

## Teoria ruchu ciała Rudolfa Labana w pracy Irmgard Bartenieff

AGNIESZKA DĄBKOWSKA

### Wstęp

**T**eoria ruchu ciała człowieka stworzona przez Rudolfa Labana obejmowała kilka koncepcji, między innymi eukinetykę, choreutykę, kinetografię<sup>1</sup> oraz system nauczania tańca – Modern Educational Dance<sup>2</sup>. Koncepcje te mogą odnaleźć zastosowanie do dziś w różnorodnych dziedzinach życia: edukacji tanecznej, rehabilitacji, sztuce, badaniach choreologicznych. Irmgard Bartenieff, uczennica Rudolfa Labana, wykorzystała jego teorię w swojej pracy terapeutycznej zarówno w rehabilitacji ruchowej osób z dysfunkcjami motorycznymi o podłożu anatomicznym, fizjologicznym lub emocjonalnym, terapii osób z zaburzeniami psychicznymi i społecznymi, jak i w badaniach etnograficznych różnych kultur tanecznych oraz w tańcu. Dzięki wszechstronnym kompetencjom zawodowym, wrażliwości i empatii potrafiła zastosować teorię swojego nauczyciela w bardzo szerokim spektrum działalności.

### Irmgard Bartenieff – biografia

Irmgard Dombois urodziła się w 1900 roku w Berlinie. Jej ojciec był politykiem, członkiem rządu, matka wywodziła się z prominentnej, bogatej rodziny. Irmgard

---

<sup>1</sup>I. Bartenieff, *The Root of Laban Theory: Aesthetics and Beyond*, w: *Four Adaptations of Effort Theory in Research and Teaching*, ed. by I. Bartenieff, M. Davis, F. Paulay, New York 1970, s. 13–14.

<sup>2</sup>R. Laban, *Modern Educational Dance*, London 1975.

## SUMMARY

### **The Theory of Human Movement by Rudolf Laban in Irmgard Bartenieff's Work**

The theory of human movement as established by Rudolf Laban contains several areas, such as eukinetics, choreutics, kinetography, or Modern Educational Dance system. One can make use of these ideas in many different fields, like dance education, rehabilitation, art, and dance research. Irmgard Bartenieff – who was herself one of Rudolf Laban's students – used his theory in her professional work, as a therapist of children and adults with motor disabilities, caused by anatomical, physiological and emotional dysfunctions, mental and social disorders, or additionally in ethnographic research of the different dance cultures, and finally in the art of dance and dance teaching. Owing to her wide professional competences, sensitivity and empathy, she was able to use Rudolf Laban's theory in so many different areas of her work.

## **Choreologia: cenne narzędzie dla tancerza, choreografa i pedagoga tańca**

PAULINA WYCICHOWSKA-GOGOŁEK

**C**horeologia służy tancerzowi, pedagogowi i choreografowi jako narzędzie poszerzające zarówno świadomość ciała będącego instrumentem, jak i jego możliwości w zakresie techniki ruchu i ekspresji. Popularyzacja tej nauki może przyczynić się do podniesienia rangi, a także jakości sztuki tańca w Polsce, niezależnie od stylu. Istotne jest zatem ciągle wzbudzanie zainteresowania choreologią jako dziedziną łączącą teorię tańca i jego praktykę, a także zwrócenie uwagi na wciąż zbyt małe zastosowanie metodologii i oferowanych przez nią narzędzi w pracy praktyków tańca. Można odnieść wrażenie, że bogata spuścizna Rudolfa Labana i pokaźny dorobek zagranicznych, a także polskich teoretyków tańca, z profesorem Roderykiem Lange na czele, nie dociera do istotnej ilościowo grupy tancerzy, pedagogów i choreografów. Te dwa światy – teorii i praktyki – istnieją obok siebie, jednak stosunkowo mało się przenikają i wymieniają doświadczeniami.

### **Fenomen tańca – ogólne rozważania o ruchu i tańcu**

Ruch, jako najbardziej elementarne doświadczenie ludzkiego życia, towarzyszy naszemu fizycznemu i społecznemu rozwojowi. To potężne i uniwersalne narzędzie komunikacji, które wyprzedza język werbalny. Ludzie różnych kultur mówią różnymi językami, jednak poruszają się w generalnie taki sam sposób i z tych samych powodów<sup>1</sup>. Taniec – celowo zorganizowany ruch człowieka – może komunikować znacznie więcej, będąc wyrazem kultury, filozofii i osobowości twórców. To bardzo

---

<sup>1</sup> S. Thorton, *A Movement Perspective of Rudolf Laban*, London 1971, passim.

## SUMMARY

### **Choreology – precious Knowledge for the Dancer, Choreographer and Dance Pedagogue**

Choreology can be useful for the dancer, choreographer and dance pedagogue. It's skills can be helpful in increasing the awareness of the body, which is the instrument of dance, and the ability to move and to express.

The popularization of this science (choreology) could raise the status and the quality of the dance art in Poland – in any of the dance styles. It is important to interest dance professionals in the subject of choreology as an area connecting theory and practice, and to pay attention to the need of using choreological methodology and skills in dance work and education.

The paper begins with the analysis of the phenomenon of dance, which is perceived as a meaningful movement – and is the most elementary experience of human life, an important part of human physical and social development. There is also a characteristic of the movement theory by Rudolf Laban, who is one of the most remarkable theoreticians of dance. Contemporarily choreology uses Laban's theories, his studies of movement evaluation by experiencing and observing. Choreology is used for analyzing and describing the material of movement and the dance structures. These scientific skills should be used by professional choreographers, dancers, pedagogues, therapists and dance critics in their work.

## Terpsychory w trampkach Twórczość przedstawicielek post-modern dance<sup>1</sup>

KAROLINA BILSKA

**W** latach 60. ubiegłego wieku młodzi twórcy opowiedzieli się przeciwko ekspresyjności, widowiskowości i profesjonalizmowi technicznemu modern dance. Realizowane eksperymenty taneczne stworzyły nowy kierunek w tańcu, nazwany – zgodnie z intencją zaznaczenia chronologicznego następstwa – post-modern dance. Jedną z widocznych cech nowego tańca jest fakt, iż wśród choreografów dominują kobiety. Po raz kolejny otrzymujemy potwierdzenie wyjątkowej czułości tańca wobec przemian społecznych. W tym wypadku zmiany społecznego statusu kobiet, podejścia do ich pracy zawodowej oraz twórczości artystycznej. Dlatego to właśnie dokonaniom twórczym przedstawicielek post-modern dance poświęcony będzie artykuł i niejako z ich perspektywy pokazane omawiane zjawisko. Konieczne ponadto wydaje się podkreślenie faktu wyjątkowości sztuki tańca. Podczas gdy w innych dziedzinach trwa wydobywanie kobiet artystek z cienia i reinterpretowanie historii z uwzględnieniem twórczości tychże „odnalezionych” artystek. Takie działania rewizjonistyczne nie muszą mieć miejsca w naszym przypadku, gdyż podręczniki historii tańca zapełnione są wzmiankami o twórczości kobiet, chociażby właśnie w modern i post-modern dance.

---

<sup>1</sup>Tytuł mojego artykułu nawiązuje do książki Sally Banes pt. *Terpsichore in Sneakers (Terpsychora w trampkach)*, która ukazała się w 1980 roku, a następnie była po siedmiu latach wznowiona i opatrzona nowym wprowadzeniem autorki, w którym uwzględniona została perspektywa mijającego czasu. Publikacja wydaje się być najczęściej cytowaną w literaturze omawiającej zjawisko post-modern dance, a autorka uzyskała miano głównej kronikarki tego nurtu, wydając jeszcze inne prace na temat działalności twórców z kręgu Judson Dance Theater.

## SUMMARY

**Terpsichores in Sneakers  
Works of Art by Female Post-modern Dance Artists**

In the sixties of the nineteenth century, young creators raised an objection to expressiveness, pageantry and technical perfection presented in modern dance. The dance experiments realized by these artists caused a new direction in dance, called – chronologically – post-modern dance. One of the significant traits of this new dance was female choreographers' domination. In the opinion of the author of this paper, there is an evidence of exceptional sensitivity of dance to social changes. In this case – a change of female social status, an attitude to their professional work and artistic creativity – the transformations connected with the second wave of the feministic social movement. The article contains a description of a variety of post-modern dance from the perspective of chosen female choreographers' (Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Lucinda Childs and Deborah Hay). The paper emphasizes the female post-modern dance most important creations, because each of these artists is the author of a huge artistic output, which continues from the sixties of the nineteenth century to this day.

## Obraz tańca w polskim Internecie

HANNA RASZEWSKA

### 1. Przestrzeń badania

Internet to wirtualna przestrzeń pozwalająca zarówno na prezentację dowolnych treści, jak i na ich odbiór. Jeśli porównać go do biblioteki jako najstarszej metafory zbioru treści, to jest to biblioteka, której doboru zasobów dokonali i nadal dokonują sami użytkownicy i które to zasoby są nieprzerwanie mobilne: jedne znikają, inne pojawiają się. Decyzje o usuwaniu i dodawaniu pozycji podejmują sami użytkownicy, niektórzy z nich jednak mają status bibliotekarzy – nazywa się ich administrator(k)ami – ich zakres kompetencji jest szerszy, a decyzje mogą być podejmowane bez zgody czytelników i czytelniczek. Bibliotekarze ci mogą nie tylko usunąć daną pozycję z półki (informację ze strony), ale także odebrać wirtualną kartę czytelnika, czyli uniemożliwić użytkownikowi dalsze zamieszczanie treści w tym dziale, który podlega władztwu danego bibliotekarza. W odróżnieniu od realnej biblioteki taki usunięty użytkownik może w kilka chwil zdobyć nową kartę – stworzyć swoją nową wirtualną tożsamość – i kontynuować modyfikacje treści. Użytkownik Internetu nie musi zresztą legitymować się nawet wykreowaną tożsamością; może działać anonimowo, co pozwala porównać go do bezimiennego donatora książek albo ich złodzieja; czy wrywającego kartki i zaginającego rogi szkodnika lub też anonimowego dobroczyńcy, poprawiającego literówki i błędy merytoryczne ołówkiem na marginesie. Jeśli chodzi o uporządkowanie zasobów, to metafora tradycyjnej biblioteki przestanie się sprawdzać. Internet jest nieliniowy, niechronologiczny, niealfabetyczny i nieskatalogowany. Zasoby internetowe są ukryte pod powierzchnią zamrożonego jeziora (ekranu komputera), w którym przez otwór przereźbli

## SUMMARY

**The Image of Dance on the Polish Internet**

The article presents the image of the dance, created by the contents of dance topics on the Polish Internet – defined as a space of worldwide, international, multilingual network used by receivers who communicate in Polish language. The author of the paper based the analysis of choosen Internet areas, such as: Internet search results of Google.com, blogs, forums, social media – Facebook, Polish online auction website – Allegro, free encyclopedia – Wikipedia.pl, professional vertical portal – taniexprofesjonalny.pl, with the result that the educational and recreational functions of dance are dominant on Internet. The next popular function of dance is the notion of performing. Therapeutic and magic functions of dance are less popular; social function of dance is not presented directly, but the subject of dance can link many people interested in this topic; in case if the proper web pages make the communication between Internet users possible.



## Ucieleśnienie tego, co duchowe i uduchowanie tego, co cielesne – analiza mewlewickiego rytuału *sama*

RAFAŁ ŚLĘCZKA, MARIA NEJMAN

*Przybądź!  
Ale nie dołączaj bez swojej muzyki.  
Tutaj odbywa się ceremonia.  
Powstań i uderzaj w bębny.  
Jesteśmy Mansurem, który powiedział: „Jestem Bogiem”.  
Jesteśmy w ekstazie,  
Pijani, ale nie od wina zrobionego z winogron.  
O czymkolwiek są twoje myśli,  
My jesteśmy daleko, daleko od nich.  
To jest noc sama  
Kiedy wirujemy do ekstazy.  
Teraz jest światło,  
Jest światło, jest światło.  
Jest prawdziwa miłość,  
Która oznacza pożegnanie rozumu.  
Dzisiaj jest pożegnanie, pożegnanie.  
[...]  
Miłość jest naszą matką.  
Jesteśmy zrodzeni z Miłości<sup>1</sup>.*

[Dżalaloddin Rumi]

---

<sup>1</sup>Cyt. za T.S. Halman, *Love is All: Mevlana's Poetry and Philosophy*, w: T.S. Halman, M. And, *Mevlana Celaleddin Rumi and The Whirling Dervishes*, Istanbul 1992, s. 33.

## Wstęp

Mewlewicki rytuał *sama* to ceremonia, która jednoczy z Bogiem. Obecny w niej taniec *wirujących derwiszy* spopularyzował sufizm na zachodzie i przyczynił się do wzrostu zainteresowania nim. Jednak taniec, choć jest najłatwiej dostrzegalnym elementem rytuału, nie jest jego jedynym składnikiem. Na drodze do wyższej rzeczywistości korzysta się także z innych środków, a dopiero one wszystkie razem dają wzmożony efekt. Dzięki temu powstaje kompleksowy i niemal idealny sposób na zbliżenie się do Absolutu.

Podając się zadania opisania tytułowego rytuału, musimy zwrócić uwagę na dwa kluczowe problemy. Pierwszy dotyczy tego, że rytuał *sama* jest bardzo złożony i niezwykle bogaty znaczeniowo. Drugi związany jest ze stosunkowo niewielką literaturą dotyczącą omawianego zagadnienia. Powoduje to, że niniejszy artykuł jest zaledwie wstępem do gruntowniejszej analizy, bo wyróżnia poszczególne elementy budujące całą ceremonię i wskazuje możliwe ścieżki interpretacyjne.

Niezbędne z tego powodu wydaje się być uporządkowanie wszystkich możliwych tropów. Na początku trzeba wspomnieć krótko o sufizmie, jako mistycznym „nurcie” islamu, i o bractwie maulawijja. W ten sposób przedstawione zostaną zarówno podstawowe zagadnienia sufickiej doktryny, jak i historyczne uwarunkowania powstania tego ruchu oraz charakterystyczne dla niego modlitwy. Omówienie cech wyróżniających zakon mewlewitów pozwoli natomiast lepiej zrozumieć genezę ceremonii i to, w jaki sposób odbierają ją sami uczestnicy. Kolejną część poświęcono omówieniu rytuału *sama*. Przedstawiono tutaj zarówno jego przebieg, jak i znaczenie poszczególnych elementów, szczególnie pod kątem wędrówki w kierunku Boga. W ostatniej części uwaga skupia się na tym, co czyni ten konkretny rytuał unikalnym. Chodzi mianowicie o taniec, muzykę i poezję, które nadają tej ceremonii bardzo emocjonalny charakter oraz w szczególny sposób czynią z niej dzieło sztuki. Dzięki temu rytuał *sama* staje się istotnym elementem w mozaice bogactwa kulturowego sztuki muzułmańskiej.

Analiza, jakiej została poddana mewlewicka ceremonia, jest dwubiegunowa. Z jednej strony rozbija się rytuał na poszczególne części, wskazuje ich symboliczne znaczenie oraz podkreśla ich odrębność oraz zamkniętą formę. Z drugiej strony natomiast próbuje się wpisać całość rytuału w kontekst wierzeniowy sufizmu, a przez to islamu, w muzułmańską sztukę oraz przede wszystkim podporządkować ją celowi, jakim niewątpliwie jest zjednoczenie się z Bogiem.

Uwypuklenie sensu jest głównym celem całej podjętej analizy. Trzeba więc spróbować odpowiedzieć na pytania: jakie znaczenia niesie ze sobą mewlewicki rytuał *sama* i jakie ma to przełożenie na jego wygląd? Jaką rolę pełni w całym rytuale taniec? Nie jest tajemnicą, że sens jest ukryty jednocześnie w osobistym

## SUMMARY

**The Embodiment of the Spiritual and the Spiritualization of the Bodily Aspect – Analysis of the Dervish *Sama* Ritual**

The article explores the above mentioned ritual on two levels. Structural analysis extracts the individual components of this ritual whereas symbolic analysis emphasizes their importance. These components include: the progression and the place of the ritual, music, instruments, attire, the *maulawijja* fraternity, movement in space, and the posture of a “dancer”. The article highlights the originality of the ritual itself, both in its form and its meaning, submitting it to additional, deeper analysis of dance, music, and poetry. All elements extracted in the article have been applied either to the *Sufi* religious doctrine or to the principles of Islamic art. Thus, the consistency of the ritual and its overall impact on the participants and observers had been stressed. The paper also presents the ritual as a total experience, which affects both the body and the soul. This is the ultimate goal of the *Sufi*. The ritual makes a person closer to God, and this requires a full commitment.

## O wskrzeszeniu tradycji tańca *sadir* (*dasi attam*) Recital i struktura tańca *bharatanatjam*\*

NATALIA ŻAKOWSKA

**K**olonizatorzy brytyjscy wkroczyli do Indii już na początku XVII wieku i pozostali tam do 1947 roku. Taniec indyjskich artystek *dewadasi*<sup>1</sup>, znany wówczas pod nazwą *sadir* bądź *dasi attam*, został przez Brytyjczyków uznany za niezgodny z ich purytańskimi przekonaniami. Dlatego też wprowadzili zmiany do strojów tancerek, które odtąd szczelniej zakrywały ich ciało. Taniec indyjski uznali za niemoralny, stąd też sztuka ta podlegała stopniowej degradacji i zapomnieniu, a tancerki znalazły się w trudnej sytuacji finansowej. Wpływ na polepszenie sytuacji kobiet w Indiach, w tym także *dewadasi*, miały starania Katherine Mayo. Ta amerykańska feministka działająca w I połowie XX wieku swoim zaangażowaniem zainspirowała innych: w 1934 roku w Bombaju powołano ruch, który zajmował się sytuacją *dewadasi*<sup>2</sup>. W latach 90. ubiegłego stulecia przeprowadzono badania socjologiczne, które

---

\* Występujące w artykule terminy pochodzące z języka tamilskiego (ta.) zapisano w transkrypcji naukowej zgodnej 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 1994). Terminy sanskryckie (sansk.) zapisano zgodnie z normami obowiązującymi w międzynarodowej transkrypcji naukowej.

<sup>1</sup> *Dewadasi* – sanskr. *devadāsī* – „boska służka”; *deva* – „bóg”, *dāsī* – „służka”.

<sup>2</sup> Mimo to sytuacja *dewadasi* wciąż była trudna. Nieakceptowane przez społeczeństwo opuszczały miasta. Zamieszkiwały na obrzeżach miast w miejscach nazywanych dzielnicami czerwonych świateł (np. Kamathipura w Bombaju), utrzymując się z nierządu. D. Kopf, *Dancing „Virgin”, Sexual Slave, Divine Courtesan or Celestial Dancer. In Search of the Historic Devadasi*, w: *Bharatanatyam in Cultural Perspective*, ed. by G. Klinger, New Delhi 1993, s. 145.

## SUMMARY

**The Revival of the Sadir (dasi attam) Dance Tradition.  
Recital and Structure of *bharatanatyam***

The old-time *Sadir-dasi attam* dance repertoire was formed already in the nineteenth century by the *Thanjavur Quartet*. Along with the British colonizers coming to India, the art of dance was subjected to degradation and started falling into oblivion. The twentieth century marked the rise of Indian national consciousness and of the sense of ethnic self-independence. Because of the efforts of many influential people, including recognised artists (not just Indian), the situation of dance in India began to change slowly for the better. Since 1930 its new name is *bharatanatyam*. With the number of campaigns intended to revive the Indian tradition, *bharatanatyam* – which in the past was associated mainly with the South – began to spread across the country, and soon became a symbol of Indian dance and music. The repertoire and the role of dance was changing over the centuries, but the basic structure remained untouched to this day.

## Taniec labiryntu albo o tym, co wyrył przesławny kulawiec na środku tarczy Achillesa

JULIUSZ GRZYBOWSKI

Imię Minotaur nie jest imieniem, czy może lepiej: jest imieniem jedynie zastępczym, znaczy ono „Byk Minosa”. Musimy się do tego przyzwyczaić, że w tej opowieści będziemy niemal zawsze trafiać na postacie bezimienne. Ariadne znaczy „Przezysta”, dziewczyna, dla której Tezeusz Ariadnę porzuca, nosiła imię Aigle, czyli „Światło”, z kolei dziewczyna, która jeszcze później została Tezeusza żoną, nosiła imię Fedra – „Świecąca jasnym blaskiem” i była siostrą zarówno Ariadny, jak i przecież Minotaura. Do tego należałoby dodać Pasifae, która w tej opowieści jest żoną Minosa i nade wszystko matką Minotaura, a której imię znaczy „Świecąca wszystkim”. Właściwie pozostałoby nam Minos i Tezeusz, gdyby nie ustalenia historyków, którzy pouczają nas, że *minos* to kreteński tytuł królewski. A zatem tylko Tezeusz<sup>1</sup>. Ten świat bez imion, jak się zdaje, nie tylko jest światem, do którego trafiamy my, późni nowożytni wędrownicy, ale światem, do którego trafił przede wszystkim Tezeusz, θεωρία jest bowiem, o czym winniśmy zawsze pamiętać, wyprawą w nieznanne.

### Wprowadzenie, czyli o tym, co jest i o tym, czego nie ma

Będziemy słuchać Homera, głównie końcówki XVIII księgi *Iliady*. Opis, czy wędrowanie raczej po tarczy Achillesa, kończy Homer udziałem w tanecznym przedstawieniu. Wszystko już prawie zobaczyliśmy: gwiazdy stałe i błędzące, wojnę, pokój,

---

<sup>1</sup>Zob. K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 96–97, 108

## SUMMARY

**The Dance of the Maze, or what was Carved by a Glorious Cripple  
in the middle of the Shield of Achilles**

The paper focuses on the dance of maze presented by Homer on the shield of Achilles in the eighteenth book of the *Iliad*. In fact, one should say that the goal of this paper is not only to reconstruct the dance itself, but also the very shield, since the dance was pictured in its centre. Each dance, and also the dance of maze, has a typical way of movement, proper figures, and its own special character. As far as possible, this paper covers all these aspects. The dance of the maze contains a story. The myth of Theseus, Ariadne, and the Minotaur in the version that came to us, seems to be the Greek attempt to interpret the dance of maze. It is a dance critique, one could say. It is after all an attempt to recapture, but only in words, the yearning and the indescribable. Concerning the translation, the effort has been made to tell the myth itself and to find instances where the dance resonates the story. When we talk about anything old we have to discuss the past, too. The past includes all that is irrevocably lost but also what is still preserved. Thus, in this paper a lot of attention is paid to the dance of maze, which was found by Dora Stratou on the island of Zakynthos, and is still performed today.

## Taniec w *Dworzaninie polskim* Łukasza Górnickiego<sup>1</sup> Studium porównawcze z *Il Libro del Cortegiano* Baldassarra Castiglione<sup>2</sup>

MARIANNA JASIONOWSKA

**R**enesans – epoka, w której tworzyli Castiglione i Górnicki – stanowi temat wciąż burzliwych dyskusji historyków, historyków sztuki, antropologów, socjologów. Tło historyczne czasów, w których żyli Baldassarre Castiglione i Łukasz Górnicki jest bardzo złożone, pełno w nim światłocieni. Awangarda włoskiego odrodzenia odbiła się szerokim echem w Europie przełomu XV i XVI wieku. Od XIII wieku upowszechniała się nowa koncepcja człowieka i świata, przemiany polityczne (powstawanie państw scentralizowanych) i ekonomiczne (bogacenie się i rozwój miast) prowadzą do ukształtowania się nowego wymiaru istnienia jednostki w społeczeństwie. Szeroki dostęp do literatury, nie tylko starożytnej, rozwój języków narodowych i ferment intelektualny w Kościele wzmogły potrzebę wykształcenia i zmian w wychowaniu<sup>3</sup>. Rycerstwo przekształcało się w szlachtę ziemiańską, nierzadko szukając kariery w administracji i polityce. Zmiana jakościowa kultury dworskiej wymagała od dworzanina gruntownego wykształcenia i ogłady, od nich bowiem zależał sukces jednostek i pomyślność państwa. W średniowieczu zaczynają powstawać nowe wzorce i sposoby edukacji, następuje odejście od systemu oświaty kościelnej. Rozwijające się uniwersytety, pojawiające się koła dyskusyjne tzw. akademie, rozwój

---

<sup>1</sup> [Łukasz Górnicki], *Dworzanin Lukasa Gornickiego Polski*, Macieją Wierzbietą, Kraków 1566.

<sup>2</sup> [Baldassarre Castiglione], *Il libro del Cortegiano del Conte Baldessar Castiglione*, dwa miejsca wydania – Venetia, Aldo Romano e Andrea d'Asola suo Suocero, 1528 oraz Firenca, heredi di Philippo di Giunta, 1528.

<sup>3</sup> K. Bartnicka, I. Szybiak, *Zarys historii wychowania*, Warszawa 2001, s. 80–82.



## SUMMARY

**Dance in “The Polish Courtier” by Łukasz Górnicki  
A Comparative Study with “Il Libro del Cortegiano” by Baltassare Castiglione**

“The Polish Courtier” is the literary adaptation of the Italian treatise “Il Libro del Cortegiano” – made by Łukasz Górnicki in 1566. Baltassarre Castiglione, the author of “Il Libro del Cortegiano”, was the watchful observer of the Italian court, which he described in his work. The text contains a lot of various ideas and matters, that were the subjects of discussions of well educated Urbino elites. Łukasz Górnicki adapted Castiglione’s Italian treatise to the needs of the Polish court, and adjusted it to Polish customs and culture. Such as “Il Cortegiano” became a handbook of upbringing for the court elites in Italy, “The Polish Courtier” became an example of the humanistic education for Polish nobles. In spite of the differences, the change of the context and cultural background, Górnicki points out the need of the knowledge of dance skills as an important element of the perfect noble’s education. However in his text there are no descriptions of dance forms, but the names of dances quoted by the author, proves his knowledge of proper Renaissance dances. The aim of this article is the presentation of the Polish court dances of the Renaissance and their comparison with the Italian literary original.

## Formy kujawiaka jako tańca narodowego

TOMASZ NOWAK

**B**rak źródeł nie pozwala nam na stwierdzenie, kiedy powstała forma wiejska kujawiaka czy choćby muzyka kujawiakowa, w praktyce muzyki popularnej. Dotychczasowi badacze wskazują, iż musiało to nastąpić nie wcześniej niż w wieku XV–XVI, kiedy to z jednej strony w Europie ustalili się zwyczaj tworzenia z tańców cztermiarowych ich trójmiarowych odpowiedników (tzw. *proportio* lub *potaniec*), z drugiej zaś w języku polskim utrwalił się akcent paroksytoniczny, któremu w pieśni ludowej odpowiadały charakterystyczne rytmy określane obecnie jako *rytmy mazurkowe*<sup>1</sup>. Ich wyznacznikiem jest metrum trójdzielne ( $\frac{3}{4}$  lub  $\frac{3}{8}$ ) oraz charakterystyczne zwroty rytmiczne – dwie drobniejsze wartości na początku taktu i dwie dłuższe w dalszym przebiegu (głównie w taktach nieparzystych). Te ugrupowania w polskim repertuarze występują najczęściej na zmianę z dłuższymi wartościami na początku taktów parzystych. Za charakterystyczne należy uznać również zmienność akcentu – akcent pojawia się nie tylko na mocnych częściach taktów, ale czasami również na słabych. Autorzy głównych opracowań naukowych w tym zakresie (Zofia Stęszewska<sup>2</sup>, Karol

---

<sup>1</sup>Z. i J. Stęszewscy, *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych w Polsce*, „Muzyka”, 1960, nr 3, s. 8–14; J. Stęszewski, *Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym*, „Muzyka”, 1959, nr 4, s. 147–159, „Muzyka” 1960, nr 2, s. 29–53.

<sup>2</sup>M.in. Z. Samborska [Stęszewska], *Tańce polskie XVII wieku*, praca magisterska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, maszynopis, Warszawa 1954; Z. Stęszewska, *Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej, I. Kultura staropolska*, red. Z.M. Szwejkowski, Kraków 1958, s. 230–262; eadem, *Renesans i barok jako okres wykształcenia się cech narodowych w tanecznej muzyce europejskiej*, w: *Pagine*.

## SUMMARY

**The Forms of the Kujawiak – Polish national Dance**

Because of the lack sources it cannot be stated exactly when the folk form of the *Kujawiak* originated, but probably it happened between the sixteenth and the end of the eighteenth century. The folk form of the *Kujawiak* was relatively late adopted by the Polish nobility; this dance was promoted by literature of ethnographic character in the second half of the twenties of the nineteenth century (the name *Kujawiak* was used for the first time by F. Jaskólski in 1827), or the musical idiom – called *Mazurek* (by F. Chopin). In the forties and fifties of the nineteenth century the *Kujawiak* and the *Oberek* became the centre of many composers' interest (I. Dobrzyński, O. Kolberg, I. Komorowski, E. Łodwigowski, K. Łada, M. Miączyński, W. Osmański, H. Wieniawski), however these dances were often interchanged. Not until the sixties of the nineteenth century both dances were identified and published in ethnographic materials and papers (J. Bliźniński, O. Kolberg). At the turn of the sixties and seventies of the nineteenth century the *Kujawiak* was danced not too often in ballrooms and was described in dance handbooks (A. Kleczewski, K. Mestenhauser). However it was a very popular dance among the nobility in the Kujawy region up to the interwar period. In the thirties of the twentieth century the *Kujawiak* became a part of artistic performances, school educational programmes, and repertoires of amateur folk companies. Many theoretical writings (J. Waxman, J. Ostrowski-Naumoff, Z. Kwaśnicowa, J. Hryniewiecka, I. Ostrowska, R. Lange, Cz. Sroka, O. Kuźmińska, H. Popielewska, A. Fredyk, A. Pyda-Grajpel, K. Jakubowski, and J. Kurant) give us an opportunity to follow the process of transformation of the *Kujawiak*, and its popular perception in the perspective of the passing time. The *Kujawiak* is still performed on the stages and in competitions, particularly in the folkloric environment. This is the reason why the research on the changes of forms of this dance are vital.

## Motywy kultury ludowej we współczesnej sztuce tanecznej na przykładzie twórczości artystycznej Sjoukje Benedictus

JADWIGA MADEJ

Szwajcarską scenę taneczną reprezentują obecnie dwa zupełnie odmienne i często nieprzyjaźnie nastawione do siebie środowiska taneczne: twórcy współczesnej sztuki tanecznej zrzeszeni w organizacji Dance Suisse<sup>1</sup> oraz propagatorzy tańca ludowego działający w Stowarzyszeniach Folklorystycznych (Trachtenvereine). O ile taniec współczesny w Szwajcarii rozwija się prężnie (świadczą o tym liczne kompanie taneczne o wysokim poziomie wykonawstwa znane nie tylko w kraju, ale i za granicą<sup>2</sup>), to taniec ludowy przeżywa poważny kryzys. Opracowanie w 20. i 30. latach XX wieku swoistego kanonu tańców ze ściśle opisanymi choreografiami, których nie wolno modyfikować, przyczyniło się do zahamowania rozwoju i utraty dawnej otwartości tradycyjnej kultury tanecznej na oryginalność i nowatorstwo<sup>3</sup>. Zamknięta w ciasnych ramach konserwatywnych ludowych grup

---

<sup>1</sup> *Danse Suisse* jest oficjalną organizacją wspierającą twórców tańca w Szwajcarii. Kształci dyplomowanych tancerzy, nauczycieli tańca współczesnego i trenerów tańca sportowego, zajmuje się promowaniem tańca współczesnego i towarzyskiego w kraju.

<sup>2</sup> Por. z zestawieniem i omówieniem kompanii tanecznych działających w Szwajcarii w *Swiss Dance Selection 2006*, CD, Fundacja Pro Helvetia, 2006.

<sup>3</sup> Unormowanie szwajcarskiej kultury ludowej miało swój początek w założeniach „duchowej obrony kraju” w czasie II wojny światowej, kiedy to za wszelką cenę z obawy przed utratą tożsamości narodowej podejmowano starania mające na celu dokładne opracowanie dorobku ludowego kraju i szerzenie go wśród ogółu społeczności. Dotyczyło to nie tylko tańca, ale i innych komponentów kultury ludowej, m.in.: stroju, muzyki i dialektów. Zaplanowane działania przeprowadzane zostały tak konsekwentnie, że od 30. lat XX wieku po dziś panuje skostniała mentalność, która nie dopuszcza nowatorskich interpretacji tradycji ludowych

## SUMMARY

**The Motives of the Folk Culture in Modern Dance Art  
by Sjoukje Benedictus' Works of Art**

Contemporarily the Swiss dancing stage is represented by two totally different and often hostile to each other dance environments: the creators of the modern dance and the propagators of the folk dance. While the modern dance in Switzerland develops dynamically, the folk dance is in deep crisis. The strictly elaborated canons of the choreographies of folk dances, which were not modified, became a main cause of setting back in the development of folk dance, and the loss of its former openness to originality and invention.

The competitive forms of movement, such as ballroom, modern or contemporary dance, seem to be much more attractive to Swiss society today. An attempt to restore and to adjust Swiss folk dance to the way of thinking and living of the modern human being of the twenty first century, was made by Sjoukje Benedictus – a certificated dance pedagogue, founder, director and choreographer of the dance company *d'Schwyz tanzt*. In her original dance productions, the artist presents a new interpretation of older folk traditions. In this way the author convinces the spectators, that folk dance is not less valuable than other forms of contemporary dance and that it is not a relic of the past. Folk dance can also be “cool”, can be modern; it should only be interpreted in an appropriate way. Sjoukje Benedictus is trying to fascinate the society by offering a new attitude to this form of dance. Her aspiration is either the acceptance of folk dance forms by the modern Swiss dance stage or to include new interpretations of stagnated folk dance traditions.