

Miejsce  
na naklejkę  
z kodem szkoły

dysleksja

MWT – R1A1P-072

# EGZAMIN MATURALNY Z WIEDZY O TAŃCU

## POZIOM ROZSZERZONY

Czas pracy 180 minut

MAJ  
ROK 2007

### Instrukcja dla zdającego

1. Sprawdź, czy arkusz egzaminacyjny zawiera 19 stron (zadania 1 – 11). Ewentualny brak zgłoś przewodniczącemu zespołu nadzorującego egzamin.
2. Odpowiedzi zapisz w miejscu na to przeznaczonym przy każdym zadaniu.
3. Pisz czytelnie. Używaj długopisu/pióra tylko z czarnym tuszem/atramentem.
4. Nie używaj korektora, a błędne zapisy wyraźnie przekreśl.
5. Pamiętaj, że zapisy w brudnopisie nie podlegają ocenie.
6. Wypełnij tę część karty odpowiedzi, którą koduje zdający. Nie wpisuj żadnych znaków w części przeznaczonej dla egzaminatora.
7. Na karcie odpowiedzi wpisz swoją datę urodzenia i PESEL. Zamaluj  pola odpowiadające cyfrom numeru PESEL. Błędne zaznaczenie otocz kółkiem  i zaznacz właściwe.

*Życzymy powodzenia!*

Za rozwiązanie  
wszystkich zadań  
można otrzymać  
łącznie  
**50 punktów**

Wypełnia zdający  
przed rozpoczęciem pracy

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

PESEL ZDAJĄCEGO

--	--	--

KOD  
ZDAJĄCEGO

**ANALIZA DZIEŁA TANECZNEGO**

*W tej części egzaminu cztery razy obejrzysz krótki fragment dzieła tanecznego. Przed pierwszą prezentacją filmu zapoznaj się z treścią zadania nr 1 i materiałami pomocniczymi. Kolejne prezentacje oddzielone będą czasem przeznaczonym na rozwiązanie zadania (czas przerwy podany będzie na ekranie).*

**ZADANIE 1. (20 pkt)**

Zanalizuj przedstawiony na filmie fragment dzieła tanecznego, uwzględniając następujące elementy:

1. inspirację twórcy (1 pkt)
2. kompozycję ruchu (6 pkt)
3. symbolikę kompozycji (7 pkt)
4. warstwę dźwiękową (3 pkt)
5. scenografię i jej symbolikę (3 pkt)

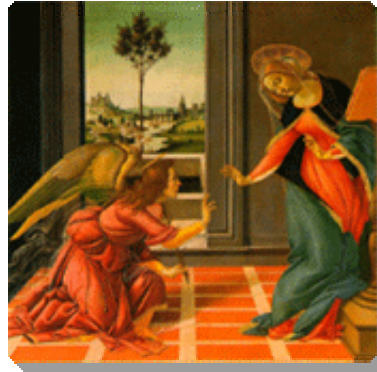
*W analizie nie obowiązuje kolejność zapisu poszczególnych jej elementów. Jako materiał pomocniczy do zadania wykorzystaj ilustracje (A – D).*

**MATERIAŁ POMOCNICZY**

A



B



C



**D**



***Inspiracja twórcy:***

*Inspiracją dla artysty była scena zwiastowania.*

***Kompozycja ruchu:***

*Jest to duet kobiet: Marii i Anioła. W ich tańcu możemy wyodrębnić trzy części: taniec Marii, taniec obu postaci oddzielnie i taniec w parze. Taniec Marii i Anioła różni się od siebie. Ruchy ramion i korpusu Marii są miękkie i delikatne, natomiast ruchy Anioła ostre i dynamiczne. Ramiona Anioła często są wyprostowane i wyciągnięte w bok lub ku górze. Postacią dominującą jest Anioł, który kieruje ruchem Marii. Tempo ruchu jest zróżnicowane: od spokojnego do bardzo dynamicznego. W ruchu obu postaci widoczne są pauzy, które potęgują napięcie. Pewne ruchy tancerki wykonują synchroniczne, np. klękają. Na początku dzieła Maria porusza ramionami i tułowiem, pozostając w pozycji siedzącej. W końcowej scenie Anioł chwyta Marię pod ramiona.*

### **Symbolika kompozycji**

Różny charakter odtwarzanych postaci spowodował, że w duecie role powierzono tancerkom o różnych cechach psychofizycznych.

Maria wyciąga ramiona w stronę, z której ma nadejść Anioł, co symbolizuje Zwiastowanie. Nadchodzący z głębi sceny Anioł wyobraża zstąpienie z nieba. Maria w pokorze i zamyśleniu pochyla głowę. Anioł przechodzący przez wodę przypomina Chrystusa, a ponadto może symbolizować oczyszczenie. Ruchy ramion Anioła naśladują ruchy skrzydeł, a wyciągnięte w górę ramiona i palec kieruje uwagę odbiorcy ku górze – niebu. Symbolem aktu poczęcia jest ruch ramienia i dłoni Anioła wzdłuż ciała Marii i płaskie ułożenie dłoni na jej brzuchu. Skupiony na Marii wzrok Anioła podkreśla, że jest wybrana przez Boga. Anioł, klęcząc przed Marią, wyraża szacunek dla niej. Maria nie patrzy na Anioła, patrzy w siebie, co można odczytać z jej wzroku niedostrzegającego Anioła. Tajemnicę i zachowanie milczenia artysta wyraził zakryciem dłonią ust przez Marię. W końcowej scenie obie tancerki układają ramiona w kształt krzyża.

### **Warstwa dźwiękowa:**

W dziele wykorzystana jest muzyka klasyczna, instrumentalna, symfoniczna. Na warstwę dźwiękową składają się ponadto: głosy dziecięce, cisza, plusk wody, muzyka elektroniczna. Możemy dostrzec przypisanie poszczególnych elementów warstwy dźwiękowej postaciom: Marii towarzyszy muzyka.

### **Scenografia i jej symbolika:**

W zbudowanej z prostych brył geometrycznych dekoracji dzieła, wykorzystano tylko kilka podstawowych kolorów: czerń, biel i czerwień. Symbolika kolorów nawiązuje do symboliki chrześcijaństwa: biały strój Marii oznacza czystość, błękitny strój Anioła symbolizuje boskość i życie, natomiast czerwień w tle to kolor krwi, męki, miłości i królowania. Ciemne tło, skontrastowane z jasną sceną, sprawia wrażenie nieskończoności.

## TEST

### Zadanie 2. (1 pkt)

Podaj nazwy polskich tańców narodowych, o których mówią poniższe fragmenty tekstów (2.1 – 2.4).

2.1 Taniec ten charakteryzuje się taktem dwudzielnym, synkopowym rytmem i szybkim tempem. Związany był szczególnie z obyczajami weselnymi wsi regionu, z którego się wywodzi, choć niektórzy przypisują mu pierwiastki tańca wojennego.

Nazwa tańca *Krakowiak*

2.2 Choreotechnika tego tańca, jako narodowego w wykonaniu scenicznym czy towarzyskim, niewiele ma wspólnego z jego formą ludową. Trójmiarowy rytm z akcentem na drugiej lub na trzeciej części taktu, wielka liczba figur tanecznych, najrozmaitszych rozwiązań przestrzennych oraz szybkie tempo wymagają niezwyklej sprawności tancerzy.

Nazwa tańca *Mazur*

2.3 Towarzyszą temu tańcowi przepiękne melodie, utrzymane przeważnie w tonacjach minorowych. Częste są w tych melodiach fermaty i wydłużane okresy. Charakterystyczne muzyczne akcentowania występujące zwykle na zakończenie frazy, wytworzyły różnorodne przytupywania o stonowanej ruchowej dynamice.

Nazwa tańca *Kujawiak*

2.4 Przy końcu tańca, zgodnie z wiejską tradycją, muzykanci grają go coraz szybciej, aż taniec przybiera wprost zawrotne tempo. Jako jedyny polski taniec narodowy ma elementy akrobatyczne. Charakterystyczne jest przenoszenie przez partnera partnerki czy podrzucanie jej do góry.

Nazwa tańca *Oberek*

**Zadanie 3. (3 pkt)**

Podaj tytuły dzieł tanecznych zaprezentowanych na ilustracjach 3.1 – 3.3 oraz nazwiska choreografów, którzy je stworzyli.

**3.1**Tytuł *Revelations*Nazwisko *Alvin Ailey***3.2**Tytuł *West Side Story*Nazwisko *Jerome Robbins***3.3**Tytuł *Noces*Nazwisko *Angelin Preljocaj*



#### Zadanie 4. (3 pkt)

Zestaw nazwiska kompozytorów i choreografów z tytułami choreografii, wpisując litery oznaczające ich nazwiska do tabeli obok każdego z tytułów.

Uwaga: dwa nazwiska choreografów i dwa nazwiska kompozytorów są zbędne.

Zadanie	Tytuł	Kompozytor	Choreograf
4.1	El Penitente	<i>Louis Horst</i>	<i>Martha Graham</i>
4.2	Agon	<i>Igor Strawiński</i>	<i>George Balanchine</i>
4.3	Symphonie pour un homme seul	<i>Pierre Henry, Pierre Schaeffer</i>	<i>Maurice Béjart</i>

- |                                   |                      |
|-----------------------------------|----------------------|
| A. Pierre Henry, Pierre Schaeffer | a. Maurice Béjart    |
| B. Maurice Ravel                  | b. Roland Petit      |
| C. John Cage                      | c. George Balanchine |
| D. Igor Strawiński                | d. Martha Graham     |
| E. Louis Horst                    | e. Pina Bausch       |

#### Zadanie 5. (3 pkt)

Dokończ poniższe zdania, zaznaczając poprawną odpowiedź.

5.1 Dzięki „Porankom Noverrowskim” John Cranko stworzył szansę dla debiutu choreograficznego

- A. Maurice’a Béjart’a.
- B. Jiří’ego Kyliana.
- C. Carol Armitage.

5.2 Merce Cunningham był uczniem i tancerzem zespołu

- A. Doris Humphrey.
- B. Lestera Hortona.
- C. Marthy Graham.

5.3 Sergiusz Lifar uczęszczał w Kijowie do szkoły baletowej

- A. Agryppiny Waganowej.
- B. Bronisławy Niżyńskiej.
- C. Enrico Cechettiiego.

**Zadanie 6. (1 pkt)**

Podaj tytuł pierwszego pełnospektaklowego baletu otwierającego okres romantyzmu oraz nazwisko jego choreografa.

6.1 Tytuł. „*La Sylphide*”

6.2 Choreograf *Filippo Taglioni*

**Zadanie 7. (2 pkt)**

Podaj nazwę tańca zaprezentowanego na poniższych ilustracjach oraz określ epokę, w której powstał.



7.1 Nazwa tańca *Moreska*

7.2 Epoka *Renesans*



### Zadanie 8. (2 pkt)

Podaj nazwę kierunku malarstwa, który miał wpływ na projekt kostiumu zaprezentowanego na ilustracji, oraz nazwisko artysty, który go zaprojektował.



8.1 Kierunek malarstwa *Kubizm*

8.2 Nazwisko scenografa *Pablo Picasso*

### Zadanie 9. (1 pkt)

Podaj imię i nazwisko postaci, o której mówi poniższy fragment tekstu.

Od 1.11.1917 r. mianowany został dyrektorem i baletmistrem baletu Teatru Wielkiego i dyrektorem warszawskiej szkoły baletowej. Wielkie zasługi położył w dziedzinie rodzimej twórczości baletowej. Opracował na nowo choreografię oper Moniuszkowskich, wznowił dawne balety polskie, takie jak: „Na kwaterze” czy dwie wersje „Wesela w Ojcowie” (zatytułowane – „Wesele na wsi” i „Karczma”). Nade wszystko jednak wystawiał nowe dzieła rodzimych kompozytorów współczesnych. Ogromny sukces przyniosło mu przede wszystkim wystawienie baletu „Pan Twardowski” Ludomira Różyckiego (1921).

Postać *Piotr Zajlich*

### Zadanie 10. (4 pkt)

Wpisz obok określeń umieszczonych w tabeli nazwiska teoretyków i pionierów tańca współczesnego, których one dotyczą.

Zadanie	Określenie	Postać
10.1	Zwrócenie uwagi na związki między ruchem i rytmem.	<i>Emile Jaques-Dalcroze</i>
10.2	Taniec i ruch inspirowane są kontaktem z przyrodą, a nie troską o dostosowanie się do zastanych założeń estetycznych.	<i>Isadora Duncan</i>
10.3	Antropocentryczna koncepcja przestrzeni na podstawie kinesfery.	<i>Rudolf von Laban</i>
10.4	Opracowanie logicznego systemu związków między różnymi częściami ciała, różnymi rodzajami ruchu i różnymi uczuciami człowieka.	<i>François Delsarte</i>

**ZADANIE ROZSZERZONEJ ODPOWIEDZI****Zadanie 11. (10 pkt)**

Napisz wypracowanie na jeden z podanych poniżej tematów:

**Temat 1.** „Giselle” (choreografia J. Coralli i J. Perrot) i „Jezioro łabędzie” (choreografia M. Petipa i L. Iwanow) – dwie historie tragicznej miłości, opowiedziane odmiennymi środkami artystycznymi. Porównaj oba balety, wskazując cechy charakterystyczne dla epok, w których powstały.

**Temat 2.** W historii tańca rola mężczyzny – tancerza w spektaklu baletowym zmieniła się. Na podstawie wybranych przykładów omów ten proces, wskazując jego przyczyny i skutki.

**Temat 1**

*„Giselle” według choreografii J. Coralliego i J. Perrota oraz „Jezioro łabędzie” według choreografii M. Petipy i L. Iwanowa to dwa dzieła baletowe reprezentatywne dla epok, w których powstały. W obu utworach autorzy opowiadają o tragicznej historii miłosnej, ale robią to różnymi środkami artystycznymi.*

*Treścią baletu „Giselle” jest typowa dla epoki romantyzmu historia nieszczęśliwej miłości między bohaterami z różnych klas społecznych, która tytułową bohaterkę doprowadza do obłądzenia i śmierci. Inspiracją do stworzenia tego dzieła była legenda o willidach.*

*„Jezioro łabędzie” to typowa dla tradycyjnego baletu klasycznego baśń opowiadająca historię niespełnionej miłości księcia Zygryda i księżniczki Odetty, która przez złego czarownika Rotbarta została zaklęta w łabędzia. Inspirowana baśnią ludową akcja przedstawienia rozgrywa się na dworze księżęcym i w tajemniczej scenerii leśnego jeziora. Fabuła baletu wyraża walkę dobra ze złem.*

*W „Giselle” zastosowano typowy dla baletu romantycznego podział na dwa akty, z których pierwszy prezentuje świat rzeczywisty, a drugi fantastyczny, nadprzyrodzony. Akcja dramatyczna baletu zamyka się w pierwszym akcie, drugi zaś służy wyłącznie prezentacji tańca żeńskiego corps de ballet. Występują*

tu liczne sceny pantomimiczne realistyczne, podkreślające stan emocjonalny bohaterów, np.: scena szaleństwa i śmierci tytułowej bohaterki. Na plan pierwszy w balecie wysuwa się postać tancerki – solistki, bowiem to ona w balecie romantycznym zajmuje najważniejszą pozycję. Autor choreografii wykorzystał technikę tańca klasycznego, a także wprowadził taniec tancerek na palcach w prostych krokach i figurach tanecznych. To chwilowe wznoszenie się na palce podkreśliło ich ulotność i nieziemski charakter. Przeważają tu tańce zespołowe, których kompozycja przestrzenna jest mało urozmaicona i symetryczna.

„Jezioro łabędzie” jest baletem divertissement o bardzo rozbudowanej strukturze, składa się z czterech aktów. Poprzez białe akty – drugi i czwarty – balet ten nawiązuje do tradycji romantycznej. Akcja dramatyczna, choć wątła i przerywana, prowadzona jest aż do finałowej sceny dzieła. Podobnie jak w „Giselle” eksponowana jest tu postać tancerki – solistki. Choreografowie wykorzystali technikę tańca klasycznego, półcharakterystycznego i charakterystycznego. W divertissement w trzecim akcie umieszczono pięć stylizowanych europejskich tańców narodowych. W przeciwieństwie do „Giselle”, partnerowanie jest w nich urozmaicone. W tańcu pojawiają się trudne kombinacje skoków, obrotów (fouettés), a także elementy akrobatyczne. Mamy tu również dwa rozbudowane i o charakterze wirtuozowskim pas de deux głównych bohaterów. W „Jeziorze łabędzim” sceny pantomimiczne są inne niż tego rodzaju sceny w „Giselle”. Postacie potraktowane są mniej emocjonalnie, a pantomimę stopniowo zastępuje taniec.

Symfoniczna muzyka A. Adama w „Giselle” zawiera motywy muzyczne charakterystyczne dla głównych bohaterów; jest bardzo taneczna i prosta w odbiorze. P. Czajkowski do „Jeziora łabędziego” stworzył muzykę wartościową nie tylko pod względem tanecznym, ale i czysto muzycznym. Jest ona spójna z akcją dramatyczną baletu, zawiera wiele motywów, które charakteryzują poszczególne postacie i sytuacje.

W „Giselle” różnicowanie dwóch światów można dostrzec także w scenografii. W pierwszym akcie suknie tancerek i pozostałe elementy kostiumu stylizowane są na strój wieśniaczki. Krój sukien ma formę paczki romantycznej, czyli sukienki sięgającej do połowy łydki. W drugim akcie tancerki – nieziemskie istoty – ubrane są w białe paczki romantyczne bez zdobień, ze skrzydełkami na plecach, a na głowach mają wianki – symbol czystości. Tancerki tańczą na pointach. Dekoracja jest realistyczna. Zastosowano w niej elementy typowe dla epoki romantycznej, czyli chatka, krajobraz wiejski w pierwszym akcie oraz grób z krzyżem, las w drugim akcie. Występują również charakterystyczne dla romantyzmu rekwizyty: kwiaty, krzyż, wianek. W pierwszym akcie dominuje jasne oświetlenie, barwna i radosna kolorystyka, w drugim natomiast dzięki niebieskiemu i przyciemnionemu oświetleniu stworzono nastrój grozy i tajemniczości.

W „Jeziorze łabędzim” dekoracja pierwszego i trzeciego aktu jest realistyczna. Przedstawia wnętrze sali balowej. W akcie drugim i czwartym przenosi widza w scenerię leśnego jeziora. W tych aktach inny jest również kostium tancerki. W aktach pierwszym i trzecim tancerki występują w stylizowanych sukniach dworskich, a ich głowy ozdobione są diademami, natomiast w białych aktach – w paczkach klasycznych z symbolicznym przybraniem głowy – przepaski z piór. Tak jak w Giselle tancerki tańczą na pointach. Dla podkreślenia charakterów postaci wykorzystano symbolikę koloru w kostiumie solistki – Odetta – biel, Odylia – czerń. W kostiumach tancerzy wykonujących tańce charakterystyczne wykorzystano stylizację strojów narodowych. W pierwszym i trzecim akcie oświetlenie jest jasne, dominuje barwna i radosna kolorystyka, w drugimi i czwartym oświetlenie jest zimne, tworzy atmosferę tajemniczości i grozy.

Oba balety opowiadają historię miłosną, ale odmiennymi środkami. „Giselle” jest to balet typowy dla romantyzmu. Elementy romantyczne widoczne są w muzyce, scenografii i choreografii. Natomiast „Jezioro łabędzie”

*opowiada historię miłości w sposób charakterystyczny dla klasycznego baletu. W „Giselle” środki wyrazu służą budowaniu emocji, natomiast w „Jeziorze labędzim” większą rolę od warstwy emocjonalnej odgrywa technika tańca.*

## **Temat 2**

*W historii tańca rola mężczyzny w powstawaniu i realizacji spektaklu baletowego uzależniona była od sytuacji społecznej oraz od tła kulturowego poszczególnych epok.*

*W I połowie XVII wieku sztuka tańca cieszyła się dużym uznaniem na dworach europejskich, ale zdominowana była przez mężczyzn. Spowodowane to było wyższą pozycją społeczną mężczyzny, jak również tym, że taniec traktowano jako rozrywkę, która z przyczyn moralnych nie przystoi kobietom. Kreowanie ról kobiecych przez mężczyzn ułatwiono przez zastosowanie masek. Duże znaczenie dla rozwoju tańca męskiego i zainteresowania tańcem przedstawicieli szlachty miała postać Ludwika XIV. Ten król Francji był nie tylko wielkim mecenasem tańca, ale również tancerzem, a droga do łask króla wiodła przez taniec.*

*W II połowie XVII wieku rozwijająca się technika tańca i bardziej skomplikowana struktura spektaklu tanecznego sprawiły, że podjęto działania mające na celu przygotowanie zawodowych tancerzy. Dzięki przygotowaniu tancerek zawodowych stopniowo wprowadzano kobiety do baletu dworskiego i na scenę Opery Paryskiej („Triumf miłości” – Mlle de La Fontaine).*

*Mimo coraz powszechniejszego udziału tancerek w baletach w XVIII wieku nadal dominował taniec męski, a rozwój sztuki tańca uzależniony był od działalności mężczyzn, wybitnych tancerzy i reformatorów, między innymi: L. Doupré, G. i A. Vestris, G. Angiolini, J. G. Noverre, J. Dauberval.*

Wpłynęli oni na wzbogacenie techniki tanecznej, reformę kostiumu, kształtowanie wyrazu scenicznego. Nastąpiło zróżnicowanie stylu tańca, wyróżniono tancerza noble, półcharakterystycznego i charakterystycznego. W tym okresie tancerki dążyły do zwrócenia uwagi widzów na taniec kobiecy i próbowały dorównać mężczyznom w technice tanecznej, a także włączyć się w reformę kostiumu (między innymi.: M. Sallé i M. Camargo). Lecz dopiero I połowa XIX wieku przyniosła zmiany w postrzeganiu roli tańca kobiet w balecie. Idee epoki romantyzmu – fascynacja metafizycznym przeżyciem, topos nieszczęśliwej miłości, przypisywanie kobietom cech typowych dla istot pozaziemskich – spowodowały pojawienie się kultu gwiazd kobiet (M. Taglioni, C. Grisi, F. Elssler). Tancerz pojawiał się w spektaklu najczęściej jako partner, niemniej jednak wyjątkiem od tej zasady były balety A. Bournonville'a. Rozwinął on taniec męski oraz starał się o utrzymanie równowagi płci w swoich spektaklach.

Ten nagły brak zainteresowania tańcem męskim w balecie romantycznym sprawił, że tancerze w tej epoce odegrali znaczącą rolę jako choreografowie, pedagodzy i teoretycy tańca, między innymi: F. Taglioni, J. Perrot, C. Blasis. W okresie działalności M. Petipy stopniowo wzbogacano i rozbudowywano taniec męski, choć przede wszystkim w rolach charakterystycznych. Mężczyźni dominowali w dziedzinie choreografii i pedagogiki tańca, między innymi: A. Saint-Leon, M. Petipa, L. Iwanow. Taka sytuacja trwała aż do początków XX wieku. Przywrócenie wysokiej rangi tańcowi męskiemu było wynikiem wyszukiwania i promowania utalentowanych tancerzy i choreografów przez S. Diagilewa. Repertuar Baletów Rosyjskich w znacznym stopniu eksponował role męskie, np.: „Duch róży”, „Pietruszka”, „Trójkątny kapelusz”. Dostrzegamy tu znaczny postęp w technice tańca męskiego oraz kreowaniu wyrazistszej postaci sceniczej.

We współczesnej choreografii XX-wiecznej nastąpiło pełne zrównanie pozycji tańca męskiego z tańcem kobiet. Jest to wynikiem i odzwierciedleniem



*równej pozycji społecznej kobiet i mężczyzn. Niekiedy można dostrzec odmienności w wykorzystywaniu tańca męskiego i kobiecego, wynikają one z preferencji artystycznych poszczególnych twórców i z tematu choreografii.*

*Na przestrzeni wieków rola tańca męskiego w spektaklu baletowym zmieniała się. Wiązało się to ze społeczną pozycją mężczyzny, z obyczajowością i z idealami epoki. Taniec męski w spektaklu baletowym przeszedł drogę od pełnej dominacji w XVII i XVIII wieku, poprzez zepchnięcie do pozycji podrzędnej w XIX wieku i wreszcie pełnego zrównania z tańcem kobiecym w wieku XX.*