

Metodologia badań nad tańcem

RODERYK LANGE

1. Wstęp

Choreologia – wiedza o tańcu jest młodą dyscypliną uniwersytecką, opóźnioną w stosunku do innych nauk humanistycznych. Wynika to przede wszystkim z faktu, iż taniec ma charakter ulotny i jest idiomem niewerbalnym, jak również z redukcji funkcji tańca w życiu społeczności zurbanizowanych we współczesnym świecie, uprzedzenia do przejawów tańca z powodu nakazów moralności oraz braku adekwatnego systemu notacji ruchu aż do 1928 roku.

Istnieje pewna paralela pomiędzy choreologią a muzykologią, a więc wiedzą o muzyce, która stała się dyscypliną uniwersytecką już w połowie XIX wieku i ma rozległe osiągnięcia w rozwoju badań i metodologii. Dawno ustalona została w muzykologii systematyka zagadnień i dyscyplin. Bardzo istotny jest tu fakt, że muzyka od dawna była zapisywana. Dla badaczy muzyki dostępne zatem były materiały nutowe z odległych nawet epok. Choreolodzy nie mieli takiej możliwości.

Zjawisko tańca jest trudno uchwytnie i bardzo łatwo ulega odkształceniom, ponieważ jedynym instrumentem jest tu ciało tancerza. Zależnie od wewnętrznej postawy i nastroju, do wykonawstwa nawet skodyfikowanych form tańca i ustalonych choreografii, mogą zakradać się daleko posunięte zmiany interpretacyjne. Oprócz tego wszelkie próby opisu słownego tańca są całkowicie zawodne, ponieważ taniec jest idiomem niewerbalnym. Podejmowane przez wieki próby stworzenia adekwatnego pisma ruchowego bardzo długo nie dawały pożądanых rezultatów.

Drugą przyczyną opóźnienia dziedziny wiedzy o tańcu jest niski status społeczny tańca w zurbanizowanej, współczesnej cywilizacji europejskiej. Wielkie treści

SUMMARY

The Methodology of Dance Research

The methodology of academic dance research evolved belatedly only in the 1930's. The reasons for this are: the elusiveness of dance, it being a non-verbal idiom, the reduced function of dance in the life of urbanised society, the prejudices on dance on moral grounds, and the lack of adequate movement notation up to 1928.

The main contributors to the evolvement of choreology are: Victor Junk, Curt Sachs, Havelock Ellis, and Rudolf Laban. Altogether attention was drawn to the texture of dance, the human movement. Laban has additionally to be credited with establishing the first adequate movement notation, kinetography.

In 1935 at Warsaw University, dance was acknowledged as an important element of culture. Exhibits were prepared by a special team for the International Dance Exhibition in Paris, 1937. Among them were six kinetograms of Polish dances, the first ever publicly shown. Also the cartographic method was applied with maps showing the distribution of cultural characteristics of dance in the field.

After World War II extensive fieldwork on peasant dance was fostered in Eastern Europe. The methods developed in this work had an impact on dance research in general.

The following methodological topics are further discussed in the paper:

- The researcher and his capacities
- The subject of choreology
- The sources available and their treatment:
 - Written documents
 - Iconography
 - Films
 - Live transmission

Taniec i ruch w polskiej frazeologii

HANNA RASZEWSKA

1. Wprowadzenie

Obraz świata jest często nieuświadomiony – człowiek nie zawsze zdaje sobie sprawę z tego, jak postrzega, tzn. porządkuje i wartościuje, rzeczywistość. Bywa, że w sferze deklaracji prezentuje się innego rodzaju sądy, niż te, którymi faktycznie kieruje się w codziennym życiu. Nie musi wynikać to z chęci ukrycia przekonań, ze świadomej próby zafałszowania odpowiedzi czy z jakichkolwiek innych złych intencji. Przyczyną zwykle jest trudność w utrzymaniu w stosunku do własnej kultury i siebie jako jej użytkownika czy użytkowniczki takiego dystansu, który pozwalałby na prawidłową autoanalizę. Jednym z narzędzi, które pozwalają na rekonstrukcję faktycznego obrazu świata dominującego w danej kulturze, jest analiza języka służącego do komunikacji w danej społeczności; badanie obecnych w nim kategorii zjawisk świata – kategorii budowanych na podstawie cech mniej lub bardziej stabilnie przypisywanych poszczególnym obiektom w wyniku zakodowanych w języku stereotypów, prototypów i metafor, a nie w efekcie świadomej decyzji użytkownika języka. Analiza taka, możliwa do przeprowadzenia na różnych poziomach (od badania samego języka, szczególnie w zakresie słownictwa ze szczególnym naciskiem na frazeologizmy, po poziom badania generowanych za jego pomocą tekstów), pozwala zrekonstruować **językowy obraz świata**. Badanie to pozwala zauważyć przekonania wyrażane nie wprost, ale ukryte w nacechowaniu wyrazów i konstrukcji zdaniowych; pozwala także wykryć nieuświadomione skojarzenia zachowane na poziomie zleksykalizowanych konotacji (metafory, frazeologizmy). Zazwyczaj językowy obraz świata nie pokrywa się z naukowym (czy, jak

SUMMARY

The Notions of Dance as Manifest in the Polish Language

The author of this paper, using cognitive skills, which are the instruments in various humanistic sciences, of which the main subject of interest is the way the world is perceived by people, is trying to render the linguistic picture of the dance in the Polish language.

The aim of this article is the research of the dance image as presented by average, non-professional users of the Polish language. The subject of this analysis are: the different kinds of phrasemes – idioms, and idiomatic expressions, metaphorical meanings of words etymologically connected with dance, and regular, but meaningful words. The research was conducted either on the level of the language system, or the language usage. Additionally as a tool of verification a questionnaire was used, to test twenty seven Polish language users, professionally not connected with dance.

After listing the particular features of dance, which are contained in the Polish language, the author of this paper reached the conclusion, that in the Polish language the most frequent usages of dance words are related to the entertaining function of dance, and its execution. More rarely appear words connected with the artistic function of dance in performance. The ritual function of dance is hardly noted. In the performing form of dance, ballet is preferred.

Wpływ tańca na proces rewalidacji dzieci niepełnosprawnych intelektualnie

MAGDALENA LITWIN

Wstęp

Dla prawidłowego funkcjonowania ludzkiej jednostki niezbędnym jest zaspokajanie szeregu potrzeb, spośród których poczesne miejsce zajmują tzw. potrzeby wyższe¹. Ich realizacja nie tylko jest istotnym składnikiem odpowiedzi na odwieczne pytanie o sens życia, ale warunkuje osiągnięcie pełni człowieczeństwa².

Powszechna jest, choć nie zawsze uświadamiana, potrzeba realizowania siebie na gruncie obranej dziedziny. Daje to poczucie – tak pożądaną – indywidualności, stanowi także element w procesie rozwoju osobowości. Zatem, niezwykle korzystnym wydaje się podejmowanie tego typu aktywności w jak najwcześniejszych okresach życia. Nacechowane humanizmem koncepcje rozwoju człowieka, stawiają przed społeczeństwem wymóg tworzenia jak najszerszych warunków dla miłośniczego praktykowania, już od najmłodszych lat, wybranej dziedziny nauki, sztuki czy sportu.

Temat potrzeby nauczania tańca w polskich szkołach masowych powraca nieustannie. Wskazuje się na jego rolę terapeutyczną oraz wychowawczą, podkreśla

¹ Na gruncie psychologii istnieje wiele różnych klasyfikacji potrzeb. Jednak dla większości z nich wspólne jest wyodrębnienie potrzeb wyższych (orientacyjnych) i potrzeb fizjologicznych (biologicznych, podstawowych itd). Porównaj także K. Obuchowski, *Psychologia dążeń ludzkich*, Warszawa 1967.

² Por.: ibidem.

SUMMARY

The Influence of Dance in the Process of Revalorisation of Intellectually Retarded Children

The universality of dance among children and youth is unquestionable. For some of them, dance is a great form of entertainment, for others, it is the way of artistic fulfilment. In spite of that, dance activities in the Polish educational system are not sufficiently respected. The lack of dance lessons at schools is substituted by offers of the community centres and dance clubs. However, these forms of dance activities are not attainable to everybody. Often outside the areas where social and cultural institutions function, there are young people living on the margin of social life of their environment. These are children and young people, either mentally or socially handicapped, and those who come from pathological homes.

Sixteen years of work with such children allowed me to observe how many good things the participants of dance lessons can obtain. Undoubtedly, the participation in dancing activity supports the mental and physical development of young people. This fact is particularly important for physically or mentally handicapped children. Ordered movement of the body advantageously influences the shaping of mental processes (including the cause and effect thinking, and abstract thinking) and also accustoms them to space. The dance raises the motor skills, coordination and auditory perception. It compensates various developmental deficiencies. Belonging to a dance group allows the children to form and develop their predispositions, interests and artistic talents. The dance activities help to learn how to spend free time in a valuable way. Regular participation in an artistic class can be a form of prevention of behavior not accepted socially, and balances the negative influence of the pathological environment. It has a positive influence on the integration process in the group. The dance develops appropriate features of personality. It allows to raise self-esteem, which is particularly important for people who remain on the margins of social life.

Funkcje choreografa

ALEKSANDRA DZIUIROSZ

Posługując się definicjami zaczerpniętymi ze współczesnych słowników i encyklopedii można stwierdzić, że termin „choreograf” używany jest w znaczeniu:

- „kompozytor lub autor tańców i kroków w balecie”¹,
- „kompozytor tańców, baletów, tańca nowoczesnego, tańców widowiskowych itp.”²,
- „osoba odpowiadająca za choreografię, to znaczy autor lub kompozytor tańca, tworzący kroki i linie tak, aby powstało dzieło sztuki”³.

Choreografia jako termin pochodzenia greckiego (*choros* – taniec, *grapho* – piszę) to początkowo działanie związane z zapisywaniem tańca za pomocą graficznych znaków. Późniejsza definicja choreografii odnosi się już do komponowania ruchu tanecznego i zapisywania gotowej kompozycji. Przyjmując, że działanie takie jest twórcze, nie można pominąć faktu, że rola choreografa kończy się w momencie, gdy na scenę wchodzi tancerz i każdorazowo w unikalny sposób twórczo interpretuje dzieło choreografa. Według Ireny Turskiej choreografia to „[...] porządkowanie i organizowanie ruchów tanecznych w celach artystycznych”⁴. Proponuje ona zastąpić te słowa pojemniejszym – „strukturowanie”. „Obejmuje ono bowiem wielorakie procesy kształtowania całości dzieła choreograficznego pod

¹ J. Pudełek, *Tajniki sztuki baletowej*, Warszawa 1995, s. 48.

² Ibidem, s. 48.

³ H. Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, London 1977, s. 118. Cyt. za I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000, s. 109.

⁴ I. Turska, op. cit., s. 100.

SUMMARY

About the Functions of the Choreographer

This article deals with the role of the choreographer in the domain of artistic-theatrical dance. The authoress took on this theme being herself a creator of dances in spectacles. Quite often she is confronting herself with the questions: is a choreographer a role, an acquired function, the result of studies, a profession, or rather a particular ability, an elusive, inborn gift, or is it a talent supported by knowledge, experience, courage and intuition? Is it possible to acquire the ability to choreograph, or is it necessary to find it in oneself and to nurture it? Where is the border line between a movement composer and a choreographer? Does this distinction exist? Do such criteria exist allowing to define this distinction?

In the first part of the article definitions of the terms “choreographer”, “choreography” are included. Further on there is the attempt to follow the evolution of the function of a choreographer in the theatrical dance from 18th century to date. The aim is to describe the range of tasks of the choreographer in the past and today in the process of mounting a work. The article is equipped with several examples of particular choreographers (Marius Petipa, Michail Fokin, Martha Graham, Merce Cunningham). Their role in the creative process in mounting a choreography is portrayed, as well as their function in creating the whole spectacle, involving extra-choreographic input (the mounting of the script, or taking part in it, writing of the libretto, collaboration with the composer, the set designer, and the lighting director).

Symbolika baletów Augusta Bournonville'a

MAGDALENA MALSKA

Balety Augusta Bournonville'a, artysty tworzącego pomiędzy 1830 a 1879 rokiem, wydają się być wyjątkowo atrakcyjnym terenem badań nad symboliką baletowych dzieł sztuki. Dzieje się tak z kilku powodów.

Jest rzeczą cenną, że dzieła te przetrwały do naszych czasów zmienione w stosunkowo niewielkim tylko stopniu. Mamy to do zawdzięczenia pewnej hermetyczności duńskiego środowiska baletowego, niewrażliwego na obce wpływy, a jednocześnie dbającego o wierne zachowanie dla potomności spuścizny artystycznej tego wielkiego choreografa. Styl tańca, treść widowisk, nawet scenografia i kostiumy – choć uwspółcześnione i podparte rozwijającą się techniką taneczną i maszyneryjną – przenoszą nas o 150 lat wstecz, w epokę duńskiego Romantyzmu. Widzimy tu taniec klasyczny w stadium jego rozwoju, następującym zaraz po widowiskowych baletach dworskich epoki królów francuskich (zwłaszcza Ludwików: XIV i XVI). Jeśli spojrzymy na wielkie balety – *divertissements* szkoły rosyjskiej drugiej połowy XIX wieku, to okaże się, że niektóre elementy starej techniki tańca zostały zapomniane, zastąpione innymi *pas* i *enchaînements*¹ bądź przekomponowane. Dzisiejszy balet klasyczny jawi się jako byt całkowicie oderwany od swych historycznych pierwocin, przebiegających w tym rozwoju od Średniowiecza, poprzez Renesans, aż do Baroku. Szkoła duńska jest brakującym ogniwem tej artystycznej ewolucji.

¹ fr. *pas* („krok”) – terminologiczne oznaczenie kroków tańca klasycznego. *Enchaînement* – zwyczajowe połączenie kilku *pas* w gotowy, powtarzalny przy różnych okazjach tanecznych zestaw zgodny z regularną frazą muzyczną.

SUMMARY

The Symbolism Contained in the Ballets by Auguste Bournonville

This paper presents an analysis of the symbolic meanings, contained in librettos of the ballets created by the foremost Danish choreographer of the Romanticism – Auguste Bournonville. The main idea of these considerations is based on the paradigm, that romantic and classical ballets, like works of art created in the Middle Ages, the Renaissance, Baroque and Romanticism, contain symbolic meanings hidden beneath the strict visual level of the work of art.

The choice of this particular artiste and his works of art for this survey is a result of either historical authenticity of Bournonville's works (which is very rare among most of the ballet works – as seen from the historical perspective) or from the documented Bournonville's declarations of intentional presentation of universal meanings in his ballets.

Three of the most popular Bournonville's ballets: *Sylfiden*, *Napoli* and *Et Folkesagen* are the subject of a detailed analysis of symbolic meanings on the story level of these works of art. In an analogous way, but less detailed, ballets: *La Ventana*, *Kermessen i Brugge Fjerent fra Danmark*, *Livjaegerne paa Amager* are being investigated.

Taniec futurystyczny lat trzydziestych XX wieku we Włoszech: Giannina Censi i Aerodanza

ALICJA IWAŃSKA

Wprowadzenie

Futuryzm był jednym z niewielu awangardowych kierunków artystycznych, który swoje piętno wywarł na wszystkie dziedziny sztuki. Miał też ogromny wpływ na rozwój sztuki performansu lat osiemdziesiątych XX wieku. Do osiągnięć twórców futuryzmu sięgali artyści końca XX wieku. Okres ten jest dość dobrze zbadany i opracowany. Można znaleźć wiele publikacji z zakresu literatury, malarstwa, rzeźby, architektury, muzyki czy teatru. Niestety we wszelkich opracowaniach dotyczących historii tańca futuryzm jest konsekwentnie pomijany. I nie dotyczy to tylko literatury w języku polskim. W *International Encyclopedia of Dance* (ed. Selma Jeanne Cohen, 2004) pod hasłem *Artists and Dance: The Futurists* nie ma ani jednego zdania o manifeście tańca futurystycznego, a tym bardziej o Gianninie Censi. Większość materiałów poświęconych temu kierunkowi tańca opublikowanych jest w języku włoskim. Z myślą o zapełnieniu „białych plam” w dziejach rozwoju tańca współczesnego założeniem niniejszego artykułu jest przybliżenie istoty tańca futurystycznego oraz prezentacja jego głównej reprezentantki i propagatorki – Gianniny Censi. Źródła, z których autorka czerpie informacje, to przede wszystkim artykuły dotyczące życia i twórczości muzy futuryzmu, wspomnienia artystki, wywiady z jej uczniami opublikowane w języku włoskim bądź angielskim. Pozostałe materiały to publikacje z zakresu teatru i dziejów sztuki powszechniej, które pomocne były autorce do opisu genealogii ruchu futurystycznego i jego założeń oraz dokonań twórców teatru omawianego okresu. Z publikacji, które ukazały się na naszym rynku wydawniczym na temat futuryzmu, najbardziej przydatna oka-

SUMMARY

**Futuristic Dance in the Thirties of the Twentieth Century in Italy:
Giannina Censi and Aerodancing**

Futurism was an avant-garde movement in literature and art, which had been developing mainly in Italy in the beginning of the twentieth century. Its initiator, Filippo Tommaso Marinetti, in the first futuristic manifesto published in "Le Figaro" newspaper on 20th February 1909, writes: "The magnificence of the world has been enhanced by a new beauty: the beauty of speed! Being in a moving motor car, with its engine decorated with wires wriggling like snakes... The roaring motor car, which seems to run on machine-gun fire, is more beautiful than Nike of Samothrace!"

The representatives of futurism relied on a system of rules, which was based on admiration for the modern world, particularly for industrialization, speed and energy. This is the reason why the analysis of movement was in the centre of interest of Futurism representatives. The components of this new, amazingly modern world were: the passage of time, force, energy and speed; cities, cars and urban hubbub, which created the scenery of that world.

The aim of this paper is a presentation of futuristic dance in the thirties of the twentieth century, which undoubtedly influenced the performance art development in the eighties of the twentieth century. At the beginning, the aesthetic rules of Futurism were defined, with particular emphasis on the cult of machines, and the creation of the theatre and of futuristic dance. Secondly, the work of Giannina Censi and her choreographic creativity are here presented. Based on Marinetti's futuristic manifesto and the opinion issued by Silvana Barbarini, who was Censi's student, the "aero dance" is described. Finally, the author of this paper makes an analysis of the influence of the futuristic dance on the performance art's development in the eighties of the twentieth century.

Taniec jako ekspresja doświadczeń amerykańskiego społeczeństwa I połowy XX wieku O twórczości Doris Humphrey

KAROLINA BILSKA

In general, it is a good idea to dance about something you understand. Don't feel that in order to be different or to be original you must fasten on something very remote from what you know about. If we are going to promote the American dance, then we had better try to work indigenously, that is, foster what we have and try to understand that better, rather than go far away for thematic material¹.

Doris Humphrey

Mimo iż Doris Humphrey określana jest przez historyków i teoretyków tańca jako czołowa przedstawicielka amerykańskiego modern dance, nie znajduje to dostatecznego odzwierciedlenia w publikacjach omawiających taniec teatralny XX wieku. Prezentacja twórczości tej wybitnej choreografki ma zazwyczaj formę krótkiego opisu z wypukleniem poruszanej tematyki, a więc problemów społeczeństwa amerykańskiego, nierówności społecznych i krytyki wad kapitalistycznej gospodarki. Doris Humphrey wymieniana jest również jako autorka

¹ *Doris Humphrey Speaks*, w: D. Humphrey, *An Artists First An Autobiography* ed. and completed by S.J. Cohen, Pennington 1995, s. 264–265. („Ogólnie rzecz biorąc, to dobry pomysł, żeby tańczyć o tym, co jest dla nas zrozumiałe. Nie myśl, że aby się wyróżnić, trzeba wybierać to, co najbardziej odległe. Jeśli zamierzamy promować amerykański taniec, to powinniśmy pracować bardziej lokalnie, rozwijać i próbować lepiej zrozumieć, to co mamy, a nie poszukiwać tematów daleko stąd”. [Tłum. własne]).

SUMMARY

**Dance as an Expression of Experiences of the American Society
in the First Half of the Twentieth Century
The Art of Doris Humphrey**

The article is an attempt to outline the creative work of an eminent choreographer of the twentieth century – Doris Humphrey (1895–1958). The artistic works of this representative of modern dance were created in the first half of the past century, which was a period of great changes in the way of perception of dance in the American society. Until the end of the nineteenth century, in the United States of America dance was associated with a kind of entertainment for male spectators; in the theatrical form, there were mainly European ballet guest stars' performances, and it was a snobbish entertainment of the higher social class.

Only at the turn of the nineteenth and the twentieth century, dance became popular in all social classes, not only as a form of passive entertainment, but as an active way of spending leisure time, and also as a subject of the girls' education at schools, instead of sport activities. The popularity of dance stemmed either from the recognition of the physical activity's values for health, and with overcoming the negative attitude to the human body. In America an important stimulus to the above indicated transformations was the women's emancipation movement, which permitted women to exist, among other things, as professional dancers, and in further perspective, to become the precursors of the new trends, as independent choreographers and dancers. The creative crystallization of these tendencies was made manifest by three female artists: Loie Fuller, Isadora Duncan and Ruth St. Denis. Their performances were the signs of the forthcoming reform in the theatrical dance. The next generation of the artistes, educated at Denishawn – Martha Graham, Doris Humphrey and Charles Weidman – in the twenties and early thirties of the twentieth century, declared objections either to the artificiality and aristocratic origin of classical dance, and also to their predecessors' works. From the opposition and trials of finding dance, which would become the emanation of man's problems of living in the rapidly developing industrial and technological society, modern dance was born. Discussed further are some selected choreographies by Doris Humphrey, which originated in different periods of the artiste's life. Her interpretation of the mission to create new dance – led to modern dance – which was an expression of the experiences of American society in this artiste's times.

Angelin Preljocaj – poeta baletu, artysta wszechstronny

MAŁGORZATA DZIERŻAK

La danse pour moi ce n'est pas l'art de l'éphémère,
c'est juste un art quelque peu amnésique, lui rendre
la mémoire c'est lui donner une écriture¹.

Angelin Preljocaj

Wprowadzenie

Angelin Preljocaj urodzony w połowie XX wieku francuski tancerz i choreograf albańskiego pochodzenia to poeta baletu współczesnego. Artysta, dla którego człowiek to przede wszystkim ciało, ale ciało skierowane ku niekończoności: „physique tenté par la métaphysique”². To choreograf, który w ciągu ponad 25 lat działalności stworzył około 50 współczesnych poetyckich spektakli baletowych. Malarz, scenograf, autor kostiumów, rekwizytów i ustawienia świateł. Myśliciel, autor lub współautor filmów i książek o sztuce tańca. To organizator życia tanecznego w wielu regionach Francji i propagator wysokiej sztuki tanecznej. To także pedagog, nauczyciel młodych tancerzy oraz dokumentalista tańca.

¹ <www.idocpreljocaj.org/idoc-preljocaj>, [dostęp: 20 sierpnia 2011 roku] („Taniec, w pewnym sensie, dotknięty jest niepamięcią. Zapisać go, to przywrócić mu pamięć”. [Tłum. własne]).

² *Le météorite d'Aix-en-Provence, interview d'Angelin Preljocaj, propos recueillis par Céline Laflute pour Evéne.fr – Octobre 2006*, [online], <<http://www.evene.fr/theatre/actualite/interview-preljocaj-pavillon-noir-aix-530.php>>, [dostęp: 03 marca 2010 roku], („ciało fizyczne kuszony przez metafizykę”. [Tłum. własne]).

SUMMARY

Angelin Preljocaj – the Poet of Ballet, the Versatile Artiste

In this article the person of Angelin Preljocaj – a French dancer and choreographer is presented. His way of conducting personal and professional life, his creative activities in successive decades of the 20th and the 21st century – and especially the founding of his own group “Ballet Preljocaj” and the activity of the Centre Chorégraphique National Pavillon Noir in Aix-en-Provence, are the main topics of this paper. From this perspective, a unique individual, a versatile artiste, philosopher, and dance pedagogue, author, and an effective manager emerges.

Finally, the reception of artistic creations by Angelin Preljocaj in Poland is discussed.

W służbie bogu i ludziom Artystki dewadasi a indyjski taniec świątynny i dworski w czasach panowania tamilskiej dynastii Ćolów (IX–XIII wiek)¹

NATALIA ŻAKOWSKA

Postacie kobiet znanych jako dewadasi (sanskryt. *devadāsī* „boska służka”; *deva* „bóg”, *dāsī* „służka”) od lat wzbudzają zainteresowanie i kontrowersje wśród naukowców, którzy starają się odpowiedzieć na pytanie, kim w istocie były oraz jaką po sobie pozostawiły spuściznę. Ich tradycja sięga najdawniejszych czasów kultury Indii (głównie południowych)². Były ściśle związane ze społecznością drawidyjską, chociaż informacje o nich pojawiają się również w zabytkach aryjskich³. Większość materiałów historycznych im poświęconych zaginęła, a te, które przetrwały, nie zawsze można uznać za w pełni wiarygodne. Termin „dewadasi” ma bardzo szerokie znaczenie i w poszczególnych okresach historycznych był różnie interpretowany. Przede wszystkim odnosił się do dziewcząt oddanych na

¹ Terminy pochodzące z języka tamilskiego (ta.) zapisano w transkrypcji naukowej zgodnie z zasadami *Tamil Lexicon* (6 tomów, Madras University, Madras 1928–1939) oraz w transkrypcji polskiej sformułowanej w *Słowniku mitologii hinduskiej (Słownik mitologii hinduskiej)*, red. A. Ługowski, Warszawa 1996). Terminy sanskryckie (sanskryt.) zapisano zgodnie z normami obowiązującymi w międzynarodowej transkrypcji naukowej.

² P. Cubramaniyam, *Pāratat kalai*, Chennai 2003, s. 6–7.

³ Drawdami określa się grupę ludów zamieszkujących południowe Indie i północną Śri Lankę. Największe ludy drawidyjskie to Tamilowie, Keralczycy, Telugu i Tulu. Ariowie to odłam ludów indoeuropejskich, który w III i II tysiącleciu p.n.e. zamieszkiwał Azję Środkową, a następnie rozprzestrzenił się na tereny Iranu i Indii. Ariowie podzielili się na grupę irańską, która przywędrowała na tereny dawnej Persji i dzisiejszego Iranu oraz na grupę indyjską, która osiedliła się w Indiach.

SUMMARY

**In the Service of God and of the People
Devadasi Female Artistes and the Hindu Temple and Court Dance
during the reign of the Tamil Ćol Dynasty (IXth–XIIIth century)**

Highly qualified Hindu female artistes had a high position in society, especially in the Hindu Middle Ages, during the reign of the Tamilian Ćol dynasty (IXth–XIIIth century). Consecrated to god, they served in temples, dancing and singing in front of god's monuments during rituals and ceremonies. Devadasi female artistes were employed in the palaces under royal protection. Regardless of functions which these women performed, sacred or secular, most of them belonged to the best educated groups in India. For ages they had been cultivating and creating art on the highest level, which proves their best qualifications and skills. The recorded evidence of their existence can be found in old Tamilian writings, temple and court inscriptions, and extensive iconography.

Despite that the Devadasi female artistes do not exist any more in India, their art of dancing has been developing until our times; the secular natural successors of the Devadasi female artistes are the Bharata Natyam female dancers.

Mazur w XX-wiecznej polskiej kulturze tanecznej¹

TOMASZ NOWAK

Mazur salonowy

Początek XX wieku wydaje się być apogeum rozwoju formy mazura salonowego – w piątym wydaniu poczytnego podręcznika Karola Mestenhausera (1831–1901) z 1901 roku zatytułowanego *Mazur i jego zasady...*² autor zamieszcza opis stu pięćdziesięciu figur mających zastosowanie w tym tańcu. Z tak wielkiej ilości jedynie czterdzieści dwie figury były uznane przez samego autora za repertuar zastany, sześćdziesiąt cztery Mestenhauser określił jako opracowane wcześniej, czterdzieści cztery stanowiły zaś repertuar nowy lub częściowo przetworzony. Należy pamiętać, iż autor podręcznika był nie tylko nauczycielem tańca, ale również wziętym wodzirejem i jako taki posiadał w dorobku liczne rozwiązania na potrzeby mniejszych i większych salonów, a szczególnie celował w komponowaniu figur ośmio- i szesnastoparowych na potrzeby większych zebrań towarzyskich. Chętnie

¹ Niniejszy artykuł stanowi kontynuację tematyki przedstawionej przeze mnie w numerze XII „Studia Choreologica” (s. 129–145). Omówiłem w nim zagadnienie rodowodu mazura, najstarsze znane nam charakterystyki tego tańca, proces przemian na przestrzeni XIX wieku, kwestię obecności mazura na scenie baletowej, jak również skrótowo zaznaczyłem zagadnienie międzynarodowej kariery mazurki, jako gatunku pochodnego.

² K. Mestenhauser, *Szkoła tańca Karola Mestenhausera w trzech częściach*, t. 3, *Mazur i jego zasady oraz 150 figur mazurowych*, Warszawa 1901. Por. też: idem, *Sto figur mazurowych oraz zasady ogólne i szczegółowe mazura*, Warszawa 1878; idem, *Szkoła tańca Karola Mestenhausera w trzech częściach*, t. 3, *Mazur i jego zasady oraz 125 figur mazurowych*, Warszawa 1887.

SUMMARY

***Mazur* in Polish Dance Culture in the Twentieth Century**

In the first decade of the twentieth century, the form of *mazur* reached the peak of its development among the higher social strata, to become totally obsolete within the next decade. *Mazur* had been disappearing. However, in the Polish society an awareness arose of the role of national dances in shaping national identity and in applying it to physical education. As a result, a special educational dance program in 1934 was established, and books by authors like Józef Waxman, Jan Ostrowski-Naumoff, Zofia Kwaśnicowa appeared.

After 1949, the national dances became the domain of folk dance groups, as the result of changes in political strategy of the government. In the sixties, the national dances were used as a social activity and entertainment, which in the next decades promoted the idea of organizing national dance competitions. At that time, the form of *mazur* based on the descriptions by Lidia Nartowska, Jadwiga Hryniewiecka, Irena Ostrowska, Jan Łosakiewicz, and Jarosław Wojciechowski had been established.

On the stage, at first *mazur* had been performed with various technical and artistic skills. In the thirties of the twentieth century, Feliks Parnell proposed new stylistics of *mazur*, which contained elements of grotesque, acrobatics and new images of costumes. After the Second World War, the choreographies by Eugeniusz Papliński became the accepted patterns, followed by Jadwiga Hryniewicka's choreographic solutions, based on the nineteenth century tradition.

Tanec w regionie gąbińsko-sannickim

KATARZYNA GAĆ

Determinanty geograficzne i kulturowe regionu

Region gąbińsko-sannicki położony jest na Równinie Mazowieckiej na lewym brzegu Wisły między Płockiem, Sochaczewem a Łowiczem. Zajmuje powierzchnię około 250 km² i zamieszkiwany jest przez około 18 000 mieszkańców. Etnograficznie nie jest zaliczany ani do Mazowsza Płockiego, ani też do Księstwa Łowickiego, z którym często bywa utożsamiany. Dokładne granice regionu są trudne do sprecyzowania i bywają kwestią sporną. Oficjalnie przyjęty zasięg ustanowiony na podstawie badań terenowych wykonanych tuż po zakończeniu II wojny światowej jest szerszy, niż deklarują obecnie najstarsi mieszkańcy głównych ośrodków kulturowych regionu. Powołując się jednak na stanowisko zasłużonego badacza tutejszej kultury ludowej dr. Aleksandra Błachowskiego należy przyjąć, że granice regionu rozciągają się „między Wisłą, Iłowem (na wschodzie), Gąbinem (na zachodzie) oraz linią łączącą Pacynę z Kiernozią (na południu)”¹. Region w rozmaitych opracowaniach przyjęto nazywać w dwojaki sposób: regionem sannickim lub gąbińsko-sannickim. Nazwa pierwsza pochodzi od szczycącej się wielowiekową historią, najbardziej uprzemysłowionej przed 1910 rokiem, centralnej wsi regionu. Nazwa druga – gąbińsko-sannicki zwraca uwagę na drugi wyróżniający się ośrodek życia regionu – miasto Gąbin, które od kilkuset lat pełniło funkcje powiatowe i odgrywało ważną rolę rzemieślniczą – w szerokim promieniu okolicznych wsi.

¹ *Sanniki – tradycje regionalne*, Warszawa 2005, s. 33.

SUMMARY

The Dance of the Region of Gąbin and Sanniki

The dance of the gąbińsko-sannicki region, just as the region itself, is often mistaken for the dance culture and the territory of the principality of Łowicz. This causes that the gąbińsko-sannicki region is omitted in ethnographic research and is not displayed on the ethnographic map of Poland. Only in the publications by Oskar Kolberg and Grażyna Dąbrowska, are there a few brief dance descriptions, which are more concentrated on wedding rituals than on specifics and the character of the dances. In order to refer to the topic of the dance in the gąbińsko-sannicki region, it was indispensable to carry out some fieldwork research. The interviewees were the oldest people living in Sanniki and in the surrounding area. The analysis of all the available material allowed me to arrive at some conclusions.

The dance of the people living in this region was a very important element in their culture. First of all it was a form of recreation and of integration of the society. It was present in everyday life, or in annual rituals and family customs. People used to dance to the accompaniment of a drum, an accordion and a violin. The most popular dances were: *oberek*, *kujawiak*, *walczek* and *polka*. All these dances used to be executed with the holdings, ornaments and accents characteristic for the society of this region – which made them unique in style and character. Less popular, but also performed, were dances, such as *chodzony*, *tango*, *foxtrot* and *dyna*.

Czy potrzebne nam jest polskie dziedzictwo taneczne? O upowszechnianiu polskich tańców narodowych i regionalnych¹

KRZYSZTOF HLINIAK

Wprowadzenie

Możemy wyróżnić następujące formy tańca: ludowy, towarzyski i sztukę teatralną tańca. Tańce ludowe wywodzą się z pierwotnych tańców magicznych i kultowych. Utraciwszy przez wieki te znaczenia przyjęły one funkcje społeczne, wspólnotowe, by ostatecznie dołączyć do tańców towarzyskich. Te z kolei najczęściej wywodziły się początkowo z tańców dworskich, ale były i są nadal tworzone specjalnie². Jako trzecią formę tańca trzeba wyróżnić sztukę teatralną tańca, z której wywodzą się balet i taniec współczesny.

Podziały te nie są sztywne. Widać to porównując różne wykonania tańców ludowych i narodowych. W tradycji baletowej można zobaczyć tańce ludowe czy dworskie wielu krajów. Z kolei tańce dworskie oddziaływały też na kulturę ludową. Można to zauważyć w relacji, jaka zachodziła między na przykład ludowymi mazurkami,

¹ W 2006 roku podczas Podyplomowych Studiów Zarządzania Kulturą na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Instytutu Spraw Publicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego napisałem pracę pt. *Czy potrzebne nam jest polskie dziedzictwo taneczne? Próba sformułowania misji instytucji kultury zajmującej się upowszechnianiem polskich tańców narodowych i regionalnych*, w której zajmowałem się określeniem misji instytucji mającej propagować tańce polskie i możliwościami jej realizacji. W niniejszym artykule wykorzystałem i zaktualizowałem część pracy poświęconą analizie propagowania polskich tańców narodowych i ludowych.

² *Różne formy tańców polskich*, praca zbiorowa, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1980, s. 3–6.

SUMMARY

**Do we need Polish Dance Heritage?
Popularization of Polish National and Regional Dances**

In this article there is an attempt to analyze the state of education of Polish national and folk dances. Starting with defining the functions of dance, its semantical layers and forms, Polish dance heritage is presented. The paper contains a description of popularization of Polish dances, particularly in the historically important period of the Second Polish Republic (1918–1939). Also questions are asked about the reasons of the loss of acknowledgement of Polish dances after 1945. It seems that the significant role in this process had been induced by the political transformations and the assumption of power by the communist party. The “new system” regarded with hostility the former nobility and intelligence social groups, which were instrumental in transmitting national dance traditions. The peasant social class was needed only for the realization of the ruler’s goals. The communist authorities, despite using the name “peasant”, destroyed the Polish Peasants’ Party, and in the process of urbanization and industrialization the old social structures disappeared. The folk culture was mainly used for propaganda. This has caused negative associations with folk culture in Polish society, which are still very vivid.

Describing this situation and the possibilities of its change, the forms of national and folk dance education are presented, either by the analysis of Polish educational system and the place of dance on the consecutive education levels, or the methods of popularization of Polish dances, like courses for instructors, dance schools and non-governmental organizations.

Szwajcarski folklor taneczny – tradycja i współczesność

JADWIGA MADEJ

Różnorodność kulturowa Szwajcarii

Badając szwajcarski folklor taneczny nie sposób pominąć istotnej kwestii, która ukształtowała całościowy charakter kultury Szwajcarii i sprawiła, że kraj ten cechuje niezwykle zróżnicowana kultura ludowa¹.

Szwajcaria stanowi „przypadek szczególny” na mapie Europy. To małe, liczące zaledwie 41 000 km państewko, zamieszkiwane przez niecałe osiem milionów mieszkańców, nie jest pod względem etnicznym i kulturowym krajem homogennym.

¹ Wylansowany w Europie na początku XIX wieku termin „kultura ludowa” jest pojęciem złożonym. Odnieść go można do klasycznej koncepcji kultury rozwiniętej w 1871 roku przez brytyjskiego etnografa ewolucjonistę Edwarda Tyłora (1832–1917). Koncepcji, która stała się podstawą dla różnych fachowych definicji pojęcia w takich dziedzinach nauki, jak etnologia i socjologia. Tylor twierdził, że „kultura to złożona całość, obejmująca wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, zwyczaje i inne nawyki zdobyte przez człowieka jako członka społeczeństwa”. [Tłum. własne]. („Culture... taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society”). (E. B. Tylor, *Primitive Culture. Die Culturwissenschaft: Die Anfänge der Cultur*, Leipzig 1873, w: C. A. Schmitz, *Kultur*, Frankfurt a.M. 1963, s. 33–34.) *Słownik etnologiczny* pod redakcją Zofii Staszczak podaje, iż „kultura ludowa” to zespół elementów kulturowych ukształtowanych w obrębie „niższych” warstw społeczeństw narodowych określanymi jako lud. (*Słownik etnologiczny*, pod red. Z. Staszczak, Warszawa–Poznań 1987, s. 195.) Natomiast wybitny polski dokumentalista folkloru polskiego Oskar Kolberg (1814–1890) przytacza w tytule swoich dzieł definicję wskazującą na elementy fenomenu kultury ludowej: *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia*,

SUMMARY

Swiss Folk Dance – Tradition and Modernity

Swiss folklore is characterized by a long tradition and variety, which for many centuries has been determined either by the pluralism of cultures of Switzerland, or the geographic peculiarities of this country. The Swiss had been passionate dancers, who liked playing and dancing on feast days, during village dances, fairs, church fairs, traditional alpine festivals, and annual customs and rituals, for ages. However, from the Middle Ages on, during the Reformation period until the Enlightenment, the Helvetians' life was full of limitations and even including the prohibition of dancing. These restrictions might be the reason that today modern Swiss people are not the nation who loves dancing. The Swiss folklore is now in recession. The specific canons of folk dances, created in the past century contain descriptions of choreographies, that should be followed in detail, might have caused the loss of openness of the old folk dance culture on development and originality. Separated from "ordinary" people, the folk dances are now cultivated in folk groups only. Old-fashion, anachronism, backwardness, conservatism, negation of progress, and lack of innovation, are associated with the Swiss dance folklore today. One of the propositions to renew and revitalize this form of dance in Switzerland, is Sjoukje Benedictus' artistic work. Together with her "d'Schwyz tanzt" dance company, she wants to bring back the Swiss dance folklore to society, by connecting the elements of folk culture (dance, customs and rituals) with the modern dance, pantomime and singing. This artiste declares her modern attitude to national folk traditions, emphasizing innovation and development, appropriate for the way of human thought in the twenty first century.