

Beata WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**„Jestem Bogiem w ciele. Jestem uczuciem w transie.
Jestem człowiekiem w transie”.**

Literacki i taneczny zapis choroby Wacława Niżyńskiego

„... ja, człowiek cierpiący, nie mogę postradać rzeczy, która jest silniejsza ode mnie, która jest moim życiem rzeczywistym – zdolności do tworzenia” (Syrystova 1982: 156). Słowa Vincenta van Gogha, niekwestionowanego geniusza, a przy tym człowieka zmagającego się latami ze swoją chorobą psychiczną, przypominają nam o dyskusyjnym i ciągle aktualnym problemie relacji między procesem twórczym artysty a działalnością osób chorych psychicznie, każą zastanowić się nad płynną granicą między szaleństwem a niezwykłym potencjałem twórcy. M. Foucault powiada, że istotą choroby jest nie tylko pustka, którą choroba draży, lecz także pełnia zastępczej aktywności, która tę pustkę wypełni (Syrystova 1982: 38). Większość dawniejszych i współczesnych psychopatologów uważa symptomy chorób psychicznych za mechanizmy kompensacyjne, za próby odzyskania przez organizm dynamicznej równowagi za pomocą jemu tylko właściwych środków, co dzieje się automatycznie i niezależnie od świadomych decyzji podmiotu (Szasz 1988: 45). Objawy choroby psychicznej postrzegane są jako wyraz nieubłaganej rzeczywistości, faktu, iż jednostka nie może świadomie rozwiązać i opanować trudnej sytuacji życiowej i zaspokoić swych potrzeb życiowych w sposób realny. Carl Gustav Jung z kolei w chorobie zdołał dostrzec pozytywny, zdrowotny czynnik przyczyniający się do kształtowania osobowości, umożliwiający rozszerzenie i pogłębienie świadomości, pełniący rolę ostrzeżenia pochodzącego od wyższej instancji oraz wydobywający człowieka z odosobnienia dzięki przetworzeniu bólu osobistego w ból wspólny, łączący wszystkich ludzi (Jacobi 1996: 142). Wydaje się, że ów ból zmagania się z transformacją, strach i napięcie towarzyszące procesowi twórczemu w fazie inspiracji, przed momentem świadomego uchwycenia, kiedy to obrazowej materializacji przeżyć towarzyszą objawy przypominające aktywność senną lub stany intoksykacyjne jest elementem skalającym artystę i chorego, jest chwilą, podczas której zaciera się różnica między świadomym i aktywnym kształtowaniem lawiny przeżyć artysty a bezładnym i impulsyw-

nym ich wynurzaniem się u psychotyków. Lęk, tęsknota i strach przytłaczają jednak całkowicie chorego i nie jest on w stanie pokonać tej nieświadomej, pierwotnej fazy „inspiracji”, przejść do kolejnego stadium – celowego kształtowania materiału, eksperymentowania z nim, oceny końcowej i wyboru ostatecznej formy.

Mimo to z psychologicznego punktu widzenia bardzo trudno dokonać rozróżnienia między twórczą oryginalnością artysty i chorego psychicznie. Dla obydwu w znacznym stopniu wspólna jest pierwotna hiperintensywność przeżyć, głębokie niezaspokojenie, wyostrenie na bodźce podprogowe i nadprogowe, kryterium nie może stanowić nawet oryginalność pomysłów, wystarczy wspomnieć chociażby prace wybitnych uczonych, takich jak H. Prinzhorn czy R. Lemke, wskazujących na istotne podobieństwo między twórczością chorych psychicznie a symbolicznymi obrazami Hieronima Boscha, zwyrodniałymi głowonogami Pietra Breughla czy dziełami Edwarda Muncha, Maxa Ernsta, Pabla Picassa, Paula Klee etc. (Syrystova 1982: 164). Niektóre ekspresywne, piękne od strony formalnej rysunki schizofreników, spontanicznie wyrażające ich „sny na jawie”, urojeniowy lub halucynacyjny odbiór rzeczywistości, mogłyby bez trudu zostać zaliczone do dzieł surrealistycznych, bowiem jak wiadomo kierunek ten w znacznie większym stopniu niż jakikolwiek inny eksploatował autonomiczne procesy psychiczne, swobodną grę impulsów przeżyciowych i fantazji. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu także o inicjatywie Jeana Dubuffeta, zafascynowanego badaniami Hansa Prinzhorna, który w 1948 r. wspólnie m.in. z André Bretonem zorganizował w Paryżu *Compagnie de l'art Brut*. Wystawie prezentującej zebrane dzieła pacjentów w ramach *art brut*, sztuki surowej, prymitywnej czy brutalnej, towarzyszyło wydanie manifestu idealizującego sztukę psychicznie chorych jako opozycję do skażonej cywilizacją, pozbawionej głębi i romantycznego ducha wolności sztuki okresu modernizmu. Zdaniem Dubuffeta jedynie spontaniczna sztuka psychotyków była sztuką czystą, wznoszącą się ponad modę i konwencje, sięgając jednocześnie do źródeł prawdziwych przeżyć (Foster 2004: 140). W efekcie powstawały dzieła, w których przeważały motywy zdeformowanego ciała o przerażających oczach i olbrzymich ustach, poplątane członki gubiące swój początek i koniec w ogólnym chaosie, ciała rozdwojone czy rozszczepione, przypominające wcześniejsze prace Hansa Bellmera, Man Raya czy nawet Joan Miró.

Obrazy te przywodzą na myśl również skojarzenie z rysunkami Wacława Niżyńskiego, powstałymi w latach 1918–1919, będącymi plastyczną ekspresją choroby genialnego tancerza, świadczącymi po dziś dzień o ówczesnych doznaniach psychotycznych baletmistrza. Krzyk lęku łączy się w nich z podejrzliwością i poczuciem zagrożenia, mającymi źródło w omamach i urojeniowym postrzeganiu rzeczywistości. Męczy ich ponurość i dziwaczność, uporczywe powtarzanie demonicznych postaci i określonych wzorów. Plastyczny zapis psychozy artysty obok literackiego, jaki stanowi *Dziennik*, i tanecznego stwarza niewyczerpane możliwości wglądu w emocje i przeżycia Niżyńskiego, towarzyszące latom spędzonym przede wszystkim na emigracji w Ameryce, Londynie czy okresowi internowania w Budapeszcie. Wspomniane źródła motywują także, by zastanowić się nad pytaniem, co stanowiło przyczynę, a co skutek w życiu Niżyńskiego, tj. czy totalne zaangażowanie artysty w taniec zapoczątkowało chorobę, czy też to ona w początkowej fazie jeszcze w ukryciu, pomogła mu osiągnąć tak wysoki poziom artystyczny. Niniejszy artykuł stanowi próbę wskazania na symptomy choroby

obecne w sztuce
na wyżej posta-

Warto chyba
które mogły pro-
mość odkryć
wrażliwość sta-
rozszczepienia
i uległość, naci-
moli de Pulsar
(Laing 1995: 10)

Nigdy nie zm-
odmienną post-
[...]. Skąd m-
najstraszniejs-

Sam Niżyński
chała mnie na-
chała mnie za-
ski 2000: 145
najistotniejsz-
lejne stronice
ty, zbyt częst-
możliwości
sprzeczenie
tyczną i osob-
sario rekompe-
kojarzył prze-
stosunków z
petycja traum-
zera. W wy-
styczna dla
wiem wyłącz-
przy czym po-
uczucia w

Nienawidni-
lubitem po-
Diagilew mo-
może istnie-
uczucia, a
w głowie

Warto w
i umieszcz-
Herberta
pograżania

obecne w sztuce Niżyńskiego, których świadomość może przybliżyć nas do odpowiedzi na wyżej postawione pytanie.

Warto chyba rozpocząć od zwrócenia uwagi na kilka faktów z biografii Niżyńskiego, które mogły przyspieszyć czy wręcz zapoczątkować rozwój schizofrenii. Mając świadomość odkryć z dziedziny psychiatrii, potwierdzających, że to najczęściej niezwykła wrażliwość staje się przyczyną ucieczki w ukrywanie swej tożsamości, prowadząc do rozszczepienia osobowości na „ja” i „nie-ja”, czemu sprzyja niewolniczy konformizm i uległość, należy założyć, że silna osobowość impresaria Sergieja Diagilewa, żony Romoli de Pulszky oraz matki artysty miały ogromny wpływ na psychikę Niżyńskiego (Laing 1995: 127). Wiera Krasowska pisała wprost o Romoli:

Nigdy nie zrozumiała, jak przyczyniła się do tragedii Niżyńskiego. Natura obdarzyła męża i żonę całkiem odmienną psychiką [...]. Romola [...] całkowicie oddana Niżyńskiemu [...] nie znała twórczych bodźców [...]. Skąd miała wiedzieć, że troszcząc się o jego dobrobyt rodzinny szykuje mężowi to, co jest dla niego najstraszniejsze – że zostanie zmuszony tańczyć Bóg wie co i Bóg wie z kim (Krasowska 1978: 52).

Sam Niżyński w *Dzienniku* wyznaje, że żeniąc się popełnił błąd, ponieważ „żona pokochała mnie nade wszystkich, ale mnie nie czuła [...]. Czuła pieniądze i mój sukces. Kochała mnie za moje sukcesy i urodę ciała [...]. Wpoła mi słabość do pieniędzy” (Niżyński 2000: 145). Artysta w wielu miejscach daje do zrozumienia, że taniec stanowił najistotniejszą treść jego życia i choć przyznaje się do namiętej miłości do Romoli, kolejne stronicze jego listu do świata przekonują, że żona stłumiła twórczy potencjał artysty, zbyt często sprowadzała go na ziemię, by mógł rzeczywiście osiągać szczyty swoich możliwości (Mucha 1994: 122). Wewnętrzna i zewnętrzna wolność ograniczał też bezsprzecznie dominujący wpływ Diagilewa, rozciągający się jak wiadomo na sferę artystyczną i osobistą baletmistrza (Waligórska-Olejniczak 2009: 23). Wydaje się, że impresario rekompensował też w pewnym sensie brak ojca w życiu Niżyńskiego, którego artysta kojarzył przede wszystkim z krytycznymi uwagami, karami i krzywdą matki. Zerwanie stosunków z Diagilewem mogło zostać przez tancerza podświadomie odebrane jako repetycja traumy z dzieciństwa i konieczność organizowania całego życia praktycznie od zera. W wypowiedziach Niżyńskiego na temat Diagilewa zauważalna jest charakterystyczna dla schizofreników dwutorowość, postać kochanka artysty kojarzona jest bowiem wyłącznie z ciemną stroną życia, tj. z nienawiścią, demonicznością czy gniewem, przy czym pozytywem jest Bóg, w imieniu którego Niżyński stara się przemawiać oraz uczucia w opozycji do logiki, z którą utożsamiany jest Diagilew:

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

Diagilew zawsze szuka logiki myśli. Ja rozumiem, że myśl bez logiki nie może istnieć, ale logika nie może istnieć bez uczucia. Diagilew ma logikę i uczucie, ale to uczucie jest inne. Diagilew ma niedobre uczucia, a ja dobre. Diagilew czuje złe nie dlatego, że ma głowę większą od innych, ale dlatego, że ma w głowie złe uczucia (Mucha 1994: 139).

Warto w tym kontekście zerknąć na portret Diagilewa narysowany przez tancerza i umieszczony w *Dzienniku*. Wydaje się, że można by się zgodzić ze stwierdzeniem Herberta Reada, że prace plastyczne artysty, będące niewątpliwie świadectwem pogrążania się w obłędzie oddają jednocześnie taneczny rytm jego baletów (Buckle

1980: 514). Portret Diagilewa sprawia wrażenie uporządkowanego chaosu, jest prawie idealnie symetryczny, składa się z kół i elips budujących raczej przytłaczającą ciężarem postać. Nie budzi ona sympatii, jej centrum stanowi wyraźny czarny punkt będący zarazem prawie środkiem płaszczyzny rysunku, podobne punkty tworzą usta i źrenice impresaria. Położenie czarnej plamy przywodzi na myśl asocjacje z brzuchem bądź sercem człowieka, budowanie postaci za pomocą kolistych figur jest z kolei motywem uporczywie powtarzającym się w rysunkach Niżyńskiego i może świadczyć o podejmowanych przez artystę próbach uporządkowania otaczającej go rzeczywistości, wniesienia ładu do kumulujących i nakładających się wzajemnie impulsów i myśli. Okrągła figura nie ma początku ani końca, co może sugerować obecność towarzyszącego schizofrenii strachu, działającego u chorych właśnie na zasadzie błędnego koła, to znaczy pierwotne źródło bólu czy lęku potęguje bojaźń i wywołuje nowe elementy świata chorej wyobraźni. Chora dusza często błądzi między nakazami podświadomości i normami obyczajowymi, między dobrem i złem, na granicy dwóch światów – nieskończoności i własnego mikrokosmosu. Nachodzące na siebie na rysunku koła mogłyby być zatem graficznym znakiem emisji własnej świadomości zanurzonej w kosmosie nieskończoności, atmosfera rysunku przypomina bowiem o towarzyszącym psychozie strachu metafizycznym, uwikłaniu człowieka w odwieczny mechanizm przemian. Deformacja złożonej z kół postaci, w zdecydowany sposób pozbawionej radości życia i gracji ciała, wskazuje również na obecność bólu i śmierci w psychice Niżyńskiego. Sam motyw koła może jawić się z jednej strony jako obrazowa materializacja cykliczności bytu, sięgająca korzeniami filozofii Nietzschego czy wizualizacja pesymistycznej teorii życia i śmierci Schopenhauera, z drugiej zaś symbol koła stanowi signum wspólnotowego odrodzenia, nowe życie mające swoje źródło w zbiorowej tanecznej przemianie, transie, rytuale.

Artysta często identyfikuje się zresztą z człowiekiem w transie, nazywa siebie uczniem w transie czy też duchem w człowieku, który ma ciało Niżyńskiego, co wskazuje na przeważające u autora *Dziennika* zainteresowanie wewnętrznym na niekorzyść zewnętrznego. Wynikające z tego stwierdzenie tancerza, że potrafi żyć i widzieć bez oczu, zwraca uwagę na pustkę oczu wszystkich postaci na rysunkach Niżyńskiego, oczu bądź to wyolbrzymionych i przerażających, typowych dla rysunków schizofreników, bądź niemych, niewidzących, świadczących o braku komunikacji z odbiorcą. Przywołana wyżej asocjacja obrazu koła z transem rodzącym nową jakość i jednoczącym jednostkę z uniwersum motywuje także, by zastanowić się nad słowami Niżyńskiego, odczuwającego jedność z ziemią i postrzegającego trzęsienia ziemi jako skutek duszenia się ziemi. Pogląd ten w powiązaniu z wypowiedzią „Bóg jest ogniem w głowie. Żyję do czasu, dopóki mam ogień w głowie. Mój puls to trzęsienie ziemi. Jestem trzęsieniem ziemi” nie zostawia miejsca na niedookreślenia, stanowi jawny i niepokojący dowód zaburzeń psychicznych artysty, a przy tym ciekawy opis postrzegania świata przez chorego tancerza (Niżyński 2000: 202). Charakterystyczne, okrężne motywy na rysunkach Niżyńskiego z punktu widzenia psychologii Junga można by kojarzyć z kolei z „obraccaniem się dokoła siebie samego”, z ożywianiem wszystkich, jasnych i ciemnych sił natury ludzkiej i wraz z nimi wszystkich psychologicznych przeciwieństw. Wydaje się, że rysunki te można postrzegać też jako wyobrażenia istoty doskonałej, u Platona przybierającej formę człowieka zaokrąglonego ze wszystkich stron, w którym połączone są

wszystkie opozycje, nie wytwarzając zwolnienia wewnątrzentalnej. Obraz chaos doświadczenia Diagilewa-dyktando skłonnościami

Obłęd i wojna publicznego wydziano go tańca sceniczne występiły godziny przed przedstawiecho! To moje scenę, pianistka cię mięśnie miały i przez pół górnwreszcie tańczyc

Wziął kilka zwany wszy ręce – jak w zniszczeniami i widział (Wozniak)

Publiczność przestwem, momentami Niżyński był w nie dnia zapisał myśląc, że chce mnie nikt nie kazał rzekł: Dość! Zapr sprawy z faktu, czy dość jednoro rok z Bogiem” zmagani człowieka mi ludźmi oraz zupełnie obojętn przez balet, przyn tym wzrokiem, nym do twarzy Literacki zapisał riał niewyczerpan psychozy artysty w ramach tej próby ty i jego prób oba zały, że tancerz

wszystkie opozycje. W tym kluczu „ruch okrężny” jest ruchem spontanicznym, a więc nie wytwarzanym, ale niejako doznawanym biernie, dzięki któremu może nastąpić wyzolenie wewnętrznej osobowości, odrodzenie człowieka na płaszczyźnie transcendentnej. Obrazy Niżyńskiego stałyby się zatem swego rodzaju mandalą porządkującą chaos doświadczeń życiowych człowieka walczącego z ograniczającymi go więzami Diagilewa-dyktatora, horrorem wojny i internowania w Budapeszcie czy wreszcie skłonnościami genetycznymi, odciskającymi swoje piętno na psychice artysty.

Obłęd i wojna były też głównym tematem pierwszego od powrotu do Europy w 1917 r. publicznego występu Niżyńskiego, który okazał się zarazem ostatnim dniem, kiedy widziano go tańczącego. Początkowo wydawało się, że dla artysty mającego duże obycie sceniczne występ ten nie będzie stanowił żadnego problemu, jednak spektakl poprzedziły godziny narastającego napięcia i zdenerwowania, wręcz ból i cierpienie. Tuż przed przedstawieniem Niżyński wykrzyknął z drżeniem do żony: „Nie rozmawiaj! Cicho! To moje zaślubiny z Bogiem” (Sarzyński 2009: 62–63). Długo nie wychodził na scenę, pianistka nie wiedziała, co ma grać. Gdy wreszcie pojawił się przed publicznością mięśnie miał tak napięte, że z trudem się poruszał. Usiadł na krześle przed widzami i przez pół godziny w ciszy obserwował zahipnotyzowane audytorium. Gdy zaczął wreszcie tańczyć, jego taniec był jak zawsze wspaniały, ale jednocześnie przerażający:

Wziął kilka zwojów czarnego i białego aksamitu, ułożył z nich duży krzyż i stanął u jego szczytu, rozłożywszy ręce – jakby uosabiając ukrzyżowanie. „Teraz przedstawię państwu wojnę z wszelkimi cierpieniami, zniszczeniami i śmiercią. Wojnę, której nic zapobieglicie i za którą ponosicie odpowiedzialność” – powiedział (Wozniak 2003: 41).

Publiczność przeżyła wstrząs, artysta wypełnił salę pełnym cierpienia człowieczeństwem, momentami przypominając kukłę szamocącą się z własnym losem. Zdaje się, że Niżyński był w pełni świadomy wrażenia, jakie wywarł na widzach, bowiem tego właśnie dnia zapisał w *Dzienniku*, że tańczył rzeczy straszne, a publiczność bała się go, myśląc, że chce ich zabić. „Nie chciałem nikogo zabijać. Kochałem wszystkich, ale mnie nikt nie kochał, dlatego się zdenerwowałem. Chciałem dalej tańczyć, ale Bóg mi rzekł: Dość! Zatrzymałem się” (Niżyński 2000: 47). Nie zdawał sobie jednak jeszcze sprawy z faktu, że jest nieuleczalnie chory, a o trwającej już wówczas psychozie świadczy dość jednoznacznie stwierdzenie zamieszczone w zeszytach: „Mieszkałem ponad rok z Bogiem” (Nasierowski 2000: 225). Pisemna spowiedź artysty stała się opisem zmagania człowieka psychicznie chorego z coraz trudniejszą codziennością, podejrzliwymi ludźmi oraz wypełnianiem pustki po balecie, który z centrum życia stał się kwestią zupełnie obojętną, marginalną. Nie pomogły próby „przebudzenia” Niżyńskiego poprzez balet, przyprowadzany przez żonę i przyjaciół na spektakle artysta reagował pustym wzrokiem, zachowywał się jak automat pozwalając się fotografować z przyklejonym do twarzy uśmiechem, śmiał się jakimś konwulsyjnym, strasznym śmiechem.

Literacki zapis choroby Niżyńskiego w postaci *Dziennika* stanowi dla badacza materiału niewyczerpany, stwarzający szansę wielopoziomowej analizy nasilającego się stanu psychozy artysty. Ograniczone możliwości penetracji zagadnienia zmuszają nas, by w ramach tej pracy ogniskować poszukiwania wokół problemu urojeń religijnych artysty i jego prób określenia własnej tożsamości. Nasze dotychczasowe obserwacje wykazały, że tancerz czuł się głęboko zjednoczony z Przyrodą, dostrzegał biegunowość po-

pędów życia i śmierci i manifestował ją na wielu płaszczyznach, potwierdzając w ten sposób teorię Freuda. Kontynuując tę linię rozważań można rzec, że Niżyński zastanawiał się nad dynamiką owych przeżyć, widział siebie jako składową ich część, a nierzadko nawet siłą sprawczą. Warto zwrócić uwagę na rysunki baletmistrza, na których pojawiają się dziwaczne motyle z jego twarzą czy ogromne pająki o twarzy Diagilewa. „To jest Sergiusz Pawłowicz, a te motyle – to ja, młodzieniec z Rosji, na zawsze pojmany w jego sieci” – komentował (Niżyński 2000: 227). Motyw uwikłania, uwięzienia w ciele bez możliwości zerwania się do lotu wydaje się jednoznaczny nie tylko ze względu na początkową, artystyczną zależność od Diagilewa, ale również biorąc pod uwagę fizyczną kondycję artysty, tak nagle niezdolnego do tanecznego ruchu. Twórczości chorego na schizofrenię towarzyszy także powracający refrenicznie temat Boga i ofiary, pojawiający się często w paralogicznych rozważaniach, charakteryzujących się prawie równoczesnym wyrażaniem sprzecznych myśli i uczuć:

Nie jestem Chrystusem. Jestem Niżyńskim. Jestem zwykłym człowiekiem [...]. Jestem carem. Jestem Cesarzem. Jestem Bogiem. Jestem Bogiem. Jestem Bogiem. Jestem wszystkim. Jestem życiem. Jestem nie-kończonością (Niżyński 2000: 80).

W innym miejscu Niżyński konstatuje, że jest teatrem, okiem w mózgu, okiem Bożym, Bogiem i Bykiem, morskim ptakiem, ptakiem lądowym, drzewem i korzeniami Tołstoją. Artyście nieobce są wywody mistyczne, utożsamia się z różnymi osobami i zjawiskami ze świata przyrody, sztuki, filozofii. Jak powszechnie wiadomo urojenia, omamy czy rozszczepienie osobowości są objawami typowymi dla schizofreników, u Niżyńskiego uderza jednak zróżnicowanie owych łańcuchów słownych zogniskowanych wokół problemu życia i śmierci, jak również nieustanna troska i świadomość własnego ciała. Choroba nie przeszkodziła mu dbać o siebie, zdrowo się odżywiać, nie stłumiła też wrażliwości na piękno. „Nie jestem mięsożercą. Jestem człowiekiem, a nie bestią [...] Jestem tym artystą, który kocha wszelką budowę ciała i wszelkie piękno. Piękno nie jest rzeczą względną. Piękno jest bogiem” (Niżyński 2000: 84).

Choroba nie zmieniła też duszy Wacława Niżyńskiego, cały czas pielęgnował on swoją miłość do sztuki, rodziny i świata. Skłonności genetyczne, dziecięca nadwrażliwość i osamotnienie, a potem nagłe spotkanie utalentowanego baletmistrza ze światową bohemą obciążały najprawdopodobniej słabą psychikę artysty, który pełnię swojej realizacji odnajdywał w eksperymentach kinetycznych, w nadawaniu swojej tanecznej pasji wymiaru fizycznego piękna. Wydaje się, że schizofrenia „czyhała” w ukryciu przez cały intensywny okres kariery Niżyńskiego, czekając niejako na podatny grunt, zachwianie równowagi. Skrajne, impulsywne reakcje młodego jeszcze twórcy, nerwowość i despotyzm mogły stanowić ostrzegające sygnały. Literacki zapis artysty w postaci *Dziennika* oraz jego rysunki są barwnym świadectwem psychozy Niżyńskiego, stanowią obrazową materializację dynamiki procesu chorobowego pozostawiając przy tym wiele miejsc niedookreślenia. Problem choroby i normalności pozostanie na zawsze tajemnicą dla artystów, pisarzy i lekarzy, stany niecodzienne błędzącej duszy ludzkiej, demony, halucynacje, sobowtóry to od czasów modernizmu do dnia dzisiejszego bodaj najbardziej fascynujące treści twórczych poszukiwań.

Literatura

- Buckle R., 1980, *...*
 Foster R., 2004, *...*
 Jacobi J., 1996, *...*
 Krasowska W., 1997, *...*
 Laing R.D., 1995, *...*
 Mucha B., 1994, *...*
 Nasierowski T., 2000, *...*
 Niżyński W., 2000, *...*
 Sarzyński P., 2000, *...*
 Syristova E., 1997, *...*
 Szasz T., 1988, *...*
 Waligórska-Olejniczak B., 2000, *...*
jako estetyczny aspekt
 Woźniak O., 2000, *...*
 ...ski.phtml, fragment

THE LITERATURE

- Vaclav Nijinsky's
 expression of the
 Russian-Polish ballet
 from hallucinations
 tiring for the viewer
 kinetic and literary
 emotions and exper
 internment in But
 relationship between
 was the consequen
 of Nijinsky's illne
 complex, multi-fac

Literatura

- Buckle R., 1980, *Nijinsky*, Nowy Jork.
- Foster R., 2004, *Art since 1900. Modernizm, Antimodernizm, Postmodernizm*, t. 2, Nowy Jork.
- Jacobi J., 1996, *Psychologia C.G. Junga*, tłum. S. Łypacewicz, Warszawa.
- Krasowska W., 1978, *Niżyński*, tłum. P. Melcch, Warszawa.
- Laing R.D., 1995, *Podzielone „ja”*, tłum. M. Karpiński, Poznań.
- Mucha B., 1994, *Artyści polscy w nowożytnej Rosji*, Łódź.
- Nasicrowski T., 2000, *Posłowie*, – W. Niżyński, *Dziennik*, tłum. G. Wiśniewski, Warszawa.
- Niżyński W., 2000, *Dziennik*, tłum. G. Wiśniewski, Warszawa.
- Sarzyński P., 2009, *Popołudnie fauna*, „Polityka” nr 19 (2244), www.polityka.pl/archive.
- Syrstova E., 1982, *Świat urojony*, tłum. B. Kunda, Kraków.
- Szasz T., 1988, *Schizophrenia. The Sacred Symbol of Psychiatry*, Syrakuzy.
- Waligórska-Olejnik z ak B., 2009, *Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa Mewa i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań.
- Woźniak O., 2003, *Wielcy i niezapomniani: Wacław Niżyński*, www.innastrona.pl/kult_ludzie_nizynski.shtml, fragmenty artykułu opublikowanego w „Przekroju” z 11 IX.

„I'M AN INCARNATED GOD. I'M A FEELING IN A TRANCE”.

I'M A HUMAN BEING IN A TRANCE.

THE LITERARY AND KINETIC RECORD OF VACLAV NIJINSKY'S ILLNESS

S u m m a r y

Vaclav Nijinsky's drawings, which were created during the years 1918–1919 constitute the artistic expression of the illness of the dancing genius, they tell us the story of the psychotic experience of the Russian-Polish ballet master. The fear is merged in them with suspicion and the feeling of insecurity, derived from hallucinations and paranoid perception of the reality. The strangeness and gloom of the drawings is tiring for the viewer as well as the repetitious usage of certain demonic figures and patterns. The artistic, kinetic and literary record of Nijinsky's psychosis give unlimited opportunities of scientific penetration of his emotions and experiences, which accompanied the years spent in the USA, London and the period of internment in Budapest. The aforementioned sources motivate also to consider the question concerning the relationship between the total engagement in the dance and the artist's illness. What was the reason and what was the consequence in Nijinsky's life? This article constitutes the attempt to turn attention to the symptoms of Nijinsky's illness which were present in his dance, the awareness of which may put us closer to solving this complex, multi-faceted issue.