

## *Polskie tańce narodowe – emblemat polskości czy zjawisko pogranicza europejskiego*

TOMASZ NOWAK

Instytut Muzykologii · Uniwersytet Warszawski · ✉ t.m.nowak@uw.edu.pl

W polskiej kulturze spotykamy się z interesującym zjawiskiem, jakie stanowią tańce narodowe. W opinii Mieczysława Tomaszewskiego taniec — obok narodowego języka, śpiewu, wątków historii i literatury, folkloru i muzycznego ewokowania pejzaży ziemi rodzinnej — stanowi medium, poprzez które dotychczas wyrażała się narodowość<sup>1</sup>. Współcześnie polskie tańce narodowe w powszechnym rozumieniu to kompleks pięciu tańców (polonez, mazur, krakowiak, oberek i kujawiak), wykonywanych często jedynie muzycznie w oderwaniu od warstwy ruchowej. Pochodzenie poszczególnych tańców najczęściej związane jest z kulturą chłopską, przy założeniu, iż w toku długotrwałego procesu tańce te zostały zaadaptowane przez wyższe warstwy społeczne (szlachta, mieszczaństwo), by w zmienionej formie muzycznej i choreotechnicznej uzyskać rangę emblematu charakteru narodowego i kwintesencji polskiej kultury tanecznej. W takim ujęciu cała grupa tańców otrzymuje cechy kanonu kulturowego, z czego zdawano sobie sprawę co najmniej od I połowy XVIII wieku.

Czym jest kanon kulturowy? Witold Kula stwierdza, że: „W każdym społeczeństwie i w każdej epoce istnieje mniej lub bardziej zdefiniowany kanon kulturowy”<sup>2</sup>. Andrzej Szpociński zaś zjawisko to definiuje następująco:

1 Mieczysław Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, „Ruch Muzyczny” 1985 nr 6, s. 3–4; zob. też idem, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, w: *Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka, Warszawa 1995, s. 158–160.

2 Witold Kula, *Rozważania o historii*, Warszawa 1958, s. 165.

Kanon to taka szczególna część tradycji, która w powszechnym przekonaniu członków zbiorowości obowiązuje wszystkich jej uczestników, a ponadto dziedzinowa ma być z pokolenia na pokolenie. Kanon zatem jest zawsze jakoś odniesiony do przeszłości i projektowany w przyszłość. W jego zakres włączone mogą być również elementy współczesne, pod tym wszakże warunkiem, że pozabawione zostaną ulotności i tymczasowości, a uzyskają wymiar ponadczasowy<sup>3</sup>.

W tym rozumieniu pojęcie kanonu kulturowego staje się pochodną terminu tradycja w definicji Władysława Stróżewskiego<sup>4</sup>, ale z uwzględnieniem zjawisk, określonych przez Erica Hobsbawma jako tradycja wynaleziona<sup>5</sup>. Akcent jest tu jednak położony na przekonanie o obowiązku kultywowania kanonu, ciężącym na członkach wspólnoty, której dotyczy tradycja. Obowiązek ten wynika z wiary w ponadczasowość wartości składających się na kanon, co z kolei implikuje przekonanie o jego względnej niezmienności, dążenie do ochrony przed redukcją i ewentualnie do wzbogacenia. Przekonania te mają jednak charakter grupowej ułudy, gdyż jak wskazuje Szpociński: „Kanon «w ogóle» nie istnieje, istnieją natomiast kanony grup, wspólnot lub zbiorowości ludzkich żyjących w konkretnych sytuacjach historycznych, kulturowych i społecznych”<sup>6</sup>.

Na tym tle wyjątkowe znaczenie mają kanony będące własnością grup narodowych. Jak stwierdza Andrzej Szpociński:

Wyjątkowość kanonów kulturowych generowanych przez wspólnoty narodowe związana jest z dwiema kwestiami: po pierwsze – w historii kultury ostatnich dwustu lat identyfikacja ze wspólnotą narodową odgrywała jedną z najdonioślejszych ról w kształtowaniu postaw, zachowań i kompetencji kulturowych; po drugie – rola kanonu kulturowego w procesach kształtowania się tożsamości grupowej była niepomniernie większa w wypadku narodu niż innych zbiorowości. Innymi słowy, kanony kulturowe wspólnot narodowych wykształciły się w najpełniejszej formie, a kompetencje kulturowe nadbudowane nad generowanymi

3 Andrzej Szpociński, *Kanon kulturowy*, „Kultura i Społeczeństwo” 1991 nr 2, s. 47.

4 Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, s. 122–123. Ważna w rozważaniach Stróżewskiego dotyczących tradycji jest jej dialektyczność: to, że zapamiętana przeszłość kształtuje teraźniejszość i zarazem jest przez nią kształtowana, ibidem, s. 123.

5 Eric Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, przeł. Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Kraków 2008, s. 10.

6 A. Szpociński, op. cit., s. 47.

przez wspólnoty narodowe kanonami wywarły przemożny wpływ na sposób odnoszenia się do dziedzictwa kulturowego w ogóle<sup>7</sup>.

W kanon ujmowane zostają najczęściej te wytwory kultury, którym zaczyna się przypisywać znaczenia symboli identyfikacji zbiorowej, reprezentantów istotnych dla grup wartości<sup>8</sup>. Ma to jednak swoje konsekwencje dla wartości pierwotnych zjawisk wchodzących w skład kanonu:

Jest bowiem tak, że z chwilą, gdy w świadomości potocznej zdarzenie pocnie funkcjonować jako symbol tożsamości grupy, jako nośnik ważnych dla niej treści, uniezależnia się od wartości pierwotnej, tej, dzięki której dostało się do kanonu. Od tej pory postrzegane już jest nie jako nośnik jednej konkretnej wartości lub idei, lecz jako upostaciowanie treści w ogóle, jako „miejsce”, w którym odkrywane mogą być coraz to inne, nowe treści. Wartość pierwotna może się zdezaktualizować, a mimo to zdarzenie, postać lub wytwór kultury będzie nadal funkcjonował jako symbol identyfikacji zbiorowej, stając się co najwyżej nośnikiem innych, bardziej aktualnych treści<sup>9</sup>.

W odniesieniu do tańca wartości wynikające z funkcji zabawy, sytuacji obcowania z drugą płcią, doświadczania ruchu i muzyki o silnie wyakcentowanej metryczności ustępują różnorodnym wartościom powiązanim z życiem społecznym, np. kształtowaniem i doznawaniem uczucia spójni, podkreśleniem struktury społecznej, wdrażaniem młodego pokolenia w pożądaną w danej społeczności formę zachowań w relacjach interpersonalnych czy rolę płci<sup>10</sup>. W dziejach nowożytnej Europy takie podejście do wybranych tańców najwcześniej zostało wyeksponowane we Włoszech, Hiszpanii i Francji, by z czasem objąć pozostałe kraje, począwszy od Anglii i Niemiec. W Polsce zjawisko to nasilało się stopniowo w czasach saskich i stanisławowskich, osiągając swoje apogeum w epoce romantyzmu,

7 Ibidem, s. 48.

8 Ibidem, s. 49.

9 Ibidem.

10 O funkcjach tańca więcej m.in. w: Roderyk Lange, *Znaczenie tańca we współczesnej kulturze europejskiej: przegląd ogólny*, w: *Taniec – choreologia – humanistyka. Tom jubileuszowy dedykowany Profesorowi Roderykowi Langemu*, red. Dariusz Kubinowski, Poznań 2000; idem, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009, s. 88-107.

co wyraźnie wyznacza twórczość Kazimierza Brodzińskiego. Autor ten, poczynawszy od wsparcia udzielonego Józefowi Elsnerowi przy *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego*<sup>11</sup>, poprzez taneczny poemat *Wiesław*<sup>12</sup> i wykłady uniwersyteckie, aż po rozprawę o polskich tańcach narodowych<sup>13</sup>, nieustannie podkreślał rolę poloneza, krakowiaka, mazura i kozaka (*sic!*) jako medium charakteru narodowego i niektórych naczelnych dla narodu wartości, takich jak: powaga, rycerskość, sielska prostota, junactwo. Koncepcje te znakomicie rozwinął Karol Czerniawski w swojej bardzo dojrzałej — nawet w skali europejskiej — rozprawie z 1847 roku zatytułowanej *Charakterystyka tańców*<sup>14</sup>. Jest jednak rzeczą znamionną, że w epoce romantyzmu nie tylko ideolodzy narodowi i teoretycy sztuki tanecznej, ale nawet zwykli nauczyciele tańca uznawali za fundament wiedzy w tej dziedzinie gruntowne poznanie wartości, jakie niosą ze sobą tańce wchodzące w skład kanonów narodowych. Przykładem może być fragment z podręcznika tańca braci Staczyńskich:

Charakter tańca pochodzi z charakteru tego narodu w którym powstał, a tem trudniejszy jeszcze do poznania się staje, iż wywierają nań silne wpływy, muzyka i historia kolei jakie przeszedł. Chcąc cokolwiek bądź tańczyć z czuciem, czyli raczej z dokładnym zastosowaniem się i z właściwym wdziękiem: potrzeba poznać charakter tego narodu który utworzył ten taniec, w jakiej okoliczności to dopełnionem zostało i jakie koleje przechodził ten taniec, oraz czuć najdelikatniejsze odcienia myśli muzyki, która mu towarzyszy. [...] Nadto należy jeszcze zachować w tańcu charakter narodu, u jakiego przyjeśliśmy wykonywany taniec; — i tak: w Hiszpańskich niechaj przebijają dumą i stałość, w Niemieckich silna chęć zabawy, w Francuzkich lekkość i dowcip, w Słowiańskich powaga; a we wszystkich szlachetność, naiwność ukontentowania<sup>15</sup>.

- 
- 11 Józef Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego: szczególniej o wierszach polskich we względzie muzycznym. Cz. 1 przez Józefa Elsnera z przykładami rzecz obiaśniającymi przez Kazimierza Brodzińskiego*, Warszawa 1818.
  - 12 Kazimierz Brodziński, *Wiesław. Sielanka krakowska*, Warszawa 1820.
  - 13 Kazimierz Brodziński, *Wyjątek z pisma o tańcach*, „Melite” 1829 nr 1, s. 90–101.
  - 14 Karol Czerniawski, *Charakterystyka tańców*, Warszawa 1847; idem, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym*, Warszawa 1860.
  - 15 Józef Staczyński i Ignacy Staczyński, *Zasady tańców salonowych*, Warszawa 1846, s. 16–18. W tekstach z epok wcześniejszych zachowano oryginalną pisownię.

Zresztą każdemu z tańców poszczególnych kanonów narodowych przypisywano specyficzne treści i wartości. I tak Karol Czerniawski, wzorem Brodzińskiego dopatrujący się w wielu polskich tańcach pierwiastków rycerskich, w następujący sposób charakteryzował podstawowe elementy ruchowe mazura:

Sam krok jego przedstawia jeźdźca hasającego na koniu: tupanie nogą to bicie niecierpliwego rumaka; hołubce to spinanie ostrogą; a żywy, więcej skoczny, niż posuwisty krok tańczącego; raz cwał, drugi raz klusa, to znowu stępo, oznacza; poruszenia głowy to jest toczenie rumakiem. Jeździec raz zręcznie zawraca, to znowu rozbieżony na miejscu osadza, zatrzymując się nagle podkówką w takt palnąwszy<sup>16</sup>.

Również figurom autor przypisał znaczenie symboliczne wskazując, iż mogą być wizerunkiem m.in. „zdarzonego w narodzie wypadku, szyku bojowego, stoczonej walki”, „przypominkiem wygasłych już obrzędów lub zwyczajów”, a „czasem trudnym hieroglifem do przeczytania”<sup>17</sup>.

Takie doszukiwania się dodatkowych wartości i treści dotyczyły nie tylko samego ruchu tanecznego, ale też — jak wskazali już na to bracia Staczyńscy — towarzyszącej mu warstwy muzycznej. Poza nauczycielami i teoretykami tańca pisali o tym głównie literaci. Przykładowo Józef Ignacy Kraszewski twierdził, że im więcej w mazurze taktów zawierających ćwierćnuty, tym więcej w nim „siły i energii, zamaszystości właściwej sobie”. W ugrupowaniu trzech takich taktów zestawionych z jednym ósemkowym literat dopatrywał się charakteru „wojennego, rycerskiego, rubasznego”<sup>18</sup>. Z kolei w miarę nasycania przebiegów rytmicznych taktami ósemkowymi mazur w przekonaniu autora miał smutnieć, nabierać tęsknego charakteru, by w końcu przestać być mazurem.

Przytoczone powyżej sposoby określania kanonu kultury — a więc dokonywanie mniej lub bardziej świadomego wyboru cząstkowych właści-

16 K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców*, op. cit., s. 53; idem, *O tańcach narodowych naszych...*, op. cit., s. 84.

17 Ibidem.

18 Józef I. Kraszewski, *Listy J.I. Kraszewskiego do Redakcji Gazety Warszawskiej*, IV, „Gazeta Warszawska” 1857 nr 118, s. 3; zob. też *J.I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*, oprac. Stefan Świerzewski, Kraków 1963, s. 176-177.

wości oraz nadawanie im charakteru znaku kulturowego — w przekonaniu Jana Stęszewskiego zmierzają nieuchronnie do wytworzenia się stereotypów<sup>19</sup>. Za przykład autor podał zagadnienie rytmiki mazurkowej, w tej dziedzinie badań miał zresztą swoje zasługi<sup>20</sup>. Niemal jednocześnie ze Stęszewskim na stosunkowo łatwo dające się wyróżnić „stereotypy preferencji ruchowych, ustalone w toku długotrwałych procesów historycznych” w obrębie tańców mazurkowych wskazał analizujący choreotechnikę tańców polskich zasłużony polski antropolog tańca Roderyk Lange<sup>21</sup>. W świetle argumentów przedstawionych przez obydwu badaczy kategoria stereotypu zdawała się być wręcz idealna do wyjaśnienia problemu polskich tańców narodowych, stanowiących swoisty kanon kultury (to ostatnie określenie w przytoczonych pracach jednak nie padło). Przemawiało za tym również bogate doświadczenie polskich badań muzykologicznych i choreologicznych, gdyż opublikowane w 1995 roku stanowiska Stęszewskiego i Langego wieńczyły blisko dwa wieki fascynacji zagadnieniem tańców mazurkowych oraz wiek intensywnych poszukiwań źródłowych. Z drugiej jednak strony, jak się później okazało, wskazane powyżej artykuły otwierały okres prób dokonywania bardziej złożonych analiz, syntez i nowych, również krytycznych interpretacji<sup>22</sup>, które wskazały wiele zjawisk

19 Jan Stęszewski, *Polski charakter narodowy w muzyce: co to takiego?*, w: *Narody i stereotypy*, red. Teresa Walas, Kraków 1995, s. 230.

20 Jan Stęszewski, *Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym. Studium analityczne*, „Muzyka” 1959 nr 4, s. 147–159, 1960 nr 2, s. 29–53; Jan Stęszewski, Zofia Stęszewska, *Zur Genese und Chronologie des Mazurkarhythmus in Polen*, w: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1960, s. 624–627; eidem, *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych*, „Muzyka” 1960 nr 3, s. 8–14.

21 Roderyk Lange, *Cechy wykonawcze choreotechniki polskiej*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian. Studia pod redakcją Anny Czekanowskiej*, Kraków 1995, s. 155.

22 Z dość licznych publikacji wymienimy tu zaledwie kilka, w naszym przekonaniu najważniejszych: Ewa Dahlig-Turek, *„Rytmy polskie” w muzyce XVI–XIX wieku. Studium morfologiczne*, Warszawa 2006; Barbara Przybyszewska-Jarminska, *„Taniec polski” w siedemnastowiecznych przekazach literackich*, w: *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Zofia Fabiańska, Jakub Kubieniec, Andrzej Sitarz, Piotr Wilk, Kraków

nie dających się sprowadzić do linearnie postrzeganego procesu kształtowania się stereotypu rytmiki i choreotechniki mazurkowej czy też jednokierunkowej relacji od ludowej inspiracji do szlachecko-mieszczańskiej stylizacji. Bo przecież nawet obecnie polskie tańce narodowe to nie tylko rytmika mazurkowa i towarzyszące jej zachowania ruchowe, które zresztą są najbardziej swoistymi dla polskiej kultury zjawiskami muzyczno-tanecznymi na tle Europy. Problematycznym zagadnieniem stawała się chociażby starannie omijana przez wielu autorów — choć na szczęście nie wszystkich — relacja rytmiki polonezowej i mazurkowej, nie mówiąc już o całkowicie „po macoszemu” traktowanej rytmice krakowiakowej<sup>23</sup>. Za ledwie kilku autorów, a do tego marginalnie, podjęło zagadnienie innych tańców obecnych w kanonie tańców narodowych w przeszłości, które jednak w nim nie dotrwały do dnia dzisiejszego.

Mamy więc do czynienia z nierozwikłanym problemem wynikającym z faktu, że kanon kulturowy polskich tańców narodowych nie da się sprowadzić ani do jednorodnych zjawisk muzycznych i tanecznych, ani do zjawisk wyłącznie swoistych. Dotyczy to zarówno współcześnie funkcjonującego kanonu, jak i kanonów funkcjonujących w przeszłości. I tu nie wystarcza już kategoria stereotypu — zarówno ta nienazwana, lecz podświadomie odczuwana, jak miało to miejsce na przestrzeni wieków, jak i ta ujęta w naukowe definicje, jak ma to miejsce obecnie. Dlatego w przeszłości w sukurs musiała przyjść swoista ideologizacja, mająca na celu wykazanie dawności, ciągłości, swojskości lub adekwatności zawartych w kanonie zjawisk. Służyły temu różne koncepcje teoretyczne, które dość często nie odpowiadały realiom, a które współcześnie musimy też ująć w odpowiednią terminologię naukową. Oczywiście nie sposób w krótkiej formie artykułu przedstawić pełnej egzemplifikacji opisywanych tu zjawisk. Niemniej

---

2009, s. 227–239; Alina Żórawska-Witkowska, *Über die polnischen Elemente im drama per musica „Ottone, re di Germania” (London 1722/23) von Georg Friedrich Händel*, „Händel-Jahrbuch” 2011, s. 49–76; Szymon Paczkowski, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011.

23 Chlubnym wyjątkiem jest tu przede wszystkim Ludwik Bielawski (np. L. Bielawski, *Problem krakowiaka w twórczości Chopina*, w: *The Book of the First International Musicological Congress...*, op. cit., s. 100–103).

zamierzamy przytoczyć kilka przykładów dla ich zilustrowania, co umożliwi przedstawienie w dalszym ciągu propozycji terminologicznych, pomocnych w ich szerszej interpretacji.

Zaczynając od kwestii źródeł gatunków kanonu należy stwierdzić, że upatrywanie w dobie romantyzmu genezy poloneza od wiejskiego chodzonoego nie znajduje potwierdzenia ani w faktach z zakresu historii muzyki, ani historii tańca. Ale właśnie na wykazaniu takiego początku bardzo zależało ówczesnym romantycznym ideologom narodu, bo za „prawdziwie narodowe”, a nie „tylko narodowe” uważano wtedy to, co wywodziło się z ludu. Właśnie dlatego we wszystkich pracach poruszających zagadnienie poloneza wskazywano także na obecność tańców chodzonych w czasie wiejskich wesel na ziemiach polskich. Być może właśnie z tego samego powodu autorzy licznych opracowań poświęconych tańcom narodowym unikali przytaczania faktów, które wskazywałyby na obce źródła chodzonych tańców dworu polskiego (np. pawana, branle czy passamezzo). Przykładem niech będzie chętnie przytaczany opis, autorstwa Jeana Le Labourea, tańca utożsamianego w XIX i XX wieku z polonezem, wykonanego podczas przyjęcia w Radziejowicach w roku 1645<sup>24</sup>. Aż do końca XX wieku wszyscy autorzy skwapliwie przemilczali, że zdanie wcześniej kawaler de Bleranval wspominał, iż muzykę graną do posłuchu zamieniono „en branles et en courantes”. Nawet zachowując daleko posunięty dystans do relacji Le Labourea warto zadać sobie pytanie, dlaczego autor odwołał się do nazw właśnie tych, a nie innych gatunków. Pytanie jest tym bardziej zasadne, że członek orszaku pani de Guébriant w zakończeniu swej relacji z balu w Radziejowicach stwierdził, iż „znano tam wszystkie rodzaje tańców”. Skądinąd wiemy, że kuranty — zarówno jako utwory literackie, jak i muzyczne — były niezmiernie popularne w tym czasie w Polsce. Specjaliści zajmujący się tańcami dawnymi w Polsce (Romana Agnel, Leszek Rembowski) są zgodni, że wiele z zachowanych elementów poloneza

24 Jean Le Laboureur, S. de Bleranval, *Relation du voyage de la Royne de Pologne, et du retour de Madame la Mareschalle de Guebriant [...] Par La Hongrie, L'Austriche, Styrie, Carinthie, le Frioul et l'Italie Avec Un Discours Historique De Toutes les Villes et Estats par où elle a passé [...]*, Paris 1647, s. 214; przekład częściowo za: Władysław Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1921, s. 197.



i mazura koresponduje z choreotechniką barokowych tańców francuskich, a to, co je odróżnia, odnosi się przede wszystkim do rozbudowanej gestyki i improwizowanej — w odróżnieniu od z góry ustalonej na zachodzie Europy — kompozycji tańca. Ich opinie potwierdza niedawno odnaleziony przez Szymona Paczkowskiego podręcznik Christopha Gottlieba Hänsela z roku 1755<sup>25</sup>, a więc czasu, gdy rytmika polonezowa była już dobrze ugruntowana i rozpowszechniona. Opisując poloneza autor wiele miejsca poświęcił podkreśleniu mistrzowskiej swobody w geście i kompozycji tańca polskiej szlachty, wskazując jednocześnie na elementy zaczerpnięte z choreotechniki francuskiej, takie jak *pas tombé*, *passé*, *ballonné*, *batterie* czy *pas de bourrée*. Elementów tych z pewnością nie odnajdziemy w tańcach chłopskich, tak jak i rozbudowanej kompozycji czy wprost przerysowanej gestyki.

Ale na problem wpływów tańców obcych na te tańce, należące do kanonu polskich tańców narodowych, warto spojrzeć szerzej. Choreotechnika obca mogła stawać się także elementem wzbogacającym tańce rodzime. Potwierdza to Hugo Kołłątaj wskazując, że w ostatnich latach panowania Augusta III Sasa w kolegiach i pensjach utrzymywano pochodzących najczęściej z Francji nauczycieli tańca (a potwierdzają to też inne źródła), pod których wpływem nawet „mazurki i kozaki polskie stały się tak sztuczne, że przewyższały swą pięknnością angielskie tańce”<sup>26</sup>. Także w XIX wieku bracia Staczyńscy zauważali jeszcze elementy francuskiej choreotechniki w mazurze, w którym stosowano podówczas kroki *chassé*, *pas flore*, *pas simple*, *échappé*, *glissé*, *jeté*, *jeté assemblé*<sup>27</sup>. W tym jednak czasie mazur zmagął się już z kolejnymi wpływami choreotechniki francuskiej, o czym wspominał Karol Czerniawski: „Dawniej i w mazurze śpiewki zastępowały miejsce dzisiejszych figur, który jako pomysł Francuzki, co sam wyraz figura pokazuje, [...] do tańca wpłynęły. Gallicyzm wszedł więc i do naszych tańców,

25 Christoph Gottlieb Hänsel, *Allerneueste Anweisung zur Aeusserlichen Moral. Worinnen im Anhang die so genannten Pfuscher entdeckt, Und überhaupt der Misbrauch der edlen Tanzkunst einem ieden vor Augen geleget wird*, Leipzig 1755, s. 138.

26 Hugo Kołłątaj, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750-1764)*, Warszawa 1905, s. 54.

27 J. Staczyński i I. Staczyński, op. cit., s. 90.

tak jak wszedł do zwyczajów i wyobrażeń”<sup>28</sup>. A przypomnieć tu należy, że u schyłku popularności mazura w praktyce salonowej Karol Mestenhauser opisał ni mniej ni więcej, ale 150 figur skonstruowanych w zdecydowanej większości z drobniejszych figur francuskich tańców grupowych<sup>29</sup>.

W sytuacji tak głębokiego uzależnienia głównych gatunków muzyczno-tanecznych kanonu kulturowego od wpływów zewnętrznych nie pozostawało autorom nic innego, niż stwierdzić:

Cudzoziemiec nie odda go dobrze, bo krok mazura nie cierpi ścieśnień prawidłowych, on potrzebuje swobody; trzeba go improwizować, tworzyć, więc trzeba mieć ducha miejscowości, trzeba być synem i wychowawcą tej ziemi naszej, by pięknym tchem piękną formę utworzyć<sup>30</sup>.

Zdanie Czerniawskiego przytaczano wielokroć, także w odniesieniu do innych tańców, bo przecież i do krakowiaka salonowego wprowadzono figury kadryla. Przed upodobnieniem kujawiaka do niemieckiego walca — a więc elementu kultury zaborcy — starano się ustrzec, szczególnie na terenach zaboru pruskiego, podkreślając nie tylko odmienny charakter muzyki i kroku podstawowego, ale również odwrotny kierunek wirowania. Pisze o tym w książce *Tańce salonowe* Arkadiusz Kleczewski (1832–1890):

On wpół ją trzyma [...], wolnym krokiem, według taktu muzyki, [...] przeszli już pół izby „k’ sobie, już są przy kominie”, [...] a jeszcze nie wiedzą jakiego się puścić. W tem od strony Gopła, po rosie wieczornej, przez otwarte okienka dolatują tony obcej jakiejś muzyki: „ajn, zwaj, draj, ajn, zwaj, draj...”. Gorąco się zrobiło w gospodzie, grajek urznął siarczyście, żeby zagłuszyć niemiłe dźwięki; płomieniem oburzenia zarumieniła się ogorzała twarz parobczaka, głowę zadarł do góry, prawą ręką uchwycił mocniej dziewczuchę, lewą pod bok się ujął za pas ją zatknąwszy — on by miał tańczyć jak te Miemcy niewiary!? O nie! Tak źle jeszcze nie będzie: — Ho! ha! wykrzyka i — „zawraca od komina...”. Dawno już piszący te słowa nie

28 K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców*, op. cit., s. 52; idem, *O tańcach narodowych naszych...*, op. cit., s. 82. Por. K. Brodziński, *Wyjątek...*, op. cit., s. 98.

29 Karol Mestenhauser, *Szkola tańca Karola Mestenhauera: w 3-ch częściach. Cz. 3, Mazur i jego zasady oraz 150 figur mazurowych. Wydanie piąte uzupełnione przez Karola Mestenhauera nauczyciela tańca*, Warszawa 1901.

30 K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców*, op. cit., s. 52; idem, *O tańcach narodowych naszych...*, op. cit., s. 83.

ogłądał kujawskiej ziemi, ale dziś jeszcze gotów jest poświadczyć, że żaden prawdziwy Kujawiak, na złość Niemcom, nie będzie „z dobrej woli tańczyć w prawo”<sup>31</sup>.

Powyższe wykazanie swoistości i narodowej odrębności nie jest jednak niczym innym niż tylko ideologizacją nie znajdującą uzasadnienia w wiejskich pierwowzorach tańca. Jak bowiem udokumentował to przed 1865 rokiem Oskar Kolberg, chłopci kujawscy w kujawiaku, czyli tzw. odsibce, zazwyczaj „walczą czyli obracają się w kółko ku prawej stronie dość powolnie”<sup>32</sup>.

Dużym wyzwaniem dla stereotypowego charakteru kanonu było także włączenie do niego krakowiaka, który całkowicie odbiega swym charakterem od metroritmiki mazurkowej, a swoimi charakterystycznymi ugrupowaniami ciąży ku obszarom Słowacji, Węgier czy Moraw<sup>33</sup>, gdzie zresztą krakowiaki były również i śpiewane, i tańczone<sup>34</sup>. Jak się wydaje, obudowanie krakowiaka odpowiednio uprawomocniającymi ideami było i tak o wiele łatwiejsze niż w przypadku spontanicznie dokonanego w epoce wcześniejszej włączenia do kanonu kozaka, którego obcości szlachta polska była przecież świadoma.

O kozakach bądź innych tańcach z terenów dzisiejszej Ukrainy wspominają wielokrotnie źródła pisane już w XVII wieku<sup>35</sup>. Z tego samego okresu pochodzą też najstarsze znane nam źródła muzyczne. Określenie

31 Arkadiusz Kleczewski, *Tańce salonowe*, Lwów 1879, s. 101–102.

32 Oskar Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya IV, Kujawy, Część druga*, Warszawa 1867, s. 201.

33 L. Bielawski, op. cit., s. 101.

34 Jaroslav Langer, *České krakovácky*, „Časopis Českeho Musea” 1835 z. 1, s. 448–452.

35 Szymon Zimorowic, *Roxolanki, to jest ruskie panny, na wesele B. Z. z K. D. przez Simeona Zimorowica Leop. Roku Pańskiego 1629 dnia 28 lutego we Lwowie wprowadzone, a teraz światu świeżo pokazane*, Kraków 1654; zob. idem, *Roksolanki*, oprac. Aleksander Brückner, Kraków 1924, s. 10 (Biblioteka Narodowa, seria I, nr 73); Wacław Potocki, *Ogród, ale nie plewiony, bróg, ale co snop, to inszego zboża, kram rozlicznego gatunku*, w: idem, *Ogród fra-szek*, wyd. A. Brückner, Lwów 1907, t. 1, s. 278, t. 2, s. 231; Jan Dzwonkowski, *Pisma*, wyd. Karol Badecki, Kraków 1910, s. 93; idem, *Mięsopust albo tragikomedja*, w: *Polska komedia rybałtowska*, wyd. Karol Badecki, Lwów 1931, s. 423; Adolf Chybiński, *Lutnia, lutniści i tańce w poezji polskiej XVII w.*, „Śpiewak” 1928 nr 1, s. 3–5; Julian Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977, s. 322, 328–338.

*Kozaczek* pojawiło się w rękopiśmiennej *Lautenbuch des Kasimir Stanislaus Rudomina Dusiacki* z 1620 roku, choć kwestia jego taneczności podlega dyskusji<sup>36</sup>. Należy jednak pamiętać, że korespondują z nim stylistycznie dwa *Balletto Rutteno* z gdańskiej tabulatury Ms. 4022 z ok. połowy XVII wieku<sup>37</sup>. *Balletto ruteno* występuje w tabulaturze lutniowej przypisywanej Bartłomiejowi Pękielowi<sup>38</sup>. U schyłku XVII wieku tańce kozackie — zawsze w kontekście militarnym — pojawiać się zaczęły także na deskach teatru szkolnego. W 1696 roku tańce starszyny kozackiej wystawiono na scenie kolegium jezuickiego w Warszawie<sup>39</sup>. Zapewne taniec kozacki (dosłownie: *saltus popularis accolarum Boristhensis*, czyli taniec mieszkańców naddnieprzańskich) pokazano na stołecznej scenie jezuickiej także w roku 1715<sup>40</sup>. W roku 1718 *salt* Kozaków pojawił się w sztuce wystawionej w pijarskim kolegium w Radomiu, poświęconej chocimskiej przewadze Jana Karola Chodkiewicza<sup>41</sup>. Taniec sześciu kozaków pojawił się także w bliskim końcowym scenom bitwy i ucztę fragmente sztuki *Palaemonia ad mensam more Vitellii fatum degustans...* wystawionej w 1724 roku w Żodziszkach<sup>42</sup>. *Kozak A jak, Kozak swoho Pana, pryszow znaty atamana* pojawił

36 *Muzyczne silva rerum z XVII wieku*, wyd. Jerzy Gołos i Jan Stęszewski, Kraków 1970, tablica XII. Zob. też Maria Szczepańska, *Z folkloru muzycznego w XVII wieku*, „Kwartalnik Muzyczny” 1933 nr 17–18, s. 27, 30.

37 M. Szczepańska, *ibidem*, s. 28, 31.

38 Kazimierz Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego. Diariusz i relacje 1691–1696*, oprac. Janusz Woliński, Wrocław 1958, s. 76.

39 *Maiestas honoris Vaticani regis Caroli VI Romanorum imperatoris trophaeis exornata, Ioannis III regis Poloniarum maiestate...*, [Warszawa] 1696, w: *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. Władysław Korotaj, Jadwiga Szwedowska, Magdalena Szymańska, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej” t. 14, Wrocław 1976, s. 337–339.

40 *Ratislaus aetatis portum inter naufragia Bacchi attingens, in tragico comicum datus spectaculum...*, [Warszawa, przed 2 III 1715], w: *Dramat staropolski [...]*, cz. 1, op. cit., s. 363–364.

41 *Hector Polonus, supremus ad Chocimum dux exercituum, Carolus Chodkiewiczus*, w: *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej” t. 14, Wrocław 1978, s. 180–181.

42 *Palaemonia ad mensam more Vitellii fatum degustans...*, [?, 1727], w: *Dramat staropolski [...]*, cz. 1, op. cit., s. 638–639.

się także w pastoreli *Pasterze przy trzodzie*<sup>43</sup>, przechodząc tym samym w sferę *sacrum*.

Ale przede wszystkim kozak był obecny na pańskich pokojach. Jędrzej Kitowicz pisał, że za Augusta III „...chowali panowie, osobliwie z ruskich, niemal każdy Kozaka, który grając na bandurze razem tańcował, dziwne skoki i miotania sobą czyniąc”<sup>44</sup>. Kitowicz poświadczał też, że oglądanie młodzieży tańczącej kozaka stanowiło ulubioną rozrywkę dworów magnackich:

Atoli gdy który umiał gładko tańcować kozaka, mazura lub krakowiaka, rozkazywano takowym popisować się z umiejętnością swoją dla uciechy kompanii. Jakoż było się czemu przypatrzeć, osobliwie gdy młodzian i panna dobrali się oboje, gładko takie sztuki tańczący<sup>45</sup>.

Skąd to zainteresowanie kozakiem? Wydaje się, że kozak — podobnie jak kapele janczarskie — stał się w owym czasie jednym z istotnych przejawów sarmatyzmu i swojskiej wersji „mody na orientalizm”<sup>46</sup>. Gatunek, z początku postrzegany z oddali, wkraczał wraz z czeladzią czy ubogą młodzieżą szlachecką z ówczesnych „Kresów” na dwory. Jednak „koniem trojańskim” dla polskiej kultury narodowej stały się najprawdopodobniej konwikty szlacheckie wraz z teatrem i wspomnianym nauczaniem tańca. Jest rzecz zrozumiałą, że kolejne pokolenia ludzi tam wykształconych musiały w wieku dorosłym upominać się o kozaka także w sytuacji tanecznych spotkań towarzyskich. Stało się tak najpóźniej około roku 1780, kiedy to kozak, o którym zaczęto pisać podówczas także na kartach zachodnich traktatów tanecznych<sup>47</sup>, wszedł do programu balów odbywanych w najwytworniejszych pałacach warszawskich. Celował w nich obwożony po balach ówczesny uczeń Szkoły Rycerskiej, Julian Ursyn

43 A. Żórawska-Witkowska, *Wiek XVIII - apogeum i schyłek muzyki staropolskiej*, w: *Zmierzch kultury staropolskiej. Ciągłość i kryzysy (wieki XVII i XIX)*, red. Urszula Augustyniak i Adam Karpiński, Warszawa 1997, s. 68.

44 Jędrzej Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 415.

45 Ibidem.

46 Zbigniew Chaniecki, *Kapele janczarskie jako przejaw sarmatyzmu w polskiej kulturze muzycznej*, „Muzyka” 1971 nr 2, s. 48–64.

47 Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the Art of Dancing*, London 1772, s. 193–194.

Niemcewicz<sup>48</sup>. Dla tańczenia kozaka wydzielano oddzielne sale podczas redut<sup>49</sup>; warszawskie towarzystwo uczył wybitny tancerz polskiego baletu, Franciszek Szlancowski<sup>50</sup>. Kozak królował zresztą wówczas także na deskach stołecznego teatru<sup>51</sup>.

W świetle przytoczonych powyżej przykładów trudno jest więc mówić tylko i wyłącznie o stereotypizacji elementów kultury swojskiej. Biorąc pod uwagę skalę adaptacji zjawisk obcych czy choćby tylko pogranicznych, jak też karkołomne próby ich usankcjonowania przez autorów dziewiętnastowiecznych, bardziej zasadnym jest rozszerzenie palety dokonywanych zabiegów. Badająca literaturę romantyczną Maria Janion sklasyfikowała w sposób następujący ukształtowane w tej epoce wyobrażenia:

- wyobrażenia zbliżone do „mitu”, czyli zespołu „sięgającego pozaracjonalnych warstw świadomości, układających się we wzór, w którym wyczuwa się jego archaiczność, ale i aktualną siłę oddziaływania, naturalnie bardziej grającą na impulsach wyobraźni niż odwołującą się do przesłanek racjonalnego myślenia”;
- wyobrażenia zbliżone do „stereotypu”; pod tym określeniem autorka rozumie „wytwór świadomości, mający w sobie często ślad «mitu», ale odpowiednio zracjonalizowanego”; jako taki „usprawiedliwia określone postępowanie społeczne, posługujące się schematycznymi uzasadnieniami («czarne-białe»), zaczerpniętymi z arsenału wartości lub pseudowartości,

48 Julian Ursyn Niemcewicz, *Pamiętnik czasów moich*, t. 1, Warszawa 1957, s. 139.

49 Zob. „Annonces et Avis Divers” 1782 nr 11, s. 7, za: *Muzyka w czasopiśmie polskich XVIII wieku. Okres stanisławowski (1764-1800)*, oprac. J. Szwedowska, Kraków 1984, s. 165.

50 Za: ibidem, s. 165-166.

51 Friedrich Schulz, *Podróże Inflantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791-1793* (tytuł oryginału: *Reise eines Liefländers von Riga nach Warschau, durch Südproussen, über Breslau, Dresden, Karlsbad, Bayreuth, Nürnberg, Regensburg, München, Salzburg, Linz, Wien und Klagenfurt, nach Botzen in Tyrol*, Berlin 1795-1796), przeł. Józef I. Kraszewski, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 2, oprac. Waclaw Zawadzki, Warszawa 1963, s. 511, 622; Jan Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 186, 190, 197; idem, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII w. Dodatek muzyczny*, Kraków 1955, s. 172-175, 183-186; Janina Pudełek, *Warszawski balet romantyczny 1802-1866*, Kraków 1968, s. 176; Tacjana Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970, s. 383.

o których sądzi się, że są dostatecznie zrozumiałe, powszechnie dostępne i jednoznacznie zdefiniowane”;

- wyobrażenia zbliżone do „fantazmatu”, rozumiane jako „rozmaite fantazje, urojenia, iluzje, mistyfikacje, marzenia, odznaczające się wyraźną strukturą [...] i służące przeważnie teatralizacji życia zarówno wewnętrznego, jak i zewnętrznego”<sup>52</sup>.

Wyróżnione przez Janion kategorie pozwalają znacznie szerzej interpretować omawiane zagadnienie kanonu polskich tańców narodowych. Bo czy mitologizacja — obok omówionej wcześniej stereotypizacji — nie była najlepszym środkiem akceptacji tańców, które w tak znacznym stopniu wzorowane były na elementach kultury francuskiej? Czyż kategoria fantazmatu nie jest tą, która najlepiej tłumaczy nam tak powszechną akceptację dla kozaka, obecnego wszak nawet na parkietach zamku królewskiego? W naszym przekonaniu tak jest w istocie. Powstaje jednak pytanie: czy tak ukształtowane zjawiska nadal jeszcze można uważać za zjawiska emblematiczne dla polskiej kultury narodowej?

Kwestia ta niewątpliwie musiała nurtować także wcześniejszych badaczy zagadnienia, czego dowodem praca Walerego Gostomskiego, dokonującego — u schyłku XIX wieku, czyli w ostatnich latach obecności tańców narodowych w kontekście towarzyskim — analizy porównawczej menueta i poloneza. Zwrócił on uwagę na fakt, iż na wytworzenie się takich rysów kultury tańca, jak opisane powyżej, wpłynęła pewna pograniczność kultury polskiej. Autor ujął to w sposób następujący:

Z zespolenia ducha zachodnioeuropejskiej kultury z pewnymi właściwościami wschodu oraz z zabytkami rodzimej, słowiańskiej kultury, wynikały główne znamiona cywilizacyjne dawnej Polski. W [...] sferze towarzysko-obyczajowej wytworzył się stąd pewien typ kulturalny, odznaczający się wybitną oryginalnością i niepozbawiony pewnego uroku rycersko-chrześcijański indywidualizm w połączeniu z dumą i wspaniałością wschodnią, z przymieszką starosłowiańskiej dobroduszości i patriarchalnej prostoty. [...] Stąd w życiu dawnej szlachty oryentalny, nieco barbarzyński przepych, a obok tego swoboda towarzyska tak daleka od wschodniej ceremonialności; wytworna ogłada europejska, niewykluczająca jednak rubasznej

52 Maria Janion, *Polski korowód*, w: *Mity i stereotypy w dziejach Polski*, red. Janusz Tazbir, Warszawa 1991, s. 187–188.

prostoty i bujnej fantazyi; wzniosła duma w obejściu, połączona z serdeczną i szczerą gościnnością, jednym słowem mięszanina różnorodnych i sprzecznych niekiedy form cywilizacyjnych, które zlewają się i modyfikują wzajemnie w kulturze szlachecko-polskiej, nadając jej wiele urozmaicenia i barwności<sup>53</sup>.

W świetle współczesnych badań etnologicznych i socjologicznych stwierdzić można, że tak określona kultura jest dość charakterystyczna dla pograniczy kulturowych, w rozumieniu terytoriów przejściowych, obszarów kształtowania się nowej tożsamości międzygrupowej, terytorium otwartego kulturowo, „tranzytowego” w sensie mieszania się i przenikania różnych kultur. Region pogranicza kulturowego jest zatem rodzajem „tygla” stapiającego w sobie elementy różnych kultur, czasami bardzo odmiennych<sup>54</sup>. W tym kontekście kanon kultury staje się nie tylko platformą dla stereotypizacji wybranych elementów, ale również ich mitologizacji, w celu powiązania we wspólny system. Stało się tak w przypadku poloneza i mazura, a z czasem też krakowiaka, oberka i kujawiaka. Poddane tym dwóm procesom elementy okazały się w naszych dziejach najtrwalsze w kanonie kultury. Atrakcyjnym elementom kultury, które jednak trudno zaakceptować w pełni ze względu na ich odległy charakter, nadaje się często status fantazmatu, co umożliwia przynajmniej ich oswojenie. Tak było z kozakiem, ale także z późniejszymi próbami włączania do rodzimego kanonu tańców góralskich (bliższych Słowacji, Huculszczyźnie bądź Węgrom) czy tańców związanych z kulturą niemiecką: śląskiego trojaka i kaszubskiego kosadera. Jednakże funkcjonowanie usankcjonowane kategorią fantazmatu, nawet w powiązaniu z mitologizacją, nie gwarantuje utrzymania się w kanonie, co też potwierdziły dalsze dzieje przemian zestawu polskich tańców narodowych. Stąd też łatwiej jest nam myśleć i mówić o stereotypach (i w ich kontekście postrzegać kanon kultury), niż w o wiele bardziej typowych dla obszarów pogranicznych kategoriach mitu i fantazmatu, które odegrały istotną rolę w polskiej kulturze muzyczno-tanecznej w przeszłości, a częściowo są w niej obecne do dziś.

53 Walery Gostomski, *Polonez i menuet. Szkic estetyczno-obyczajowy*, Kraków 1891, s. 16.

54 Grzegorz Babiński, *The Ideologies of the Borderland*, w: *Borderlands, Culture, Identity*, red. Ryszard Kantor, Kraków 1996, s. 19–26.



## BIBLIOGRAFIA

- „Annonces et Avis Divers” 1782 nr 11.
- Grzegorz Babiński, *The Ideologies of the Borderland*, w: *Borderlands, Culture, Identity*, red. Ryszard Kantor, Kraków 1996, s. 19–26.
- Ludwik Bielawski, *Problem krakowiaka w twórczości Chopina*, w: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1963, s. 100–103.
- Kazimierz Brodziński, *Wielaw. Sielanka krakowska*, Warszawa 1820.
- Kazimierz Brodziński, *Wyjątek z pisma o tańcach*, „Melitele” 1829 nr 1, s. 90–101.
- Zbigniew Chaniecki, *Kapele janczarskie jako przejaw sarmatyzmu w polskiej kulturze muzycznej*, „Muzyka” 1971 nr 2, s. 48–64.
- Adolf Chybiński, *Lutnia, lutniści i tańce w poezji polskiej XVII w.*, „Śpiewak” 1928 nr 1, s. 3–5.
- Karol Czerniawski, *Charakterystyka tańców*, Warszawa 1847.
- Karol Czerniawski, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym*, Warszawa 1860.
- Ewa Dahlig-Turek, „*Rytmy polskie*” w muzyce XVI–XIX wieku. *Studium morfologiczne*, Warszawa 2006.
- Jan Dzwonkowski, *Pisma*, wyd. Karol Badecki, Kraków 1910.
- Jan Dzwonkowski, *Mięsopust albo tragicomedia*, w: *Polska komedia rybałtowska*, wyd. Karol Badecki, Lwów 1931.
- Józef Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego: szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym. Cz. I przez Józefa Elsnera z przykładami rzecz obiaśniającemi przez Kazimierza Brodzińskiego*, Warszawa 1818.
- Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the Art of Dancing*, London 1772.
- Walery Gostomski, *Polonez i menuet. Szkic estetyczno-obyczajowy*, Kraków 1891.
- Christoph Gottlieb Hänsel, *Allerneueste Anweisung zur Aeusserlichen Moral. Worinnen im Anhang die so genannten Pfüscher entdeckt, Und überhaupt der Misbrauch der edlen Tanzkunst einem ieden vor Augen geleet wird*, Leipzig 1755.
- Hector Polonus, *supremus ad Chocimum dux exercituum, Carolus Chodkiewiczus*, w: *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 2: *Programy teatru pijarskiego oraz innych zakonów i szkół katolickich*, oprac. Władysław Korotaj, Jadwiga Szwedowska, Magdalena Szymańska, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej” t. 14, Wrocław 1978.
- Eric Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, przeł. Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Kraków 2008, s. 9–25.
- Maria Janion, *Polski korowód*, w: *Mity i stereotypy w dziejach Polski*, red. Janusz Tazbir, Warszawa 1991, s. 185–242.
- Jędrzej Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław-Warszawa- Kraków 1970.
- Arkadiusz Kleczewski, *Tańce salonowe*, Lwów 1879.

- Oskar Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, Serya IV, Kujawy, Część druga, Warszawa 1867.
- Hugo Kołłątaj, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750-1764)*, Warszawa 1905.
- Józef I. Kraszewski, *Listy J. I. Kraszewskiego do Redakcji Gazety Warszawskiej*, IV, „Gazeta Warszawska” 1857 nr 118, s. 1-3.
- J.I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku, oprac. Stefan Świerzewski, Kraków 1963.
- Julian Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977.
- Witold Kula, *Rozważania o historii*, Warszawa 1958.
- Jean Le Laboureur, S. de Bleranval, *Relation du voyage de la Royne de Pologne, et du retour de Madame la Mareschalle de Guebriant [...] Par La Hongrie, L'Austriche, Styrie, Carinthie, le Frioul et l'Italie Avec Un Discours Historique De Toutes les Villes et Etats par où elle a passé [...]*, Paris 1647.
- Roderyk Lange, *Cechy wykonawcze choreotechniki polskiej*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian. Studia pod redakcją Anny Czekanowskiej*, Kraków 1995, s. 155-174.
- Roderyk Lange, *Znaczenie tańca we współczesnej kulturze europejskiej: przegląd ogólny*, w: *Taniec - choreologia - humanistyka. Tom jubileuszowy dedykowany Profesorowi Roderykowi Langemu*, red. Dariusz Kubinowski, Poznań 2000, s. 103-128.
- Roderyk Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009.
- Jaroslav Langer, *České krakovácky*, „Časopis Českeho Musea” 1835 z. 1, s. 448-452.
- Władysław Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1921.
- Maiestas honoris Vaticani regis Caroli VI Romanorum imperatoris trophaeis exornata, Ioannis III regis Poloniarum maiestate...*, [Warszawa] 1696, w: *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. Władysław Korotaj, Jadwiga Szwedowska, Magdalena Szymańska, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej” t. 14, Wrocław 1976.
- Karol Mestenhauser, *Szkoła tańca Karola Mestenhausera: w 3-ch częściach. Cz. 3, Mazur i jego zasady oraz 150 figur mazurowych. Wydanie piąte uzupełnione przez Karola Mestenhausera nauczyciela tańca*, Warszawa 1901.
- Muzyczne silva rerum z XVII wieku*, wyd. Jerzy Gołos i Jan Stęszewski, Kraków 1970.
- Muzyka w czasopiśmie polskich XVIII wieku. Okres stanisławowski (1764-1800)*, oprac. Jadwiga Szwedowska, Kraków 1984.
- Julian Ursyn Niemcewicz, *Pamiętnik czasów moich*, t. 1, Warszawa 1957.
- Szymon Paczkowski, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastian Bacha*, Lublin 2011.
- Palaemonia ad mensam more Vitellii fatum degustans...*, [?, 1727], w: *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. Władysław Korotaj, Jadwiga Szwedowska, Magdalena Szymańska, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej” t. 14, Wrocław 1976.

- Wacław Potocki, *Ogród, ale nie plewiony, bróg, ale co snop, to inszego zboża, kram rozlicznego gatunku*, w: idem, *Ogród fraszek*, t. 1–2, wyd. Aleksander Brückner, Lwów 1907.
- Jan Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955.
- Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „*Taniec polski*” w *siedemnastowiecznych przekazach literackich*, w: *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Zofia Fabiańska, Jakub Kubieniec, Andrzej Sitarz, Piotr Wilk, Kraków 2009, s. 227–239.
- Janina Pudełek, *Warszawski balet romantyczny 1802–1866*, Kraków 1968.
- Ratislaus aetatis portum inter naufragia Bacchi attingens, in tragico comicum datus spectaculum...*, [Warszawa, przed 2 III 1715], w: *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. Władysław Korotaj, Jadwiga Szwedowska, Magdalena Szymańska, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej” t. 14, Wrocław 1976.
- Kazimierz Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego. Dziennik i relacje 1691–1696*, oprac. Janusz Woliński, Wrocław 1958.
- Friedrich Schulz, *Podróże Infantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, przeł. Józef Ignacy Kraszewski, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 2, oprac. Wacław Zawadzki, Warszawa 1963, s. 281–673.
- Józef Staczyński i Ignacy Staczyński, *Zasady tańców salonowych*, Warszawa 1846.
- Jan Stęszewski, *Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym. Studium analityczne*, „*Muzyka*” 1959 nr 4, s. 147–158, 1960 nr 2, s. 29–53.
- Jan Stęszewski, *Polski charakter narodowy w muzyce: co to takiego?*, w: *Narody i stereotypy*, red. Teresa Walas, Kraków 1995, s. 226–231.
- Jan Stęszewski, Zofia Stęszewska, *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych*, „*Muzyka*” 1960 nr 3, s. 8–14.
- Jan Stęszewski, Zofia Stęszewska, *Zur Genese und Chronologie des Mazurkarhythmus in Polen*, w: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1960, s. 624–627.
- Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.
- Maria Szczepańska, *Z folkloru muzycznego w XVII wieku*, „*Kwartalnik Muzyczny*” 1933 nr 17–18, s. 27–34.
- Andrzej Szpociński, *Kanon kulturowy*, „*Kultura i Społeczeństwo*” 1991 nr 2, s. 47–56.
- Mieczysław Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, „*Ruch Muzyczny*” 1985 nr 6, s. 3–5.
- Mieczysław Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, w: *Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka, Warszawa 1995, s. 158–160.
- Tacjana Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.
- Szymon Zimorowic, *Roxolanki, to jest ruskie panny, na wesele B. Z. z K. D. przez Simeona Zimorowica Leop. Roku Pańskiego 1629 dnia 28 lutego we Lwowie wprowadzone, a teraz świata świeżo pokazane*, Kraków 1654.
- Szymon Zimorowic, *Roksolanki*, oprac. Aleksander Brückner, Kraków 1924.

Alina Żórawska-Witkowska, *Wiek XVIII – apogeum i schyłek muzyki staropolskiej*, w: *Zmierzch kultury staropolskiej. Ciągłość i kryzysy (wieki XVII i XIX)*, red. Urszula Augustyniak i Adam Karpiński, Warszawa 1997, s. 65–77.

Alina Żórawska-Witkowska, *Über die polnischen Elemente im drama per musica „Otto-ne, re di Germania” (London 1722/23) von Georg Friedrich Händel*, „Händel-Jahrbuch” 2011, s. 49–76.

#### STRESZCZENIE

*Polskie tańce narodowe – emblemat polskości czy zjawisko pogranicza europejskiego*

W opinii Mieczysława Tomaszewskiego taniec jest medium, poprzez które wyrażać się może narodowość. Współcześni dość powszechnie za tańce narodowe, czy też swoiste emblematy kultury narodowej, uważa się zestaw następujących gatunków: polonez, mazur, krakowiak, oberek i kujawiak. Zestaw ten posiada charakter kanonu kulturowego w rozumieniu Andrzeja Szpocińskiego (podlegająca aktualizacji część tradycji, stanowiąca nośnik treści pozatanecznych, obowiązująca wszystkich członków wspólnoty). W polskiej literaturze muzykologicznej zwrócono dotychczas uwagę na fakt, że w procesie tworzenia czy też wyłaniania zjawisk emblematycznych istotną rolę odegrała stereotypizacja elementów swojskich. Jednak wielu zjawisk i procesów, które miały miejsce podczas tworzenia czy też aktualizacji kanonu, nie sposób utożsamiać z kategorią stereotypu. Nawiązując do koncepcji Marii Janion, autor zwraca uwagę na kategorie mitu i fantazmatu, które stają się o wiele bardziej przydatnymi narzędziami interpretacji, szczególnie w obliczu zjawisk o charakterze pogranicznym czy zgoła

#### ABSTRACT

*Polish national dances – an emblem of Polishness or a phenomenon from the frontier of Europe*

According to Mieczysław Tomaszewski, dance is a medium through which nationality can be expressed. Today what is commonly regarded as national dances or unique emblems of Poland's national culture is a set of the following dances: polonaise, mazurka, krakowiak, oberek and kujawiak. The set resembles a cultural canon as understood by Andrzej Szpociński (part of tradition that is subject to update, carrying non-dance contents, binding on all members of a community). The Polish musicological literature has pointed out that a crucial role in the creation or emergence of emblematic phenomena has been played by the stereotyping of familiar elements. However, many phenomena and processes occurring during the creation or updating of the canon cannot be regarded as stereotypical. Drawing on Maria Janion's concept, the author points to the categories of myth and phantasm, which become much more useful tools in interpretation, especially with regard to frontier or even foreign phenomena, which appeared in the Polish dance canon many times, playing a very important role.

obcym, które w kanonie polskich tańców narodowych niejednokrotnie się pojawiały, odgrywając bardzo istotną rolę.

**SŁOWA KLUCZOWE** kanon kulturowy, polskie tańce narodowe, stereotyp, mit, fantazmat, polonez, mazur, krakowiak, oberek, kujawiak, kozak, taniec góralski, trojak, koseder

**KEYWORDS** cultural canon, Polish national dances, stereotype, myth, phantasm, polonaise, mazurka, krakowiak, oberek, kujawiak, kozak, góralski, trojak, koseder