

Anna Stachura-Bogusławska

Igor Strawieński i Waclaw Nizyński artyści wizjonerzy u progu nowej epoki

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 10, 221-243

2015

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Anna STACHURA-BOGUSŁAWSKA
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Igor Strawiński i Waclaw Niżyński artyści wizjonerzy u progu nowej epoki

Dwaj wybitni artyści – kompozytor Igor Strawiński oraz tancerz i choreograf Waclaw Niżyński – skrzyżowali swe drogi twórcze na początku wieku XX, aby zrewidować dotychczasowe myślenie o sztuce i wprowadzić ją w nowy wiek. Ich spotkanie stało się możliwe dzięki jeszcze jednej nietuzinkowej postaci tamtego czasu – Sergiuszowi Diagilewowi.

Sergiusz Diagilew, jako założyciel i impresario Baletów Rosyjskich, uznawany jest za jednego z największych reformatorów XX-wiecznego baletu. Był osobowością niezwykle kreatywną, posiadał ogromną artystyczną intuicję, a także doskonale zdolności organizacyjne. Sam Diagilew bardzo trafnie, ale i z humorem mówił o sobie: „Jestem: po pierwsze – pełnym szalonych pomysłów szarlatanem, po drugie – mam wiele uroku, po trzecie – jestem bezczelny, po czwarte – mam dużo logiki i mało skrupułów, po piąte – jestem wyprany z wszelkich talentów. Wydaje mi się jednak, że odkryłem moje prawdziwe powołanie: mecenas. Mam wszystko, co jest do tego potrzebne, z wyjątkiem pieniędzy. Ale te przyjdą z czasem...”¹. Tak więc nie będąc ani malarzem, ani choreografem czy kompozytorem, zdołał stworzyć i przez dwadzieścia lat prowadzić zespół, który na zawsze zmienił oblicze baletu², a także zainicjował zainteresowanie Europy sztuką rosyjską. Impresario potrafił bezbłędnie wychwytywać najświeższe prądy w sztukach pięknych i wprowadzać je na grunt widowiska baletowego, jak również odkrywać nowe talenty, zarówno pośród tancerzy, choreografów, jak i kompozytorów i malarzy, a także, w wielu wypadkach, odpowiednio kierować ich twórczym rozwojem.

¹ L. Erhardt, *Igor Strawiński*, PIW, Warszawa 1978, s. 57.

² Zob. A. Sieczka, *Balety rosyjskie Sergiusza Diagilewa*, „Młoda Muzykologia”, t. 1, red. Z. Dobrzańska-Fabiańska, A. Jarzębska, Kraków 2008, s. 115.

Diagilew skupiał wokół siebie najwybitniejsze osobowości ówczesnego świata artystycznego. W pierwszym okresie działalności Baletów Rosyjskich byli wśród nich m.in. choreograf Michaił Fokin, którego układy „wymagały nowej energii i sprawności fizycznej”³, tancerze: zjawiskowa Tamara Karsawina, rodzeństwo Bronisława i Waław Nizyńscy oraz malarze: Aleksander Benois, Aleksander Gołowin, Leon Bakst i Nikołaj Roerich, „których dekoracje z jaskrawymi, prowokacyjnymi barwami i bogactwem formy, na przykład, wykorzystaniem autentycznych gruzińskich jedwabów, wzbudzały zachwyt i z tła zmieniły się w integralny element spektaklu”⁴. Powyższe słowa Modrisa Eksteinsa zwracają uwagę na kilka najważniejszych osiągnięć trupy Diagilewa.

Przede wszystkim: dążenie do wykreowania dzieła stanowiącego syntezę sztuk oraz nadanie widowiskom tanecznym najwyższej rangi. Diagilew, zafascynowany Wagnerowską ideą *Gesamtkunstwerk*, dążył do stworzenia artystycznego dzieła totalnego. Jednakże w przeciwieństwie do Wagnera, to nie opera, lecz sceniczne widowisko baletowe stanowić może jedyną i najdoskonalszą realizację idei korespondencji sztuk. Diagilewowi wtórował Aleksander Benois: „W balecie – pisał – wskazałbym na elementarne przemieszanie wrażeń wizualnych i słuchowych; osiąga ono ideał *Gesamtkunstwerk*, o jakim marzył Wagner i o którym marzy każdy obdarzony talentami artystycznymi człowiek”⁵. Idąc dalej, wszyscy przygotowujący widowisko artyści pracowali razem nad ostatecznym kształtem, tworząc wspólnie nowy ideał piękna. Jeden z krytyków paryskich – Henri Gheon – po obejrzeniu *Ognistego ptaka* trafnie zapisał: „*Ognisty ptak*, będący rezultatem bliskiej współpracy choreografa, kompozytora i malarza, to najwspanialsza harmonia brzmienia, obrazu i ruchu [...] według mnie Strawiński, Fokin, Gołowin to jedno imię”⁶.

Kolejnym osiągnięciem zespołu Diagilewa było ukazanie światowej publiczności piękna i feerii barw rosyjskiego folkloru. Sam impresario podkreślał w wywiadach zakorzenienie estetycznej inspiracji baletów w pięknie rosyjskiego ludowego rękodzieła. Mówił:

[...] w przedmiotach użytkowych [...], w malowanych saniach, w deseniach i kolorach ludowych strojów, w ornamentach zdobiących okna wiejskich chat, znaleźliśmy motywy, które stały się fundamentem naszej sztuki⁷.

I ostatnia istotna nowość – choreografia. Już dla Michaiła Fokina ważna była nie tyle wirtuozeria, ile użycie ciała tancerza (czy to w partiach solowych, czy zespołowych) do wyrażenia idei przedstawienia. Choreograf dążył do twórczego dialogu z muzyką i scenografią, które miały nie tyle służyć tańcowi – co było

³ M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, PIW, Warszawa 1996, s. 38.

⁴ Tamże, s. 38.

⁵ Tamże, s. 37.

⁶ A. Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Musica Iagiellonica, Kraków 2002, s. 47.

⁷ Tamże, s. 63.

charakterystyczne dla baletu klasycznego – ile go uzupełniać⁸. Istotną nowością jego wizji, z całą pewnością jednakże sugerowaną przez Diagilewa, było wyeksponowanie w balecie ról męskich, a w związku z tym zdetronizowanie najważniejszej dotychczas osoby w zespole – baleriny. Jak podkreśla Anna Siczka, autorka pracy magisterskiej o rosyjskim impresario, w Baletach Rosyjskich „kobiety przestały odgrywać role istot subtelnych i pozaziemskich, a zaczęto powierzać im role *femmes fatales*, kusicielek czy nowoczesnych chłopczyc. Niekiedy dochodziło nawet do odwrócenia ról i to właśnie mężczyzna reprezentował świat irracjonalny, a kobieta była postacią rzeczywistą, istotą z krwi i kości”⁹.

Taniec męski swe wyjście z cienia z całą pewnością zawdzięcza Waclawowi Niżyńskiemu.

Urodził się on w 1889 roku w Kijowie, jako środkowe dziecko Eleonory Beredy i Tomasza Niżyńskiego – urodzonych w Warszawie tancerzy, absolwentów szkoły baletowej przy Operze Warszawskiej. Sam Niżyński o swym pochodzeniu napisał:

Jestem chrześcijaninem, Polakiem i wyznawcą wiary katolickiej. Jestem Rosjaninem, gdyż mówię po rosyjsku... Moja matka mieszka w Rosji. Jest Polką, ale mówi po rosyjsku¹⁰.

Waclaw i jego siostra Bronisława ukończyli szkołę baletową przy Teatrze Maryjskim w Petersburgu. Po czym, jako wybitni absolwenci, otrzymali angaż w teatrze. Z utalentowanym młodzieńcem chciały tańczyć największe gwiazdy – Tamara Karsawina, Matylda Krzezińska i Anna Pawłowa. Biografka Niżyńskiego – Lucy Moore – przytacza wypowiedź tancerza i nauczyciela Waclawa Nikołaja Legata:

Waclaw odznaczał się rzadką, wręcz niezmierną cechą. Nie tracąc naturalności, przemieniał się w tańcu, stawał się podniosły, dynamiczny, wolny i jakże pełen uniesienia. Cudowny skok, podczas którego wydawał się wisieć w powietrzu, to było znacznie więcej niż techniczna doskonałość [...]. Właśnie ta ulotna cecha, której miał niemal w nadmiarze, legła u podstaw tego, co czyni taniec, a w szczególności balet, tak przejmującym. Dzięki pragnieniu latania, przede wszystkim wznoszenia się, tancerze stali się, podobnie jak aniołowie, ogniwem łączącym człowieka i Boga, niebo i ziemię. Już jako chłopiec Niżyński dążył do zamieszkania na tych niebiańskich wyżynach¹¹.

Ów skok stał się taneczną wizytówką młodego Waclawa. Siostra Bronia wspomina:

Jego ciało ożywia jakiś wewnętrzny ruch, cała istota promienieje radością. Podczas jednego z występów – wspomina dalej – Waclaw zamiast zejść ze sceny, wyskoczył tak daleko, że wylądował poza zasięgiem wzroku widzów, zupełnie jakby odfrunął. Publiczność głośno wstrzymała dech, po czym wybuchła burza oklasków, orkiestra musiała przestać grać¹².

⁸ Zob. W. Klimczyk, *Wizjonerzy ciała*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 17.

⁹ A. Siczka, dz. cyt., s. 128.

¹⁰ J. Marczyński, *Wstęp*, [w:] W. Niżyński, *Dziennik*, Wyd. Axis Mundi, Warszawa 2011, s. 22.

¹¹ L. Moore, *Niżyński. Bóg tańca*, Wyd. Marginesy, Warszawa 2004, s. 35–36.

¹² Tamże, s. 76.

Tamara Karsawina uzupełnia jej wypowiedź anegdotą:

Ktoś zapytał Niżyńskiego, czy trudno jest utrzymać się w powietrzu, tak jak on to robi podczas skoków, a on początkowo nie zrozumiał pytania. Potem odpowiedział uprzejmie: Nie, nie. Łatwo. Trzeba tylko wyskoczyć i na chwilę zatrzymać się w górze¹³.

W 1909 roku Waław Niżyński został przedstawiony Sergiuszowi Diagilewowi. Jak wielkie piętno odcisnął impresario na życiu i psychice tancerza, świadczą wypowiedzi Niżyńskiego dotyczące swego mistrza i kochanka.

To był geniusz – pisał – najlepszy organizator, poszukiwacz i odkrywca talentów, obdarzony duszą artysty i manierami gentelmana, jedyny tak wszechstronnie utalentowany człowiek, którego mógłbym tylko porównać z Leonardo da Vinci¹⁴.

Jednakże w swym *Dzienniku* zanotował:

Nienawidziłem Diagilewa od pierwszych dni znajomości z nim, gdyż znałem potęgę Diagilewa. Nie lubiłem potęgi Diagilewa, dlatego że jej nadużywał¹⁵.

Autor wstępu do polskiego wydania *Dziennika* Jacek Marczyński tak opisał ich znajomość:

Diagilew pokazał Niżyńskiemu inny świat. Wywiózł go do Paryża, otoczył troskliwą opieką. Dostrzegł w tym milczącym młodym człowieku o niezbyt ciekawej twarzy ogromnie interesujące wnętrze. Uwierzył, że Waław zdolny jest do wielkich twórczych dokonań i postanowił mu w tym pomóc. Niestety jednak – od początku w stosunku Diagilewa do Niżyńskiego brakowało rzeczy najważniejszej: serdeczności, a przede wszystkim uczucia. Posiadanie sławnego kochanka niewątpliwie mu imponowało, ale w życiu prywatnym nawet wobec niego nie umiał przestać być dyktatorem, jakim był dla zespołu i współpracowników¹⁶.

Z jednej więc strony Diagilew popychał Niżyńskiego do tanecznych i choreograficznych eksperymentów, z drugiej zaś osaczył go, traktował jak swoją własność, a nieraz i kpił. Richard Buckle, biograf Diagilewa, przytacza – powtarzając wielokrotnie – historię dotyczącą choreografii Niżyńskiego do *Popołudnia fauna* do muzyki Claude'a Debussy'ego:

Aby wytłumaczyć, dlaczego Niżyński, podejmując się stworzenia baletu o tematyce greckiej, zastosował pozy inspirowane malarstwem i płaskorzeźbami egipskimi, gdzie głowa, ręce i nogi są ukazywane z profilu, zaś tułów *en face*, Diagilew opowiadał [...]: Niżyński poszedł omyłkowo do niewłaściwego działu w Luwrze i zatracił się w zachwycie nad rzeźbą egipską, podczas gdy Leon Bakst [scenograf] daremnie czekał na niego piętro wyżej¹⁷.

¹³ Tamże, s. 77.

¹⁴ A. Matynia, *Malarze w teatrze. Nurt folklorystyczny w Baletach Rosyjskich Siergieja Diagilewa*, „Aspiracje” 2007, https://wydawnictwo.asp.waw.pl/wp-content/uploads/sites/11/2015/10/A_4_aspiracje_lato_2007_internet-1.pdf, s. 8.

¹⁵ J. Marczyński, dz. cyt., s. 30.

¹⁶ Tamże, s. 32.

¹⁷ R. Buckle, *Diagilew*, PWM, Kraków 2014, s. 238.

W latach 1909–1913 Waclaw Niżyński, występując w kilku przedsięwzięciach scenicznych Baletów Rosyjskich Diagilewa, zelektryzował publiczność i zyskał miano „boga tańca”. W szczególności dwa rodzaje ról wywoływały wręcz ekstazę wśród publiczności i krytyków. Z jednej strony były to role istotnie z tego świata, nierealnych, jak np. Róża w *Duchu róży* do muzyki Carla Marii von Webera, Arlekin w *Karnawale* do muzyki Roberta Schumanna, czy tytułowy Narcyz z baletu do muzyki Nikołaja Czeriepnina. W relacji Jeana Cocteau Arlekin Waclawa „stał się kotem akrobatą, naiwnie rozpustnym, pełnym sprytnej obojętności, uczniem naciągaczem, skradającym się złodziejaszkiem, absolutnie wolnym od łańcucha grawitacji, wcieleniem idealnego matematycznego wdzięku”¹⁸. Jako Róża Niżyński przypominał zaś „pęk listków poruszanych lekką bryzą, jego ręce rozwijały się wokół głowy jak płatki czy wąsy rośliny”¹⁹. Marie Rambert – tancerka i nauczycielka ze szkoły Emile’a Jaques’a-Dalcroze’a – wspomina:

Kiedy tańczył Różę, był czystym róży zapachem, ponieważ ze wszystkiego wyciągał samą esencję²⁰.

Druga kategoria ról Niżyńskiego uczyniła z niego symbol seksu i zakazany perwersyjny owoc. Wymienić należy tu w szczególności rolę Złotego Niewolnika w balecie *Szeherazada* do muzyki Mikołaja Rimskiego-Korsakowa. Jego rola, stworzona przez Fokina, stanowiła nowatorskie połączenie pantomimy i baletu klasycznego. Jak precyzuje Ramsay Burt:

Połączenie to dało niezwykle ekspresyjny ruch, który pozwolił Niżyńskiemu na przemycenie zmysłowego i erotycznego obrazu mężczyzny, jawnie naruszającego normy obyczajowe²¹.

Krytyk Cyril Beaumont zanotował:

W złotych szarawarach, ze skórą pomalowaną na kolor szaroniebieski, trochę jak nalot na ciemnych winogronach, czał się na scenie jak zwierzę oszalałe z pożądania, pół dra pieznik, pół wąż, po czym zniewalał Idę Rubinstein w roli Zobeidy i umierał u jej stóp. Niewypowiedzianie dziki, łaszący się kot, wygłodniały tygrys, niewiarygodnie lekki i gibki, a przy tym arcyzmysłowy²².

W 1911 roku w domu w Petersburgu Niżyński rozpoczął pracę nad swą pierwszą choreografią. Był to – wspomniany już – balet *Popołudnie fauna* do muzyki Claude’a Debussy’ego. Waclaw co wieczór przed lustrem postawionym na podłodze układał ciało swojej siostry Broni i swoje w kształty Fauna i nimf.

¹⁸ L. Moore, dz. cyt., s. 102.

¹⁹ Tamże, s. 109.

²⁰ Tamże, s. 109.

²¹ R. Burt, *Niżyński, modernizm i problem przedstawiania nienormalnych typów męskości*, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 364.

²² L. Moore, dz. cyt., s. 100.

Był to z całą pewnością śmiały krok w stronę abstrakcji w tańcu. Moore podkreśla co prawda, że

jego metoda niemal rzeźbiarskiej choreografii – wypracowanej na ciele artysty i następnie przekazywanej innym tancerzom – jest dzisiaj powszechna, ale przed Niżyńskim nikt nie pracował w ten sposób. Malarz Michaił Łarionow obserwował kolejne próby, które przypominały laboratoryjny eksperyment ruchu, wysiłek tworzenia. Czasami po godzinie pracy gotowy był tylko jeden ruch. Jak rzeźbiarz czy malarz do modelu, tak Niżyński podchodził do tancerza: ustawiał jego kończyny, cofał się, by ocenić efekt. „Nic z tego, nic z tego – mówił Waław – poczekaj, utrzymaj to, tak jest niezłe. O, teraz jest dobrze”. Czasami nic mu się nie podobało, ale nagle pojawiał się poza, która wydawała się interesująca, zatrzymywał ją i budował wokół niej, zawsze eksperymentując i szukając czegoś nie do końca określonego²³.

Potwierdza to sama Bronia Niżyńska, która podziwiała brata, że „w jego wykonaniu każdy ruch, każda pozycja ciała, wymowa każdego choreograficznego szczegółu okazywały się perfekcyjne”, choć odważyła się napomknąć, że Waław „niezdolny był brać pod uwagę ludzkich ograniczeń”²⁴. Rysunek sceniczny choreografii Niżyńskiego był prosty w zamyśle: ruch prowadzony był w równoległych liniach, biegnących w wąskim szpalerze na przedzie sceny.

Przez cały czas tancerze zwróceni byli do widzów profilem [...]. Każdy ruch, krok czy bieg wykonywali w przeważającej części bokiem, stopy stawiając zawsze z pięty na palce. Potem następował obrót na obu stopach i dopiero wówczas zmieniali pozycję rąk i głowy²⁵.

Dawało to efekt „spłaszczenia ciała, przywołujący na myśl płaskorzeźby”²⁶. Premiera *Popołudnia fauna* w 1912 roku wywołała spore zamieszanie wśród paryskiej publiczności. Z jednej strony krytycy przerażeni byli samym Niżyńskim w roli „lubieżnego fauna, którego ruchy są plugawe i zwierzęce w swoim erotyzmie, a gesty równie surowe, co nieprzyzwoite”²⁷, i z dystansem podchodzili do choreografii, „składającej się głównie z chodzenia, [...] bez legendarnych skoków”²⁸. Z drugiej jednak strony wychwalano sztukę Niżyńskiego, jej piękno i ekspresyjność, co wyraził najlepiej August Rodin słowami:

Chciałbym, żeby każdy artysta, który naprawdę kocha swoją sztukę, mógł zobaczyć to doskonale uosobienie ideałów piękna antycznej Grecji²⁹.

Nawet Claude Debussy napisał do Waława:

Szanowny Panie Niżyński! [...] Dzięki Pańskiemu niezwykłemu talentowi plastycznemu i rytmicznemu arabski megalodonta *Popołudnia fauna* nabrały nowego uroku³⁰.

²³ Tamże, s. 130.

²⁴ Tamże, s. 131.

²⁵ M. Eksteins, dz. cyt., s. 40–41.

²⁶ R. Burt, dz. cyt., s. 368.

²⁷ M. Eksteins, dz. cyt., s. 41.

²⁸ R. Burt, dz. cyt., s. 367.

²⁹ L. Moore, dz. cyt., s. 143.

³⁰ R. Buckle, dz. cyt., s. 316.

Zachęcony sukcesem *Fauna* Niżyński kontynuował swoje poszukiwania „plastyczności” ruchu i wizji. Ułożył choreografię *Gier*, także do muzyki Debussy’ego, które pokazano na otwarciu sezonu 1913 roku. Abstrakcyjny balet, zainspirowany grą w tenisa, przedstawia taniec dwóch kobiet i mężczyzny w strojach współczesnych. O ile *Popołudnie fauna* wywołało konsternację i ambiwalentne odczucia krytyków i publiczności, o tyle *Gry* zostały zmiażdżone. Także i Debussy określił Waclawa „perwersyjnym geniuszem... młodym dzikusiem...”³¹, któremu *Gry* „dały sposobność poddania się zamięłowaniu do osobliwej matematyki”³². Jednakże Modris Eksteins zauważa:

Było to przemieszanie kroków klasycznych z pozami „antyklasycznymi”. Na początku Niżyński wbiega na scenę [...] niby goniąc za wielkich rozmiarów piłką tenisową lecz kilka niezwykle póź, 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 tańcu³³.

Wszystkie dotychczas wspomniane sukcesy taneczne oraz nowatorskie działania choreograficzne Waclawa Niżyńskiego znajdują swoje apogeum i ukazują prawdziwą eksplozję jego talentu w dziełach baletowych Igora Strawińskiego, którego współpracę z Baletami Rosyjskimi datuje się od 1909 roku.

Igor Strawiński urodził się w 1882 roku. Pochodził z rodziny ziemiańskiej, jego przodkami byli polscy i rosyjscy arystokraci³⁴. Jego ojciec, Fiodor, uważany był za jednego z najsłynniejszych basów rosyjskich przed Fiodorem Szalapi-nem. Gry na fortepianie i harmonii nauczył się na prywatnych lekcjach, a jego noga nigdy nie powstała w żadnym konserwatorium. Młody Igor często spędzał letnie miesiące w Uściługu, dużym majątku jego wuja położonym w pobliżu granicy ukraińsko-polskiej. Tam też miał możliwość zetknięcia się z ludowymi melodiami i pieśniami. Z drugiej strony wrażliwość Strawińskiego ukształtowała się pod wpływem petersburskiego wyrafinowania, które to miasto na przełomie wieków przeżywało swój twórczy Wiek Srebrny. Jako przyjaciel dwóch synów Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, stał się niebawem stałym bywalcem jego salonu, później zaś, w roku 1905, studiował z nim instrumentację i kompozycję. Pierwsze utwory Strawińskiego, m.in. *Symfonię Es-dur*, uznano za mało ciekawe, „pierwsze przeblyski geniuszu”³⁵ – jak określa to krytyk muzyczny Alex Ross – dały się zauważyć dopiero w 1907 i 1908 roku w krótkich, popisowych utworach orkiestrowych *Scherzo fantastyczne* i *Ognie sztuczne*. W obu kompozycjach łączył młody Igor elementy muzyki francuskiej i rosyjskiej. W 1909

³¹ M. Eksteins, dz. cyt., s. 42.

³² R. Buckle, dz. cyt., s. 324.

³³ M. Eksteins, dz. cyt., s. 42.

³⁴ Informacje dotyczące biografii Igora Strawińskiego pochodzą z: P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 2: *N-Ż*, PWM, Kraków 2008, s. 473; A. Ross, *Reszta jest halasem. Słuchając dwudziestego wieku*, PIW, Warszawa 2011, s. 99.

³⁵ A. Ross, dz. cyt., s. 99.

roku, podczas jednego z koncertów, oba dzieła usłyszał Sergiusz Diagilew i od tego czasu – jak zapisał Strawiński w *Kronikach mojego życia* –

rozpoczynają się ściśle związki z Diagilewem, które trwały dwadzieścia lat, aż do jego śmierci i przekształciły się w głęboką przyjaźń opartą na obustronnej sympatii, której nie mogły zachwiać różnice poglądów i upodobań [...] ³⁶.

A jak charakteryzował kompozytor charyzmatycznego impresario?

Uderzyły mnie w nim – notuje Strawiński – przede wszystkim wytrwałość i upór, z jakim dążył do celu. Współpraca z Diagilewem zawsze przerażała, a zarazem pokrzepiała – tak niespotykana była jego siła. Przerażała, bo ilekroć dochodziło do różnicy zdań, walka z nim była bardzo ciężka i wyczerpująca; pokrzepiała, ponieważ z nim było się zawsze pewnym sukcesu – jeśli nie doszło do rozbieżności ³⁷.

I jeszcze jedno spostrzeżenie:

Inna rzecz, która mnie w nim pociągała, to typ jego inteligencji i umysłowości. Miał nadzwyczajne wyczucie, niesłychaną zdolność natychmiastowego wylapywania świeżości i nowości jakiegos pomysłu: zapalał się natychmiast, zanim jeszcze zaczął myśleć ³⁸.

Diagilew początkowo, niejako na próbę, zamówił u Strawińskiego orkiestrację dwóch utworów Fryderyka Chopina (*Nokturnu As-dur* i *Walca Es-dur*) do przygotowywanego baletu *Sylfidy*. Punktem przełomowym zaś była propozycja napisania muzyki do baletu *Ognisty ptak*, opracowanego przez Fokina i Benois na motywach zaczerpniętych z różnych rosyjskich bajek ludowych. Choć początkowo Strawiński nie odniósł się entuzjastycznie do tematu, jednakże miał świadomość, że „propozycja była zaszczytna”. Ponadto dodał:

Zostałem wybrany spośród muzyków mojego pokolenia i zaproponowano mi współpracę przy poważnej imprezie obok osób uważanych za znakomitości w tej dziedzinie ³⁹.

Zdawał sobie jednakże sprawę, że ofertę tę złożono mu „w zastępstwie”. Początkowo muzykę do *Ognistego ptaka* miał bowiem stworzyć Anatolij Ladow, nauczyciel harmonii Diagilewa. Jak jednak podaje Ludwik Erhardt, a potwierdza Richard Buckle, „Ladow był człowiekiem pracującym powoli ⁴⁰, więc gdy po jakimś czasie „Diagilew zagadnął go o losy swego zamówienia, kompozytor odpowiedział spokojnie: «Praca nad baletem postępuje wspaniale naprzód. Kupiłem już papier nutowy». Twórca Baletów Rosyjskich zatelegrafował wtedy do Strawińskiego” ⁴¹.

O tym, jak wielkie wrażenie nowo poznany mecenas wywarł na młodym kompozytorze, świadczą jego wypowiedzi z tamtego okresu, dotyczące muzyki

³⁶ I. Strawiński, *Kroniki mojego życia*, PWM, Kraków 1974, s. 27.

³⁷ Tamże, s. 30.

³⁸ Tamże, s. 30.

³⁹ Tamże, s. 27–28.

⁴⁰ Zob. R. Buckle, dz. cyt., s. 205.

⁴¹ L. Erhardt, *Igor...*, s. 63.

baletowej jako ideału *Gesamtkunstwerku* oraz stosunku do muzyki ludowej. Strawiński, znany z deklaracji, że „muzyka niczego nie wyjaśnia. Muzyka niczego nie podkreśla – a kiedy usiłuje tłumaczyć, opowiadać, konsekwencje stają się wręcz nieprzyjemne i szkodliwe”⁴² – pisał jednakże pełen entuzjazmu w 1911 roku do Włodzimierza Rimskiego-Korsakowa:

Interesuję się baletem i kocham go bardziej niż wszystko inne... Gdyby żył dziś jakiś Michał Anioł – tak pomyślałem, oglądając freski w Kaplicy Sykstyńskiej – jedynym, co jego geniusz by zaakceptował i uznał, jest choreografia... Jedyną formą sztuki teatralnej, która za kamień węgielny przyjmuje zagadnienia piękna i nic poza tym, jest balet⁴³.

Tę pozorną sprzeczność wyjaśnia jednakże sam Strawiński, precyzując:

Moja muzyka baletowa nigdy nie dąży do tłumaczenia akcji; oba elementy żyją zgodnie obok siebie, jak dwie odrębne indywidualności⁴⁴.

Słowa te potwierdzają liczne sukcesy koncertowych wykonania jego muzyki baletowej.

Drugą kwestią zbieżną z poglądami artystów z kręgu Diagilewa było traktowanie przez Strawińskiego sztuki ludowej jako „ekspresji ogólnoludzkiej potrzeby zmysłowego piękna, która niesie radość i zadowolenie”⁴⁵.

Współpracownicy Diagilewa ciepło przyjęli do swego grona Strawińskiego. Benois wspomina, że „był [on] wtedy uroczym i zaangażowanym uczniem”⁴⁶. Intensywna praca nad baletem wymagała od twórcy – co podkreślał niemal ze zdumieniem – ciągłych spotkań z całym zespołem. Jak ścisła była współpraca kompozytora z choreografem, świadczy fragment wspomnień Fokina:

Strawiński grał, a ja odtwarzałem rolę carewicza; pianino pełniło funkcję ogrodzenia. [...] Strawiński, patrząc na mnie, towarzyszył mi fragmentami melodii carewicza, tajemniczymi tremolandami odmalowywał ogród złego nieśmiertelnego Kościeja. Później grałem rolę księżniczki i wahając się, sięgałem po złote jabłko. [...] Następnie stawałem się Kościejem, jego diabelską świtą – i tak dalej. Wszystko to znajdowało najbardziej wyraziste odbicie w dźwiękach, swobodnie płynących spod palców Strawińskiego⁴⁷.

Kompozytor, choć zdumiony takim sposobem pracy, powtarzał: „Lubię dokładnie wiedzieć, czego się ode mnie żąda”⁴⁸.

Muzykę, jaka powstała do debiutu baletowego rosyjskiego kompozytora, Alex Ross określa jako „magiczną miksturę: gdzie rosyjskie muzyczne czary plus francuski *charme*, a wszystko przetworzone w alembiku talentu Igora Strawińskiego”⁴⁹.

⁴² Tenże, *Balety Igora Strawińskiego*, PWM, Kraków 1962, s. 115.

⁴³ M. Eksteins, dz. cyt., s. 38.

⁴⁴ L. Erhardt, *Balety...*, s. 115.

⁴⁵ A. Jarzębska, *Strawiński...*, s. 63.

⁴⁶ L. Moore, dz. cyt., s. 95.

⁴⁷ R. Buckle, dz. cyt., s. 206.

⁴⁸ Tamże, s. 206.

⁴⁹ A. Ross, dz. cyt., s. 100.

Erhardt precyzuje: „Znać tam rękę Rimskiego-Korsakowa, czuje się również ślady zachwyty nad francuską muzyką, nad Debussym”⁵⁰. Przez długi czas balet ten – a także i muzyka Strawińskiego – traktowany był jedynie jako dzieło, którego celem było wyłącznie „oczarować Paryż stylizowaną egzotyką i baśniowością, czyli kategoriami, poprzez które Zachód lubił i chciał postrzegać kulturę rosyjską”⁵¹. Dopiero znacznie później krytycy i muzykolodzy skłonni byli dostrzec na kartach partytury pewne elementy zapowiadające zbliżającą się rewolucję. Chodzi przede wszystkim o afirmację interwału trytonu, charakterystyczne melodyczne struktury politonalne oraz wykorzystanie mniej lub bardziej znanych melodii ludowych, potraktowanych jednakże – jak podkreśla Alicja Jarzębska – jako „muzycznych «deseni», czyli powtarzalnych wzorów melicznych ukazywanych w coraz to nowej szacie brzmieniowej [...]”⁵². Krytycy zgodni są także, że najdobitniej rewolucję tę zapowiada *Piekielny taniec Kościeja*. Roman Vlad, jeden z biografów kompozytora, precyzuje:

Tematy są lakoniczne; przebieg muzyczny układa się w bryły wyciosane z rzeźbiarską mocą; płaszczyzny tonalne przeciwstawiają się i zderzają w swojej lśniącej diatoniczności; rytm zmierza już do przybrania autonomicznej wartości konstrukcyjnej; w miejsce syntetycznych stopów brzmieniowych pojawia się surowość czystych barw: jest to tak, jak gdyby orkiestra została rozłożona na wszystkie swe składniki⁵³.

Premiera *Ognistego ptaka* miała miejsce 25 października 1910 roku i zakończyła się olbrzymim sukcesem, a Igor Strawiński wkroczył na artystyczne salony jako niezwykle zdolny i obiecujący kompozytor. Zaprzyjaźnił się m.in. z Jeanem Cocteau, Claude’em Debussym i Maurice’em Ravelem, który w liście do kolegi napisał: „On posunął się znacznie dalej niż Rimski-Korsakow [...] – przyjeżdżaj natychmiast!”⁵⁴. Richard Strauss dał młodemu twórcy dosyć osobliwą radę:

Robi pan błąd, rozpoczynając swój utwór pianissimo. Publiczność nie będzie pana słuchać. Trzeba ją z miejsca zaskoczyć czymś bardzo głośnym. Wtedy zwróci uwagę, a dalej może pan robić, co pan chce⁵⁵.

Podczas prób do *Ognistego ptaka* Igor Strawiński po raz pierwszy zetknął się z Wacławem Nizyńskim. Choć tancerz nie brał udziału w tym projekcie, obecny był czasem podczas prób, a także na wieczornych spotkaniach „obficie zakropionych dobrym Bordeaux”⁵⁶. Kompozytor w *Kronikach mojego życia* zauważył, że tancerz – siedem lat młodszy od niego – „mówił [...] niewiele,

⁵⁰ L. Erhardt, *Balety...*, s. 117–118.

⁵¹ A. Królicza, *Oczarować Paryż*, tekst zamieszczony w książeczce do płyty DVD z baletami *Ognisty ptak* i *Święto wiosny* Igora Strawińskiego, seria „Biblioteka Gazety Wyborczej”, t. 18, Warszawa 2010, s. 18.

⁵² A. Jarzębska, *Strawiński...*, s. 64.

⁵³ R. Vlad, *Strawiński*, PWM, Kraków 1974, s. 32.

⁵⁴ A. Ross, dz. cyt., s. 100.

⁵⁵ L. Erhardt, *Igor...*, s. 68.

⁵⁶ I. Strawiński, *Kroniki...*, s. 29.

a kiedy się odzywał, robił wrażenie chłopca mało jak na swój wiek rozwiniętego⁵⁷. Jednakże w rozmowach z Robertem Craftem dodaje, że od razu polubił Niżyńskiego, a uwagę jego zwróciła przede wszystkim „niezwykła prezencja Wacława”, „nieśmiały sposób bycia i miękki polski akcent” oraz to, że był „bardzo otwarty i serdeczny”⁵⁸.

Na marginesie należy wspomnieć, że Niżyński od początku zafascynowany był tym baletem. Jak podaje Richard Buckle wręcz

[...] błagał, by pozwolono mu zatańczyć Ognistego Ptaka. Gdy Diagilew protestował, że jest to rola dla tancerki na pointach, Niżyński dowodził, że może z powodzeniem tańczyć na palcach [...]. Ale Diagilew zdawał sobie sprawę, że istnieje granica, której przekraczać nie można⁵⁹.

Okazja do pokazania największej maestrii tanecznej przyszła do Niżyńskiego w 1911 roku wraz z nowym baletem Strawińskiego – *Pietruszką*. Strawiński, przebywający w tym czasie w Szwajcarii i czekający na narodziny swego syna, rozmyślał nad pierwszymi pomysłami do baletu o pewnym pogańskim rytuale. Zajmował się także tworzeniem – jak sam mówi – wyłącznie dla rozrywki – utworu na orkiestrę, z ważną rolą fortepianu – coś w rodzaju *Konzertstücku*. Strawiński opowiada:

Gdy pisałem tę muzykę, miałem wyraźną wizję pajaca, który się nagle rozhasał i przez swe kaskady diabolicznych arpedżiów wyczerpuje cierpliwość orkiestry, ta zaś ze swej strony odpowiada mu groźnymi fanfarami. Wynika z tego straszliwy zamęt, który doszedłszy do paroksyzmu, kończy się żalonym i płacziwym upadkiem biednego pajaca. Gdy skończyłem to dziwaczne dziełko, zacząłem [...] szukać tytułu, który wyrażałby jednym słowem charakter muzyki i, co za tym idzie, postać bohatera.

Aż pewnego dnia podskoczyłem z radości. Pietruszka! Nieśmiertelny i nieszczęśliwy bohater wszystkich jarmarków na całym świecie! Właśnie o to mi chodziło, znalazłem swój tytuł!⁶⁰

Sergiusz Diagilew, zachwycony tematem, nakazał zespołowi rozpoczęcie prac nad ostateczną wizją dzieła. W skład „komitetu” – jak określał ich Diagilew – w który dzięki nieustannej wymianie listów z kompozytorem weszli: oczywiście impresario, odpowiedzialny za scenografię Aleksander Benois, choreograf Michaił Fokin oraz „milczący członek” – Niżyński. Nad librettem zaś rozmyślali wszyscy po trosze. W ostatecznym kształcie rzecz dzieje się na skrzącym się kolorami karnawałowym jarmarku, pełnym bud i ludowych atrakcji, z teatrzykiem magika i jego ożywionymi kukiełkami: niezgrabnym Pietruszką, jego rywalem ognistym Maurem oraz ładną, ale głupiutką Kolombiną; mamy też i miłosny dramat, który kończy się śmiercią Pietruszki.

Muzyka *Pietruszki* ukazała wreszcie indywidualne cechy, które staną się – przynajmniej na czas jakiś – znakiem rozpoznawczym warsztatu kompozytor-

⁵⁷ Tamże, s. 30.

⁵⁸ L. Moore, dz. cyt., s. 95.

⁵⁹ R. Buckle, dz. cyt., s. 207.

⁶⁰ I. Strawiński, *Kroniki...*, s. 34.

skiego Strawińskiego. W pierwszym rzędzie są to: wykorzystanie prymitywnych, wręcz wulgarnych melodyjek, w większości o wyraźnie rosyjskim charakterze, oraz niesłychanie zmienna i pulsująca rytmika⁶¹. Zamysł wprowadzenia do baletu muzycznej „tandety” – co zarzucił Strawińskiemu Andrzej Rimski-Korsakow⁶² – był celowy: te popularne brzmienia miały podkreślać jarmarczny, odpustowy charakter scen zbiorowych. Zresztą jedna z tych zasłyszanych melodii sprowadziła na kompozytora kłopoty: melodia katarynki, którą Strawiński wykorzystał, okazała się chronioną prawami autorskimi piosenką Emila Spencera. Gdy sprawa ujrzała światło dzienne, Strawiński zmuszony był płacić autorowi pewien procent honorariów z wykonań i nagrań *Pietruszki*⁶³. Druga ważna cecha muzyki *Pietruszki* to potraktowanie warstwy rytmicznej. Erhardt nazywa to „walką Strawińskiego z kreską taktową” i uznaje za „jedno z najbardziej doniosłych i rewolucyjnych znaczeń dzieła”⁶⁴. Strawiński rozpoczął tu „proces uwalniania rytmu z więzów schematów metrycznych – mamy więc szybkie zmiany metrum, polimetrie, powstałą przez nakładanie nowej struktury metrycznej na nieprzerwane pulsowanie rytmiczne o charakterze ostinatowym, a nawet współistnienie metrum dwu- i trójdzielnego – zabieg ten wykorzystał Strawiński we wspomnianym już katarynkowym walczyku. W zakresie harmoniki, częściowo za sprawą prostych diatonicznych melodyjek, kompozytor sprowadza brzmienia do najprostszej trójdźwiękowej postaci i sumując je, uzyskuje rezultat politonalny – słyszymy to chociażby w motywie intonowanym równocześnie w C-dur i Fis-dur przez dwa klarnety. I wreszcie niespotykana dotąd instrumentacja. Strawiński

zaczyna zwracać baczną uwagę na indywidualny charakter i barwę każdego instrumentu. Zamiast mieniących się odcieniami brzmień osiąganych przy użyciu całego aparatu orkiestrowego, kompozytor wykorzystuje indywidualną barwę i możliwości instrumentów⁶⁵.

O ile jednak muzycy zachwycają się odkrywczą i świeżą szatą brzmieniową baletu, o tyle dla świata tanecznego najważniejsza była kreacja Wacława Niżyńskiego w roli tytułowego Pietruszki. W choreografii Fokina każda z marionetek otrzymała inne charakterystyczne kroki: Balerina stawiała drobne kroczyki na pointach, Maur ze stopami zwróconymi na zewnątrz wykonywał szerokie i niezdarne gesty, a udręczony Pietruszka, którego stopy były zwrócone do wewnątrz – sztywne, ograniczone ruchy.

Kiedy Pietruszka tańczył – jak wspomina Benois – jego ciężka drewniana głowa zwisała nieporadnie z ramion, stopy w niebieskich butach ledwo trzymały się nędznie odzianych i wypchanych nóg, ręce w czarnych mitenkach były sztywne jak drewniane warząchwie.

⁶¹ Zob. L. Erhardt, *Balety...*, s. 127.

⁶² Zob. tenże, *Igor...*, s. 80.

⁶³ Zob. tamże; tegoż, *Balety...*, s. 128.

⁶⁴ Tamże, s. 128.

⁶⁵ Tamże, s. 130.

Jedynie rozkołysane, mechaniczne, bezduszne ruchy podrzucają do góry wypchane trocinami nogi lub ręce w przesadnych drgawkach, wyrażających radość czy rozpacz⁶⁶.

Lucy Moore zdecydowanie twierdzi, że te „kanciaste, pozbawione płynności ruchy” kukielki to wkład własny Niżyńskiego⁶⁷.

Z niezliczonego grona zachwyconych tancerzem krytyków, artystów i przyjaciół, oddajmy głos Igorowi Strawińskiemu, który w *Kronikach* zapisał:

Chciałbym tutaj złożyć serdeczny hołd nieporównanemu wykonaniu roli Pietruszki przez Waclawa Niżyńskiego. Doskonałość, z jaką ucieleśnił tę postać, zaskakiwała tym bardziej, że strona czysto taneczna, w czym zwykle celował, była tym razem całkowicie podporządkowana grze dramatycznej, muzyce i gestom⁶⁸.

Robertowi Craftowi Strawiński dodał:

Niżyński jako Pietruszka był doskonały. [Była to] najbardziej frapująca istota ludzka, jaką kiedykolwiek widziałem na scenie. Jego piękna, choć z pewnością nie urodziwa twarz może się stać najbardziej poruszającą maską aktora⁶⁹.

Cyril Beaumont był zdumiony tym, że Waclaw „zdawał się docierać do samego sedna postaci z zadziwiającą intuicją”. Krytyka nurtowała jednakże jeszcze jedna kwestia: zastanawiał się „czy w trakcie jednego z napadów ponurej introspekcji [Niżyński] uświadamiał sobie dziwną paralelę między sobą a Pietruszką, między Czarodziejem a Diagilewem?”⁷⁰ Nie wiadomo czy sam Strawiński zdawał sobie sprawę z tak dalekich powiązań fikcji z rzeczywistością. Moore przytacza jednak wspomnienie jednej z bliskich znajomych Diagilewa, Lady Ottoline Morrell:

Niżyński nie miał żadnych złudzeń co do tego, kogo uosabia Pietruszka i jak blisko jest z nim związany. Podarował Diagilewowi swoje zdjęcia w codziennym ubraniu i w kostiumie scenicznym z baletu, by postawił je obok siebie. Określił Pietruszkę jako „mitycznego wyrzutka, w którym skupiają się patos i cierpienie życia, który tłucze rękami w mur, ale zawsze zostaje oszukany, wzgardzony i zostawiony samotnie na zewnątrz”⁷¹.

Wiele lat później Niżyński w swym *Dzienniku* napisze o sobie jako o „boskim kłownie”.

29 maja 1913 roku w Teatrze Champs-Élysées w Paryżu dyrygent Pierre Monteaux stanął za pulpitem, aby poprowadzić nowe dzieło Igora Strawińskiego i Baletów Rosyjskich – *Święto wiosny*. Premiera stała się, jak wszystkim wiadomo, największym skandalem muzycznym naszej epoki. W tym samym czasie odbywały się praktycznie dwa równoległe widowiska: na scenie rozgrywał się balet, a widownia także kłębiła się w osobliwym tańcu. Reakcje zarówno prze-

⁶⁶ L. Moore, dz. cyt., s. 119.

⁶⁷ Tamże, s. 120.

⁶⁸ I. Strawiński, *Kroniki...*, s. 36–37.

⁶⁹ L. Moore, dz. cyt., s. 120–121.

⁷⁰ Tamże, s. 120.

⁷¹ L. Moore, dz. cyt., s. 121.

ciwników, jak i zwolenników awangardowego przedstawienia były niezwykle gwałtowne. Valentine Gross, której szkice z występów Baletów Rosyjskich eksponowano tego wieczoru w foyer, opisywała:

Teatr wyglądał jak podczas trzęsienia ziemi. Miało się wrażenie, że drży w posadach. Ludzie wrzeszczeli na cały głos, obrzucali się obelgami i gwizdali, zagłuszając muzykę. Policzkowano się i nawet okładano pięściami [...] Zobaczyłam [kompozytora] Maurice'a Delage'a czerwonego ze wzburzenia jak burak, drobnego Maurice'a Ravela zaciętrzonego jak kogut [...].⁷²

A Lucy Moore uzupełnia: „Kompozytor Camille Saint-Saëns zerwał się z miejsca, by wyjść, i wysyczał do sąsiada [przy początkowych dźwiękach solowego fagotu]: «Jeśli to jest fagot, to ja jestem goryl»»⁷³. Ale i zwolennicy baletu byli równie gwałtowni. Harry Kessler napisał „że są świadkami całkowicie nowej wizji, czegoś dotychczas niewidzianego [...], sztuki i antysztuki jednocześnie”⁷⁴, a cytowana już wcześniej Valentine Gross uznała nawet balet za „zdumiewająco piękny”⁷⁵! Reakcję zgromadzonej publiczności zabawnie podsumował Jean Cocteau: „Jak to przyjemnie okłaskiwać Strawińskiego na twarzy swego sąsiada”⁷⁶.

Ogromny tumult niemal całkowicie zagłuszał muzykę.

Sam Diagilew apelował o ciszę, a kiedy to nie pomagało, dla uspokojenia tłumu zaczęto wygaszać oświetlenie na sali. Solistkę wykonującą rolę Wybranej, uciekającą w popłochu ze sceny Marię Piltz, Diagilew wepchnął z powrotem na deski⁷⁷.

A jak na tę niecodzienną sytuację zareagowali Strawiński i Niżyński? Kompozytor wspomina:

Widok pleców dyrygenta Monteaux jest dziś bardziej żywy w mej pamięci niż obraz sceny. Stał pozornie niewzruszony i zimny jak krokodyl. Wciąż jeszcze wydaje mi się to nie do wiary, że jednak doprowadził orkiestrę do końca. Kiedy hałas się wzmógł – lekki szum trwał od samego początku – opuściłem swoje miejsce i poszedłem za kulisy, do Niżyńskiego. Stał na krześle, tuż poza zasięgiem wzroku widzów, wykrzykując liczby do tancerzy [...]. Oczywiście biedni tancerze nie słyszeli nic z powodu zgiełku na Sali i własnego tupania. Musiałem trzymać Niżyńskiego za ubranie, gdyż wściekał się, gotów w każdej chwili wyskoczyć na scenę i wywołać skandal⁷⁸.

Sam Niżyński, kiedy już nieco ochłonął, mruczał uporczywie pod nosem: „Jak głupia jest publiczność”. Wiele lat po premierze Strawiński dopełnił obraz:

Po przedstawieniu byliśmy podnieceni, źli, oburzeni i... szczęśliwi. Poszliśmy razem z Niżyńskim i Diagilewem do restauracji [...]. Jediną uwagą, jaką zrobił Diagilew, było:

⁷² R. Buckle, dz. cyt., s. 327.

⁷³ L. Moore, dz. cyt., s. 178.

⁷⁴ Tamże, s. 178.

⁷⁵ R. Buckle, dz. cyt., s. 327.

⁷⁶ J. Ekiert, *Zagadki muzyczne*, Wyd. Alfa, Warszawa 1995, s. 83.

⁷⁷ A. Królca, *Plotka o Sacre du Printemps*, tekst zamieszczony w książeczce do płyty DVD z baletami *Ognisty ptak i Święto wiosny* Igora Strawińskiego, s. 22.

⁷⁸ I. Strawiński, *Kroniki...*, s. 47–48.

„Tego właśnie chciałem” i wyglądał rzeczywiście na zadowolonego. Nikt bowiem lepiej od niego nie rozumiał znaczenia reklamy, toteż natychmiast docenił to, co się wydarzyło⁷⁹.

Co zatem spowodowało tak wielki skandal i oburzenie niektórych widzów? Co okazało się dla innych objawieniem i wstrząsem w dziele, które nazywano „Nowym Testamentem muzyki”? Na te i wiele innych pytań próbowano odpowiedzieć w niezliczonych pracach analitycznych poświęconych *Świętu wiosny*. Chyba żadne inne dzieło na przestrzeni wieków nie wywołało tak wielkich i skrajnych emocji.

Alicja Jarzębska pisze, że balet ten jest

symbolem narodzin europejskiego modernizmu kojarzonego z istotnymi zmianami nie tylko w zakresie twórczości artystycznej, lecz także z przełomem w niemal wszystkich dziedzinach ludzkiego działania i myślenia⁸⁰.

Nieco dalej idzie w swych rozmyślaniach cytowany już krytyk Modris Eksteins, który także skojarzył owo dzieło z narodzinami modernizmu, lecz też z zapowiedzią wojennej masakry, jaką była pierwsza wojna światowa, która „gruntownie przeorała świadomość twórców kultury europejskiej”⁸¹.

A jaka była geneza i jak przebiegały prace nad ostatnim wspólnym dziełem Igora Strawińskiego i Wacława Niżyńskiego? Oddajmy głos kompozytorowi:

Pomysł *Święta wiosny* wpadł mi do głowy gdy jeszcze komponowałem *Ognistego ptaka*. Przyśnił mi się pogański obrzęd, podczas którego wybrana dziewczica tańczy, aż umrze⁸².

Drugim impulsem było wspomnienie Strawińskiego z dzieciństwa, wspomnienie „dzikiej rosyjskiej wiosny, która wybucha w ciągu jednej godziny, jakby cała ziemia nagle popękała”⁸³, dlatego też notuje w innym miejscu: „chciałem odmalować wzbieranie wiosny, wzniosłe wzbieranie odnawiającej się przyrody”⁸⁴. Tak więc tematem *Wielkiej ofiary* – jak pierwotnie miał się nazywać balet – są „narodziny i śmierć, Eros i Tanatos, pierwiastki prymitywne i gwałtowne, podstawowe doświadczenie każdej egzystencji w każdej kulturze”⁸⁵. Badacze dzieła zgodnie podkreślają, że właśnie to zderzenie radości wiosny z grozą śmierci było tak szokujące i wywołało głośny protest premierowej publiczności. Alicja Jarzębska precyzuje:

widowisko odwoływało się bowiem do wyobrażonej rzeczywistości, w której funkcjonują „nieucywilizowane istoty” oraz magiczne rytuały, mające na celu wyzwolenie potęż-

⁷⁹ A. Jarzębska, *Rola i znaczenie Święta wiosny Igora Strawińskiego w kulturze XX i XXI wieku*, [w:] *Święto wiosny. Dwie perspektywy*, red. M. Szoka, T. Majewski, Wyd. Akademii im. G. i K. Baciewiczów w Łodzi, Łódź 2014, s. 22.

⁸⁰ Tamże, s. 20.

⁸¹ Tamże.

⁸² M. Eksteins, dz. cyt., s. 53.

⁸³ Tamże, s. 53.

⁸⁴ R. Vlad, dz. cyt., s. 51.

⁸⁵ M. Eksteins, dz. cyt., s. 53.

nych sił natury za cenę śmiertelnej ofiary z ludzkiej istoty, nie uwikłanej w żadne relacje osobowe czy problemy egzystencjalne⁸⁶.

Tymczasem Strawiński konsultował swój pomysł z Nikołajem Roerichem, późniejszym autorem scenografii i kostiumów. Roerich, nazywany przez Niżyńskiego „profesorem”, a przez tancerkę Tamarę Karsawinę „prorokiem”, rzeczywiście był prawdziwym „człowiekiem renesansu”. Nie tylko malował – w głównej mierze prehistoryczne pejzaże i ludzi uczestniczących w dawnych rytuałach, dał się poznać także jako pisarz i filozof, a jego wcześniejszą pasją stanowiły prace wykopaliskowe przy szamańskich kurhanach⁸⁷. W roku 1911, kiedy trwały intensywne prace nad kształtem baletu, zabrał on kompozytora do wsi Tałaszkino pod Smoleńskiem, na zaproszenie księżnej Tieniszewej. Tam Strawiński miał sposobność przestudiowania wspaniałej kolekcji rosyjskiej sztuki ludowej, należącej do tej możnej protektorki, a także chłonał melodyczne kształty ludowych piosenek.

Święto wiosny już od pierwszych chwil żyło i pulsowało w wyobraźni kompozytora. Partytura, mimo swej drobiazgowej dokładności, była tylko przybliżonym tych wyobrażeń odbiciem. Niezwykłą ciekawostką było opublikowanie w 1969 roku szkiców kompozytora, co pozwoliło prześledzić jego proces twórczy. Ten nowy sposób myślenia o muzycznym dziele przybliży Jarzębska:

Dotychczas – pisze – kompozytorzy najpierw szkicowali swe pomysły dźwiękowe jako układy melodyczno-harmoniczne, a dopiero potem je instrumentowali na zespół orkiestrowy. Natomiast Strawiński od razu zaznaczał (zwykle kolorowym ołówkiem) jaki instrument i z jaką artykulacją ma zagrać dane dźwięki. A czasem w ogóle nie notował wysokości dźwięków, tylko ich ruch i rytm⁸⁸.

A co zawiera partytura? Rewolucję w każdym ze swych elementów muzycznych⁸⁹. Na pierwszy plan wysuwa się rytmika, odgrywająca bodaj po raz pierwszy rolę tak doniosłą w utworze muzycznym. Strawiński na jednym ze wspomnianych szkiców zapisał znamienne zdanie: „Muzyka istnieje, jeśli jest rytm, tak jak życie istnieje, jeśli jest puls”⁹⁰. Dążenie do uwolnienia rytmu spod jarzma schematów metrycznych, liczne synkopy, zmienna akcentuacja, silnie zaznaczone już w *Pietruszce* – tutaj wybuchają z ogromną siłą⁹¹. Zmienność metrum osiąga swoje maksimum w ostatniej odsłonie – świętym tańcu Wybranej, gdzie każdy takt partytury przynosi nową zmianę metryczną.

Innym ważnym rysem tej muzyki jest potraktowanie rodzimego folkloru. W rozmowie z Robertem Craftem Strawiński wspomina, że

⁸⁶ A. Jarzębska, *Rola i znaczenie...*, s. 27.

⁸⁷ Zob. L. Moore, dz. cyt., s. 160.

⁸⁸ A. Jarzębska, *Rola i znaczenie...*, s. 38.

⁸⁹ Zob. L. Erhardt, *Balety...*, s. 145.

⁹⁰ Tenże, *Igor...*, s. 95.

⁹¹ Zob. tenże, *Balety...*, s. 146.

wstępny temat fagotu [...] jest jedyną ludową melodią w tym utworze. Pochodzi z pewnej antologii litewskiej muzyki ludowej (zbiór Antoniego Juszkiewicza⁹²), którą znalazłem w Warszawie⁹³.

Pozostałe skrawki melodyczne kompozytor skrupulatnie modyfikował, czyli

zmieniał rytmikę, tempo, eliminował lub dodawał jakieś dźwięki, zestawiał różne fragmenty melodii danej pieśni; dlatego też układy dźwiękowe zanotowane w partyturze nie dają wrażenia bezpośredniego podobieństwa z ludowym oryginałem, tym bardziej że kompozytor zestawiał je ze współbrzmieniami o morfologii kwartowo-trytonowej, nadając im „modernistyczny koloryt brzmieniowy”⁹⁴.

Niemniej obfitym i interesującym przedmiotem studiów jest harmonika dzieła. Jak precyzuje Erhardt: „święci w nim swe triumfy politonalność, wynikająca z sumowania kilku prostych planów harmonicznyc”⁹⁵. Muzyka *Święta wiosny*, jak podsumowuje Eksteins, „ze swoją gwałtownością, dysonansem i jawną karkofonią była tak samo naładowana energią i prymitywna jak temat baletu”⁹⁶.

Jak ta muzyka była odbierana jeszcze przed samą premierą, przybliży wspomnienie Louisa Laloy’a, krytyka muzycznego i przyjaciela Claude’a Debussy’ego, opisujące wieczór, podczas którego Strawiński i autor *Popołudnia fauna* przegrywali na cztery ręce ukończone już dzieło. Laloy pisze:

Debussy zgodził się grać partie basowe [...]. Strawiński poprosił, aby mu pozwolono zdjąć kołnierzyk. Z wzrokiem zniechęconym za okularami, z nosem utkwionym w klawiaturze, nucąc chwilami jakąś obciętą partię, wciągał w potok dźwiękowy zwinne i miękkie ręce swego partnera, który bez trudu dotrzymywał mu kroku i zdawał się drwić z trudności. Kiedy skończyli, nie było mowy o uściskach czy nawet komplementach. Pozostawaliśmy niemi i zmiażdżeni jak po huraganie, który przyszedł z otchłani wieków, by wyrwać nasze życie z korzeniami. Parę dni później, w liście do Strawińskiego, Debussy pisał: „Wciąż mam w pamięci wspomnienie wykonania pańskiego *Święta wiosny* [...]... Prześladowuje mnie ono jak piękna z mora, lecz daremnie usiłuję odnaleźć w nim to przerażające wrażenie. Dlatego też czekam na tę premierę jak łakome dziecko, któremu obiecano konfitury [...]. Kiedy przyjedzie pan do Paryża, żeby wreszcie można było zagrać trochę prawdziwej muzyki?”⁹⁷.

Kiedy z początkiem 1912 roku *Święta wiosny* uzyskało niemal ostateczny kształt baletu pozbawionego tradycyjnego libretta, za to podzielonego na szereg obrazów, Strawiński wspólnie z Roerichem postanowili przedstawić pomysł Diagilewowi i Niżyńskiemu. Impresario natychmiast zapalił się do tego przedsięwzięcia i jak pisał Strawiński do matki: „[obaj] oszaleli na punkcie mojego nowego dziecka, *Święta wiosny*”⁹⁸. W tym samym liście wyrażał jednak swój

⁹² Zob. A. Jarzębska, *Strawiński...*, s. 281.

⁹³ L. Erhardt, *Balety...*, s. 146.

⁹⁴ A. Jarzębska, *Strawiński...*, s. 66.

⁹⁵ L. Erhardt, *Balety...*, s. 147.

⁹⁶ M. Eksteins, dz. cyt., s. 65.

⁹⁷ L. Erhardt, *Igor...*, s. 109.

⁹⁸ M. Eksteins, dz. cyt., s. 54.

niepokój, czy Fokin – którego pierwotnie Diagilew wyznaczył na choreografa – sprosta temu arcytrudnemu zadaniu. Pisał:

Nieprzyjemne jest to, że będzie je musiał opracować Fokin, którego uważam za artystę wyjąłowego, artystę, który pokonał swoją drogę w szybkim tempie i w każdym nowym dziele już się tylko powtarza [...] ⁹⁹.

Strawiński dosadnie podsumowuje:

do *Święta* trzeba stworzyć nowe formy, o jakich podłemu i chciwemu, chociaż uzdolnionemu Fokinowi nawet się nie śniło. [...] Potrzebny jest geniusz, nie sprawność [...] ¹⁰⁰.

Diagilew zdecydował więc, że choreografią zajmie się Wacław Niżyński. Niżyński zabrał się do pracy z wielkim zapałem. Jak podaje Moore:

przez lato i jesień 1912 roku w każdej wolnej chwili [...] przygotowywał *Święto*, zapisując kolejne pomysły, otulony hotelowym szlafrokiem z kapturem opuszczonym na twarz jak u zawodowego boksera. Fascynowała go solidność, siła i prostota sztuki nowoczesnej – szczególnie Gauguina – odbijała bowiem ideę bliską jemu samemu: odrzucenie iluzji i sztuczności. Podobnie jak Strawiński chciał rzucić wyzwanie uprzedzeniom, pogwałcić zasady i przedefiniować oczekiwania publiczności, żeby skonfrontować je z nową rzeczywistością ¹⁰¹.

I właśnie choreografia baletu stanowiła ostatni element dopełniający prowokacyjny obraz *Święta wiosny*. Niżyński wyeliminował z tańca całkowicie element wirtuozerii.

Nie było ani jednego skoku czy piruetu, ani jednej arabeski. Jak na ironię tancerz, którego gracia i zwinność wywoływały w poprzednich latach szaleńczy zachwyt, wymazał jak gdyby z tego układu wszelki ślad dawnych osiągnięć. Ruch ograniczył do ciężkich podskoków na obie stopy oraz chodu, płynnego lub połączonego z tupaniem. Podobnie jak we wszystkich innych układach Niżyńskiego, i tu istniała podstawowa pozycja: stopy zwrócone wyraźnie do wewnątrz, kolana zgięte, ramiona wyciągnięte, głowa odwrócona profilem, a tułów przodem do widza. Innymi słowy, pozycja klasyczna została całkowicie zanegowana poprzez stworzenie czegoś, co dla wielu wyglądało jak wykoślawiony iks. Niżyński nazywał swoje ruchy „stylizowanymi gestami” dla zaakcentowania odejścia od płynności i rytmu tańca klasycznego i podkreślenia niespójności [...] ¹⁰².

Przy konstruowaniu choreografii Niżyński nie ukrywał swego zachwytu koncepcją Emile’a Jacques’a-Dalcroze’a, zgodnie z którą „w tańcu każda nuta powinna być wyrażana odpowiednim ruchem” ¹⁰³.

Przyjmując ją za punkt wyjścia, Niżyński zapoczątkuje – zdaniem historyka tańca L. Kiesten –

ważną ideę baletu jako organizmu podzielonego na interaktywne cząstki, tańczące w relacji do siebie samych i jedne do drugich, utrzymując równocześnie rytm swojego zespołu w relacji do wielkiego rytmu całości ¹⁰⁴.

⁹⁹ Tamże, s. 54.

¹⁰⁰ L. Moore, dz. cyt., s. 164.

¹⁰¹ Tamże, s. 166.

¹⁰² M. Eksteins, dz. cyt., s. 65–66.

¹⁰³ L. Moore, dz. cyt., s. 166.

¹⁰⁴ Tamże, s. 166.

Istotną innowacją było także traktowanie wykonawców nie jako osobnych tancerzy, lecz jako elementu kompozycji. Większość baletu wykonywał cały zespół, nie istniał więc nawet cień szansy na to, by ktoś zabłysnął indywidualnie. Bo jak powie Niżyński dziennikarzowi w 1913 roku:

Święto jest życiem kamieni i drzew. Nie ma w nim istot ludzkich. To tylko inkarnacja przyrody, [...] a także ludzkiej natury. Zatańczy to jedynie corps de ballet, bo nie chodzi tu o indywidualne efekty¹⁰⁵.

Zaskakujący układ choreograficzny zdecydowanie nie podobał się tancerzom. Wielu z nich jawnie głosiło, że jest „szkaradny i odrażający”¹⁰⁶. Dodatkową trudnością był brak wyraźnej melodii, przez co musieli kierować się jedynie rytmem, wykrzykując takty w czasie tańca – nienawidzili tego i nazywali próby lekcjami arytmetyki¹⁰⁷.

Najwięcej czasu Waław poświęcał partii Wybranej, którą miała tańczyć jego siostra Bronia. Tancerka, pamiętna wcześniejszych doświadczeń przy próbach do *Popołudnia fauna*, od razu zrozumiała intencje brata. We wspomnieniach napisała:

Tańcząc, wyobrażałam sobie czarne chmury na burzowym niebie nade mną, które pamiętałam z obrazu Roericha. Wyobrażałam sobie, że przyroda wokół mnie jest pogrążona w ciszy przed rozpełnieniem się huraganu. Kiedy myślałam o pierwotności plemiennych rytuałów, podczas których Wybrana musi umrzeć, by ratować ziemię, czułam, że moje ciało musi się skulić, musi wchłonąć wściekłość huraganu. Silne, gwałtowne, spontaniczne ruchy zdawały się zwalczać żywioły, kiedy Wybrana strzegła ziemi przed zagrażającymi jej niebiosami. Tańczyła jak opętana, musiała to robić, dopóki nie zabije jej oszalały taniec w pierwotnym rytuale ofiarnym¹⁰⁸.

Niestety ogromnym ciosem dla Niżyńskiego była niespodziewana ciąża siostry. Jego przyjaciele wspominają, że nie potrafił się z tym pogodzić. W afekcie rzucił się z pięściami na jej męża, a na Bronię wrzeszczał, że „celowo próbuje zniszczyć jego pracę, tak jak wszyscy”¹⁰⁹. Jej zastępczyni, Maria Piltz, była zdaniem Rambert jedynie „lichą kopią”¹¹⁰.

Przez cały czas powstawania układu choreograficznego Strawiński blisko współpracował z Niżyńskim. Kiedy tylko mógł przychodził na próby i z wielkim zaangażowaniem nadzorował postępy w pracach. Marie Rambert, opowiada:

Kiedy Strawiński przyszedł po raz pierwszy na jedną z prób i usłyszał, jak jego muzyka jest grana, zdenerwował się, odsunął na bok grubego niemieckiego pianistę, którego Diagilew nazywał „Kolossal”, i zaczął grać dwa razy szybciej, niż graliśmy do tej pory – i dwa razy szybciej, niż byliśmy w stanie zatańczyć. Tupał w podłogę, walił pięścią w

¹⁰⁵ Tamże, s. 168.

¹⁰⁶ M. Eksteins, dz. cyt., s. 66.

¹⁰⁷ Zob. L. Moore, dz. cyt., s. 167.

¹⁰⁸ Tamże, s. 166–167.

¹⁰⁹ Tamże, s. 171.

¹¹⁰ R. Buckle, dz. cyt., s. 319.

fortepian, śpiewał i krzyczał, a w wszystko w tym celu, aby dać nam wyobrażenie o rytmie tej muzyki i barwie orkiestry¹¹¹.

Na jedną z ostatnich prób Diagilew zaprosił Enrico Cecchetti, wybitnego nauczyciela tańca i orędownika starego stylu. Stary mistrz podsumował to, co zobaczył następująco:

Myślę, że zrobiło to czterech idiotów. Pierwszy pan Strawiński, który skomponował muzykę, drugi – pan Roerich, który zaprojektował scenografię i kostiumy, trzeci – pan Niżyński, który wymyślił taniec, a czwarty – pan Diagilew, który zmarnował na to pieniądze. Diagilew tylko się roześmiał¹¹².

Pomimo wielu trudności ani Niżyński, ani Strawiński nie upadali na duchu. W 1913 roku rozentuzjasmowany choreograf pisał do kompozytora:

Igor, jeśli praca nadal będzie szła tak jak teraz, to powstanie coś wielkiego. Teraz już wiem, czym będzie Święto wiosny, gdy wszystko pójdzie, jak obaj chcemy; czymś nowym, pięknym i całkowicie odmiennym, ale dla przeciętnego widza – wstrząsającym i emocjonalnym przeżyciem¹¹³.

Warto podkreślić, że – wbrew obecnie forsowanej opinii, wykreowanej zresztą przez samego kompozytora – Strawiński do końca popierał działania Niżyńskiego i w pełni aprobował jego układy, których „nie da się z niczym porównać”¹¹⁴. Ekscytował się, że „Niżyński pracuje z niezwykłym zapalem, zupełnie się w tym zatracą”¹¹⁵. Tuż po premierze ponadto powiedział:

Wszystko jest dokładnie takie, jak chciałem [...]. Lecz będziemy musieli długo czekać, zanim publiczność przyzwyczai się do naszego języka. O wartości naszych dotychczasowych osiągnięć jestem przekonany i to dodaje mi sił do dalszej pracy¹¹⁶.

Niestety wydarzenia lat kolejnych, nieoczekiwany ślub Niżyńskiego z węgierską arystokratką Romolą de Pulszky i jego odejście z Baletów Diagilewa, sprawiły, że Igor Strawiński zmienił diametralnie swą ocenę zarówno choreografii, jak i całego okresu współpracy z Waławem. W *Kronikach mojego życia* pozostawił obszernie fragmenty dyskredytujące Niżyńskiego zarówno jako choreografa-wizjonera, jak i w ogóle muzyka. Oddajmy głos kompozytorowi:

Muszę z całą szczerością powiedzieć, że [...] jego niezajomość najbardziej elementarnych pojęć muzycznych była uderzająca. Biedny chłopak nie umiał czytać nut ani grać na żadnym instrumencie. Swoje odczucia muzyczne wyrażał w banalnych zdaniach albo też powtarzał to, co mówiło otoczenie¹¹⁷.

¹¹¹ Tamże, s. 314.

¹¹² L. Moore, dz. cyt., s. 175.

¹¹³ M. Eksteins, dz. cyt., s. 55.

¹¹⁴ Tamże, s. 55.

¹¹⁵ L. Moore, dz. cyt., s. 167.

¹¹⁶ M. Eksteins, dz. cyt., s. 55.

¹¹⁷ I. Strawiński, *Kroniki...*, s. 42.

Jakże to krzywdzące zdanie i chyba nie do końca prawdziwe. Dowodem tego jest choćby własnoręcznie zrobione przez Strawińskiego zdjęcie, na którym Waclaw razem z kompozytorem Mauricem Ravelem zapamiętałe gra na fortepianie.

A w takich zaskakująco ostrych słowach opisuje kompozytor choreografię Niżyńskiego:

[...] wyniosłem i po dziś dzień zachowałem ogólne wrażenie nieudolności, z jaką Niżyński tę choreografię zrobił. Widać było jasno jego nieudolność przyswojenia sobie rewolucyjnych idei, które tworzyły credo Diagilewa i które ten ostatni pracowicie i z uporem zaszczerpiał Niżyńskiemu. Czuło się w tej choreografii raczej bardzo ciężki bezowocny wysiłek niż realizację plastyczną, prostą i naturalną, wynikającą z wymagań muzyki. Jakże dalekie było to od tego, czego pragnąłem.

I dalej dowodzi, że Niżyński,

rozumiejąc dramatyczny charakter tańca, nie był w stanie wydobyć z niego zasadniczej treści w sposób zrozumiały i skomplikował go przez niezręczność czy też ograniczoność¹¹⁸.

Lucy Moore próbuje wyjaśnić tę całkowitą zmianę nastawienia kompozytora do Waclawa interesownością Strawińskiego, znanego zresztą z miłości własnej. Nie dziwi jej więc, że opowiedział się całkowicie po stronie zdradzonego Diagilewa, który – jak wierzył kompozytor – będzie w stanie niejednokrotnie jeszcze zapewnić mu sukces. Moore przytacza także fragment listu, który Strawiński wysłał do jednego z przyjaciół, krótko po ślubie Niżyńskiego. Kompozytor napisał, że

oczywiście to wywraca wszystko do góry nogami – dosłownie wszystko, co robiliśmy – i łatwo możesz przewidzieć konsekwencje: dla Niżyńskiego to koniec, a ja na długo mogę zostać pozbawiony możliwości dokonania czegoś wartościowego w choreografii, i co jeszcze ważniejsze, zobaczenia swoich utworów przyobleczonych w ciało, że się tak choreograficznie wyrażę¹¹⁹.

Niezależnie jednak od tych krytycznych, lecz i z pewnością wyolbrzymionych opinii, przypadający na lata 1909–1913 czas wspólnej pracy Igora Strawińskiego i Waclawa Niżyńskiego dla Baletów Rosyjskich Diagilewa zmienił dotychczasowe widzenie i odczuwanie piękna, a sztukę skierował na nowe tory. Dla obydwu artystów jednakże okres ten miał diametralnie różne znaczenie. Dla Strawińskiego stał się przepustką, wręcz trampoliną do sławy i otworzył przed nim sale koncertowe na całym świecie. Dla Waclawa Niżyńskiego okazał się punktem szczytowym, a zarazem pierwszym krokiem do klęski artystycznej, a także klęski w wymiarze ludzkim. Po zawarciu związku małżeńskiego, odczytanego przez Diagilewa jako akt jawnej zdrady, tancerz i choreograf stopniowo poddawał się postępującej chorobie psychicznej, która już na zawsze wykluczyła go z aktywnego życia.

¹¹⁸ Tamże, s. 48.

¹¹⁹ L. Moore, dz. cyt., s. 205.

Bibliografia

- Buckle Richard, *Diagilew*, PWM, Kraków 2014.
- Burt Ramsay, *Niżyński, modernizm i problem przedstawiania nienormatywnych typów męskości*, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. Jadwiga Majewska, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.
- Eksteins Modris, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, PIW, Warszawa 1996.
- Erhardt Ludwik, *Balety Igora Strawińskiego*, PWM, Kraków 1962.
- Erhardt Ludwik, *Igor Strawiński*, PIW, Warszawa 1978.
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, t. 2: *N-Ż*, PWM, Kraków 2008.
- Klimczyk Wojciech, *Wizjonerzy ciała*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Królica Anna, *Oczarować Paryż*, tekst zamieszczony w książeczce do płyty DVD z baletami *Ognisty ptak* i *Święto wiosny* Igora Strawińskiego, seria „Biblioteka Gazety Wyborczej”, t. 18, Warszawa 2010.
- Królica Anna, *Plotka o Sacre du Printemps*, tekst zamieszczony w książeczce do płyty DVD z baletami *Ognisty ptak* i *Święto wiosny* Igora Strawińskiego, seria „Biblioteka Gazety Wyborczej”, t. 18, Warszawa 2010.
- Jarzębska Alicja, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Musica Iagiellonica, Kraków 2002.
- Jarzębska Alicja, *Rola i znaczenie Święta wiosny Igora Strawińskiego w kulturze XX i XXI wieku*, [w:] *Święto wiosny. Dwie perspektywy*, red. Marta Szoka, Tomasz Majewski, Wyd. Akademii im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2014.
- Marczyński Jacek, *Wstęp*, [w:] *Dziennik. Wacław Niżyński*, Wyd. Axis Mundi, Warszawa 2011.
- Matynia Agnieszka, *Malarze w teatrze. Nurt folklorystyczny w Baletach Rosyjskich Siergieja Diagilewa*, „Aspiracje” 2007, https://wydawnictwo.asp.waw.pl/wp-content/uploads/sites/11/2015/10/A_4_aspiracje_lato_2007_internet-1.pdf.
- Moore Lucy, *Niżyński. Bóg tańca*, Wyd. Marginesy, Warszawa 2004.
- Ross Alex, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, PIW, Warszawa 2011.
- Sieczka Anna, *Balety rosyjskie Sergiusza Diagilewa*, „Młoda Muzykologia”, t. 1, red. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Alicja Jarzębska, Kraków 2008.
- Strawiński Igor, *Kroniki mojego życia*, PWM, Kraków 1974.
- Vlad Roman, *Strawiński*, PWM, Kraków 1974.

Abstrakt

Igor Strawiński i Waclaw Niżyński – artyści wizjonerzy u progu nowej epoki

Kompozytor Igor Strawiński oraz tancerz i choreograf Waclaw Niżyński skrzyżowali swe drogi twórcze na początku wieku XX, aby zrewidować dotychczasowe myślenie o sztuce i wprowadzić ją w nowy wiek. Apogeum współpracy tych dwóch wybitnych artystów stanowiło wystawienie baletu *Święto wiosny*, którego premiera w 1913 roku, zapisała się w historii jako jeden z największych skandali muzycznych naszej epoki. Niniejszy artykuł posiada charakter kompilacyjny. Wykorzystuje znane opracowania muzykologiczne i historyczne dotyczące literatury przedmiotu.

Słowa kluczowe: Igor Strawiński, Waclaw Niżyński, balet, muzyka XX wieku.

Abstract

Igor Stravinsky and Vaslav Nijinsky – artists and visionaries on the threshold of a new era

The composer Igor Stravinsky and the dancer and choreographer Vaslav Nijinsky crossed their creative paths at the beginning of the twentieth century, which made them revise their approach to art and introduce it in a new era. The collaboration of these two outstanding artists culminated with the staging of the ballet 'The Rite of Spring', whose premiere in 1913 made history as one of the greatest musical scandals of our time. This paper is of a compilative nature. It uses renowned musicological and historical analyses relating to the literature on the subject.

Keywords: Igor Stravinsky, Vaslav Nijinsky, ballet, music of the 20th century.