podobnie zresztą jak Isadora Duncan, poszukiwał wzorców idealnego ruchu w kulturze antyku, zwiedzał muzea i próbował przetworzyć znak wizualny w partyturę ruchową.

¹⁰ Ibidem., s. 355–356.

¹¹ P. Sarzyński, op. cit.

Pozostawiona mu przez rosyjskiego impresaria swoboda twórcza przynosiła niezrządkiem zaskakujące efekty. Wystarczy wspomnieć w tym miejscu słynną choreografię *Gier* z muzyką Debussy'ego, która wzbudziła powszechną konsternację. Był to rodzaj poetyckiej impresji, bez wyraźnego konfliktu dramatycznego typowego dla baletów Fokina, a pomysł spektaklu, łącznie z kostiumami wykonawców, oparto na grze w tenisa. Do historii przeszła również przygotowana przez Niżyńskiego choreografia do *Święta wiosny* Strawińskiego, szokująca agresywną muzyką oraz zmysłowymi, prymitywnymi układami tanecznymi, lekceważącymi obowiązującą wówczas estetykę, wzorowanymi na pogańskich obrzędach prasłowiańskich¹². Jakby tego było mało, Niżyński podporządkował taniec nie linii melodycznej, ale nerwowemu rytmowi muzyki Strawińskiego. Przypieczętował tym samym odkrycie, że balet może funkcjonować niezależnie od muzyki, a nawet być jej całkowicie pozbawiony.

Na uwagę zasługuje również styl pracy Niżyńskiego – kierownika i kreatora układów choreograficznych. Mimo tego, że sam wymagał dużej swobody twórczej, był uparty i trudno go było sobie podporządkować, tancerzy traktował instrumentalnie, mieli być przede wszystkim narzędziem całkowicie posłusznym choreografowi i jego wizji, a ich ciała glina łatwo poddająca się transformacji. Elementem dopełniającym całość, niezbędnym, ale istniejącym tylko i wyłącznie w relacji do choreografii, miał być kostium artysty. Pod tym względem „podopieczny” Diagilewa również zdumiewał publiczność, przywdziewając kostiumy olśniewające kolorem i zdobieniami, często zastępował tradycyjne rozwiązania własnymi propozycjami, a wielbiciele po spektaklach kupowali zmięte resztki strojów. W pamięć zapadła szczególnie rola tytułowego bohatera *Pietruszki* z muzyką Strawińskiego, w której Niżyński tak naprawdę pokazał wizję samego siebie w przyszłości, człowieka chorego i udręczonego, duszę szamoczącą się w więzieniu własnego ciała, choć nikt oczywiście nie mógł wtedy tego przewidzieć¹³. Smutne asocjacje wzbudzała również odgrywana przez niego postać Arlekina w *Karnawale* Schumanna, zwracająca uwagę na fakt, że aby istnieć w wielkoświatowej bohemie, artysta często zmuszony jest przywdziewać maskę kłowna i tłumić naturalne odruchy.

Jak pisze Krasowska: „A tymczasem czas płynął i tancerza coraz bardziej wciągało nowe, podwójne życie, kiedy to praca nie nadażała zmywać mętnego osadu nie przespanych nocy. Niżyński przyswajał sobie nową rolę, rolę zblazowanego modnego artysty. Ponury wyrostek ze stale otwartymi ustami i nieobecny

¹² J. Marczyński, *Wstęp*, [w:] W. Niżyński, *Dziennik*, Warszawa 2000, s. 7–39.

¹³ B. Mucha, *Artyści polscy w nowożytnej Rosji*, Łódź 1994, s. 122–139.

spojrzeniem nałożył maskę dandysa. W ubraniu od najlepszego krawca, nieskazitelnie uczesany, stał się młodzieńcem o interesującej powierzchowności. Zaciśnięte usta uwidoczniły nagle poważne rysy twarzy o silnie zarysowanych kościach policzkowych. Spod ciemnych brwi tajemniczo spoglądały bezgranicznie smutne oczy. Nieśmiałość pozornie ustąpiła miejsca powściągliwości światowca, lecz Niżyński nie wyzbył się jej całkowicie. Ukrywał ją w sobie wielkim wysiłkiem woli. I teraz jedynie na scenie czuł się wolny”¹⁴.

Despotyczny styl pracy Niżyńskiego-choreografa podporządkowującego sobie całkowicie współpracujących z nim tancerzy przywodzi na myśl także skojarzenie z koncepcją *nadmariometry* Gordona Edwarda Craiga, zakładającego, że idealnym tworem poddającym się twórczej energii reżysera-demiurga jest nie aktor, który trenując ciało zmuszony jest okiełznać najpierw swoje emocje, ale kukła, marioneta wyzuta ze sfery uczuć, perfekcyjnie odpowiadająca na żądania mistrza¹⁵. Można założyć, że teoria Craiga pozostała dla Niżyńskiego nieznana, niezaprzeczalnie jednak myśleniem obu artystów kierowało dążenie do osiągnięcia, a w przypadku Craiga raczej zdefiniowania parametrów ruchu idealnego, absolutnie podporządkowanego woli kreatora spektaklu. Sfera działań Craiga koncentrowała się wokół wizualnej strony przedstawienia, Niżyński skupiał się zaś na biologii, stronę intelektualną pozostawiając innym. Obu twórców fascynowało niewątpliwie piękno ludzkiego ciała jako narzędzia aktora-tancerza, każdy na swój sposób idee piękna rozumiał i realizował. Wacław Niżyński zdawał się być żywym wcieleniem antycznego ideału. Rodin dostrzegł w nim doskonałego modela z antycznych fresków, materiał na posąg, który artysta pragnie przez całe życie wyrzeźbić. W opublikowanym artykule postulował nawet, by Théâtre du Châtelet umożliwił wszystkim artystom czerpanie inspiracji z tego źródła, by piękno mogło stać się językiem komunikacji¹⁶.

Taniec Niżyńskiego, polskiego artysty, którego osiągnięcia na zawsze zmieniły stylistykę baletu rosyjskiego był zjawiskiem zasługującym na miano przełomu w sztuce. Artysta zrewolucjonizował nie tylko technikę tańca baletowego, tworząc podstawy XX-wiecznej choreografii, znacząco wpłynął również na zmianę wizerunku tancerza i proces przygotowania spektaklu. Zerwał z dosłownością i automatyzmem baletu, otwierając go ku abstrakcji, co w dziedzinie malarstwa porównać by chyba można z pierwszymi obrazami Picassa, torującego drogę kubizmowi i zrywającego z realizmem dotychczasowego malarstwa. Urzeczywistniane przez

¹⁴ W. Krasowska, *Niżyński*, przeł. P. Melech, Warszawa 1978, s. 52–53.

¹⁵ B. Waligórska-Olejniczak, *Sceniczny... op.cit.*, s. 23.

¹⁶ R. Buckle, *op. cit.*, s. 286.

Niżyńskiego w tańcu idee, mimo oczywistych rozbieżności, sytuują go również w kręgu dokonań Wielkiej Reformy Teatralnej, dla twórców której kluczowe było także zagadnienie rytmu, zaangażowanie widza i artysty w proces powstawania dzieła wielopoziomowego oraz jedność wzajemnie przenikających się dyscyplin sztuki zmierzających do ciągłego odkrywania tajemnicy sacrum.

Summary

Angel, genius, divine dancer.

Dance of V. Nijinsky as text about artistic breakthrough and groundbreaking artist

The dance of Vaclav Nijinsky, Polish artist, whose accomplishments changed the kinetic language of Russian ballet, can be treated as a groundbreaking phenomenon in the field of choreography. The artist revolutionised not only the ballet dancing technique but also had influence on changing the meaning of the role of a ballet master in the process of designing a dance performance. He abandoned the automatic routine of ballet dance leading it towards abstraction, which might be comparable with the first pictures of Pablo Picasso preparing audience for cubism and breaking with figurative art. His ideas situate him also in the context of the Great Theatre Reform which focused on the problem of rhythm, the process of audience and artist's participation in the creation of multi-level work of art as well as on the aspect of the unity of different disciplines aimed at continuous discovery of the sacrum.

Резюме

Ангел, гений, божественный танцор.

Танец В. Нижинского как текст об артистическом переломе и переломном артисте

Танец Вацлава Нижинского, польского артиста, достижения которого изменили стилистику русского балета, являлся переломным феноменом в искусстве. Артист революционизировал не только технику балетного танца он тоже повлиял в значительной мере на изменения в процессе приготовления спектакля и способ восприятия балетмейстера. Он порвал с дословностью и автоматизмом балета, ведя его к абстракции, что в живописи можно бы сравнить с первыми картинами Пабло Пикассо, начинающего кубизмом новый раздел в этой области. Идеи, которые нашли свою реализацию в танце Нижинского помещают его тоже в кругу достижений Большой театральной реформы, во время которой основным являлось участие зрителя и артиста в процессе создания произведения искусства, проблема ритма и постоянное открывание сакрум посредством разных видов искусства проникающих друг друга.