



NIZYŃSKI

Bóg tańca

LUCY MOORE

LEGENDA TAŃCA, GENIUSZ, SKANDALISTA,
BISEKSUALISTA, SCHIZOFRENİK



OD AUTORKI

Nie opisałam wszystkich baletów, w których wystąpił Niżyński, skoncentrowałam się na tych, które zdawały mi się ważne zarówno w jego życiu, jak i w dorobku artystycznym. Uznałam bowiem, że nadmiar szczegółów technicznych zakłóci narrację. Richard Buckle, pierwszy biograf tancerza, był jednak pod tym względem niezwykle skrupulatny, toteż każdy czytelnik, który chce się czegoś dowiedzieć o niewielkich rolach Niżyńskiego, może sięgnąć do tej szczegółowej pracy.

W trosce o ciągłość narracji nie zagłębiałam się również zbyt w drobne kontrowersje dotyczące na przykład tego, kto po premierze *Święta wiosny* naprawdę uczestniczył w kolacji i przejażdżce powozem. Zawsze starałam się przedstawić najbardziej prawdopodobną wersję wydarzeń. W przypadku kwestii spornych podaję w przypisach źródła, które wykorzystałam (lub nie), i wskazówki dotyczące dalszych lektur.

Na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego stulecia rubel był wart szesnaście pensów (siedemdziesiąt sześć centów)*.

* Około siedemdziesiąt obecnych groszy – przyp. red.



PROLOG

PREMIERA ŚWIĘTA WIOSNY

29 MAJA 1913,

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, PARYŻ

Po raz pierwszy podczas premiery był za kulisami w stroju używanym na próbach, a nie w garderobie, gdzie zazwyczaj, kiedy wkładał kostium i robił makijaż, starał się ignorować tłum wielbicieli. Miał na sobie luźną koszulę z krepdeszynu i wąskie czarne spodnie zapinane na łydkach. Trwała pierwsza przerwa, publiczność nie mogła usiedzieć na miejscach, wierciła się i szemrała. Otwierające wieczór *Sylfidy* oklaskiwano jak zwykle gorąco.

Otaczali go tancerze, niektórzy się rozgrzewali, inni udawali nonszalancję, utworzyło się kilka grupek szepczących coś między sobą. Unikał kontaktu wzrokowego, ale on na ogół nie patrzył ludziom prosto w oczy. Jaskrawokolorowe kostiumy artystów były ciężkie i niewygodne, mężczyźni skarżyli się na sztuczne brody. Niektórzy czynili znak krzyża i bezdźwięcznie poruszali ustami. Jak każdy doświadczony wykonawca zdawał sobie sprawę, że na

Niżyński w roli Róży, szkic Valentine'a Hugo, ok. 1912.

jego debiut duży wpływ ma nastrój za kulisami. Podczas premiery zwątpienie za sceną, jak powiedziałyby jego siostra, mogło doprowadzić do katastrofy. Gdyby tylko tańczyła rolę, którą dla niej wymyślił!

Wiedział, że większości tancerzy nie podobał się stworzony przez niego balet, nie rozumieli, czego od nich oczekuje i co chce osiągnąć. Była to po części jego wina: porozumiewał się za pomocą ruchu, nie słów. Tancerze mieli mu za złe obsesowe polecenia dotyczące poszczególnych ruchów, uniemożliwiające im interpretację roli. Powłóczenie nogami, zeskok na płaskie stopy, zaciśnięte pięści, przygarbione ramiona, celowo prymitywna choreografia, którą zespół uznawał za brzydką i męczącą. Wiedział, że zastanawiali się, czemu ma służyć balet, jeśli odbierze mu się piękno i wdzięk. Sam też zadawał sobie to pytanie.

Ale przynajmniej teatr był pełen, mimo że bilety kosztowały dwa razy więcej niż normalnie. Przez cztery ostatnie lata Paryż fascynował się Baletami Rosyjskimi i nim, ich gwiazdą, Wacławem Niżyńskim – młodym dzikusiem. W ten wieczór, niezwykle ciepły jak na koniec maja, miała się odbyć premiera śmiałego baletu, który według zapowiedzi na afiszu stworzyło trzech artystów: Igor Strawiński, absolutnie nowoczesny kompozytor; Nikołaj Roerich, zdolny badacz prehistorycznej, pogańskiej Rosji, autor dekoracji, i Niżyński, wspaniały dwudziestoczteroletni choreograf. Krążyły co prawda plotki, że uroczy i zarazem bezwzględny impresario zespołu Siergiej Diagilew nie cofnie się przed rozdawaniem biletów, by zapełnić widownię, ale w taki wieczór myśl o pustych krzesłach była nie do przyjęcia.

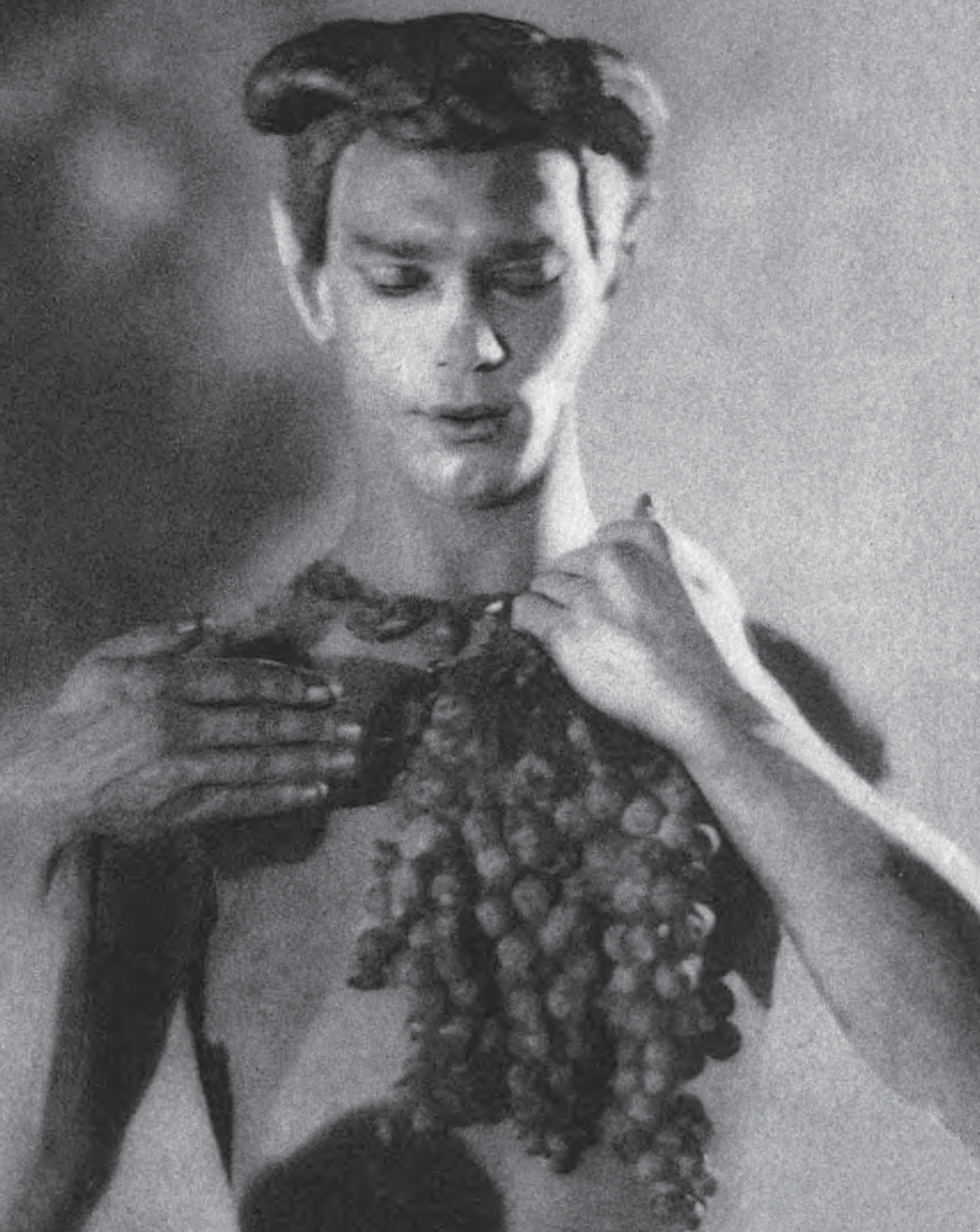
Przez dziurkę w kurtynie widział swoją matkę siedzącą w pierwszym rzędzie (na zwykłym miejscu, w jedynej wieczorowej sukni), a wokół niej kulturalną i towarzyską elitę miasta. Diamenty na dekoltach i białe ramiona eleganckich dam z dobrych dzielnic – na wydawane przez nie przyjęcia wymuskany i niewysoki monsieur Proust (jego *W stronę Swanna* ukaże się za sześć miesięcy) za wszelką cenę chciał zdobywać zaproszenia – lśniły

obok miękkich marynarek samozwańczych estetów, pisarzy i artystów odnoszących się pogardliwie do strojów wieczorowych, burżuazyjnego przeżytku w staroświeckim społeczeństwie, w którym oni sami występowali jako przedstawiciele nowej fali. Igor był w swoim żywiole, w czwartym rzędzie nerwowo wycze kiwał na owacje; wytworna Misia Sert wachlowała się od gorąca. Czekala, aż Diagilew dołączy do niej w łoży, którą zarezerwowała na wszystkie wieczory sezonu. Widownia w dużej mierze składała się z przyjaciół i znajomych, którzy przyszli tu, by bronić nowatorskiego i odważnego dzieła. Wiedział, że ważne osobistości zjaw iły się po to, by doznać szoku.

Siergiej Pawłowicz, świadomy, że nowy balet może zaniepokoić część widowni, ustawił resztę programu tak, by przypodo bać się ewentualnym krytykom. Wieczór otwierały księżycowa elegancja Chopina i tiulowe spódniczki, a po części premierowej następował eteryczny romans *Duch róży* z jego wirtuozowską, oszałamiającą rolą, jedyny jego występ tego wieczoru. Całość zam ykały dzikie wojenne tańce połowieckie z opery *Kniaź Igor*. Jedynie *Święto wiosny* mogło być postrzegane jako kontrowersyjne.

Był to trzeci występ Baletów Rosyjskich w nowiułkim Théâtre des Champs-Élysées, a jemu powinna dodawać skrzydeł świadomość, że dekoracyjne płaskorzeźby na zewnątrz, niemal wyskaku jące z marmuru w powietrze, zainspirowali właśnie on i Isadora Duncan. Zważywszy wszystkie okoliczności, trzeba przyznać, że próba generalna się udała (i tak powinno być po prawie stu kosztownych sesjach ćwiczeń, na które nalegał), a w notatce zamiesz czonej tego ranka w „Le Figaro” zwrócono uwagę na olśniewającą nowoczesność baletu. Jego siostra Bronia sądziła, że spokojnie czekał na ocenę widzów, ufny w moc swojej sztuki.

Trudno było mu jednak opanować nerwy. Nieubłaganie ścis kały za gardło. *Popołudnie fauna*, jego pierwsze dzieło, miało premierę rok wcześniej, sam wystąpił w roli fauna, a balet wywołał taki skandal, że w kolejnych przedstawieniach trzeba było zmie nić onanistyczne zakończenie. Zaledwie przed dwoma tygodnia-



Wacław w *Popołudniu fauna*, ok. 1912.

mi w Théâtre des Champs-Élysées podczas wielkiej gali z okazji premiery *Gier*, drugiego baletu, do którego robił choreografię, na widowni rozlegały się syki i kpiący śmiech. Choć muzykę napisał Debussy, scenografię przedstawiającą ogród o zmierzchu zaprojektował Léon Bakst, sam Niżyński tańczył główną rolę, a treść całości – flirt dwóch dziewczyn i chłopaka w nowoczesnych strojach tenisowych – odznaczała się beztroską lekkością, balet nie wywarł specjalnego wrażenia. *Gry* uznano za dzieło niedojrzałe i brzydkie. Cienki jedwab koszuli pod pachami był już zupełnie mokry.

Wiedział, że Siergiej zaczął tracić wiarę w słuszność decyzji o powierzeniu choreografii Baletów Rosyjskich swemu młodemu protegowanemu. Ostatnio, patrząc na impresaria, widział tylko ufarbowane włosy, sztuczne zęby i służalczy uśmiech. Ich częste kłótnie stały się miernikiem napiętych stosunków – zarówno zawodowych, jak i prywatnych. Podczas kilku ostatnich miesięcy Siergiej coraz zapalczywiej powtarzał, że o ile obraz lub utwór muzyczny mogą być w pierwszej chwili niezrozumiane, a nawet przez wiele lat niedoceniane, a nadal będą uważane za dzieła sztuki, to balet musi zostać dobrze przyjęty przez publiczność, bo inaczej zostanie skazany na niebyt. Bilety muszą się sprzedać. To było najważniejsze zadanie. I musiało się udać.

Ale dlaczego by nie? Igor być może nie unikał kontrowersji, ale przecież okrzyczano go największym młodym kompozytorem dwudziestego wieku. *Ognisty ptak* i *Pietruszka* to olśniewające balety, nawet bez jego udziału. Roerich – którego nazywał Profesorem – stworzył dziki, pierwotny świat, trójgraniaste wzgórze pośrodku bujnej, zielonej równiny, na którym miało się rozegrać owo święte misterium. A co najważniejsze, Siergiej, doświadczony impresario, zaufał im i pokładał całą wiarę w połączeniu ich talentów. Wspólnie stworzyli rewolucyjną, całkowicie nowoczesną formę baletu, pozbawioną niegdysiejszej błyszczącej sztuczności.

On zaś, jak sobie powtarzał, był największym tancerzem swojej epoki – największym tancerzem, a jeśli Bóg da, stanie się także największym choreografem. Artystą, nie tylko wykonawcą.

Publiczność wciąż ogłaszała go bogiem tańca, a Siergiej namaścił go na proroka przyszłości baletu. Pewnego dnia, może nawet tego wieczoru, dzięki nowemu baletowi, siła i piękno jego dzieła udowodnią, że wszyscy krytycy się mylili.

Chef de la scène trzykrotnie uderzył laską w podłogę. Był to sygnał dla wszystkich, którzy nie występowali, by zejść ze sceny. Dziewczyna o niebieskich oczach znowu tu była, obserwowała wszystko zza pleców barona de Ginzburga, wypatrując go. Wiedział o tym. Teraz nie będzie o tym myślał. Tancerze niechętnie – a może tylko tak mu się zdawało? – zajęli swoje miejsca, maki-jaż już zaczynał się rozpląwać w ciepłe reflektorów.

Zobaczył Diagilewa stojącego na swoim zwykłym miejscu. Był skupiony i wspaniały, z twarzą pozbawioną wyrazu przebiegał wzrokiem scenę, sprawdzając, czy wszystko jest w porządku, zanim da znak, by podnieść kurtynę. Wcześniej wydał polecenie, żeby nie przerywać występu, choćby nie wiadomo co się działo. Biały kosmyk w wybrylantynowanych włosach wyglądał jak refleks białej wykrochmalonej koszuli na tle czarnego fraka; w powietrzu unosił się zapach migdałowej pomady do włosów, a także przytłaczająca woń starej wody po goleniu.

Wiedział, że na zewnątrz, w kanale, dyrygent będzie stał przed orkiestrą z nieruchomo uniesionymi rękami. Wacław Niżyński, prawdopodobnie największy geniusz tańca dwudziestego wieku, zrobił głęboki wdech, zamknął oczy i czekał na pierwsze dźwięki muzyki.

JAPONCZYK

1889–1905

Pewnej szalonej nocy w Paryżu w połowie lat dwudziestych Alabama Knight, niezadowolona heroina autobiograficznej powieści Zeldy Fitzgerald *Zatańcz ze mną ostatni walc*, znajduje się w teatrze Châtelet, gdzie występują Balety Rosyjskie Diagilewa. Oszołomiona, po spektaklu zostaje przedstawiona „kobiecie z ogoloną głową i wielkimi uszami jak u gargulca [która] szła z nagim psem meksykańskim przez lobby”. Dowiaduje się, że ta kobieta była kiedyś baletnicą.

„«Jak się to pani udało?», spytała Albama szybko. «Jak dostała się pani do baletu? I stała się ważną postacią?»”. Kobieta wydała się nieco zmieszana tym pytaniem, chociaż odpowiedź była tak prosta. Wystarczy wyobrazić sobie wyraźny akcent emigrantki i ton bezgranicznego zdziwienia: „Urodziłam się w balecie”¹.

Dotyczyło to większości rosyjskich tancerzy na początku dwudziestego wieku, a do nikogo nie pasowało bardziej niż do Wacława Niżyńskiego, okrzyczanego bogiem tańca, *dieu de la danse*. Obydwoje rodzice byli zdolnymi zawodowymi tancerzami, a jego dzieciństwo upłynęło głównie w teatrach. Może nie urodził się w garderobie jak jego szacowny baletmistrz Enrico Cecchetti czy podczas przedstawienia jak jego siostra (matka

zaczęła rodzić, tańcząc poloneza w mińskiej operze, po zorganizowaniu zastępstwa udała się do pobliskiego szpitala i zanim opadła kurtyna, urodziła Bronisławę), ale równie dobrze mogło się tak zdarzyć.

Bronisława, nazywana Bronią, tak pisała o latach ich dzieciństwa: „Urodziliśmy się jako artyści tańca. Nasze tańczące ciała, dziedzictwo po rodzicach, przyjęliśmy bez zastrzeżeń. Teatr i taniec od urodzenia były dla nas naturalnym sposobem życia. Zupełnie jakby teatr stanowił nasz żywioł, w którym wszystko współgrało z naszą duszą”².

Żadne z rodziców Niżyńskich – ani Tomasz, ani Eleonora (z domu Bereda) – nie pochodziło z teatralnej rodziny. Tomasz urodził się w Warszawie w 1862 roku. Jego dziadek, ojciec i brat czynnie angażowali się w działalność, której celem było wyzwolenie Polski spod władzy Rosji, sam Tomasz jednak wiedział od dzieciństwa, że jego przeznaczeniem nie jest polityka. Jako ośmiolatek zaczął uczęszczać do szkoły przy warszawskim państwowym Teatrze Wielkim.

W 1870 roku, kiedy Tomasz zaczynał naukę w tej szkole, Eleonora Bereda już ją opuściła. Jej ojciec, warszawski stolarz robiący meble, zmarł, gdy miała siedem lat, a jego zamiłowanie do hazardu zdążyło zrujnować rodzinę. Matka zmarła kilka dni później. Eleonora i jej dziewięcioletnia siostra Stefania zaczęły potajemnie uczęszczać na lekcje do szkoły teatralnej i wkrótce – mimo sprzeciwu starszego rodzeństwa, które uważało, że kariera sceniczna nie jest zajęciem dość szacownym – dokładały się do wydatków na utrzymanie domu dzięki występom w balecie i operze. Czternastoletnia Eleonora pod opieką dwóch starszych siostr występowała przez dwa lata w *corps de ballet* niewielkiego zespołu objeżdżającego dobrze prosperujące teatry na rosyjskiej prowincji.

Po opuszczeniu szkoły przy Teatrze Wielkim Tomasz, podobnie jak Eleonora, pracował jako wędrowny tancerz. Dość wysokie gáže rekompensowały niestabilność i wątpliwy status tego typu

pracy. Tomasz, choć niewątpliwie bardzo uzdolniony tancerz i choreograf, miał jednak świadomość, że jego upór, brak cierpliwości i talentu dyplomatycznego nie pozwolą mu systematycznie pięć się po szczeblach kariery w *corps de ballet* opłacanych przez carat wielkich państwowych teatrów Moskwy czy Petersburga aż do osiągnięcia tak pożądanej pozycji *premier danseur*, a w końcu baletmistrza.

Młodzi tancerze poznali się w 1882 roku w Odessie i zakochali w sobie. Eleonora była o pięć lat starsza i początkowo nie chciała się angażować. Po dwóch latach namiętnych zalotów ustąpiła i wzięli ślub nad Morzem Kaspijskim, w Baku. Dwa lata później w drodze powrotnej na Kaukaz urodził się ich pierwszy syn Stanisław, po nim, 12 marca 1889 roku w Kijowie, przyszedł na świat Waclaw, a Bronia dokonała dramatycznego *entrée* w Mińsku w 1891 roku.³

Mimo że Eleonora nie zamierzała mieć tylu dzieci, zwłaszcza tak szybko (kontynuowanie własnej kariery stawało się dla niej coraz trudniejsze – rodzina prowadziła beztroskie wędrowne życie w rytmie wyjazdów Tomasza), zgodnie ze słowami Broni pierwsze lata małżeństwa rodziców należały do szczęśliwych, łączyły ich miłość i przywiązanie do sztuki. Niewątpliwie były to lata malownicze. Bronia wspomina w swojej książce podróże wzdłuż i wszerg Rosji, pospieszne jazdy przez Kaukaz Gruzinińską Drogą Wojenną z Władykaukazu do Tyflisu (dziś Tbilisi), by nie wpaść w zasadzki bandytów na wąskich przełęczach między szczytami, albo podróż parowcem po Wołdze w fiołkowej poświacie zmierzchu, kiedy do snu kołysał ich śpiew marynarzy, który wtórował dźwiękom bałałajek dochodzącym z brzegu i łagodnemu pluskaniu wody odbijającej się od burt statku. Bronia pamięta, że pewnego popołudnia tata przyniósł kaukaskie rachałtukum nadziewane orzechami i pachnące delikatnie kwiatami. Później już nic nie smakowało tak cudownie. Przez długi czas jej łóżkiem był rodzinny kufer podróżny z otwartym wiekiem, wyłożony kocami.

Życie rodziny Niżyńskich skupiało się wokół tańca i teatru. W 1893 roku, kiedy Wacław miał cztery lata, mieszkali w daczce obok Teatru Letniego w Kijowie, gdzie Eleonora i Tomasz zaangażowali się na sezon. Teatr znajdował się na Wyspie Truchanowskiej na prawym brzegu Dniepru. Czasami niania w tajemnicy zabierała dzieci na przedstawienia, w których występowali ich rodzice. Skradali się do teatru, do wejścia dla artystów, pomiędzy rozświetlonymi ogrodami, domami, gdzie docierały przytłumione dźwięki orkiestry. Bronia na zawsze zapamiętała oszałamiające „bajkowe światła”, a Wacław opowiedział jej po latach o tym, jak zachwycał go ten „tajemniczy wieczorny spacer, kiedy biegł przed wszystkimi, żeby zobaczyć mnóstwo kolorowych lampionów wiszących na łańcuchach, które rozciągały się we wszystkich kierunkach”⁴.

W wywiadzie udzielonym w 1912 roku Wacław nie potrafił sobie przypomnieć, kiedy oficjalnie zaczęły się jego lekcje tańca. „Moi rodzice uważali uczenie mnie tańca za coś równie naturalnego jak nauka chodzenia czy mówienia. Nawet mama, która pamięta oczywiście mój pierwszy ząb, nie potrafiła dokładnie określić, kiedy miałem pierwszą lekcję”⁵. Obaj ze starszym bratem Stanisławem, zwanym Stasikiem, uczestniczyli w zajęciach z tańców towarzyskich – walców, polek, kadryli i rosyjskich tańców ludowych (ich rodzice dawali je dzieciom z tak zwanych dobrych domów) – a także w nieformalnych lekcjach baletu, które Tomasz prowadził dla dzieci innych artystów.

Inni wykonawcy, przyjaciele rodziny, także chętnie dzielili się swoimi umiejętnościami. Trzyletnia Bronia i pięcioletni Wacław przekonali Jacksona i Johnsona, dwóch młodych afroamerykańskich artystów musichallowych, którzy występowali w rytmie ragtime’u w cylindrach i białych satynowych frakach z czarnymi kłapami, żeby nauczyli ich stepowania, co było absolutnie niedopuszczalne w tradycji tańca klasycznego, uważano bowiem, że stepowanie osłabia kolana i kostki. Wiele można było się też nauczyć, obserwując, jak Tomasz prowadzi próbę z niewielkim

zespołem czy zaprzyjaźnia się z Cyganami ubranymi w kolorowe stroje i dzwoniące ozdoby, którzy zjawiali się regularnie ze swoimi lśniącymi konikami, tańcząc i śpiewając po drodze. Po wielu latach Waclaw potrafił zadziwić rodzinę, naśladowując te „dzikie, namiętne, szalone Cyganki, drżące na całym ciele, od czubków palców po palce u nóg, trzęsące ramionami tak, jakby były odebrane od reszty ciała”⁶.

Waclaw po raz pierwszy wystąpił przed publicznością w Odesie w Wielkanoc 1894 roku, kiedy miał zaledwie pięć lat. Tańczyli ze Stasiem hopaka, taniec kozacki. Stasik ubrany w niebieskie szarawary, luźną białą bluzę i szeroki czerwony pas występował jako chłopiec, a Waclaw w haftowanym ukraińskim stroju i wianku z maków, chabrów i wstążek tańczył jako dziewczynka. Obaj mieli buty do kolan z cienkiej czerwonej skórki i policzki lekko uróżowane przez Eleonorę za pomocą zajęczej łapki. „Dzięki jego śniadej karnacji, wielkim piwnym oczom i gęstym rzęsom trudno się było domyślić, że to chłopiec”, wspomina Bronia. Publiczność zachwylił ich taniec pełen skoków i obrotów, z niskimi przysiadami i wysokim wyrzucaniem nóg. „Wśród okrzyków «brawo» i «bis» musieli dwukrotnie powtórzyć występ”⁷.

Kiedy Waclaw wystąpił ponownie w Boże Narodzenie tegoż roku, Tomasz rozpoczął regularne uczenie chłopców pozycji i pierwszych kroków baletu klasycznego, a także tańców ludowych w rodzaju kozackiego hopaka czy mazura. Na ten występ Waclaw awansował do roli solisty, tańczył hopaka w kostiumie Stasika sprzed sześciu miesięcy. „Jakże wysoko skakał, przetrzucał nogi z boku na bok, dotykał obcasów palcami, uderzał piętą o piętę, kuczał, by wykonać *prisiudy* [przysiady z wyrzucaniem nóg w przód lub na boki], najślawniejszy element rosyjskich tańców ludowych, wyrzucał nogi do przodu coraz szybciej i szybciej, by zakończyć obrotami w przysiadzie nisko przy ziemi! Ojciec był zadowolony z Wacka. Powiedział później, że nie wszyscy dorośli tancerze radzą sobie z takimi trudnymi figurami hopaka”⁸.

Następnie trójka małych Niżyńskich wykonała taniec żeglarzy, a na koniec, wraz z innymi dziećmi, taniec chiński (choć Bronia komentowała, że niezbyt przypominał jakąkolwiek chińszczyznę). Waław w roli komicznego starca miał największe powodzenie i wielokrotnie sam wychodził przed kurtynę. To właśnie zapamięta z dumą jako swój „pierwszy publiczny występ”⁹.

Pomimo wczesnych triumfów scenicznych Waławu życie w drodze mogło dać się we znaki, ale Tomasz i Eleonora robili wszystko, by młoda rodzina trzymała się razem. Z powodu śmierci cara Aleksandra III w listopadzie 1894 roku na czas oficjalnej żałoby zamknięto wszystkie rosyjskie teatry i nawet prywatne lekcje tańca, zazwyczaj lukratywne źródło dochodu, postrzegane były jako nieodpowiednie, gdy naród przeżywał taki ból. „Zdarzało się to przez całe nasze dzieciństwo: jednego dnia zamożność, drugiego niepewność”¹⁰, wspomina Bronia. W nadchodzących latach niepewność miała stać się coraz częstsza.

Jednym z jej źródeł były wypadki i słabe zdrowie – nieustająca bliskość śmierci. Eleonora została sierotą w wieku lat siedmiu, zawsze więc bała się o swoje dzieci, i nie bez powodu. Kiedy Stasik miał dwa i pół roku, wdrapał się na parapet w mieszkaniu, które wynajmowali w Moskwie, żeby zobaczyć wojskową orkiestrę na ulicy, i z trzeciego piętra spadł na bruk. Trzy dni leżał nieprzytomny i choć fizycznie wyzdrowiał, stopniowo stawało się jasne, że wypadek zahamował jego rozwój umysłowy.

Kilka lat później Waław zapadł równocześnie na szkarlatynę i dyfteryt i lekarze obawiali się, że nie przeżyje; w 1897 roku Bronia i Stasik w cudowny sposób wykaraskali się z tyfusu. Pięć lat później szesnastoletniego Stasika, który nigdy nie doszedł do siebie po tamtym upadku, umieszczono w szpitalu psychiatrycznym, ponieważ Eleonora nie mogła już sama opanować jego napadów wściekłości. Dziewiętnastowieczne zakłady psychiatryczne nie słynęły ze współczucia okazywanego pacjentom, a świadomość, że Stasik znajduje się w takim miejscu, musiała zostawić ślady na psychice Eleonory, Broni, a także Waławu.

Kłopoty finansowe mieli zawsze. W jednym miesiącu Tomasz i Eleonora mogli sobie pozwolić na czyste, wygodne mieszkanie i nianię do opieki nad dziećmi, kiedy sami tańczyli w pięknych salach teatrów *belle époque*, po kilku tygodniach i tysiącach przejechanych kilometrów musieli zostawiać dzieci bez opieki w nieopalanym pomieszczeniach kiepsko oświetlonych parafinowymi lampami, podczas gdy sami występowali w towarzystwie kłownów i tresowanych zwierząt, żeby zarobić na utrzymanie. Występ mógł zostać odwołany bez uprzedzenia, a kontuzje stanowiły ciągłe zagrożenie. Kiedy Tomasz złamał nogę, pieniądze pojawiły się dopiero wtedy, gdy znowu mógł tańczyć. Nigdy nie dało się odłożyć czegoś na przyszłość, liczyło się jedynie przeżycie. Niżynscy, pogrążeni w ciągłej niepewności, niczym nie różnili się od innych – tak wyglądały zwyczajne kłopoty końca dziewiętnastego wieku, dla większości ludzi. W tle codziennego życia rozbrzmiewał głuchy pomruk rozpacz. Dzieciństwo zrodziło w Wacławie chęć walki z obojętnym i nieczułym światem, która towarzyszyła mu przez resztę życia.

W dobrych czasach Tomasz i Eleonora pracowali z największymi tancerzami swojej epoki – Marią Giuri, Virginią Zucchi, Carlottą Brianzą, Enrikiem Cecchettim – i chociaż nigdy nie zostali zaangażowani przez legendarny petersburski Teatr Maryjski, występowali na scenie powiązanej z pałacem carskim w Krasnym Siole pod Petersburgiem. W złych czasach przyjmowali każdą propozycję – tańczyli w operetkach i musicalach, w *café-chantants*, a najczęściej w cyrkach.

Mimo że pozycja tancerza w cyrku skrajnie różni się od pozycji *premier danseur*, najwyższej w teatrach carskich, praca ta nie była pozbawiona atrakcji. Tomasz lubił teatry-cyrki, takie jak choćby ten w Niżnym Nowogrodzie, mógł bowiem wystawiać znacznie bardziej widowiskowe baletowe pantomimy niż w normalnym teatrze. Dzieci natomiast ogromnie lubiły popisy kłownów. Obserwując ich, Wacław szybko nauczył się żonglowania, wykonywania gwiazdy i chodzenia na rękach. W 1896 roku Tomasz podpisał

kontrakt na lato w cyrku Salamońskiego w Wilnie, gdzie Waław i Bronia występowali w jednym z numerów ze zwierzętami. Waław grał bohaterskiego kominiarczyka, który pomaga zwierzęcemu oddziałowi straży pożarnej ratować kolejne zwierzęta z płonącego niewielkiego domku. Oboje z Bronią pękali z dumy, że zostali „artystami”, a Bronia zauważyła, że co wieczór po występie Wacek robił się niezwykle spokojny, obmyślał bowiem, jak mógłby zagrać następnego dnia, żeby wypaść jeszcze lepiej.

W cudownym albumie zdjęć Niżyńskiego *Nijinsky Dancing* Lincoln Kirstein podkreśla znaczenie wczesnego zetknięcia się Waława z cyrkiem. Twierdzi, że poszerzyło to jego repertuar mimiczny w porównaniu z ograniczeniami, które w tym zakresie nakładała tradycja baletu klasycznego, wzbudziło w nim także współczucie dla słabszych i zamiłowanie do surrealizmu, satyry i absurdu. Podobnie jak Charlie Chaplin, który dorastał w równoległym świecie music-hallu, dorosły Niżyński był mistrzem przedstawiania aspiracji i statusu społecznego – a także wyśmiewania ich – za pomocą najdrobniejszych gestów.

Jako dorosły mężczyzna Waław nie ukrywał niechęci do występowania pomiędzy numerami cyrkowymi, odczuwał wręcz fizyczny ból na myśl o tym, że matka musiała upaść tak nisko, by przyjmować propozycje z cyrku, ale siła owych odczuć świadczy, jak działały na niego tamte wczesne doświadczenia, zarówno w sensie pozytywnym, jak i negatywnym. Mimo wszystkich późniejszych sukcesów Niżyński, tak jak Chaplin, zawsze widział siebie jako outsidera, wstrząsanego dreszczami chłopczyka z nosem rozpląszczonym na szybie, patrzącego na ciepły i bezpieczny świat, którego częścią nigdy się nie poczuje.

Wraz z upływem lat coraz częściej pomiędzy Tomaszem a Eleonorą wybuchał ten sam spór podsycany pragnieniem Eleonory, by osiedlić się w jednym miejscu, co pozwoliłoby dzieciom chodzić do szkoły. Tomasz natomiast czuł nieustającą potrzebę kontynuowania wędrówki, budziła się w nim niechęć do rodziny, bo

narzucała mu zadania, których wcale nie chciał się podejmować. W połowie lat dziewięćdziesiątych zakochał się w młodej tancerce z zespołu. Podczas występów w letnich teatrach pod Petersburgiem w 1897 roku, po wielu nocach burzliwych dyskusji, które w sposób nieunikniony słyszały wystraszone dzieci, Tomasz i Eleonora postanowili się rozstać. Ustalili, że kiedy sezon się skończy, Eleonora zabierze jedenastoletniego Stasika, ośmioletniego Wacława i pięcioletnią Bronię i zamieszka z nimi w Petersburgu. Tomasz podpisał kontrakt w Moskwie, gdzie zamieszkał ze swoją kochanką.

Bronia wspomina, że każde z dzieci mocno przeżywało zbliżające się rozstanie z ojcem, ale Wacław reagował na to inaczej niż rodzeństwo: gwałtownie bronił matki, ojcu okazywał zdecydowane lekceważenie i nieposłuszeństwo. Im bliższy był dzień rozstania, tym trudniej przychodziło mu samo patrzenie na ojca. „Zupełnie jakby wyrzucał go ze swojego serca”¹¹.

Eleonora nigdy wcześniej nie mieszkała w Petersburgu, krewnych nie miała tam wcale, przyjaciół – zaledwie kilkoro, ale wybrała to miasto z powodu ważniejszego niż wszystko inne: tu znajdowała się Carska Szkoła Teatralna. Szkoła otrzymywała co roku tysiące pisemnych zgłoszeń na mniej niż dwadzieścia miejsc. Przyjęcie tam oznaczało jedyną rzecz, jaką Eleonora chciała zapewnić swoim dzieciom: pewną przyszłość. Kiedy uczeń kończył jedenaście lat, państwo, czy raczej car, pokrywało wszystkie jego wydatki. Po ukończeniu szkoły w wieku lat kilkunastu absolwent miał niemal pewne miejsce w carskich teatrach albo w *corps de ballet* Teatru Maryjskiego, co równało się rządowej posadzie młodszego pracownika służby cywilnej (musiał bowiem pozostać w Maryjskim przez pięć lat po dyplomie). Jeżeli początkujący tancerz przejawiał szczególny talent godny solisty, miał zagwarantowane jeszcze większe korzyści: uznaną pozycję w społeczeństwie, później zaś wysoką emeryturę.

Panująca wówczas *primabalerina assoluta*, Matylda Krzesińska, symbolizowała szczyty tego zamkniętego świata, *demi-monde*, na

jakie w tamtych czasach mogła się wspiąć tancerka: uwiodła młodego Mikołaja Aleksandrowicza, zanim wstąpił na tron, po czym została hojnie wynagradzaną kochanką dwóch kuzynów cara. Urodziła syna, ten zaś nigdy nie miał pewności, który ze wspaniałych wielkich książąt odwiedzających matkę był jego ojcem. Isadora Duncan ironicznie opisała Krzesińską jako „czarującą małą kobietkę otuloną w futra, z brylantami w uszach, perłami dokoła szyi”¹². W istocie olśniewające klejnoty służyły jedynie podkreśleniu jej niezwykłych ambicji i tęsknoty za światłem reflektorów.

W sierpniu 1898 roku Wacław był jednym z trzystu dziewięciolatków – dwustu chłopców i stu dziewczynek – zaproszonych do szkoły na przesłuchanie przed wrześniowym rozpoczęciem roku. Samo zapewnienie mu udziału w tym przesłuchaniu wymagało od Eleonory pociągnięcia za wszystkie możliwe sznurki, ale miała znakomite kontakty, pracowała kiedyś z Enrikiem Cecchettem, dyrektorem szkoły żeńskiej, przyjaźniła się z jego polskim asystentem Stanisławem Gillertem. Gillert powiedział o Wacławie Siergiejowi Legatowi, jednemu z nauczycieli w szkole dla chłopców. Wprawdzie ani Eleonora, ani Tomasz nie występowali w carskich teatrach, ale koledzy po fachu ich znali. Co najmniej jeden z dwudziestu pięciu egzaminatorów miał więc zwrócić uwagę na syna Tomasza i Eleonory Niżyńskich.

Carska Szkoła Teatralna mieściła się we wspaniałym budynku w kolorze ochry z marmurowymi pilastrami, który zajmował cały kwartał i sięgał aż do Teatru Aleksandryjskiego, gdzie pewnego dnia zaczną występować absolwenci sekcji dramatu. Eleonora wystroiła syna jak na ślub, w drogie ubranko marynarskie, czarne lakierki i czapkę, powód szczególnej dumy Wacława: na granatowej wstążce złotymi literami wypisano słowo „ROSJA”. Bronia, którą za dwa lata czekało podobne przesłuchanie, była najbardziej zapalonym i entuzjastycznym widzem.

Przed wyjściem z domu Wacek musiał jeszcze raz pokazać mamie, jak będzie się kłaniał wszystkim podczas egzami-

nu, tak jak go nauczyła. „Złącz nogi, a potem, nie pochylając pleców, skłoń nisko głowę. Ręce trzymaj wzdłuż ciała. Uśmiechaj się, wtedy zrobisz przyjemne wrażenie. Tylko żeby nie przyszły ci do głowy żadne wygłupy”.

Wszyscy patrzyliśmy na Waclawa, a ja uważałam, że jest najładniejszym chłopcem na świecie z tymi swoimi włosami ciemnoblonde, długimi gęstymi rzęsami, wystającymi kośćmi policzkowymi. Jego twarz promieniała, a piwne, skośne i wyraziste oczy błyszczały z podniecenia, co chwila w spontanicznym uśmiechu pobłyskiwały zęby w kształcie migdałów. Mama przeżegnała się, pobłogosławiła Waclawa i byliśmy gotowi do wyjścia.¹³

Eleonora i Bronia czekały w jednej z dużych, jasnych sal prób w szkole baletowej, on zaś wraz z innymi chłopcami udał się na egzamin. Kandydatów bacznie obserwowali nauczyciele, artyści i dyrektorzy. Patrzyli, jak chodzą, biegają, skaczą. Pomimo stresowej sytuacji Waclaw błyszczał; poinformował później matkę i Bronię, że kiedy egzaminatorzy zobaczyli, jak skacze, bardzo go chwalili.¹⁴ Następnie sprawdzono chłopcom podbicia stóp oraz budowę bioder i nóg. Rokujący kandydaci musieli oczywiście być urodziwi i dobrze zbudowani, ale u potencjalnych tancerzy klasycznych zasadnicze znaczenie miały pewne szczególne cechy: proste kolana, wysokie podbicie, elastyczne, otwarte biodra i płaskie łopatki.

Na tym etapie odpadała większość kandydatów, a ci nieliczni, którzy pozostali, rozbierali się w gabinecie lekarskim, gdzie badano ich serca, płuca i stawy. Na zakończenie sprawdzano wzrok i słuch: nauczyciele szeptali coś przez zamknięte drzwi, naśladując sceniczny szept, który chłopcy będą musieli umieć rozszyfrować. Odrzucono trzech kolejnych kandydatów, ale nazwisko Waclawa wyczytano pośród tych, którzy zostali przyjęci do szkoły na rok wstępny, próbny. Jeśli wybrani uczniowie wykazywali postępy w tańcu i wiedzy ogólnej, po okresie próby wpisywano ich na oficjalną listę.

W maju 1899 roku, na zakończenie pierwszego roku nauki, Wacława formalnie przyjęto do Carskiej Szkoły Teatralnej, a w następnym – jako jedenastolatek – został jednym z sześciu uczniów, którzy otrzymali prestiżowe stypendium Didelota, dzięki czemu mogli kontynuować naukę. Chociaż życie w szkole było podporządkowane surowemu rygorowi, jej uczniów uważano za elitę i tak też ich traktowano. Każdy z chłopców dostawał sześć kompletów lnianej bielizny, ubrania i buty do ćwiczeń, a także niebieski wełniany mundurek galowy z wysokim welwetowym kołnierzem, na którym srebrną nicią wyhaftowano liry, godło szkoły. Poza szkolnymi murami nosili wysokie czapki w wojskowym stylu, a w zimie dwurzędowe palta z futrzanymi kołnierzami, srebrnymi guzikami i szkarłatną jedwabną podszewką. Uczennice nosiły brązowe kaszmirowe sukienki. Różowa sukienka była bardzo pożądanym wyróżnieniem dla młodszych dziewczynek, a biała – dla starszych.

W budynku szkoły, we wnętrzach przypominających świątynię, przyszłe gwiazdy Teatru Maryjskiego – na każdym roku prawie dwudziestka chłopców i dziewcząt – żyły w niemal całkowitym odosobnieniu, w świecie pochłoniętym wydobywaniem drzemiącego w nich potencjału dla późniejszej satysfakcji carskiej rodziny i dworu. Nie szczędzono pieniędzy na to ogromne przedsięwzięcie: państwo wydawało rocznie dwa miliony rubli w złocie, by utrzymać jego wspaniałość. Na parterze szkoły mieściły się charakteryzatornia Maryjskiego, magazyn kostiumów i dekoracji oraz biura administracji. Na pierwszym i drugim piętrze – duże sale prób z posadzką nachyloną pod podobnym kątem jak scena w Teatrze Maryjskim, z lustrami, oknami i portretami carów i caryc zakochanych w balecie. W obrębie zabudowań szkolnych znajdowały się dormitoria, klasy i szpitaliki, osobne dla chłopców i dziewcząt, łaźnia, a nawet kaplica. Oczywiście uczniowie mieli własnego pedikiurzystę.

Codziennie o wpół do ósmej chłopców budził mosiężny dzwon, a służący rozsuwał ciężkie zielone zasłony w oknach dormitoriów.



Niżyński w wyjściowym mundurku Carskiej Szkoły Teatralnej, ok. 1900. Zdjęcie zrobione w okresie, kiedy jedenastoletni Niżyński wstąpił do klasy seniorów jako jeden z sześciu chłopców i zdobył pożądane stypendium, które miało pokryć koszty jego nauki. Na kohierzu wyhaftowane insygnia szkoły: srebrne liry.

Po umyciu się w zimnej wodzie uczniowie jedli śniadanie złożone z chleba i herbaty, po czym udawali się na spacer wokół budynków w ramach rozgrzewki przed lekcją baletu, stanowiącą główny punkt dnia. Obiad podawano w południe, a potem następowały lekcje przedmiotów ogólnych (nigdy nie były one mocną stroną Niżyńskiego, zawsze miał zaległości), o piątej kolacja, kolejne lekcje, tym razem z przedmiotów specjalistycznych, takich jak muzyka, taniec towarzyski, taniec charakterystyczny, szermierka i gimnastyka. O dziewiątej wieczorny posiłek i sen. Raz w tygodniu szli przez kolejne, coraz mniejsze dziedzińce do maleńkiej drewnianej łaźni (w zimowe wieczory ten oświetlony budynek przypominał domek z bajki), kładli się na drewnianych półkach, a wokół kłębiła się para. Szorowali się, dopóki skóra nie nabrała różowego koloru.

W Carskiej Szkole Teatralnej byli najlepsi na świecie nauczyciele – tancerze, aktorzy i choreografowie: osiemdziesięcioletni Francuz Marius Petipa, podziwiany z powodu dobrego gustu i elegancji stylu; Paweł Gerdt, wielki tancerz charakterystyczny; wysoki i szczupły Christian Johansson, który zawsze nosił pod pachą skrzypce i prowadził „klasę mistrzowską”. Klasa ta miała przemienić starszych uczniów z tancerzy w artystów. Jego metoda nauczania wywodziła się bezpośrednio od Jeana-Georges’a Noverre’a, *maître de ballets* Marii Antoniny, przez Bournonville’ów (ojca i syna), Maximiliena Gardela i Auguste’a Vestrisa. Enrico Cecchetti reprezentował nowszy, włoski styl baletu, pełen wigoru i bardzo techniczny, i to on ukształtował większość sławnych tancerzy końca dziewiętnastego stulecia.

Od pierwszego roku w szkole Wacław zwracał uwagę nauczycieli. Był szczególnym ulubieńcem Siergieja Legata, młodszego z dwóch braci, solistów w Maryjskim i instruktorów w szkole, a także kochanka Marie, ognistej córki Mariusa Petipy (świat baletu był bardzo mały). Specjalnymi względami darzył go też Michaił Obuchow, który niemal od początku dawał mu indywidualne lekcje i łagodnie zachęcał do uświadomienia sobie własnych

możliwości. „Ten mały diabeł nigdy nie spada [ze skoku] razem z muzyką”¹⁵, skarżył się Obuchow Tamarze Karsawinie, kiedy pierwszy raz oglądała Niżyńskiego podczas lekcji.

Pomimo takich mentorów początki Waclawa w szkole nie należały do łatwych. Dopiero podczas wakacji po pierwszym roku wyznał Broni, że był terroryzowany. Powiedział, że koledzy popychają go i prowokują, mówią: „czy ty jesteś dziewczyną, że tak dobrze tańczysz?”¹⁶. Według jednego z kolegów sytuacja wyglądała jednak znacznie gorzej. Jako Polak z wyraźnie obcym akcentem, zdecydowanie biedniejszy od pozostałych, spotykał się z pogardą rówieśników, był pomijany we wszystkich szkolnych zabawach i „przy każdej okazji dawano mu do zrozumienia, że jest gorszy”¹⁷. Pomiatano nim, lekceważono go i wykpiwano, nikt nie chciał siedzieć z nim w jednej ławce czy wspólnie zjeść obiadu. Na te przejawy wrogości Waclaw – zwany Japończykiem z powodu skośnych tatarskich oczu – reagował z niewzruszonym spokojem.

Najbardziej irytował prześladowców jego niewątpliwie wyjątkowy talent. Rywale Waclawa przez cały czas kipieli z gniewu i zazdrości.¹⁸ W pierwszym roku w internacie o mało go nie zabili. Trzej chłopcy wyzwalali Waclawa, który skakał dalej niż którykolwiek z nich – ponad siedmioma ławkami – by udowodnić, jak wysoko może skoczyć, i ustawili solidny wysoki pulpit do nut pośrodku pomieszczenia. Kiedy Waclaw się odwrócił, podwyższyli pulpit i potarli mydłem podłogę w miejscu, z którego miał się odbić. Poślizgnął się na pełnej szybkości, wpadł na pulpit i runął na podłogę; chłopcy, którzy rzucili mu wyzwanie, uciekli, zostawili go samego i bez przytomności. Nie odzyskał jej przez pięć dni – wspominał później, że w szpitalu widział śmierć – a kiedy już się ocknął, wciąż istniało ryzyko krwotoku wewnętrznego. Nie było wówczas możliwości prześwietlenia, pozostawało tylko czekanie. Stopniowo odzyskał siły i po długich letnich wakacjach, gdy doszedł do siebie, wrócił do szkoły.

Po tym wydarzeniu koledzy z klasy, zawstyżeni tym, co zrobili, chyba zaczęli traktować go lepiej. Waclaw zrozumiał, że może

zdobyć ich podziw dzięki złemu zachowaniu („Łobuzowałem wiele i dlatego wszyscy chłopcy mnie lubili”¹⁹), a ponieważ był silny, dobry w walce wręcz i miał doskonały cel, zawsze pakował się w kłopoty – na przykład chociaż wszyscy chłopcy szaleńczo okładali się skórzanymi pasami po wieczornym zgaszeniu światła, tylko jego uznawano za winnego.

Mimo że znakomicie sobie radził na lekcjach tańca, muzyki i rysunku, nie przykładał wagi do przedmiotów ogólnych. Żaden z jego kolegów nie uważał, że francuski może mu się kiedykolwiek przydać – według ucznia starszego o kilka lat od Niżyńskiego wszyscy traktowali te zajęcia jako „niepotrzebną torturę”²⁰ – a Waławowi udało się zdać egzamin jedynie dzięki wypowiedziom kolegów i temu, że nauczyciel wolał go przepuścić niż ujawnić własne braki metodologiczne. Szkoła na próżno zapewniała chłopcu prywatne lekcje wymowy, żeby zmiękczyć jego polski akcent.

Jednym z obowiązków i przywilejów uczniów Carskiej Szkoły Teatralnej było granie drobnych partii w teatrach Maryjskim (balet i opera) i Aleksandryjskim (dramat). Młodzi artyści udawali się do teatru powozem, dostawali sześćdziesiąt kopiejek za wieczór, ale chociaż Waław odkładał gażę za występy w *Dziadku do orzechów* i *Jeziorze łabędzim* na zakup mandoliny, prawdziwa wartość tych występów znacznie przewyższała ekscytację z powodu późnego pójścia spać i otrzymania zapłaty. Codzienne sesje szkolnych ćwiczeń były bardzo wyczerpujące fizycznie, a czasem także niezwykle nudne, składały się na nie godziny powtórzeń; należało jakoś je przetrzymać, choć nie dawały radości. Występy w teatrze stanowiły zaś dla uczniów inspirację, pozwalały zobaczyć z bliska, na co tak ciężko pracują. Jako nastolatek Waław występował na scenie obok największych artystów tamtych czasów: wielkiego basa Fiodora Szalapina, *prima ballerina assoluta* Matyldy Krzesińskiej i wdzięcznie pobladłej Anny Pawłowej, wschodzącej nietuzinkowej gwiazdy carskich baletów.

Teatr roztacza szczególną magię, rozsiewa „czerwono-złotą zarazę”, której poddał się także autor tego sławnego określenia,

Najwybitniejszy tancerz XX wieku, wizjoner,
legenda, natchnienie Siergieja Diagilewa.
Krytycy i publiczność nazywali go bogiem tańca.
Uwielbiali. Czcili.

Wacław Niżyński odmienił oblicze baletu. Choć jego kariera nie trwała
długo, układami choreograficznymi zrewolucjonizował taniec
– podobnie jak Pablo Picasso wyrócił na nice malarstwo.

Jego burzliwy związek z twórcą Baletów Rosyjskich Siergiejem
Diagilewem przyczynił się do sławy Wacława. Ale kiedy Niżyński
wymknął się spod kontroli opiekuna i w tajemnicy ożenił z młodzieńką
tancerką, ich relacje osobiste i zawodowe legły w gruzach.
Świat Niżyńskiego się zawalił, gdy nie mógł pracować ani tworzyć.
Zaczęła się choroba psychiczna...

W pierwszej od trzydziestu lat biografii Niżyńskiego Lucy Moore
opowiada o jego tragicznych losach oraz najbardziej wpływowych
osobistościach sztuki, pozwala spojrzeć na proces twórczy i relacje
osobiste wielkich artystów minionego stulecia.

PATRONAT
MEDIALNY

BOOKLIPS.PL IIII

www.marginesy.com.pl



9 788364 700002

cena 39,90 zł