

Wybrana. O powieści Ewy Stachniak *Bogini tańca*

Matylda Zatorska
Uniwersytet Rzeszowski

The Chosen Maiden. About the novel by Ewa Stachniak

Abstract: The article is review on the latest book by Ewa Stachniak, *The Chosen Maiden*. It is a fictionalised biography belonging to more and more popular femino-centric trend of the contemporary historical fiction. Stachniak based on the life of ballet dancer-choreographer Bronisława Nijńska, sister of Vaslav Nijinsky. Having done much research, she convincingly articulates what she imagines to be the workings of Bronia's mind, her passion and conviction as an artist, and her ability to endure private tragedies.

Key words: Ewa Stachniak, Bronisława Niżyńska, the novel about female artist, historical novel, herstory

Słowa kluczowe: Ewa Stachniak, Bronisława Niżyńska, powieść o artystce, powieść historyczna, herstory

Bogini tańca (2017) Ewy Stachniak to kolejna po wcześniejszych książkach autorki: *Ogrodzie Afrodyty* (2007), *Dysonansie* (2009) oraz dylogii poświęconej Katarzynie Wielkiej (*Katarzyna Wielka. Gra o władzę* i *Cesarzowa nocy*, 2012), beletryzowana biografia wpisująca się w coraz popularniejszy nurt feminocentrycznej literatury historycznej. Mieszkająca w Kanadzie pisarka wybiera postacie kobiet, które wydobywa z cienia mężczyzn, dokonuje również rewizji ich utrwalałych w kulturze wizerunków. Bohaterka *Bogini tańca*, Bronisława Niżyńska (1891–1972), tancerka, choreografka i prekursorka baletu modernistycznego, jest znana przede wszystkim historykom tańca. Nie była dotąd obecna w literaturze pięknej. Ewa Stachniak podczas pracy nad powieścią wykorzystywała dziennik Niżyńskiej (*Early Memoirs*, wyd. 1981) prowadzony przez nią do 1914 roku, a także jej korespondencję (również w języku polskim), notatki i pisma choreograficzne, albumy z wycinkami, wspomnienia współczesnych jej tancerzy i tancerek. Stworzyła złożony, bogaty obraz życia kobiety, która zdobyła wysoką pozycję w świecie trudno dostępnym dla przedstawicieli

jej płci. Aby tego dokonać, musiała wyjść z cienia mężczyzn, przede wszystkim słynnego brata Wacława określanego jako „bóg tańca”. Pisarka wpisała się po raz kolejny w coraz silniej widoczną w powieści historycznej strategię herstoryczną, dotyczącą także tych kobiet, które pragnęły realizować się jako artystki. Długo traktowane jedynie jako pomocnice lub muzy mężczyzn, współcześnie zyskują szansę przemówienia własnym głosem.

Wrażenie bliskiego kontaktu z bohaterką tworzy Stachniak przez wybór narracji pierwszoosobowej. Wielokrotnie podkreśla także wagę procesu pisania – jako utrwalania życia traktowanego jako historia, która domaga się opowiedzenia, co jest charakterystyczne dla tekstów pisanych przez kobiety. Powieść została podzielona na różniące się od siebie objętością i formą zapisu rozdziały. Krótsze, zapisywane kursywą, ukazują losy Niżyńskiej w październiku 1939 roku, gdy przebywa na pokładzie statku, którym z mężem i córką udaje się do Stanów Zjednoczonych. Okoliczności podróży, a właściwie ucieczki przed wojną, niepewność dalszego losu prowokują ją do wspomnień. Dłuższe rozdziały są retrospekcjami bohaterki cofającej się aż do wczesnego dzieciństwa i stopniowo odsłaniającej swą skomplikowaną przeszłość. Rozważa własny status migrantki, zdeterminowany przez historię. Chociaż wydarzenia dziejowe są obecne w powieści na drugim planie, jedynie wzmiankowane, odciskają wyraźne piętno na losach kobiety. Świadczy o tym charakterystyczny brak jednoznacznej przynależności państwowej ilustrowany przez trzy paszporty Niżyńskiej – rosyjski i polski różnią się datą i miejscem urodzenia, paszport nansenowski poświadcza jej bezpaństwowość. Zgodne są w nich jedynie cechy fizyczne bohaterki. Jej tożsamość określa przede wszystkim ciało, które stanowi jej jedyny wiarygodny „paszport”. Odpowiada na pytanie: „Kim jesteś?”, kiedy wielokrotnie porównuje siebie do doskonałego, ćwiczonego przez lata instrumentu, narzędzia pracy tancerki. Nie udziela natomiast pełnej odpowiedzi na pytanie: „Skąd jesteś?”. Powraca ono we wszystkich powieściach autorki – jej bohaterki są migrantkami, kosmopolitkami, kobietami obcymi w kraju osiedlenia. Niżyńską można również określić jako nomadkę – to, czego potrzebuje, nosi ze sobą. Jej życie jest nieustanną wędrówką, przemieszczaniem się z miejsca na miejsce, z kraju do kraju. Dostrzega, obserwując losy osób ze swego otoczenia, iż „potrzeba przynależności może być niebezpieczna” (s. 456). Ona sama zdaje się takiej potrzeby nie odczuwać.

Beletryzowana biografia Niżyńskiej należy do nurtu powieści o artystce, choć sposób przedstawienia bohaterki odbiega znacząco od wcześniejszych realizacji tego motywu w polskiej literaturze¹. W twórczości Ewy Stachniak

¹ Na ten temat pisała obszernie Krystyna Kralkowska-Gątkowska w artykule *Bogini czy histrionka: kreacje kobiet artystek w prozie (i dramacie) przełomu XIX i XX wieku*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006, s. 214–235. Wśród tekstów, w których motyw artystki jest istotny, badaczka wymienia m.in. *Komediantkę* (1896) Władysława Reymonta, dramat *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego, *Próchno* (1903) Wacława Berenta. Z późniejszych utworów to przede wszystkim *Cudzoziemka* (1936) Marii Kuncewiczowej.

pojawiały się już postaci artystek zarówno zawodowych (Élisabeth Vigée Le Brun, Pauline Viardot), jak i amateerek (Delfina Potocka w *Dysonansie*, przedstawiona jako uczennica Chopina). Niżyńska, córka pary tancerzy, miała jasno wytyczoną przyszłość. Pisarka szczegółowo przedstawiła jej drogę zawodową – od domowej nauki pod okiem matki, przez naukę w prestiżowej Cesarskiej Szkole Teatralnej w Petersburgu, aż po sukcesy jednej z pierwszych światowej sławy choreografek.

Najistotniejszym wątkiem powieści wydaje się relacja rodzeństwa Niżyńskich, która podlega znaczącym przemianom. Wacław był starszym bratem bohaterki, ale też jej mentorem, nauczycielem, często surowym sędzią. Odtwarzając dorastanie Niżyńskiej jako kobiety i artystki, pisarka subtelnie podkreśla sygnały świadczące o jej „gorszości”, podrzędności, niższym statusie. Opisuje wychowywanie dziewczynki do bycia „tą drugą”, a jednocześnie uwydatnia jej atuty – inteligencję i talent literacki – których bohaterka jest w pełni świadoma. Taneczne i sceniczne uzdolnienia bohaterki ujawniają się stopniowo, należy je doskonalić i mozolnie szlifować. Bronia jest osobą rozsądną, niesprawiającą kłopotów, nieco „przyziemną”, co stanowi wyraźne odwołanie do tradycyjnej hierarchii patriarchalnej rodziny, z synem jako nadzieją rodziców i zapatrzoną w niego matką. Powracają tu również echa mizoginizmu przełomu XIX i XX wieku – jego wyraziciele odmawiali kobietom zdolności kreatywnych, umiejętności abstrakcyjnego myślenia, zarzucali nadmierne przywiązanie do wartości materialnych.

Stachniak podkreśla kształtującą się stopniowo osobowość Bronisławy, od początku sytuując ją w opozycji do brata – dla Wacława szkoła jest więzieniem, dla niej zaś źródłem inspiracji i wyzwaniem. Chłopiec nie ma autorytetów; ona bacznie podpatruje primabaleriny i uważnie słucha matki. W stosunku młodej bohaterki do brata duma miesza się z zazdrością, także o jego naturalne predyspozycje do tańca. Jej ciało nie jest bowiem tak szczupłe i giętkie jak u innych tancerzy. Kobięcość jest traktowana w jej środowisku jako przeszkoda w rozwoju i karierze. Bohaterka zazdrości także bratu niezależności wynikającej z samego faktu bycia mężczyzną (znacząca scena, w której Bronia wkłada ubranie Wacława). Granica między tym, co jest dostępne kobiecie, a co mężczyźnie, staje się coraz wyraźniejsza wraz z jej dorastaniem. Pisarka wiarygodnie odtwarza klimat mizoginicznego świata sztuki, zdominowanego przez mężczyzn. Primabaleriny są podziwiane, ale zauważa się raczej ich techniczne mistrzostwo, nie zaś geniusz. Widzowie interesują się przede wszystkim romansami słynnej Matyldy Krzezińskiej oraz zwracają uwagę na jej urodę i wystawny styl życia. Tancerka nigdy nie wypowiada się na temat swej pracy. Artystami są mężczyźni, to oni tworzą choreografie baletów, dyskutują o nowych prądach w sztuce i decydują o obliczu rosyjskiego teatru i tańca.

Feminocentryczność powieści *Bogini tańca* wyraża się między innymi w podkreślaniu matrylinearnej więzi między Bronią a jej matką i ciotkami

oraz zaznaczeniu istotnego wpływu kobiet na kształtowanie się twórczej osobowości bohaterki. Jej pierwszą nauczycielką była matka, która poświęciła karierę dla rodziny, zaś wzorcami do naśladowania stały się rosyjskie baleriny tamtych czasów. Ważnym epizodem jest spotkanie młodej Niżyńskiej z Isadorą Duncan – nowatorką tańca, osobą swobodną, ekspresyjną, kwestionującą reguły klasycznego baletu, posłuszną tylko muzyce. Wydaje się, że ten epizod stanowi w powieści subtelną zapowiedź przyszłej drogi twórczej Niżyńskiej. Pod wrażeniem występu angielskiej tancerki uznaje indywidualną ekspresję za zasadę sztuki. Po raz pierwszy głośno wypowiada własne zdanie na temat baletu, który jest dla niej dążeniem do uzyskania jedności muzyki i ruchu. Potrafi sobie wyobrazić przyszłość tańca, w której, zdaniem jej brata, „nie ma miejsca dla mężczyzny” (s. 122). O sztuce rozmawia z przyjaciółkami, lecz przede wszystkim z Wacławem, swoim najlepszym i najsurowszym nauczycielem, w którego wypowiedziach wciąż jednak pobrzmiewa protekcyjne: „Gdybyś tylko była mężczyzną”. Podobnie będzie ją traktował Sergiusz Diagilew, impresario i koneser sztuki. Dzięki jego związkowi z Wacławem Bronia wchodzi w skład Baletów Rosyjskich otwierających jej możliwości międzynarodowej kariery. Wyjazd na Zachód pozwala bohaterce na spojrzenie z dystansu. To w środowisku tanecznej awangardy narodzi się jako idealistka pragnąca głębokiej przemiany baletu, traktująca sztukę jako wartość samą w sobie.

Stachniak wiele miejsca poświęca wspólnej pracy Broni i jej brata nad *Popołudniem Fauna*, pierwszym baletem Niżyńskiego. Wyraźne jest napięcie panujące na próbach; uwidacznia się w nich perfekcjonizm Wacława i próby sprostania jego oczekiwaniom, despotyczna natura mistrza oraz starania uczennicy. Kobieta jest tworzywem, które kształtuje twórcę, jej ciało zostaje porównane do skryby; zapisuje nim cudzą, artystyczną wizję. Jest zatem medium, ale nie kreatorką, jedynie odbitym światłem. W powieściowym świecie sztuki decydujące znaczenie ma słowo i spojrzenie mężczyzny. To ono czyni tancerkę artystką, dookreśla ją, umożliwia prawdziwe istnienie. W przypadku Broni taki wymiar miała miłość śpiewaka operowego Fiodora Szalapina. Jego wzrok wydobył ją z cienia brata, zaś niemożliwe do realizacji uczucie pozostało dla niej wartością do końca życia. Ten wątek również wydaje się charakterystyczny dla powieści o artystce, ze względu na odniesienia do dwuznacznego statusu kobiety parającej się tańcem. Artystka jest oceniana jak każda kobieta – przede wszystkim pod względem prowadzenia się, położenia socjalnego, a nie ze względu na dokonania.

Stachniak przedstawia oczami bohaterki konflikty w zespole Diagilewa, problemy, jakie napotyka tam Wacław, który pragnie sztuki rewolucyjnej, czystej i bezkompromisowej. Wierność takiemu ideałowi staje się coraz trudniejsza w obliczu postępującej komercjalizacji. Bronisława nie angażuje się w konflikt, przygląda mu się z boku, skąd widzi więcej. Przepelnia ją podziw i dumą z bycia uczestniczką narodzin nowego baletu: „Jestem częścią sztuki mego brata, a jego sztuka jest częścią mnie. Czego więcej

mogłabym pragnąć?” (s. 229). W scenie premiery *Popołudnia Fauna* w centrum uwagi znajduje się Waclaw, oglądany oczami scenicznej partnerki, rejestrującej jego celowo kanciaste, niespokojne i nerwowe ruchy. O własnym tańcu się nie wypowiada. Mniej wyraźny (choć obecny) jest erotyczny podtekst tańca; ważniejszy wydaje się szal, który łączy Fauna i Nimfę jako ilustracja więzi brata i siostry. Już wówczas uwidacznia się samotność Niżyńskiego, jego zamknięcie we własnym świecie, zapowiadające chorobę. Podporządkowuje swoje życie sztuce – to wzorcowa niezrozumiana, ale i egoistyczna artystyczna osobowość. Pisarka podkreśla jego wyobcowanie, choć wykreowany przez nią „bóg tańca” przypomina także rozkapryszonego chłopca, ofiarę nieumiarkowanej adoracji innych.

Ta cecha jego charakteru manifestuje się wówczas, gdy Bronia, młoda mężatka, zachodzi w ciążę w trakcie pracy nad baletem *Wybrana*, u szczytu swych możliwości. Ciąża w powieści o artystce zwykle oznacza często dramatyczny wybór między karierą a macierzyństwem. Odmienność sytuacji bohaterki uwidacznia się na tle szczęścia jej męża, który nie musi stawać przed faktem, że wraz z narodzinami dziecka jego kariera dobiegnie końca: „On może sobie dalej tańczyć. Dziecko jest zawsze sukcesem ojca i kłopotem matki” (s. 249). Powraca tu pytanie o „nienaturalność” kobiecego zaangażowania w sztukę, które stoi w sprzeczności z jej „naturalnym” powołaniem do macierzyństwa. U Stachniak dramatyzmu sytuacji bohaterki dodaje fakt, że brat, pracując z nią nad *Wybraną*, zbyt dosłownie traktuje tytuł sztuki. Uznając siostrę za zdrażczynię powołania, paradoksalnie, ujawnia szacunek, jakim ją darzy. Była dla niego partnerką, najlepszą interpretatorką kreowanych przez niego ról. Jednak *Wybrana* okazała się „tylko kobietą” i od tego czasu drogi rodzeństwa się rozchodzą. Separacja pozwala bohaterce odkryć nowe możliwości twórcze – ucząc zastępczynię, ujawnia się jako doskonała nauczycielka. To kolejny wymiar jej osobowości, który pisarka kontrastuje z Waclawem, wymagającym, lecz niecierpliwym mistrzem. Bolesne wykluczenie z prac zespołu pozwala tancerce na spojrzenie z drugiej strony sceny, skąd dostrzega więcej. Ocenia przedstawienie jako całość, widzi relacje między tancerzami, kostiumy i scenografię. Stachniak w tym momencie lokuje moment narodzin Niżyńskiej jako samodzielnej artystki, która ma własne pomysły choreograficzne i inscenizacyjne. Ważnym wątkiem powieści jest bowiem stopniowa przemiana Broni z tancerki baletu klasycznego w awangardową choreografkę zmieniającą oblicze dwudziestowiecznego baletu.

Jak wspominałam, pisarka nie poświęca wiele uwagi wydarzeniom politycznym, wielkiej historii, umieszczając swą bohaterkę przede wszystkim w świecie sztuki. A ona nie dostrzega znaczenia zamachu na arcyksięcia w dalekim bałkańskim mieście, w którym nigdy nie występowała. Lekceważy ten incydent, zajęta zbieraniem inspiracji do własnych baletów. Tymczasem I wojna światowa zasadniczo wpłynie na jej los. Stachniak odmalowuje realia życia cywilów w kraju prowadzącym działania wojenne

– pogarszające się zaopatrzenie, kolejki po żywność, widmo głodu. Koncentracja na codzienności jest charakterystyczna dla powieści historycznych pisanych przez kobiety. Jednak to podczas wojny, w „czasie odwróconym”, bohaterka uzyskuje możliwość pełnej twórczej realizacji, co dzieje się w kijowskim okresie jej życia.

Spotyka się wówczas z kolejną inspirującą osobowością – charyzmatyczną awangardową malarką Aleksandrą Ekster (1882–1949), pragnącą oddać w sztuce ruch i rytm. Dzięki niej wchodzi w środowisko kijowskiej bohemy, której ton nadają kobiety animujące dyskusje o nowych prądach i środkach wyrazu, Pablo Picasso i Henri Matisse. Te fragmenty powieści (pisanej w pierwszej osobie) przepełnia entuzjazm, gorączkowe pragnienie zmiany wszystkiego, czego się dotąd nauczyła. Niżyńska stwierdza: „Dopiero teraz naprawdę czuję, że żyję. Budzę się ze śpiewem na ustach” (s. 339). W artystycznym rozwoju nie przeszkadza jej kolejna ciąża, niedożywienie, złe warunki mieszkaniowe. Prawdziwe wydają się tylko własne balety, wciąż niedoskonałe i niekończone. Liczą się dyskusje o kubizmie, modernizmie, sztuce ludowej, wprowadzany w choreografię minimalizm, figuratywność, prostota. Rewolucja bolszewicka ustępuje miejsca sugestywnie oddanej rewolucji artystycznej: „to czas odwagi i manifestów, które nie mogą czekać” (s. 332). Na tle dramatycznych wydarzeń historycznych mocniej wybrzmiewają pytania artystów o inną formę sceny, spektakle otwarte w przestrzeń, ruchome obrazy, światło, synestezję, muzykę.

W powieściach o artystce kobiety nie są zazwyczaj przedstawiane jako rewolucjonistki i poszukiwaczki nowych form artystycznych. Naśladują mężczyzn, nie dyskutują o sztuce, nie wygłaszają manifestów, co może świadczyć o ich niesamodzielności artystycznej. Stachniak wykracza poza ten schemat, korzystając z udokumentowanej we wspomnieniach fascynacji Niżyńskiej kubizmem i konstruktywizmem. Bohaterka zapisuje swe uwagi na temat baletu, jest zatem nie tylko praktyczką, ale i teoretyczką tańca. Pragnie uwolnienia tancerzy od niewygodnych strojów i swobody ekspresji. Jej idee wydają się radykalne, przede wszystkim ze względu na zacieranie w tańcu różnic między płciami.

Niżyńska zakłada Szkołę Ruchu w zniszczonej sali balowej, co można rozumieć jako symboliczne narodziny nowej sztuki na gruzach jej poprzedniczki. Pisarka przedstawia kształtowanie się niezależności artystycznej swej bohaterki, ale podkreśla znaczenie, jakie miał w tym procesie przykład jej genialnego brata. Niżyńska chce kształcić artystów wszechstronnych, twórczo wykorzystujących esencję ruchu, a nie jedynie doskonale odtwarzających wyuczone pozy. Postulowana przez nią sztuka jest totalna – łączy muzykę, malarstwo i taniec. Powieściowa Niżyńska ucieleśnia rewolucję artystyczną. Awangarda „jest” kobietą. Równocześnie Stachniak wprowadza do *Bogini tańca* inny dylemat bohaterek wielu powieści o artystce – konieczność wyboru między mężczyzną a sztuką. Opresyjną męskość reprezentuje mąż Niżyńskiej, nakłaniający ją do wyjazdu z Kijowa, marzący o karierze

na Zachodzie. Dla niego, zwolennika klasycznego baletu, szkoła żony jest tylko fanaberią, realizacją chorych ambicji. Odmowa rezygnacji z samodzielności twórczej, która jest niezbędna do szczęścia, stanowi kolejny krok na drodze bohaterki do artystycznej samorealizacji.

Równie istotnym motywem powieści Stachniak okazuje się zestawienie rewolucji artystycznej z rewolucją polityczną. Wciąż aktualny konflikt artysty z władzą pojawia się w momencie, w którym Szkołą Ruchu zaczynają się interesować bolszewicy. Niżyńska zostaje oskarżona o elitaryzm, jest szykanowana, represje dotyczą jej uczniów, wreszcie szkoła zostaje zamknięta. Niedwuznacznie daje się jej do zrozumienia, że powinna opuścić Rosję, gdzie jest źle widziana. Bronisława dzieli los wielu artystów, których twórcze wizje nie przystawały do wymagań komunistycznej władzy pragnącej kontrolować sztukę i za jej pomocą kształtować nowe sowieckie społeczeństwo. Swoboda artystycznego wyrazu jest, wedle funkcjonariuszy totalitarnego reżimu, próbą zachowania dawnych przywilejów i świadomym odcinaniem się od ludu. Bronia zapisuje swój patetyczny i górnołotny manifest niezależności artysty, porównując siebie do ptaka wybierającego zamiast życia w klatce głód na wolności. Spalenie przez nią kartki z zapisem świadczy jednak o silnym poczuciu zagrożenia, obawie o życie swoje i bliskich, wreszcie słabości. Rozwiązaniem tego problemu staje się ucieczka na Zachód.

W dalszej części powieści Stachniak ponownie konfrontuje Bronisławę z ważnymi dla niej mężczyznami. Czas artystycznego dojrzewania bohaterki przebiegał bowiem równolegle do dramatycznego upadku jej brata, który popadł w obłęd. Bronia nie jest w stanie wydobyć go z katatonii, przywraca go do świadomości tylko na chwilę, w której Wacław mówi o tworzeniu, nie konstruowaniu baletów. Pobyt na Zachodzie pozwala jej na wznowienie kontaktów z Diagilewem, traktowanym jako szansa na dalszy rozwój, zerwanie z etykietą „siostry słynnego brata”. Dawny „car baletu” pragnie jednak przede wszystkim zarobić na blichtrze carskiej Rosji, bo „nostalgia dobrze się sprzedaje” (s. 413). Stachniak podkreśla zmianę w relacjach Niżyńskiej i Diagilewa; dawny eksperymentator zmienił się w koniunkturalistę, zaś nieśmiała młoda tancerka stała się samodzielną artystką i rzeczniką nowej sztuki. Nie obawia się ryzyka, co wybrzmiewa w ich rozmowie o balecie *Wesele*, opartym na rosyjskim folklorze. Zderzają się w niej odmienne artystyczne wizje, sztuka wysoka kontrastuje z rodzącą się wówczas kulturą popularną. Diagilew pragnie przepychu, bogatych strojów, monumentalnej scenografii i radości. Bronia rozumie chłopskie wesele głębiej, chce oddać atmosferę rosyjskiej wsi, a nie uproszczoną, jarmarczną ludowość. Precyzyjnie tłumaczy własną wizję, jednocześnie interpretując kulturę ludową. Chłopi są biedni, nieczęsto oglądają feerię kolorów. Panna młoda smuci się, opuszcza bowiem swój rodzinny dom, w nowym zaś będzie przede wszystkim dodatkową parą rąk do ciężkiej pracy. Mistrza z dawną uczennicą łączy tylko poczucie dojmującego braku Wacława – „Wspomnienia o szybującym bogu, który opuścił nas oboje. Pozostawił nas z tęsknotą

za tym, co mogło być” (s. 438). Przemiana w niezależną artystkę wymaga przekroczenia ograniczeń płci – tak w relacji do norm życia społecznego, jak w postrzeganiu samej siebie. Oznacza objawienie cech przypisywanych mężczyznom – zdecydowania i obrony własnych przekonań. Niżyńska, nie zgadzając się na postrzeganie własnej pracy jako kontynuacji wizji brata, przekracza granice istniejącej w artystowskim świecie kobiecości. Dawny „car baletu” staje się dla niej tylko jedną z wielu możliwości, przestaje być koniecznością; zbudowała już własną pozycję, nie jest zależna od niczyjej protekcji i może istnieć w pełni niezależnie od Wacława i Diagilewa. Uosabia przyszłość sztuki, Diagilew zaś symbolizuje pieśń przeszłości. W scenie premiery *Wesela* w 1923 roku Bronia stoi za kulisami jako choreografka, mentorka, nauczycielka. To w powieści swoista kulminacja jej artystycznej drogi.

W końcowej części *Bogini tańca* Stachniak przesuwając świat sztuki na dalszy plan, koncentrując się na życiu osobistym bohaterki. Lata 1921–1932 są okresem jej sukcesów zawodowych, pieczołowicie dokumentowanych przez troszczącego się o jej karierę drugiego męża. Znana tancerka i choreografka jest prezentowana jako córka i matka. Pisarka podkreśla więź Broni z matką, która pomogła jej w opiece nad dziećmi i ich wychowaniu. Ich relacja opierała się na poświęceniu starszej kobiety, które umożliwiała realizację marzeń jej córce. Matki powieściowych artystek bywają neurotyczne i toksyczne (taką bohaterkę opisała w *Cudzoziemce* Maria Kuncewiczowa) – takimi osobami stają się też ich córki. Stachniak zrywa z tym schematem; opisuje harmonijną więź między kobietami. Może się nawet wydawać, że Bronisława jest sytuowana w „męskiej” pozycji. Utrzymuje dom, długo nie bierze bezpośredniego udziału w wychowaniu dzieci, wydaje się egoistyczna, w czym przypomina swego brata. Jednocześnie pozostaje czułą opiekunką matki, której śmierć głęboko przeżywa.

Ostatni rozdział dotyczy wydarzeń poprzedzających akcję powieści. Pisarka oddaje gęstą atmosferę 1939 roku, narastające zagrożenie nazizmem, co wzmacnia w bohaterce poczucie obcości w otaczającym ją świecie. Bronisława nie jest już w stanie schronić się w sztuce, rzeczywistość okazuje się dla niej bezlitosna. Wyczuwalna jest również podskórna obecność największej tragedii, jaka dotknęła Niżyńską – śmierci syna Lwa. Jej sygnałami są bolesna rehabilitacja córki, zbyt wiele kieliszków wina wypijanych przez męża bohaterki, napięcie między małżonkami, jakby niewypowiedziane oskarżenie. Prywatne doświadczenia Broni stają się pretekstem do snucia refleksji o charakterze uniwersalizującym. Pisarka powraca do rozważań o niepewnym statusie cudzoziemki i emigrantki w scenach zabiegów bohaterki o angielską wizę. Przedstawia problem tzw. strażników pamięci wielkich ludzi, odwołując się do poczynań żony Wacława Niżyńskiego, która go ubezwłasnowolniła i stworzyła własną, fałszywą legendę na kanwie jego dokonań, a także do kochanków Diagilewa, żerujących na jego dawnej wielkości. Są wreszcie w powieści zawarte refleksje o postępującej

komercjalizacji sztuki, na którą wpływ mają nie tylko artyści, ale przede wszystkim mecenasi, sponsorzy i agenci.

Boginię tańca można potraktować jako literacki splot faktów i fikcji, który przybliży postać fascynującej, lecz mało znanej kobiety, związanej w nieoczywisty sposób z historią Polski. Najnowsza książka polsko-kanadyjskiej pisarki jest także powieścią o artystce. Z dużym znawstwem ukazany został w niej świat baletu i przekonująco oddana przemiana tancerki klasycznego baletu w prekursorkę tańca nowoczesnego. Jest to wreszcie dzieło o sile sztuki. Taki sposób rozumienia powieści wynika z jej ostatniej sceny. Stachniak odwołuje się tam do symbolu z baletu *Wybrana* – jego bohaterka ginie, tańcząc, ale dzięki jej śmierci przyroda budzi się do życia. Uprawianie sztuki, w tym i twórczość pisarska, staje się kolejny raz najlepszym sposobem radzenia sobie z traumami, sprawia, że rozpoczęcie życia na nowo jest możliwe, co wielokrotnie demonstruje pisarka na przykładzie odmian losu swojej bohaterki.

Bibliografia

Kralkowska-Gątkowska K., *Bogini czy histrionka: kreacje kobiet artystek w prozie (i dramacie) przełomu XIX i XX wieku*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red.

W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006, s. 214–235.

Stachniak E., *Bogini tańca*, przeł. N. Dzierżawska, Kraków 2017.