

Tańce w typie chodzonego w Polsce w XVI–XIX wieku

Dances of the „Chodzony” Type in Poland in the XVI–XIX Centuries

TOMASZ NOWAK

Uniwersytet Warszawski

STRESZCZENIE

Najstarsze opisy z terenu Polski sytuacji muzyczno-ruchowych kojarzących się z formą chodzonego, pochodzą z II połowy XVI wieku (1569, 1574). Taniec chodzony był wymieniany przez poetę Kaspra Miaskowskiego w roku 1622. Z XVII wieku pochodzą też najstarsze opisy chodzonego tańca polskiego, dokonane przez obcokrajowców (Jean Le Laboure, Gaspard de Tende, Galeazzo Maroscetti, Bernard O'Connor). Na przełomie XVII i XVIII wieku tańce w tym typie pojawiły się na dworze drezdeńskim Wettinów (Augusta II Mocny, Augusta III Sasa), którzy taniec ten spopularyzowali na dworach europejskich, wykonując go podczas ważnych uroczystości dworskich w Dreźnie, jak też w trakcie swych podróży zagranicznych. W Saksonii też po raz pierwszy opisano ten taniec w sposób instruktarzowy w roku 1755 (Christoph Gottlieb Hänsel). Do roku 1815 polonez pozostał najbardziej popularnym tańcem dworskim i szlacheckim w Polsce, co dokumentują zarówno relacje podróżników (Karl Heinrich von Heyking, William Coxe, Johann Bernoulli, Nathaniel William Wraxall), jak też wydawnictwa nutowe. Później jednak taniec ten zachował jedynie swą ważną funkcję ceremonialną.

Przez cały wiek XIX różne formy tańców chodzonych – w tym obrzędowe – dokumentowali ówcześni badacze przejawów kultury ludowej, wskazując na ich istotne znaczenie dla kultury polskiej. Wbrew różnicom kulturowym między warstwą szlachecką a chłopską w odniesieniu do stosowanej w obydwu środowiskach archaicznych form korowodowego tańca

chodzonego zauważamy wiele podobieństw. Dotyczą one zarówno nazewnictwa, kontekstu wykonawczego, jak i samej choreotechniki i gestyki. Różnice dotyczą drugorzędnych cech o znaczeniu wyrazowym, takich jak postawa tancerzy czy ornamentyka kroków tanecznych. To też stało się przyczyną, dla której wielu XIX-wiecznych teoretyków, nie definiując bliżej owych podobieństw, dość swobodnie zaczęło przekładać przekazy ze źródeł szlacheckich na chłopskie i *vice versa*. Dziś istotnym zadaniem staje się krytyczny przegląd źródeł i rekonstrukcja przemian gatunku, umożliwiające dalszy rozwój badań.

Słowa kluczowe: polskie tańce narodowe, polonez, chodzony, tańce historyczne, taniec, choreologia, taniec w Polsce

SUMMARY

The oldest descriptions of the musical and the movement situations associated with the Chodzony in the area of Poland came from the second half of the sixteenth century (1569, 1574). The Chodzony dance was noticed by the poet Kasper Miaskowski in 1622. The oldest descriptions of the Polish Chodzony dance made by foreigners (Jean Le Labouere, Gaspard de Tende, Galeazzo Maroscetti, Bernard O'Connor) came from the seventeenth century.

At the turn of the seventeenth and the eighteenth century the dances of this type occurred on the Dresden Wettins' court (Augustus II the Strong, Augustus III), and became popular in the European courts, because they were danced during the important ceremonies in Dresden and during the king's travels abroad. In Saxony this dance was described for the first time as the handbook in 1755 by Christoph Gottlieb Hänsel. Until 1815 Polonez was the most popular court and noble dance in Poland, which is documented in the relations of the travellers (Karl Heinrich von Heyking, William Coxe, Johann Bernoulli, Nathaniel William Wraxall), or musical notes editions. After that this dance performed only the ceremonial function.

In the nineteenth century the various forms of Chodzony dance – including ritual form – were documented by the researchers of the folk culture of that time, who pointed the important meaning of the Chodzony dance for the Polish culture. In spite of many cultural differences between the noble and peasantry, in the archaic form of the Chodzony dance – used in both these societies in its processional form – many similarities can be observed. They concern either the terms, the gestures or choreotechnics. The differences relate to secondary features such as the posture of the dancers or the ornamentation of the dance steps – making the meaning level – was rather the expression of the etiquette used in the proper ranks, not the elements of the dance. This fact caused that many dance theoreticians in the nineteenth century did not define the similarities of these Chodzony styles, and they began to translate the noble records for the peasant and vice versa. Today the important task is the critical revision of the records and the reconstruction of the Chodzony modifications, which would enable the research development.

Key words: Polish national dances, polonaise, walking dance, historical dances, dance, choreology, dance in Poland

Klasyczny taniec indyjski *kathak* Prezentacja stylu

Kathak – a Classical Indian Dance A Presentation of the Style

NATALIA ŻAKOWSKA

Uniwersytet Warszawski

STRESZCZENIE

Pierwotna nazwa tej sztuki tanecznej to *katthak* (sansk. *katthak*), ale obecnie funkcjonuje uproszczona nazwa *kathak* (hin. *kathak*), wywodząca się z sanskryckiego słowa *katha* (sansk. *katha* – ‘opowiadanie’, ‘historia’). Ponadto *katthaka* (sansk. *katthaka*) w sanskrycie oznacza ‘tego, który opowiada historię’, ‘bajarza’. Tancerze *kathak* również swoim tańcem opowiadają różne historie za pomocą wyrafinowanej mimiki, gestykulacji czy przybieranych póz. *Kathak* związany jest przede wszystkim z północą Indii, tworzy mieszaninę tradycji popularnej, ludowej oraz dworskiej, której rozkwit przypada na okres od XVI do XIX wieku. *Kathak* szczególnie rozwijał się za czasów panowania Dynastii Mogołów (ang. *Mughal*) w Indiach. Podlegał wpływowi sztuki perskiej i jej obecność obserwować możemy do dziś. Na dzisiejszy kształt *kathak* miała też niewątpliwie wpływ tradycja muzyczna i taneczna *džhumaru* (ang. *Ghoomar*) wywodząca się z obecnych terenów Pakistanu. *Kathak* ukształtował się także dzięki muzycznym i tanecznym tradycjom popularnym Bengalu i Biharu, a także dzięki tradycji tanecznej z Radżasthanu (ang. *Rajasthan*) czy tradycjom muzycznym i tanecznym ze stanu Uttar Pradeś (ang. *Uttar Pradesh*). Tancerze *kathak* bardzo upodobałi sobie poezję nabożnościowego ruchu religijnego *bhakti*, szczególnie jego odmianę związaną z bogiem Wisznu, a dokładnie z Kryszną (ang. *Krishna*). Kryszna, ukazywany często jako Pan tańca i muzyki, stał się ulubionym tematem przedstawień *kathak* – i tak pozostało do dziś. Historia

jego miłości do ukochanej Radhy to ulubiony temat przedstawień tanecznych. *Kathak* jest obecnie wciąż bardzo popularny, także poza granicami Indii.

Słowa kluczowe: kathak, klasyczny taniec indyjski, hindustani, gharana, ghunghru, Mogolewie, Kryszna, Radha, abhinaya, sylabizacja, choreologia, Indie, indologia

SUMMARY

The original name of this dance art is *Katthak*, but at present the name *kathak* functions, originating from *katha*, which means a “story”. Additionally, the word *katthaka* means “the one who tells a story”. The dancers of the *kathak* tell the various stories by using sophisticated mimic, gestures and poises. The *Kathak* dance is connected with the northern part of India, it contains elements of many traditions – popular, folk and court, appearing in the period from sixteenth to nineteenth centuries. The *Kathak* dance was developing particularly during the reign of the Mughal Dynasty in India. It was influenced by Persian art, and these features can be seen till the present times. The modern style of the *Kathak* dance was formed by either the musical and dancing traditions of Ghoomar – today the Pakistan territories, or Bengal and Bihar, Rajasthan, or Uttar Pradesh. The *Kathak* dancers took a liking to the poetry of the pious *bhakti* movement, specially its variety connected with Vishnu and particularly with Krishna. Krishna, often presented as the Master of dance and music, became the most favourite subject of the *kathak* performances even at present times. The story of Krishna’s love to his beloved Radha is the favourite topic of the dance presentations. The *Kathak* dance is still very popular, not only in India, but also abroad.

Key words: Kathak, classical Indian dance, hindustani, gharana, ghonghroo, Mughal, Krishna, Radha, abhinaya, syllabization, choreology, India, indology

***Rantaya putri* – elementarz jawajskiej tancerki**

***Rantaya putri* – the Handbook of a Javanese Dancer**

RENATA LESNER-SZWARC

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest przedstawienie tańca ćwiczebnego *rantaya putri*, stworzonego do nauki repertuaru gestów, z których składają się klasyczne, żeńskie tańce środkowojawajskie, charakterystyczne dla kratonu Kasunanan w Surakarcie, a także jego zapisu metodą Ngalimana.

Rantaya przeznaczone są dla osób, które zaczynają uczyć się tańców jawajskich. Głównym celem nauczania tych tańców jest opanowanie przez adeptów tańca repertuaru gestów tanecznych, na kombinacji których opiera się większość tradycyjnych, klasycznych kompozycji tanecznych Środkowej Jawy w stylu *Solo*. Uczenie się i wielokrotne wykonywanie *rantaya* ma za zadanie wyćwiczenie przez tancerza gibkości oraz płynności ruchu. Dzięki tym tańcom tancerze poznają nazwy poszczególnych gestów i sekwencji tanecznych. Uczą się również pracy z akompaniamentem jawajskich *gendhing*.

W ramach studiów na Wydziale Tańca Instytutu Sztuk Indonezji w Surakarcie studenci poznają tańce *rantaya* przeznaczone do ćwiczenia charakterów *putri*, *alus* i *gagach*. Żeńskie tańce, stanowiące elementarz jawajskiej tancerki, dzielą się na *rantaya putri I* i *II*. Taniec *rantaya putri I* zawiera gesty oraz ruchy taneczne występujące w tańcach nauczanych w ISI w kolejności jako trzecie i czwarte, czyli w tańcu *retna pamudya* oraz tańcu *Srikandi – Mustakaweni*. Zaś *rantaya putri II* opiera się na gestach, występujących w klasycznych tańcach, takich jak *srimpi* czy *bedhaya*. Umiejętne opanowanie repertuaru gestów, który został podzielony na cztery grupy: pozycji dłoni, pozycji ciała, pozycji siedzących i sekwencji tanecznych,

oraz ich terminologii w tańcach *rantaya* jest niezbędne w następnym etapie nauczania, umożliwia bowiem szybszą naukę tańców o charakterze klasycznym w stylu *Solo*.

Słowa kluczowe: choreologia, taniec środkowojawajski, *rantaya putri*, edukacja taneczna, zapis ruchu tanecznego

SUMMARY

The aim of this article is to present the practice dance called *rantaya putri*, created for the study of the repertoire of gestures, which are included in the classical, female dances, originating from central Java, and the way of recording these dances with the Ngaliman's method. These dances are characteristic for the Kasunanan region in Surakarta.

The *rantaya* is aimed at those who begin to study the Javanese dances. The main purpose of this education is the study of the repertoire of dance gestures, combinations of which are at the base for most of the traditional, classical dance compositions of Central Java, in the *Solo* style. The learning process and manifold repeating of the *rantayas*, is to acquire the flexibility and the flow of movement. With this, the dancers acquire the names of the particular gestures and of the dance sequences. Also they learn to dance with the Javanese *gendhing* accompaniment.

The students at the Institut Seni Indonesia in Surakarta study the *rantaya* dances which are used for practicing the characters of *putri*, *alus* and *gagach*. The female dances, which form the "handbook" of the Javanese dancer, are divided in two groups: *rantaya putri I* and *rantaya putri II*. The *rantaya putri I* contains gestures and dance movements which are taught at the Institut Seni Indonesia Surakarta, as the third and fourth – in the *retna pamudya* and *srikandi – mustakaweni* dances. The *rantaya putri II* is based on gestures which can be traced in classical dances such as *srimpi* or *bedhaya*. The repertoire of these gestures, is divided in four groups: the hand positions, the positions of the body, the sitting positions and the dance sequences. The knowledge of the specific terms as used in the *rantaya* dances, is absolutely necessary at the next level of teaching. It enables to learn quicker the dances of the classical character in the *Solo* style.

Key words: choreology, central Javanese dance, *rantaya putri*, dance education, dance movement notation

Taniec żurawi – zwięzłe sprawozdanie z prowadzonych badań

Dance of Cranes – a Brief Report on the Research

JULIUSZ GRZYBOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Kalisz

STRESZCZENIE

Artykuł sam jest streszczeniem, stąd ciężko mi zapewne będzie w owym streszczeniu streszczenia zachować czytelność. Tematem jest taniec *geranos*, który wedle mitu miał zatańczyć na Delos Tezeusz wraz z młodzieżą uratowaną z labiryntu, i który, już nie wedle mitu, ale wedle historii, na Delos tańczyła młodzież ateńska. Co pewien czas podczas *theorii* na Delos. Zuchwale sądziłem, że temat zdołam w jednym artykule wyczerpać, stąd artykuł na dobrą sprawę jest próbą wytłumaczenia, dlaczego mi się to nie udało i dlaczego udać mi się nie mogło. Część główna artykułu sprowadza się zatem do sumiennego, mam nadzieję, wyliczenia problemów, w które wpadłem i w które, jak sądzę, wpaść musi każdy sumienny badacz tańca *geranos*. W drugiej części artykułu, właściwie na próbę, przyglądam się jednemu z problemów, powiedzmy, technicznych: na ile taniec *geranos* może być uważany za taniec węzowy.

słowa kluczowe: choreologia, taniec, taniec grecki, taniec żurawi, taniec Labiryntu, Jaskinia Platona

SUMMARY

The article itself is in fact a summary, hence it will probably be hard for me to retain clarity in this summary of a summary. The subject matter is the *geranos* dance, which, according to

the myth, was danced on Delos by Theseus and the youths rescued from the labyrinth, and that, not according to myth, but according to history, was danced on Delos by the youths of Athens from time to time during the *theoria* on Delos. I daringly thought that I could exhaust the subject in one article, hence the title is actually an attempt to explain, why I did not succeed and why I could not succeed. The main part of the article, therefore, restricted to a conscientious, I hope, enumeration of the problems, which I encountered and which, I believe, any diligent researcher of the *geranos* dance will encounter. In the second part of the article, actually in a tentative manner, I consider one of the problems of a rather technical nature: to what degree can the *geranos* dance be considered a snake dance.

Key words: choreology, dance, Greek dance, dance of cranes, Maze dance, Plato's cave

Polsko-grecki projekt badawczy „Przedmioty w tańcu greckim” Relacja z przebiegu I etapu z punktu widzenia choreologii

A Graeco-Polish Research Project: “Objects used in the Greek Dance” Report on the First Part of the Undertaking from the Viewpoint of Choreology

HANNA RASZEWSKA

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa

STRESZCZENIE

Projekt „Przedmioty w tańcu greckim” realizowany jest przez Uniwersytet Warszawski – Wydział „Artes Liberales” i partnera greckiego – Teatr Tańców Greckich „Dora Stratou”; badanie rozpisane na lata 2013–2016 jest finansowane z grantu Narodowego Centrum Nauki. Artykuł prezentuje cele projektu, z których wstępne zadania to ogólny opis tańca (w tym tradycyjnego tańca greckiego – podział na taniec *dimotikos* i *laikos*), opis przedmiotów w greckim folklorze, ujęcie teatrologiczne przedmiotu jako rekwizytu, metodologia przedmiotu w tańcu. Główne cele zaś to stworzenie strony internetowej oraz bazy danych, opracowanie danych (zebranie, uporządkowanie, zestawianie i porównywanie), wyciągnięcie wniosków, w tym analiza „sytuacji granicznych” i propozycje kontynuacji. Aspekt kontekstowy projektu polega zaś na analizie obecności przedmiotów w tradycyjnym tańcu polskim, tradycyjnym tańcu bałkańskim oraz w tańcu starożytnej Grecji. Następnie tekst ukazuje proces budowania wspólnej metodologii przez zróżnicowany zespół badawczy o odmiennych korzeniach naukowych i perspektywach analitycznych dotyczących tańca. Główna część artykułu stanowi opisu pierwszego wyjazdu autorki do Grecji (sierpień 2014, Ateny i Nafplio): proces bezpośredniego zdobywania wiedzy (kwerenda biblioteczna, rozmowy z dr. Alkisem Raftisem, oglądanie spektakli Teatru „Dora Stratou”), obserwację „turystyczną” (zwiedzanie muzeów i zabytków pod kątem potrzeb projektu) i zdobywanie doświadczeń (aklimatyzacja, wiedza codzienna). Zakończenie to szkic dalszych planów dotyczących badania. Artykuł prezentuje

projekt z punktu widzenia choreologii, uwypukla więc te aspekty, które niekoniecznie znajdują się w centrum zainteresowań zespołu badawczego „Przedmioty w tańcu greckim”, a mogą być ciekawe dla czytelników skoncentrowanych na kwestiach *stricte* ruchowych – wśród nich można wymienić kwestię niedoceniań kinetogramów jako narzędzi badawczych w anglojęzycznym piśmiennictwie na temat tańca greckiego czy istotną rolę, jaką odegrał prof. dr hab. Roderyk Lange w kształtowaniu się założeń funkcjonowania Teatru „Dora Stratou”. Tekst jest pierwszą z planowanych łącznie trzech relacji z kolejnych etapów realizacji projektu.

Słowa kluczowe: taniec grecki, taniec, choreologia, przedmiot, Ateny, Dora Stratou.

SUMMARY

The research project “Objects used in the Greek Dance” is realized by the Warsaw University – the Department of “Artes Liberales” and its Greek partner – The Dance Theatre “Dora Stratou”. This research is planned for 2013-2016 and is financed by a grant from the National Science Centre.

In the article there are presented the purposes of the project. The preliminary tasks are: the general description of the dance (including the traditional Greek dance, with its division into the *dimotikos* and the *laikos*), the description of the objects handled in the Greek folklore, the theatrological interpretation of the object as a stage prop, the methodology of the object in the dance. The main aims are the creation of the webpage and the database, the data analysis (collecting, ordering, assembling and comparing), drawing the conclusions – including the liminal situation’s analysis, and suggestions for the continuation. The aspect of context in the project is based on the analysis of the presence of objects in traditional Polish dance, in the traditional Balkan dance, and in the dance of the ancient Greece. Secondly, in the text the process of creating a common methodology for the various research group members with different scholarly background and analytic perspectives concerning dance, are presented. The main part of the text is the description of the first journey of its author to Greece in August 2014 to Athens and Nafplio: the process of a direct study (bibliographical search, interviews with dr. Alkis Raftis, watching the performances of the “Dora Stratou” dance theatre), some touristic research (visiting museums and the antiquities necessary for the project), and some experiencing of life in Greece. The last part of the article is a sketch of future plans for this research. The article presents the project from the point of view of choreology, it points out these aspects, which are not necessary in the centre of interest of “The objects in the Greek dance” research group, but can be interesting for the readers focused on the movement aspect – for example the problem of kinetograms, which are not used as scientific tools enough, and are underestimated in the English-language literature about the Greek dance. Finally, the significant function of Prof. Roderyk Lange in the creation of guidelines for the functioning of “The Dora Stratou” theatre. This text is the first part of the three planned reports about the next phases of this project.

Key words: Greek dance, dance, choreology, item, Athens, Dora Stratou

**Nowoczesne technologie w służbie kultury
Wykorzystanie technologii *motion capture*
w badaniach nad tańcem**

**Modern Technologies Applied in the Service of Culture Studies
The Usage of *Motion Capture Technology* in Dance Research**

KATARZYNA KOZIEJ

Warszawa

STRESZCZENIE

Temat niniejszego artykułu dotyczy technologii obecnej od kilkadziesiąt lat, powszechnie wykorzystywanej na całym świecie, także w Polsce, o bardzo dużym, choć nieodkrytym w pełni potencjale dla choreologii. Niniejszy artykuł przybliża ów potencjał, pokazuje różnorodne możliwości zastosowania *motion capture* w badaniach nad tańcem na przykładzie różnych projektów z Europy i ze świata, a także ukazuje, jak wiele korzyści niesie ze sobą wykorzystanie jej jako narzędzia analitycznego. Artykuł prezentuje również pionierski na polskim gruncie badawczym projekt digitalizacji tańca ludowego za pomocą *motion capture*, który pokazuje możliwości tej technologii w przypadku wykorzystania jej w badaniach nad tańcem, w edukacji tanecznej czy performansach.

Słowa kluczowe: motion capture, taniec, choreologia, performance, interaktywność, animacja, notacja tańca, digitalizacja, dokumentacja, edukacja, kujawiak

SUMMARY

The subject of this article is concerned with the technology known for tens of years and used all over the world, including Poland. Its potential is huge, but not discovered enough for choreology. In this article the potential of *Motion Capture Technology* is presented. Its manifold

possibilities and its multiple values as an analytical tool are used in different research projects in Europe and around the world.

This article also contains a presentation of the pioneering in Poland research project on the digitalization of folk dance by *Motion Capture Technology*. It shows the capability of this technology, and it could be applied in research on dance, dance performances or dance education.

Key words: motion capture, dance, choreology, performance, interactivity, animation, dance notation, digitalization, documentation, education, the Kujawiak

Problemy edukacji tańca współczesnego w Polsce na przykładzie realizacji projektu „Myśl w ruchu”

Problems of Contemporary Dance Education in Poland An Outline of the Project “The Thought in the Movement”

MARTA ZAWADZKA

Toruń

STRESZCZENIE

Artykuł omawia aktualne problemy edukacji tańca współczesnego w Polsce, a także podejmuje próbę zanalizowania jej poprzez ogólny opis minionych dwudziestu kilku lat rozwoju. Ponieważ nauka tańca współczesnego odbywała się głównie w systemie warsztatowym, a zespoły tańca współczesnego działały w domach kultury, wpłynęło to w dużej mierze na postrzeganie tego zjawiska jako działań amatorskich, szczególnie przez reprezentantów baletu. Ta sytuacja cały czas ma wpływ na ograniczoną dostępność tańca współczesnego dla szerokiego grona odbiorców. Brak jest szeroko pojętej, dobrze rozwiniętej struktury edukacji – studia na kierunkach tanecznych cały czas nie odbywają się na uczelni *stricte* tanecznej, która mogłaby kształcić zarówno artystów tancerzy i choreografów, ale również teoretyków, inżynierów, pedagogów, krytyków, czy nawet choreoterapeutów. Przyszli adepci sztuki tańca współcześnie studiują na uczelniach publicznych i prywatnych: teatralnych, muzycznych czy nauk społecznych. Edukacja kulturalna odbiorców sztuki tańca nie istnieje w zasadzie wcale. Odpowiedzią na jej brak jest program własny Instytutu Muzyki i Tańca – „Myśl w ruchu”.

Jesienią 2013 roku Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury przeprowadził ten projekt w I Liceum Ogólnokształcącym w Toruniu. W ramach projektu odbyły się warsztaty praktyczne z różnych technik tanecznych, m.in. z tańca współczesnego, jazzowego, ludowego, hip-hopu, improwizacji. Uzupełnieniem były zajęcia teatralne i zajęcia z nowych mediów oraz zajęcia taneczne z muzyką tworzoną na żywo przez DJ-a. Młodzież zapoznała się również

z historią i teorią tańca podczas zajęć teoretycznych. Oglądała nagrania spektakli oraz uczestniczyła w przedstawieniach. Zakończeniem projektu była prezentacja performansu pt. *Myślą poruszone*, w którym wzięły udział wszystkie uczestniczki. Artykuł zawiera wnioski z realizacji – wszystko to, co udało się osiągnąć dzięki projektowi, a także opis trudności, które wynikają z realizacji takiego przedsięwzięcia w jednostce oświatowej, jaką jest szkoła.

Słowa kluczowe: choreologia, taniec współczesny, edukacja, edukacja taneczna w Polsce, projekt „Myśl w ruchu”

SUMMARY

The article contains a short description of the present state of the dance (particular contemporary dance) and of the dance theatre in Poland, and additionally the attempt of its analysis from the perspective of the over last twenty years of its development. Because of the fact, that the modern dance companies developed mainly by participation in workshops' system organized in the recreation centres, the professionals – mainly classical dance representatives – do not regard this movement as “professional”. The effect of this situation is the limited access of audiences to dance theatres' performances. There is no wide, complex structure of dance education in Poland – the students of dance faculties study in public and private colleges: theatrical, musical or social sciences. There is no “Dance Academy” – a school educating either future artists – the dancers and choreographers, or the theoreticians, the instructors, the pedagogs, the critics or even the choreotherapeutists. The education of the audiences of dance does not exist at all. That is why the Music and Dance Institute had prepared the original program entitled “The Thought in the Movement”. In the autumn of 2013 Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury executed this project in a High School in Toruń. The students took part in modern dance, jazz dance, folk dance, hip-hop and improvisations workshops. Additionally there were theatrical workshops, new media and dance workshops accompanied by live music by DJ. The participants of the projects had an occasion to study history and theory of dance during the theoretical sessions. They could watch the dance performances in movies and live. The project was concluded by a presentation of the performance entitled “Moved by Thought”, attended by the all participants of this program.

The article contains conclusions arising from the realization of this project. It also presents the difficulties arising from its realization in a school institution.

Key words: choreology, contemporary dance, education, dance education in Poland, “Thought in movement” project

Percepcja jako działanie – o doświadczaniu kinestetycznym

Perception as Acting – about Kinaesthetic Experience

REGINA LISSOWSKA-POSTAREMCZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

STRESZCZENIE

Artykuł podejmuje zagadnienie percepcji kinestetycznej w tańcu i innych sztukach performatywnych.

Autorka dokonuje przeglądu kluczowych koncepcji i teorii związanych z kinestezją na przestrzeni XX i XXI wieku, które ukształtowały współczesne rozumienie kinestezji jako procesu aktywnej percepcji ruchu nie tylko przez wykonawcę, lecz również przez obserwatora. Sięgając do obszarów teorii tańca, psychologii, neurologii, neurofizjologii i kognitywistyki, przywołuje m.in. wczesne koncepcje „metakinezy” i „wewnętrznej mimikry” amerykańskiego krytyka i teoretyka tańca Johna Martina, studium percepcji Jamesa J. Gibsona, badania nad lustrzanymi neuronami Giacomo Rizzolattiego, Leonardo Fogassiego i Vittorio Gallesego, kognitywistyczne koncepcje Alaina Bethoza oraz genealogiczne studium amerykańskiej badaczki tańca Susan Leigh Foster nad choreografią, kinestezją i empatią.

Jako istotny kontekst dla dyskursu dotyczącego kinestezji przywołane zostały prace Rudolfa Arnheima z zakresu psychologii percepcji, w których na przykładzie sztuk wizualnych dowodzi równoważności zmysłowych i rozumowych procesów poznawczych. Przywołana została również pionierska na gruncie polskim praca *Sensorium* Agnieszki Jelewskiej, opisująca zjawiska kształtujące zmysłową rzeczywistość współczesną (m.in. nowe technologie cyfrowe, sieci, systemy nawigacji i przetwarzania danych) i implementująca je do refleksji nad sztuką i percepcją sztuki.

Rozwój naukowego dyskursu i coraz głębsze zrozumieniem procesów związanych z percepcją ruchu przekładają się także na zainteresowanie tym zagadnieniem w praktyce artystycznej. Dowartościowana zostaje rola odbiorcy-widza, jako aktywnego współuczestnika, co prowadzi do nowych, zorientowanych na percepcję sensoryczną strategii we współczesnej choreografii. Bezpośrednie doświadczenie na poziomie sensorycznym i kinestetycznym nie tylko dominuje nad kategoriami estetycznymi, ale nawet zastępuje interpretację. W tej perspektywie spektakl oparty na ruchu jest coraz częściej postrzegany jako wspólne doświadczenie, dzielone przez widza i wykonawcę.

Słowa kluczowe: choreologia, performans, kinestezja, recepcja sztuk performatywnych, percepcja ruchu, neurony lustrzane

SUMMARY

The article deals with the topic of kinaesthetic perception in dance and other performative arts.

The author conducts a review of the key concepts and theories concerning kinaesthesia in the twentieth and the twenty first centuries, which formed its contemporary meaning as the process of active perception of movement not only by the performer, but also by the observer. Relating to the theory of dance, psychology, neurology, neurophysiology and cognitivism, the author outlines the early concepts of “methakinesis” and “inner mimicry” as established by the American critic and dance theoretician John Martin. Also, the concept of visual perception by James J. Gibson, the research on the mirror neurons by Giacomo Rizzolatti, Leonardo Fogassi and Vittorio Galese, the cognitive concepts by Alain Bethoz, and the genealogic study of choreography, kinaesthetics and empathy by the American dance researcher Susan Leigh Foster.

As an essential context for a discourse on kinaesthetics, works on the psychology of the perception by Rudolf Arnheim are quoted, where the author refers to the visual arts, and proves the equivalence of the sensual and rational cognitive processes. Also, the pioneering in Poland “Sensorium” research project by Agnieszka Jelewska is discussed, in which the author characterizes phenomena, which create the sensual modern reality (among others the new digital technologies, the webs, the navigation systems and the analyzing tools), and implementing them to the reflection about art and the perception of art.

The development of scholarly discourse and a better understanding of the processes connected with the perception of movement, result in the interest on this subject in artistic practices. The function of the recipient – the spectator, who is the active participant -has been identified, and this fact has influence on new strategies in modern choreography, orientated on the sensory perception. The direct experience on the sensory and kinaesthetic level not only dominates the aesthetic categories, but even replaces the interpretation. In this perspective the performance based on movement is more often perceived as a collective experience, received equally by the spectator and the participant.

Key words: choreology, performance, kinesthesia, performing arts reception, motion perception, mirror neurons

Psychoanaliza jako metodologia badania dzieła baletowego – wstępne rozpoznanie

Psychoanalysis as Methodology in the Research of a Ballet Work – the Preliminary Identification

EWA KRETKOWSKA

Warszawa

STRESZCZENIE

Tekst rozważa funkcjonalność psychoanalizy (przede wszystkim freudowsko-lacanowskiej) jako narzędzia badawczego stosowanego w badaniu dzieł baletowych. Przedstawia pokrótce psychoanalityczne pojęcia służące interpretacji dzieł należących do dziedzin sztuki takich jak literatura, sztuki plastyczne, teatr i film. Podkreślone zostało szczególne znaczenie interpretacji psychoanalitycznej w przypadku dzieł baletowych w związku z somatycznością tej dziedziny sztuki. Ciało w ujęciu psychoanalitycznym nieodłącznie wiąże się ze sferą popędów, a więc sferą nieświadomości. Sztuka jako taka stwarza możliwość konfrontacji z tym, co w życiu codziennym jest tłumione lub wypierane. Najczęściej owa konfrontacja ma związek z sublimacją. Jedną z podejmowanych w tekście kwestii jest możliwość sublimacji w przypadku ciała tańczącego, wystawionego na spojrzenie, a niemogącego „zasłonić się” słowem lub śpiewem, ciała kulturowo kojarzonego z seksualnością i grzechem. Innym poruszonym zagadnieniem jest zjawisko niesamowitości. W artykule została podjęta próba znalezienia odpowiedzi na pytanie o źródła niesamowitości w dziele baletowym rozumianej tak, jak zdefiniował ją Sigmund Freud. Niesamowitość powiązano nie tylko z tematyką baletów, które często wykorzystują motywy fantastyczne, ale przede wszystkim z modyfikacją ciała i odrealnieniem sposobów jego poruszania się. Zasygnalizowana została również tematyka związana z zagadnieniem podmiotu tańczącego.

Przywołane przykłady psychoanalitycznych odczytań wybranych elementów dzieł baletowych dotyczą zarówno baletów romantycznych, klasycznych, jak również prac choreografów XX i XXI wieku.

Postawione w artykule tezy dotyczące kategorii takich jak ciało, popęd, wzrok/spojrzenie, niesamowitość czy fantazmat mają charakter wstępnych rozpoznań.

Słowa kluczowe: choreologia, balet, taniec, psychoanaliza, Freud, ciało, nieświadomość

SUMMARY

This article concerns the functioning of psychoanalysis (Freud-Lacan mainly) used as the research tool in the analysis of works of the ballet. The main psychoanalytic terms are presented, as used in the interpretation of works of art in literature, plastic arts, the theatre and the movies. The particular meaning of the psychoanalytic analysis is highlighted when used in ballet research, because of the somatic aspect of this kind of art. The human body in psychoanalysis is strictly connected with the drives that are rooted in the unconsciousness. Art gives the possibility to experience the confrontation of issues which are suppressed in everyday life or fought against. Most often this confrontation is connected with sublimation. One of the topics in the article is the possibility of sublimation in case of the dancing body, which is exposed to be watched and which cannot be "hidden" by words or singing – the body which is in culture connected with sexuality and sin. The other problem dealt with in the article is the "uncanny" feature. In the text there is the attempt to answer the question what is the source of the uncanniness in a ballet work– as defined by Sigmund Freud. The source of uncanniness is connected not only with the subjects of the ballets, which often contain fantastic motives, but mainly with the modification of the human body and unreal way of moving. The topic of the dancing subject is also highlighted.

The presented examples of psychoanalytic interpretations apply to some of the selected elements of ballets, such as the romantic, classical and modern choreographies from the twentieth and the twenty first century.

The ideas connected with the categories such as the body, the drive, the sight/the look, the uncanniness or the phantasm contained in the article, are preliminary identifications.

Key words: choreology, ballet, dance, psychoanalysis, Freud, body, unconsciousness

Od księżniczki do prostytutki, czyli o tanecznych metamorfozach Kopciuszka

From Princess to the Prostitute – about the Metamorphoses of the Dancing Cinderella

AGNIESZKA NAREWSKA

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

STRESZCZENIE

Kopciuszek to jedna z najstarszych i najbardziej popularnych baśni, jaka funkcjonuje w różnorodnych formach i wariantach na całym świecie. Stosunkowo szybko, zważywszy na względnie krótką historię sztuki baletowej, utwór ten został przeniesiony na teatralną scenę i przedstawiony za pomocą tańca. Przełomem w recepcji *Kopciuszka*, czynnikiem gruntującym jego pozycję w repertuarze słynnych teatrów na całym świecie, stała się partytura rosyjskiego kompozytora Siergieja Prokofiewa, która powstała w 1944 roku. Od tego czasu muzyka ta inspirowała kolejne pokolenia choreografów do tworzenia interesujących inscenizacji, które często odchodzą od pierwowzoru literackiego autorstwa Charles'a Perraulta czy braci Grimm.

Współczesny widz ma dziś do dyspozycji nie tylko klasyczne wersje choreograficzne, lecz również rozmaite odczytania współczesne, które dokonują zmian nie tylko w strukturze fabularnej samej baśni, ale proponują również niebanalne środki wyrazu oraz oryginalny styl choreograficzny. Należą do nich m.in. *Kopciuszek* Maguy Marin, która przeniosła akcję swego baletu do domu dla lalek, spektakl Rudolfa Nuriejewa, który uczynił z tytułowej bohaterki hollywoodzką gwiazdę, inscenizacja Władimira Malakhova, który przedstawił *Kopciuszka* jako zdolną tancerkę marzącą o karierze primabaleriny, czy też kontrowersyjna choreografia Radu Poklitaru, pozbawiona szczęśliwego zakończenia i ukazująca główną bohaterkę jako pracownicę domu publicznego.

Omówione choreografie baletu *Kopciuszek* zarówno te klasyczne, jak i ich współczesne warianty, są dowodem na olbrzymi potencjał interpretacyjny dobrze znanej baśni oraz na elastyczność samego tworzywa tańca, zdolnego wyrażać najśmielsze pomysły choreografów. Pozorna deprecjacja postaci Kopciuszka (*Od księżniczki do prostytutki...*) wbrew pozorom ukazuje siłę i dojrzałość tytułowej bohaterki, którą kolejne pokolenia choreografów obdarzają nowymi, interesującymi przymiotami i cechami charakteru.

Słowa kluczowe: choreologia, Kopciuszek, balet, taniec

SUMMARY

“Cinderella” is one of the oldest and the most popular tales, which functions in various forms all over the world. Relatively quickly, regarding the relatively short history of the ballet art, this story was adapted to the theatrical stage and performed in dance form.

The breaking point in “Cinderella’s” reception, the factor which grounded its position in the repertoires of the famous theatres in the world, was the score of the Russian composer Siergiey Prokofiev, which was written in 1944. Since that time this music inspires the following generations of choreographers in creating interesting performances, which often are getting remote from the original texts by Charles Perrault and The Brothers Grimm. The contemporary spectator has available not only classical choreographic versions, but various modern interpretations – which contain changes not only in the plot of the story, but propose some new, original forms of expression and an original style of the choreography. Examples of new interpretations of this classical story are: “The Cinderella” by Maguy Marin, in which the authoress moved the ballet action to the dolls’ house, or the spectacle by Rudolf Nureyev, for whom the main character became a Hollywood star, Vladimir Malakov’s where Cinderella was a talented dancer dreaming of a primaballerina’s career, or the controversial choreography by Radu Poklitaru, where Cinderella became a prostitute, and there is no happy ending. The “Cinderella” choreographies discussed in this article, either the classical, or their modern propositions, are the proof for the tremendous interpretative potential of this well known tale, and for the flexibility of the dancing skills, which are able to express the most audacious ideas of the choreographers. The seeming deprecation of the Cinderella character (*From Princess to the Prostitute...*), contrary to all appearances, it presents the strength and maturity of Cinderella, whom the next generations of choreographers will interpret as a person with new qualities and new traits of character.

Key words: choreology, Cinderella, ballet, dance

**Biografia niedokończona
Życie i działalność Janiny Jarzynówny-Sobczak**

**An Unfinished Biography
The Life and Activities of Janina Jarzynówna-Sobczak**

PAULINA SALEK

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna, Łódź

STRESZCZENIE

Janina Jarzynówna-Sobczak urodziła się 28 stycznia 1915 roku w Wiedniu, a zmarła 14 września 2004 roku w Gdańsku. Studia taneczne, aktorskie i muzyczne odbyła w Krakowie; dyplom tancerza, pedagoga otrzymała w 1938 roku, aktorski zaś 7 lat później.

W 1946 roku z całą rodziną przeprowadziła się do Gdańska. We własnym domu przy ul. Jaśkowa Dolina założyła szkołę, która została później przeniesiona do baraków po obozie w Narwiku z myślą o potrzebach powstającej Opery, następnie do budynku na ul. Marii Konopnickiej i wreszcie na ul. Legionów, gdzie do teraz ma swoją siedzibę. W 1949 roku została kierownikiem Zespołu Baletowego przy tworzącym się Studium Operowym w Gdańsku (późniejszej Operze i Filharmonii Bałtyckiej, a obecnie Operze Bałtyckiej). Pracę kierownika i choreografa w Operze łączyła z prowadzeniem Państwowej Szkoły Baletowej. Współpracowała z telewizją i filmem, co zaowocowało powstaniem m.in. ekranizacji spektakli *Niobe* i *Tytania i Osiół*. Artystka współpracowała m.in. z Andrzejem Wajdą, Konradem Swinarskim, Tadeuszem Mincem.

Nie interesował ją taniec konwencjonalny prowadzący do doskonałości technicznej, ale taki który łączy teatr i balet. Mając wszechstronne wykształcenie, to w choreografii właśnie znalazła nieograniczone możliwości wysławiania się na tematy związane z problemami świata, w którym żyła. Poszukując nowego języka dla swoich wypowiedzi, nie bazowała wyłącznie na technice tańca klasycznego, wyjaśniając, że technika ta nie przystaje do niespokojnej i niepewnej współczesności.

Choreografka sama przyznała, że nie od *Cudownego Mandaryna* Bartóka w 1960 roku zaczęło się łamanie konwencji klasycznych, ale od *Dafnisa i Chloe* Ravela w 1958 roku. Zapowiedzi autorskiego teatru tańca Jarzynówny można upatrywać już w powstałym w roku 1954 roku *Panu Twardowskim* Różyckiego. Kolejnymi spektaklami, które zyskały rozgłos, były *Niobe* Łuciuka (1967) i *Tytania i Osioł* Turskiego (1967) oraz *Pancernik Potiomkin* Łuciuka (1967). Twórczość Janiny Jarzynówny-Sobczak i znaczenie poszczególnych dzieł było różnie oceniane przez ówczesnych krytyków i publiczność.

Słowa kluczowe: Janina Jarzynówna-Sobczak, balet, taniec, choreografia, choreologia, teatr tańca, ruch, Tadeusz Zlamal, Alicja Boniuszko, Opera Bałtycka, historia polskiego baletu XX wieku, balet na Pomorzu, edukacja taneczna w Polsce

SUMMARY

Janina Jarzynówna-Sobczak was born on 28th January 1915 in Vienna and died on 14th September, 2004 in Gdańsk. She studied dancing, acting and music in Kraków; the dancer's and the teacher's diploma she received in 1938, and in acting in 1945.

In 1946 she moved to Gdańsk with all her family. In her own house at the Jaškowa Dolina street she organized a school, which later, according to the needs of the Opera, was moved to the barracks after the Narwik camp, and next to a building at Maria Konopnicka street, and finally at Legionów street, where it exists to our times. In 1949 Janina Jarzynówna-Sobczak became the director of the Ballet Company at the Opera Studio in Gdańsk, which became later the Baltic Opera and Philharmonic Orchestra, and today is known as the State Baltic Opera. She was the balletmistress and choreographer at the Opera, and the head master of the Public Ballet School in Gdańsk. She cooperated with television and movies, as a result productions of "Niobe" and "Titania and the Donkey" were realized. The artist cooperated with such directors, as Andrzej Wajda, Konrad Swinarski, Tadeusz Minc.

She was not interested in the conventional dance focused on technical perfection, but rather a version which connects ballet and theatre. Because of her versatile education, she found the way of unlimited ways of expressing problems of the modern world in choreography. She was searching for a new "language" to express her ideas, which were based not only on classical dance, as she was not convinced that it does fit to the turbulent and unstable reality of modern times.

The work of art of Janina Jarzynówna-Sobczak, its character and the meaning of the particular choreographies, either during her work or after it has been finished, were the subject of varying opinions and assessments. She pointed out, that breaking away from the classical conventions did start not from the Bartók's "Miraculous Mandarin" in 1960, but from Ravel's "Dafnis and Chloe" in 1958. The first signs of her own dance theatre can be found in Różycki's "Pan Twardowski" in 1954. The next important performances were Łuciuk's "Niobe" (1967), Turski's "Titania and the Donkey" (1967), and Łuciuk's "The Battleship Potiomkin" (1967).

Key words: Janina Jarzynówna – Sobczak, ballet, dance, choreography, choreology, dance theater, motion, Tadeusz Zlamal, Alicja Boniuszko, Baltic Opera, Polish ballet history of the twentieth century, ballet in Poland