

Warsztat badań nad tańcem powstały w Muzeum Etnograficznym w Toruniu

RODERYK LANGE

Wszystko zaczęło się właściwie od mojej wczesnej fascynacji tańcem. Jednak ludzie mówili mi, że to niepoważne, że nie należy się czymś takim zajmować. To było przeszło 60 lat temu. W czasie moich studiów uniwersyteckich pewien profesor powiedział mi nawet, abym znalazł sobie coś poważniejszego. Wówczas odpowiedziałem, że to, czym się zajmuję, jest bardzo poważne. Rzeczywiście nie pomyliłem się, bo to była niezwykle interesująca droga: niesamowite konfrontacje i niesłuchanie ciekawi ludzie.

Sprawa, która mnie zafascynowała, a która uformowała moją drogę, to zainteresowanie, przypadkowo zresztą, kulturą chłopską, nie kulturą miasta, a właśnie wsi. To nie było chłopomanstwo z mojej strony, to było zainteresowanie funkcją tańca w wiejskich warunkach życiowych. Druga sprawa, która mnie zastanawiała to odpowiedź na pytanie, dlaczego w tym samym kraju istnieją obok siebie dwa odrębne nurty kultury?

Szukałem wtedy jakiegoś miejsca dla swoich prac. Myśl o karierze baletowej przeszła na drugi plan, ale ja jednak jestem w dalszym ciągu tancerzem. Wszyscy, którzy chcą parać się tańcem czy pracować naukowo nad tańcem, powinni być tancerzami. Bez praktyki, nie ma mowy o pracy naukowej. Pisanie bez zaplecza praktyki jest wtedy jakby oglądaniem zjawiska z księżycą; pisanie o tym, jaki ten taniec piękny, jaki niezwykły, wzniosły i lekki. Ta opisywana przez Puszkina Istomina, jak pamiętamy, tak lekko się wzniosła, szybko to minęło i nic dalej nie wiadomo. Tu nie chodzi więc o opisywanie wrażeń odniesionych w czasie oglądania tańca. Chodzi o to, żeby tak ująć badania, aby dotrzeć do realiów tego fenomenu. I okazało się, że to jest możliwe.

SUMMARY

The Tools for the Dance Research Made in Toruń

In the article Professor Roderyk Lange presents the tools for the dance research, which were created by the author during his work in the Ethnographical Museum in Toruń in the fifties and sixties of the twentieth century. The subject of the interesting of Professor Lange was folk dance, which paid the attention of the Professor on the all aspects of the folk culture, especially the social function of the dance.

The extensive fieldwork conducted by the researcher in few regions of Poland by many years let the author to prepare and publish the methodology of dance research in 1960. Roderyk Lange conducted the fieldwork, educated new researchers and consulted other scientists, finally, created the Oskar Kolberg folk dancing group.

The activity of Professor Lange was interrupted by the political situation in Poland, which made him to emigrate. Just after 1989 it was possible to work in Poland again. In 1993 Professor created the Institute of Choreology in Poznań, and in 2009 Polish Choreological Forum. Because of the fieldwork conducted in Toruń and its continuation after the return to Poland, the idea of the kinetography and choreology now exists.

Choreutyka – koncepcja ruchu Rudolfa Labana

AGNIESZKA DĄBKOWSKA

Wstęp

Rudolf Laban jest twórcą teorii ruchu ciała człowieka, której komponenty stanowią koncepcje opracowywane przez niego podczas wieloletnich studiów nad motoryką ludzkiego ciała. Przedmiot zainteresowań Rudolfa Labana stanowiły zarówno akcje ruchowe, które poprzez dobór odmiennych faktorów ruchu, takich jak czas, przestrzeń, przepływ i ciężar, są wyrazem odmiennych jakości motorycznych – ujętych w koncepcji „Effort” (eukinetyka), jak i wzory ruchowe wykonywane w otaczającej człowieka przestrzeni, określone przez Labana jako „Choreutics” (choreutyka), czy wreszcie system graficznego zapisu ruchu (kinetografia). Koncepcja nauczania ruchu („Modern Educational Dance”) stanowi dopełnienie teorii ruchu stworzonej przez Rudolfa Labana.

Celem artykułu jest przedstawienie głównych założeń zawartych w pracy Rudolfa Labana na temat choreutyki, prezentacja podstawowej terminologii choreutycznej opracowanej przez autora oraz charakterystyka zaproponowanych przez niego skal ruchowych.

Cele pracy Rudolfa Labana

Rudolf Laban poprzez swoje wszechstronne działania zawodowe, które obejmowały zarówno kompleksowe studia nad ludzką motoryką, komponowanie choreografii, taniec sceniczny, jak i nauczanie tańca¹, rozumiał istotną i wszechstronną rolę, jaką

¹ V. Preston-Dunlop, *Rudolf Laban. An Extraordinary Life*, London 1998, s. 72–86.

SUMMARY

The Choreutics – the Concept of the Movement by Rudolf Laban

Rudolf Laban is the author of the concept of the human body movement. The components of this theory include the different aspects of human motor behavior, either the quality of the movement – versatile because of the proper usage of the different factors of the movement: time, space, weight and flow (these elements are the part of the “Effort” theory) or the space of the movement (the details of this concept are included in “Choreutics” theory). Furthermore, Laban created the graphic system of the movement notation, which lets the observer to write each detail of the presented movement (kinetography). Finally, Laban worked out the system of teaching movement, which he called “Modern Educational Dance”.

The subject of this paper is the presentation of the Laban’s concept of the human movement created in the surrounding space. The author of the idea of the Choreutics believed, that the space in which the body is able to create the movements is determined by the human anatomy, and that the harmonic usage of space in the movements could be the source of the emotional balance.

The aim of this article is the presentation the ideas included in the Choreutics concept, the glossary created by Laban and the characteristics of the most important movement scales.

Rozwój i etapy twórczości Marthy Graham

ANETA WIRA

Początek XX wieku przyniósł w rozwoju sztuki szerokie i istotne zmiany. Wielka Reforma Teatru w Europie skutkowałą powstaniem nowych kierunków teatralnych, rewolucja w malarstwie pozwoliła wielkim kubistom na niezależność i zrozumienie ze strony środowisk twórczych. Balety Rosyjskie Sergiusza Diagilewa umożliwiły Michaiłowi Fokinowi zreformowanie sztuki baletowej. To on, podobnie jak niewyznająca ustalonych zasad wynikających z danej techniki tańca Isadora Duncan, zaproponował nowe rozwiązania w spektaklach komponowanych dla Baletów Rosyjskich. Rewolucje na gruncie europejskim i amerykańskim przenikały się, a migracje tancerzy pozwoliły na wzajemne zaszczepianie tradycji i innowacji w sztuce tańca.

Niniejszy artykuł zawiera szczegółowy opis ewolucji techniki *modern dance* stworzonej przez amerykańską artystkę Marthę Graham oraz omawia etapy jej twórczości.

Martha Graham pragnęła wykreować nowy taniec. Taniec, o którym mawiała „amerykański”. Uważała bowiem, że Stany Zjednoczone pozbawione wyraźnej kultury i tradycji tanecznej, potrzebują własnego, autorskiego języka ciała, który stałby się rozpoznawalny i kojarzony z jej ojczyzną.

Niewątpliwie nazwisko Marthy Graham bezwarunkowo łączy się z najintensywniejszym okresem rozwoju tańca współczesnego w Stanach Zjednoczonych. Jak pisze LeRoy Leatherman:

Martha Graham jest niekwestionowanym geniuszem jako tancerka, jako twórczyni techniki tańca, która nieodwołalnie zmieniła tę sztukę; jako nauczycielka, jako choreografka, jako aktorka, którą wielu (ówczesnych) aktorów i wymagających krytyków

SUMMARY

The Development of Martha Graham's Modern Dance

The article is a detailed description of the evolution of the modern dance technique developed by Martha Graham. The artist wanted to create a new dance, a dance she called "American". She thought that the United States, lacking a distinctive culture and tradition of the dance, needed its own, original body language which would become recognizable in the world. The development of this consistently codified technique had its origins back in the twenties of the twenty century, but reached its peak thanks to the many interdependent influences in the forties. Then Graham's modern dance took its final form.

The article continues with the analysis of successive changes in Graham's approach to art, as well as with a look at gradual progress and constantly changing influences that contributed to the creation of her greatest pieces of work.

The illustrated history of the evolution of Graham's study on a new type of movement shows a big role of external factors in the process of creation. She was able to search for an individual path of artistic development thanks to the historical background of the United States, its colonization history, psychology and science, as well as continued growth in the fields of literature and art. Understanding the environment in which Martha Graham worked leads to the conclusion that she was undoubtedly a renaissance woman of her era.

Biografia Tacjanny Wysockiej Rozterki badacza

TATIANA ASMOLKOVA

Moje spotkanie z bohaterką tego artykułu nie było zaplanowane. W kręgu moich zainteresowań, związanych z tańcem we wszystkich jego odsłonach, wśród stosu książek, trafiłam na *Wspomnienia* Tacjanny Wysockiej¹. Wiedziałam o niej tylko tyle, że była związana z tańcem... Podczas lektury okazało się, że mamy z autorką *Wspomnień* wiele wspólnego: od rodzinnych stron poczynając, przez rodzaj działalności, a na poglądach kończąc. Żartem mówiąc, była to moja wymarzona, ale „niespełniona” biografia. Zapragnęłam rozszerzyć swą wiedzę o tej interesującej osobie. Można więc uznać, że bodźcem do moich badań stała się osobista fascynacja.

Podczas poszukiwania materiałów dotyczących tematu pracy napotkałam co najmniej dwa problemy. Pierwszym – jest rola badaczy, a więc nasza, w procesie dokumentowania dorobku twórców. O ile w sferze plastyki czy architektury pozostaje dużo elementów materialnych, które można łatwo w ten czy inny sposób analizować, to po twórcach teatralnych – szczególnie tych sprzed lat – niewiele zachowało się dokumentów, które można poddać ocenie. Stąd też udokumentowanie dorobku tancerza, choreografa czy aktora jest niezmiernie trudne. Obecnie często posługujemy się zapisem wideo, co jest zresztą tematem odrębnych rozważań, jednak nie zawsze odzwierciedla on w pełni stan choreografii, a czasami wręcz deformuje obraz. Ponieważ jednak mówimy o początkach XX wieku, to jasne jest, że nawet liczba materiałów filmowych jest znikoma i trudno dostępna.

¹T. Wysocka, *Wspomnienia*, Kraków 1962.

SUMMARY

The Biography of Tacjana Wysocka. The Researcher's Dilemmas

The short version of the biography of Tacjana Wysocka presented in this article is a base for the author of the text for the description either the life and versatile activities of the character, or dilemmas of the writer during the research.

Studying and analyzing the materials needed for the biography of Tacjana Wysocka – the dancer, the dance pedagogue, the choreographer, one of the few researchers and the critic of the dance in those times, the manager and the social activist, inspite of a big number of the references, make a lot of problems. The first of the main dilemma is the material of the associations – the subjective way of description, which needs the permanent verification. The second one is the subject of Wysocka's activity – the choreography – the faint art, which so far was impossible to document. The other problems of the researcher are the subjective way of analyzing the materials, and the passing time, which verifies the value of each creation. The proper evaluation of the creative activities of the character is the analysis of the dance from the perspective of that epoch, not from the modern dance technique point of view.

Korowaj¹ – balet Zofii Stryjeńskiej jako przykład syntezy sztuk plastycznych i tańca na tle ich wzajemnych inspiracji w sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku

KATARZYNA SANOCKA

Rozwój scenografii baletowej w sztuce europejskiej na początku XX wieku

Początek XX wieku to w malarstwie europejskim okres intensywnych poszukiwań nowych form obrazowania i środków ekspresji. To również czas, kiedy artyści dostrzegli nowe, nieeksploatowane dotychczas przestrzenie dla twórczości artystycznej. Jednym z takich obszarów stał się teatr, a w jego obrębie taniec. Taniec, a w szczególności jego sceniczna forma, jaką jest balet, inspirował artystów malarzy nie tylko poprzez gest, ruch, rytm i ekspresję, które przekładano na język form malarskich. Stał się także doskonałym polem dla wypowiedzi artystycznej poprzez projektowanie scenografii i kostiumów, a czasem poprzez tworzenie własnych wizji spektakli teatralnych.

Forma widowiska, jaką jest balet, operuje przede wszystkim środkami wizualnymi, mówiąc inaczej wzrokowymi. W związku z tym głównym środkiem przekazu, naturalnie obok tańca i muzyki, staje się kostium tancerza oraz przestrzeń, w której się porusza. Dlatego też oprawa plastyczna spektakli baletowych wydaje się niezwykle ciekawa z punktu widzenia malarstwa. Operuje zbliżonymi do niego środkami formalnymi i dlatego zdołała zainteresować artystyczną awangardę XX wieku. Właśnie z początkiem XX stulecia możemy mówić o narodzinach współczesnej scenografii.

¹ Składam serdeczne podziękowania rodzinie Zofii Stryjeńskiej za udostępnienie materiałów i zgodę na publikację zdjęć. Szczególnie dziękuję panu Włodzimierzowi Sokołowskiemu. Podziękowania za pomoc w pozyskaniu materiałów kieruję do pana Światosława Lenartowicza.

SUMMARY

**Zofia Stryjeńska's *Korowaj*
Stage Design, Dance and Painting in the European Art of the First Half of the Twentieth Century**

The article is devoted to creating stage design for ballets by prominent artists representing the avant-garde trends in the European art of the first half of the twentieth century. A breakthrough was made by the Ballets Russes founded in 1909 by Sergei Diaghilev who worked with such artists as Leon Bakst, Alexandre Benois, Natalia Goncharova and Mikhail Larionov, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Naum Gabo and Antoine Pevsner. The Ballets Russes created a new type of show binding together music, dance and painting.

Zofia Stryjeńska's *Korowaj* is an interesting and unique example of an overlap between painting and theater in the interwar Polish art. In 1927 the Stryjeńska created a scenario that included a libretto, description of dances, descriptions of decoration and lighting, and drawings showing the location of the dancers on stage. Unfortunately, Zofia Stryjeńska abandoned her plans to stage the ballet because of financial difficulties and lack of support.

Projekty scenografii i kostiumów Teresy Roszkowskiej do baletu *Baśń krakowska* Michała Kondrackiego dla Polskiego Baletu Reprezentacyjnego

KATARZYNA SANOCKA

Teresa Roszkowska należała do grona najwybitniejszych artystów, dla których malarstwo było punktem wyjścia do tworzenia prawdziwie widowiskowej i malarskiej scenografii. Jej żywiłowa i dekoracyjna sztuka znalazła swoje szczególne miejsce w balecie. W tej formie teatru pierwiastek wizualny, plastyczny jest szczególnie ważnym środkiem artystycznego wyrazu. Talent Teresy Roszkowskiej został dostrzeżony przez twórców Polskiego Baletu Reprezentacyjnego, dla którego artystka stworzyła oprawę plastyczną do baletu *Baśń Krakowska*. Przyczyniła się tym samym do wielkiego sukcesu sztuki polskiej na jednej z najważniejszych wystaw światowych w okresie międzywojennym.

W 1937 roku odbyła się w Paryżu międzynarodowa wystawa pt. „Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym”¹. Polskę reprezentował na niej m.in. powstały w tym samym roku, z inicjatywy Jana Lechonia, Polski Balet Reprezentacyjny². Jego zadaniem było zaprezentowanie tego, co najpiękniejsze i najbardziej rodzime w sztuce polskiej, poprzez muzykę, taniec, kostiumy i scenografię. Wystawa paryska z 1937 roku jest stosunkowo mało znana i nieco przyćmiona sławą Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku, na której polscy twórcy, z Zofią Stryjeńską na czele, odnieśli wspaniały sukces. Nie mniejszym powodzeniem cieszył się jednak występ Polskiego Baletu Reprezentacyjnego w 1937 roku, który za całokształt twórczości

¹ Zob. *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN Warszawa, 22–23 października 2007 roku*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2009.

² Informacje na temat utworzenia i historii Polskiego Baletu Reprezentacyjnego za publikacją: J. Pudełek, *Polski Balet Reprezentacyjny 1937–1939*, w: „Pamiętnik Teatralny”, R. 1998, z. 3/4, s. 518–552.

SUMMARY

Teresa Roszkowska's Stage Designs for Michał Kondracki's *Baśń krakowska* Performed by Polski Balet Reprezentacyjny (Polish Representative Ballet)

The article is devoted to the work of Teresa Roszkowska, the author of the stage design for Polski Balet Reprezentacyjny. Polski Balet Reprezentacyjny was founded in 1937 on the initiative of Jan Lechoń, counselor at the Polish embassy in Paris to present Polish culture at the International Exhibition of Arts and Technology in Paris. Roszkowska is the author of stage design for the ballet *Baśń krakowska* to the music composed by Michał Kondracki and choreography created by Bronisława Niżyńska.

Libretto by Ludwik Hieronim Morstin is a shortened version of the Kraków legend of the pact between the Devil and Pan Twardowski (Master Twardowski). The story of the Kraków Faust was an excuse to create a fairytale ballet whose glamour may be found in the projects of stage design and costumes in the Theatre Museum in Warsaw. Stage design that represents a simplified scenery of Kraków and costumes designed by the artist are very painterly, expressive, fairytale and sometimes grotesque. The costumes of Pan Twardowski, Pani Twardowska and Przekupki comprise of wreaths of flowers, scarves and shawls. Muscular bodies contrast with their gentle motion and subtle outfits. What is more, the Costumes of Devils and Witches are very expressive because of their grotesque contorted faces. Roszkowska uses tasteful colors. Nobility and historical costumes inspired Roszkowska. We can also see the influence of Leon Bakst – a scene painter of Diaghilev's Ballets Russes.

***Arangettru kadej*, czyli pieśń o debiutanckim
wystąpieniu pięknej tancerki Madawi
Przekład i interpretacja fragmentów
średniowiecznego poematu południowindyjskiego
Silappadharam (IV/V wiek)**

NATALIA ŻAKOWSKA

Przyglądając się kulturze indyjskiej, bez wątpliwości można określić ją mianem kultury słowa, zarówno mówionego, jak i pisanego. Kultura ta rozwija się i trwa nieprzerwanie od ponad trzech tysięcy lat, jest przy tym bardzo obfita i różnorodna. W ciągłości tradycji i trwałości przekazu dorównują jej jedynie Chiny. Dawna literatura indyjska pod względem ilościowym przewyższa nawet spuściznę literacką starożytnych Rzymian i Greków. W niczym też nie ustępuje jej pod względem jakościowym¹. Dzieła początkowo przekazywane były ustnie, dopiero w czasach późniejszych, nowożytnych, zaczęto je spisywać. Hindusi posiadali niezwykle rozwinięte techniki mnemotechniczne, a ponieważ głównie skupiano się na przechowywaniu utworów świętych, religijnych, szczególnie dbano o dokładność i wierność przekazu. Zajmowały się tym całe rody duchownych i kapłanów (braminów), a także wędrowni bardowie i poeci. Dzieła te były więc często tworzone na przestrzeni wielu stuleci i posiadały przynajmniej kilku autorów. Autorstwo owych dzieł jest zresztą odrębnym, bardzo skomplikowanym problemem dla współczesnych badaczy. W Indiach indywidualna osoba twórcy nie była istotna, toteż zamiast imienia konkretnego pisarza podawano nazwę szkoły czy ośrodka, w którym powstawało dzieło. Jeśli nawet utwór jest opatrzony jakimś imieniem, nie można mieć wcale pewności co do jego prawdziwości. Artyści często nie przyznawali się do swoich

¹ W zabytkach najdawniejszej literatury indyjskiej znajdują się skomplikowane traktaty filozoficzne i teksty naukowe poświęcone medycynie, matematyce, gramatyce i szeregu innym zagadnieniom. Oprócz nich znaleźć można też dużą ilość utworów religijnych, poezję, dramaty, baśnie czy literaturę dydaktyczną.

SUMMARY

***Araṅkērru kātai*, The Song of the Debut Dance of a Beautiful Dancer Madavi.
Translation and Interpretation of the Fragments of the Medieval Indian Poem
Cilappatikāram (4th/5th century)**

The oldest preserved relics of the literature of the Dravidian South are neither as old as the earliest written sources from the north of India, nor as numerous, but their role in the reconstruction of the Tamil culture and tradition is invaluable. Although there are very few references to the music and dance of the Tamil people in the early written sources, they are diverse and represent a high level of art of that time.

One of the oldest Tamil epic poems is *Cilappatikāram* written probably by Ilango Adihal. The poem is dated to the 4th/5th century and is an invaluable source of information for studies on ancient culture and the life of the Tamil people. The most important references to music and dance may be found in the first book of *Cilappatikāram* in the song titled *Araṅkērru kātai* (“Song of the debut dance”). *Araṅkērru kātai* is a story about a beautiful dancer named Madavi whose stage debut is seen by the king. The story of Madavi described in *Cilappatikāram* presents the development of dance and music in ancient India. The poem also presents a band accompanying the dancer, as well as stage construction. Madavi’s dance is an archetype of *sadir – dassi attam* that inspired contemporary *bharatanatyam*.

Wątki wampiryczne w balecie *Giselle* Adolphe'a Adama¹

AGNIESZKA NAREWSKA

G*iselle* uważana jest za „najsłynniejszy balet okresu romantyzmu”², za najwyższe baletowe osiągnięcie w epoce „czucia i wiary”³, a także za „[...] najbardziej typowy dla okresu romantycznego »balet z akcją«, który zachował się w światowym repertuarze do naszych czasów”⁴. Premierowe przedstawienie miało miejsce 28 czerwca 1841 roku w Paryżu i przyniosło nieśmiertelną sławę jego twórcom. *Giselle* odzwierciedla to, co najbardziej fascynowało i interesowało romantyków: nieszczęśliwą miłość, szaleństwo, nagłą, niespodziewaną śmierć, a także konfrontację życia ziemskiego z tajemniczym, niezbadanym światem pozagrobowym. Balet ten jest syntezą wielu popularnych w XIX wieku motywów i wątków, wśród których niepoślednią rolę odgrywa wampiryzm. Wampir jest bowiem jednym z najpopularniejszych upiorów, który już od wielu wieków fascynuje i przeraża ludzi na całym świecie. Jedną z najprostszych i najbardziej rozpowszechnionych definicji tego stworzenia brzmi, iż jest to „ożywiony trup [który – przyp. A. Narewska] potrzebuje krwi ludzkiej dla zachowania swych sił witalnych”⁵. Picie krwi nie jest jednak wcale warunkiem koniecznym do tego, aby daną istotę uznać za wampira. Sensem

¹ Niniejszy artykuł stanowi rozszerzoną wersję pracy pisanej w ramach egzaminu z cyklu wykładów zatytułowanych *Wampiry i upiory. Narodziny i rozkwit literatury grozy*, prowadzonych przez dr Małgorzatę Sokalską na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku akademickim 2011/1012.

² I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009, s. 153.

³ Zob. C. W. Beaumont, *The Ballet Called Giselle*, Alton 2011, s. 9.

⁴ I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 137.

⁵ R. H. Robbins, *Encyklopedia czarów i demonologii*, Warszawa 1998, s. 307.

SUMMARY

Vampire Elements in Adam Adolf's *Giselle*

“Vampire Elements in Adam Adolf’s *Giselle*” presents a vampire phenomenon and sets out its function in one of the most popular romantic ballets – *Giselle*. The ballet’s theme characters are Giselle, a peasant girl who dies of a broken heart, and the Willis, a group of spirits of prematurely dead women seeking vengeance on man. Although they do not drink blood, the Willis lead their victims to death from exhaustion, forcing them to dance all night before the spirits themselves become powerless at dawn. The Willis are the main subject of this research paper. Studies in Slavic culture made it possible to make a point that there is a connection between the Willis and vampires. The aim of the study was to examine the vampire myth, show similarity between vampires and the Willis and present the functioning of these interdependencies in the work of ballet. The analysis include: the libretto written by Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges and Théophile Gautier, based on “De l’Allemagne” of Henry Heine and the poem “Fantomes” from the volume *Les Orientales* by Victor Hugo, the music composed by Adolf Adam , stage design prepared by Pierre Ciceri , costumes designed by Paul Lormier and choreography created by Jean Coralli and Jules Perrot. The vampire myth stands out in the Slavic folklore that inspired high-class artists to create the pearl of romantic ballets, *Giselle*, considered as one of the best ever.

Dziewiętnastowieczna obyczajowość salonowa w ówczesnych wybranych podręcznikach tańca¹

ALEKSANDRA KLEINROK

Niniejszy artykuł ma na celu przedstawienie kilku tez, kluczowych – jak się wydaje – dla XIX-wiecznej obyczajowości salonowej. Chodzi zatem o ukazanie społecznej funkcji tańca salonowego oraz wpływów innych dziedzin ówczesnego życia na sferę tańca. Antropologiczne ujęcie tego zagadnienia jest obszarem dość zaniedbanym, a jednocześnie niezmiernie interesującym. Ten krótki przyczynek nie pretenduje oczywiście do całościowego opracowania zagadnienia, ma być raczej zbiorem kilku uwag, zilustrowanych odpowiednimi cytatami. Większość prezentowanych materiałów pochodzi z XIX-wiecznych polskojęzycznych podręczników tańca, które zachowały się do dziś i dostępne są zwykle w formie zdigitalizowanej.

Temat obyczajowości salonowej wiąże się w głównej mierze z balami, wydarzeniami o określonej specyfice, którą postaram się na wstępie przybliżyć. Otóż XIX-wieczne bale były organizowane przede wszystkim w większych miastach, np. Poznaniu, Lwowie, Wilnie czy Warszawie², w prywatnych domach lub przeznaczonych do tego kamienicach z odpowiednimi salami tanecznymi. Bale prywatne wymagały

¹ Artykuł został przygotowany na podstawie pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem dra Tomasza Nowaka w 2011 roku na Podyplomowych Studiach Teorii Tańca UMFC, pt. *Gatunki w polskiej kulturze tanecznej drugiej połowy XIX wieku. Analiza porównawcza wybranych podręczników tańca* oraz nowszych badań autorki. Niektóre tezy zostały także opublikowane w artykule *Gatunki taneczne w wybranych XIX-wiecznych podręcznikach tańca*, w: *Tańcząc piórem*, red. Hanna Raszevska, Warszawa 2014.

² Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym lub niektórych tylko prowincjach*, Warszawa 1831, s. 274.

SUMMARY

The Nineteenth Century Ball Customs in the Chosen Dance Handbooks

The topic of the ball in the Polish-language dance handbooks from the nineteenth century is not analysed very well, despite the large number of the reference books. The dance manuals are the source of information not only about the details of the organized balls – the time, place and the group of society, but about the customs connected with the events of this kind, too.

This article is based on the books written by Arkadiusz Kleczewski, Karol Mestenhauser and Mieczysław Rościszewski, and additionally the texts of Łukasz Gołębiowski and Karol Czerniawski. The valuable source of information were the daily newspapers, especially “Kurier Warszawski”.

The author of the report tries to formulate few thesis on the nineteenth century balls in Poland. Firstly, the theatrical function of the balls can be observed. Secondly, the military aspects can be recognized – in the order of the dances, or in the choreographic terms and the names of the dance figures. Finally, the pedagogical function of the ball was very important – the balls were the occasion for learning and practicing the “savoir-vivre” rules – the good manners were very important aspect of the male–female relationships.

The aim of this paper is to point at the most important common aspects of the balls in Poland in the nineteenth century described in the dance manuals and maybe this topic will be the subject of the complete research in the future.

Między izbą, salonem i estradą – oberek w polskiej kulturze tanecznej

TOMASZ NOWAK

Oberek (zwany też *obertasem*, *drygantem*, *okrąglakiem*, *okrągłym*, *wrywasem*, *wyrwanym*, *wyrwasem*, *zawijaczem* itp.) wchodzący aktualnie w skład tzw. polskich tańców narodowych, a więc tańców o charakterze emblematycznym, wyróżnia trójmiarowe metrum, rytmika mazurkowa, wirowość oraz improwizacyjny charakter kompozycji przejawiający się w stosowaniu rozlicznych elementów ozdobnych w odniesieniu do kroków, ujęć, gestów rąk i nóg. Z emblematycznym charakterem tego tańca w powszechnym mniemaniu zwykło się łączyć przekonanie o jego dawności czy wręcz archaiczności. Tymczasem w świetle ustaleń Ewy Dahlig-Turek właściwa rytmika mazurkowa pojawiła się nie wcześniej niż w I połowie XVII wieku¹, a rytmika pokrewna współczesnej oberkowej według Zofii Stęszewskiej nie wcześniej niż w drugiej połowie XVII wieku. Zdawać by się mogło, że znalezi-sko to współgra z określeniami, takimi jak: „wyrwaniec”, które pojawiło się u Hieronima Morsztyna w 1624 roku, „skoczne obwertasy” wymienione w 1675 roku przez Adama Korczyńskiego czy „wyrwany” zapisane przez Jana Chryzostoma Paska². Jednakże ostatecznie nazwa oberek w literaturze pojawiła się dopiero w roku 1831 w pracy *Gry i zabawy różnych stanów...* Łukasza Gołębiowskiego³. Z kolei w ikonografii tańców wiejskich z terenu Polski pierwszym wyobrażeniem wiejskiego tańca wirowego jest

¹ E. Dahlig-Turek, „*Rytmy polskie*” w *muzyce XVI–XIX wieku. Studium morfologiczne*, Warszawa 2006, s. 193.

² Za: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 4, Warszawa 1903, s. 356.

³ Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym lub niektórych tylko prowincjach*, Warszawa 1831, s. 246.

SUMMARY

**Between the Chamber, Ballroom and the Stage –
the Oberek in Polish Dancing Culture**

The rhythmic similar to the modern Oberek's one exists from the second half of the seventeenth century, but some researchers say that the Oberek originates from the Mazur and exists from 1750–1830. In the theatre the Oberek was danced in the opera "Superstition, The Men of Kraków and the Highlanders" by Karol Kurpiński and Jan Nepomucen Kamiński in 1816. The Oberek composed by Julia Mierzyńska with help of Maurice Pion, danced in the ballet "The Kraków Wedding in Ojców" by Karol Kurpiński and Józef Damse in 1823, became the image of the Oberek for many dance teachers, who promoted its ballroom version.

The first two compositions with the usage of the Oberek term outside the stage were printed in Polish lands in the end of the thirties of the nineteenth century, and they were edited regularly from the Spring of Nations. The analysis of the scores let the researcher to observe the identification of the Oberek and the Kujawiak as the same dance, because of the alternate usage of the elements of these two dances. Probably the Oberek was danced from 1846 during the balls, and after that its choreotechnique was permanently developed until the First World War. Until today this dance is reinterpreted by the groups either trying to find its original image or to styling it for the stage presentation.

Taniec w obrzędzie weselnym w regionie gąbińsko-sannickim

KATARZYNA GAĆ

Odrębność regionalna i jej postrzeganie przez badaczy zajmujących się regionem

Region gąbińsko-sannicki, przez niektórych badaczy zwany po prostu sannickim, położony jest na lewym brzegu Wisły na Równinie Mazowieckiej. Jego dokładne granice zostały ustalone tuż po zakończeniu II wojny światowej, na podstawie badań terenowych kultury i poczucia przynależności mieszkańców tych okolic.

Powołując się na stanowisko zasłużonego dla regionu badacza – dr. Aleksandra Błachowskiego, przyjęło się uważać, że granice regionu przebiegają „między Wisłą, Iłowem (na wschodzie), Gąbinem (na zachodzie) oraz linią łączącą Pacynę z Kiernozią (na południu)”¹.

Mieszkańcy regionu sannickiego od swoich bliskich sąsiadów Ksinżaków (z Księstwa Łowickiego) oraz nieco dalszych Kujawiaków różnili się tak w obyczajowości i obrzędowości, jak i w cechujących ich wytworach kultury materialnej. Charakterystyczne dla regionu gąbińsko-sannickiego ukształtowało się budownictwo, meblarstwo, zdobnictwo oraz tkactwo. Silnych wpływów obu sąsiednich kultur nie da się jednak pominąć i nie dostrzegać, widać je wyraźnie, choćby porównując sannicki strój z tym powszechnie noszonym u sąsiadów.

O ile kultura materialna regionu została zauważona i można bez większych problemów odnaleźć publikacje dotyczące sannickiej wycinanki czy stroju, to na temat

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

SUMMARY

The Dance in the Wedding Ritual in Gąbińsko-Sannicki Region in Poland

In the article there are included the characteristics of the dances performed in the wedding rituals in Gąbińsko-Sannicki region in Poland, from the twenties of the nineteenth century to the present day. The descriptions of the dances are based either on the texts written by Oskar Kolberg and Grażyna Dąbrowska or the research made by the author. The analysis of the structure of the wedding dances, such as “marsz”, “powolny”, “oprowadzenie”, “zbieranie na czepek”, let the author to observe the successive degrees of evolution – the decline of the form of the dances and their social functions.

The most popular wedding dance was “marsz” (the march). It was repeated during the wedding ritual many times. Its functions for the bride and groom or the wedding guests were invitation and farewell or the beginning and finishing the proper parts of the ceremony. “Powolny” and derived from it “oprowadzenie panny młodej” were the dances which function was the presentation of the bride by the bridesmaids and the best men. These dances are not made today. In the past “zbieranie na czepek” was the dance for the bride and wedding guests, but today there is no more magical function of this dance, and both: bride and groom dance with the guests to raise funds for goods.

Czym jest współczesny lindy hop – wierność oryginałowi, ewolucja czy inspiracja?

MARIA ŚLĘCZKA

Wstęp

Współczesny postmodernistyczny świat zbudowany jest *patchworkowo* – wszystkie elementy nieustannie się w nim mieszają i łączą ponownie, tworząc wciąż nowe jakości. Często zupełnie niezależne od swoich pierwotnych kontekstów. I tak obserwujemy mieszkańców Stanów Zjednoczonych tańczących polski folklor, Arabów fanatycznie zakochanych w europejskich klubach piłkarskich czy Polaków przebierających się za postaci z japońskich komiksów. Także taniec przeszedł głęboką transformację, głównie dzięki błyskawicznemu obiegowi informacji i zwiększonej mobilności, która pozwala na szybkie podróże i docieranie do najodleglejszych zakątków globu. Tancerze mogą więc poznawać najróżniejsze techniki tańca i szkolić się w najlepszych szkołach na całym świecie. Style taneczne nie funkcjonują już dłużej ograniczone czasem lub miejscem.

Jednym z wielu przykładów takiego zjawiska jest renesans tańca lindy hop, techniki tańca swingowego, której złota era przypadła na lata trzydzieste i czterdzieste ubiegłego wieku. Po drugiej wojnie światowej lindy hop niemal całkowicie zniknął z parkietów, odradzając się znów w latach osiemdziesiątych. Druga era swinga trwa do dziś i chociaż ojczyzną lindy są Stany Zjednoczone, to obecnie środowiska swingowe można znaleźć na wszystkich kontynentach. Zmieniła się także struktura społeczna tancerzy lindy hopu. Twórcami stylu byli czarni mieszkańcy Harlemu, dziś są to przede wszystkim biali tancerze (a niedługo być może największą grupę będą stanowili mieszkańcy Azji).

SUMMARY

Contemporary Lindy Hop - Adhering to the Original, Evolution or Inspiration?

The article discusses the Lindy Hop, one of the swing dances created in the late twenties and thirties of the twentieth century in the United States. The first part of the text introduces the history and culture of the twenties in the United States, and shows how African culture influenced the Lindy Hop. The author mentions the most important creators of swing dances, for example, Frankie Manning and George Snowden, and underlines their important role in the development of the dance. The second part of the text describes the so-called “renaissance” of swing dances, focusing on the role Frankie Manning and dance communities played in the second phase of the development of the Lindy Hop. The author compares the first and the second phases of the development of the dance and shows what significant changes have occurred since the eighties. Particular emphasis was put on showing the development of the cultural context of the Lindy Hop, which strongly influenced its contemporary version. In addition, the author points to different aesthetics, dance communities, teaching techniques, moving away from live music and implementing uniform rules for the dance as being the important differences between the two phases of the Lindy Hop. Nejman uses the history of the development of the Lindy Hop to answer the question of whether dance performed in a different socio-cultural context is still the same as the original.

Co łączy imprezę swingową i oberkową potańcówkę? – czyli czym jest *social dance*

RAFAŁ ŚLĘCZKA

Social dance – wspólny mianownik tanecznych równań

Wyobraźmy sobie salę balową, która jest w stanie pomieścić kilka tysięcy osób. Na scenie gra kilkudziesięcioosobowy big-band Duke'a Ellingtona lub Counta Basie'ego. Światło jest przyciemnione, a konferansjer swoim czarującym głosem zabawia wszystkich przybyłych. Goście są elegancko, acz swobodnie ubrani: panie w wygodnych sukienkach lub spódnicach, panowie w garniturach, obowiązkowo z szerokimi spodniami i w muszce. Wszyscy poruszają się w rytmie swingującej muzyki. W jednym rogu sali nagle słychać głośnie klaskanie, ponieważ przed chwilą jedna z pań wyfrunęła ponad głowy tłumu. Osoby w przeciwległym kącie bujającym krokiem kontynuują swój taniec, wsłuchując się w improwizacje na trąbce, pianinie czy saksofonie. W takiej miłej atmosferze pary bawią się co sobotę, wystukując rytm stopami do białego rana.

Teraz niech przed oczami stanie nam niewielka, kameralna sala z parkietem. Kilka, kilkanaście par porusza się w rytm muzyki mechanicznej, która naśladuje stare, winylowe płyty. Ludzie są ubrani bardzo swobodnie, ale z akcentami retro, panie być może z silnie umalowanymi ustami, koralami, starą biżuterią, a panowie w szelkach i koszulach ze spinkami. Widać, że czują się dobrze i że będą tak „swingować” do późnych godzin nocnych. W klimat lat trzydziestych i czterdziestych przenoszą się tak często, jak tylko mogą, nawet kilka razy w tygodniu.

Zmieńmy kraj oraz czasy i przenieśmy się na polską wieś wieku XVIII, gdzie właśnie odbywają się dożynki, wesele lub inne wydarzenie, które zrzesza sąsiednie miejscowości. Do tańca przygrywa trzech muzyków, na skrzypcach, basach i barabanie. Pary

SUMMARY

**What Do The Swing Party and The Oberek Dancing Party Have in Common?
What is Social Dance and What Do We Learn by Studying it?**

The article discusses the phenomenon of social dance, using swing dances, mainly the Lindy Hop, and Polish folk dances, including the Oberek, as examples.

Terminological problems linked to the concept of social dance are examined at the beginning of the article. The article proceeds to present and discuss the characteristic features of social dance. They are: sociocultural characteristics, consent to social activity, casual atmosphere of performance, rhythm and physical simplicity and a high degree of improvisation. Each one was analysed in detail with specific examples.

The author then reflects on the importance of social dance to the culture as such and the identity of the individual. Finally, he proposes four points of analysis, which, after examination, may be used to assess the role of social dance in the society as a whole and its members individually.

The ideas touched upon in the article aim at bringing the phenomenon closer to the reader and placing it in the context of contemporary culture. In addition to showing what social dance is in general, the author draws reader's attention to the changes associated with processes such as reception of tradition and globalization. In this way, the social dance category is presented as helpful in the analysis of all social dances, as it highlights the elements that are often overlooked.

***Silent disco* – nowa forma społecznej i rekreacyjnej funkcji tańca**

HANNA RASZEWSKA

1. Wprowadzenie, rys historyczny

S*ilent disco* można dosłownie przetłumaczyć jako „cichą dyskotekę”, określenie to jednak nie oddaje w pełni tego zjawiska ani tej formy zachowania społecznego. Słowo „dyskoteka” choć w zasadzie oznacza „zabawę, zwykle młodzieżową, na której tańczy się przy muzyce disco; także: lokal, w którym odbywają się takie zabawy”¹, w potocznym użyciu jest uniwersalnym określeniem zabawy tanecznej, podczas której tańczy się w rytm muzyki odtwarzanej z dowolnego źródła. „Cicha” sugerowałoby, że jest to zabawa tocząca się bez udziału strumienia dźwięków lub o niskim poziomie ich głośności. Tymczasem *silent disco* polega na tym, iż uczestnicy wydarzenia tańczą do muzyki – nie jest ona jednak przekazywana za pomocą głośników, a poprzez nadajniki radiowe, których sygnał odbierany jest przez noszone przez uczestników bezprzewodowe słuchawki². Obserwator niemający na uszach słuchawek odnosi więc wrażenie, że w pomieszczeniu panuje cisza, a w każdym razie cisza w znaczeniu „brak muzyki” – słyhać bowiem oczywiście ewentualne rozmowy czy dźwięki wydawane przez tańczących (tupanie, klaskanie, nucenie). Na słuchawkach znajduje się przełącznik, który pozwala na samodzielny

¹ *Dyskoteka*, w: *Słownik języka polskiego*, red. Mieczysław Szymczak, Warszawa 2002.

² Bardzo często określenie *silent disco* błędnie używane jest wymiennie z *silent party* (inaczej *quiet party*). „Silent” w tym drugim przypadku nie oznacza braku ogólnie słyszalnej muzyki, a zakaz porozumiewania się za pomocą przekazu ustnego – uczestnicy porozumiewają się, pisząc na kartkach.

SUMMARY

Silent Disco – a New Form of Social and Recreational Function of Dance

The article analyses the phenomenon of silent disco and its functions in comparison with other dance activities. It is defined as a dance party taking place to the music broadcast by radio transmitters and received by wireless headphones with switches for selecting the music channel. The author discusses the history of the phenomenon and the development of related forms (mobile clubbing, silent gig, silent theater, silent cinema), and also examines the aspects of acoustics and movement. The leisure function of silent disco is the fact that participants discharge physical and mental tensions by moving to the rhythm of the music. Its social function is creating and strengthening bonds, presenting one's position and transferring cultural content relevant to the community. There is a deviation from the original social function of dancing: physical contact and forming joint spatial compositions are fading away. Some elements remain unchanged: being together and sharing music stimuli. The latter are different for individual dancers during a silent disco. On the other hand, it is still possible to have a common dance activity, as participants develop new ways of (nonverbal) communication: searching for people dancing to the same music channel, analyzing people's movement to see who chose the same channel, using conventional gestures. Perhaps people do not give up on social bonds but rather develop new models, having resigned from certain forms of social coexistence.

Performer – czyli kto?

BARTOSZ MIŁOSZ MARTYNA

Termin »performans« stał się w ostatnich latach niezwykle popularny na wielu różnych polach: sztuk pięknych, literatury, nauk społecznych¹. Intencjonalnie rozpocząłem artykuł, cytując pierwsze zdanie z książki Marvinna Carlsona *Performans*, albowiem powyższe słowa z 1996 roku mógłbym bez wahania uznać za swoje, ze względu na wnioski, które wyciągam z obserwacji wydarzeń ostatnich lat w Polsce w obszarach sztuki tańca i teatru. Jako przykład pozwolę sobie przytoczyć fragment jednego spośród licznych zaproszeń do uczestnictwa w takim projekcie:

Zapraszamy na performance tańca [...], który odbędzie się w sobotę 31 sierpnia [2013 – przyp. B. M. Martyna] o godz. 17.00. [...] Narzędziem łączącym performerów w działaniu będzie improwizacja. Poprzez spontaniczny ruch i niebanalne podejście w budowaniu dźwięków będą współtworzyć sytuacje „tu i teraz”. Inspiracje zaczerpnięte z bliskości natury oraz architektury parku zostaną ucieleśnione w subtelnościach ruchów tancerzy. Plener parkowy stanie się integralnym tłem i niepowtarzalną scenografią do działania artystów, ale i bardzo ważnym miejscem spotkania tańca współczesnego z szerszą publicznością².

Właśnie ta rosnąca popularność terminów *performans*³ i *performer*, odwaga w ich stosowaniu skłoniły mnie, laika w tej dziedzinie⁴, do tego, aby zbadać,

¹ M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 23.

² Nadesłany materiał promocyjny, arch. prywatne.

³ W artykule, zgodnie z istniejącymi już przekładami, stosuję spolszczoną wersję angielskiego terminu *performance* – czyli *performans*.

⁴ Miano „laika” autor przyjmuje z pełną świadomością i premedytacją, gdyż ma wykształcenie wyższe aktorskie w specjalności aktorstwo dramatyczne i na co dzień pracuje w wyuczonym zawodzie.

SUMMARY

Who is a Performer?

The article is devoted to the phenomena of the growing popularity of the terms performance and individual performer in dance and theater. The first part of the article traces the development of performance. A chronological key based on the most known definitions was adopted to visualize the process of change and evolution of the term. The second part of the study discusses only the concept of performance. The author draws a clear line between what, according to previously mentioned definitions, a “general performance” is (such as Schechnerowski’s “ritual”, “fun and games” and “everyday life’s roles”) and the performance bearing the hallmarks of art. Performance was recognized as a separate form of art only in the 1970s, though researchers trace its origins back to the classical era of musicians, mimes and jugglers, and later to the Middle Ages and its troubadours, skalds, bards and other artistic troupes of various profiles; others consider the actions of primitive man living 30,000 years ago as a performance. The last part of the article focuses on an individual performer, stressing the fact that there are very few definitions of the term; The author notes that the reason for this could be that a performer is just the person acting in a performance. This section covers some radically different ways of understanding a performer, voiced in the opinions of scholars and artists themselves.

Zmiany doświadczane przez uczestników zajęć z tańca współczesnego – perspektywa psychologiczna¹

JADWIGA KROWIAK

PODSTAWY TEORETYCZNE

Wprowadzenie

Podjęcie decyzji o udziale w zajęciach z tańca współczesnego i trwanie w zamiarze opanowania nowej techniki tanecznej może sprawić, że uczestnik takich zajęć ma szansę doświadczyć różnego rodzaju zmian. Piotr Oleś możliwość doświadczenia zmiany opisuje w następujący sposób: „Do pewnego stopnia kształtuje nas środowisko, do pewnego stopnia – pośrednio – kształtujemy się sami, wybierając nie tylko cele, ale też środowisko, w którym zamierzamy je spełnić”². Wybieramy więc miejsce, w którym chcemy doświadczać zmian i podlegamy działaniu tego miejsca. Prezentowane w niniejszym artykule wyniki badań, związane z kwestią zmian osobowości i rozwoju człowieka rozpatrywane są na podstawie trzech założeń, przyjętych za Piotrem Olesiem:

1. Osobowość, zgodnie z powszechnie przyjmowanym modelem, ma trójpoziomą strukturę: dyspozycje podstawowe, charakterystyczne przystosowania, koncepcja siebie.
2. Osobowość zmienia się w czasie, zarówno w biegu życia, jak i pod wpływem czynników wynikających z interakcji osobowość – kultura.

¹ Artykuł prezentuje fragmenty pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr Bernadetty Bulli na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w 2011 roku.

² P. Oleś, *Psychologia człowieka dorosłego*, Warszawa 2011, s. 302.

SUMMARY

The Changes Experienced by the Participants of the Modern Dance Lessons – the Psychological Perspective

In the article the author presents the parts of her master thesis on the idea of the change and the influence of the own specific activity – the modern dance lessons – on this change. The thesis was defended in 2011 in University of Silesia in Katowice.

The research was made in 2010. The material was the group of 57 people, 15 male and 42 female, at the age of 13–44. The subjects were the participants of the weekend workshops of the modern dance and the XVIIth Congress and Festival of the Modern Dance in Bytom and the students of the instructor course in Kraków.

The aim of the research was to discover, if the participation in the modern dance lessons can cause the changes, especially, among other things, the psychic changes. In the first part, the idea of psycho-physic unity is presented. The main thesis is that the modern dance can positively influence on the human development, especially in the aspects of physics, communication, expression, the progress in the quality of the communication and the awareness of being the part of the culture. In the second part of the texts some results of the research are presented.

The conclusion is that the participants of the modern dance lessons expect the global development and experience the changes of many kinds.

Polska literatura taneczna dla dzieci po roku 2008

KAROLINA BILSKA

W perspektywie ostatnich lat zauważalne staje się zwiększenie popularności tańca w Polsce, głównie dzięki tanecznym programom telewizyjnym. Można odnieść wrażenie, że fenomenowi temu współtowarzyszy wzrost liczby publikacji tanecznych. Jednakże mimo obserwowanego przyrostu nadal ilość tytułów nie jest współmierna z faktycznym zainteresowaniem potencjalnych czytelników. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, iż te często bardzo atrakcyjne graficznie książki zbyt rzadko reprezentują zadowalający poziom merytoryczny. Co więcej, owa negatywna charakterystyka polskiej literatury tanecznej zarówno w aspekcie ilościowym, jak i jakościowym, nie jest zjawiskiem dotyczącym ostatnich lat, a wydaje się niezmienna od czasów powojennych¹.

Omówienia polskiego piśmiennictwa tanecznego pomijają kwestię zróżnicowanego wieku czytelnika, zapominając, iż adresatami literatury tanecznej nie są jedynie dorośli i młodzież. Innym ważnym odbiorcą są bowiem dzieci, które od najmłodszych lat przejawiają zainteresowania taneczne: nie tylko lubią tańczyć, ale również ciekawi je historia tańca, tańce różnych narodów, tajniki zawodu tancerza/tancerki itp. Dlatego niezmiernie istotne jest, aby dziecięca ciekawość mogła być zaspokojona dzięki profesjonalnie przygotowanym publikacjom, które ze względu na swoje funkcje edukacyjne musi charakteryzować rzetelność merytoryczna, interesująca szata graficzna, niebanalna forma i sposób prezentacji potrafiący zainteresować tematem.

¹ Zob. A. Iwańska, *Bibliografia taneczna. Stan literatury tanecznej w Polsce – perspektywy badawcze*, „Ogrody nauk i sztuk”, nr 2, 2012, s. 390.

SUMMARY

Polish Dancing Literature for Children after 2008

This article is an attempt of the overview and the evaluation of the Polish dancing literature for children, either the foreign translations for Polish, or the books of the Polish authors, written after 2008. The analysed material shows an unsatisfactory picture of the dancing literature for the children in Poland, mainly because of the little quantity of the publications. The next problem is a big number of the errors, inaccuracies and shortcomings in the contents and graphic images. These difficulties are mainly caused by the lack of the competent knowledge of the translators and the authors. The other identified problems are: the feminization of the dancing (the characters are female), the idealization of the profession of the male/female dancer, and the dominance of the classical ballet among the themes of the publications. Only the few publications of the Polish authors are distinguished from the other books by the original view on the subject of the dance, more care for the substantial aspects, and the innovative formal solutions.

The author of the text pays attention to the need of the operations of the representatives of the Polish dancing community, for instance the creating the institution, which aim would be making opinions, advices and initiating the new publications about dancing – which so far has been an area “neglected” in Poland by the authors and the editors.