

Agnieszka Wargowska-Dudek

<http://orcid.org/0000-0001-8935-0637>

Fundacja Sztuki Przygody i Przyjemności ARTS

yagawargowska@gmail.com

DOI: 10.35765/pk.2023.4001.08

Ochrona dziedzictwa kulturowego na przykładzie polskich tańców narodowych – praktyki depozytariusza Henryka Dudy

...kroki zawsze przychodziły skądinąd... one nigdy nie
pochodzą z nóg.

(Rembowska, 2009).

STRESZCZENIE

Taniec charakteryzuje się słabiej bądź mocniej skonwencjonalizowanymi formami scenicznymi, jak np. tańce narodowe każdego niemal państwa na świecie. Przekazywane międzypokoleniowo stanowią dziedzictwo danego narodu i podlegają dalszej transmisji. Niniejszy tekst traktuje polskie tańce narodowe jako element dziedzictwa niematerialnego kultury. Opisuje proces kształtowania się kanonu tańców w wersji scenicznej w dwudziestolecu międzywojennym i powojennej Polsce; ma na celu zwrócenie uwagi na systematyzowanie się tej dziedziny. To proces powstały dzięki środowisku artystów-tancerzy w Polsce, choreografom i pedagogom tańca, ale również muzykom, badaczom i etnografom. Szczególną uwagę skupiono na Henryku Dudzie – choreografie, który odegrał ważną rolę w procesie ustalania kanonu polskich tańców narodowych. Ponieważ na jego działalność mieli wpływ inni, szczególnie pedagodżki i choreografki, w pracy zostały przedstawione także ich sylwetki. Dobre praktyki poprzeczniczek i osobowość Henryka Dudy jako depozytariuszy stanowią przykład dobrego modelu ochrony dziedzictwa tańców narodowych.

SŁOWA KLUCZE: tańce narodowe, kodyfikacja, kanon, dziedzictwo kultury niematerialnej, depozytariusz

ABSTRACT

Protection of Cultural Heritage: the Example of Polish National Dances.
The Practices of Henryk Duda

Dance can display more or less conventionalized stage forms, such as the national dances of almost every country in the world. Passed down generations,

Sugerowane cytowanie: Wargowska-Dudek, A. (2023). Ochrona dziedzictwa kulturowego na przykładzie polskich tańców narodowych – praktyki depozytariusza Henryka Dudy. © ⓘ *Perspektywy Kultury*, 1(40), ss. 95–107. DOI: 10.35765/pk.2023.4001.08.

they are the heritage of nations and are subject to further transmission. This text treats Polish national dances as an element of intangible cultural heritage. It describes the formation of the canon of dances in their stage version in the interwar and post-war Poland while it aims to point out the systematisation of this field. The process was managed by artists-dancers in Poland, choreographers and dance educators, but also musicians, researchers and ethnographers. Particular attention is focused on Henryk Duda, a choreographer, who played an important role in establishing the canon of Polish national dances. However, as his work was influenced by others, especially female pedagogues and choreographers, the work also presents their profiles. The good practices of their predecessors and the personality of Henryk Duda as holders of tradition provide an example of a good model for the preservation of the heritage of national dances.

KEYWORDS: national dances, codification, canon, intangible cultural heritage, holder of tradition

Dziedzictwo, jego ochrona i służące temu akty prawne

Dziedzictwo w swoim pierwotnym znaczeniu odnosiło się do dziedziczenia po przodkach bardziej w warstwie materialnej, potem odnoszącej się wyłącznie do zabytków¹. Dzięki konwencji UNESCO z 2003 r. dziś zwraca się uwagę na zintegrowany charakter myślenia o dziedzictwie jako całości i traktuje równorzędnie jego elementy materialne oraz niematerialne (Łukaszewska-Haberkowa, 2021). Bez wątpienia oba jego rodzaje są ważnym elementem identyfikacji grup i narodów, mającym wpływ na zachowanie odrębności i różnorodności kultur, a w szerszej perspektywie również na bogactwo intelektualne i duchowe ludzkości. Istotność dziedzictwa niematerialnego wskazuje i uznaje utworzona w 2008 r. lista reprezentatywna niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości UNESCO.

Taniec na liście reprezentatywnej niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości UNESCO

Jednym z pierwszych tańców wpisanych na listę w 2008 r. był *Slovácko Verbuňk*², taniec chłopców i mężczyzn z południowych Moraw. Z kolei

1 Por. *Karta Ateńska* z 1931 r.

2 *Slovácko Verbuňk*. Pozyskano z: *Slovácko Verbuňk, recruit dances – intangible heritage – Culture Sector – UNESCO* (dostęp: 28.09.2022).

w 2009 r. zostało na nią wpisane tango³ – argentyńska i urugwajska jego tradycja, która znana jest dziś na całym świecie. Wydaje się, że również rok 2021 miał dla tańca szczególne znaczenie. Począwszy od wpisania na listę tańca i ekspresji związanych z panamskim świętem Bożego Ciała⁴, poprzez dodanie wietnamskiej sztuki tańca *Xòe lưdu Tai*⁵, rumbi kongijskiej⁶, aż do włączenia inuickiego tańca perkusyjnego, śpiewu z Danii⁷ i sztuki Nory – dramatu tanecznego z Tajlandii⁸. Różnorodność zgłaszanych form tanecznych świadczy o świadomości o ich istotnej roli w przekazywaniu i utrwalaniu tradycji i kultur narodów na całym świecie. W Polsce środowisko związane ze sztuką taneczną doprowadziło 12 października 2015 r. do wpisania pięciu polskich tańców narodowych: poloneza, mazura, krakowiaka, kujawiaka i oberka na krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Aby otworzyć proceduralną drogę do starania się o wpis na listę światową, na krajową listę osobno dokonano wpisu poloneza. Dzięki temu 31 stycznia 2022 r. Narodowy Instytut Dziedzictwa zawnioskował o to, by polonez – polski taniec narodowy – został wpisany na światową listę reprezentatywną dziedzictwa niematerialnego UNESCO.

Ochrona dziedzictwa kulturowego na przykładzie polskich tańców narodowych – dobre praktyki i osobowość depozytariusza na przykładzie działalności Henryka Dudy

Polskie tańce narodowe

Analizując najmniejszą z możliwych skali, każda niemal prowincja jakiegoś kraju różniąc się położeniem geograficznym, czy choćby sąsiedztwem, ma odmienne od siebie tańce. W trakcie procesów historycznych, zmian obyczajowych i społecznych powstawały jeszcze inne tańce, będące zlepkiem tańców z kilku regionów w danym kraju, które obejmowały

3 <https://ich.unesco.org/en/RL/tango-00258> (dostęp: 28.09.2022).

4 Por. <https://ich.unesco.org/en/RL/dances-and-expressions-associated-with-the-corpus-christi-festivity-01612> (dostęp: 28.09.2022).

5 <https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-xe-dance-of-the-tai-people-in-viet-nam-01575> (dostęp: 28.09.2022).

6 <https://ich.unesco.org/en/RL/congolese-rumba-01711> (dostęp: 28.09.2022).

7 <https://ich.unesco.org/en/RL/inuit-drum-dancing-and-singing-01696> (dostęp: 28.09.2022).

8 <https://ich.unesco.org/en/RL/nora-dance-drama-in-southern-thailand-01587> (dostęp: 28.09.2022).

elementy każdego z nich. Takie kompozycje ruchowe łączyły w sobie charakter całego narodu, stając się wtedy narodowymi (Czerniawski, 1860).

Polskie tańce narodowe zostały uznane za kanon polskiej kultury i stały się dziedzictwem, własnością całego narodu i wszystkich jego warstw. Za Tomaszem Nowakiem (2019, s. 13) można powtórzyć, że: „tańce narodowe są (...) pewnym konstruktem społecznym, wykształconym w toku uświadczenia sobie różnic między tym, co swoje, a tym, co obce”.

I tak polonez – taniec polski z XVII w. – miał korzenie w chłopskim tańcu chodzonym (pieszym) z posuwistym krokiem. Według Turskiej (Kraków, 1983) jego trójdzielność ustaliła się w XVIII w. W swojej formie szlacheckiej dostojny i paradny, stanowił coś w rodzaju defilady przed królem. Jak pisał Brodziński (1874, s. 256): „Kto widzi Polaka w polskim stroju tańczącego, przyzna, iż ten taniec jest tryumfem osób dobrze zbudowanych, umiejących swój chód powagą i szlachetnością, a rysy twarzy męzką wesołością ożywić”. Bale rozpoczynał polonez, a kończył mazur – dynamiczny taniec wywodzący się ze środkowej Polski. W europejskich salonach zwano go „królową tańców”, jak pisze Guzy (2003, s. 8–9). Stęszewska (1960, s. 77–90) zauważa, że forma muzyczna mazurka istniała znacznie wcześniej niż forma muzyczna poloneza. Krakowiak jest tańcem regionu wyżynnego: skoczny, wesoły, zamaszysty, o metrum parzystym, o szybkim tempie – podobnie jak muzyka regionów południowej Polski. Odwrotnie jest z tańcami terenów nizinnych, spokojnych jak krajobraz, w którym się wytworzyły. Liryczny, melancholijny, minorowy kujawiak, który przekształca się w kumulację energii w oberku, o czym świadczą jego nazwy (Chodkowski, 2006): obertas, swijok, drygant, okrągłak, okrągły, okrągłok, owijok, wyrwany, wyrwas, zawijacz.

Właściwa tym tańcom, a odrębna od innych tańców europejskich struktura rytmiczno-muzyczna i oryginalny charakter pozwalają określić ich przynależność do narodu polskiego i jego kultury. Te pięć tańców, ich muzyka i choreografia, z czasem uzyskiwały rangę artystycznej twórczości Polaków. Cytowany wcześniej Kazimierz Brodziński, nazywany przez Czerniawskiego (1860) „najpierwszym dostrzegaczem znaczenia tańców polskich”, w rozprawie *O tańcach polskich* dał prawdopodobnie pierwszą charakterystykę podstawowych kroków, figur, gestów i sytuacji tanecznych w polonezie, krakowiaku, mazurku i kozaku, który pomimo swojej popularności nie wszedł do kanonu (Brodziński, 1829).

W czasie rozbiorów wzrosła rola tańców w umacnianiu tożsamości narodowej i integracji. Najbogatsze materiały dotyczące zwyczajów ruchowych różnych regionów Polski zawierają się w tomach opracowań Oskara Kolberga (1865–1890). Regionalne pochodzenie narodowych tańców zacierało się stopniowo w świadomości społecznej, ale ich formy użytkowe pojawiały się na wsiach, w salonach mieszczańskich, szlacheckich

domach i w pałacach arystokracji⁹. Z czasem zanikały z żywego obiegu i zaczęto podnosić temat ich ważności oraz prezentować polskie tańce narodowe na scenie w różnych ich odmianach.

W okresie międzywojennym Polska była jednym z silniejszych ośrodków tańca współczesnego w Europie, a jego unikatową cechą było poszukiwanie i korzystanie z narodowych wzorców (Iwańska, 2014). Po II wojnie światowej taniec ludowy/narodowy wraz zespołami zawodowymi, ale również amatorskimi, stał się „wizytówką” Polski Rzeczpospolitej Ludowej (dalej: PRL). Był to proces związany z konkretnymi osobami choreografów, rozwojem odrębnych dróg prezentacji folkloru na scenie.

Pierwsza z prób wprowadzenia tańców narodowych do szerszego obiegu rozpoczęła się we Lwowie. Z okazji IV (1903) Złotu Sokolstwa pojawiły się popisy tańców narodowych i pierwsze prelekcje na ich temat w kontekście kultury fizycznej (Nowak, 2019). Jak podaje Bednarzowa (1983), warszawskim autorytetem tego nurtu była Zofia Kwaśnicowa, która zapoczątkowała prace badawcze nad teoretyczną problematyką tańca i powiązaniem go z ogólną teorią wychowania fizycznego. Autorka (Kwaśnicowa, 1938) uważała, że działania pedagogów powinny podążać równolegle w trzech kierunkach: działalności pedagogicznej, wychowawczej, w końcu działalności propagandowo-artystycznej. Wcześniej tematykę podjęto w Studium Wychowania Fizycznego Uniwersytetu Poznańskiego (Piasecki, 1935).

W innym nurcie przebiegało nauczanie w szkołach tańca dwudziestolecia międzywojennego, według tekstu Olgi Roesler-Żeromskiej:

W szkole Janiny Mieczysławskiej w Warszawie¹⁰, choć stylizowano baletowo tańce polskie, to jednak kierowniczka szkoły (...) zawsze zwracała uwagę na to, by różnych polskich tańców nie mieszać ze sobą (1949, s. 3).

Nie sposób nie wspomnieć Feliksa Parnella, który w dwudziestoleciu międzywojennym założył zespół baletowy Balet Polski Parnella. Koncertował z nim w Europie, pokazując na scenie oprócz spektakli baletowych polskie tańce narodowe. Odznaczał się charakterystycznym stylem, łączącym m.in. formy baletowe, stylizowany taniec ludowy, pantomimę, akrobatykę i aktorstwo (Mamontowicz-Łojek, 1972).

9 *Polskie tańce narodowe – Słownik tańca XX i XXI wieku*. Pozyskane z: <http://sloowniktanca.uni.lodz.pl/polskie-tance-narodowe/> (dostęp: 06.11.2022).

10 W Warszawie w dwudziestoleciu międzywojennym do najbardziej znanych należały szkoły Janiny Mieczysławskiej, Tacjanny i Stefana Wysockich, Adolfiny Paszkowskiej czy Franciszki Kutnerówny.

Po II wojnie światowej Jadwiga Hryniewiecka i Irena Ostrowska (1971) podejmują temat obecności tańców narodowych na scenie, podniesionych do rangi sztuki. Hryniewieckiej zależało na poszukiwaniu nowych środków, które zdolne byłyby pogłębić przeżycia widza. Autorka podkreślała też rolę instruktorów-choreografów, kreujących nowe funkcje tańców ludowych i narodowych oraz kierunki dalszych ich przemian. To od nich zależy, czy taniec „stanie się (...) pustym popisem formalnie traktowanych «wyczynów» sportowo-tanecznych, czy też stanie się sztuką” (Hryniewiecka, 1961, s. 7). W podobnym nurcie można umieścić propagowanie tańców narodowych w teatrze ludowym u Jadwigi Mierzejewskiej oraz w działalności Henryka Dudy. Ten ostatni czerpał z dorobku ruchu tanecznego, rozwijając go, dodając własne artystyczne propozycje.

W PRL zgodnie z ideologią i propagandą socrealistyczną liczba zespołów folklorystycznych zaczęła znacznie wzrastać, dzięki subwencjom państwa tańce narodowe stawały się ważnym elementem kultury. Były upowszechniane poprzez grono instruktorów, tancerzy i choreografów wywodzących się z różnych środowisk, o różnym wykształceniu tanecznym i etnograficznym. W wyniku tego układy miały swoje nowe wersje i rozwiązania sceniczne, przygotowywane według różnych programów i tradycji (Nowak, 2019). Depozytariusze, bo tak można również nazwać choreografów polskich tańców, reprezentowali nie tylko odziedziczone praktyki z przeszłości, ale bardziej lub mniej twórczo je przekształcali. Zatem tańce narodowe jako zjawisko niematerialnego dziedzictwa kulturowego są jednocześnie tradycyjne i współczesne, ewaluują, zmieniają kontekst i funkcje, zachowując mniej lub bardziej swoją pierwotną substancję znaczeniową.

Osobowość i działalność Henryka Dudy jako przykład modelu ochrony dziedzictwa kulturowego

Życie Henryka Dudy (1925–2007) – tancerza, pedagoga tańca, choreografa, reżysera, mima i menadżera – związane było z tańcem obecnym w jego życiu od najmłodszych lat. Już jako dziecko od swojego dziadka uczył się tańców śląskich: tak rozpoczęła się droga, na której spotkały się taniec i kultura ludowa. Współpracował z wybitnymi osobowościami, które (współ)kształtowały widzenie tańca ludowego w formie scenicznej XX w. i wywarły wpływ na jego życie zawodowe.

Edukację taneczną rozpoczął w zespole prowadzonym przez prof. Konopkę w Opolu. Od 1949 r. tańczył w zespołach w Krakowie pod kierunkiem Franciszki Zozulowej i Jadwigi Miazkowej. Tańce narodowe oraz taniec klasyczny studiował w Studium Tańca Ludowego i Artystycznego w Krakowie pod kierunkiem Kazimierzy

Kłossówny-Świechłowej – przedwojennej tancerki baletu Teatru Wielkiego w Warszawie. Uczył się też w Państwowej Szkole Baletowej w Warszawie u Krystyny Rokitnickiej.

Brał udział jako tancerz w II Światowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Budapeszcie¹¹. W tym czasie rozpoczął współpracę ze znanymi choreografkami: Jadwigą Hryniewiecką i Jadwigą Mierzejewską. To właśnie z Mierzejewską w latach 1955–1961 współtworzył inscenizacje tańców narodowych jako widowisk plenerowych podczas Centralnych Dożynek na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie.

Henryk Duda współpracował z teatrami w Polsce, tworząc reżyserie i choreografie do spektakli i reżyserie telewizyjne. Wykładał taniec w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie oraz w Münchner Kammerpiele Otto-Falckenbergschule w Monachium. W 1967 r. wygrał konkurs w Ministerstwie Kultury i Sztuki PRL i jako polski choreograf został zaproszony do Japonii, gdzie w 12 uniwersytetach uczył polskich tańców narodowych i regionalnych, a delegacje japońskie uczestniczyły w prowadzonych przez niego seminariach polskich tańców narodowych w Polsce.

Życie dzielił jako profesjonalista z ruchem amatorskim, wprowadzając tańce polskie, w tym narodowe, na scenę. Już podczas studiów założył i prowadził Zespół Pieśni i Tańca Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Krakowie. Następnie został choreografem Zespołu Pieśni i Tańca „Krakowiacy”, w kolejnych latach był kierownikiem Zespołu Pieśni i Tańca „Nowa Huta” oraz choreografem Zespołu Tańca Estradowego w Zakładowym Domu Kultury Huty im. Lenina. Pracował jako choreograf Zespołu Pieśni i Tańca „Słowianki”. Był współzałożycielem Zespołu Pieśni i Tańca „Ziemia Myślenicka”.

W 1957 r. powstał jeden z nielicznych tekstów Henryka Dudy (1957), w którym autor umieścił propozycje rozwiązań scenicznych tańców narodowych na potrzeby wojskowych zespołów amatorskich.

Wzorzec postępowania w kontekście tańców narodowych i działania lidera

Przekaz międzypokoleniowy, historyczny, wiedza i umiejętności połączone z jego osobistymi pogłębionymi studiami choreograficznymi stanowi wielonarstwowy zasób, który zaowocował ukształtowaniem się jego własnego stylu. Nie sposób w tym miejscu pominąć dyskusji, która toczyła się

11 Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów – międzynarodowe wydarzenie organizowane przez Światową Federację Młodzieży Demokratycznej (WFDY) wraz z Międzynarodową Unią Studentów od 1947 r.

wokół prezentacji scenicznej tańców. Według klasyfikacji Jędrzeja Cierniaka (1963) można ją rozróżnić na: rekonstrukcję najbardziej zbliżoną do pierwowzoru oraz rozróżnienie w formie spektaklu stylizowanego – do drugiego można dodatkowo wprowadzić zakres stopnia stylizacji. Józef Burszta (1985) jako etnolog postulował, aby stylizacja wykorzystywała autentyczne elementy, bez ich zmiany, w taki sposób, by szła dotąd, dokąd sięgają jej granice gatunkowe. Kierując się logiką Judith Lynne Hanny (1987), że subiektywna filozofia oraz koncept danego twórcy/tancerza nadaje tańcu indywidualny wyraz, można uznać, że choreograf nadaje choreografii bądź układowi tanecznemu – niepowtarzalny rys. Duda wprowadzał na scenę tańce opracowane artystycznie, pomiędzy rekonstrukcją a głęboką stylizacją.

Nauczycielki/poprzedniczki/współtwórczynie ruchu folklorystyczno-tanecznego

Jadwiga Hryniewiecka była wybitną choreografką i reformatorką polskiego tańca pierwszej połowy XX w. Na zaproszenie Tadeusza Sygietyńskiego została pierwszym choreografem „Mazowsza”. Założycielka amatorskiego ZTL „Harnam” w Łodzi. W swojej działalności pedagogicznej i choreograficznej łączyła różne nurty, towarzyszyła jej fascynacja tańcami narodowymi i staropolskimi, udział w ruchu amatorskim i zwracanie uwagi na indywidualność tancerza. Dbała i zabiegała o tzw. czystość tańców polskich wraz z pozostałymi choreografkami, m.in. Jadwigą Mierzejewską¹².

Obok powyższych wpływ na kształtowanie się Henryka Dudy miały wspomniane już pedagożki i choreografki szkół baletowych: Krystyna Rokitnicka, Franciszka Zozulowa i Jadwiga Miazakowa.

Dobre praktyki w ochronie dziedzictwa kulturowego

Kodyfikacja tańców jako dobre praktyki ochrony dziedzictwa

Ukształtowane pod wpływem różnych czynników, w różnych epokach i środowiskach elementy choreotechniki polskich tańców narodowych wymagały współcześnie swego rodzaju uporządkowania i modyfikacji. Próbę kodyfikacji tańców podjęli choreografowie, tancerze, pedagodzy tańca powołani do Rady Ekspertów ds. Folkloru Ministerstwa Kultury

12 J. Burszta uważał ją za wybitną nauczycielkę, por. *Kultura ludowa, Kultura narodowa*.

i Sztuki w latach 1987–1989. Zostały wtedy usystematyzowane następujące tańce: polonez, mazur, kujawiak, oberek i krakowiak. Kodyfikowane, systematyzowane i modyfikowane były kroki, figury parowe i zespołowe. W radzie ekspertów zasiadli m.in. Henryk Duda, Jan Łosakiewicz, Małgorzata Kucharska-Nowak, Anatol Kocyłowski, Ignacy Wachowiak i Zofia Stęszewska¹³. W ten sposób powstał ustandaryzowany zestaw tańców narodowych oraz towarzyszący mu wypracowany ich zapis na kasecie wideo pt. *Polskie tańce narodowe* (Łosakiewicz) i wydana w 1990 r. broszura *Polskie tańce narodowe – systematyka*. Autorem opracowania był Czesław Sroka (1990), wychowanek Zofii Kwaśnicowej, co w naturalny sposób implikowało nawiązanie do jej koncepcji.

Praktyki i wzorzec postępowania na przykładzie działania Henryka Dudy

Henryk Duda z jednej strony był kontynuatorem tradycji niesionej przez jego nauczycielki, praktykiem, obserwatorem i uczestnikiem. Z drugiej strony był też badaczem i interpretatorem tekstów kultury, w myśl Rembiewskiej (2009), że „kroki zawsze przychodziły skądinąd (...) one nigdy nie pochodzą z nóg”. Był tancerzem wykorzystującym w pracy swoje własne ciało i różne style taneczne, w końcu też samodzielnym twórcą proponującym własne rozwiązania, ponieważ sama kontynuacja tradycji poprzedniczek wiąże się również z dostrzeganiem różnic pomiędzy nimi.

To, co łączyło jego podejście z postawą Hryniewieckiej, to m.in. ruch amatorski, w którym chodzi o zacieranie granicy pomiędzy tańcem profesjonalnym/zawodowym a amatorskim. Przyświecała temu idea dostępności działań organizacyjnych, które dadzą szansę każdemu na uczestnictwo w kulturze. Duda, pracując w zespołach pieśni i tańca, podkreślał, że wychowuje „tancerza amatora na profesjonalnym poziomie” oraz odbiorcę tej sztuki tanecznej.

W latach 50. rozpoczęła się w Polsce moda na imprezy folklorystyczne, czego najbardziej adekwatnym reprezentantem stały się masowe, ogólnopolskie dożynki, mające swoje podłoże ideologiczne. Hryniewiecka uczestniczyła we wspomnianych dożynkach tylko dwa razy, ponieważ uważała, że „masa gubi jednostkę i zatracą jej indywidualność” (1990, s. 25). Henryk Duda natomiast operował zarazem jednym – „wielkim” obrazem w barwnych strojach podczas imprez masowych za Mierzejewską, jak i drugim – podejściem indywidualnym do jednostki za Hryniewiecką.

13 Centrum Animacji Kultury. Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

Kontynuował metodykę przedwojennych szkół tańca, np. kolejność wprowadzania tańców: od krakowiaka i jego kroku podstawowego, który jest prostszy niż podstawowy krok mazura czy poloneza. Potem wprowadzał kolejne: krzesany, hołubiec i figury, dbając o postawę, która stanowiła jakąś formę do pozostałych polskich tańców. Potwierdza to tekst Olgi Roesler-Żeromskiej o programie zajęć praktycznych w przedwojennych szkołach tańca (1949).

Opierał się na ćwiczeniach rytmicznych – harmonijnym ruchu w przestrzeni według Émile’a Jaquesa Dalcroze’a (Wojnar, 1965.). Przygotowywał tancerzy – ich nogi, ciało do wykonania *pas* tanecznych według zasad tańca klasycznego (Waganowa, 1952). Używał rozwiązań łączenia kroków klasycznych tworzących konkretne figury, rozwiązań scenicznych z uwzględnieniem tego, kto wprowadził dany krok czy figurę do tańca. To dawało obraz, w którym kierunku idzie stylizacja i w jakim momencie została wprowadzona jako rozwiązanie konkretnego choreografa. Na przykład w swoich krakowiakach wprowadzał „figurę czapkową” ułożoną przez Franciszkę Zozulową.

Henryk Duda, podobnie jak poprzedniczki, zwracał uwagę na „czystość naszych tańców”, by elementy „obce” nie były wprowadzane do tańców w celu wywołania większego efektu. Przykładem podnoszonym przez niego na próbach było m.in. wprowadzanie elementów tańców historycznych, np. tzw. okienek *allemande* z tańca niemieckiego, które dostały się do kujawiaków z Wielkopolski.

Kompozycja sceniczna była jednym z ważniejszych charakterystycznych cech jego stylu: wprowadzenie jakiegoś rozwiązania choreograficznego, rozwinięcie go i powtórzenie, tak aby widz mógł zobaczyć całość obrazu i do niego wrócić, a nie oglądał tylko zmieniające się elementy. Budował choreografie polskich tańców narodowych, uwzględniając ich dyktujący rozwiązania sceniczne charakter. Ważne w tym było, by zachować nastrój: „godność majestatyczna poloneza, bojowa reprezentatywność mazura, zwycięska wesołość krakowiaka, rzewna poezja kujawiaka i buńczuczna zapamiętała siła oberka” (Hryniewiecka i Ostrowska, 1967, s. 4).

Podsumowanie

Dlaczego Henryk Duda jest przykładem depozytariusza służącego ochronie dziedzictwa kultury niematerialnej?

Tworzył własny, szczególny zawód tancerza-choreografa-etnografa. Udowodnił, że w tańcu utrata jedności z całokształtem życia niekoniecznie musi spowodować utratę waloru znaczeniowego na rzecz funkcji

estetycznych, by nie sprawić, aby taniec był tylko piękną formą ruchu (Hajduk-Nijakowska, 2013). Dostrzegając swoje korzenie i uwzględniając przekaz międzypokoleniowy w myśl nieistniejącej jeszcze konwencji UNESCO, według której dziedzictwem są różnorodne znaczące praktyki kulturowe realizowane przez członków danej wspólnoty w określonej przestrzeni kulturowej i w określonym kontekście kulturowym z użyciem związanych z nimi określonych artefaktów, wytworów, z którymi członkowie tej wspólnoty nadal się utożsamiają, tj. czują się ich spadkobiercami i kontynuatorami. Dodawał własne treści odpowiednie dla czasu, w którym tworzył. Jak piszą Adamowski i Smyk (2013), wzorcowy depozytariusz dziedzictwa „Przenosi w inny czas i w inne miejsce elementy dziedzictwa kulturowego, śledzi przeróżne sposoby jego współczesnego odkrywania, zastosowania, wykorzystania...”, a to właśnie czynił Henryk Duda.

Był tancerzem z wykształceniem baletowym i uprawiającym wiele stylów tanecznych, choreografem w ruchu zawodowym i amatorskim, etnografem/badaczem analizującym teksty kultury, by rozpoznać charakter tańca i wprowadzić odnalezione elementy do swoich układów. Był reżyserem uwzględniającym wszystkie elementy spektaklu scenicznego z największymi szczegółami, ekspertem mającym wpływ na ustalenie kanonu polskich tańców narodowych z pamięcią o artystkach/choreografkach/pedagożkach (Jadwidze Hryniewieckiej, Jadwidze Mierzejewskiej, Krysztynie Rokitnickiej, Franciszce Zozulowej i Jadwidze Miazakowej).

BIBLIOGRAFIA

- Adamowski, J. i Smyk, K. (red.). (2013). *Niematerialne dziedzictwo kulturowe w Polsce i jego ochrona*, t. 1. Lublin–Warszawa: UMCS i Narodowy Instytut Dziedzictwa.
- Bednarzowa, B. (1983). *Taniec w programach i systemach wychowania fizycznego. Tańce: rytm – ruch – muzyka. Wybór dla potrzeb wychowania fizycznego*. Warszawa: Sport i Turystyka.
- Brodziński, K. (1829). O tańcach polskich. *Melitele*, nr 1.
- Brodziński, K. (1829). Wyjątek z pisma o tańcach przez Kazimierza Brodzińskiego. *Melitele*, nr 1, 174–175.
- Brodziński, K. (1874). *Pisma*. T. VII. Poznań. Pozyskane z: http://rcin.org.pl/Content/46039/PDF/WA248_39210_F-353_brodz-pisma7_o.pdf (dostęp: 06.12.2022).
- Burszta, J. (1974). *Kultura ludowa – Kultura narodowa*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Burszta, J. (1985). *Chłopskie źródła kultury*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

- Chodkowski, A. (2001). *Encyklopedia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Cierniak, J. (1963). *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Czerniawski, K. (1847). *Charakterystyką tańców przez Karola Czerniawskiego*. Warszawa.
- Czerniawski, K. (1860). *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*. Warszawa.
- Dokument z Nara o autentyzmie* (1994). Pozyskano z: www.icomos.org/charters/nara-e.pdf (dostęp: 17.11.2022).
- Duda, H. (1957). *Polskie tańce narodowe. Wokół teatru*. Kraków.
- Guzy, M. (2003). *Polskie tańce narodowe*. Kraków.
- Hajduk-Nijakowska, J. (2013). Ochrona dziedzictwa czy postfolklorizm narodowy? W: J. Adamowski i K. Smyk (red.), *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*. Lublin – Warszawa.
- Hanna, J.L. (1987). *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hryniewiecka, J. (1961). *Pięć tańców polskich*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury
- Hryniewiecka, J. i Ostrowska, I. (1967). *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*. Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego
- Iwańska, A. (2014). Polski taniec modern 1918–1939 (na tle reformatorskich prądów w europejskiej sztuce tanecznej). *Kultura Etna*, 06, 60.
- Komorowska, M. (2018). *Polskie Tańce Narodowe. Słownik tańca XX i XXI wieku*. Pozyskano z: <http://sloowniktanca.uni.lodz.pl/polskie-tance-narodowe/> (dostęp: 06.11.2022).
- Kwaśnicowa, Z. (1933). Ogólne wytyczne przy opracowaniu i nauczaniu polskich tańców ludowych. *Wychowanie Fizyczne*, nr 1–2, 21–28.
- Lange, R. (1938). Polskie tańce ludowe. *Wychowanie Fizyczne*, nr 2, 63–72.
- Łukaszewska-Haberkowa, J. (2021). Krakowska koronka klockowa. Teoria i praktyka niematerialnego dziedzictwa kulturowego. W: A. Niedźwiedz i I. Okręglika (red.), *Niematerialne dziedzictwo kulturowe w teorii i praktyce*. Kraków: Muzeum Krakowa, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka.
- Mamontowicz-Łojek, B. (1972). *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Nowak, T. (2017a). *Klasyfikacja i kategorie stosowane na portalu – próba opisu i objaśnienia*. Pozyskano z: <http://www.tance.edu.pl/pl/o-projekcie/klasyfikacja> (dostęp: 15.11.2022).

- Nowak, T. (2017b). Hryniewiecka Jadwiga. *Słownik tańca XX i XXI wieku*. Pozyskano z: <http://sloowniktanca.uni.lodz.pl/hryniewiecka-jadwiga/> (dostęp: 5.11.2022).
- Nowak, T. (2017c). *Klasyfikacja i kategorie stosowane na portalu – próba opisu i objaśnienia*. Pozyskano z: <http://www.tance.edu.pl/pl/o-projekcie/klasyfikacja> (dostęp: 15.11.2022).
- Nowak, T. (2019). *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*. Warszawa: Bel Studio Sp. z o.o.
- Piasecki, E. (1935). *Zarys teorii wychowania fizycznego*. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich.
- Rembowska, A. (2009). *Teatr Tańca Piny Bausch. Sny i rzeczywistość*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Roesler-Żeromska, O. (1949). Taniec w teatrze amatorskim. *Poradnik Świetlicowy*, nr 111/112.
- Sroka, C. (1990). *Polskie tańce narodowe – systematyka*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Stęszewska, Z. (1960). Z zagadnień historii poloneza. *Muzyka*, nr 2, 77–90.
- Turska, I. (1983). *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Twórcy Śląska*. Pozyskano z: https://web.archive.org/web/20070810094305/http://www.zespolslask.pl/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=63 (dostęp: 03.11.2022).
- Waganowa, A. (1952). *Zasady tańca klasycznego*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Agnieszka Wargowska-Dudek – menadżerka kultury z doświadczeniem w instytucjach samorządowych, organizacjach pozarządowych i zespołach folklorystycznych. Pedagożka tańca, choreografka ze specjalizacją taniec ludowy. Członkini Rady przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego (do roku 2015) oraz Małopolskiej Rady Działalności Pożytku Publicznego (do roku 2013). Od 2008 roku prezeska i założycielka Fundacji ARTS, realizuje projekty sieciujące, międzysektorowe, międzynarodowe i badawcze. Współzałożycielka Komitetu na rzecz ratowania drewnianej boźnicy w Wiśniowej z początku XX w.

