

ANETA WIRA-OSTASZYK

JOANNA KOŃCZAK

Mój
BALET



Opowieść o tańcu: od szkoły do sceny

NASZA KSIĘGARNIA

© Copyright by Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, Warszawa 2020
Text © copyright by Aneta Wira-Ostaszyk and Joanna Kończak, 2020

Projekt graficzny książki i okładki Marta Krzemień-Ojak

Zdjęcie na okładce Tomasz Fabiański

Konsultacja merytoryczna Katarzyna Gardzina-Kubała

Wydawnictwo „Nasza Księgarnia” dziękuje Teatrowi Wielkiemu – Operze Narodowej i Polskiemu Baletowi Narodowemu za udostępnienie i zgodę na publikację zdjęć autorstwa Ewy Krasuckiej i Krzysztofa Bielińskiego.

Dziękujemy Adamowi Huczce za udział w sesji zdjęciowej do rozdziału *Podstawy techniki*.

Dziękujemy tancerzom Polskiego Baletu Narodowego, których wizerunki są wykorzystane na zdjęciach, oraz autorom pokazanych na nich elementów scenografii oraz kostiumów.

Thanks to the Benesh Movement Notation for permission to use in the book the Benesh notation sample (p. 114) and to the Dance Notation Bureau for permission to use the Labanotation sample (p. 114).

Autorzy zdjęć:

Krzysztof Bieliński/Teatr Wielki – Opera Narodowa – s. 94, 97

Adam Dorosiński – s. 5, 8, 10, 27, 129, 132

Zosia Dzedzej – s. 46

Tomasz Fabiański – s. 12, 14, 22, 39, 49, 51, 57, 59, 60, 77, 78, 105, 113, 134, 136, 138–157

Adrian Hołda – s. 117, 120, 122

Adam Huczka – s. 100

Ewa Krasucka/Teatr Wielki – Opera Narodowa – s. 52, 54, 63, 66–75, 80–93, 99, 103, 189, 192–200, 204–210, 214, 216, 220, 224, 226, 230, 234

Mateusz Ostaszyk – s. 236, 238

Anna Ulanicka – s. 44, 126, 158, 160

Alexandra Vadon – s. 106 (górny rząd i prawe zdjęcie w dolnym rzędzie)

Aneta Wira-Ostaszyk – s. 65, 106 (lewe zdjęcie w dolnym rzędzie), 109, 118, 125

Inne zdjęcia:

s. 17 – iStock.com/DaniloAndjus; s. 18, 36 – iStock.com/EmirMemedovski; s. 21, 28, 35 – iStock.com/vgajic; s. 31, 32 – iStock.com/Denisfilm; s. 42 – iStock.com /FlamingoImages;

s. 61 – Image State Archive Photos/EAST NEWS; s. 162 – De Agostini Picture Library/G. Dagli Orti/EAST NEWS; s. 163 – Roger Viollet/EAST NEWS; s. 164 – UIG Art and History/EAST NEWS; s. 165 – Fine Art Images/Image State/East News; s. 166 (miedzioryt Johanna Esaiasa Nilsona), 170 – AKG Images/EAST NEWS; s. 169 – FLORILEGIUS/EAST NEWS; s. 171 (obraz Nicolasa Lancreta) – The Print Collector/Image State/East News; s. 172 (litografia Alfreda Edwarda Chalona), 176 (obraz Prospera Guillaume’a Alfreda Dartiguenave) – AKG Images/Erich Lessing/EAST NEWS; s. 175, 179 – SPUTNIK Russia/EAST NEWS; s. 176 – Victor/SPUTNIK Russia/East News; s. 178, 180 – ASSOCIATED PRESS/East News; s. 181 – Samuel Joshua Beckett/ADOC Photos/EAST NEWS; s. 182 – ADOC Photos/EAST NEWS; s. 183 – Laurence Harris/ASSOCIATED PRESS/East News; s. 185 – Mary Evans Picture Library/EAST NEWS; s. 186 – EAST NEWS; s. 188 (obraz Pera Kraffta, starszego) – ZOFIA I MAREK BAZAK/EAST NEWS; s. 190 – Adam Lawnik/East News; s. 202 – STEPHAN TRIERENBERG/ASSOCIATED PRESS/East News; s. 212, 218 – Alexander Makarov/SPUTNIK Russia/EAST NEWS; s. 222 – Fine Art Images/EAST NEWS; s. 228 – Dina Makarova/ASSOCIATED PRESS/East News; s. 232 – Agencja BE&W



SPIS TREŚCI

9 wstęp

13 szkoła baletowa

45 życie na scenie

135 podstawy techniki

159 historia baletu

193 słynne balety

237 podziękowania



Balet najprościej można opisać jako widowisko teatralne, w którym ogromną rolę odgrywają muzyka oraz odzwierciedlający ją ruch odbywający się na tle dekoracji. Spektakle baletowe mogą opowiadać jakąś historię, jak też być abstrakcyjne i ilustrować muzykę bez wyraźnej treści, przekazując określone emocje czy idee. Wykonują je ubrani w kostiumy artyści, przygotowani do swojego zadania dzięki długoletniej nauce i ćwiczeniom, a ich taniec podlega regułom i składa się z kombinacji określonych póz oraz ruchów (choć inaczej będzie w balecie nowoczesnym, który wychodzi poza ten zamknięty system). Ale słowa „balet” używamy i w innych znaczeniach, bo określimy tak również zespół baletowy, dziedzinę sztuki czy konkretny układ choreograficzny powiązany z muzyką oraz treścią.

Balet niektórym wydaje się elitarny i tajemniczy, tak samo tancerze i tancerki, którzy mu się poświęcili. Baletowa rzeczywistość jest jednak bardziej przyziemna, niż można by sądzić, a same spektakle są ogromnie różnorodne. Historia baletu sięga zaś w odległą przeszłość, prowadząc zarówno przez czasy pełnego przepychu dworu francuskiego władcy Ludwika XIV, świat ludowych legend i duchów fascynujących ludzi w romantyzmie, jak i zupełnie współczesne rewolucje buntowników zmieniających teatr i taniec. Chcielibyście dowiedzieć się na ten temat więcej? A może ciekawi was, na czym polega nauka w szkole baletowej? Kusi was, by zajrzeć za kulisy teatralne i odkryć sekrety przygotowywania spektaklu oraz pracy tancerza? Jeśli tak, to ta książka jest właśnie dla was.

W autorskim duecie – baleriny na co dzień pracującej na scenie oraz miłośniczki tańca – postanowiłyśmy zarazić was naszą pasją. Liczymy na to, że osobom rozważającym podjęcie nauki w szkole baletowej oraz ich rodzicom choć w jakimś stopniu przybliżymy, z czym taka decyzja się wiąże. A fanom i fankom baletu damy unikalną szansę na poznanie tajników pracy tanecznej od środka. Przywołamy też opowieści o słynnych spektaklach oraz twórcach i zapoznamy was z kilkoma podstawowymi zagadnieniami technicznymi – co być może pozwoli świeżo upieczonym baletomankom i baletomankom na rozpoznawanie ulubionych póz na scenie. Zapraszamy!

Aneta Wira-Ostaszyk
Joanna Kończak

Jak dostać się do ogólnokształcącej szkoły baletowej

Naukę w szkole baletowej zacząć można, jak już wspominałam, w wieku dziewięciu, dziesięciu lat. Egzaminy wstępne do I klasy szkoły baletowej są przeprowadzane dla dzieci dziewięcio- lub dziesięcioletnich w zależności od tego, w jakim wieku rozpoczęły edukację – bo I klasa szkoły baletowej to IV klasa szkoły podstawowej.

Dlaczego zaczyna się właśnie wtedy? Wynika to z naszej budowy anatomicznej. Wtedy kościec, stawy, ścięgna i więzadła, choć już wykształcone, nadal są elastyczne oraz podatne na formowanie. Podczas nauki baletu przyzwyczajamy ciała do przekraczania nadzwyczajnych granic – zarówno jeśli chodzi o wysiłek fizyczny, jak i zakres ruchu, do jakiego jesteśmy zdolni. Dla większości ludzi wykonanie szpagatu jest sporym wyzwaniem. Dla nas to coś osiągalnego bez większego wysiłku. Dotknięcie nogą głowy? Nie ma problemu. Również nadzwyczajne przegięcia kręgosłupa w różnych kierunkach to dla tancerzy baletu chleb powszedni.

Jeśli zaczniemy niektóre ćwiczenia za wcześniej albo będziemy je wykonywać w niewłaściwy sposób, możemy najzwyczajniej w świecie zrobić sobie krzywdę. Również dlatego tak bardzo istotny jest kompetentny pedagog, nawet kiedy uczęszczamy na zajęcia baletowe do ogniska tanecznego, a nie do szkoły baletowej.

Jak podjąć naukę w ogólnokształcącej szkole baletowej i gdzie taką znaleźć? Mamy ich w Polsce pięć: w Warszawie (OSB im. Romana Turczynowicza),

Gdańsku (OSB im. Janiny Jarzynówny-Sobczak), Poznaniu (OSB im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej), Łodzi (OSB im. Feliksa Parnella) oraz Bytomiu (OSB im. Ludomira Różyckiego). Nie lubię szeregowania, która jest lepsza, gorsza. Wierzę i ufam, iż kadra pedagogiczna ucząca w każdej z tych szkół jest kompetentna i godna zaufania. Przy wyborze najlepiej więc kierować się lokalizacją. A więc po prostu wybrać taką szkołę, do której mamy najbliżej.

Istnieje więcej niż jedna metoda nauczania baletu – w polskich szkołach baletowych program zawodowego nauczania tańca klasycznego oparty jest na szkole rosyjskiej oraz metodyce Agrippiny Waganowej. Każda klasa ma określony porządek nauczania, w którym opisane są poszczególne ćwiczenia oraz czas ich wprowadzania w trakcie roku szkolnego.

Kwalifikacja do ogólnokształcącej szkoły baletowej odbywa się na podstawie egzaminu wstępnego. Nie polega on na znajomości techniki baletowej – uczęszczanie wcześniej na zajęcia taneczne, choć dobrze przygotowuje do przyszłej nauki, wcale nie jest niezbędne, by się dostać. W szkole będziemy się wszystkiego uczyć od podstaw, nawet jeśli wcześniej poznaliśmy już część ćwiczeń.

Na takim egzaminie sprawdza się predyspozycje fizyczne, artystyczne, słuchowe czy muzykalność. Dziewczynki są ubrane w body, a chłopcy w koszulki i spodenki, żeby dobrze było widać całą sylwetkę. Kandydata prosi się o wykonanie przed komisją kwalifikacyjną różnych ćwiczeń, na przykład siadu prostego, skłonów, scyzoryka. Sprawdza się budowę nóg, kolan, bioder oraz czy ciało jest elastyczne. Ocenia, czy ręce i nogi mają względem siebie odpowiednie proporcje, czy szyja jest długa, a głowa nie za duża czy zbyt mała. Na egzaminie może też się odbyć rozmowa





z rodzicami, których czasem pyta się o ich wagę oraz wzrost – by wiedzieć, jakie dziecko ma predyspozycje genetyczne. W tańcu klasycznym, o czym też musimy pamiętać, istnieje preferowany rodzaj sylwetki. Wskazana jest smukła i szczupła budowa.

Szkoła dysponuje tylko określoną liczbą miejsc i pedagodzy muszą wyłonić osoby, które uznają za potencjalnie najlepszych kandydatów na przyszłych artystów baletu.

Niezmiennie istotną predyspozycją, na którą komisja zwraca szczególną uwagę podczas egzaminu, jest, jak fachowo to nazywamy, „rozwarcie bioder”.

W balecie tańczymy „na zewnątrz”, po francusku powiemy *en dehors* [czyt. ą deor]. Nieustannie pracujemy na tak zwanych otwartych pozycjach, czyli na „wykręconych” nogach. W uproszczeniu możemy to wyjaśnić tak, że na scenie prezentujemy publiczności ich wewnętrzną stronę, ze stopami ustawionymi w inny sposób niż wtedy, gdy normalnie stoimy czy maszerujemy – palce są bowiem zwrócone na zewnątrz, nawet pod kątem 90 stopni w stosunku do naszej sylwetki. To kwestia baletowej estetyki. Takie nienaturalne ustawienie staje się dla nas zupełnie zwyczajne. Kiedy na scenie stoimy w danej pozycji, a potem mamy podbiec, nadal zrobimy to na „wykręconych nogach”. Dzięki temu stale jesteśmy zwrócenii ku widowni. Gdybyśmy w taki sam sposób na co dzień chodzili po ulicach, mogłoby to wyglądać dość komicznie.

Właśnie dlatego biodra powinny mieć naturalną zdolność do „wykręcania”. Ja musiałam ją wypracować. Kosztowało mnie to sporo wysiłku i nie przyszło łatwo. Wrodzone talenty, a więc tancerze niemal z marszu obdarzeni wyjątkową gibkością i rozciągnięciem, to rzadkość. Zazwyczaj do odpowiedniego zakresu ruchu dochodzi się żmudnymi ćwiczeniami. Nieustannie

ćwicząc, osiągamy takie ustawienie stawów, dzięki któremu maksymalnie wykorzystamy wszystkie płaszczyzny ruchu. Niektórym szczęśliwcom udaje się osiągnąć wykręcenie niemalże w zakresie 180 stopni.

Oczywiście równie ważna jak zakres ruchu jest pełna nad nim kontrola. I absolutnie nie należy forsować wykręcenia ponad to, na co własne ciało nam pozwala.

Jeśli nie ma się tych naturalnych predyspozycji, to codzienne ćwiczenia mogą sprawiać większy ból. Czasem okazuje się, że ktoś jest obdarzony świetnym słuchem i szalenie muzykalny, ale jego ciało ma taką budowę, że ta osoba nie zdoła wypracować odpowiedniego wykręcenia. W takim przypadku dalsza nauka baletu mogłaby się nawet źle skończyć – poważną kontuzją i problemami zdrowotnymi. Ale nie wyklucza to poświęcenia się innym stylom tańca.

Gdy ktoś ubiega się o miejsce w klasie starszej niż pierwsza, również jest egzaminowany i sprawdzane są jego predyspozycje fizyczne oraz muzykalność. Musi jednak wykazać się znajomością podstawowych ćwiczeń i wiedzą, jak je wykonać. Do szkoły baletowej można więc trafić, gdy ma się więcej niż dziesięć lat. Ale wówczas trzeba mieć opanowany program, który już poznali rówieśnicy.

Nieprzewidziane wypadki

Przedstawienie trzeba dokończyć. To nasza główna zasada. Nawet jeśli coś pójdzie nie tak, gramy dalej. W ciągu dziesięciu lat mojej pracy spektakl przerwano tylko raz – gdy zemdłał solista i nie było nikogo, kto mógłby go zmienić w jego partii. Ale zwykle musiałby nastąpić kataklizm, abyśmy nie dotańczyli. Oczywiście nie znaczy to, że nie zdarzają się jakieś nieprzewidziane sytuacje.

Czasem ktoś zapomina o jakimś elemencie scenografii. Albo niespodzianie podjeżdża do góry jakiś projekt. Pamiętam spektakl, którego częścią były wymowne projekcje wideo uzupełniające treść. Pod koniec pierwszego aktu coś się zawiesiło, jak to się czasem zdarza z komputerami. Tańczyliśmy więc... z wielkim napisem „Windows” w tle. Na szczęście w drugim akcie wszystko już było jak trzeba.

Zdarzyło się też kiedyś, że w orkiestronie zgasło światło podczas *Dziadka do orzechów*. Mamy fantastyczną orkiestrę, która zna go na wylot. Zagrali więc całą końcówkę drugiego aktu w kompletnych ciemnościach. I to bez żadnej pomyłki!

Tego typu zdarzenia jednak nie mają wpływu na choreografię, czyli nasz taniec. No, chyba że jakiś element scenografii, rekwizyt czy element kostiumu spadnie na scenę (na jednej z prób zdarzyło się, że zleciały odłamki szkła z żarówki, która niespodzianie pękła, na szczęście nikt nie tańczył i wystarczyło tylko wszystko uprzątnąć). Przy najbliższej okazji zgrabnie i dyskretnie się to podnosi, by nikt się nie potknął.

A potknięcia, owszem, również się zdarzają, bo jesteśmy tylko ludźmi, nie maszynami. Ktoś czasem traci równowagę. Czasem partner nie podtrzyma odpowiednio partnerki przy podnoszeniu. Nieważne, ile się ćwiczy, wystarczy czasem chwila dekoncentracji albo przemęczenie, by popełnić błąd. Oczywiście, takie zdarzenia są bardzo nieprzyjemne i stresujące. Ale kiedy już mają miejsce, nie można się nad sobą użalać. Od razu się podnosimy i tańczymy dalej, jak gdyby nic się nie stało. Gdy ogląda się coś takiego z widowni – wywrotka czy zachwianie trwa tylko chwilę, czasem się nawet można zastanawiać, czy się rzeczywiście coś dostrzegło. Ale nam, tancerzom, wydaje się, że ta chwilka trwa wiecznie.

Bardzo nieprzyjemną rzeczą, jaka czasem przytrafia się tancerkom, jest rozwiązanie się troczków point w trakcie spektaklu. Spotkać to może nawet solistkę. Szybko się trzeba z tym uporać, bo bez tego zabezpieczenia pointa może się nam zsunąć ze stopy. Mnie kiedyś tuż przed spektaklem troczek się odpruł... Koleżanka poratowała mnie jednak igłą i nitką, więc nim przyszedł mój czas wyjścia na scenę, sytuacja była opanowana.

Najbardziej nieszczęśliwym wypadkiem, jaki się może zdarzyć podczas spektaklu, jest kontuzja. Wówczas trzeba szybko zorganizować zastępstwo. Kiedy kontuzja ma miejsce niedługo przed przerwą, jest o tyle łatwiej, że w antrakcie można przekazać zastępcy instrukcje i coś szybko przećwiczyć, a przerwę jeszcze da się wydłużyć.

Pamiętam sytuację podczas ostatniego w sezonie *Jeziora łabędziego*, kiedy jedna z koleżanek złamała stopę... a chwilę później miała brać udział w tańcu zbiorowym Łabędzi. To scena, gdzie nie może zabraknąć tancerki, bo musi w niej panować idealna symetria i harmonia. „Dziura” bardzo by się rzucała w oczy nawet komuś, kto pierwszy raz oglądałby spektakl baletowy.



Polski Balet Narodowy w *Jeziorze łabędzim*, chor. Krzysztof Pastor, obraz wg Lwa Iwanowa, Teatr Wielki – Opera Narodowa.

Pozy *arabesque* [czyt. arabesk]

Poza *arabesque* to chyba najbardziej rozpoznawalna figura w tańcu klasycznym. Polega na uniesieniu nogi w kierunku do tyłu na wysokość minimum 90 stopni. Istnieje jej kilka wariantów:



I *arabesque* (pierwszy *arabesque*)



II *arabesque*



III *arabesque*



IV *arabesque*



Z części „technicznej” dowiedzieliście się, jak dawno temu sklasyfikowano podstawowe pozycje rąk i nóg. Ale opowieść o balecie zacząć należy jeszcze wcześniej...

Baletowy rodowód

Balet to tylko część dziejów tańca, praktykowanego przez ludzkie społeczności od najdawniejszych czasów. Malowidła naskalne poświadczające obecność tańca w życiu człowieka pochodzą nawet sprzed wielu tysięcy lat p.n.e. Historia baletu nie sięga aż tak daleko w przeszłość – ale ta pochodząca z europejskiej tradycji sztuka liczy sobie na pewno dobrych kilka stuleci. Wywodzi się z renesansowych tańców oraz widowisk dworskich. Takie przedstawienia łączyły recytację, muzykę, taniec oraz śpiew. Tematykę często czerpano z mitologii greckiej i rzymskiej. Brali w nich udział dworzanie oraz arystokraci, nawet członkowie rodziny królewskiej i sam władca. Kostiumy robiły wrażenie kunsztownością i bogactwem – tyle że trudno było się w nich poruszać. Inscenizacje pochłaniały ogromne sumy, miały podkreślać wspaniałość monarchy. Odbывały się również pełne przepychu maskarady. A nawet... **balety konne**, podczas których barwnie ubrani jeźdźcy na wierzchowcach, przystając i zmieniając miejsca, tworzyli w grupach rozmaite geometryczne wzory.

Tańce na dworach opierały się na precyzyjnych zasadach, które wpierw należało poznać, składały się z zestawów kroków oraz figur. Niezwykle dostojnym renesansowym tańcem była **pawana**. Tancerze bardzo uroczyście i powoli paradowali parami w pochodzie środkiem sali, poruszając się wahadłowo, a więc po kilku krokach do przodu następowały kroki w tył. Majestatyczna postawa oraz ruchy tańczących polegające na efektownym rozścielaniu fałd sukni czy płaszcza kojarzyły się z pawiem prezentującym rozpostarty ogon – stąd prawdopodobnie wzięła się nazwa (paw to po łacinie *pavo*).





W baletowym repertuarze pawanę możecie usłyszeć w *Romeo i Julii* Prokofiewa. Choreografowie często starają się oddać jej ceremonialny charakter. Sprawdźcie na YouTube, jak to wygląda w wersji Kennetha MacMillana.

Taniec stał się dla osoby o szlacheckim pochodzeniu szalenie ważną umiejętnością. W renesansie wykształciła się więc profesja zawodowego mistrza tańca: osoby, która uczyła możnych i arystokratów właściwych kroków oraz obmyślała i realizowała dworskie widowiska. W 1545 roku w Mediolanie (dziś Włochy) powstała pierwsza szkoła tańca dla szlachetnie urodzonych. Jednym z jej absolwentów był **Baltazarino di Belgioioso**.

Bardzo ważnym momentem dla historii widowisk baletowych było doniosłe wydarzenie z XVI wieku: ślub florenckiej księżnej Katarzyny Medycejskiej z Henrykiem II, którego w 1547 roku koronowano na króla Francji. **Katarzyna Medycejska** sprowadziła ze sobą na dwór francuski wielu muzyków, nauczycieli tańca i innych artystów oraz włoskie tańce nazywane *balli* i *balletti* – które zdobyły popularność i zaczęto je nazywać z francuska *ballets* [czyt. balle]. Nadwornym muzykiem Katarzyny został wspomniany już Baltazarino di Belgioioso. Owemu skrzypkowi, choreografowi, jak też kompozytorowi zawdzięczamy pierwsze widowisko określane mianem **baletu dworskiego**. Powstało na zamówienie królowej, aby uświetnić zaślubiny jej siostry Małgorzaty Lotaryńskiej. *Kirke* – *balet komiczny królowej* (przy czym komiczny nie znaczył tu „zabawny”, tylko „udramatyzowany”, czyli posiadający fabułę) trwał kilka godzin. Zgodnie z ówczesną konwencją



łączył muzykę, śpiew, taniec i recytacje. Prezentował historię Kirke, która za sprawą czarów zniwalała różne mitologiczne postacie. Ostatecznie czarodziejkę pokonał fortelem Jowisz i wydano ją w ręce króla. Później następował popis złożony ze starannie zaplanowanych i wykonanych w geometrycznych liniach figur tanecznych. Nowością było, że różne dobrze już znane elementy dworskich widowisk, dotychczas prezentowane w sposób dosyć swobodny i nieuporządkowany, połączyła rama jednej opowieści. Taki rodzaj dworskich baletów upowszechnił się w XVII wieku.

Balet wiele zawdzięcza francuskiemu królowi Ludwikowi XIV dbającemu o rozwój różnych sztuk. To za jego panowania zbudowano olśniewający pałac w Wersalu. **Ludwik XIV** był wielkim miłośnikiem baletu oraz

◀ Fragment obrazu przedstawiającego bal na dworze króla Francji Henryka III.
▶ Katarzyna Medycejska



Sylfida



Balet, który zainicjował erę baletów romantycznych. Rozgrywa się na szkockiej wsi. James zakochuje się w uskrzydłonej zjawie, Sylfidzie, która pojawia się znie-nacka i znika bez śladu. Jest jednak zaręczony z Effie, ich ślub ma się wkrótce odbyć. Sylfida powraca podczas uroczystości, a oczarowany James porzuca narzeczoną i podąża za zjawą do lasu. Daje wiarę wiedźmie Madge, którą wcześniej obraził, że zaklęta szarfa pozbawi Sylfidę skrzydeł i nie pozwoli eterycznej uko-chanej go więcej opuścić. Jednak szarfa odbiera zja-wie nie tylko skrzydła, lecz także życie. Czarownica triumfuje, a narzeczoną, którą James lekkomyślnie porzucił, poślubia innego. Tematykę tego baletu, a więc niespełnioną miłość oraz zetknięcie rzeczywistego i nadnaturalnego świata, odnajdziemy w wielu póź-niejszych spektaklach. Bohaterka zaś, wymagająca od solistki pokazania eteryczności, liryzmu, wdzięku, to pierwowzór postaci takich jak Giselle czy Odetta.

Oryginalna choreografia Filippa Taglioniego z pa-ryskiej prapremiery z muzyką **Jeana Schneitzhoef-fera**, z udziałem Marii Taglioni, z **1832** roku przepad-ła. Nie brakowało w tej inscenizacji olśniewających

publiczność scen jak zniknięcie Sylfidy w kominku czy loty innych zjaw możliwe dzięki maszynerii scenicznej. W rolę Jamesa wcielał się Joseph Mazilier, późniejszy twórca choreografii *Korsarza*.

Przetrwiała za to inscenizacja stworzona przez **Augusta Bournonville'a**, duńskiego dziewiętnasto-wiecznego choreografa i baletmistrza, na potrzeby kopenhaskiego spektaklu z **1836** roku. Bournonville, zafascynowany przedstawieniem, chciał przenieść niezmienną wersję Taglioniego na duńską scenę, nie mógł jednak pozyskać praw do muzyki, które okazały się nazbyt kosztowne. Do stworzenia nowej partytury zatrudnił więc **Hermana Løvenskiolda**. Bournonville widział w *Sylfidzie* opowieść o pogoni za iluzorycznym szczęściem, sprawiającej, że nie dostrzega się tego, które już się posiadało, i bezwiednie się je niszczy. Jego wersja była w latach 60. XX wieku przekazywana róż-nym teatrom przez duńskiego choreografa Haralda Landera. Rekonstruował ją również Johann Kobborg, w pierw w 2005 roku dla londyńskiego Royal Ballet, a potem w 2008 roku na potrzeby moskiewskiej insce-nizacji w Teatrze Bolszoi.

◀ Michaił Barysznikow w *Sylfidzie*, specjalne nagranie dla kanadyjskiej stacji CBC, lata 70., Kanada.



Wybrane źródła:

- Balanchine, G., Mason, F., *101 Stories of the Great Ballets*, Anchor Books, Nowy Jork 1989
- Gaynor-Minden, E., *The Ballet Companion. A Dancer's Guide to the Technique, Traditions, and Joys of Ballet*, Fireside, Nowy Jork 2005
- Haskell, A., *Balet*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1961
- Homans, J., *Apollo's Angels. A History of Ballet*, Granta Books, Londyn 2010
- Mamontowicz-Łojek, B., *Tancerze króla Stanisława Augusta 1774–1798. Początki polskiego baletu*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2005
- Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983
- Turska, I., *Przewodnik baletowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973
- Turska, I., *Taniec bawi i opowiada*, Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1970
- Waganowa, A., *Zasady tańca klasycznego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956

 **Wydawnictwo
NASZA KSIĘGARNIA**
www.naszaksiegarnia.pl

05-075 Warszawa-Wesoła, ul. Apteczna 6
tel. 22 643 93 89, 22 331 91 49, faks 22 643 70 28
e-mail: naszaksiegarnia@nk.com.pl

Dział Handlowy
tel. 22 331 91 55, tel./faks 22 643 64 42
Sprzedaż wysyłkowa: tel. 22 641 56 32
e-mail: sklep.wysylkowy@nk.com.pl **www.nk.com.pl**

Redaktor prowadzący Katarzyna Piętka

Redakcja Magdalena Adamska

Korekta Roma Sachnowska, Krystyna Lesińska, Zuzanna Laskowska

Skład Marta Krzemień-Ojak

Książka została wydrukowana na papierze Magno Volume 115 g/m²

ISBN 978-83-10-13444-8

PRINTED IN POLAND

Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”, Warszawa 2020 r.

Wydanie pierwsze

Druk: Zakład Graficzny COLONEL, Kraków