

AGNIESZKA NAREWSKA

UNIwersytet Jagielloński
WYDZIAŁ POLONISTYKI
KATEDRA KOMPARATYSTYKI LITERACKIEJ
E-MAIL: AGNIESZKA.NAREWSKA@DOCTORAL.UJ.EDU.PL

Kulturowe transformacje baletu *Sylfida*¹

STRESZCZENIE

Sylfida to jeden z najslawniejszych baletów w historii tańca, którego premiera wyznacza początek romantyzmu w sztuce baletowej. Jego główne komponenty: libretto, konstrukcja formalna, dekoracje, kostiumy i choreografia stały się wzorem dla kolejnych twórców, wpływając również na obecny kształt baletów klasycznych. Największą sensacją i najmocniejszą stroną *Sylfidy* była odtwórczyni tytułowej roli – Maria Taglioni. Dzięki swojemu scenicznemu wizerunkowi nie tylko wypromowała ona nowy, liryczny, eteryczny styl wykonawstwa, lecz stała się również pierwszą międzynarodową gwiazdą baletu, wpływając na sztukę, modę i obyczajowość epoki. Praca Kulturowe transformacje baletu *Sylfida*, oprócz omówienia pierwszych inscenizacji w choreografii Filippa Taglioniego i Augusta Bournonville'a, stawia sobie za zadanie odkrycie inspiracji tym baletem w kulturze XIX wieku oraz w późniejszej sztuce baletowej.

SŁOWA KLUCZOWE

sylfida, balet, Maria Taglioni

¹ Tematem *Sylfidy* zajmowałam się również w mojej niepublikowanej pracy licencjackiej pt. *Sylfida na pointach – o kulturowych śladach baletu Sylfida i primabaleriny Marii Taglioni*, napisanej w 2011 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem dr Małgorzaty Sokalskiej.

Wstęp

Balet *Sylfida* zajmuje w historii tańca miejsce szczególne. Jest to związane przede wszystkim z faktem, iż jego światowa premiera, która miała miejsce 12 marca 1832 roku, zapoczątkowała estetykę romantyzmu w sztuce baletowej². *Sylfida* była tanecznym manifestem swojej epoki. Dzięki głośnemu, zasłużonemu sukcesowi spektakl wywarł również duży wpływ na kształt baletu, w jakim znamy go obecnie. Ivor Guest wskazuje na doniosłe znaczenie *Sylfidy* w dziejach tańca, pisząc, iż stała się ona „równie znaczącą pozycją w kronikach sztuki romantycznej jak *Tratwa Meduzy* i *Hernani*”³. Postać sylfidy stała się zaś synonimem tancerki baletowej. Noszony przez nią kostium do dziś funkcjonuje pod nazwą paczki romantycznej. Nie są to jedyne świadectwa oddziaływania *Sylfidy* na sztukę baletową. Wiele z nich można odnaleźć także we współczesnym repertuarze. Balet ten oraz pierwsza odtwórczyni tytułowej roli – Maria Taglioni wywarli duży wpływ na kulturę, sztukę oraz życie codzienne ludzi XIX wieku. Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie twórczych oddziaływań *Sylfidy* oraz Marii Taglioni nie tylko na kulturę i sztukę dziewiętnastowieczną, lecz również na jej pozostałości w dzisiejszych czasach.

Sylfida Filippa Taglioniego

Pomysłodawcą baletu *Sylfida* był francuski śpiewak i kompozytor Adolphe Nourrit, autor libretta tego dzieła. Scenariusz literacki oparł on na opowiadaniu Charles’a Nodiera *Trilby albo Chochlik z Argyle* (1822), choć tekst ten stanowił jedynie inspirację, punkt wyjścia, zarys koncepcji przedstawienia. Z opowieści francuskiego pisarza zaczerpnięty został pomysł oparcia libretta na konflikcie pomiędzy światem realnym i fantastycznym, co stało się później typową cechą baletów tego okresu. Zwrot do świata nadprzyrodzonego pozwalał na wprowadzenie do akcji najróżniejszych duchów, nimf, rusałek czy upiórów, które niezwykle fascynowały romantyków. Ponieważ u progu XIX wieku szczególną popularnością i uznaniem zaczęła się cieszyć kobieta tancerka, także i Nourrit postanowił w miejsce Nodierowskiego chochlika podstawić postać żeńską – sylfidę. Istota ta miała już w kulturze ugruntowaną pozycję i stosunkowo długą historię. Jej rodowód wywodzi się bowiem z XVI wieku, kiedy to sylfa jako napowietrznego duszka scharakteryzował Paracelsus, uczoney, filozof, przyrodnik

² Balet *Sylfida* był pierwszym pełnym spektaklem wpisującym się w estetykę romantyzmu. Jednak już wcześniej, w 1831 roku, w operze *Robert Diabeł* Giacoma Meyerbeera pojawiła się scena tańca wstających z grobów zakonnicy w choreografii Filippa Taglioniego, która stała się zapowiedzią stylu romantycznego.

³ I. Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978, s. 14.

i astrolog. Postać ta zrobiła następnie karierę w literaturze, stając się bohaterką wielu słynnych dzieł (między innymi *Porwanego loka* Alexandra Pope'a), i wkrótce na trwałe zmieniła płeć z męskiej na żeńską. W takiej właśnie formie weszła również do sztuki baletowej, w której została przedstawiona jako piękna, eteryczna istotka, skłonna do psot i niewinnych żartów. Punktem wyjścia do rozwoju akcji przedstawienia stał się dla Nourrita wątek miłosny pomiędzy Sylfidą a Jamesem, głównym męskim bohaterem baletu. Temat ten obrazował konflikt pomiędzy sercem i rozumem, cielesnością i duchowością, iluzją i rzeczywistością. Na miejsce wydarzeń, w odpowiedzi na zainteresowanie romantyków kolorytem lokalnym i folklorem, Nourrit – za Nodierem – wybrał Szkocję, co znalazło odzwierciedlenie między innymi w warstwie wizualnej przedstawienia (kostiumy, scenografia). Akcja baletu była prosta: ukazywała rozterki młodego, wiejskiego młodzieńca Jamesa, przygotowującego się do ślubu z piękną Effie. James na skutek spotkania z Sylfidą nie może się uwolnić od tęsknoty za nią. Warto zwrócić uwagę na pierwszą scenę baletu, która przedstawia drzemiącego w fotelu młodzieńca. Wokół niego wesoło lata Sylfida. Stany snu, marzeń sennych, odurzenia, halucynacji niezmiernie fascynowały romantyków. Umożliwiały one w ich odczuciu oderwanie się od przyziemnych, powszechnych doświadczeń i otwierały nowe możliwości percepcji, ułatwiały kontakt ze światem pozaziemskim⁴. To właśnie w czasie snu dochodzi do pierwszego spotkania z Sylfidą. Mimo że to nie James zainicjował znajomość z powietrznym duszkiem, jego poetycka natura i skłonność do marzeń predestynowały go do kontaktu ze światem pozaziemskim. Ponieważ balet ten wyrósł z ducha swoich czasów, a romantycy nie lubili prostych, nieskomplikowanych psychologicznie postaci, także i tytułowa bohaterka, mimo iż jest przecież pewnym mitycznym konstruktem kulturowym, w balecie zostaje przedstawiona nieco inaczej, jako postać wewnętrznie złożona i skontrastowana. Z jednej strony ukazana jest bowiem jako krucha, delikatna, niewinna, wręcz aseksualna istota, z drugiej zaś jako silna, niezależna osoba, która uwodzi i kusi Jamesa⁵. Wystarczyło zaledwie jedno spotkanie, by napełnić młodzieńca niepokojem i tęsknotą za nieznanym. Rozdarty pomiędzy ziemską miłością i nierealnymi pragnieniami, ponosi on klęskę. Zostaje wykluczony ze społeczności, w której żył. Zdradzona Effie poślubia przyjaciela Jamesa – Gurna, zaś tytułowa Sylfida umiera na skutek podstępu wiedźmy Madge. Wprowadzenie do libretta czarnego, mrocznego charakteru, obdarzonego czarodziejską mocą, oraz elementów budzących grozę odzwierciedlało romantyczną modę na

⁴ Wątek snu stanie się jednym z ulubionych motywów w baletach XIX wieku (na przykład *La Péri*, *Korsarz*, *Bajadera*), w których będzie wykorzystywany nie tylko jako temat, lecz również jako czynnik spinający formę spektaklu. Zob. A. Narewska, *W jaki sposób balet układa się do snu, czyli co i dlaczego śnią bohaterowie dziewiętnastowiecznych baletów*, [w:] *Kulturowy obraz bezsenności, (pół)snu i marzeń sennych*, red. J. Bujak-Lechowicz, D. Dworakowska, A. Stanecka, Szczecin 2016, s. 133–142.

⁵ Zob. J. Homans, *Apollonia's Angels: A History of Ballet*, London 2010, s. 154.

frenetyzm i niesamowitość. Tak ukształtowane libretto wychodziło więc naprzeciw zainteresowaniom i pragnieniom ówczesnej publiczności, a także zawierało delikatnie sugerowane przesłanie, o którym wspomina Joanna Bednarczyk:

Przesłanie zawarte w libretcie *Sylfidy* miało dla dziewiętnastowiecznej mieszczańskiej publiczności moc i znaczenie przestrogi: związek poza własną wspólnotą czy klasą społeczną niesie niebezpieczeństwo i zgubę. Ale z drugiej strony, historia ta jest tak skonstruowana, że daje upust zakazanym pragnieniom. James przez krótki czas może doświadczyć ulotnego szczęścia w wolnej przestrzeni magicznego lasu sylfid, zanim zapłaci za swój wybór wysoką cenę⁶.

Libretto *Sylfidy* stanowiło więc znakomity materiał do stworzenia świetnego baletu. Było również modelowym przykładem dla następnych librecistów i baletmistrzów tej epoki, którzy tworząc własne przedstawienia, wzorowali się na schemacie wypracowanym przez Nourritę. Dekoracje zaprojektował scenograf Opery Paryskiej Pierre-Luc-Charles Ciceri, nazwany przez Tacjanę Wysocką „mistrzem w poetyzowaniu krajobrazu”⁷. Dowodem jego kunsztu jest scenografia drugiego aktu *Sylfidy*, nawiązująca do szkockiego krajobrazu, przedstawiająca gęsty, tajemniczy las, spowity w szarej mgle. Ciemne korony drzew stanowiły świetny kontrast dla białych kostiumów sylfid. Akcja tej części baletu rozgrywała się przy przytłumionym, „księżycowym” świetle, potęgującym efekt tajemniczości i niesamowitości. Uzyskanie tego wrażenia i wprowadzenie na scenę księżycowej poświaty możliwe było dzięki wykorzystaniu gazowego oświetlenia, które Ciceri zastosował w podobny sposób już wcześniej, w scenie tańca zakonnic w *Robercie Diable* Giacoma Meyerbeera. Akcji przedstawienia towarzyszyła muzyka Jeana Schneitzhoeffera, którą Wysocka określa jako „melodyjną, o nieskomplikowanych rytmach, bezpretensjonalną i łatwą do zharmonizowania z układem choreograficznym”⁸. Głównym realizatorem baletu *Sylfida* został włoski choreograf Filippo Taglioni (1777–1871), który złożył wszystkie elementy tego baletu w spójną całość, tak by jak najlepiej oddały kunszt i artyzm jego córki, baleriny Marii Taglioni. Przede wszystkim był on autorem choreografii pierwszej wersji *Sylfidy*, która wyznaczyła swoim powodzeniem cechy baletu romantycznego. Dualizm i kontrastowość pierwszej, „realistycznej” części przedstawienia, którego akcja działa się głównie w chacie Jamesa, zestawionej z fantastycznym aktem drugim, osadzonym w lesie zamieszkiwanym przez sylfidy, znalazły odzwierciedlenie w choreografii baletu. Pierwszą część wypełniają przede wszystkim wybrane kroki z tańca klasycznego, wykonywane „przy ziemi” (tzw. *terre*

⁶ J. Bednarczyk, *Czarująca i niebezpieczna*, [w:] *Sylfida*, „Biblioteka Gazety Wyborczej”, nr 14, Warszawa 2010, s. 23–24.

⁷ T. Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970, s. 120.

⁸ *Ibidem*.

à terre), które mają odzwierciedlać „przyziemny” styl życia mieszkańców wsi. Przeplatane są one elementami tańca charakterystycznego, inspirowanego głównie szkockim folklorem (a właściwie pół-charakterystycznego, gdyż dużo miejsca zajmują w nich *pas* zaczerpnięte *stricte* z techniki tańca klasycznego), które mają odzwierciedlać koloryt lokalny oraz oddawać codzienność i obyczajowość bohaterów baletu⁹. W opozycji do tego zbudowana jest choreografia drugiego aktu. Aby oddać powietrzny tryb życia sylfid, ich szybki sposób przemieszczania się, eteryczność i lekkość, Filippo Taglioni wykorzystał różnorodne skoczne *exercices* oraz subtelną *pas* (takie jak na przykład ozdabianie pracy nóg delikatnym, płynnym *port de bras*), zaczerpnięte z techniki tańca klasycznego. W celu stworzenia iluzji lotu Taglioni wykorzystał nawet flugi – specjalne urządzenia, dzięki którym tancerki podwieszano wysoko nad sceną i przesuwano w dowolnym kierunku, przez co widz miał wrażenie, że sylfidy rzeczywiście unoszą się nad ziemią. Główną atrakcją i najmocniejszą stroną przedstawienia była odtwórczyni tytułowej roli, Maria Taglioni. Filippo, świadomy talentu swojej córki, udzielał jej intensywnych, wielogodzinnych lekcji tańca klasycznego (w czasie których zdarzało się, że wyczerpana tancerka mdlała z wysiłku), po to by olśnić i zadziwić Paryż oraz wypromować Marię na primabalerinę Opery Paryskiej. Talent ojca i córki przyczynił się do wykreowania nowego stylu wykonawstwa, który stał się reprezentacyjny dla baletu romantycznego. Inteligentny Filippo nawet defekty swojej córki potrafił przemienić w atuty. Uwaga ta dotyczy rąk Marii, które były nieco za długie w stosunku do całej sylwetki, psując proporcje tak ważnych w balecie linii ciała. Aby więc zamaskować ten „defekt”, Taglioni wymyślił dla niej specjalną pozę, w której trzymała ręce skrzyżowane i delikatnie zgięte. Położenie to stało się jedną z charakterystycznych póz baletu romantycznego. Co więcej, Maria znakomicie opanowała ćwiczenia tańca klasycznego, które wykorzystywała wyłącznie jako środek do wyrażania zawartych w danym balecie treści i emocji, a nie pusty techniczny popis. Do perfekcji opanowała lekkość, utrzymywanie równowagi w trudnych pozach (*aplomb*)¹⁰, bezgłośnie lądowanie po skokach. Filippo Taglioni nie znał litości na sali baletowej. Wiedział, że tylko ciężka, katorżnicza praca może zapewnić sukces. Znany był z powiedzenia: „Jeśli usłyszałbym taniec mojej

⁹ Zob. C. Lee, *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*, Boston 1994, s. 141. Zwiększenie udziału tańców charakterystycznych w baletach romantycznych, zapoczątkowane przez Taglioniego, stanowiło realizację popularnych wówczas haseł i idei, dotyczących zainteresowania artystów romantycznych narodowym folklorem różnych państw. Tańce te nie stanowiły oczywiście idealnego odwzorowania, lecz były ich bardziej lub mniej udaną stylizacją. W *Sylfidzie* (zarówno w wersji Taglioniego, jak i Bo-urnonville’a), z uwagi na ściśle określone miejsce akcji i zainteresowanie choreografów tańcami charakterystycznymi, nawiązania te są bardziej czytelne niż w innych baletach romantycznych (na przykład *Giselle* Adolphe’a Adama).

¹⁰ Podobno w czasie lekcji każdą pozę utrzymywała licząc do stu. Zob. V. J. Homans, op. cit., s. 139.

córki, zabiłbym ją¹¹. Taniec Sylfidy choreograf urozmaicił, wprowadzając *pointy* – specjalistyczne, usztywniane obuwie, dzięki któremu możliwe jest poruszanie się na czubkach palców. Usztywniane baletki, choć znane już wcześniej¹², po raz pierwszy zostały zaprezentowane w nowej odsłonie i w świetnym wykonaniu. Nowość polegała na tym, iż *pointy* nie pełniły już funkcji *tricku* technicznego, który miał jedynie zadziwić widzów cyrkową sprawnością tancerek baletowych. W *Sylfidzie* miały one dopełniać wizerunek tytułowej postaci, charakteryzować jej niezziemskie pochodzenie. Co więcej, jak pisze Guest o Taglioni: „Jej triumf był prawdziwie twórczy, bo pokazała po raz pierwszy, że *pointy* mogą służyć celom artystycznym, przekazać wrażenie nieważkości i nieuchwytności oraz wyrazić eteryczne uduchowanie, które w swojej istocie było romantyczne”¹³. Owe pochlebne recenzje będą bardziej zrozumiałe, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że *pointy* Marii Taglioni nie przypominały zupełnie tych noszonych dziś przez tancerki. Nie różniły się one prawie od pantofelków, w których chodziły na co dzień kobiety w XIX wieku. Taglioni wsadzała jedynie do czubka obuwia trochę miękkich szmatek, aby zmniejszyć ból. Podzelały ją również skórzaną warstwą, aby stały się sztywniejsze, a także doszywała do nich atłasowe wstążki (znane dziś pod nazwą troczków), by lepiej trzymały stopę¹⁴. Wizualne przedstawienie Sylfidy zostało dopełnione przez nowatorski w swej prostocie kostium, zaprojektowany specjalnie dla Marii Taglioni przez francuskiego malarza Eugène’a Lamiego. Strój ten obecny jest do dziś w klasycznym repertuarze baletowym – znamy go pod nazwą paczki romantycznej¹⁵. Składa się z białej spódnicy o długości

¹¹ Cyt. za: F. Reyna, *A Concise History of Ballet*, London 1965, s. 97 [tłum. własne].

¹² Taniec na czubkach palców zainicjowali mężczyźni, na co dowód można znaleźć w traktacie włoskiego tancerza i choreografa Gennara Magriego z 1779 roku, w którym podaje on opis takich ewolucji. Jednak od początku XIX wieku lekkość i iluzję lotu zaczęło utożsamiać z kobietami, toteż taniec na *pointach* stał się domeną ich sztuki. Choć nie jest znane imię i nazwisko tancerki, która jako pierwsza stanęła na czubkach palców, na podstawie cech charakterystycznych włoskiej szkoły tańca klasycznego, która od początków swojego istnienia słynęła z wirtuozerii i silnej pracy nóg, można domniemywać, iż była to Włoszka. Na szeroką skalę taniec na *pointach* rozpropagowała Maria Taglioni, zadziwiając świat spektakularnym efektem lekkości, eteryczności i poruszania się nad powierzchnią sceny. Zob. C. Lee, op. cit., s. 141.

¹³ I. Guest, op. cit., s. 15.

¹⁴ Tancerki skazane były na własną pomysłowość i przedsiębiorczość aż do około 1880 roku. Dopiero wtedy pojawiły się na rynku pierwsze usztywniane *pointy*, prototypy tych, które używane są dziś. Zob. C. Lee, op. cit., s. 141.

¹⁵ Ivor Guest pisze, iż mimo rozpowszechnionych informacji tak naprawdę historycy tańca nie dysponują pisemnymi, wiarygodnymi dokumentami, które potwierdziłyby, że Lami zaprojektował ten kostium specjalnie dla Taglioni. Co więcej, w pierwszej połowie XIX wieku nie wyglądał on tak, jak współczesne paczki romantyczne. Francuski historyk tańca pisze: „Kostium Sylfidy nie wywołał sensacji prawdopodobnie dlatego, że w jego kroju i stylu nie było nic niezwykłego. Nowością była jego absolutna prostota, dzięki

do połowy łydki, złożonej z kilku warstw zwiewnego tiulu, doszytej do białego gorsetu, nieodłącznego atrybutu sylfid, zdobionego najczęściej kwiatami oraz przyszytymi z tyłu skrzydełkami. Całość dopełniał wianek na głowie.

Premiera baletu odbyła się 12 marca 1832 roku w Paryżu. Przedstawienie od razu podbiło serca Francuzów, a wkrótce także ludzi innych narodowości. Jak pisała Wysocka: „Paryż był wstrząśnięty”¹⁶. *Sylfida* otrzymała sporo niezwykle pochlebnych recenzji, w których na plan pierwszy wybijało się nazwisko Marii Taglioni, równorzędnej choreografowi czy scenografowi autorki tego dzieła¹⁷. Nie bez powodu Théophile Gautier¹⁸ okrzyknął ją geniuszem sztuki baletowej¹⁹.

Maria Taglioni – ikona nie tylko baletu romantycznego

Maria Taglioni była jedną z najśłynniejszych tancerek w historii. Dzisiaj o artystycznym kunszcie tej baleriny świadczy wiele zachowanych recenzji, wierszy, obrazów, poświęconych jej dzieł. Jak pisze Wysocka:

Ze sprawozdań pisanych w całej Europie o Taglioni, z wierszy jej poświęconych można było utworzyć całe tomy. Są to panegiryki, długie litanie wielbiące bóstwo. „Divine, admirable, inimitable, prodigieuse” [boska, wspaniała, niezrównana, cudowna] – oto epitety, które stale spotykamy w sprawozdaniach. Wszystkie podkreślały jej naturalność, prostotę, brak zmysłowości, czystość, naiwność²⁰.

Jej wpływ nie ograniczał się jedynie do baletu, lecz przeniknął do innych obszarów kultury, sztuki oraz codziennego życia epoki. Przekroczył również granice Europy. W 1837 roku balerina wyjechała na trwające pięć lat *tournée* do Rosji. Podczas jej pierwszych występów w roli Sylfidy w Sankt Petersburgu ówczesna publiczność była tak zachwycona jej tańcem, że nie obyło się bez kilku „skandalii”. Kobiety zgotowały artystce żywiołowy aplauz, a kilku mężczyznom udało się zdobyć parę *point* noszonych przez Taglioni, które następnie ugotowali i zjedli²¹. Podobne reakcje wzbudziła również w Polsce. W 1838 roku w czasie występów w Warszawie artystka wywołała „zbiorowy szal uwielbienia”²². Taglioni była

której posłużył za wzór do scen nadprzyrodzonych, [...] ale jego znaczenie nie od razu było oczywiste. Spódniczka w kształcie dzwonka ulegała stopniowym modyfikacjom, zgodnym z modą współczesną, a jej obwód ciągle się powiększał, aby osiągnąć apogeum w okresie Drugiego Cesarstwa i rozkwitu krynoliny” (I. Guest, op. cit., s. 111).

¹⁶ T. Wysocka, op. cit., s. 120.

¹⁷ Zob. I. Guest, op. cit., s. 15.

¹⁸ Théophile Gautier (1811–1872), francuski poeta i pisarz romantyczny, miłośnik baletu, pierwszy profesjonalny krytyk tej sztuki.

¹⁹ Zob. T. Wysocka, op. cit., s. 120.

²⁰ Ibidem.

²¹ A. Bland, *A History of Ballet and Dance in the Western World*, London 1976, s. 64.

²² J. Pudełek, *Warszawski balet romantyczny 1802–1866*, Kraków 1968, s. 46.

pierwszą tancerką, której rozgorączkowana publiczność w dowód uznania rzucała na scenę kwiaty²³. Nie była ona tylko ulubienicą i muzą poetów, malarzy i baletomanów. Jej fenomen polegał na tym, że – jak określił to Gautier – była również „tancerką kobiet”²⁴. W pierwszej połowie XIX wieku, mimo echa idealistycznych haseł rewolucji francuskiej, obyczajowość skazywała kobietę na rolę osoby podporządkowanej mężowi, najlepiej sprawdzającej się jako matka i żona, której zadaniem jest dbanie o ciepło domowego ogniska. Nie wszystkim jednak odpowiadała sytuacja podrzędności w stosunku do mężczyzny, dlatego też część kobiet ze średnich warstw społeczeństwa z zazdrością spoglądała na „wyzwoloną” Marię. Nie tylko odnosiła ona sukcesy na scenie, lecz również – czym żywo interesowała się ówczesna prasa – sprawdzała się świetnie w roli gospodyni i matki. Miała doskonałą reputację, o którą dbał zresztą Filippo. Układając dla niej balety, zwracał uwagę, by jak najlepiej uwypuklić zalety Marii, zachowując przy tym skromność, umiar i przyzwoitość we wszystkich pozach i gestach²⁵. Jak wspominał dyrektor Opery Paryskiej: „Jego celem było to, aby kobiety i młode dziewczęta mogły oglądać ją bez rumienienia się”²⁶. Dodatkowo posiadała niezwykły przywilej – była niezależna i była osobą publiczną. W teatrze wcielała się w najróżniejsze role, dzięki którym przeżywała silne emocje i namiętności, zaś po opadnięciu kurtyny wracała do spokojnego, stabilnego życia. Odzwierciedlała tym samym najszybsze pragnienia kobiet, których przestrzeń życiowa i wpływy ograniczały się jedynie do prywatnego terytorium ich domów²⁷. Nic więc dziwnego, że chciały się one upodobnić do słynnej baleriny. Najprostszym i najłatwiej osiągalnym sposobem było wyglądanie tak jak ona. „Popyt na Taglioni” sprowokował pojawienie się wielu inspirowanych nią dóbr, takich jak zwiewne, lekkie tkaniny, którymi przyozdabiały się damy, aby osiągnąć wygląd sylfidy. Joanna Bednarczyk wśród elementów kobiecej mody, które pojawiły się na fali zainteresowania Marią Taglioni, wymienia jeszcze „turbany sylfid”, nawiązujące do kwiatnych wianków noszonych przez eteryczne zjawy, i przezroczyste bluzki przydające kobietom serafickiego idealizmu²⁸. W modzie były również upięcia włosów *à la sylphide*. Wizerunek ten dopełniały różnorodne drakońskie diety (jedna z dam utrzymywała, że żywi się jedynie płatkami róży...)²⁹, które miały zapewnić pożądaną eteryczność oraz błądź cery. Powstało też czasopismo zatytułowane „La Sylphide”. Dla dziewczynek z kolei zaprojektowano tekturowe lalki – podobizny Taglioni z zestawem rozmaitych strojów, które można było wyciąć i potem dowolnie komponować. Dostępne były również słodczyce sygnowane jej nazwiskiem, a także techniczne

²³ Zob. J. Bednarczyk, op. cit., s. 16.

²⁴ Cyt. za: J. Homans, op. cit., s. 160.

²⁵ A. Bland, op. cit., s. 138.

²⁶ Cyt. za: ibidem.

²⁷ Zob. J. Homans, op. cit., s. 161, 162.

²⁸ J. Bednarczyk, op. cit., s. 16.

²⁹ Zob. J. Homans, op. cit., s. 162.

udogodnienia, na przykład szybki dyliżans na trasie między Londynem a Windsoorem, który nazwano na jej cześć³⁰. Dowodzi to fenomenowi „boskiej Marii”, która reprezentowała swoją sztuką nie tylko najwyższe wartości artystyczne, lecz również dobrze pojęte wartości komercyjne, które przyczyniały się do rozpowszechniania i popularyzacji jej wizerunku. Ponieważ historycy nie dysponują żadnym obiektywnym zapisem jej tańca, o kunszcie i talencie baleriny mogą wnioskować jedynie na podstawie subiektywnych, lecz jednogłośnie i zgodnych źródeł. Jak stwierdził Charles de Boigne: „Była ona więcej niż tancerką, była samym tańcem. Kto nie widział tańczącej Marii Taglioni, nie będzie wiedział nigdy, czym jest idealne piękno tej niebiańskiej sztuki”³¹.

Sylfida, Sylfidy – współczesne i romantyczne

Nagła, ogromna popularność baletu *Sylfida* oraz pierwszej odtwórczyni tytułowej roli – Marii Taglioni sprawiły, że teatry w innych krajach chciały mieć tę pozycję w swoim repertuarze, a gościnne występy i *tournée* legendarnej baleriny nie wszystkim wystarczały. Jeden ze słynniejszych tancerzy XIX wieku, duński choreograf i dyrektor artystyczny zespołu baletowego w Kopenhadze August Bournonville (1805–1879), marzył o tym, by zatańczyć partię Jamesa w swym rodzinnym mieście u boku Taglioni. Niestety, tantiemy, jakie trzeba było zapłacić francuskim twórcom *Sylfidy*, aby w całości przenieść ją na kopenhaską scenę, znacznie przekraczały możliwości tamtejszego teatru. Przedsiębiorczy Bournonville postanowił więc wystawić w Danii własną wersję *Sylfidy*³². Pracę rozpoczęła od zorganizowania nowej partytury muzycznej, którą stworzył norweski kompozytor Herman Løvenskiold. Choreografię oparł w dużej mierze na tym, co zapamiętał z prób i występów widzianych we Francji, choć nadał jej własny koloryt i urozmaicił o wypracowane przez siebie i typowe dla duńskiej szkoły tańca klasycznego *enchaînement*. Bournonville wprowadził między innymi tak zwaną „koronkową pracę stóp”, która polega na ozdabianiu baletowych skoków misternymi *batteries*, co wymaga niezwykle precyzyjnej, mocnej pracy nóg, daje zaś efekt lekkości i błyskotliwości wykonania. Duński choreograf zróżnicował również technikę męskiego i żeńskiego tańca. Jego wychowankowie słynęli z siły i szerokiego zakresu wykonywanych ćwiczeń, tancerki zaś z lekkości, delikatności, subtelnego *port de bras*³³. Podstawowa różnica między wersją Taglioniego i Bournonville’a polegała jednak przede wszystkim na tym, że ten drugi nie schlebiał francuskiej modzie bezdyskusyjnego prymatu tancerki na scenie, posuniętej tak daleko, iż nawet partie męskie tańczone były przez kobiety *en travesti*.

³⁰ Ibidem, s. 163.

³¹ Cyt. za: T. Wysocka, op. cit., s. 120.

³² Zob. J. Bednarczyk, op. cit., s. 18.

³³ Zob. C. Lee, op. cit., s. 171.

W Danii wręcz przeciwnie – w tym okresie następował rozkwit męskiej techniki tańca klasycznego. Dlatego też Bournonville znacznie rozszerzył partię Jamesa, który nie był już tylko dodatkiem do baleriny, lecz równie ważną i widoczną postacią. Dzięki temu zmieniło się również przesłanie baletu, które Bournonville odczytał w sposób znacznie mniej poetycki, bardziej dosadnie, niż zrobili to francuscy twórcy. Można by streścić je za Jennifer Homans następująco: „mężczyzna nigdy nie powinien zaniedbywać swoich domowych obowiązków w pogoni za «urojoną radością» i nieuchwytnymi sylfidami”³⁴. Największym nieszczęściem Jamesa była więc nie utrata Sylfidy, lecz własna słabość i nieumiejętność kontrolowania pragnień³⁵. Tytułową rolę Bournonville przygotowywał z myślą o swojej rodaczce, Lucile Grahn, którą Hans Christian Andersen określił mianem „Sylfidy Północy”³⁶. Ponieważ Bournonville bardzo lubił układać tańce charakterystyczne i miał do tego duży talent, w jego *Sylfidzie* znajduje się ich znacznie więcej niż we francuskiej wersji³⁷. Dzięki temu spektakl nabrał wyrazistego, lokalnego kolorytu³⁸. Za duży plus duńskiej szkoły tańca klasycznego uznać można przywiązywanie wagi do pielęgnowania tradycji, dzięki czemu balety Bournonville’a – w tym *Sylfida* – zachowały się do dziś w niezmienionym kształcie.

Balet Taglioniego nie miał tyle szczęścia i jego *Sylfida* szybko popadła w zapomnienie. Definitywnie zeszła z afisza około 1863 roku³⁹. Ambitnego zadania restytucji tej wersji *Sylfidy* podjął się w 1971 roku francuski tancerz i choreograf Pierre Lacotte, słynący z rekonstruowania zapomnianych baletów⁴⁰. Spektakl ten spotkał się z dużym uznaniem i zainteresowaniem nie tylko historyków baletu. Z racji dynamicznego rozwoju sztuki tańca (a także braku wystarczających wiarygodnych materiałów) nie zawsze możliwe jest jednak odtworzenie w tym samym kształcie baletu, od którego premiery minęło prawie sto pięćdziesiąt lat. Tak było również w przypadku Lacotte’a, który wprowadził istotne zmiany w odtwarzanym spektaklu. Między innymi postanowił, że na *pointach* będą tańczyć wszystkie sylfidy – nie tylko solistka, a taniec na czubkach palców pojawi się również w pierwszym, „realistycznym” akcie baletu i będzie wykonywany przez

³⁴ J. Homans, op. cit., s. 187 [tłum. własne].

³⁵ Por. ibidem.

³⁶ Zob. ibidem, s. 188.

³⁷ Do dziś są one wykonywane przez zespół baletowy w charakterkach (specjalnym obuwii na obcasie), podczas gdy we francuskiej wersji tancerki *corps de ballet* tańczą je w *pointach*.

³⁸ Zob. C. Lee, op. cit., s. 168.

³⁹ Zob. J. Bednarczyk, op. cit., s. 19.

⁴⁰ Wśród baletów, które powróciły do repertuaru dzięki jego pracy, znajdują się między innymi: pierwsza wersja *Coppélie* Arthura Saint-Léona (muz. Léo Delibes), *Nathalie* Filippa Taglioniego (muz. A. Gyrowetz, M. Caraffa) czy *Marco Spada* Josepha Mazilliera (muz. D. Auber).

„ziemskie przedstawicielki szkockiej wspólnoty”⁴¹. Mimo tych zmian i unowocześnień *Sylfida* do dziś pozostaje żywym świadectwem estetyki romantyzmu, które na trwałe zmieniło oblicze sztuki baletowej.

Ślady jego oddziaływania widoczne są już w baletach romantycznych, które czerpały z *Sylfidy* inspiracje dotyczące zarówno konstrukcji, jak i tematyki czy środków wyrazu. Jak zostało już wspomniane, wpływy te obecne są choćby w librettach przedstawień baletowych tego okresu, w których zaznacza się dwudzielna, realistyczno-fantastyczna struktura. Na plan pierwszy zostaje wysunięta kobieta, która zazwyczaj przedstawiona jest jako istota nie z tego świata (na przykład tytułowe bohaterki baletów *Ondyna* Paula Taglioniego, syna Filippa, z muzyką H. Schmidta, czy *La Péri* w choreografii Jeana Corrallego z muzyką Johanna Friedricha Franza Burgmüllera). Ta supremacja tancerki utrzymała się również w drugiej połowie XIX wieku⁴². Po premierze *Sylfidy* zwiększyła się również rola kobiecego *corps de ballet*, który w akcie II spektaklu składa się najczęściej z niezmiernych towarzyszek pierwszoplanowej bohaterki, ubranych w białe paczki romantyczne (willidy w *Giselle* Corrallego i Jules’a Perraulta). Dlatego też balety tego typu określa się często mianem *balets blanc* (białych baletów). Choreografowie zaczęli dążyć do ukazania jednolitości *corps de ballet*, co zaowocowało tym, że na coraz szerszą skalę praktykowano taniec synchroniczny. Niezwykłą maestrię osiągnął on szczególnie w drugiej połowie XIX wieku, na przykład w przepięknej scenie wejścia Cieni w balecie *Bajadera* w choreografii Mariusa Petipy z muzyką Ludwiga Minkusa. Główny wątek akcji w balecie romantycznym to najczęściej nieszczęśliwa miłość między mężczyzną z krwi i kości a eteryczną, fantastyczną zjawą kobiecą. Zwiększył się również udział tańców charakterystycznych w baletach z tego okresu czerpiących z folklorów narodowych (na przykład hiszpański *Diabeł kulawy* Corrallego z muzyką Casimira Gide’a oraz polskie *Wesele krakowskie w Ojcowie* w choreografii Julii Mierzyńskiej i Ludwika Thierry’ego z muzyką Karola Kurpińskiego i Jana Stefaniego). Taniec klasyczny zaczął się rozwijać coraz dynamiczniej w planie już nie tylko horyzontalnym, lecz również wertykalnym. Służyły temu zarówno skoki, jak i popularna od czasu francuskiej premiery *Sylfidy* technika tańca na *pointach*. Pojawiły się pierwsze elementy partnerowań, których kulminacją odzwierciedlona była w lirycznym *adagio*, czyli spokojnym tańcu głównych bohaterów, który służył podkreśleniu ich uczuć oraz piękna linii i umiejętności baleriny. Realizm zaczął ustępować poetyckiemu symbolizmowi, widocznemu zarówno w samym tańcu, który stał się głównym środkiem wyrazu w balecie, jak i w scenografii, a nawet muzyce przedstawień tego okresu (na przykład motywy przewodnie towarzyszące głównym bohaterom i ważnym

⁴¹ J. Bednarczyk, op. cit., s. 20.

⁴² Widoczne jest to chociażby w twórczości jednego z najpłodniejszych i najbardziej znaczących choreografów drugiej połowy XIX wieku, Mariusa Petipy (na przykład *Córka faraona*, muz. C. Pugni; *Raymonda*, muz. A. Głazunow; *Śpiąca królowna*, muz. P. Czajkowski).

scenom w *Giselle*). Ważną rolę w balecie romantycznym zaczął odgrywać nastrój, atmosfera spektaklu, w osiągnięciu której pomagały specjalne dekoracje, przedstawiające tajemnicze leśne polany, moczary czy jeziora, oraz charakterystyczne, „księżycowe” oświetlenie. Pamięć o *Sylfidzie* obecna była również w drugiej połowie XIX wieku. W baletach tego okresu da się zauważyć na przykład kształtowanie głównych bohaterek w duchu przedstawienia Taglioniego. Świetnym przykładem jest chociażby Odetta z *Jeziora łabędziego* w choreografii Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa z muzyką Piotra Czajkowskiego, kształtowana na postać kruchą, wrażliwą, bezcielesną, o lirycznym, melancholijnym wdzięku⁴³.

Pierwszym bezpośrednim nawiązaniem do *Sylfidy* w XX wieku był balet o takim samym tytule z muzyką Fryderyka Chopina (znany również pod nazwą *Chopiniany*), autorstwa słynnego choreografa i reformatora sztuki baletowej Michaiła Fokina (1880–1942). Inspiracja ta nie wynikała jedynie z indywidualnych upodobań choreografa, lecz miała również głęboką ideologiczną podbudowę. Zła sytuacja baletu, polegająca na stopniowej konwencjonalizacji jego treści oraz formy, doprowadzała bowiem do powszechnej dyskredytacji spektaklu baletowego jako autonomicznej sztuki teatralnej. Fokin przeciwdziałał temu zjawisku zarówno jako teoretyk, jak i praktyk⁴⁴. Tworząc w 1908 roku nowy balet, postanowił sięgnąć do złotego okresu tańca, czyli do ducha romantyzmu. W ten sposób powstała *Chopiniana (Sylfidy)*⁴⁵. Chcąc przywołać poetycki klimat i liryczną atmosferę tamtych czasów, sięgnął po muzykę Fryderyka Chopina, która wspaniale komponowała się z jego artystyczną wizją. *Sylfidy* Fokina to krótki, jednoaktowy balet, pozbawiony literackiej treści, libretta. Występują w nim trzy solistki, szesnaście tancerzek z zespołu baletowego oraz zaledwie jeden tancerz – solista. Kostiumy tancerzek – żywo przypominające te stworzone przez Lamiego – stanowią bezpośrednie nawiązanie do baletu Taglioniego. Fokin zrezygnował jednak z takich tricków jak flugi, oddając eteryczną naturę sylfid jedynie poprzez maestrię choreografii. Przedstawił ich złożony obraz, zestawiając ze sobą skoczno, wesołego *Mazurka D-dur* oraz liryczne, subtelne, nieco melancholijne *Preludium A-dur*. W *Chopinianie* Fokin wprowadził również wspaniały duet sylfidy i solisty na muzykę *Walca cis-moll*, ukazujący postać kobiecą jako nieuchwytną, eteryczną i kruchą. Rosyjski choreograf ułożył ponadto dla tancerza osobną wariację, która – mimo pozornej

⁴³ Zob. I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 325.

⁴⁴ W 1914 roku na łamach nowojorskiej gazety „New Times” Fokin opublikował pięć zasad reformy baletu, które powstały w opozycji do kostnienia formy i stopniowego upadku sztuki baletowej.

⁴⁵ Pierwotnie Fokin zaplanował *Chopinianę* jako suitę baletową przedstawiającą sceny z życia kompozytora. W takiej formie została ona wystawiona w 1907 roku. W 1908 roku wystawiano ją w zmienionej wersji pod nazwą *Balet do muzyki Chopina*. Rok później spektakl wszedł do repertuaru Teatru Maryjskiego pod nazwą *Chopiniany*. Z kolei w 1909 roku Diaghilew włączył ją do pierwszego *tournée* Baletów Rosyjskich w Paryżu, zmieniając tytuł na *Sylfidy*. Zob. I. Turska, op. cit., s. 58, 59.

łatwości – jest jedną z najtrudniejszych w klasycznym repertuarze baletowym. Fokin wprowadził piękne w swej prostocie, nieszablone rysunki i przejścia dla sylfid, sprawiając, iż były one wyraziste od stóp do głowy. Najślynniejszy impresario w historii baletu, Siergiej Diagilew⁴⁶, powiedział nawet, że „w *Sylfidach* nie ma corps de ballet, tylko zespół solistów”⁴⁷. Dzieło to u progu nowego stulecia odegrało niezwykle ważną rolę, o której pisze Ivor Guest:

W tajemniczej księżycowej scenerii Benois, w rozmarzonych melodiach Chopina i wy-sublimowanie poetyckiej choreografii Fokina [...], zawierała się sama esencja tej odnowy. Było to wielkie ponowne odkrycie: duch romantyzmu, który wiele lat temu wplótno do tańca wzniosłą poezję, miał teraz podnieść go, w sposób bardziej trwały, do pozycji jednej z głównych sztuk teatralnych⁴⁸.

Tak też się stało, a Fokin wcale nie był ostatnim choreografem, który nawiązywał bezpośrednio nie tylko do estetyki romantyzmu w sztuce baletowej, która zaważyła na obecnym kształcie baletu klasycznego, lecz również do samej *Sylfidy* Taglioniego i Bournonville’a. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku brytyjski choreograf Matthew Bourne (ur. 1960), słynący z reinterpretacji baletów klasycznych⁴⁹, sięgnął właśnie po tę pozycję i na jej podstawie przygotował w 1994 roku własny spektakl, wystawiony pod nazwą *Highland Fling*, oparty na partyturze Løvenskiolda, przeplatanej współczesnymi utworami zespołu Lerner and Loewe oraz tradycyjną szkocką pieśnią *Auld Lang Syne*. Tytuł baletu Bourne’a nawiązuje do popularnego w początkach XIX wieku narodowego tańca szkockiego. Punktem wyjścia do stworzenia baletu stało się założenie uwspółcześnienia realiów *Sylfidy* i przeniesienia jej akcji do Szkocji dzisiejszych czasów. Bourne’owi zależało na zerwaniu z idealizacją tytułowej postaci, ukazaniu jej jako istoty niejednoznacznej, która ma również mroczne strony charakteru. Brytyjski choreograf nie chciał jej do końca antropomorfizować, uważając, że sylfida jest przede wszystkim stworzeniem leśnym, stąd też widoczna animalizacja w kreacji tej roli. Warto dodać, że Bourne – posługujący się własnym stylem choreograficznym, luźno opartym o technikę tańca klasycznego – zrezygnował z wykorzystania *point*, kazać swoim sylfidom tańczyć boso. Twórca *Highland Fling* nie ukrywa inspiracji tańcem Isadory Duncan⁵⁰. Co więcej, *Sylfida* u Bourne’a jest zaledwie halucynacją Jamesa – zniszczonego, porywczego narkomana, który widzi ją tylko po zażyciu narkotyków.

⁴⁶ Siergiej Diagilew (1872–1929), rosyjski impresario baletowy, twórca i kierownik awangardowego zespołu Balety Rosyjskie (*Les Ballets Russes*), działającego w latach 1909–1929.

⁴⁷ A. Haskell, *Balet*, tłum. A. Bońskowska, Kraków 1969, s. 16.

⁴⁸ I. Guest, op. cit., s. 236.

⁴⁹ Bourne wystawił między innymi własną wersję *Dziadka do orzechów* (1992), *Jeziora łabędziego* (1995), *Kopciuszką* (1997) i *Śpiącej królowny* (2012).

⁵⁰ A. Macaulay, *Matthew Bourne and His Adventures in Dance*, Croydon 2011, s. 160.

To właśnie on jest głównym bohaterem spektaklu. Podobnie jak w romantycznej wersji *Sylfidy*, po jakimś czasie James ma dość odmienności, niezwykłości latającego duszka i chce, aby stał się on podobny do ziemskich kobiet. Wiadomo jednak, że egoistyczne próby połączenia świata realistycznego z fantastycznym, urojonych marzeń i rzeczywistych uwarunkowań, doprowadziły go do zguby. Podobnie u Bourne'a – w zakończeniu I aktu porywczy James wyskakuje z okna w pogoni za urojoną Sylfidą, co oczywiście prowadzi go do śmierci. Ciekawym rozwiązaniem jest II akt przedstawienia, który dzieje się „w głowie” Jamesa, w trakcie spadania, zanim nieuchronnie roztrzaska się on o powierzchnię ziemi⁵¹. Bourne pokusił się również o niekonwencjonalne przedstawienie sylfid, które w jego inscenizacji są zarówno płci żeńskiej, jak i męskiej. Ich białe kostiumy są stylizowane na narodowy ubiór tancerzy wykonujących *highland fling*. Biel ma sugerować, że postacie te już nie żyją, są duchami zmarłych Szkotów i Szkotek⁵². Takich wielokontekstowych nawiązań, inspiracji i interesujących przesunięć jest w spektaklu Bourne'a jeszcze więcej, a ich odkrywanie i badanie związków z oryginalną *Sylfidą* oraz z tradycją taneczną nie tylko dostarcza przyjemności i satysfakcji, lecz pozwala również na nowe odczytanie słynnego romantycznego baletu. *Highland Fling* udowadnia tym samym, że nawet w na wskroś znanych dziełach, stworzonych w poprzednich epokach, drzemie pokaźny potencjał i inspiracja dla współczesnych artystów.

Podsumowanie

Choć od premiery *Sylfidy* Filippa Taglioniego minęło już prawie dwieście lat, do dziś jest ona grywana przy pełnej widowni w teatrach na całym świecie. Jak zauważył Guest:

Wraz z taglionizacją baletu – czasownik taglionizować był powszechnie używany w ciągu pierwszych lat występów tancerki w Paryżu – sztuka baletu nabrała nowego znaczenia i cała jej dotychczasowa struktura okazała się, w ciągu jednego wieczoru, przestarzała⁵³.

Dzięki nowatorskiej formie i treści *Sylfidy* z baletu zniknęła nużąca, mitologiczna tematyka, niemożliwa do zrozumienia bez lektury długiego, skomplikowanego libretta, sceny przeładowane konwencjonalną pantomimą czy puste, cyrkowe popisy. Pierwsza odtwórczyni tytułowej roli, Maria Taglioni (1804–1884), zapoczątkowała kult żeńskich gwiazd w dziedzinie tańca⁵⁴, wprowadzając przełomowe

⁵¹ Zob. ibidem, s. 158, 159.

⁵² Zob. ibidem, s. 159.

⁵³ I. Guest, op. cit., s. 26.

⁵⁴ Kobiety tancerki cieszyły się ogromną sławą już w XVIII wieku (choćby Marie-Anne de Cupis de Camargo, Marie Sallé, Marie-Madeleine Guimard, Maria Medina), ta jednak nie opierała się – jak w przypadku Taglioni – wyłącznie na kunszcie artystycznym i technice tańca, lecz również na wielu skandalach. Zasięg popularności Marii Taglioni i skutki jej oddziaływania są dużo bardziej wyraźne niż w przypadku jej poprzedniczek.

obyczajowe zmiany zarówno w statusie tancerki, jak i kobiety artystki w ogóle. Jej zjawiskowa obecność w kulturze XIX wieku stała się również odpowiedzią na żywe w ówczesnym społeczeństwie pragnienie transformacji, z którym tak świetnie poradziła sobie sztuka baletowa. Zaoferowała ona widzom pewien ideał dotyczący zarówno ciała, które zdawało się wyzwolone spod prawa grawitacji, jak i ducha – krystalicznej, tajemniczo uśmiechniętej Sylfidy. Za sprawą sukcesu tego dzieła na baletową scenę wtargnęły rozmaite fantastyczne, eteryczne istoty, które do dziś odbierane są jako symbol sztuki baletowej⁵⁵. Spektakl stał się esencją baletu romantycznego, zachowując swą artystyczną witalność nawet po wygaśnięciu epoki. Nowatorskość i współczesność *Sylfidy* dotyczy zarówno formy, jak i treści. Rozumiana jest jako taka właściwość dzieła baletowego, która czyni je aktualnym i atrakcyjnym dla widza mimo upływu czasu. Potwierdzają to obecność *Sylfidy* w bieżącym repertuarze teatrów na całym świecie oraz współczesne dzieła, które twórczo do niej nawiązują.

THE MAIN CULTURAL TRANSFORMATIONS OF THE BALLET *SYLPHIDE*

ABSTRACT

La Sylphide is one of the most famous ballets in the history of dance. Its premiere marks the beginning of the romantic era in ballet. The main components of *La Sylphide* such as: libretto, formal design, decorations, costumes and choreography became a model for subsequent ballet artists. They also made an impact on the current shape of classical ballet. The biggest sensation and the strongest point of the *La Sylphide* was Maria Taglioni, the performer of the title role in this piece. With her stage image she promoted not only new, lyrical, ethereal styles of performance, but also became the first international ballet star, influencing art, fashion and other customs of her era. This paper focuses on *Sylphide's* first stagings and the choreography by Filippo Taglioni and August Bournonville. Moreover, this article sets out the task of finding inspiration for *La Sylphide* in the culture of the nineteenth century and in the art of ballet in later centuries.

KEYWORDS

sylphide, ballet, Maria Taglioni

BIBLIOGRAFIA

1. Bednarczyk J., *Czarująca i niebezpieczna*, [w:] *Sylfida*, „Biblioteka Gazety Wyborczej”, nr 14, Warszawa 2010.
2. Bland A., *A History of Ballet and Dance in the Western World*, London 1976.
3. Guest I., *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978.
4. Haskell A., *Balet*, tłum. A. Bońskowska, Kraków 1969.

⁵⁵ Zob. na przykład balety *Giselle* czy *La Péri*.

5. Homans J., *Apollo's Angels: A History of Ballet*, London 2010.
6. Koegler H., *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford 1987.
7. Lee C., *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*, Boston 1994.
8. Macaulay A., *Matthew Bourne and His Adventures in Dance*, Croydon 2011.
9. Narewska A., *Sylfida na pointach – o kulturowych śladach baletu Sylfida i primabaleriny Marii Taglioni*, niepublikowana praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2011.
10. Narewska A., *W jaki sposób balet układa się do snu, czyli co i dlaczego śnią bohaterowie dziewiętnastowiecznych baletów*, [w:] *Kulturowy obraz bezsenności, (pół)snu i marzeń sennych*, red. J. Bujak-Lechowicz, D. Dworakowska, A. Stanecka, Szczecin 2016.
11. Pudełek J., *Warszawski balet romantyczny 1802–1866*, Kraków 1968.
12. Reyna F., *A Concise History of Ballet*, London 1965.
13. Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989.
14. Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.