

W lutym 2016 r. minęła 125 rocznica urodzin wybitnej choreografki pierwszej połowy XX wieku, Bronisławy Niżyńskiej. Miała polskie korzenie – oboje rodzice, Tomasz i Eleonora byli Polakami i urodzili się w Warszawie, gdzie uczęszczali do szkoły baletowej, ale nie związali swoich losów z Teatrem Wielkim. Co prawda Tomasz Niżyński figurował w 1882 r. na liście tancerzy zespołu baletowego Teatru Wielkiego za dyrekcji José Mendeza [1, s. 30], ale trwało to krótko, bowiem za zgodą administracji teatru wyjechał do Odessy, gdzie organizowano zespół baletowy w tamtejszej Operze [2, s. 74]. Matka, Eleonora Bereda, bardzo wcześnie rozpoczęła występy ze swoją siostrą, Stefanią w Operze w Kijowie. Artystyczne ścieżki rodziców przecięły się w Odessie, a w 1884 r. w Baku wzięli ślub. Tomasz był solistą, choreografem i pedagogiem, a żona tancerką w zespole, który występował na Kaukazie, a później w Kijowie i Mińsku. Spośród trojga dzieci Wacław i Bronisława zostali tancerzami, a ich starszy brat, Stanisław po doznanym w dzieciństwie upadku nigdy nie wrócił do zdrowia. Gdy Tomasz Niżyński opuścił rodzinę, Eleonora podjęła decyzję o przeprowadzce do Petersburga, gdzie Wacław i Bronisława zostali przyjęci do carskiej szkoły baletowej.

W 1908 r. Bronisława została zaangażowana do zespołu baletowego Teatru Maryjskiego, gdzie występowała w «Jeziorze łabędzim», «Bajaderze», «Paquicie», «Córce źle strzeżonej», «Koniku Garbusku», «Królu Kandaulesie» i «Chopinianie». W sezonie 1910–1911 awansowała na stanowisko koryfejki i zatańczyła między innymi Boginię Rosy i Hebe w «Przebudzeniu się Flory» oraz role przeznaczone dla koryfejek we wspomnianych wcześniej baletach to jest: pas de quatre z «Jeziora...» i wariacje Wrózek: Srebra, Złota, Szafirów i Brylantów ze «Śpiącej królowny». Bronisława została także zaangażowana do zespołu baletowego, powstałego z inicjatywy Sergieja Diagilewa i w latach 1909–1914 tańczyła w miniaturach choreograficznych Michaiła Fokina: Mazurka w «Sylfidach» (w Petersburgu pt. «Chopiniana»), jedną z Markiz w «Pawilonie Armidy», Motyla w «Karnawale», Bachantkę w «Narcyzie», jedną z Trzech Odalisek w «Szeherazadzie», Tancerkę Uliczną w «Pietruszce», Taor w «Kleopatrze», w pierwszej parze w Lezginie w balecie «Tamara», Świątynną tancerkę w «Niebieskim bogu», a także w «Tańcach połowieckich», «Ognistym Ptaku» i jedną z dwóch Wilis w tradycyjnej wersji «Giselle».

Wacław był starszy o niecałe dwa lata od swojej siostry i szybko dostrzeżono jego niepowtarzalny talent; oboje z Bronisławą tańczyli w balecie Teatru Maryjskiego w Petersburgu i grupie baletowej zorganizowanej przez Diagilewa. Znakomicie rozwijająca się kariera Wacława ulegała jednak wstrząsom: incydent dotyczący występu w «Giselle» w Teatrze Maryjskim zakończył się ostatecznie odejściem z teatru obojga rodzeństwa. Także poczucie solidarności wpłynęło na decyzję Bronisławy o odejściu z Ballets Russes¹, gdy Diagilew zerwał stosunki z Wacławem.

¹ Ballets Russes (Balety Rosyjskie) – zespół zorganizowany przez S. Diagilewa, który działał w l. 1911–1929; wcześniej grupa występowała w ramach tzw. Sezonów Rosyjskich.

Bronisława nie tylko była lojalną siostrą, ale też «siostrzaną» duszą w kwestiach artystycznych: w czasie pierwszych prób Waława przy «Popołudniu fauna» [2, s. 76–78]. była modelem Nimfy, a także asystowała przy powstawaniu «Gier» oraz «Święta wiosny». W tym ostatnim Waław przeznaczył dla niej główną rolę kobiecą Wybranej (Dziewczyny Ofiarnej), wykorzystując fizyczne predyspozycje siostry. Zarówno w premierze baletu „Gry” jak i «Święta wiosny» Bronisława nie wystąpiła, ponieważ spodziewała się dziecka, ale w swoich wspomnieniach opisała przebieg prób i metody pracy Waława, które później sama stosowała w swoich pracach choreograficznych [2, s. 250–251]. «... Jako choreograf ukształtowałam się bardziej pod wpływem “Gier”, niż “Fauna”. Nieświadomie w pierwszych swoich choreografiach znajdowałam natchnienie w tych dwóch baletach. Idąc ich śladem, starałam się środkami tańca neoklasycznego i współczesnego urzeczywistnić to, co zawierał potencjał choreograficzny brata...» [2, s. 254].

Niepowodzenie premiery «Święta wiosny», chęć przywrócenia Fokinowi przez Diagilewa pozycji głównego choreografa Ballets Russes i ostatecznie ślub Niżyńskiego z Romolą de Pulszky doprowadziły do odejścia z zespołu obojga rodzeństwa. Latem 1914 r. Bronisława wraz z mężem występowała u boku Waława w firmowanym przez niego zespole występującym w londyńskim Palace Theatre. Wybuch pierwszej wojny światowej ostatecznie rozdzielił rodzeństwo: Bronisława wróciła z mężem do Petersburga, skąd w 1916 r. przeniosła się do Kijowa, gdzie została solistką, a jej mąż choreografem w tamtejszej Operze. Rozpoczęła działalność pedagogiczną i rozwijała choreograficzną, którą zwieńczyło otwarcie w 1919 r. «Szkółły ruchu». «...Ostro przeciwstawiała swoją sztukę choreograficzną tym baletom, które szły naprzeciwko, w Operze kijowskiej. Plastyka ruchu w jej studiu była nie baletowa < ... > Podobna była do ćwiczeń plastycznych w greckim stylu < ... > ćwiczyli w sportowych uniformach. Koszulka i spodenki. Tworzyli grupy nieco podobne do płaskorzeźb...» [3, s. 12].

W Kijowie Niżyńska poznała wielu artystów rosyjskiej awangardy i współpracowała przy swoich spektaklach z plastykami: Wadimem Mellerem i Aleksandrą Exter. Stworzyła między innymi kompozycje taneczne: «Dwunasta Rapsodia» i «Walc Mefisto» do muzyki Liszta, które nie posiadały treści literackiej.

Pierwsza wojna światowa i Rewolucja Październikowa przerwały kontakty między rodzeństwem i Bronisława z dużym opóźnieniem dowiedziała się o chorobie psychicznej brata. W 1921 r. wyjechała do Wiednia odwiedzić Waława i rozpoczęła nowy okres swojej współpracy z zespołem Ballets Russes Diagilewa. Na początku, na jego prośbę, dokonała kilku zmian i uzupełnień choreograficznych w «Śpiącej królewnie», która w tradycyjnej wersji, przy wsparciu Nikołaja Sergiejewa, została wystawiona w londyńskiej «Alhambrze». Następnie pomogła w skróceniu tego baletu, prezentując spektakl w Operze Paryskiej pod tytułem «Wesele Aurory». Jej pierwszym samodzielnym opusem był balet «Lis» do muzyki Strawińskiego. «...Tytułowego Lisa zaś zatańczyła sama Niżyńska. Strawiński był zachwycony zarówno jej rolą, jak i całą choreografią...» [4, s. 525].

Po wielkim sukcesie, jakim była realizacja «Wesela», do muzyki Igora Strawińskiego i scenografii Natalii Gonczarowej Niżyńska awansowała na stanowisko głównego choreografa Ballets Russes. Kolejne jej kompozycje choreograficzne, jak «Les Biches» i «Le Train bleu» podbijały serca publiczności i krytyki, zaskakując oryginalnością, odwagą i dowcipem. Doceniali ją kompozytorzy: Igor Strawiński, Francis Poulenc, ale znany był jej konflikt z poetą i dramaturgiem, Jeanem Cocteau, wówczas bliskim współpracownikiem Diagilewa, który był twórcą librett do wspomnianych wyżej baletów



Б. Нижинская и артисты труппы «Польский Балет».
Фото Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Niżyńskiej. Na wieść o zaproponowaniu Georgesowi Balanchine'owi pracy choreograficznej w Ballets Russes Niżyńska zrezygnowała z pracy w tym zespole. Przyczyn rozstania było jednak więcej, a dominującą była zapewne chęć realizowania przez Niżyńską baletów neoklasycznych, pozbawionych treści, z czym nie zgadzał się Diaghilew. Niżyńska wspominała: «... On w żaden sposób nie potrafił zrezygnować z idei libretta, opartego na źródle literackim. < ... > Moje balety nie odrzucały jakiegokolwiek stylizacji, którą popierał i której hołdował Diaghilew, ale odrzucały libretto literackie, mając u podstaw czystą formę taneczną i proponując nowe rozwiązania kompozycyjne...» [3, s. 44].

W 1925 r. Niżyńska założyła własny zespół pod nazwą Théâtre Choréographique z siedzibą w angielskim Margate, gdzie opracowała krótkie, kameralne balety do muzyki Bacha, Poulenca, Strawińskiego, Iberty. Kostiumy projektowała, zaprzyjaźniona z Niżyńską, znana jej z kijowskiej bohemy, Aleksandra Exter. W kolejnych latach, mając już ugruntowaną pozycję awangardowego choreografa, Bronisława była zapraszana do różnych zespołów baletowych, także Ballets Russes. Była choreografką w Teatro Colón w Buenos Aires i w paryskim zespole Idy Rubinstein, gdzie stworzyła między innymi pierwsze opracowania choreograficzne baletów: «Bolero» i «La Valse» Ravela oraz «Pocąłunek Wieszczy» Strawińskiego. Kierowała także zespołem baletowym Opéra Russe z siedzibą w Operze Paryskiej, a w latach 1932–1934 znów prowadziła własny zespół, tym razem pod nazwą Théâtre de la Danse, który później włączony został do Ballet Russe de Monte Carlo. W 1935 r. opracowała choreografię do filmu Maxa Reinhardta «Sen nocy letniej».

W szeregach zespołu Diaghilewa występowali wybitni artyści rosyjscy, ale zespół stale był zasilany nowymi tancerzami, spośród których najliczniejszą grupę stanowili Polacy. Bronisława Niżyńska poznała wielu polskich tancerzy, a znajomość języka polskiego

wyniosła z domu. Występowała wspólnie z Aleksandrą Wasilewską i Leonem Wójcikowskim, a później nierzadko Polacy tańczyli w jej własnych baletach.

Sława Ballets Russes wpłynęła na zwiększenie zainteresowania baletem i zapotrzebowanie na tego rodzaju rozrywkę. W rezultacie powstawały zespoły baletowe, które choć często były efemerydami, stały się jednak katalizatorem dla zorganizowania kolejnych poważnych zespołów, lub odrodzenia tych już istniejących.

Najprężniejszym ośrodkiem baletowym w Polsce była Warszawa, której tradycje baletowe sięgają XVIII w. Po odzyskaniu niepodległości w 1918 r. stanowisko głównego choreografa w Teatrze Wielkim objął Piotr Zajlich, który piastował tę funkcję prawie nieprzerwanie do 1939 r. Wcześniej występował on zarówno w Ballets Russes, jak i zespole Anny Pawłowej i dzięki temu przeniósł kilka baletów z ich repertuaru na warszawską scenę. Wystawił szereg własnych, autorskich kompozycji choreograficznych w tym „Pana Twardowskiego” do muzyki Ludomira Różyckiego. Czołowymi solistami okresu międzywojennego byli: Maria Pawińska, Anna Gaszewska, Waleria Gnatowska, Halina Szmolcówna i Irena Szymańska oraz Michał Kulesza, Zygmunt Dąbrowski, Aleksander Sobiszewski i Sylwin Baliszewski. Prócz Zajlicha choreografami w Teatrze Wielkim byli przez krótki czas: Feliks Parnell, Jan Ciepliński i Mieczysław Pianowski.

Okres międzywojenny to także czas narodzin nowych technik tanecznych i powstawania szkół oraz zespołów, które reprezentowały nowe nurty w dziedzinie tańca. W Warszawie powstało kilkanaście szkół prywatnych, których dokonania można prześledzić dzięki udziałowi w konkursach baletowych, a które odbywały się w latach 30. tych najpierw w Paryżu, następnie w Warszawie, Wiedniu i Berlinie. Sukcesy odnosiły zarówno zespoły Janiny Mieczysławskiej, Tacjanny Wysockiej i Feliksa Parnella, jak i solistki: Olga Sławska, Pola Nireńska, Jadwiga Hryniewiecka, Janina Leitzkówna i inne.

Sukcesy polskich tancerzy odniesione na konkursach tanecznych i powroty artystów, mających doświadczenia zdobyte w zagranicznych zespołach sprawiły, że zaczęły powstawać niezależne grupy taneczne, jak okresowo działający Zespół Jana Cieplińskiego, czy Balet Feliksa Parnella (1935–1939), który odniósł wiele zagranicznych sukcesów. Zarówno Ciepliński jak i Parnell byli absolwentami warszawskiej szkoły baletowej i zdobyli doświadczenie za granicą, a w repertuarze ich zespołów dominowały miniatury taneczne, często oparte na stylizowanych polskich tańcach ludowych. Istniało także wiele mniejszych grup tanecznych, ale wszystkim dośkwierał brak państwowego dofinansowania i profesjonalnego menedżera.

Impulsem do zorganizowania zespołu tanecznego, który będzie reprezentować Polskę za granicą była Międzynarodowa Wystawa Techniki i Sztuki, której otwarcie zaplanowano w Paryżu w 1937 r. Autorem idei stworzenia zespołu baletowego był poeta Jan Lechoń, który w latach 1930–1939 pełnił funkcję attaché kulturalnego w ambasadzie polskiej w Paryżu. «...Lechoń był pierwszym człowiekiem spoza kręgów polskiego baletu, który doceniając atrakcyjność tej sztuki wystąpił z konkretną, przemyślaną inicjatywą. Jego plan polegał na tym, aby skupić w tym reprezentacyjnym balecie wszystko co polskie i najlepsze, a więc tancerzy, choreografów, scenografów, całkowicie narodowy repertuar, stworzony przez najwybitniejszych kompozytorów i autorów, i oddać całość pod kierownictwo i nadzór utalentowanych organizatorów życia artystycznego...» [5, s. 519].

I tak, po uzyskaniu poparcia ministerstwa i Polskiego Komitetu Wystawy, dyrektorem zespołu został Arnold Szyfman², który zaprosił do współpracy Leona Schillera, który został dyrektorem artystycznym. Obaj doświadczeni i wytrawni znawcy teatru postanowili opracować repertuar, co na początku sprowadzało się do rozmów ze znanymi pisarzami i kompozytorami. Zaproszeni do współpracy zostali między innymi literaci: Ludwik Hieronim Morstin, Julian Tuwim, Światopełk Karpiński oraz kompozytorzy: Michał Kondracki, Jan Maklakiewicz, Eugeniusz Morawski, Roman Palester, Ludomir Różycki i Bolesław Woytowicz. Różycki był wtenczas już uznanym kompozytorem i profesorem, natomiast pozostała czwórka należała do Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu, gdzie wcześniej młodzi twórcy kontynuowali studia muzyczne.

Kolejnym etapem przygotowań Baletu Polskiego³ było zorganizowanie zespołu i znalezienie odpowiedniego choreografa. Wybór padł na Bronisławę Niżyńską, choreografkę cieszącą się sławą i uznaniem w świecie i jednocześnie mającą polskie korzenie. Po propozycji złożonej jej przez Jana Lechonia na dalsze rozmowy z Niżyńską udał się do Londynu Arnold Szyfman: «...Pertraktacje te należały do najtrudniejszych jakie prowadziłem w życiu. Dalsze miesiące przekonały mnie jednak, że to były najmiłsze i najserdeczniejsze pogawędki i przekomarzania się, w porównaniu z tym, co działo się później...» [6, s. 51]. Jednym z warunków Niżyńskiej było zaangażowanie jej męża, Nikołaja Singajewskiego na stanowisko reżysera oraz córki Iriny.

Trudny charakter Niżyńskiej ujawnił się bardzo szybko, bo już zaraz po przyjeździe do Warszawy, gdy doszło do jej spotkania z Leonem Schillerem. Rezultat rozmowy opisał Szyfman: «... Niżyńska zobaczywszy mnie zażądała natychmiastowej rozmowy w cztery oczy. W gabinecie dyrekcyjnym, oświadczyła mi wzburzonym głosem w polsko – rosyjsko - francuskim “volapüku”, że z Schillerem pracować nie będzie, bo to nie jest człowiek ani z baletu, ani z muzyki, że ją nie obchodzą jego inscenizacje dramatyczne i uznanie w teatrze dramatycznym i że to jest jej ostatnie słowo w tej



Нина Юшкевич и Ольга Славска
в балете «Концерт» (на муз. Ф. Шопена).
Фото Народное Архивум Цыфрове.

² A. Szyfman (1882–1967) – reżyser, dramaturg i dyrektor teatrów. Z jego inicjatywy rozpoczęto budowę Teatru Polskiego, którego był dyrektorem od 1913 do 1915 oraz w l. 1918–1939. Po drugiej wojnie światowej wrócił do obowiązków kierowania Teatrem Polskim, a od 1950 był dyrektorem Teatru Wielkiego w Warszawie.

³ Balet Polski wymiennie nazywano Polskim Baletem Reprezentacyjnym.

sprawie...» [6, s. 55]. Interweniowało Ministerstwo Spraw Zagranicznych, specjalnie z Paryża przyjechał Lechoń, ale stanowisko Niżyńskiej było nieugięte i w rezultacie rozgoryczony Schiller ustąpił z pełnionej funkcji.

Po tym przykrym incydencie przystąpiono szybko do pracy, bowiem pozostało kilka miesięcy do przygotowania programu na wystawę światową. Jeszcze przed przyjazdem Niżyńskiej kandydatów do nowego zespołu wybierał Mieczysław Pianowski, wówczas pełniący funkcję choreografa w Teatrze Wielkim, a wcześniej współpracujący między innymi z Anną Pawłową i jej zespołem. Po przyjeździe Niżyńska dokonała wyboru 37 tancerzy, włączając pięcioro, z którymi współpracowała już wcześniej w zachodnioeuropejskich zespołach. Prócz córki Iriny byli to: Nina Juszkiewicz, która była uczennicą Niżyńskiej jeszcze w Opera Russe w Paryżu, Władimir Dokudowski, solista Ballet Russe de Monte Carlo, a także Bessie Forbes-Jones, która przyjęła pseudonim Helena Wolska i pochodzący z Finlandii, Kari Karnakoski. W gronie wybranych przez Niżyńską polskich tancerzy znaleźli się: Olga Sławska, która z Niną Juszkiewicz zajęły stanowiska primabalerin, solistki: Hanna Biernacka, Olga Glinkówna, Henryka Kamińska, Janina (Nina) Nowak, Stella Pokrzywińska, Stanisława Stanisławska i Irena Topolnicka oraz pierwsi soliści (oprócz Dokudowskiego): Zbigniew Kiliński, Czesław Konarski, Stanisław Miszczyk i Józef Marciniak. Solistami zostali: Stanisław Cywiński, Maksymilian Mroziński (właśc. Mróz) oraz wymieniony wcześniej Kari Karnakoski. Podjęto próby sprowadzenia polskich solistów pracujących wówczas za granicą, ale spełżyły one na niczym, bowiem wcześniej podpisali oni kontrakty z innymi zespołami.

W wywiadzie udzielonym Henrykowi Lińskiemu na łamach «Światowida» Bronisława Niżyńska określiła swoje zamierzenia artystyczne: «...Kierunek artystyczny układu zależy u mnie zawsze od charakteru widowiska baletowego, które mam stworzyć, a przede wszystkim od jego muzyki, której charakter chcę oddać tanecznie. Oczywiście podstawą moich układów jest klasycyzm. Obce mi są dyletantyzmy niemieckie. Mój klasycyzm jest jednak zmodernizowany. Odeszłam od Petipa, który tradycyjnie oddzielał pantomimę od tańca. Niemcy tak zaakceptowali pantomimę, że aż po drodze zagubili taniec. Ja zaś daję pantomimę w tańcu. < ... > nawet ściśle polskie taneczne motywy ludowe będę artystycznie stylizowała < ... > Wszystko u mnie będzie przechodziło przez filtr mego smaku artystycznego.

< ... > Wszystko to, co zdobyłam i posiadam: zdolności i doświadczenie, znajomość rzeczy i zapał do pracy składam w ofierze na ołtarzu polskiego tańca artystycznego!» [7, s. 15].

Z repertuaru, przygotowanego wcześniej przez Szyfmana i Schillera, Niżyńska wybrała cztery propozycje: «Legendę, czyli baśń krakowską» (później pod skróconym tytułem) do muzyki Michała Kondrackiego, «Pieśń o ziemi» Romana Palestra, «Apolla i dziewczynę» Ludomira Różyckiego oraz «Wezwanie» Bolesława Woytowicza. Piątym baletem włączonym przez choreografkę do repertuaru był «Koncert e-moll» Chopina. Próby odbywały się w Pomarańczarni w Łazienkach Królewskich w Warszawie.

Arnold Szyfman opisał przebieg pracy z Bronisławą Niżyńską: «...Odbываła po dwie próby dziennie i pracowała wspaniale, z głęboką znajomością wszystkich tajników i technik sztuki tanecznej, przy absolutnej muzykalności, fenomenalnej pamięci



Слева направо: А. Шифман,
Б. Нижинская, С. Стжалковский.
Фото Народowe Archiwum Cyfrowe.

muzycznej i z niewyczerpaną fantazją w układach scenicznych. Z zespołem była właściwie w dobrych stosunkach i nieporozumień było mało, mimo ostrej dyscypliny pracy. Znacznie poważniejsze były trudności w sprawach scenografii i kostiumów. Była niesłychanie dokładną i wymagającą kontrolerką każdego kostiumu i każdego detalu dekoracyjnego i oświetleniowego. Te korekty były często tak dokuczliwe i drażniące, że mimo mej pracy tyloletniej z bardzo trudnymi reżyserami i scenografami w Teatrze Polskim, wszyscy wydali mi się teraz aniołami cierpliwości i łagodności w porównaniu z Niżyńską. Jednak kilkomiesięczna praca z nią wykazała, że pomimo wielkich i uciążliwych wad jest ona pełnym człowiekiem teatru, o poważnych kompetencjach artystycznych we wszystkich dziedzinach sztuki teatralnej...» [6, s. 56–57].

Na przygotowanie zespołu i nowych kompozycji tanecznych było niewiele czasu, bo zaledwie kilka miesięcy. Jednak już w sierpniu doszło do niemiłego incydentu, który położył się cieniem na współpracy z Niżyńską: zza granicy przyjechali specjalnie do tworzonego Baletu Polskiego trzej polscy tancerze: Leon Wójcikowski, Marian Winter i Walery Szajewski. Sprzeciw Niżyńskiej, która nie chciała dzielić z Wójcikowskim stanowiska sprawił, że po kilku dniach cała trójka opuściła stolicę i wróciła do Ballets Russes de Basila, gdzie Wójcikowski był wiodącym solistą.

Międzynarodowa Wystawa w Paryżu rozpoczęła się w maju i trwała do końca października 1937 r. Jej głównym przesłaniem było zapoznanie ze zdobyczami ówczesnej techniki i sztuki. Występy Baletu Polskiego były imprezą towarzyszącą wystawie i odbyły się w listopadzie w Teatrze Mogador, wieńcząc wystawę światową, którą połączono z XV Festiwalem Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej [7, s. 215]. W przededniu premiery Serge Lifar serdecznie zaanonsował polskich artystów w paryskim «Le Figaro» [9]. 20 listopada zaprezentowane zostały:

«Legenda krakowska», «Koncert e-moll» i «Pieśń o ziemi». «Legenda», składała się z dwóch obrazów z prologiem i apoteozą. Libretto opracował Ludwik Hieronim Morstin w oparciu o znaną legendę o polskim Fauście, czyli szlachcicu Twardowskim, który zaprzedał duszę diabłu. W rolach głównych wystąpili: Czesław Konarski jako Twardowski, Józef Marciniak w roli Diabła kulawego, Olga Glinkówna wcieliła się w Panią Twardowską i Diablicę, a Mikołaj Kopiński w postać Oberżysty. Dekoracje i kostiumy zaprojektowała Teresa Roszkowska, którą nagrodzono srebrnym medalem Wystawy, natomiast kompozytor otrzymał medal złoty. «...Sprawozdawca "Tygodnika Ilustrowanego" pisał, że muzyka M. Kondrackiego, napisana w ciągu zaledwie paru miesięcy, okazała się par excellence sceniczną, pełną werwy i humoru, mieniącą się gamą ostrych, olśniewających barw orkiestrowych i dająca najszerze pole do popisu całemu zespołowi < ... >. Dość skomplikowaną akcję wyraziła Niżyńska wyłącznie środkami tanecznymi. Cyrograf diabelski, zaślubiny Twardowskiego z przekupką, potem piekło na Łysej Górze i zbawienie duszy Twardowskiego dzięki modlitwie — odwieczna treść znanej legendy została podana w skrócie, pełnym niezwyklej dynamiki, utrzymującej widza od początku do końca w najwyższym napięciu...» [10, s. 61].

«Koncert Chopina "chwycił" od razu. Juskiewiczówna i Sławska zbierały oklaski po każdym niemal piruecie < ... > W momentach sola fortepianowego występowały solistki reprezentujące pierwszy temat (Juskiewicz) i drugi temat (Sławska). Przy tutti wchodził cały zespół. To proste i całkowicie nieliterackie rozwiązanie choreograficzne muzyki chopinowskiej zyskało pełne uznanie zarówno prasy, jak i publiczności, obawiającej się jakiegokolwiek ilustracji tanecznej arcydzieła Chopina...» [10]. Kompozycja choreograficzna odpowiadała strukturze utworu: w części pierwszej wystąpiły obie solistki i solista (Władimir Dokudowski lub Zbigniew Kiliński) oraz zespół baletowy. W drugiej części solistka II tematu wykonała z solistą pas de deux, a w części trzeciej solistka I tematu zatańczyła z tancerzami. Potem pojawiała się solistka II tematu, następował taniec obu solistek i ogólny finał. Orkiestrę poprowadził Mieczysław Mierzejewski, a przy fortepianie zasiadł młody warszawski pianista, Seweryn Turel. Roman Palester, twórca muzyki jednoaktowego baletu «Pieśni o ziemi» także otrzymał złoty medal. Przedstawienie składało się z trzech obrazów, a w rolach głównych wystąpili: Olga Sławska jako Panna Młoda, Czesław Konarski w roli Pana Młodego oraz Rodzice Panny Młodej, Drużbowie i inni. Treść tego baletu opracowana przez Leona Schillera «...dała pretekst Niżyńskiej do pokazania trzech rdzennie polskich obrzędów: sobótek, wesela i dożynek. Nie wolno odmówić inscenizacji "Pieśni o ziemi" niesamowitego polskiego temperamentu, w oberkach, polonezie i rosyjskich (sic!) tańcach, ułożonych przez Niżyńską po wirtuozowsku. Zwłaszcza scena z kosiarzami (w obrazie trzecim) była zachwycająca. Olga Sławska w roli Narzeczonej odniosła pełny i zasłużony triumf...» [10]. Dekoracje i kostiumy przygotował do obu wyżej wspomnianych spektakli Wacław Borowski, uczeń Józefa Mehoffera, który podobnie jak Roszkowska, wcześniej współpracował z Teatrem Polskim Szyfmana.

26 listopada na scenie Teatru Mogador Balet Polski przedstawił dwie kolejne miniatury choreograficzne: «Wezwanie» do muzyki Bolesława Woytowicza oraz «Apolla i dziewczynę» Ludomira Różyckiego (powtórzono także «Legendę krakowską»). Obaj kompozytorzy otrzymali za swoje utwory złote medale. «Wezwanie» oparte było na powstałym rok wcześniej «Concertino na małą orkiestrę symfoniczną», a dekoracje i kostiumy były dziełem Ireny Lorentowicz, zdobywczyni pierwszej nagrody

konkursu Grand Opera za scenografię w balecie «Harnasie», zrealizowanym w Paryżu w 1936 r. Libretto baletu opowiadało o tym, jak: «...Pewien Polak-szlachcic, przyjeżdżający do kraju w XVIII wieku, w kusym fraczku zagranicznym, pod wpływem podpatrzanej sceny miłosnej pomiędzy parobczakiem i chłopską dziewczyną, zmienia się gruntownie (w duszy i w stroju) i tańczy siarczystego mazura na własnym weselu z piękną panną polską, w której się rozkocha bez pamięci < ... > bardzo subtelna, pełna finezji, elegancji i dobrego smaku muzyka < ... > okazała się prawdziwym skarbem pomysłów choreograficznych...» [10]. W rolach szlacheckich wystąpili Nina Juszkiewicz i Jan Spur, a jako para chłopska Olga Glinkówna i Zbigniew Kiliński.

Ostatnią propozycją Baletu Polskiego był «Apollo i dziewczyna» autorstwa czołowego reprezentanta Młodej Polski, Ludomira Różyckiego, autora znanego baletu «Pan Twardowski». Na afiszu balet nosił francuski tytuł «Apollon et la Belle» i przedstawiał zachwyt mężczyzny nad urodą kobiety bez względu na czasy, co pozwoliło Niżyńskiej na zastosowanie różnych środków tanecznych do zaprezentowania odmiennych epok. Wykonano między innymi pas de deux: Apolla i Bachantki, Zakonnika i Mniszki, pas de trois Amora, Pasterki i Króla, adagio Primabaleriny Opery Wiedeńskiej i Poety, pas de trois Tancerza kabaretowego i Dwóch Tancerek oraz pas de deux Sportsmenki i Sportowca. Muzyka ilustrowała poszczególne obrazy choreograficzne od bachanaliów do tańców towarzyskich zawierających elementy jazzowe, a Różycki za swoją partyturę również otrzymał złoty medal.

«...Był to wielki sukces u publiczności paryskiej, którą polscy tancerze zdobyli nie tyle precyzją czy wysokim poziomem technicznym wykonania, co żywiołowym temperamentem i zaangażowaniem...» [5, s. 528]. Autorzy muzyki wszystkich przedstawionych baletów otrzymali złote medale, dyplom honorowy wręczono dyrygentowi Mieczysławowi Mierzejewskiemu. Grand Prix zostało przyznane Bronisławie Niżyńskiej, Zespołowi Baletu Polskiego i dyrektorowi Arnoldowi Szyfmanowi. W wywiadzie udzielonym recenzentowi Niżyńska powiedziała między innymi: «...W Paryżu występowało 17 baletów przed nami...uzyskałiśmy jednak Grand Prix. Brat Léona Bluma, który ma swój balet, otrzymał trzecie miejsce...», a w dalszej części publikacji zamieszczono przedruk artykułu z «Le Matin»: «...Zespół, który przedstawiono naszej publiczności, jest pełen zapału i życia, karny, zdolny do wyrażania sprzecznych nastrojów: głębokiego smutku i szalonej radości. W programie wyróżnia się «Baśń krakowska» < ... > na wskroś nowoczesna, wyrazista w rytmie i kolorycie. W różnobarwnym oświetleniu, wśród pięknie stylizowanych dekoracji i w specyficznej atmosferze fantastyki wywiera ten niezwykle oryginalny balet wrażenie wprost porównawcze. Tryptyk «Pieśń o ziemi» w malowniczej realizacji, pełen młodzieńczego życia i temperamentu, okraszony wyrazistą i barwną ilustracją symfoniczną R. Palestra ma również nieodparty urok...» [11, s. 8].

Większość paryskich publicystów opisywała zapał, wdzięk i żywiołowość polskich tancerzy. Podkreślano zasługi choreografki: «...Bronisława Niżyńska obdarzona jest płodną i śmiałą wyobraźnią, posiada gruntowną znajomość swej sztuki, jest w sile wieku i ma wobec tego przyszłość przed sobą, stoi na czele młodego zespołu pełnego zapału i entuzjazmu dla sztuki; wspiera ją poza tym w jej artystycznym przedsięwzięciu jeden z najwybitniejszych współczesnych organizatorów widowiskowych: Arnold Szyfman...»; «...Zespolenie choreografii z muzyką i dekoracją jest pełne i doskonałe. Barwa i kształt stapiają się w harmonijną całość z frazą muzyczną; efekty świetlne ściśle stosują się do

ekspresji ruchów ciała ludzkiego. < ... > Poszczególne grupy tancerzy i tancerek są precyzyjne w szczegółach, zrównoważone w zespołach. Co za pomysłowość w kombinacjach rytmicznych i ruchowych!...»; «...Umiała ona [Niżyńska] wyćwiczyć zespół młody i zapalony, dać każdemu uczestnikowi rolę, odpowiadającą jego uzdolnieniom, skomponować oryginalne scenariusze i dać im choreograficzną realizację...».

Po pełnych uznania recenzjach i zebranych nagrodach Balet Polski wyjechał na tournée do londyńskiego Covent Garden, Brukseli, Berlina i kilkunastu innych miast niemieckich. Angielska publiczność i krytyka chwaliła przedstawienia, ale chłodno oceniła poziom techniczny ich wykonania, natomiast występy w Niemczech były pasmem sukcesów Baletu Polskiego.

W marcu 1938 r. zespół wrócił do Polski i w kwietniu, na scenie warszawskiego Teatru Wielkiego, rozpoczął kolejną serię występów, jednak na widowni nie było kompletu publiczności... Częściową pustkę można było odczytać jako oznakę niezadowolenia warszawskich widzów, którzy brak występu zespołu przed wyjazdem za granicę uznali za lekceważenie. Zapewne debiut na rodzimej scenie przydałby się zespołowi, gdyby nie brak czasu i dopracowywanie programu niemalże do ostatniej chwili. Bożena Mamontowicz-Łojek w swojej książce opisującej dzieje baletu polskiego w okresie międzywojennym napisała: «...Sprawozdawcy i specjaliści wysłannicy prasy krajowej przekazywali z Paryża bardzo różne oceny pierwszych występów Baletu Polskiego i reakcji paryskiej publiczności. Obok zachwytów i radosnej dumy z powodu zdobycia przez zespół polski tak poważnego odznaczenia, pokazały się w prasie polskiej bardziej umiarkowane analizy wszystkich pozytywów i negatywów tej imprezy, a nawet ostre wystąpienia krytyczne pod adresem jej kierownictwa. < ... > Bronisława Niżyńska wprowadziła do Polskiego Baletu Reprezentacyjnego wiele elementów rosyjskiego folkloru tanecznego i wbrew opinii polskich scenografów i kostiumologów preforsowała wprowadzenie na scenę licznych niepolskich elementów kostiumowych. Co więcej, w czasie występów za granicą używała jako kierowniczka Baletu Reprezentacyjnego francusko-rosyjskiej formy swojego nazwiska „Nijinskaya”, co dodatkowo dezorientowało miejscową publiczność, której znaczna część nie wiedziała w końcu, z jakim zespołem słowiańskim ma do czynienia. Wzburzyło to polską opinię publiczną, która słusznie uważała, że Balet Polski miał być imprezą propagującą za granicą polską kulturę taneczną na wysokim poziomie i w tym właśnie celu sfinansowany został wielkim nakładem kosztów przez MSZ...» [10, s. 60–61].

W swoim artykule Jadwiga Migowa zamieściła ciekawą refleksję: «...Natomiast jeżeli chodzi o mocny wyraz polskości, to należało pozwolić przyjść do głosu także innym baletmistrzom, bardziej związanym ze sztuką polską i z „Pieśnią o ziemi naszej” < ... > Byłoby to wielce ciekawe, gdyby Bronisławę Niżyńską można było porównać np. z Zajlichem, Cieplińskim, Parnellem, Romanowskim, Pianowskim...» [10, s. 62]. Rzeczywiście wymieni przez recenzentkę polscy choreografowie mieli w swoim dorobku sporo kompozycji tanecznych umiejętnie stylizujących polski folklor, jednak organizatorzy Baletu Polskiego postawili sobie za cel zaangażowanie choreografa uznanego już w świecie baletowym, a szczególnie w Paryżu — Mekce światowego baletu.

Po zakończeniu udanych występów krajowych zespół udał się na urlop, który trwał do końca sierpnia. W tym czasie nastąpiły istotne zmiany w kierownictwie zespołu. W swoim liście z dnia 29 stycznia 1938 do Jana Lechonia Szyfman napisał między innymi:

«...Sprawy z Niżyńską po szalenie ciężkich przejściach w Berlinie znowu zlikwidowane kompletnie. < ... > Jak to długo potrwa, nie wiem. Na podstawie dotychczasowych doświadczeń, oczywiście, niedługo. Za parę dni zacznę wszystkich znowu gnębić podejrzeniami manii prześladowczej i nigdy inaczej nie będzie. Oczywiście, była i jest zupełnie zdrowa, poza tym odcinkiem choroby umysłowej i wszystkie szopki, które urządziła w Paryżu, są zwykłą symulacją, którą chciała wymóc takie czy owakie ustępstwa na rzecz swoją. < ... > Dla samej sprawy uważam za wielkie nieszczęście, gdyby nie była kontynuowana, gdyż coraz bardziej widzę, że dokonano rzeczy naprawdę wielkiej. Moja osoba we wszelkich kombinacjach musi być wyeliminowana od dnia 1 maja, bo doświadczenie pokazało mi, że nie jestem w stanie pogodzić czynności moich w Teatrze Polskim z czynnościami dyrektora baletu, poza tym dyrektor baletu musi być cały czas przy balecie bez przerwy. Dyrygowanie na odległość jest rzeczą beznadziejną, a zajmującą znacznie więcej czasu...» [13, s. 193–194].

Po ustąpieniu Szyfmana jego miejsce zajęli Rudolf Rathaus i Stefan Strzałkowski, a stanowisko choreografa objął ...Leon Wójcikowski, który zaprosił do współpracy Jana Cieplińskiego. Lisa Arkin w swojej publikacji wyjaśniła okoliczności rozstania się Bronisławy Niżyńskiej z zespołem Baletu Polskiego: «...Przekonanie Bronisławy o ważności jej trzyletniego kontraktu było tak wielkie, że wyjeżdżając z rodziną na letni urlop, pozostawiła w Warszawie swoje notatki choreograficzne, partytury, kostiumy i wszelką inną artystyczną dokumentację. Irina [cóрка] zachowała żywo w pamięci szok, jaki przeżyła jej matka, gdy po jakimś czasie zorientowała się, że strona polska nie uczyniła żadnego kroku, aby zawezwać ją do powrotu do Polski i ponownego objęcia kierownictwa artystycznego. Odkrycie, że zespół wznowił próby bez jej udziału, nastąpiło wtedy, gdy Irina dowiedziała się, że jej bliska przyjaciółka Nina Juszkiewicz otrzymała zawiadomienie o rozpoczęciu sezonu 1938/39 i wezwanie do przyjazdu do Warszawy. Ani Bronisława, ani Irina nie otrzymały takiego zawiadomienia. O tym, że jej kontrakt został zerwany, oficjalnie dowiedziała się Niżyńska dopiero poprzez polską Ambasadę...» [5, s. 532].

Nina Juszkiewicz potwierdziła te fakty: «...Nie miałam pojęcia, że ona [Niżyńska] nie powróci. Podpisałam kontrakt i przyjechałam do Warszawy. Wszyscy już powrócili z urlopów i oczekiwali pojawienia się Niżyńskiej. Przyszliśmy na pierwszą próbę, a Niżyńskiej nie było < ... >. Był to dla mnie szok. A administracja nie raczyła wyjaśnić sytuacji...» [5, s. 532–533].

W rezultacie Bronisława Niżyńska wraz z mężem, Nikołajem Singajewskim, córką Iriną oraz tancerzami: Władimirem Dokudowskim i Kari Karnakoskim nie wrócili już do Warszawy.

Sezon 1938/1939 był dla Polskiego Baletu Reprezentacyjnego udany – oprócz występów w kraju zaprezentował się także zagranicą między innymi w Marsylii, Lyonie, Nicei, Brukseli, Luksemburgu, Kownie i w czasie wystawy światowej w Nowym Jorku. W repertuarze pozostały trzy spośród pięciu baletów Niżyńskiej, to jest: «Baśń krakowska», «Pieśń o ziemi» i «Koncert e-moll». Leon Wójcikowski opracował choreografie baletów: «Czarodziejska miłość» Manuela de Falli i «Eine kleine nacht music» Mozarta. Poza tym Jan Ciepliński wystawił własną wersję «Harnasiów» Szymanowskiego, «Bajkę» Moniuszki, «Tańce antyczne» do muzyki Ottorino Respighiego oraz walc z opery Richarda Straussa «Kawaler srebrnej róży». Włączono także «Wesele w Ojcowie» w opracowaniu choreograficznym Piotra Zajlicha.

O sukcesach jednak już się tak nie rozpisywano jak w roku poprzednim, wzrastało napięcie polityczne, które przypieczętowane zostało wybuchem drugiej wojny światowej. W lipcu 1939 r. Zespół Baletu Polskiego wrócił z udanego tournée w Stanach Zjednoczonych i na czas urlopu zdeponował dekoracje, kostiumy i partytury w magazynach i archiwum Teatru Wielkiego. Na początku września planowany był występ na Biennale w Wenecji... Po wybuchu drugiej wojny światowej Bronisława Niżyńska wraz z rodziną wyjechała do Stanów Zjednoczonych, gdzie otworzyła studio baletowe w Hollywood. Uczyla tańca między innymi Marię i Marjorie Tallchief i Natalię Clare. Wystawiała balety w American Theatre, Ballet Russe de Monte Carlo, a po wojnie między innymi w zespole Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas. O spuściznę choreograficzną Bronisławy Niżyńskiej dbała córka Irina, która została jej asystentką i z czasem zajęła się rekonstrukcją baletów swojej matki. W latach sześćdziesiątych XX w. Frederick Ashton, wówczas dyrektor Royal Ballet, a w młodości uczeń Niżyńskiej, zaprosił ją, by wystawiła swoje największe dzieła: «Wesele» i «Les Biches» na scenie londyńskiego Covent Garden.

Wśród baletów będących w dorobku Niżyńskiej przetrwał także «Koncert e-moll», który pod tytułem «Chopin Concerto» był rekonstruowany przez Irinę Niżyńską i Ninę Juszkiewicz, przy wsparciu amerykańskich historyków tańca. Poza zachowaną dokumentacją jest to obecnie jedyny «żywy» ślad po wielkich emocjach, które towarzyszyły odradzającemu się baletowi polskiemu, a który Bronisława Niżyńska wprowadziła na baletowy Parnas.

BIBLIOGRAFIA

1. *Owerłło P.* Z tamtej strony rampy. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957. 30 S.
2. *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. М.: Изд-во «АРТ», 1999. Т. 1. 352 с.
3. *Романова М.* Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате // *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. М.: Изд-во «АРТ», 1999. Т. 1. С. 5–61.
4. *Buckle R.* Diaghilew. Kraków.: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014. 525 s.
5. *Pudełek J.* Polski Balet Reprezentacyjny 1937–1939 // *Pamiętnik Teatralny.* Warszawa, 1998. Z. 3–4. S. 518–556.
6. *Szyfman A.* Powstanie Baletu Polskiego w 1937 roku (Kartki z Pamiętnika Wspomnień Teatralnych) // *Leon Wójcikowski.* Warszawa, 1958. 55 s.
7. Powstaje nareszcie Polski Balet Reprezentacyjny. Specjalny wywiad «Światowida» z Bronisławą Niżyńską // *Światowid.* 1937. № r 29. 17 lipca. S. 15.
8. *Guzy-Pasiak J.* Muzyka polska na wystawie światowej w Paryżu // *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN.* Warszawa, 22–23 października 2007 / red. J. M. Sosnowskiej. Warszawa, 2009. 215 s.
9. *Lifar S.* Souhais de bienvenue aux Ballets polonaise // *Le Figaro.* 1937. № 323. 19 novembre. p. 4
10. *B. Mamontowicz-Łojek.* Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939). Kraków, 1972. 109 s.
11. Polski Balet Reprezentacyjny w Łodzi. Rozmowa z kierowniczką baletu, p. Bronisławą Niżyńską // *Republika.* Łódź, 1938. № 120. 8 s.
12. Głosy prasy francuskiej. Warszawa, 1937.
13. Listy Arnolda Szyfmana do Jana Lechonia. 1937–1939 // *Pamiętnik Teatralny.* Warszawa, 1982. Z.1–4. S.193–194