# ŚWIĘTA WIOSNA

TEATR WIELKI

Opera Narodowa

Wacław Niżyński w roli Fauna, fot. A. de Meyer, 1912

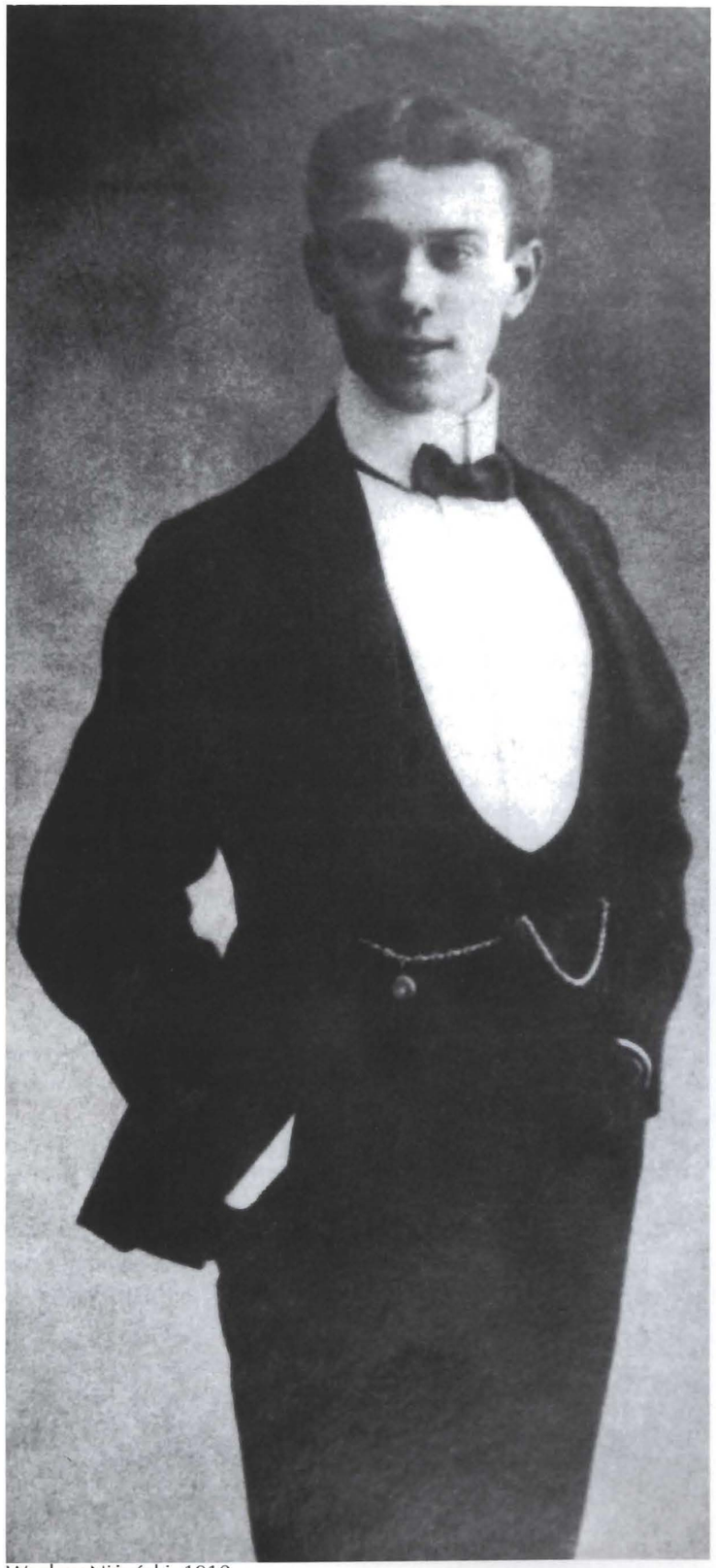
**Opera Narodowa**
Rok narodzin / Founded in 1778

Dyrektor naczelny / General Director
**Waldemar Dąbrowski**

Dyrektor artystyczny i muzyczny / Artistic and Music Director
**Jacek Kaspszyk**

Zapraszamy Państwa na spektakl niezwykły: balet z udziałem aktora, czy może raczej monodram aktorski wspierany przez artystów baletu – formę dramatyczną na scenie operowej rzadko spotykaną.
Autor i reżyser przedstawienia Krzysztof Zaleski, zainspirowany przez znakomitego aktora Krzysztofa Kolbergera, sięgnął do *Dziennika* Wacława Niżyńskiego, by wspólnie z nami zadumać się nad tragicznym losem legendarnego polskiego tancerza, człowieka rzuconego w wir rewolucyjnych przemian społecznych i artystycznych przełomu wieków.
Legenda Niżyńskiego stała się i nam Polakom bliska, choć nigdy nie występował w Polsce, a w kraju przodków - w warszawskim kościele św. Krzyża został jedynie ochrzczony. Przez całe lata świat uznawał go za Rosjanina, co najwyżej polskiego pochodzenia. Dziś nikt nie ma już wątpliwości - był Polakiem, synem polskich tancerzy, potomkiem starych polskich rodzin. Ale prawdą jest również, że zaistniał w świecie jako wychowanek petersburskiej szkoły baletowej i wielki tancerz Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa. Stąd wyrasta jego sława, powszechne uznanie dla wielkiego talentu i żal z powodu przedwcześnie zgasłej kariery - legenda, która trwa i trwać będzie jeszcze długo.
*Święta wiosna* jest kolejnym krokiem w poszukiwaniu nowych inspiracji poszerzających krąg zainteresowań gatunkowych narodowej sceny operowej. Tym razem to próba wzbogacenia repertuaru o spektakl z pogranicza teatru dramatycznego i baletowego. Będziemy kontynuować te poszukiwania, otwierając się szeroko na wszelkie przejawy nowej polskiej myśli twórczej.

Waldemar Dąbrowski



Wacław Niżyński, 1910

# ŚWIĘTA WIOSNA

SACRED SPRING
Opowieść tancerza / Dancer's Tale

Scenariusz / Scenario
**KRZYSZTOF ZALESKI**
Na motywach *Dziennika* Wacława Niżyńskiego
Based on Vaclav Nijinsky's *Diary*

Reżyseria / Directed by
**KRZYSZTOF ZALESKI**

Muzyka / Music
Na kanwie
***Święta wiosny***
**IGORA STRAWIŃSKIEGO**
Montaż i opracowanie ścieżki dźwiękowej
Tadeusz Mieczkowski

Choreografia / Choreographer
**EMIL WESOŁOWSKI**

Współpraca choreograficzna / Assistant choreographer
**SŁAWOMIR WOŹNIAK**

Scenografia / Designer
**JOANNA MACHA**

Prapremiera / World Premiere
**Teatr Wielki - Opera Narodowa, 3 listopada / November 2001**
Sala Młynarskiego / Młynarski Auditorium

Sponsor przedstawienia: Krzysztof Musiał

Wacław Niżyński w roli Fauna, fot. A. de Meyer, 1912

# NIŻYŃSKI

Uznano go za największego tancerza wszystkich czasów. Nazwano *bogiem tańca*. Po stuletniej epoce panowania kobiet w balecie zdystansował najwspanialsze baleriny swoich czasów: Krzesińską, Pawłową i Karsawinę, narzucając prymat tańca męskiego XX-wiecznej scenie tanecznej.
Jego kariera trwała zaledwie dziesięć lat, przerwana tragicznie nieuleczalną chorobą umysłową. Ale legenda Wacława Niżyńskiego rozwijała się nadal i trwać będzie aż pojawi się indywidualność artystyczna przyćmiewająca swym blaskiem całe baletowe pokolenie.
Po szkole petersburskiej 18-letni Polak stał się bożyszczem carskiego Teatru Maryjskiego. Był natchnieniem Diagilewa i najpoważniejszym atutem jego Baletów Rosyjskich na Zachodzie. Fokin wystawił dla Niżyńskiego najlepsze swoje balety. Komponowali dla niego muzykę Strawiński, Ravel i Debussy. Bakst i Benoit projektowali mu kostiumy. Portretowali go Bourdelle, Cocteau, Maillol, Modigliani, Sargenet i Sidorow. Poeci i pisarze opiewali jego taniec.
Elektryzował widownię wspaniałym skokiem i piruetami. Miał wyjątkowo plastyczne ciało i niezwykłą siłę wyrazu. Stworzył niepowtarzalne kreacje w *Sylfidach, Karnawale, Szeherezadzie, Duchu róży, Narcyzie, Pietruszce, Popołudniu Fauna, Dafnisie i Chloe, Grach* i *Dylu Sowizdrzale*. Pozostawił po sobie do dzisiaj obowiązujący wzorzec interpretacyjny roli Księcia Alberta w *Giselle*.
Ujawnił wybitny talent choreograficzny, realizując zaledwie cztery balety: *Popołudnie Fauna* i *Gry* Debussy'ego, *Święto wiosny* Strawińskiego i *Dyla Sowizdrzała* do muzyki Richarda Straussa. Ongiś wywoływały one szok swym nowatorstwem, a dziś komentowane są jako genialne odkrycia choreograficzne wyprzedzające jego epokę. (pch)

# NIJINSKY

Vaslav Nijinsky is recognised as the greatest male dancer of all time and has been dubbed the god of dance. After a century of female ascendancy in ballet, he outdistanced the greatest ballerinas of his times: Kschessinska, Pavlova and Karsavina, establishing the primacy of male dance on the 20th-century dance stage.
His career lasted a mere 10 years, interrupted by a tragically incurable mental illiness. However, Nijinsky's legend continued and will continue until another unique artistic personality appears who can outshine a whole ballet generation.
After leaving the St. Petersburg school, the 18-year-old Pole became the idol of the imperial Maryinsky Theatre. He was an inspiration for Diaghilev and the greatest asset of his Ballets Russes in the West. Fokine produced his best ballets for Nijinsky. Stravinsky, Ravel and Debussy composed music for him. Bakst and Benoit designed his costumes. He was painted by Bourdelle, Cocteau, Maillol, Modigliani, Sargent and Sidorov. Poets and writers have sung the praises of his dancing.
He electrified audiences with his marvellous *grands jetés* and pirouettes. He had an unusually flexible body and very strong power of expression. He created unforgettable roles in *Les Sylphides, Le Carnaval, Sheherazade, Spectre de la rose, Narcisse, Petrushka, L'Après-midi d'un Faune, Daphnis and Chloe, Jeux*, and *Till Eulenspiegel*. His interpretation of Prince Albert in *Giselle* is a model to this day.
He was also an extremely talented choreographer, though he prepared just four ballets: Debussy's *L'Après-midi d'un Faune* and *Jeux*, Stravinsky's *Le Sacre du printemps*, and *Till Eulenspiegel* to music by Richard Strauss. At the time, these works were so innovative they caused a scandal, but today they are described as brilliant choreography that was ahead of its time. (pch)

## WACŁAW NIŻYŃSKI / VASLAV NIJINSKY

# KRONIKA / CHRONICLE

**1889** Urodzony w Kijowie 12 marca 1889 roku. Ochrzczony w kościele św. Krzyża w Warszawie 30 kwietnia 1891roku.

Born in Kiev on March 12, 1889. Christened in the Holy Cross Church in Warsaw on April 30, 1891.

**1896** Pierwszy występ w roli Kominiarczyka w cyrkowej pantomimie w Wilnie.

First performance, in the role of Chimney Sweep in a circus pantomime in Vilnius.

**1898** Przyjęty do Sanktpetersburskiej Cesarskiej Szkoły Teatralnej na wydział baletowy. Szkolny debiut solowy w roli Fauna w *Acisie i Galatei* w choreografii Fokina (1905). Partneruje jako uczeń Wierze Trefiłowej i Annie Pawłowej (1906).

Enrolleds at the St. Petersburg Imperial Theatre School's ballet department. School solo debut as the Faun in *Acis et Galathée* choreographed by Fokine (1905). As a student, dancing partner to Vera Trefilova and Anna Pavlova (1906).

Walentin Sierow: Portret Wacława Niżyńskiego, szkic

**1907** Kończy szkołę. Rozpoczyna pracę w zespole baletowym Teatru Maryjskiego w Petersburgu. Pas de deux w *Giselle* Petipy, Colas w *Córce źle strzeżonej* Iwanowa i Petipy, Książę w *Księciu-ogrodniku* Kuliczewskiej, Pas de trois w *Jeziorze łabędzim* Petipy, Niewolnik w *Pawilonie Armidy* Fokina, Błękitny ptak w *Śpiącej królewnie* Petipy.

Graduated and joined the Maryinsky Theatre ballet company in St. Petersburg. Pas de deux in Petipa's *Giselle*, Colas in Ivanov's and Petipa's *La Fille mal gardée*, the Prince in Kulichevskaya's *The Prince Gardener*, Pas de trois in Petipa's *Swan Lake*, the Slave in Fokine's *Le Pavillon d'Armide*, the Blue Bird in Petipa's *The Sleeping Beauty*.

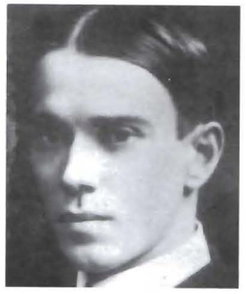
**1908** Zostaje pierwszyrn tancerzem Teatru Maryjskiego. Poeta w *Chopinianach* (późniejszych *Sylfidach*) Fokina, Niewolnik w *Nocach egipskich* (późniejszej *Kleopatrze*) Fokina, Książę w *Kwiecie Alonki* Legata, Pas de trois w *Paquicie* Petipy, Endymion w *Królu Kandaulesie* Petipy.

Becomes the principal dancer of the Maryinsky Theatre. The Poet in Fokine's *Chopiniana* (revised as *Les Sylphides*), the Slave in Fokine's *Egyptian Nights* (revised as *Cléopatre*), the Prince in Legat's *Flower of Alonka*, Pas de trois in Petipa's *Paquita*, Endymion in Petipa's *Le Roi Candaule*.

**1909** Udział w pierwszym sezonie rosyjskim Diagilewa w Paryżu: Niewolnik w *Pawilonie Armidy*, Poeta w *Sylfidach*, Niewolnik w *Kleopatrze*, Lezginka i Ognisty Ptak w divertissement Fokina *Uczta*. Powrót do Petersburga. Bóg wiatru w *Talizmanie* Petipy.

Took part in Diaghilev's first Russian season in Paris: the Slave in *Le Pavillon d'Armide*, the Poet in *Les Sylphides*, the Slave in *Cléopatre*, Lezginka and the Firebird Bird in Fokine's divertissement *The Feast*. Returned to St. Petersburg. God of the Wind in Petipa's *Le Talisman*.

**1910** Arlekin w *Karnawale* Fokina, Kobold i Taniec wschodni w *Orientaliach* Fokina. Występy w Berlinie. Udział w drugim sezonie rosyjskim Diagilewa w Paryżu: Arlekin, Kobold, Taniec wschodni, Złoty Murzyn w *Szeherezadzie* Fokina, Albert w *Giselle*. Powrót do Petersburga.



The Harlequin in Fokine's *Carneval*, Kobold and the Oriental Dance in Fokine's *Les Orientales*. Performances in Berlin. Participated in Diaghilev's second Russian season in Paris: The Harlequin, Kobold, the Oriental Dance, the Gold Negro in Fokine's *Sheherazade*, Albert in *Giselle*. Returned to St. Petersburg.



**1911** Albert w *Giselle* w Petersburgu i wydalenie z Teatru Maryjskiego. Występy z zespołem Diagilewa w Monte Carlo. Role tytułowe w *Duchu róży* i *Narcyzie* Fokina. Występy w Rzymie. Udział w trzecim sezonie rosyjskim Diagilewa w Paryżu. Rola tytułowa w *Pietruszce* Fokina. Występy w Londynie: Albert w *Giselle* i Zygfryd w *Jeziorze łabędzim*.

Danced the part of Albert in *Giselle* in St. Petersburg and was expelled from the Maryinsky Theatre. Performs with Diaghilev's company in Monte Carlo. Title roles in Fokine's *Spectre de la rose* and *Narcisse*. Performs in Rome. Takes part in Diaghilev's third Russian season in Paris. Title role in Fokine's *Petrushka*. Performs in London: Albert in *Giselle* and Siegfried in *Swan Lake*.

**1912** Udział w czwartym sezonie rosyjskim Diagilewa w Paryżu. Role tytułowe w *Błękitnym bogu* Fokina, w *Popołudniu Fauna* (zarazem debiut choreograficzny Niżyńskiego) z muzyką Debussy'ego oraz w *Dafnisie i Chloe* Fokina. Występy w Londynie, Berlinie i Budapeszcie.

Takes part in Diaghilev's fourth Russian season in Paris. Title roles in Fokine's *Le Dieu bleu*, *L'Après-midi d'un Faune* (also Nijinsky's debut as a choreographer) to music by Debussy, and in Fokine's *Daphnis and Chloe*. Performs in London, Berlin and Budapest.

**1913** Występy w Wiedniu i Londynie. Udział w piątym sezonie rosyjskim Diagilewa w Paryżu. *Gry* Debussego i *Święto wiosny* Strawińskiego w choreografiach Niżyńskiego. Rola Młodzieńca w *Grach*. Występy w Londynie i Ameryce Południowej. Ślub z Węgierką, Romolą Pulszky w Buenos Aires. Zerwanie kontraktu z Niżyńskim przez Diagilewa.

Performs in Vienna and London. Takes part in Diaghilev's fifth Russian season in Paris. Debussy's *Jeux* and Stravinsky's *Le Sacre du printemps* with Nijinsky's choreography. Dances the part of the Young Man in *Jeux*. Performs in London and South America. Marries Romola Pulszky, a Hungarian, in Buenos Aires. Diaghilev terminates his contract with Nijinsky.

**1914** Występy Niżyńskiego z własnym zespołem w Londynie. Narodziny córki Kiry. Niżyńscy internowani w Budapeszcie, zamieszkują u matki Romoli do końca 1915 roku.

Performs in London with his own ballet company. His daughter Kira is born. The Nijinskys are interned in Budapest and live with Romola's mother till 1915.

**1916** Powrót do zespołu Diagilewa i występy w Nowym Jorku. *Dyl Sowizdrzał* Richarda Straussa w choreografii Niżyńskiego i z nim w roli tytułowej. Wielkie tournée po Stanach Zjednoczonych: Boston, Waszyngton, Kansas City, Des Moines, Omaha, Denver, Salt Lake City, Los Angeles, Hollywood, San Francisco...

Returns to Diaghilev's ballet company and performs in New York. Richard Strauss's *Till Eulenspiegel* with Nijinsky's choreography, with him in the title role. A grand tour of the United States: Boston, Washington, Kansas City, Des Moines, Omaha, Denver, Salt Lake City, Los Angeles, Hollywood, San Francisco...

**1917** Seattle, Tacoma, Spokane, Saint-Paul, Minneapolis, Chicago, Michigan, Ohio, Indiana, Tennessee, Albany. Występy w Hiszpanii. Tournée po Ameryce Południowej. Ostatnie występy sceniczne Niżyńskiego 26 września, w rolach Pietruszki i Ducha róży. Pierwsze symptomy choroby umysłowej.

Seattle, Tacoma, Spokane, Saint-Paul, Minneapolis, Chicago, Michigan, Ohio, Indiana, Tennessee, Albany. Performs in Spain. On tour in South America. Last stage performances on September 26, dancing Petrushka and Spectre de la rose. The first symptoms of mental illness.

**1918** Zamieszkuje z rodziną w Sankt Moritz w Szwajcarii. Leczy się. Rozpoczyna pisanie dziennika. Ostatni publiczny występ chorego Niżyńskiego, rodzaj improwizowanego i nie kontrolowanego już recitalu tanecznego w Hotelu Suvrette w Sankt Moritz (19 stycznia1919). Rozwój choroby i bezskuteczne próby leczenia. Narodziny drugiej córki Tamary (1920).

Settles in St. Moritz, Switzerland, with his family. Begins treatment. Starts writing a journal. The sick Nijinsky gives his last public performance, a kind of improvised and uncontrolled dance recital at the Suvrette Hotel in St. Moritz (January 19, 1919). The illness progresses, attempts at treatment are ineffectual. His second daughter Tamara is born (1920).

**1922** Diagilew zaprasza Niżyńskiego na próbę swojego zespołu w nadziei na przywrócenie mu świadomości. Bez rezultatu. Ponowna inicjatywa Diagilewa i spotkanie Niżyńskiego z zespołem. Bez rezultatu (1924). Ostatnia wizyta chorego Niżyńskiego na przedstawieniu *Pietruszki* w wykonaniu zespołu Diagilewa w Operze Paryskiej (1928).

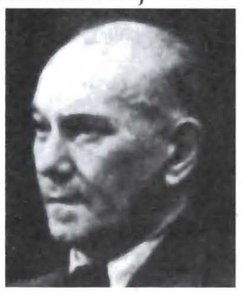
Diaghilev invites Nijinsky to rehearse with his ballet company in the hope of restoring him to sanity. No effect. Diaghilev invites Nijinsky a second time, the dancer meets the ballet company. No effect (1924). For the last time the sick Nijinsky goes to see *Petrushka* performed by Diaghilev's company at the Paris Opera (1928).



**1933** Wydanie monografii Niżyńskiego pióra Romoli Niżyńskiej w Londynie. Francuskie i amerykańskie wydanie książki Romoli Niżyńskiej (1934).

Romola Nijinsky's monograph about Nijinsky is published in London. The French and American editions of Romola Nijinsky's book are published (1934).

**1938** Próby zastosowania wobec Niżyńskiego nowo odkrytej kuracji insulinowej. Leczenie przynosi pozytywne rezultaty, lekarze dają nadzieję całkowitego powrotu chorego do zdrowia.

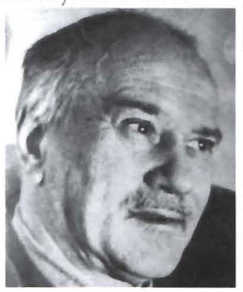


A newly invented insulin treatment is tried on Nijinsky. The treatment brings encouraging results and doctors claim he may regain his health completely.

**1940** Niżyńscy w Budapeszcie, gdzie w trudnych warunkach spędzają lata wojny. Nawrót choroby. Romola Niżyńska wydaje po węgiersku *Dziennik* męża. Ucieczka Romoli z mężem do węgierskiego miasteczka Sopron przed prześladowaniami umysłowo chorych przez niemieckiego okupanta (1944). Wojska radzieckie wyzwalają Sopron i roztaczają opiekę nad Niżyńskimi (1945).

The Nijinskys are in Budapest, where they spend the war in difficult conditions. The disease returns. Romola Nijinsky publishes her husband's *Diary* in Hungarian. Romola and her husband go to Sopron, Hungary, to escape Nazi persecution of the mentally ill (1944). The Soviet army liberates Sopron and takes care of the Nijinskys (1945).

**1950** Po paroletnich próbach dalszego leczenia, Niżyński umiera w Londynie 8 kwietnia w następstwie ataku nerek. Prochy Niżyńskiego przewieziono do Paryża i pochowano 16 czerwca 1953 na Cmentarzu Montmartre.



After several years of further ineffective treatment, Nijinsky dies in London on 8 April, following a kidney attack. Nijinsky's ashes are brought to Paris and buried at the Montmartre Cemetery on June 16, 1953.

TADEUSZ NASIEROWSKI

# CHOROBA NIŻYŃSKIEGO

Zeszyty z notatkami Wacława Niżyńskiego (z okresu od 19 stycznia do 4 marca 1919 roku), w języku rosyjskim i polskim, składające się na tak zwany *Dziennik* Wacława Niżyńskiego, odnalezione zostały pośród dziecięcych albumów i zeszytów jego córki Kiry. Po raz pierwszy *Dziennik* opublikowany został w 1936 roku przez żonę Wacława, Romolę. Była to przetłumaczona na język angielski jej własna wersja zapisków męża. W stosunku do oryginału usunięto około czterdziestu procent tekstu, zmieniona została kolejność poszczególnych fragmentów, a nawet treść niektórych myśli, poprawiono formalne zniekształcenia języka, pominięte zostały te części *Dziennika*, w których artysta opisał najbardziej intymne przeżycia, jak również usunięto urywki, mogące szokować z powodu wulgarności języka, oraz zdania, które większość czytelników odebrałaby wówczas jako obrazę ich uczuć religijnych. A zatem wydany przez Romolę Niżyńską *Dziennik* ogołocony został z najbardziej wymownych fragmentów, stanowiących o istocie psychopatologicznego obrazu zaburzenia psychicznego, które trapiło artystę. W rezultacie otrzymaliśmy zapis fałszujący obraz choroby Wacława Niżyńskiego, nie oddający w pełni stanu psychotycznego, w jakim znajdował się artysta podczas pisania *Dziennika*.

Trzeba było czekać ponad sześćdziesiąt lat na opublikowanie całości zapisków Niżyńskiego. Dzisiaj można powiedzieć, że jego *Dziennik* jest dziełem wyjątkowym. Żaden z wybitnych artystów, o których wiemy, że chorował psychicznie - Artaud, Hölderlin, Nietzsche, Schumann, van Gogh - nie pozostawił potomnym podobnego świadectwa swojej choroby.

Powstaje pytanie, czy *Dziennik* Niżyńskiego, gdyby został od razu opublikowany w całości, mógł odegrać podobną rolę jak autobiografia Clifforda W. Beersa *Umysł, który sam siebie odnalazł*, której wydanie zapoczątkowało powstanie ruchu higieny psychicznej?

Wydaje się, że nie. O ile bowiem Beers opisał swoją zakończoną sukcesem walkę z chorobą oraz z systemem psychiatrii instytucjonalnej, utrudniającym mu wyjście z niej, o tyle *Dziennik* Niżyńskiego jest obrazem tragedii i cierpienia osoby chorej psychicznie, w której nie ma *happy endu*. Jest on przede wszystkim świadectwem tego, co przeżywa się w stanie psychozy, kiedy następuje utrata kontaktu z rzeczywistością i otoczeniem.

W *Dzienniku* Niżyński zanotował: „Piszę pod wrażeniem tego, co przeżyłem, a nie wymyślam. [...] czuję, że mój rękopis jest żywy". W słowach tych niezwykle trafnie i lapidarnie uchwycił to, co stanowi o wartości jego zapisków.

Akcja *Dziennika* rozgrywa się w gronie kilku najbliższych Niżyńskiemu osób. Są nimi: żona, jej siostra Tessa, teściowie, matka, Diagilew, Strawiński oraz zajmujący się Niżyńskim doktor Fränkel. *Dziennik* nie jest zwykłym opisem sześciu tygodni z życia artysty. Wyrażone na jego kartach wrażenia, smutek i radość, miłość i nienawiść, poczucie wyjątkowości swojej osoby i jednocześnie upokorzenia, nieśmiałość i świadomość misji, podejrzliwość i ufność oraz przerażający lęk są jak fale uderzające o statek życia artysty, który dryfuje po oceanie przeszłości i teraźniejszości.

Dla Niżyńskiego prowadzenie zapisków było rodzajem autopsychoanalizy, a ewentualne udostępnienie ich czytelnikom traktował jako rodzaj pomocy dla ludzi mających problemy psychiczne, podobne do jego własnych. Traktował je jako swoisty list do świata. Jednak, aby stał się on zrozumiały, trzeba odwołać się przynajmniej do niektórych faktów z historii życia i choroby wielkiego artysty.

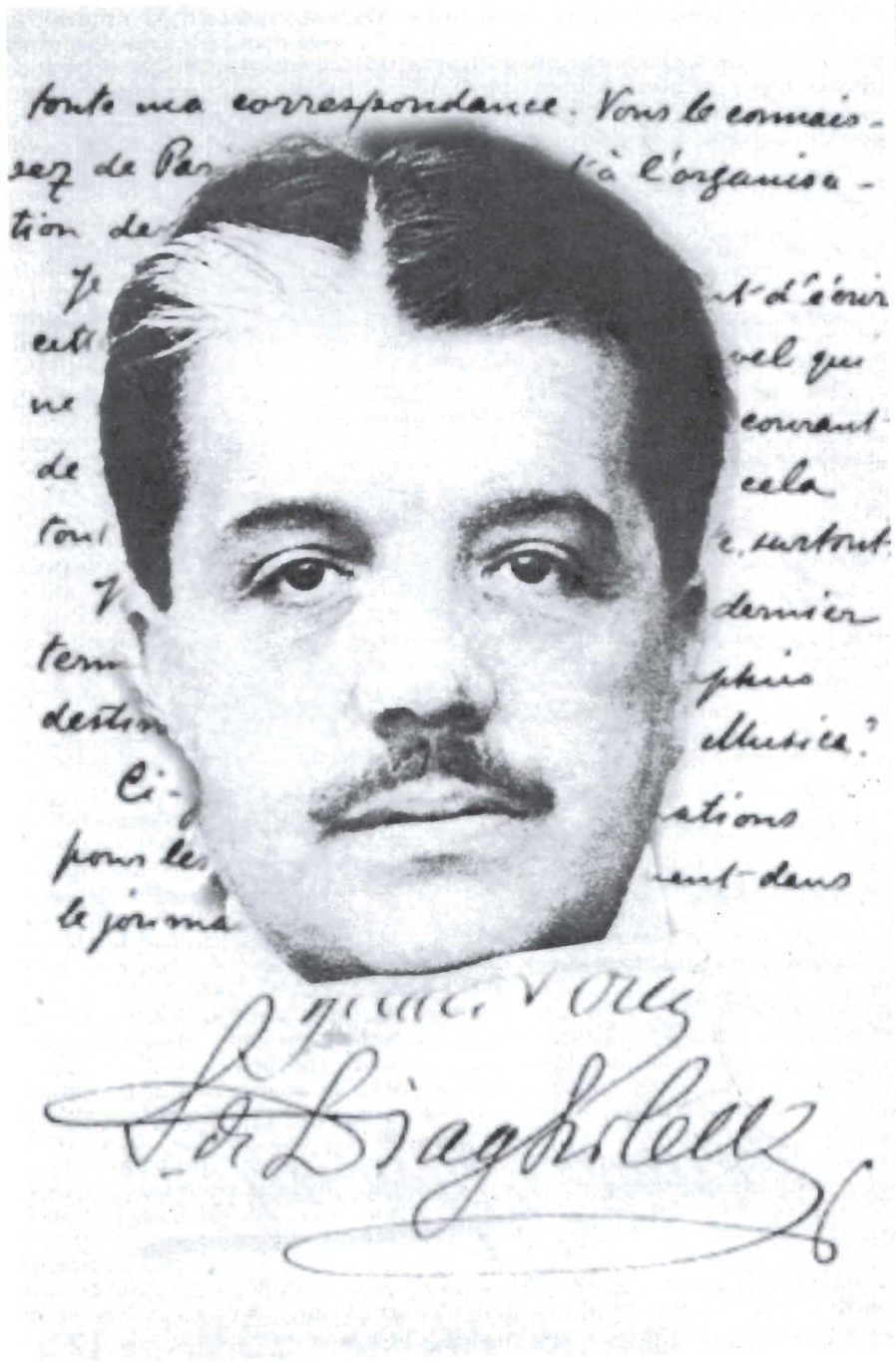
Wacław był dzieckiem wybitnie uzdolnionym artystycznie. Jest rzeczą udowodnioną, że dzieci uzdolnione myślą i czują inaczej niż rówieśnicy. Z powodu odmienności bywają często odrzucane przez społeczeństwo. Takie doświadczenie jest bardzo bolesne. Niżyński w szczególny sposób doznał tego podczas nauki w sanktpetersburskiej Szkole Teatralnej.

Nie był akceptowany z wielu powodów: po pierwsze, jego niebywały talent taneczny wzbudzał zazdrość kolegów; po drugie, jako Polak, który kaleczył język rosyjski polskim akcentem, będący na domiar dyslektykiem, narażony był stale na szykany ze strony uczniów i nauczycieli; po trzecie, był wyznania rzymskokatolickiego, które w ówczesnej sytuacji politycznej i społecznej Rosji uchodziło za obce i wrogie kulturze rosyjskiej.

Wszystko to sprawiało, że czuł się w szkole osamotniony, a od swoich kolegów doznawał wielu krzywd. Wystarczy przypomnieć tragiczny w skutkach wypadek, po którym w bardzo ciężkim stanie - nieprzytomny, z uszkodzoną wątrobą - przewieziony został do szpitala.

Jest prawidłowością, że u osób wybitnie uzdolnionych występuje brak synchronizacji w tempie rozwoju poznawczego, emocjonalnego i fizycznego, co z kolei jest przyczyną występowania u nich większych napięć wewnętrznych. Wskutek tego mają one trudności z dostosowaniem się do otoczenia. Tak było też w przypadku Niżyńskiego. Wacław miał w szkole trudności z przedmiotami ogólnymi. Koncentrował się głównie na przedmiotach artystycznych - tańcu, rysunku, muzyce. Szybciej rozwijał się fizycznie i emocjonalnie niż poznawczo. To, co stanowiło istotę jego myśli i uczuć, odbiegało poziomem od potrzeb i zainteresowań otoczenia. Wacław czuł się





wyalienowany z grona rówieśników, nie miał z ich strony emocjonalnego wsparcia, które było mu niezbędne dla prawidłowego rozwoju. Czuł to intuicyjnie, dlatego za wszelką cenę, różnymi sposobami, starał się zdobyć ich zaufanie, nigdy jednak mu się to w pełni nie udało. W pełnym zintegrowaniu się z otoczeniem przeszkodziło mu podtrzymywanie przez matkę polskości rodziny, w której kultywowano polskie tradycje kulturowe i religijne. Zrodziło to w młodym chłopcu konflikt wewnętrzny, którego nie potrafił sam rozwiązać, a nie znalazł się obok niego nikt, kto umiałby mu w tym pomóc.

Poznawcza złożoność i emocjonalna intensywność przeżyć osób wybitnie uzdolnionych czyni je szczególnie wrażliwymi. W rezultacie, w miarę intelektualnego rozwoju, wzrasta u nich ryzyko społecznego nieprzystosowania. Tak właśnie stało się w przypadku Wacława Niżyńskiego.

Opisy zachowań Wacława w dzieciństwie, zamieszczone przez siosrtę Bronisławę Niżyńską w jej wspomnieniach, dowodzą, iż charakteryzowała go w tym okresie przede wszystkim nadpobudliwość, która dotyczyła głównie sfery ruchowej.

Był chłopcem obdarzonym nadmiarem energii. Nazbyt rozbiegany, wymyślał zabawy stanowiące zagrożenie dla zdrowia osób biorących w nich udział. Często doświadczało tego jego rodzeństwo. Z trudnością wykonywał zadawane w szkole prace domowe, gdyż wymagało to wytrwałości i skupienia uwagi przez dłuższy czas. Zawsze wtedy mógł liczyć na pomoc siostry. Z powodu zaburzeń koncentracji nigdy nie nauczył się czytać nut.

Z punktu widzenia psychologicznego obok nadpobudliwości ruchowej u małego Wacława występowała również nadpobudliwość emocjonalna, wyobrażeniowa i zmysłowa.

Nadpobudliwość emocjonalna wyrażała się poprzez dużą intensywność doznawanych uczuć, nieśmiałość, wstydliwość, silną pamięć emocjonalną, przeżywanie w wielu sytuacjach strachu i zdenerwowania, poczucie winy, lęk przed śmiercią, obecność nastrojów depresyjnych, niską samoocenę, skłonność do samoosądzania się.

O ile nadpobudliwość ruchową Niżyński potrafił przetworzyć w sztukę baletową, o tyle ujawnione przez niego w dzieciństwie reakcje emocjonalne utrwaliły się i stały się w wieku dorosłym jedną z przyczyn częstych u artysty stanów depresyjnych.

Ponadto Wacław Niżyński był genetycznie obciążony zaburzeniami psychicznymi. Ojciec matki był hazardzistą i często miewał stany obniżonego nastroju, jego żona zaś, babcia Wacława, zmarła niedługo po śmierci męża w stanie, który wskazywał na głęboką depresję. Ojciec Wacława, Tomasz Niżyński, był osobą nie w pełni zrównoważoną psychicznie, skłonną do reakcji dysforycznych, a brat Stanisław, który większość życia spędził w zakładzie psychiatrycznym, najprawdopodobniej chorował na schizofrenię.

Rozejście się rodziców oraz niewłaściwy stosunek matki do małego Wacława również sprzyjały występowaniu w dorosłym życiu artysty stanów depresyjnych.

Pierwszym udokumentowanym zapisem stanu zdrowia Niżyńskiego jest znajdująca się w jego teczce personalnej z okresu pracy w Teatrze Maryjskim opinia honorowego lejbmedyka dworu Jego Cesarskiej Mości, rzeczywistego radcy stanu, doktora medycyny Dwukrajewa. W świadectwie zdrowia, wystawionym 10 marca 1910 roku, napisał: „Otrzymał je ode mnie artysta trupy baletowej Cesarskich Teatrów Wacław Niżyński, syn Tomasza, mający lat dwadzieścia, dlatego, iż cierpi na ostrą neurastenię mózgowo-rdzeniową, która w ostatnim czasie postępuje, oraz niedokrwistość. W celu możliwie szybkiego powrotu pana Niżyńskiego do zdrowia uważam za bezwarunkowo konieczny przynajmniej miesięczny urlop, który pozwoliłby mu na całkowity odpoczynek, leczenie klimatyczne i hydroterapię za granicą (na Riwierze)".

Powyższe zaświadczenie potwierdza występowanie u Niżyńskiego zaburzeń nerwicowych już w 1910 roku, a z pewnością i wcześniej, zważywszy na ich długotrwały przebieg. Dekompensacja psychiczna, zanim po raz pierwszy osiągnęła poziom psychotyczny, utrzymywała się u Niżyńskiego przez kilka lat na poziomie nerwicowym.

Wacław Niżyński był biseksualistą. Jego inicjacja seksualna miała charakter homoseksualny. Przez pięć lat pozostawał w związku homoseksualnym ze swoim impresariem Siergiejem P. Diagilewem.

W przypadku Wacława Niżyńskiego potwierdziła się teza Ericha Fromma, że homoseksualizm bywa często jednym z objawów zaburzeń osobowości. Homoseksualny związek z Diagilewem pozwolił Niżyńskiemu zachować względną wolność od odpowiedzialności społecznej i był wyrazem jego niedojrzałości oraz znerwicowania. Niżyński bał się samodzielności. Można zgodzić się z Freudem, że człowiek ma biseksualną naturę, w tym sensie, że jest biologicznie zdolny do pobudzenia seksualnego przez każdą z płci. To, jaki rodzaj seksualności w danym okresie życia wybierze czy raczej co w danym okresie życia stanie się jego udziałem, zależy zarówno od czynników środowiskowych, jak i struktury jego świata wewnętrznego. Wydaje się, że Niżyński należał do osób, u których istnieje psychiczna konieczność przejścia okresu homoseksualnego. Potwierdza to fakt, że jeszcze przed poznaniem Diagilewa miał kontakty homoseksualne i stałego partnera w osobie księcia Lwowa.

Nie budzi wątpliwości także szczególny charakter związku Niżyńskiego z matką. Przekraczał on granice zwykłego przywiązania i był wyrazem tego, co Jung określił mianem kompleksu matki, który polega na tym, iż całe zainteresowanie heteroseksualne skupia się w nieświadomej formie na matce i w rezultacie dochodzi do nienaturalnego ukierunkowania popędu seksualnego. Nieja-

Obok:
Eleonora Bereda-Niżyńska i Tomasz Niżyński,
rodzice Wacława, Moskwa, 1882, fot. C. Kurbatow

Tomasz i Eleonora Niżyńscy na scenie Opery Kijowskiej, ok. 1886



sny pozostaje stosunek Eleonory Niżyńskiej do homoseksualizmu syna. Na podstawie istniejących materiałów biograficznych nie można w tej kwestii udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Wydaje się jednak, że Eleonora Niżyńska przynajmniej tolerowała odmienność seksualną Wacława i bez żadnych oporów korzystała ze szczodrości finansowej jego partnerów, w szczególności księcia Lwowa. Rodzi się przy tym ogólna uwaga, iż prawie wszystkie związki homoseksualne Niżyńskiego łączyły się z gratyfikacjami materialnymi lub zawodowymi. Niewątpliwie wpływ na takie postępowanie artysty miała ciężka sytuacja materialna jego rodziny w tamtym okresie. Trudno sobie wyobrazić, że do Eleonory nie dochodziły żadne plotki na temat homoseksualizmu syna, od których aż huczało wówczas w środowisku artystycznym Sankt Petersburga. Wydaje się, że o ile świadomie Eleonora odczuwała niepokój i smutek z powodu tej sytuacji, to jednocześnie nieświadomie czerpała z niej satysfakcję. Po odejściu męża wszystkie uczucia skupiła na synu. W jej sercu nie było już miejsca dla męża. Po latach nie zgodziła się, aby Tomasz Niżyński do niej wrócił. Odrzuciła go na rzecz syna. Tak więc pomiędzy matką i synem wytworzył się nadmiernie intensywny związek, czemu towarzyszyły nie przynoszące zadowolenia relacje z ojcem. Eleonora przyjęła styl wychowania syna, który podtrzymywał ową „symbiotyczną unię", jaka między nimi istniała. Codzienne pisanie przez Wacława listów do matki w okresie rozłąki lub bezpośrednia jej obecność przy synu przez większą część sezonu artystycznego są tego wymownym dowodem. Wydaje się, że porażka własnego małżeństwa i konieczność przerwania kariery artystycznej z powodu wychowywania dzieci pomogły Eleonorze stłumić wątpliwości dotyczące homoseksualizmu syna.

Jeśli zaś chodzi o ojca, to wydaje się, że Wacław zmitologizował jego postać. Obraz ojca, który nosił w sercu przez całe dzieciństwo, bardziej przypominał tańczącego baśniowego herosa niż żywego człowieka i czynił z niego atrakcyjny obiekt pożądania. A stąd był już tylko krok, by przenieść uczucia do ojca na osobę osiemnaście lat starszego, potrafiącego dbać o sprawy materialne, dobrze sytuowanego, silnego psychicznie, odgrywającego olbrzymią rolę w życiu kulturalnym Rosji Siergieja Diagilewa. Swego biologicznego ojca Niżyński znienawidził, gdyż ten nie dorósł do ideału, jaki powstał w jego umyśle. Nie był on dla Wacława osobą, na której mógł polegać.
Należy pamiętać, iż na ogół Tomasz Niżyński krytycznie wypowiadał się o dokonaniach artystycznych syna, był osobą karzącą, często stawał pomiędzy synem a matką. I co najważniejsze, zadał jej ból, porzucając ją i dzieci. W rezultacie zaistniała sytuacja, w której zrodził się obojętny, a czasami nawet wrogi stosunek pomiędzy Wacławem i ojcem. Towarzyszyła temu nadmierna troskliwość i zaborczość matki, pragnącej wynagrodzić synowi brak więzi emocjonalnej z ojcem, a jednocześnie poprzez szczególne relacje z synem rozwiązać swoje własne problemy uczuciowe, wynikające z rozpadu rodziny.
O zaburzeniach osobowościowych Wacława świadczyły jego zachowania, w szczególności kontakty z innymi ludźmi, a dominowały w nich niepewność i wycofanie. Problemy te, wraz z nasilającą się potrzebą niezależności i większą pewnością siebie, dość szybko osiągnęły poziom dekompensacji nerwicowej. W osobowości artysty wyróżnić można cechy charakterystyczne dla kilku typów specyficznych zaburzeń osobowości: osobowości lękliwej (unikającej), osobowości zależnej i osobowości chwiejnej emocjonalnie. I tak poczucie społecznego nieprzystosowania, nadmierna koncentracja na krytyce własnej osoby lub odrzuceniu w sytuacjach społecznych, niechęć do wchodzenia w bliższe związki z ludźmi, o ile nie zapewniają oni akceptacji - to cechy osobowości lękliwej (unikającej). Zachęcanie innych lub pozwalanie im na przejęcie odpowiedzialności za swoje ważne decyzje życiowe, nadmierna obawa przed opuszczeniem przez bliską osobę i osamotnieniem, zwłaszcza wobec konieczności zajęcia się swoimi sprawami, ograniczona zdolność podejmowania codziennych decyzji - to z kolei cechy osobowości zależnej. Oprócz tego w późniejszym okresie ujawniły się u Niżyńskiego cechy charakterystyczne dla osobowości chwiejnej emocjonalnie, takie jak niestabilność emocjonalna i brak kontroli działań impulsywnych, częste wybuchy gwałtownych zachowań, szczególnie w odpowiedzi na krytykę ze strony innych osób.

Niżyński czuł się wyobcowany w środowisku twórców, skupionych wokół czasopisma „Mir Iskusstwa", a następnie Baletów Rosyjskich Diagilewa, a powodem tego była różnica wieku i wykształcenia. Bakst, Benois, Diagilew, Strawiński - ludzie obyci towarzysko, mający szerokie kontakty

Siergiej Diagilew, Wacław Niżyński i Igor Strawiński, 1912

międzynarodowe, potrafiący swobodnie mówić i pisać o swoich ideach - czuli się niejednokrotnie zażenowani obecnością młokosa, który nie potrafił być równie elokwentny oraz równie umiejętnie wypowiadać się na temat doznawanych wrażeń estetycznych. Często dawali mu odczuć swoją wyższość. Na dodatek Niżyński popełniał gafy, wynikające po części z faktu, że jako reprezentant nowego pokolenia miał inne niż oni potrzeby i doświadczenia artystyczne.
O ile wszyscy podziwiali taniec Niżyńskiego, to o jego poczynaniach choreograficznych wypowiadali się niejednoznacznie. Ich krytyka wydaje się zbyt osobista i niesłuszna, jeśli uwzględnić bezsporne sukcesy artysty na tym polu.
W efekcie w 1913 roku nastąpiło zerwanie Niżyńskiego z Diagilewem. Diagilew nie potrafił się pogodzić z decyzją tancerza o zawarciu małżeństwa i wymówił mu dalszą współpracę w Baletach Rosyjskich.
W latach 1914-1916 Niżyński był internowany w Budapeszcie. Wraz z żoną i córką Kirą mieszkali u teściów. Nasilający się wówczas konflikt między nim a matką żony stawał się chwilami dramatyczny. Domowe niesnaski narosły tak bardzo, że rodzice Romoli nie zawahali się donieść policji, iż Wacław jest szpiegiem. Nastąpiła niespodziewana rewizja, Wacławowi zabrano notatki, wśród których znajdowały się jego przemyślenia dotyczące zapisu ruchów człowieka, mające dać początek nowemu językowi choreografii. Po wyjaśnieniu sprawy Niżyńscy zostali zwolnieni z internowania i otrzymali pozwolenie na wyjazd. W *Dzienniku* Niżyński odnotował: „Powiem, że byłem na wojnie, ponieważ walczyłem o życie". Już wtedy musiał korzystać z pomocy lekarskiej. W *Dzienniku* wymienił nazwisko Paula Ranschburga, budapeszteńskiego neurologa, który badał go w 1914 roku.
Na krótko przed zwolnieniem Niżyńskich z internowania Diagilew poinformował Wacława, że planuje występy w Ameryce i chciałby, aby Niżyński powrócił do zespołu. Propozycja Diagilewa wymuszona została przez kierownictwo Metropolitan Opera, ktoremu zależało na uczestnictwie Niżyńskiego oraz innych gwiazd rosyjskiego baletu w planowanych występach. Niezależnie od tego Diagilew starał się pomóc Niżyńskim, interweniując w ich sprawie na dworze hiszpańskim i u innych wysoko postawionych osobistości życia politycznego.
W latach 1916-1917 Niżyński występował w zespole Diagilewa. Stany Zjednoczone, Hiszpania, Ameryka Południowa - oto kolejne etapy jego wędrówki po najsłynniejszych scenach teatralnych i operowych.
Poddany przewlekłemu stresowi, artysta stawał się coraz bardziej rozdrażniony i spięty, nie był w stanie kontrolować gwałtownych zachowań, a jego podejrzliwość wobec współpracowników zaczęła przybierać charakter wręcz urojeniowy.
Relacje między Diagilewem a Romolą, reprezentującą interesy finansowe męża, od początku były napięte, choć na zewnątrz obie strony starały się zachowywać pozory zgodności. Niżyński, mający nadzieję, że co najmniej poprawnie ułoży sobie stosunki z Diagilewem, miotał się pomiędzy nim a żoną, która wykazywała skłonność do pieniactwa, była bardzo skoncentrowana na sobie (czego świadectwem są jej wspomnienia) i nadmiernie podejrzliwa wobec byłego kochanka męża. Romola i Wacław mieli odmienne podejście do wielu spraw, jak również odmienne osobowości. Tym, co najbardziej przeszkadzało Wacławowi, była jej interesowność. Z pewnością stosunek Romoli do otoczenia, ciągłe rozmowy z mężem o „intrygach" Diagilewa, a także podejmowane przez nią, nieustępliwe działania w obronie własnych praw i bezwzględność w realizacji celów wywierały wpływ na stan psychiczny Wacława. Miewał wówczas przedłużające się okresy obniżonego nastroju, o czym zaświadczył w swoich wspomnieniach Charlie Chaplin, pisząc o wizycie artystów rosyjskiego baletu w jego studiu w Hollywood: „Wszyscy obecni się śmiali, tylko Niżyński siedział z coraz smutniejszą miną".
Dodatkowo sytuację gmatwała istniejąca w zespole specyficzna atmosfera, którą tworzyli Dmitrij Kostrowski i Nikołaj Zwieriew, głoszący otwarcie idee tołstojowskie i szukający wśród członków zespołu nowych wyznawców. Cierpiący na epilepsję Kostrowski zachowywał się w sposób typowy dla tej choroby i związanych z nią zaburzeń osobowości. Zbyt zasadniczo podchodził do wielu spraw, a w szczególności do wyznawanych przez siebie idei religijnych, łatwo i na długo się obrażał. „Żarliwość", z jaką głosił swoją wiarę, sprawiała, że natrafiwszy na odpowiednią osobę, potrafił nią zawładnąć i narzucić jej swoje zasady i sposób myślenia. Osobą taką okazał się przeżywający przewlekłe stany depresyjne i rozkochany w twórczości Lwa Tołstoja Wacław Niżyński.
I oto zupełnie niespodziewanie żona artysty zyskała kolejnego rywala, z którym długo nie potrafiła sobie poradzić. Walka, prowadzona przez nią z Kostrowskim, w sposób negatywny odbijała się na stanie psychicznym Niżyńskiego. Kostrowski piętnował szerzącą się wśród artystów rozwiązłość, nawoływał do wstrzemięźliwości seksualnej, do życia zgodnie z naturą, głosił pochwałę wegetarianizmu, konieczność powrotu do pracy na roli. Romola Niżyńska szczególnie boleśnie odczuła osłabienie aktywności seksualnej męża, wynikające być może z depresji, jak również zmianę jego poglądów na życie seksualne jako takie, które, jak pisała we wspomnieniach, „dotychczas układało się idealnie szczęśliwie", a „ekstaza, do jakiej [Wacław] doprowadzał w miłości, tak samo jak w przypadku sztuki miała oczyszczające działanie". Niżyński w ślad za Kostrowskim zaczął uważać, że życie seksualne powinno ograniczać się do płodzenia dzieci, i wypominał żonie, że zaniedbuje obowiązki matki. Owa sytuacja skłoniła ją do ostatecznego rozwiązania

Obok:
Romola i Wacław Niżyńscy podczas przyjęcia weselnego
w Majestic Hotel w Buenos Aires, 1913

Romola i Wacław Niżyńscy po ślubie w Buenos Aires, 1913

tego problemu, czego wyraz dała we wspomnieniach, pisząc: „Od razu zrozumiałam, że te myśli podsunął mu Kostrowski, ażeby usunąć mnie z drogi. Pewnego razu podczas rozważania tej kwestii wypowiedziałam mu otwartą wojnę". Wywody Kostrowskiego wzbudzały w Niżyńskim poczucie winy i sugerowały negatywną ocenę dotychczasowego życia osobistego i artystycznego, do czego był już i tak skłonny z racji gnębiących go stanów depresyjnych. To, co było dla niego dotychczas powodem chluby i satysfakcji, zaczęło budzić sprzeczne uczucia, z którymi nie potrafił sobie poradzić. Wszyscy, którzy się wówczas z nim zetknęli, dostrzegali na jego twarzy wszechogarniający smutek i przygnębienie. Pewnego dnia Romola postanowiła wyrzucić Kostrowskiego i Zwieriewa z mieszkania, oznajmiając przy tym mężowi, że „musi wybrać pomiędzy diabelskimi intrygami tych ludzi a nią".

Do Europy Niżyńscy wrócili w grudniu 1917 roku i poprzez Hiszpanię, a następnie Francję udali się do Lozanny, gdzie spotkali się z córką Kirą. Niedługo potem postanowili osiedlić się w jakimś cichym zakątku, gdzie mogliby spokojnie przeczekać do końca wojny. Romola Niżyńska zdecydowała się zamieszkać w Sankt Moritz, które znała od dzieciństwa. W grudniu 1917 roku Niżyńscy wynajęli willę Guardamunt, znajdującą się na skraju drogi na Chantarelle.

Przez kolejne miesiące Niżyński malował i pracował nad nowymi baletami, czas wolny zaś poświęcał córce. Rysowanie stało się jego nową pasją. Przez cały okres pracy w zespole Diagilewa otoczony był znakomitymi malarzami, dzięki czemu ujawnił duże zdolności w tym kierunku.

Jesienią 1918 roku Niżyński pomagał przy wyrębie lasu, gromadził opał na zimę. Dużo spacerował, często samotnie. Jedna z tras wiodła przez Sils-Maria, niedaleko domu, w którym mieszkał Nietzsche i pisał *Ecce homo*. Niżyński spotykał się też z węgierskim profesorem matematyki, Pitchlerem, prowadząc z nim dyskusje na temat mechaniki. Rozmowy te inspirowały go w pracach nad skonstruowaniem pióra wiecznego, które kilka lat później Romola opatentowała.

Zimą 1918-1919 roku rysunki Niżyńskiego stawały się coraz bardziej ponure i dziwaczne, a szkicowane przez niego postacie można uznać za wręcz demoniczne. Owe rysunki, będące plastyczną ekspresją jego choroby, świadczą po dziś dzień o ówczesnych doznaniach psychotycznych Niżyńskiego. Krzyk lęku łączy się w nich z podejrzliwością i poczuciem zagrożenia, mającymi źródło w omamach i urojeniowym postrzeganiu rzeczywistości. Statyczność tych rysunków męczy i sprawia, że ma się wrażenie pustki, pochłaniającej wszystko to, co kojarzy się z rytmem życia. Uporczywe powtarzanie określonych wzorów przytłacza swym ciężarem, wywołując u ogladającej je osoby prawie uczucie bólu. A jednocześnie są to rysunki ciekawe, zaskakujące sposobem przedstawienia osoby, emocji, doznania.

W tym czasie Niżyński zaczął uprawiać wszystkie rodzaje sportów zimowych. Zachowywał się przy tym często nierozważnie, nadmiernie ryzykował, brawurowo zjeżdżał na nartach, pędził bez opamiętania saniami po krętych, wąskich, górskich dróżkach, nie przestrzegając zasad bezpieczeństwa. Stwarzał w ten sposób zagrożenie dla siebie i innych. Stawał się coraz bardziej niecierpliwy, drażliwy, chwilami wybuchowy, a w stosunku do żony - nieomal obcesowy. Gwałtownie reagował przy próbach zwrócenia mu uwagi, gdy pojawiała się różnica zdań na dany temat, lub gdy uznał, że żona swoimi prośbami lub naleganiami zakłóca mu spokój, tak potrzebny przy realizacji zamierzeń artystycznych. Robił liczne zakupy, w ilościach znacznie przekraczających potrzeby rodziny. Kupował alkohole, pocztówki, drogie prezenty, kredki, farby, papier. Rysował bardzo dużo i szybko, błyskawicznie zapełniając stronice *Dziennika*. Pod wpływem, jak to określał, tajemnej siły wybiegał nieraz z domu i wspinał się ścieżkami na górę, na zboczu której znajdowała się jego willa. Miał poczucie misji religijnej, potrzebę głoszenia idei chrześcijańskich, jak również poczucie szczególnego kontaktu z Bogiem, za którego w pewnym momencie zaczął się uważać. Nie był w tym jednak konsekwentny, wypowiadając wielokrotnie jedne po drugiej

Wacław Niżyński z żoną, ok. 1914

przeciwstawne myśli. Często obok treści religijnych pojawiały się w nich treści seksualne. Przyjmował postawę wielkościową, charakterystyczną dla manii. Tak więc, w odróżnieniu od okresu wcześniejszego, kiedy to Niżyński miewał nawracajace stany depresyjne, wystąpił u niego ostry epizod maniakalny. Jednocześnie obok objawów zaburzeń afektywnych coraz bardziej widoczne stawały się objawy charakterystyczne dla zespołu paranoidalnego - urojenia oddziaływania i owładnięcia, formalne zaburzenia myślenia, omamy czuciowe.

Ówczesny stan psychiczny Niżyńskiego znalazł odbicie w *Dzienniku*. Z notatek Niżyńskiego korzystali lekarze, którzy pierwsi zaczęli go leczyć. Wiele fragmentów zostało zamieszczonych w prowadzonych przez nich historiach chorób artysty.

*Dziennik* podzielony jest na dwie zasadnicze części, pierwszą autor zatytułował *O życiu*, drugą zaś *O śmierci*. Dokonał tego rozróżnienia, będąc w stanie, w którym wszystko sprowadza się do tych dwóch podstawowych popędów. Potwierdził w ten sposób teorię Freuda, który był przekonany, że biegunowość popędów życia i śmierci dotyczy wszystkich poziomów rzeczywistości.

Ponieważ Romola Niżyńska od początku traktowała *Dziennik* jako świadectwo zaburzeń psychicznych męża, stał się on powodem licznych nieporozumień między małżonkami.

W zapiskach Niżyńskiego stale występuje myślenie paralogiczne. Na kartach *Dziennika* pojawiają się rozważania typowe dla objawów rozszczepiennych, charakteryzujących się prawie równoczesnym wyrażaniem sprzecznych myśli i uczuć.

Postawa wielkościowa Niżyńskiego osiągała apogeum wtedy, gdy pisał o Bogu, z którym się identyfikował, przejawiając zarazem ambiwalentny stosunek do tegoż odczucia.

To, co uderza przy czytaniu *Dziennika*, to dziwaczność stylu Niżyńskiego, wynikająca z różnego rodzaju formalnych zaburzeń w jego myśleniu, oraz po części z nie najlepszej znajomości języków, w których pisał - rosyjskiego i polskiego. Autor *Dziennika* tworzył neologizmy i zlepki pojęciowe (kontaminacje), jak również skojarzenia na zasadzie podobieństwa fonetycznego słów.

Niżyński nie rozróżniał takich pojęć jak podobieństwo - identyczność, możliwość - pewność, co powodowało, iż w jednym ciągu myślowym łączył sprawy nie mające ze sobą logicznych powiązań i nadawał w ten sposób swoim zapiskom posmak dziwaczności. W rezultacie identyfikował się z innymi ludźmi albo utożsamiał ze sobą różne osoby, z których jedna na ogół należała do grona znanych polityków.

Cały *Dziennik* przepojony jest myśleniem rezonerskim, co powoduje, że mamy w nim do czynienia z rozbudowanym wnioskowaniem, przerasatającym zasób wiedzy autora, jak i potrzeby praktyczne jego wywodów. Obecne są także elementy myślenia magicznego, ponieważ Niżyński utożsamiał ze sobą myślenie i działanie. W wierszach, które miały według niego pomóc lekarzowi w poznaniu jego umysłu, pojawiły się stereotypie, werbigeracje (uparte powtarzanie bezsensownych sylab, czasem słów, niekiedy nieprzyzwoitych) i perseweracje (powtarzanie pewnych słów i zdań). Często na kartach *Dziennika* Niżyński pisał o dręczącym go lęku o żonę, smutku i niepokoju. Bał się, że może zostać opuszczony przez Romolę albo umieszczony w zakładzie psychiatrycznym. Pisał również o pojawiającym się poczuciu winy i posuwał się nawet do samooskarżania.

Dużym problemem były dla niego w tym okresie zaparcia. To z ich powodu w jego myśleniu pojawiły się motywy hipochondryczne. Zaczął bać się raka i dpatrywać u siebie oznak choroby. Za przyczynę obu schorzeń, zaparć i raka, uznał jedzenie mięsa.

Generalnie Niżyński nie miał poczucia, że jest chory. Jednak w wielu miejscach *Dziennika* jego stosunek do tej kwestii jest ambiwalentny.

Psychoza Niżyńskiego trwała już ponad rok od chwili, gdy zaczął pisać *Dziennik*. Świadczą o tym jego słowa zamieszczone w zeszytach: „Mieszkałem ponad rok z Bogiem". Nie ulega żadnej wątpliwości, że w przypadku psychozy Niżyńskiego można mówić o urojeniach o treści religijnej. Stanowią one zawsze najbardziej dyskusyjny punkt przy psychiatrycznej ocenie stanu psychicznego osoby chorej. Często urojenia o treści religijnej przeplatają się z myślami natury religijnej i filozoficznej, które mieszczą się w granicach szeroko pojętej normy. Wówczas o rozpoznaniu psychozy, będącej stanem, w którym osoba chora traci kontakt z rzeczywistością i swoim otoczeniem, decyduje obecność innych objawów psychotycznych. Tak też było w przypadku Niżyńskiego.

W okresie gdy Niżyński zdradzał oznaki psychozy, jego żona czuła się bezradna i zagubiona. Jej ocena stanu psychicznego męża była nieadekwatna do istniejącej sytuacji. Fakt, że sama przeszła w życiu stany na granicy psychozy, nie pomógł jej wcale w ocenie tego, co działo się z mężem. Niepokój i lęk zdominował ich wzajemne relacje.

Niżyński odczuwał silne rozterki, kiedy starał się określić swoją przynależność narodową. O ile w



samym *Dzienniku* brak jest całkowitego utożsamienia się z polskością, o tyle w listach kierowanych do ludzi z zewnątrz, które stanowią dodatek do *Dziennika*, Niżyński jednoznacznie określał się jako Polak. Jego list do Jana Reszkego jest tego najlepszym dowodem. Co więcej, jest on również dowodem na to, że w tym czasie Niżyński podjął, lub co najmniej zamierzał podjąć, starania o uzyskanie obywatelstwa polskiego i liczył w tym względzie na pomoc sławnego polskiego śpiewaka.

Przez cały czas Wacław tęsknił za matką i siostrą. Pisał listy, które niestety z powodu zawieruchy wojennej i rewolucyjnej nigdy do nich nie dotarły. Cały czas szukał kontaktu ze swoją rodziną. Część listów zapisał w jednym z zeszytów. Poza listem do matki zachował się list do przewodniczącego Rady Sił Sprzymierzonych, w którym Niżyński prosił o pomoc w odnalezieniu matki. Znamienne jest pierwsze zdanie listu: „Drogi Panie, jestem obywatelem polskim". Niżyński zdawał sobie sprawę, że w obecnej sytuacji politycznej, gdy do władzy doszli bolszewicy, których w *Dzienniku* nazywał „bestiami" i „mordercami", będzie to trudne.

Nie wiemy, czy starania Niżyńskiego o uzyskanie polskiego paszportu, o którym pisał w liście do Jana Reszkego, wyszły kiedykolwiek poza sferę projektów. Należy pamiętać, że oba listy - do Reszkego i przewodniczącego Rady Sił Sprzymierzonych - zostały przez niego napisane w stanie psychozy. Jakkolwiek by było, ich treść świadczy o tym, iż Niżyński rzeczywiście czuł się związany z Polską.

Poza wymienionymi już objawami, u Niżyńskiego pojawiły się zaburzenia snu, typowe dla ostrej fazy choroby.

Tamte dni Romola Niżyńska we wspomnieniach opisała następująco: „Czas płynął, a Wacław z każdym dniem coraz więcej pracował. Rysunki powstawały teraz błyskawicznie, dosłownie w ciągu trzech minut. Jego gabinet i pokoje zarzucone były rysunkami, lecz nie były to obrazy kostiumów i dekoracji, lecz czarno-białe twarze o przenikliwych oczach, spozierających z każde-

Romola i Wacław Niżyńscy w Virginia Water, Surrey, 1949

Romola i Wacław Niżyńscy, Londyn, ok. 1947

Wacław Niżyński w Great Fosters, Sussex, 1947

go kąta. Wzdrygiwałam się, widząc je! <Cóż to za straszne maski?> <Twarze żołnierzy. To wojna>. Lecz choć prace te były mroczne i budziły strach, stanowiły dzieło artysty. Później pojawiły się inne: dziwaczne motyle o twarzy przypominającej Wacława i ogromne pająki o twarzy Diagilewa. <To jest Siergiej Pawłowicz, a te motyle - to ja, młodzieniec z Rosji, na zawsze pojmany w jego sieci>. Po pewnym czasie jego nastrój uległ zmianie - zaczął pisać: <Będzie to mój dziennik, moje myśli>. Odmówił mi pokazania tego dziennika. Wzruszyłam więc ramionami. Artyści często popadają w osobliwe stany [...]. Czasami w nocy budziłam się i czułam na sobie badawczy wzrok Wacława. <Cieszę się, że mnie pilnujesz, Wacławie, jakoś mi nieswojo. Nie wiem, co mogę narobić. Proszę, pilnuj mnie: wydaje mi się, że mogę kogoś skrzywdzić, a przecież tego nie chcę> - mówiłam mu. I rzeczywiście: zachodziły we mnie dziwne zmiany. Nie potrafiłam wydawać sądów, nie wiedziałam, co jest dobre, a co złe; straciłam możliwość rozróżniania tego. Czasami ogarniało mnie uczucie, odejmujące wszelkie siły życiowe, chęć do życia. [...] Pewnego dnia wystraszyłam się nie na żarty. Była niedziela. [...] Katia, praczka, powiedziała zdenerwowana: <*Monsieur* Niżyński chodzi po wsi z dużym złotym krzyżem u szyi, zatrzymuje wszystkich napotkanych, pytając, czy byli na mszy, i posyła ich do kościoła>. Pomyślałam, że słudzy mówią od rzeczy, ale zbiegłam po schodach i rzuciłam się ku drodze prowadzącej do wsi. I rzeczywiście ujrzałam Wacława, który zatrzymywał przechodniów. Chwyciłam go za ręce: <Co ty robisz? Cóż to za nowy wybryk?> Speszył się".

Upomnienia żony niewiele pomogły, Niżyński nadal pokazywał się publicznie z krzyżem u szyi, jeździł saniami z szaleńczą prędkością. Pojawiły się bóle głowy. Wszyscy, którzy się z nim stykali, bali się go. Służąca pewnego razu stwierdziła: „*Madame*, myślę że *monsieur* Niżyński jest chory albo pijany, bo zachowuje się bardzo dziwnie. Ma chrypliwy głos i mętne oczy. Boję się". Wtedy Romola Niżyńska zdecydowała się wezwać lekarza. Był nim Hans Kurt Fränkel (Greiber) (1887-1938), ortopeda, praktykujący w Sankt Moritz, przyjaciel rodziny. Romola zwierzyła mu się ze swoich problemów z mężem i poprosiła o pomoc. W późniejszym okresie nawiązał się pomiędzy nimi romans. Ponieważ Romola nie chciała opuścić Wacława i zgodzić się na rozwód, około 1920 roku Fränkel w jednym z hoteli w Sankt Moritz próbował popełnić samobójstwo poprzez zażycie leków. Dzięki interwencji swojej żony został uratowany. Wypadek ten definitywnie zadecydował o zerwaniu Romoli z Fränklem, który później stał się narkomanem, uzależniając się od morfiny.

Poza tym do pilnowania Niżyńskiego żona zatrudniła felczera, który miał obserwować podopiecznego dniem i nocą. Romola Niżyńska przedstawiła go mężowi jako masażystę. Niżyński stał się bardzo podejrzliwy, bo miał wrażenie, że żona i doktor Fränkel knują coś poza jego plecami. Szczególnie niepokoiło go zainteresowanie lekarza i żony jego notatkami. W efekcie, jak wynika z zapisków Niżyńskiego, pomiędzy nim a lekarzem toczyła się cicha wojna.

W rozmowach z żoną Wacław twierdził, że jest całkiem zdrowy, a to, co się z nim działo przez sześć tygodni, było jedynie odgrywaniem roli szaleńca. Żona chętnie uwierzyła, że występujące u męża zaburzenia psychiczne to jedynie gra aktorska; tym bardziej że zaczął on przygotowywać nowy balet o obłędzie i wojnie. Niżyńska i doktor Fränkel pomogli mu znaleźć odpowiednie miejsce na wystawienie spektaklu. Wybrali salę taneczną w eleganckim hotelu Suvretta w okolicach Sankt Moritz.

W sobotę 19 stycznia 1919 roku zebrało się tam około dwustu osób, aby obejrzeć pierwszy od powrotu do Europy w 1917 roku publiczny występ Niżyńskiego. Wydawać się mogło, że dla Niżyńskiego, mającego duże obycie sceniczne, występ ten nie będzie stanowił żadnego problemu. Stało się jednak inaczej. Tego dnia dawało się wyczuć ogarniające go napięcie i zdenerwowanie, które narastało w miarę zbliżania się godziny występu. Miał poczucie winy wobec tych wszystkich, którzy zginęli na wojnie. Żonie powiedział, że pragnie dać wyraz bólu i cierpienia, jakich doświadczał przygotowując balet, a w garderobie, w momencie największego napięcia, z drżeniem wykrzyknął: „Nie rozmawiaj! Cicho! To moje zaślubiny z Bogiem". Długo nie wychodził na scenę. Pianistka nie wiedziała, co ma grać. Nagle wyszedł na scenę i skradając się, podszedł do pianistki i poprosił, by zagrała coś Chopina lub Schumanna. Rozległy się dźwięki muzyki. Mięśnie Niżyńskiego były tak napięte, że z trudem się poruszał. Wziął krzesło, usiadł przodem do widzów i patrzył na salę; zastygł w bezruchu. W pewnym momencie zapadła cisza. Publiczność była jak zahipnotyzowana. Trwało to prawie pół godziny. Żona Niżyńskiego zaczęła się niepokoić. Bojąc się kompromitacji, nie była w stanie dłużej tego znieść. Na sali znajdowała się jej siostra wraz z przyjaciółmi i wielu znajomych. Nagle Niżyński zaczął tańczyć. Jego taniec jak zawsze był wspaniały, lecz jednocześnie przerażający. Wziął kilka zwojów czarnego i białego aksamitu, ułożył z nich duży krzyż i stanął u jego szczytu, rozłożywszy ręce - jakby uosabiając ukrzyżowanie. „Teraz przedstawię państwu wojnę z wszelkimi cierpieniami, zniszczeniami i śmiercią. Wojnę, której nie zapobiegliście i za którą poniesiecie odpowiedzialność" - powiedział. „To było wstrząsające - napisała we wspomnieniach Romola - wydawało się, iż [poprzez swój taniec] wypełnia salę pełnym cierpienia człowieczeństwem. Czasem jego taniec przypominał scenę z *Pietruszki*, gdy kukła próbowała uniknąć swego losu".

Ten dzień rzeczywiście okazał się znamienny w skutkach dla Niżyńskiego. Był to dzień, kiedy ostatni raz widziano go tańczącego. Jego słowa „dzień zaślubin z Bogiem", jeżeli uznać je za symboliczne, wydają się adekwatne do sytuacji. Występ Niżyńskiego można traktować jako tak



neczny zapis rozwijającej się u niego psychozy, równoważny z punktu widzenia psychopatologicznego zapisowi plastycznemu (rysunki) i literackiemu (*Dziennik*).

W następnych tygodniach w Niżyńskim narastało poczucie niezadowolenia, przestał rysować, pozdejmował ze ścian wszystkie swoje szkice i obrazy. Przestał myśleć o przygotowywaniu nowych baletów, całymi dniami robił notatki dotyczące życia duchowego, wplatając je w historię swego życia.

Czas mijał, a leczenie doktora Fränkla nie przyniosło rezultatów, choć nie poprzestawał na farmakoterapii i próbował stosować psychoterapię analityczną, w której był raczej amatorem niż profesjonalistą. Fränkel starał się zrozumieć występujące u Niżyńskiego objawy choroby, stosował nawet test (eksperyment) asocjacyjny Junga. Robił to jednak niezbyt umiejętnie, co niekiedy wywoływało u pacjenta rozdrażnienie. Niżyński uważał, że jego przemyślenia i autoanaliza zawarte w *Dzienniku* byłyby o wiele bardziej użyteczne dla lekarzy, gdyby zechcieli i potrafili je wykorzystać. W tej sytuacji konieczna wydawała się konsultacja specjalisty. Romola Niżyńska postanowiła sprowadzić rodziców i zasięgnąć ich rady. Jakby tego było mało, Niżyński zaczął wypowiadać groźby pod jej adresem, a nawet fantazjować, że ją zabije.

2 marca 1919 roku doktor Fränkel wysłał do profesora Bleulera, dyrektora uniwersyteckiego szpitala psychiatrycznego w Zurychu, którego wykładów słuchał na studiach, telegram, a potem także list z prośbą o konsultację przypadku Niżyńskiego. W raporcie z konsultacji, którą przeprowadzono 6 marca, Bleuler odnotował: „Przybyli [...] w czwartek. Pacjent czuł się nieswojo, widać było po nim lęk, że zostanie uznany za chorego psychicznie. Odpowiadał na moje pytania najczęściej potokiem słów lub zręcznie je pomijał. Stale pytał mnie, w jaki sposób odróżniam ludzi chorych psychicznie od zdrowych itd. Wyjaśniał, że przed żoną zachowywał się jak człowiek chory psychicznie, by zobaczyć jej reakcję, i że właśnie dlatego kierował wzrok w jeden punkt. Dobrze pilnował się, by nie uczynić czegoś, co by sugerowało, że ma halucynacje. Oczywiście w przeszłości był człowiekiem inteligentnym, obecnie prezentuje się jak schizofrenik z lekkim pobudzeniem maniakalnym". We wspomnieniach Romola napisała: „Bleuler powiedział stanowczo: <[...] Pani mąż jest nieuleczalnie chory>. Czułam, że gabinet wiruje wokół mnie coraz szybciej i szybciej. Wybiegłam za drzwi i rzuciłam się do pokoju, w którym czekał Wacław. Stał przy stole, roztargniony przeglądał czasopisma - blady, niesamowicie smutny, w palcie i futrzanej czapce. Zatrzymałam się i popatrzyłam na niego; wydawało mi się, że jego twarz stężała pod wpływem mojego spojrzenia, powiedział: <Famko, przyniosłaś mi śmiertelny wyrok>".

Kilka dni później rozpoczęła się pierwsza hospitalizacja psychiatryczna Niżyńskiego.

W następnych latach w obrazie klinicznym zaburzenia, na które cierpiał artysta, zaczęły dominować objawy katatoniczne: mutyzm, sztywność mięśniowa, spowolnienie ruchowe do stuporu włącznie. Gdy w 1921 roku Bronisława Niżyńska odwiedziła brata w sanatorium w Wiedniu, zastała go w stanie katatonicznym. We wspomnieniach napisała: „Kiedy weszliśmy do pokoju, [...] nie wstał, żeby nas przywitać. Mama rzuciła się, aby go pocałować, lecz on na to nie zareagował. Wydawał się tak pogrążony w sobie, kiedy go objęłam. Przez cały czas naszego pobytu miał nieobecne spojrzenie, skierowane w przestrzeń, i nie wypowiedział ani słowa. [...] Pozostawał niewzruszony, lecz kiedy powiedziałam: <Pomyśl tylko, Waciu, przecież ja [...] wystawiłam już dwa balety!> - nieoczekiwanie obrócił się i popatrzył mi prosto w oczy. I powiedział stanowczo, jak gdyby mnie uczył: <Baletu się nie wystawia, balet trzeba stworzyć>. Piękne oczy Wacława błyszczały, jego głos dzwonił mi w uszach, a w sercu obudziła się nadzieja. Szczęśliwa i poruszona tym, że na moich oczach dokonał się cud, zaczęłam mówić bez opamiętania. Jednak zapalona iskra świadomości nieoczekiwanie zgasła. Wacław znowu patrzył w przestrzeń, obojętny na wszystko, co działo się wokół".

Pomimo licznych prób leczenia, spośród których najbardziej udaną było leczenie metodą wstrząsów insulinowych, stan psychiczny Niżyńskiego nie ulegał diametralnej poprawie. Nieliczne spotkania artysty z dawnymi znajomymi i współpracownikami zawsze wywoływały u nich głębokie przygnębienie. Przyczynę tego niezwykle trafnie uchwycił Igor Strawiński, który we wspomnieniach napisał: „Często myślę o Niżyńskim z ostatnich lat jego życia, o jeńcu własnego umysłu, nieruchomym, pozbawionym najwspanialszej swojej zdolności - ekspresji ruchowej".

Tadeusz Nasierowski

Esej Tadeusza Nasierowskiego powstał jako posłowie do pierwszego polskojęzycznego wydania *Dziennika* Wacława Niżyńskiego, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2000. Przedruk za wiedzą autora i za pozwoleniem wydawnictwa.

Zdjęcie Wacława Niżyńskiego w paszporcie dyplomatycznym wydanym w 1916 roku

KRZYSZTOF ZALESKI

# ŚWIĘTA WIOSNA

## Opowieść tancerza

Scenariusz spektaklu teatralno-baletowego
z wykorzystaniem muzyki
*Święta wiosny* Igora Strawińskiego

*Dla Krzysztofa Kolbergera*

**Mężczyzna**

Ja... ja chcę... Ja chciałem powiedzieć... Kiedy miałem sześć lat, nie umiałem jeszcze pływać. Któregoś dnia w lecie ojciec powiedział: "Chodź, pójdziemy nad rzekę, nauczę cię". A mieszkaliśmy wtedy jeszcze wszyscy razem: ja, mama, siostra i ojciec, ale nad rzekę do męskiego kąpieliska poszliśmy tylko my dwaj: ojciec i ja. Słońce prażyło, pomost pachniał rozgrzanym drewnem. Patrzyłem jak ojciec skacze do wody. Biegł coraz szybciej, szybciej i szybciej, w jednej chwili odbijał się od ziemi, wywijał w powietrzu fikołka, składał obie ręce w strzałę i wślizgiwał się do wody jak ta wielka zgrabna ryba, delfin. Ojciec skakał. A ja patrzyłem. Naraz podszedł do mnie. Był taki muskularny. Krople wody ściekały mu po piersiach. "Skacz" - powiedział. Był bardzo wesoły. "Skacz! Skacz!" - powtarzał i śmiał się do mnie. Ja bałem się. Bałem się skakać. Wtedy on chwycił mnie, podniósł i wrzucił do wody. Nie zdążyłem złapać tchu, brakowało mi powietrza. Więc zacisnąłem usta. Zobaczyłem dno. I zacząłem iść pod wodą. Szedłem chociaż nie wiedziałem, dokąd idę. Szedłem coraz szybciej i szybciej - aż uderzyłem w ścianę. I poczułem dalekie światło - wtedy od razu pomyślałem: "Tam jest wyjście". Popatrzyłem w górę. Tam była tylko woda, sama woda. Nagle napełniła mnie wielka siła. Wyskoczyłem w górę. Zobaczyłem sznur. Chwyciłem się go mocno. Podniosłem głowę. Niebo. Nade mną było niebo.

Zaczekaj! Chcę ci coś powiedzieć! Chciałem... Chcę powiedzieć... Chcę mówić prawdę. Tylko prawdę. Nie wiem jak mówić prawdę? Jak to zrobić... To nie jest łatwe. Za mówienie prawdy ludzie mogą zabić. Nie wiem dlaczego... Nie wiem dlaczego - ale nigdy nie umiałem rozmawiać z ludźmi. Wstydziłem się. Nawet kiedy mnie bardzo chwalili - czułem wstyd... twarz piekła mnie i paliła... Znowu... cała twarz...
O Boże! Nie uszminkowałem policzków... a tu... ludzie... Ludzie... Zdaje się... zaczęli się schodzić... Nie! Już są! Pełna sala... Czekają... Tłum! Publiczność!
O... Muszę wyjść do nich... Grać... Tak każą... Tak trzeba... Trzeba... A tu...
Twarz nie umalowana! Muszę umalować twarz... Szminki potrzebne... Niech ktoś tu do mnie przyjdzie ze szminkami! Zaraz! Co? Nie ma nikogo? Zostawili mnie samego... Nikogo nie ma!
Masz szminki? Nie?... Boże! Nie ma szminek... Idź... Przynieś... proszę! Są... w garderobie... w kuferku... Nie!... Nie w kuferku... położyłem je chyba na stoliku przy lustrze... a może leżą w szufladce? Nie wiem... Nie wiem! Błagam - idź, poszukaj! Zaraz mam wchodzić na scenę! Jak się spóźnię będą znowu mówili o mnie źle - że za nic mam ludzi!...

Co? Nie patrz tak na mnie! Wtedy... Nie zrobiłem tego nikomu na złość! Wtedy... nie mogłem... Zapomniałem roli... Nie!... To nie prawda. To nie było tak...
To nie było tak! Pamiętałem wszystko, ale bałem się... że...
Zawsze bałem się... Bardzo chciałem żyć, ale bałem się życia... Jak moja matka. Ona zaszczepiła mi ten strach. Ale ja kochałem życie. Chciałem żyć. Musiałem żyć. Więc musiałem też bać się ludzi. Oni zmuszali mnie, żebym żył tak, jak oni żyją. A ja chciałem... Chciałem, żeby mnie zrozumieli, żeby wczuli się we mnie. Oni nie chcieli mnie zrozumieć. Ja bardzo chciałem ich kochać... kochać ludzi... A oni mówili, że miłość do ludzi jest obłąkaniem, więc może naprawdę byłem...

No, nareszcie! Są! Przyniosłeś! Są szminki! Jest tam trochę mąki? Ty zawsze byłeś dla mnie dobry. Nie obraziłeś mnie jak tamten... Przecież musisz pamiętać mój pierwszy występ... Tańczyłem mazurka... Dobrze chyba... A tamten podszedł do mnie, poklepał mnie po twarzy i powiedział: "Zuch małpiszon!" Małpiszon! Małpa! Nie jestem małpą!...
Słyszysz... już są obrażeni. Trzeba się malować! Najpierw upudrujesz twarz. A teraz trzeba zrobić brwi. Krzywe umyślnie krzywe. Tak, takie. I rumieńce - tylko nie za dużo szminki... Bardziej trójkątne... Jak u kukły...
Już wiem. Ludzie będą mówić o mnie... a niech sobie mówią. Ale przynajmniej dadzą mi spokój. Najważniejszy jest dla mnie spokój. Spokój. Będę sam. Będę grał. Umiem przecież grać. Będę grał - ale nie ze strachu, że wszystkie moje brudne czyny wyjdą na jaw. Będę grał, żeby... Ludzie mogą sobie mówić o mnie - obłąkany klown. Niech sobie mówią. Będę grał szaleńca... żeby móc mówić prawdę.

Mógłbym cię nauczyć nowego tańca. Chcesz, żebym cię uczył? Tak? Więc... najpierw... Zdejmij to. Nie musisz tańczyć na pointach. Nie będą potrzebne.
Ruch... Wiesz, co to ruch?... Ruch to jest linia... linia w kole... Zawsze w kole... Rozumiesz? Ruch ręki w ramieniu jest zawsze kolisty... Widzisz... Nogi w biodrach poruszają się tak samo... Spróbuj... a zobaczysz.
Możesz włożyć baletki. I nie musisz się uśmiechać jak w teatrze.

Koła... elipsy... wszystko porusza się po okręgu... Zrozumiałem to... więc już niedługo będę umiał zapisywać każdy balet... To jest niemożliwe? Nie dla mnie.
Ja wymyśliłem - sam - nuty tańca... Nuty muzyki pisze się na pięciolinii - ja piszę moje nuty na trzech liniach zamkniętych w kręgu... Nie, nie wszystko jeszcze udaje mi się zapisać... Ale pracuję... Pracuję nad tym... I niedługo będę mógł... Czuję to... Nie jestem jakimś mędrcem... Nie zajmuję się myśleniem... Mnie wystarczy coś poczuć i już to w i e m. Czuję, że dzisiaj potrzebny jest nowy ruch... Czuję ten ruch... On jest... nerwowy... Dlaczego - nie wiem... Ale czuję go tak... Stań tutaj. Możesz chodzić z pięty na palce. Ruszaj biodrami! Stopy, stopy są płasko... a palce - do środka, do wewnątrz! Kolana i łokcie mogą być zgięte!... Pięści się zaciskają! Pierś jest zapadnięta! Głowę odwracasz do profilu! Pochyl cały tułów do przodu! Stań w drugiej pozycji, ale tak. Tylko licz dobrze... Raz... Dwa... Trzy... Trzy...

Żądza to śmierć!

Trudno jest mówić. Trudno jest mówić szczerze. Dlatego tak długo zastanawiałem się, jak to zrobić. Poeci potrafią pisać wiersze o tym, co czują. To jest bardzo trudne.
Sam próbowałem pisać wiersze - ale nie czułem ich. Nie potrafię pisać wierszy. Nie jestem poetą. O tym, co czuję, tylko zwyczajnie umiem mówić. Kiedyś, we Francji, poznałem prawdziwego poetę. Jemu bardzo się podobał mój występ. Dał mi swoje wiersze. Były piękne. Były proste. Zupełnie nie jak wiersze. Jakby pisało je dziecko. Ale nie zwyczajne dziecko, tylko takie, które już wie co to smutek, które przywykło już do smutku.
Było w nich dużo o miłości.
O tym, że miłość przypływa rzeką.
Że miłość płynie rzeką.
Odpływa z wodą rzeki.
Pisał o biednych samotnych ludziach.
Emigranci.
Musieli wyjechać ze swojego kraju.
Albo ich wypędzono.
Emigranci.
Siedzą na dworcu. Są sami na świecie.
Czekają na zmiłowanie.
Wierzą w Boga. I w swoją gwiazdę.
I chcą jechać.
Wciąż dalej i dalej.
Ja byłem w Paryżu, sam szedłem w tłumie.
I lęk miłości chwycił mnie za gardło.
Miłości chciałem -
A ona za to
Płaci mi
Pogardą.
Tak pisał ten poeta.
To zapamiętałem, bo on umiał pisać to, co czuł.
Dobrze czuł miłość.
Ja, kiedy miałem dziewiętnaście lat,
też kochałem kogoś. Szczerze kochałem.
Zgodziłem się na wszystko.
Zgodziłem, bo on tego chciał.
I tańczyłem, tańczyłem, tańczyłem -
A potem byłem zmęczony, bardzo zmęczony -
Ciągle byłem zmęczony.
Ale dla niego udawałem radość
Udawałem śmiech -
Robiłem to dla niego
On mnie nigdy nie kochał.

On był chory z żądzy. Chciał kochać dwóch chłopców naraz. Chciał, żeby dwaj chłopcy kochali naraz jego. Chciał mnie zmusić, żebym był jednym z nich. Nie zgodziłem się. Kazał mi wymyślić balet o pożądaniu. Zrobiłem to. Ukryłem tam jego żądzę. W tym balecie on był Młodzieńcem, ale zamiast dwóch chłopców były dwie dziewczyny.
Nie odważyłem się... To dobre nie było... To nie mogło być dobre...
Nie pokazałem w tym balecie prawdy. Nie odważyłem się...
Wtedy... nie odważyłem się...

Ja nie umiem udawać. Nie umiem? Okłamywałem cię. Mówiłem, że idę na spacer - a wychodziłem na bulwary i szukałem, długo szukałem dziewczyn - chciałem, żeby były zdrowe i ładne. Kiedy wróciłem do domu, pamiętasz: "Czuć od ciebie damskie perfumy" - powiedziałeś... Nie pamiętasz, jak darłeś się na mnie: "Kobiety? Po co się z nimi zadajesz? Zadajesz... Co? Bo nakazano tobie, byś z pokorą wielbił kobietę! Kobietę - bóstwo, kobietę - natchnienie! - o... tak! To taka stara, szlachetna, jeszcze rycerska tradycja - padać na twarz przed sakramentem żeńskiej płci. O tak... Kobiety? Co jest w nich tak pociągającego? Te piersi zwisające jak tykwy? A może rozdęte przez tłuszcz pośladki? Ohyda! Owszem, jacyś sklerotycy bredzą wciąż jeszcze o ideale Afrodyty: że jest ona Kallipygos: Pięknozada. Pytanie tylko: ile takich Pięknotyłych Afrodyt spotkałeś w życiu? Zresztą - nieważne - każda Afrodyta zmieni się prędzej czy później w ociekającą starym łojem ropuchę".
Oszukiwałem ją. Okłamywałem. Mówiłem, że jest pierwszą, z którą się kocham - a miałem przed nią wiele kobiet. Potrafiłem się kochać z nimi kilka razy dziennie. Okłamywałem żonę. Dawałem mojej żonie tylko białe róże. Moja miłość do niej nie była biała. Kiedy ożeniłem się, nie zastanawiałem się nad tym, co zrobiłem. Chciałem, żeby ona była szczęśliwa. Oszukałem ją. Okłamałem. Mówiłem, że z nikim przed nią się nie kochałem. Okłamywałem żonę.

Raz,
W Paryżu,
Kiedy szedłem z nim ulicą - on uderzył mnie,
Bo zrozumiał, że odchodzę od niego.
Wtedy,
Zepchnąłem go z trotuaru.
Zrobiłem tak,
Żeby wiedział, że się go nie boję.
Że odejdę od niego.
Postanowiłem od niego odejść.
Pchnąłem go lekko -
Bo nie miałem w sobie nienawiści do niego.
Tylko smutek.
On uderzył mnie,
Z całej siły.
Obrzucał mnie przekleństwami:

"Ty nic beze mnie nie znaczysz - ja nauczyłem cię wszystkiego! Nauczyłem cię w ogóle myśleć - bo zanim mnie poznałeś, pod względem umysłu niewiele różniłeś się od zaślinionego wiejskiego idioty! To ja pokazałem cię całemu światu! Czy była choć jedna twoja zachcianka, której bym nie spełnił? A teraz koniec, rozumiesz? Nigdy więcej nie dostaniesz ode mnie żadnych pieniędzy! Nigdy! Nigdy!"
Zacząłem iść. Powoli. Krok po kroku.
Sam. Wolno. Przed siebie.
Nie mogłem się powstrzymać,
Płakałem.
On ruszył za mną.
Takim samym wolnym krokiem.
W końcu zrównał się ze mną
I znów szliśmy obok siebie,
Powoli,
On i ja.
Nie pamiętam już dokąd.

**Daleki głos**
*Le Ballet... n'a plus besoin de vos services. Ne nous rejoignez pas.*
*Balet nie będzie już korzystał z pańskich usług. Proszę nie przychodzić.*

**Mężczyzna**
Madmoiselle, voulez - vous, vous et moi?
Madmoiselle, voulez - vous, vous et moi?
Madmoiselle, voulez - vous, vous et moi?

Zero ze mnie zupełne!
Ha!
Jestem -
Nawet nie miernota,
Ale po prostu nikt,
Nic,
Zero zer...
Mówię con gravita.
Nikt! Nic! Zero! Ha!

"Idź sobie?" Mam iść? Coooo? Nie chcesz ze mną rozmawiać? Dlaczego? Obraziłeś się?

Nic. Nie chcę więcej zła! O czym ty mówisz? Zło? Nie rozumiem tego słowa! Chcę tylko, żebyśmy raz jeszcze pojechali do Wenecji. Nie? Pamiętasz? Grand Hotel des Bains... Znowu się tam zatrzymamy. Będziemy chodzić codziennie na plażę. Wiem, że lubisz się kąpać - całymi godzinami możesz nie wychodzić z wody, prawda? Odejdź. Nie, nie odejdę!

Wtedy mogłem patrzeć na ciebie bez końca... patrzeć... patrzeć... Właściwie tylko patrzeć... Nawet tylko patrzeć... Byłeś... Czułem wtedy to samo, co ten wielki... Mann... wielki obłudnik... umiał całkiem nieźle nazwać... umiał... owszem, umiał - tylko że ja, pamiętaj, przerastam go we wszystkim jako artysta życia, bowiem, w przeciwieństwie do niego - nigdy nie kryłem się z moją chęcią posiadania chłopców... Więc... wtedy, w Wenecji mnie także, kiedy "tak szedłem o zmierzchu ulicą - krok w krok za tobą... wszelka potworność wydawała się pełna nadziei - a prawo obyczajowe nonsensem..."
Czemu na mnie nie patrzysz? Żądam, żebyś w tej chwili popatrzył na mnie! Co!? Nie! Nie? Możesz zresztą nie patrzeć! Pewnie i tak nic nie rozumiesz z tego, co mówię!
Nic z tego nie rozumiesz! Prawda? Kim ty zresztą jesteś? Plątaniną mięśni..., które i tak powoli flaczeją... Flaki... flaki... obrzydliwość... Co mówisz? "Nie chcę zła nawet dla ciebie". Zło! Zło! Przestań wreszcie zanudzać mnie ciągle tym samym! Już ci mówiłem, że nie rozumiem słowa: "Zło"! Ach, ta stara piosneczka: zło i dobro.
Dobro i zło czyli: Bóg albo Szatan, Cnota albo Grzech! Słowem - moralność! Ta głupia, stara, zajeżdżona szkapa! Kiedy ona wreszcie zdechnie? Moralność jest tylko zemstą brzydoty!

Widzisz? Znam cię na pamięć! Znam wszystkie twoje tricki, podstępy, wybiegi, oszukańcze

czarodziejstwa! Znam ten twój sztuczny uśmiech!
Za kogo ty się uważasz? Za boga? Za boga sztuki? W tobie samym wszystko jest sztuczne.
Jesteś siwy - a farbujesz włosy.
On farbuje włosy!
Boi się, że ktoś zobaczy, jaki jest już stary.
Stary! Stary! Stary!
On bał się starości,
Dlatego farbował włosy.
On bał się śmierci,
Dlatego udawał przed wszystkimi wielkiego nieśmiertelnego boga.
Udawał. Zawsze udawał.
Chciał, żeby wciąż mówiono o nim.
Dlatego nosił monokl.
Dlatego, nawet kiedy był młody,
malował włosy nad czołem białą farbą.
Takie białe sztuczne pasemko.
W nim wszystko było sztuczne,
wszystko było oszustwem.
Oszukiwał.
Wiecznie oszukiwał.
Wszystkich.
I mnie.
Znów ten sztuczny uśmiech!
Znam ciebie lepiej niż ty znasz siebie!
Znam.
Umiem mówić jak ty:
"Korrida - o! To dopiero sztuka!
Prawdziwa sztuka krwi i zabijania!"
Widzisz -
Mówię jak ty.
Umiem Cię na pamięć
Byłem tobą! Jestem tobą!
Jestem szarlatan,
Oszust,
Ale zawsze con brio.
Jestem grand charmeur,
Ale kiedy trzeba umiem być bezczelny.
Wulgarny,
Mam dużo logiki
I mało skrupułów.
Więc mam wszystko czego potrzeba,
aby zostać kimś wielkim.
Bo jest tylko jedna rzecz
na tym bezlitosnym świecie,
Która może ocalić
i wybawić nawet najnędzniejszego z ludzi -
To... Sukces! Sukces ocala i wybawia!
Sukces
Usprawiedliwia
Wszystko!
Tylko sukces! Sukces! Sukces!

Znam sekret - znam tajemnicę sukcesu - publiczność, ta najbardziej wyrafinowana, ta która zadecyduje o nowoczesnym guście - tak naprawdę chce dzisiaj od sztuki tylko jednego... Chce być zadziwiana! Oni chcą być zadziwiani! Chcą się dziwić! Uwielbiają się dziwić. Dość się najedli tej sztampy: piruety, arabeski, pas de boure, kontrolowany kroczek... dwa... trzy... raz! Trzy... dwa... dwa!... Mnie, kiedy na to patrzę, nachodzą wprost womitalne mdłości! Największa nowość, jaką pokazują w tych zalatujących trupem spektaklach, to popis sur la pointe du pied... Tres extraordinares! Wielka mi rewelacja! Panna Taglioni używała tego wynalazku prawie sto lat temu!
Chcecie nowej sztuki - będziecie ją mieli... Chcecie szoku, wyzwolenia waszych prawdziwych namiętności? My wam to zapewnimy! Na śmietnik ze starymi formułkami i paragrafami! Sztukę trzeba rozebrać do naga! Zmusić ją do tego, by na powrót, jak w pogańskich pradziejach, była wytryskiem energii ludzkiego istnienia!
A to istnienie nie chce wiedzieć, co dla niego jest dobrem, a co złem... Ono nie należy ani do dobra, ani do zła! Ono jest sobą! Tylko i aż sobą! I nie potrzebuje żadnej sankcji - boskiej czy moralnej. Ono jest usprawiedliwieniem dla siebie samego. I nie uznaje żadnej władzy. Istnienie samo dla siebie jest władzą. Ja jestem istnieniem. Należę tylko do siebie. Ja jestem swoją władzą. Ja jestem moim bogiem. Czczę życie samo, więc czczę energię, ruch, wieczną zmianę! Więc odnajduję świętość w żądzy - miłość to kłamstwo... to cierpienie poniżające człowieka - tylko niczym nie skrępowana żądza rozkoszy łączy człowieka z kosmosem... cierpienie kurczy go... Cierpiący człowiek jest zaprzeczeniem natury! Wyzwolimy człowieka! Obdarzymy go prawem do zwierzęcej przyjemności!

No?... Czego wam jeszcze trzeba, żeby poderwać was z miejsc byście przestali bezmyślnie ssać w waszych lożach miętowe cukiereczki wachlując się od niechcenia okładką programu. Wiem! Trzeba wam to nowe, pachnące surowym mięsem danie odpowiednio podać! Sama sztuka wam przecież nie wystarczy! Trzeba was dodatkowo podniecić atmosferą skandalu... Skandal jest teraz najlepszym wehikułem dla naszej nowej sztuki. Trzeba atmosferę wokół przedstawienia podgrzać do tego stopnia, by jedni wydawali z siebie spazmatyczne jęki i okrzyki aprobaty, drudzy zaś w zręcznie podsyconym przeze mnie proteście zaczęli już nie tylko wyć, tupać i gwizdać - trzeba więcej, byście nawzajem oburzeni nami i nami zachwyceni, zaczęli nawzajem okładać się po twarzach pięściami jak pijani marynarze albo uliczne dziwki, i sami poczuli w ustach słodki smak krwi! Ludzie chcą nowej krwi! Krwi! Krwi! Krwi! Chcecie krwi? Dobrze! Dostaniecie ją! M-mes

Pablo Picasso: Siergiej Diagilew, szkic

Siergiej Diagilew

et Ms... Pokażemy wam krew! Zaprosimy was na prawdziwą korridę! Zamienimy sztukę w świętą krew! A wy będziecie bić się o tę krew - jak rozwścieczone psy! Tak się stanie! Allez! Ogłaszam rewolucję! Tańczmy wielki balet rewolucji! Niech wiecznie trwa święta wiosna!

Śnił mi się ojciec. Zapomniałem już o nim. Ale on był w moim śnie.
Biegł w purpurowym płaszczu. Za nim tłum szarych ludzi. Ścigali go. On biegł ku przepaści - odbił się od skał i skoczył nad przepaścią, i poszybował w niebo. Jak ten wielki piękny ptak - orzeł. Jego purpurowy płaszcz powiewał na wietrze jak skrzydło orła. Było coraz mniejsze. I mniejsze. I wreszcie znikło.
Jakby utonęło w niebie.
Zdarzyło się niedawno, że aeroplan zabił orła.
A jednak lubię aeroplany.
Kocham aeroplany.
Ale nie wolno ich używać do wojny.
Ani do zabijania.
Widziałem wojnę. Nie wolno zabijać ptaków.
Ja znam wojnę. Nie wolno zabijać ludzi.
Ja byłem na wojnie.
Raniono mnie w czaszkę.
Uśpiono chloroformem.
Teraz jestem przy zdrowych zmysłach
Znam życie i śmierć
Teraz proszę o litość dla naszych błędów.
Teraz proszę o litość dla naszych grzechów.

Zlitujcie się nad nami.
Zlitujcie się i nade mną
Teraz będę tańczył.
Wojnę. Strach, cierpienie
Śmierć.

Tryumf! Sukces! Kurtyna szła w górę osiemnaście razy! Oszałamiający sukces! Sam cesarz zachwycony!

Był Wieczór. Poszedłem w góry.
Było zimno.
Szedłem. Szedłem.
Aż wreszcie, kiedy już byłem wysoko,
zatrzymałem się.
Klęknąłem na śniegu.
Gwiazda nade mną stała nieruchomo.
Przecież zawsze witała mnie mruganiem.
Nie wiedziałem, co mam robić.
Wiedziałem tylko, że
Potrzebuję pomocy. Ale dookoła
Nie było nikogo, kto by mógł mi pomóc.
Odwróciłem się.
Zobaczyłem dom.
Na dachu tego domu skrzył się lód.
Zobaczyłem dom -
Był ciemny, pusty, zabity na głucho.



Nie wiedziałem, co robić. Wiedziałem tylko,
Że muszę krzyczeć na cały głos:
"Śmierć! Śmierć!"

**Głosy**
*Zuch! Zuch - małpiszon! Zuch!... Po ukończeniu studiów... mam zaszczyt pokornie prosić Dyrekcję... Ślisko - syp kalafonię! Więcej, nie żałuj, bracie!... Pokornie proszę Dyrekcję o skierowanie mnie do służby jako artystę zespołu baletowego...*
*Syp kalafonię - mówiłem - syp, nie żałuj! Znam różne rozpieszczone primabaleriny...*
*Ale on!? On to dopiero jest rozpuszczony - rozpuszczony do ostatnich granic...*
*Zuch małpiszon! Zuch! Nic go - poza nim nie obchodzi... kiedy mu powiedzieli, że jego ojciec umarł - wiecie co zrobił? Nic! Tylko głupkowato się uśmiechnął... Zegnij kolana! Wciągnij ramiona! Ludziom w oczy nie patrzy... Ma ludzi za nic... Tułów - do przodu! Z pięty - na palce! Udaje boga! Bóg tańca! Bóg tańca się znalazł!*

**Mężczyzna**
Ludzie myśleli, że jestem chory.
Zawsze było mi ich żal. Mi ich.
Mówili, że jestem obłąkany.
Nieprawda.
Obłąkany to człowiek,
który nie rozumie swojego postępowania.
Ja rozumiałem swoje postępowanie.
Wiedziałem, co w nim było dobre, co złe.
Niczego nie udawałem - byłem człowiekiem.
Nie żal mi siebie.
Żal mi tylko tego chłopca, którym byłem.
Ojciec nie miał dla niego czułości.
Wcale o nim nie myślał.
Więc syn nie mógł już więcej kochać ojca.
Ale ojca teraz mi także żal.
On nigdy nie był szczęśliwy.
Nie mógł być szczęśliwy.
Stracił przecież na zawsze syna.
Syn chciał go kochać. I nie mógł.
Nie mogłem go kochać.
Chociaż nigdy nie miałem nieczułego serca.
Wiedziałem, co to cierpieć.
Umiałem cierpieć.
Brakowało mi tylko łez dla mojego cierpienia.
Więc gdy mój ojciec umarł - uśmiechnąłem się.
Uśmiechnąłem się do niego,
żeby wiedział, że kocham go.
Że kochałem cię całe moje życie.
Jeżeli moja miłość do ciebie
Była obłąkaniem,
Ja byłem obłąkany,
Ale odczuwałem życie.
Pisałem sobą życie, a nie śmierć
Nie chcę, żeby po mojej śmierci
czytano moje życie.

**Mężczyzna**
*Mój brat umarł. Tak... Mój brat...*
*W zakładzie... dla...*
*Moja matka umrze niedługo.*
*Nigdy już ich nie zobaczę. Ani mojej siostry.*
*Kocham ich i już nigdy,*
*Już nigdy się nie spotkamy.*
*Zobaczymy swoje twarze przez ciemność.*
*Bo tam, gdzie wszyscy idą,*
*Jest bardzo mało światła.*
*Będę szedł w światło.*
*Będzie znowu wieczór,*
*Nowy wieczór.*
*Pójdę w góry.*
*Będę szedł w wielkim zimnie.*
*Minę pusty, zabity na głucho dom.*
*Popatrzę w górę.*
*Zobaczę nade mną niebo,*
*Niebo.*
*I usłyszę głos, który powie:*
*"Idź na krawędzie świata i stań nad przepaścią.*
*Zawisł w niej człowiek - a ty go uratujesz".*
*Będę bał się pójść.*
*I pójdę.*
*A gdy już tam będę -*
*Wtedy znowu głos odezwie się do mnie*
*I zapyta:*
*"Wiesz, gdzie jesteś?"*
*"Wiem, na krawędzi świata".*
*"Nie!" - powie głos.*
*"Stoisz na samym jego szczycie,*
*Tam gdzie ja postawiłem ciebie.*
*Teraz skacz!"*
*Poczuję strach.*
*Będę stał,*
*Nieruchomy, bardzo długi czas.*
*A wielka siła będzie ciągnąć mnie tam,*
*W przepaść.*
*Coraz mocniej,*
*Coraz mocniej,*
*W dół.*
*I skoczę.*
*I obejmą mnie gałęzie drzew.*
*I opuści mnie szatan.*

Pisząc ten scenariusz korzystałem z wielu źródeł. Dwa z nich miały dla mnie podstawowe znaczenie: *Dziennik* Wacława Niżyńskiego oraz książka Modrisa Eksteinsa *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku.*

Krzysztof Zaleski

Modris Eksteins

# ŚWIĘTO WIOSNY

**Wielka wojna i narodziny nowego wieku**

Fragmenty

**Ze wstępu**

Po to, aby opanowała nas obsesja szybkości, nowości, krótkotrwałości i ulotności, fascynacja życiem przeżytym, jak ujmuje to potoczne określenie, „na fałszywym torze", cały system wartości i wierzeń, zajmujący do tej pory w naszej świadomości zaszczytne pierwsze miejsce, musiał ustąpić, a Wielka Wojna (...) była najważniejszym etapem w tym procesie.
Tytuł zapożyczony z baletu, który był wydarzeniem przełomowym modernizmu, sugeruje nasz główny temat: ruch. Jednym z najlepszych symboli tego pełnego paradoksów i poddanego działaniu sił odśrodkowych wieku - gdy pragnąc wolności, posiedliśmy moc całkowitego zniszczenia - jest taniec śmierci z jego orgiastyczno-nihilistyczną ironią. *Święto wiosny*, które miało prapremierę w maju 1913 roku w Paryżu, rok przed wybuchem wojny, jest chyba ze swoją rewolucyjną energią i apoteozą życia poprzez ofiarę śmierci symbolicznym *oeuvre*, dziełem dzwudziestowiecznego świata, który w pogoni za życiem uśmiercił miliony najwartościowszych istot ludzkich. Początkowo Strawiński zamierzał nadać swojej muzyce tytuł *Ofiara*.

.....

Jednocześnie, w owym świecie przełomu wieków, kiedy narastały napięcia między państwami, dosłownie we wszystkich dziedzinach ludzkiej działalności



Młody niewolnik w *Eunice*, fot. K. A. Fischer, 1906

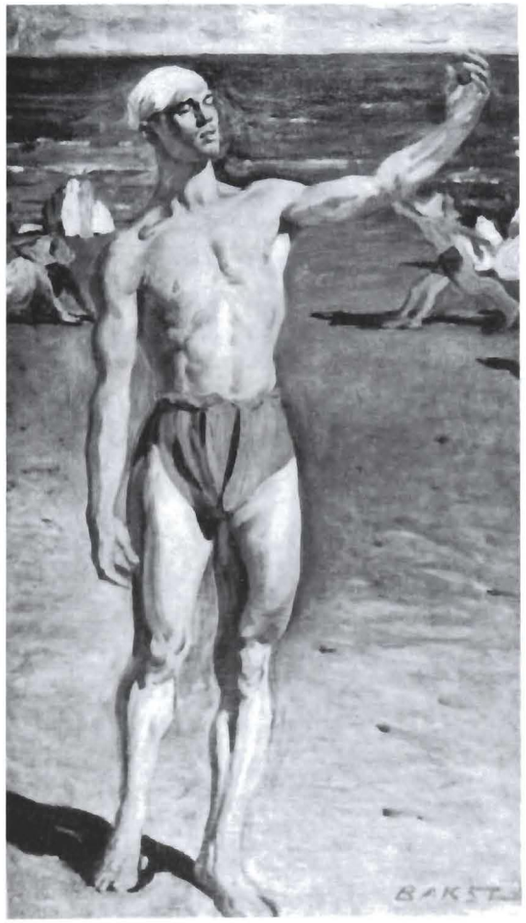
i zachowań: w sztuce, modzie, obyczajach seksualnych, polityce, stosunkach między pokoleniami, rodziły się konflikty o podstawowym znaczeniu. Motyw wyzwolenia, które stało się siłą napędową naszego wieku, czy to będzie emancypacja kobiet, homoseksualistów, proletariatu, młodzieży, narodów, czy eskalacja apetytów, ujawnia się właśnie w tym okresie. Termin awangarda stosowano zazwyczaj w odniesieniu do artystów i pisarzy, którzy w swoich dziełach propagowali techniki eksperymentalne i namawiali do buntu wobec renomowanych akademii. Terminem modernizm określano zarówno tę kategorię awangardy, jak i impulsy intelektualne sterujące poszukiwaniem wyzwolenia i aktem buntu. Bardzo niewielu krytyków odważyło się przenieść pojęcia awangardy i modernizmu na czynniki społeczne i polityczne, a także na artystyczne rewolty i na akt buntu w ogóle, i posłużyć się nimi do zidentyfikowania szerokiej fali idei i działań.

.....

Niczym awangardę w sztuce, Niemcy fin de siècle'u ogarnął zapał reformistyczny i do 1914 roku, zarówno wobec siebie, jak i wobec społeczności międzynarodowej, reprezentowały ideę ducha w stanie wojny. Po klęsce militarnej 1918 roku radykalizm w Niemczech, zamiast ulec stłumieniu, wzmógł się. Okres weimarski, lata 1918-1933, i Trzecia Rzesza, lata 1933-1945, były etapami tego procesu. Dla nas określenie awangarda ma wydźwięk pozytywny, oddziały szturmowe zaś wywołują przerażające skojarzenia. (...) Między tymi dwoma terminami może istnieć pokrewieństwo, które wykracza poza ich wojskowy rodowód. Introspekcja, prymitywizm, abstrakcja i mitologizowanie w sztuce i w polityce mogą objawiać się podobnie. Kicz nazistowski i religię sztuki głoszoną przez wielu intelektualistów modernizmu mogą łączyć więzy krwi.
W naszym wieku życie i sztuka stopiły się ze sobą, egzystencja uległa estetyzacji.

.....

Léon Bakst: Niżyński na Lido, obraz, 1910




**Wenecja**

To w Wenecji, z jej zwierciadłami i mirażami, Richard Wagner znalazł natchnienie do napisania opery *Tristan i Izolda*, owego pełnego bólu hymnu na cześć życia, miłości i śmierci. Tu zmarł w lutym 1883 roku w Palazzo Vendramin Calerghi, w pokoju z oknami wychodzącymi na Canale Grande. Wenecja była również ulubionym miastem Siergieja Pawłowicza Diagilewa, który zmarł w Grand Hôtel des Bains de Mer na Lido w sierpniu 1929 roku. W swojej wspaniałej operze Wagner próbował połączyć wszystkie rodzaje sztuki; Diagilew próbował dokonać tego samego w swoim wspaniałym balecie. Pierwszy był twórcą, drugi rzemieślnikiem. Obaj byli symbolami swoich epok. Obaj znaleźli natchnienie w Wenecji. Obaj przyjechali do Wenecji, aby umrzeć. (...)

Diagilew po raz pierwszy pojechał do Wenecji w 1890 roku, kiedy miał osiemnaście lat, w towarzystwie kuzyna i kochanka Dymitra Fiłosofowa. W 1909 roku po wspaniałych występach w Paryżu sam zawiózł tam młodego polskiego tancerza, Wacława Niżyńskiego. Diagilew miał wówczas trzydzieści siedem lat, Niżyński dwadzieścia jeden. Impresario i jego nowy młody kochanek zamieszkali w Grand Hôtel des Bains. Wacław często się kąpał i opalał, podczas gdy Diagilew patrzył. Nigdy nie kąpał się publicznie.

Dwa lata później, w 1911 roku, trzy lata młodszy od Diagilewa Tomasz Mann (który uważał, że Wagner wywarł największy wpływ na kształtowanie się jego młodzieńczej wrażliwości, a w 1902 roku napisał opowiadanie inspirowane tematem *Tristana*) zatrzymał się w Grand Hôtel des Bains. Wkrótce po tym ukończył *Śmierć w Wenecji*, opowieść o sławnym literacie z Monachium, Gustawie Aschenbachu, który również nie kąpał się publicznie, lecz „kochał najnieprawdopodobniejsze z miast", Wenecję, oraz o innym polskim chłopcu, Tadziu. Aschenbach przesiaduje na plaży, przyglądając się chłopcu, który w jego oczach symbolizuje idealne piękno. Gdy podziw przeradza się w namiętność, Wenecję nawiedza epidemia azjatyckiej cholery. (...) Diagilew dobrze znał utwór Manna. Obdarowywał nim bliskich znajomych. (...)

W sierpniu 1929 roku pięćdziesięciosiedmioletni Diagilew zostawił swojego najnowszego protegowanego, szesnastoletniego Igora Markiewicza, w Monachium, gdzie razem obejrzeli inscenizację *Tristana*, i wrócił do Wenecji do Hôtel des Bains. Kilka dni później przyłączyli się do niego tancerze Borys Kochno i Serge Lifar, para ostatnich kochanków Diagilewa. Dziewiętnastego sierpnia Diagilew, cukrzyk, zmarł. Przy jego śmierci obecni byli Misia Sert, Kochno i Lifar. Gdy pielęgniarka stwierdziła zgon, Kochno ze straszliwym rykiem rzucił się na Lifara.



Stoczyli ze sobą zaciekłą walkę z gryzieniem, drapaniem i kopaniem. „Dwa rozwścieczone psy walczące przy trupie swojego pana" - pisała Misia. Dwa dni po tym gondola zawiozła ciało Diagilewa na wyspę-cmentarz San Michele, gdzie został pochowany. (...)

Siergiej Diagilew i Tomasz Mann nigdy się, o ile wiadomo, nie spotkali. Lecz życie jednego i wyobraźnia drugiego nałożyły się na siebie w stopniu niezwykłym. Niezamierzoną zbierzność wydarzeń, której nie potrafimy ściśle zdefiniować, zwykliśmy określać zbiegiem okoliczności. Niemniej, jeśli odrzucimy rygorystyczny linearny związek przyczynowy i zaczniemy posługiwać się raczej pojęciami, takimi jak klimat i równoczesne występowanie wielu wpływów, widzimy, że wpływów tych - poczynając od Wenecji i Wagnera, oddziałujących na Manna i Diagilewa, owych tytanów dwudziestowiecznego estetyzmu - wpływów, które popchnęły jednego do napisania takiego właśnie utworu literackiego, a drugiego do wybrania trybu życia uderzająco podobnego do trybu życia bohatera tego utworu, było wiele.

.....

**Paryż**

Pod koniec dziewiętnastego wieku balet w Paryżu, jak w całej Europie, spadł do poziomu prezentacji wyłącznie ślicznych obrazków: miłe dla oka, kontrolowane kroczki, urocze kostiumy, „szczypta włoskiej wirtuozerii - jak ujął to Richard Buckle - zduszona dużą dawką francuskiej kokieterii".

.....

Skandalem roku 1912 była paryska premiera *Popołudnia Fauna*, która odbyła się 29 maja. Utwór Debussy'ego inspirowany wierszem Mallarmégo w choreografii Niżyńskiego, który tańczył również rolę tytułową, wystawiono w dekoracjach i kostiumach w stylu *art nouveau* zaprojektowanych przez Baksta. Balet opowiada historię rzymskiego bożka, Fauna z różkami i ogonem, który zakochuje się w młodej nimfie leśnej. Niżyński ubrany w skórę leoparda (w czasie gdy obcisłe trykoty wciąż uważano za nieprzyzwoite) wywołał wśród widzów zbiorowe przełykanie śliny, gdy w finale, falując biodrami, symulując orgazm, opadał na tunikę nimfy. To było ostateczne zerwanie z wszelkimi regułami tradycyjnego gustu w balecie.

.....

Zamierzona przez Niżyńskiego prowokacyjna interpretacja *Fauna* była znamienna dla wciąż wzrastającej śmiałości języka muzyki i tańca Rosjan. Odwrót od baletu klasycznego poprowadził Fokin, rezygnując z mistrzowskich pas i wirtuozerii wykonania i kładąc nacisk na interpretację muzyki. Gardził pozbawionym znaczenia pokazem siły. „Taniec - podkreślał z naciskiem - nie musi być *divertissement*. Nie powinien sprowadzać się do zwykłej gimnastyki. Powinien być w istocie plastycznym słowem. Taniec powinien wyrażać... całą epokę, do której należy temat baletu".

Niżyński nadał buntowi nowy wymiar i osiągnął nowy etap w poszukiwaniu „plastyczności" ruchu i wizji. Oprócz *Fauna* i *Święta wiosny* opracował choreografię *Gier*, które pokazano na otwarcie sezonu 1913 roku. Było to przemieszanie kroków klasycznych z pozami „antyklasycznymi". Na początku Niżyński wbiega na scenę w tradycyjnym *grand jeté*, niby goniąc za wielkich rozmiarów piłką tenisową, lecz kilka niezwykłych póz, które zdominowały później *Święto*

*wiosny*, pokazał już teraz, na przykład pozycję ze splecionymi ramionami i stopami zwróconymi do wewnątrz. Publiczność nie była zachwycona tymi zapowiedziami nowego weryzmu w tańcu. Gdzie owa prostota, pytali. Może w umyśle Niżyńskiego, z pewnością jednak nie na scenie. Mimo że balet przedstawia mecz tenisowy, choreografia mało przypomina jakąkolwiek grę. Nawet Debussy, sam reformujący muzykę, był zdumiony czelnością Niżyńskiego. Nazwał go: „perwersyjnym geniuszem... młodym dzikusem... Ten facet robi trzy kroczki, potrząsa ramionami, a potem nagle, na wpół sparaliżowany, staje gniewny, czekając, aż muzyka ucichnie. To okropne".

.....

Myślenie Diagilewa nie było umotywowane społecznie. Podobnie jak Nietzsche wierzył on, iż autonomia artysty i moralność wzajemnie się wykluczają. Człowiek obsesyjnie wierzący w moralność, w zachowanie społecznie akceptowane nigdy nie może być wolny. Podobnie jak Gide, Rivière i Proust, Diagilew uważał, że artysta, chcąc osiągnąć wolność wizji, nie może liczyć się z moralnością. Musi stać się amoralny. Moralność, jak swoim zwyczajem głosiła awangarda, jest *invention des laids*, zemstą brzydoty. Wyzwolenie ku pięknu nie nastąpi poprzez zbiorowe wysiłki, lecz poprzez egotyzm, poprzez osobiste zbawienie, a nie pracę społeczną.
Chociaż Diagilew składał hołd historii i osiągnięciom kultury zachodniej, uważał siebie przede wszystkim za przecierającego nowe szlaki wyzwoliciela. Celebrował witalność, spontaniczność i zmiany. Wszystko, nawet nieporządek moralny i zamęt, było lepsze od krępującego konformizmu. Aforyzm Oscara Wilde'a, że „nie ma grzechu poza głupotą", wyrażał również pogląd Diagilewa. Społeczne i moralne absoluty wyrzucił za burtę, a sztuka, albo zmysł estetyczny, stała się kwestią o najwyższym znaczeniu, ponieważ miała prowadzić do wolności. (...)
Jako impresario Diagilew doceniał znaczenie nowoczesnych metod reklamy i bez oporów uciekał się do przerysowań, dwuznaczności i tupetu w dążeniu do sukcesu.

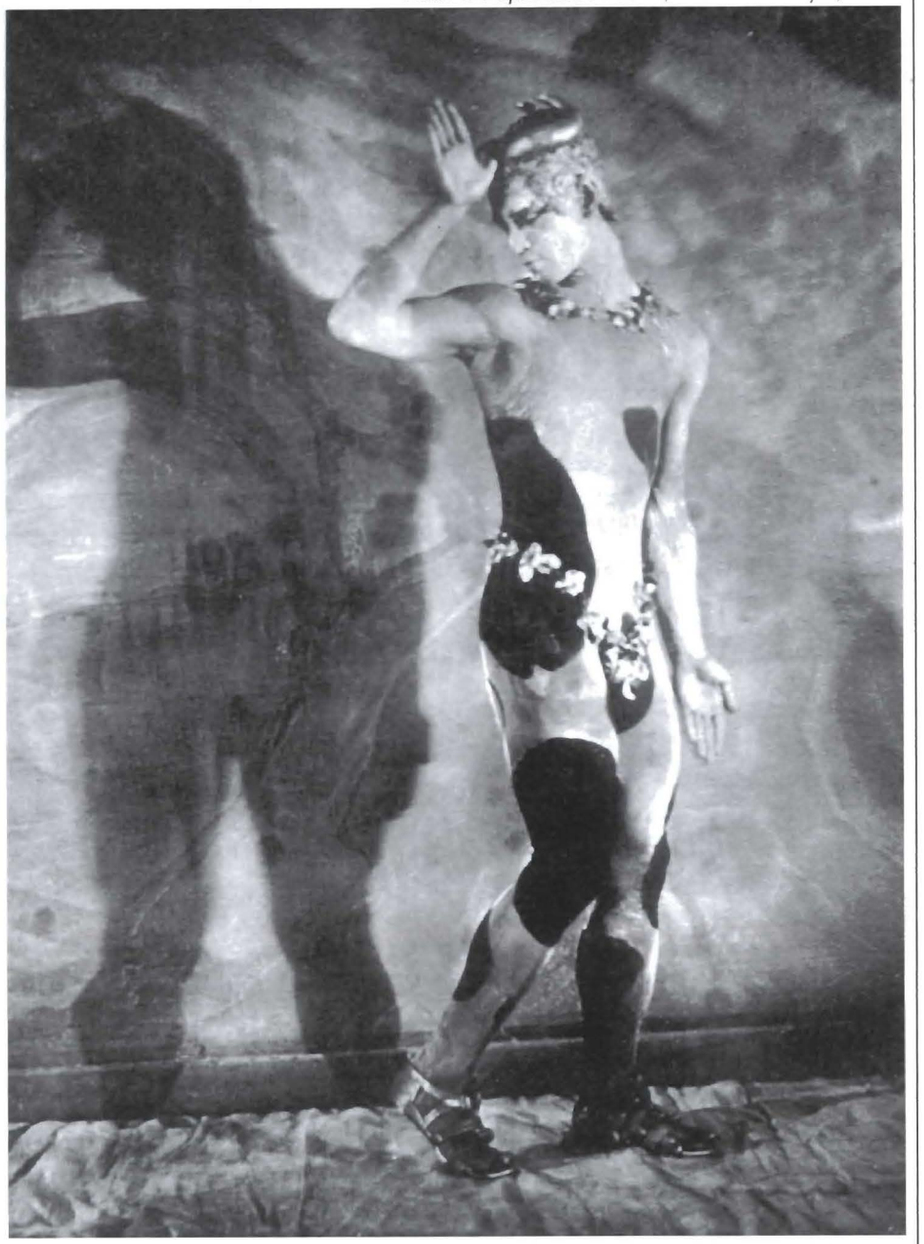
.....

W 1913 roku Francja jako arbiter smaku należała już do przeszłości. W owym roku, podczas gdy Niemcy i Rosjanie świętowali stulecie zwycięstwa nad Napoleonem, Francuzom przypomniano ich klęskę. „W Paryżu rządzi niepewność" - pisał Jacques-Émile Blanche. Pamiętny wieczór 29 maja 1913 roku w Théatre des Champs-Élysées dostarczył żywego przykładu owej niepewności.
Co zatem było tak skandalizującego, prowokacyjnego i zaskakującego w *Święcie wiosny*? Temat nie miał łatwego do zdefiniowania moralnego celu. Prymitywny, pre-etyczny, pre-indywidualny człowiek został sportretowany w naturze. Odrodzenie, życie, śmierć pokazane zostały bez oczywistego etycznego komentarza, bez moralnego „sosu", by posłużyć się typowo francuską analogią wymyśloną przez Jacquesa Rivière'a. W tym przedstawieniu ciągłości życia - fundamentalnym, brutalnym, tragicznym, wykraczającym poza losy jednostki - nie było cienia uczucia. Była jedynie energia, tryumf i imperatyw. Ofiary nie opłakiwano, lecz ją czczono. Wybrana dziewczyna przyłączała się do rytuału automatycznie, nie okazując zrozumienia, nie interpretując. Poddawała się losowi, który ją przerastał. Temat był elementarny i jednocześnie brutalny. Jeśli istniała jakakolwiek nadzieja, pojawiała się ona w energii i płodności, nie w moralności. Dla widzów tkwiących w wyrafinowanej cywilizacji takie przesłanie było wstrząsające.

.....



Faun w *Popołudniu Fauna*, fot. A. de Meyer, 1912



Nie tylko premierowa publiczność miała trudności ze zrozumieniem dzieła Niżyńskiego. Wielu jego tancerzy jawnie głosiło, iż uważają tę choreografię za szkaradną i odrażającą.
Krytycy gremialnie z furią napadli na Niżyńskiego. Henri Quittard kontynuował swoją krucjatę przeciwko choreografii Niżyńskiego, nazywając go „sfrustrowanym uczniakiem" na granicy obłędu. Louis Laloy oskarżał go, iż „nie posiada kompletnie żadnych pomysłów ani nawet zdrowego rozsądku".

.....

W ciągu następnych kilku dni komentarze ukazujące się w prasie, i to nie tylko w dziennikach, lecz również w periodykach poświęconych muzyce, były, z kilkoma wyjątkami, druzgocące. Wszyscy żartowali z *Le Massacre du printemps*. Uznając talent Strawińskiego, mówiono, iż tym razem zbytnio dał się ponieść geniu-

szowi. „Kompozytor napisał utwór, na który słuchacze będą przygotowani dopiero w roku 1940" - jasnowidząco napisał jeden z recenzentów. Talent Niżyńskiego również powszechnie wychwalano, lecz jako tancerza, nie choreografa. Wzywano go prawie jednogłośnie, aby ograniczył się do tańca. Marie Rambert stwierdza, iż on również „o 50 lat wyprzedzał swoją epokę".

W rok później, podczas „kryzysu lipcowego" wywołanego zamordowaniem austriackiego arcyksięcia, niejaki Maurice Dupont w artykule w „La Revue Bleue" występował przeciw ciekawości swojej epoki, którą uznawał nie za znak najwyższej aktywności umysłu, lecz za niepokojący symptom chorobowy: „Człowiek zdrowy nie okazuje ciekawości". A znak godnej ubolewania utraty równowagi duchowej upatrywał szczególnie w entuzjazmie, jaki wywoływał rosyjski zespół. Główny charakter utworu takiego jak *Święto* to nihilizm, oskarżał. Tkwi w nim intensywność, lecz brak mu amplitudy. Przytępia zmysły zamiast podnosić na duchu. Jest to „dionizyjska orgia wyśniona przez Nietzschego i wywołana jego profetycznym pragnieniem bycia światłem przewodnim wiodącym świat ku śmierci".

**Podróż do wnętrza**

Od samego początku wojna była bodźcem dla wyobraźni. Prawdopodobnie żadne inne cztery lata w historii nie wytworzyły tyle świadectw wydarzeń publicznych. Artyści, poeci, pisarze, duchowni, historycy, filozofowie, wszyscy brali pełny udział w rozgrywającym się ludzkim dramacie. (...) Nawet taki introwertyk jak Marcel Proust, który skomponował swój wielki „roman fleuve", *W poszukiwaniu straconego czasu*, nocą w klasztornych objęciach wyłożonego płytami z korka pokoju, był zahipnotyzowany rozgrywającym się widowiskiem. „Podobnie jak ludzie kiedyś żyli w Bogu, ja żyję w wojnie".

Większość radykalnych umysłów, skłaniających się czy to ku polityce, czy ku estetyce, zaangażowało się od samego początku. Wojna dostarczała skrajnych emocji i wysiłku (Dorgelès nazwał okopy „tym olbrzymim konfesjonałem"), a także widoków, dźwięków i obrazów niepodobnych do statecznego świata edwardiańskiego czy rozgorączkowanego świata wilhelmiańskiego. Wojna tym samym działała jak nawoływanie do rewolucyjnej odnowy, za którą tęskniła przedwojenna awangarda. „Wojna europejska oznacza gwałtowny kryzys historyczny, początek nowej epoki" - twierdził Lenin pod koniec 1914 roku. Dla politycznych radykałów z lewicy napięcie pomiędzy tym, co uważano za przestarzały porządek społeczny, a nieokiełzaną dynamiką wojny było mimo żalu, smutku i koszmaru, które towarzyszyły owemu napięciu, korzystne: wojna doprowadzi do rewolucji. Dla wielu radykałów w sztuce napięcie było zdecydowanie rozkoszne. Jacquesa-Émile'a Blanche'a i jego koterię paryskich przyjaciół, którzy promowali Bale Rosyjskie, widok zeppelinów nad stolicą Francji przejmował dreszczykiem emocji. Wyobrażali sobie wieloryby albo rekiny na niebie, albo „potwora Fafnera, kołyszącego gigantycznym cielskiem z aluminium i gutaperki, strzelającego elektrycznymi promieniami z oczu jak latarnie na uśpione Ile de la Cité". Misia Sert przyrównała wojnę do berlińskiego plakatu secesyjnego. „Te



Młodzieniec w *Grach*, fot. G. Gerschel, 1913

rekwizyty terroru należą do teatru" - komentował Blanche. Panowała tendencja, aby traktować wojnę jako formę sztuki, najwyższej prezentacji życia: dopiero gdy ludzkość pojmie, że ocalenia szukać należy w wartościach estetycznych, w symbolice życia i śmierci, a nie w sterylnych formach towarzyskich, koszmar i smutek nabiorą znaczenia i zostaną przezwyciężone. Jako prowokowanie, jako instrument zmian, wojna spełnia cel pozytywny, taka była ocena wielu artystów, przynajmniej na samym początku.

## Nocny tancerz

Dla człowieka latanie zawsze zawierało olbrzymi ładunek symbolizmu, a podczas wojny ów symbolizm jeszcze się wzmocnił. As lotnictwa był obiektem bezgranicznej zazdrości wśród żołnierzy piechoty, unurzanych w błocie i pozornej bezradności. Żołnierze w okopach podnosili głowy i na niebie widzieli walkę w czystej formie, jaką wojna na ziemi zatraciła. „Rycerze nieba" brali udział w konflikcie, w którym nadal liczył się wysiłek jednostki, a romantyczne pojęcia honoru, chwały, heroizmu i rycerskości pozostały nieskalane. W powietrzu wojna wciąż miała jakiś sens. Lotnicy stanowili „arystokrację wojny", „wskrzeszenie naszej osobowości", jak wyraził się jeden z pisarzy. Latanie kojarzyło się z wolnością i niezależnością, z ucieczką od koszmarnej masowej rzezi. W walce powietrznej można było zachować szacunek dla wroga, wartości, które były podstawą cywilizacji, a które wojna na lądzie negowała. Najwybitniejsze osiągnięcie techniczne nowoczesnego świata traktowano więc również jako środek afirmacji tradycyjnych zasad.
Przez dziesięciolecie powojenne latanie zachowało owe skojarzenia. Zaszczyty otrzymywane przez Lindbergha wskrzeszały całe podniosłe słownictwo. Entuzjazm, z jakim Francuzi używali słów, takich jak *héros, gloire, victoire* i *chevalier* dla określenia Lindbergha i jego wyczynu, wskazywał, jak bardzo pragną znowu stosować te słowa jednoznacznie. „Daily Express" zauważał podobną potrzebę w społeczeństwie brytyjskim: „Oddawanie czci bohaterom jest tak wspaniałe i pocieszające, że samo w sobie stanowi jedną z radości życia. Miliony odkryły to podczas wojny. Znajdowano okazję do wielbienia jakiegoś żołnierza, żeglarza czy lotnika, i adorowanie go dawało zadowolenie. Ludzie zyskali również uczestnictwo w ofierze, jaką ów człowiek składał, i czuli się z nim zjednoczeni. Odczuwamy stałą potrzebę posiadania bohaterów, którzy wynieśliby nas ponad przyziemność naszego życia".

.....

Lindbergh bezspornie reprezentował wielki wyczyn, lecz stał się również poetyckim wymysłem świata skupionego na swoim wnętrzu. Pierre Godin, przewodniczący Rady Miejskiej Paryża, podczas przyjęcia w Hôtel de Ville powiedział dosłownie tak: „Składając hołd panu, myślimy o wiele mniej o uhonorowaniu pana niż o uhonorowaniu samych siebie przez pana. Jest pan jednym z tych ludzi, których przykład pozwoli przetrwać ludzkości, jeśliby kiedykolwiek pokusiła się zwątpić w swoją wielkość i poddała obawie o swoją przyszłość. Jest pan jednym z tych ludzi, w których wspaniały naród rozpoznaje obraz swoich ideałów". (...) Poeci dołączyli się do chóru, wyrażając podobne uczucia. Lindbergh, „piękny pierworodny syn Strzelca... zwycięzca próżni", pokonał śmierć!

.....

Ludzie zostali obdarzeni wolnością. Wolność nie była już sprawą czynienia tego, co moralnie słuszne i etycznie odpowiedzialne. Wolność stała się kwestią osobistą, odpowiedzialnością przede wszystkim przed samym sobą. Nowoczesny impuls przed wojną zawierał w sobie silną dawkę optymizmu, wyrastającą z burżuazyjnej religii i melioryzmu. Do lat dwudziestych optymizm ten nie zniknął całkowicie, lecz teraz stał się bardziej pragnieniem niż proroczą wiarą. Tłem dla niego było zniszczenie i spustoszenie, a nie po prostu jałowość, do jakiej przedwojenna awangarda czuła takie obrzydzenie.



Epizod z Lindberghiem ujawnił, że przedwojenna forma modernizmu, z jego pozytywnym impulsem, przeniosła się do Ameryki. Europa to dostrzegła. O Lindberghu stale mówiono jako o symbolu „olbrzymiej odwagi i impetu młodej Ameryki", uosobieniu amerykańskiej nieokiełzanej energii. Owa energia, tak oczywista w wytworach kultury, formach i osobowościach, jakie Ameryka eksportowała, (...) ta bezlitosna i nie okazująca skruchy energia była nieunikniona. Głośna i wyzywająca. Większość modernistów była nią oczarowana.

.....

W czwartek 26 maja [1927 roku] podczas tygodniowego pobytu Lindbergha w Paryżu, zorganizowano na jego cześć galę. Gdzie? W Théatre des Champs-Élysées przy avenue Montaigne. (...) Następnego wieczoru, w piątek 27 maja, Diagilew rozpoczął swój nowy sezon paryski. Upamiętniał on dwudziestą rocznicę założenia zespołu. Występy nie odbywały się jednak w Théatre des Champs-Élysées, lecz w Teatrze Sary Bernhardt na placu Chatelet. (...) Prasa francuska, mimo rocznicy, mało miejsca poświęciła nowemu sezonowi i zamieściła niewiele recenzji. Uwaga wszystkich skupiona była na Lindberghu. To, że on, uosobienie ognistego ptaka, był fetowany w Théatre des Champs-Élysées przez widownię złożoną z lotników, było symbolicznym dowodem, jak bardzo zmienił się świat. Balet rosyjski się przeżył. Teraz w modzie była Ameryka.

.....

A Niżyński? Co się stało z Niżyńskim? W początkach 1919 roku, tuż przed oddaniem go przez żonę do zakładu, podczas swojego ostatniego recitalu przed publicznością w St. Moritz, spróbował wyrazić wojnę tańcem. „Teraz odtańczę dla was wojnę - zapowiedział - z jej cierpieniem, zniszczeniem i śmiercią". W swoim dzienniku z tego okresu identyfikował się (podobnie jak Nietzsche w ostatnich wypowiedziach, zanim ciemności obłędu go pochłonęły) z Bogiem.
W grudniu 1928 roku, na kilka dni przed Bożym Narodzeniem, Harry Kessler obejrzał spektakl zespołu Diagilewa w paryskiej Operze: „Po przedstawieniu, gdy czekałem na Diagilewa w korytarzu za sceną, podszedł wraz z niskim wymizerowanym młodzieńcem w obszarpanym płaszczu. „Nie wiesz, kto to?" - spytał. „Nie - odparłem. - Nie mam pojęcia". „Ależ to Niżyński!" Niżyński! Jakby grom we mnie strzelił. Ta twarz, tak często promienna jak u jakiegoś bóstwa, dla tysięcy stanowiąca niezapomniane przeżycie, była teraz szara, obwisła, pusta i tylko przelotnie zapalała się pustym uśmiechem, jakby mgnieniem pełgającego płomienia. Żadne słowo nie padło z jego ust. Diagilew trzymał go pod jedno ramię i schodząc na dół, poprosił, abym wziął go pod drugie, ponieważ ten, który kiedyś zdawał się zdolny przeskakiwać ponad dachami, teraz niepewnie szukał drogi, posuwał się lękliwie, krok za krokiem. Ująłem go za rękę, uścisnąłem chude palce i starałem się rozweselić przyjaznymi słowami. Nie rozumiejąc, spojrzał na mnie wielkimi oczami, niezmiernie wzruszającymi i przypominającymi chore zwierzę".

Modris Eksteins

Fragmenty książki *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Przekład: Krystyna Rabińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996. Przedruk za pozwoleniem wydawnictwa.

# ŚWIĘTA WIOSNA

## Obsada i twórcy przedstawienia

Mężczyzna / Man
KRZYSZTOF KOLBERGER

Tancerz / Dancer
SŁAWOMIR WOŹNIAK - pierwszy tancerz, PIOTR CZUBOWICZ

Mężczyzna we Fraku / Man in Tails
WALERIJ MAZEPCZYK, ŁUKASZ GRUZIEL

Balerina / Ballerina
ANITA KUSKOWSKA, IZABELA MILEWSKA

Pani w Etoli / Lady in a Fur Stole
ANNA LIPCZYK, KAROLINA JUPOWICZ

Faun
PIOTR CHOJNACKI

Chłopiec / Boy
SŁAWEK WOŹNIAK - uczeń szkoły baletowej

Inspicjent / Stage Manager
KRZYSZTOF SŁOŃ, KRZYSZTOF SWACZYNA

Młodzieniec / Young Man
MICHAŁ TUŻNIK, PIOTR CZUBOWICZ, REMIGIUSZ NAWROCKI
oraz

Generał / General
Wojciech Ślęzak, Bartłomiej Więckowski

Cesarz / Emperor
Marcin Kaczorowski, Andrzej Marek Stasiewicz

Androgen
Elwira Piorun, Katarzyna Lewandowska

Brünnhilde
Wojciech Warszawski, Henryk Czarnowski

Siostry tańczące shimmy / Sisters dancing the shimmy
Monika Caputa, Katarzyna Lewandowska,
Ilona Molka, Magdalena Ciechowicz

Trup w gazowej masce / Dead Man in a Gas-Mask
Izabela Milewska, Anita Kuskowska

Komunista / Communist
Michał Chróścielewski, Tomasz Prusak

Faszysta / Fascist
Zbigniew Czapski-Kłoda, Tomasz Piasecki

Kobiety / Women
Marta Czerniawska, Aleksandra Pawlina, Dorota Wziątek,
Małgorzata Harmacińska, Katarzyna Sitko

Lotnik / Airman
Bartłomiej Wojtanowicz, Michał Tużnik, Piotr Czubowicz

Wodzowie / Commanders
Krzysztof Swaczyna, Tomasz Piasecki, Paweł Kordel

Nędzarze / Beggars
Arkadiusz Gołygowski, Pawieł Winokurow

WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA
Asystent reżysera: Andrzej Bartmański. Asystent choreografa: Kalina Schubert
Asystentki scenografa: Irena Gaj, Lilia Ostrouch
Inspicjenci: Marzenna Domagało, Halina Kerner. Sufler: Beata Szaradowska
Kierownictwo obsługi sceny: Stanisław Jurkiewicz
Kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów: Bogusław Synkiewicz
Światła: Zachariasz Kot. Dźwięk: Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis



**KRZYSZTOF ZALESKI**

Reżyser teatralny, aktor i scenarzysta. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim (1971) i wydział reżyserii PWST w Warszawie (1978). Jeszcze jako student polonistyki przygotował z uniwersyteckim kołem naukowym *Ślub* Gombrowicza. W 1976 roku zadebiutował jako reżyser, wystawiając *Leonce'a i Lenę* Büchnera w Teatrze na Woli.

Początkowo związany był z warszawskim Teatrem Współczesnym (1976-87), gdzie reżyserował: *Przebudzenie wiosny* Wedekinda, *Świecznik* Musseta, *Smoka* Szwarca, *Mahagonny* Brechta, *Ślub* Gombrowicza, *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Osieckiej i *Lorenzaccia* Musseta.

W latach 1988-94 był związany z Teatrem Ateneum, realizując tam m.in.: *Pawła Pierwszego* Mereżkowskiego, *Małą apokalipsę* Konwickiego, *Burzę* Szekspira, *Słomkowy kapelusz* Labiche'a, *Operę za trzy grosze* Brechta, a później także *Garderobianego* Harwooda, *Tak daleko, tak blisko* według Konwickiego, *Cyrana de Bergerac* Rostanda, *Skąpca* Moliera i *Dwie sceny miłosne* Wilde'a i Czechowa.

Pracował także dla innych teatrów warszawskich, reżyserował w Teatrze Dramatycznym (*Ksiądz Marek* Słowackiego) i w Teatrze Powszechnym (*Mąż i żona* Fredry, *Msza za miasto Arras* Szczypiorskiego). Zapraszany był przez Teatr Polski we Wrocławiu (*Operetka* Gombrowicza), Teatr Nowy w Poznaniu (*Kuglarze i wisielcy* Kaczmarskiego, *Parady* Potockiego) i gdański Teatr Wybrzeże (*Kilka zdarzeń z życia braci Karamazow* według Dostojewskiego, *Medyk mimo chęci* Moliera).

Dla Teatru Telewizji reżyserował m.in.: *Parady* Potockiego, *Cyrana de Bergerac* Rostanda, *Rezerwat* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Mahagonny* Brechta, *Chorobę młodości* Brucknera, *Łuk triumfalny* Remarque'a, *Szkołę uczuć* Flauberta, *Sprawę Stawrogina* Dostojewskiego, *Chińską kokainę* według Bułhakowa i *Co nie jest snem* Rylskiego. Był także scenarzystą i reżyserem telewizyjnych przedstawień dla dzieci.

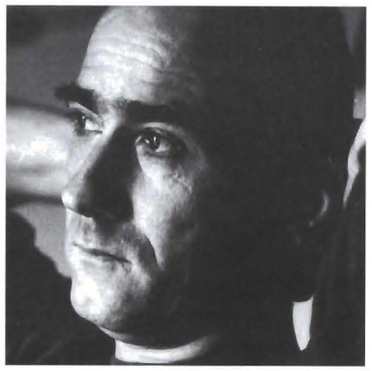
Jako reżysera wyróżnia go przede wszystkim profesjonalizm i dążenie do realizacyjnej perfekcji, czego konsekwencją są spektakle bardzo różne stylistycznie, ale doskonale przystające do materiału dramatycznego. Jego pracę reżyserską cechuje precyzyjna analiza literacka utworu, ale zarazem dbałość o czysto teatralną ekspresję każdego przedstawienia.

Artysta ma również na swoim koncie szereg aktorskich ról filmowych i telewizyjnych. Występował w filmach takich reżyserów, jak: Feliks Falk (*Obok, Szansa, Idol, Samowolka, Twarze i maski*), Agnieszka Holland (*Gorączka, Kobieta samotna*), Janusz Kijowski (*Indeks, Głosy, Tragarz puchu*), Barbara Sass (*Tylko strach*), Mariusz Treliński (*Egoiści*), Andrzej Wajda (*Bez znieczulenia, Człowiek z żelaza*), Krzysztof Zanussi (*Życie za życie*) i Janusz Zaorski (*Pokój z widokiem na morze, Zaległy urlop, Dziecinne pytania, Matka Królów, Jezioro Bodeńskie, Piłkarski poker*), a także w przedstawieniach telewizyjnych Laco Adamika, Sylwestra Chęcińskiego, Tadeusza Junaka, Janusza Majewskiego, Marka Weissa-Grzesińskiego i Tomasza Zygadły. (fot. Archiwum)

**EMIL WESOŁOWSKI**

Choreograf i pedagog, dyrektor Baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu i zaangażował się do Baletu Opery Poznańskiej. W 1973 roku opuścił operę z Conradem Drzewieckim i został pierwszym solistą w jego Polskim Teatrze Tańca. Stworzył tam szereg kreacji w inscenizacjach choreograficznych Drzewieckiego, był pierwszym wykonawcą roli Jazona w balecie *Medea* Teresy Kujawy. Występował z tym zespołem w wielu krajach Europy.

Od 1979 roku kierował baletem Opery Wrocławskiej, a potem Teatru Wielkiego w Poznaniu. W latach 1982-85 był kierownikiem baletu w warszawskim Teatrze Wielkim. Później zrezygnował z tej funkcji, by rozwinąć kontakty z teatrami dramatycznymi i operowymi. Pracował z wybitnymi reżyserami, zdobywając bezcenne doświadczenia inscenizatorskie. Szczególnie interesująca okazała się paroletnia współpraca z Januszem Wiśniewskim przy jego kolejnych przedstawieniach autorskich. Był choreografem realizacji operowych w Łodzi, Poznaniu, Warszawie i we Wrocławiu. W uznaniu dorobku artystycznego w 1992 roku otrzymał tytuł głównego choreografa, a w 1995 roku został dyrektorem Baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w Warszawie. Jest wykładowcą w warszawskiej Akademii Teatralnej. Najważniejsze realizacje choreograficzne Emila Wesołowskiego: *Quattro movimenti* (muz. B. Schaeffer, Opera Wrocławska, 1980); *Ballada* (muz. F. Chopin, VII Łódzkie Spotkania Baletowe, 1983); *Trytony* (muz. Z. Rudziński, TW w Warszawie, 1985); *Gry* (muz. C. Debussy, TW w Warszawie, 1989, a później w TW w Łodzi, Polskim Teatrze Tańca i Operze Wrocławskiej); *Mozartiana* (muz. P. Czajkowski, Polski Teatr Tańca, 1990); *Dies irae* (muz. R. Maciejewski, TW w Warszawie, 1991); *Legenda o Józefie* (muz. R. Strauss, TW w Łodzi, 1991 i TW w Warszawie, 1992); *Święto wiosny* (muz. I. Strawiński, TW w Warszawie, 1993), *Romeo i Julia* (muz. S. Prokofiew, TW w Warszawie, 1996), *Clio's Triumph* (muz. J. Sapiejewski, Washington Ballet, USA, 1997), oraz *Tryptyk polski*: *Harnasie* Szymanowskiego, *Powracające fale* Karłowicza i *Krzesany* Kilara (TW w Warszawie, 1997) aż po *Cudownego mandaryna* Bartóka (TW w Warszawie, 1999). Swoich *Harnasiów* zrealizował też z baletem Teatru Wielkiego w Poznaniu, a *Romea i Julię* na scenie Opery Bałtyckiej w Gdańsku. Przygotował choreografię do wielu inscenizacji operowych, w tym do głośnych warszawskich realizacji *Madame Butterfly* Pucciniego i do *Króla Rogera* Szymanowskiego. (fot. K. Gierałtowski)



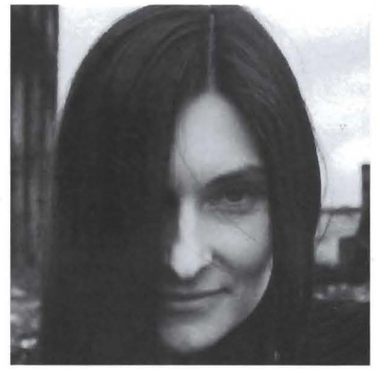


**JOANNA MACHA**

Scenograf. Ukończyła wydział grafiki w katowickiej filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, studiowała u Andrzeja Kowalskiego. Ponadto ukończyła studia scenograficzne pod kierunkiem Andrzeja Sadowskiego w warszawskiej ASP.

Prace malarskie i graficzne artystki były prezentowane na wystawach zbiorowych i indywidualnych, znajdują się także w zbiorach prywatnych w Czechach, Niemczech, Polsce i we Włoszech.

Jako scenograf debiutowała w płockim Teatrze Dramatycznym, realizując tam *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza w reżyserii Andrzeja M. Marczewskiego (1999). W rok później przygotowała z tym samym reżyserem spektakl *Most królowej Jadwigi* Jerzego Sulimy-Kamińskiego w bydgoskim Teatrze Polskim.



Stale współpracuje z warszawskim Teatrem Ateneum. Zaprojektowała tam kostiumy do *Herbatki u Stalina* Ronalda Harwooda w reżyserii Tomasza Zygadły oraz do *Opętanych* Witolda Gombrowicza w reżyserii Andrzeja Pawłowskiego. Dwukrotnie też pracowała na tej scenie jako scenograf z reżyserem Krzysztofem Zaleskim, przy *Skąpcu* Moliera i *Dwóch scenach miłosnych* wedlug Oskara Wilde'a i Antoniego Czechowa.

Pracowała dla Teatru Polskiego w Bielsku-Białej, projektując scenografię do przedstawienia *Sztuka* Jasminy Rezy w reżyserii Magdaleny Kłaczyńskiej. Realizowała też swoje prace dla Teatru Telewizji: scenografię do spektaklu *Co nie jest snem* Eustachego Rylskiego w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego oraz projekty kostiumów do *Przetargu* Pawła Mossakowskiego w reżyserii Krzysztofa Babickiego. Była też w Zabrzu scenografem koncertów Fundacji na Rzecz Rodziny Ludgardy i Jerzego Buzków. (fot. Archiwum)

**KRZYSZTOF KOLBERGER**

Aktor teatralny i filmowy, reżyser, wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie. Absolwent warszawskiej PWST (1972). Debiutował na scenie Teatru Śląskiego w Katowicach, skąd Adam Hanuszkiewicz zaprosił go do Teatru Narodowego, do roli tytułowej w *Wacława dziejach* Garczyńskiego. W latach 1973-81 był tam jednym z czołowych aktorów młodego pokolenia, kreując główne role w takich przedstawieniach Hanuszkiewicza, jak: *Wesele* (Jasiek), *Bracia Karamazow* (Iwan), *Dziady - Część III* (Konrad), *Sen srebrny Salomei* (Sawa), *Miesiąc na wsi* (Bielajew); grał również Orlanda w *Jak wam się podoba* Szekspira w reżyserii Tadeusza Minca, występował w innych przedstawieniach. Później związany był krótko z Teatrem Powszechnym, a następnie przez kilka sezonów z Teatrem Współczesnym, gdzie grał m.in. w realizacjach Krzysztofa Zaleskiego: *Niech no tylko zakwitną jabłonie* Agnieszki Osieckiej i *Lorenzaccio* Musseta, a także w spektaklu *Człowiek - słoń* w reżyserii Marcela Kochańczyka.

W 1989 roku zaproszony został przez Janusza Warmińskiego do Teatru Ateneum. Kreował tam główne role w takich przedstawieniach, jak: *Mazepa, Fantazy, Kupiec wenecki, Dzieci mniejszego Boga, Detektyw*. Występował gościnnie w innych teatrach warszawskich, m.in. na Scenie Prezentacje w *Scenach z życia małżeńskiego* Bergmana. W ostatnich latach ponownie związał się z Teatrem Narodowym, gdzie zagrał w inscenizacjach Jerzego Grzegorzewskiego (*Noc listopadowa* i *Wesele*), Adama Hanuszkiewicza (*Taniec śmierci*), Ryszarda Peryta (*Akropolis*) i Janusza Wiśniewskiego (*Wybrałem dziś zaduszne święto* wg *Samuela Zborowskiego* Słowackiego).

Z jego licznych kreacji dla Teatru Telewizji warto przypomnieć role tytułowe w *Don Carlosie* i *Romeo i Julii*, Maćka Chełmickiego w *Popiele i diamencie*, a ostatnio jedną z głównych ról w spektaklu *Bigda idzie* zrealizowanym przez Andrzeja Wajdę i w *Kobiecie zawiedzionej* w reżyserii Andrzeja Barańskiego. Grał w filmach Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Zanussiego, Kazimierza Kutza, Leszka Wosiewicza, Andrzeja Barańskiego, Jana Łomnickiego, Ryszarda Bera, Jacka Bromskiego i Waldemara Krzystka. Ma na swoim koncie kilkanaście ról w serialach filmowych, m.in w *Najdłuższej wojnie nowoczesnej Europy, Modrzejewskiej, Kuchni polskiej* i *Ekstradycji*, a ostatnio w *Przeprowadzkach*.

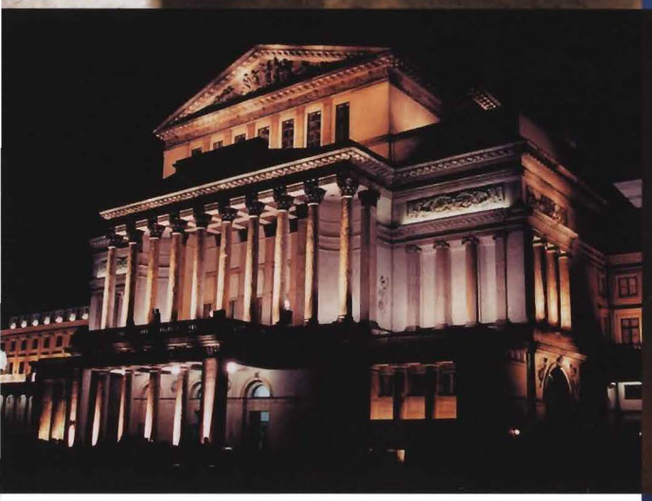
W 1990 roku zadebiutował jako reżyser w Operze Wrocławskiej inscenizując *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego i Stefaniego. Przedstawienie to znalazło się później także w repertuarze naszego teatru oraz na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu. Reżyserował również *Nędzę uszczęśliwioną* Bohomolca, Bogusławskiego i Kamieńskiego (Teatr Wielki w Warszawie i w Poznaniu), *Żołnierza królowej Madagaskaru* Tuwima i Sygietyńskiego (Opera w Szczecinie), *Miłość i gniew* Osborne'a (Teatr Północny w Warszawie). Był także współautorem i reżyserem widowiska *Królewna Śnieżka* w warszawskim Teatrze Komedia z udziałem znakomitych artystów sceny i estrady.

Artysta zasłynął również jako interpretator poezji. Był współtwórcą radiowych *Strof dla ciebie* w popularnej audycji *Lato z radiem* i bohaterem wielu wieczorów poetyckich, podczas których prezentował utwory Mickiewicza i Miłosza, Garczyńskiego i Brylla. Wśród wielu nagrań poetyckich aktora znalazła się także *Wielka Pani* - poezja Karola Wojtyły i muzyką Janusza Strobla. (fot. M. Gmitruk)



**SŁAWOMIR WOŹNIAK**

Pierwszy tancerz Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. Absolwent poznańskiej szkoły baletowej (1986). Przez pierwsze dwa lata swojej kariery związany był z Operą Wrocławską, gdzie zadebiutował jako Książę w *Kopciuszku*, zatańczył rolę tytułową w *Panu Twardowskim* i Zygfryda w *Jeziorze łabędzim*. W 1988 roku został solistą Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie w rok później otrzymał tytuł pierwszego tancerza. Od tamtej pory datuje się też jego regularna współpraca gościnna z amerykańskim zespołem baletowym Irene Fokine w New Jersey. Rok 1990 przyniósł mu Brązowy Medal III Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Nowym Jorku, a rok 1991 - Medal Wójcikowskiego przyznawany wybijającemu się polskiemu tancerzowi młodego pokolenia. Na łódzkiej scenie tańczył: Alberta w *Giselle*, Basilia w *Don Kichocie*, Judasza w *Próbie*, Zwiastuna Śmierci w *Wolfgangu Amadeusie*, Amintasa w *Sylwii*, Adorowanego w *Święcie wiosny*, Maura w *Szeherezadzie*, Wacława w *Grach* i Johna w *Greku Zorbie*. Ta ostatnia rola przyniosła mu również sukces na scenie warszawskiej, z którą związał się na stałe jako pierwszy solista w 1991 roku. Johna tańczył kolejno z zespołem łódzkim, warszawskim i poznańskim, odbywając liczne tournée po niemal całej Europie, a także w Argentynie, Brazylii, na Cyprze i w Izraelu. Jest laureatem Nagrody Młodych im. Wyspiańskiego (1991) oraz Brązowego Medalu I Światowego Konkursu Baletowego w Nagoi (1993). Zapraszany był do udziału w galach baletowych m.in. na Łotwie, w Finlandii i USA. Od 1995 roku zasiada w jury konkursu baletowego w Gdańsku. Podziwialiśmy artystę w głównych partiach *Jeziora łabędziego, Giselle, Dziadka do orzechów, Śpiącej królewny, La Gitany* oraz *Romea i Julii*. W baletach współczesnych choreografów występował m.in. jako: José w *Carmen* Eka, Zwiastun w *Dies irae*, Wacław w *Grach*, Mężczyzna w *Powracających falach*, tytułowy bohater w *Harnasiach* i *Cudownym mandarynie* Wesołowskiego, D'Artagnan, Aramis i Atos w *Trzech muszkieterach* Prokovsky'ego i Guido w *La dolce vita* Zofii Rudnickiej, a także jako Siergiej w *Tylko raz w życiu* Elwiry Piorun i Karola Urbańskiego. W 1998 roku artysta zadebiutował również jako choreograf, realizując na naszej scenie balet kameralny *Tylko miłość...* do muzyki Albinoniego. (fot. P. Rosłon)

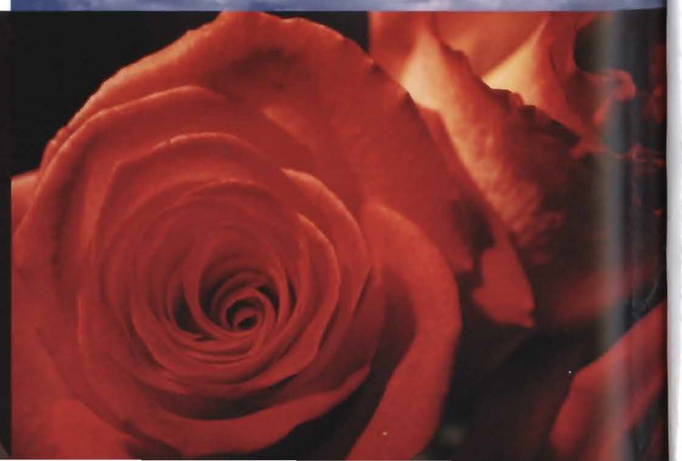


Polskie Linie Lotnicze LOT

Oficjalnym Przewoźnikiem

Artystów Teatru Wielkiego

- Opery Narodowej




TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA

Kierownictwo w sezonie 2001/2002

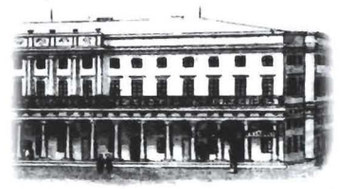
Dyrektor naczelny WALDEMAR DĄBROWSKI
Dyrektor artystyczny i muzyczny JACEK KASPSZYK

Pierwszy zastępca dyrektora naczelnego JERZY BOJAR
Zastępca dyrektora artystycznego STANISŁAW LESZCZYŃSKI
Dyrektor baletu EMIL WESOŁOWSKI
Dyrektor techniczny JANUSZ CHOJECKI
Dyrektor ekonomiczny ZOFIA KOWALCZYK-ZAWADZKA
Naczelny scenograf ANDRZEJ KREÜTZ MAJEWSKI
Kierownik chóru BOGDAN GOLA
Kierownik literacki PAWEŁ CHYNOWSKI
Kierownik Organizacji Pracy Artystycznej BOGDAN HOFFMANN
Kierownik Muzeum Teatralnego ANDRZEJ KRUCZYŃSKI
Kierownik Pracowni Scenograficznej EWA MIKUŁOWSKA
Kierownik Biura Prasowego, Promocji i Reklamy IRENA GROBLEWSKA
Kierownik Biura Organizacji Widowni HANNA KSIĘŻOPOLSKA
Kierownik Działu Obsługi Widzów OLGA SZAYKOWSKA
Kierownik Biblioteki Muzycznej RENATA PAWLAK
Kierownik Działu Produkcji Środków Inscenizacji BOGUSŁAW SYNKIEWICZ
Kierownicy pracowni MARIAN MADYJAK, STANISŁAW ŻELECHOWSKI,
MAREK SOTEK, LUDWIK FIEGEL, WIESŁAW KALINOWSKI, JULIAN WORONIECKI,
MARIA MALINOWSKA, STEFAN KĘPIŃSKI, JÓZEF ROTUSKI, IWONA JARMUŻEK,
ELŻBIETA SŁAWIŃSKA, MAŁGORZATA ZDRODOWSKA


*la Bohème*
*Restauracja Café-Bar*

nawiązuje do teatralnych tradycji i gorąco zaprasza wszystkich gości do spotykania się ze swoimi przyjaciółmi **przed lub po przedstawieniu**

returns to the former elegant theatre going tradition and warmly invites all guests to have dinner or drinks with their friends **before and after performances**



W prawym skrzydle
gmachu Teatru Wielkiego
Pl. Teatralny 1
00-094 Warszawa

Rezerwacja / For reservations
Tel. 6920 681
Tel./fax: 6920 684



Opracowanie programu PAWEŁ CHYNOWSKI
Redakcja MAGDALENA WRZAL-KOSOWSKA
Projekt graficzny JOANNA MACHA
Na okładce wykorzystano szkic Aristide Maillot *Académie d'après Nijinsy*
Realizacja komputerowa projektu JACEK WĄSIK
Przekład na język angielski JOANNA DUTKIEWICZ
Wydawca TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, Warszawa 2001
Druk: Zakład Poligraficzny Jacek Witkowski
Cena 10 zł


**EGZEMPLARZ BEZPŁATNY**

Wacław Niżyński w roli Fauna, fot. A. de Meyer, 1912

LIPTON LONDON

Lipton

# EARL GREY TEA

*Classically English blend of finest teas with a hint of bergamot*