



TOMASZ NOWAK



KRAKOWIAK

TOMASZ NOWAK

Krakowiak

Autor: Tomasz Nowak

Opracowanie graficzne: Bartosz Rejmak

Wybór ilustracji: Regina Pazdur

Korekta: „Słowa na warsztat” – agencja językowa, Regina Pazdur

Skład: Maciej Sołtysiak

Wydawca:

Fundacja „Memo”

fundacjamemo.pl

fundacjamemo@gmail.com

mBank 4411 4020 0400 0031 0276 8421 78

Druk:

Kolorowy Zawrót Głowy, Bielsko-Biała

ISBN 978-83-950562-3-9

Wydanie I, Roczyny 2020

ISBN 978-83-950562-3-9



9 788395 056239



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

instytut muzyki i tańca




MAŁOPOLSKA

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca” oraz środków finansowych Województwa Małopolskiego

Nota od wydawcy

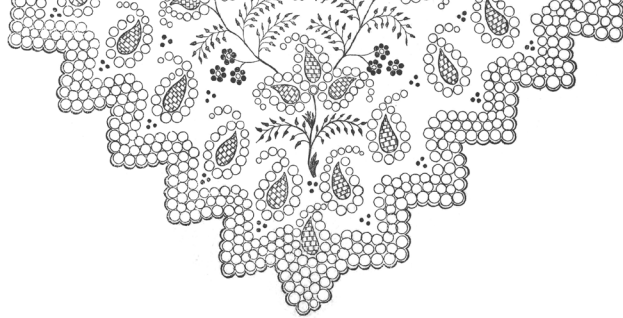
Jest nam niezmiernie miło, że dzięki staraniom osób zaangażowanych w naszą działalność możemy dziś oddać w ręce Czytelniczki i Czytelników drugą książeczkę z serii dotyczącej polskich tańców narodowych.

Pomysłodawcą pierwszej publikacji jest Witold Broda – skrzypek, lirnik i lider Kapeli Brodów. Ponieważ idea bardzo się nam spodobała, zajęliśmy się poszukiwaniem środków na jej realizację, a następnie koordynowaniem samego procesu wydawniczego. Do współpracy zaprosiliśmy znawcę tematu – Tomasza Nowaka – i tak w 2018 roku światło dzienne ujrzała publikacja *Polski, polonez, chodzony*, a rok później wydaliśmy płytę CD Kapeli Brodów pod tym samym tytułem.

Po ciepłym przyjęciu pierwszej książki pojawiła się myśl, by stworzyć serię wydawniczą przeznaczoną głównie dla młodego odbiorcy, obejmującą wszystkie polskie tańce narodowe. Podążając za tym pragnieniem, przedstawiamy książkę w całości poświęconą krakowiakowi, jednocześnie już przygotowując się do wydania płyty CD zawierającej same... Kto zgadnie co? Odpowiedź może być tylko jedna: krakowiaki. A jakże!

Życzymy miłej lektury i zachęcamy do wspierania naszych działań.

Fundacja „Memo”

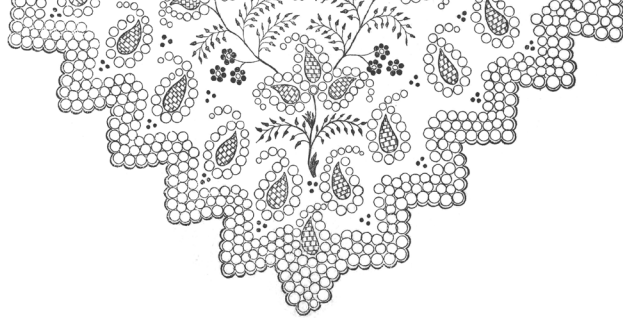


Wszystkie regiony Polski mają swoją specyfikę muzyczną. Krakusi z serca dali nam krakowiaka, który stał się jednym z tańców narodowych. Na wsi znany w całej Polsce pod różnymi nazwami - goniony, mijany, przebiegany, ścigany, suwany, co z góry objaśnia jego charakter. Tańczony również na Litwie, Białorusi, Łotwie, Estonii i Ukrainie. Niedawno będąc na zabawie sylwestrowej w polskiej wsi na Bukowinie Rumuńskiej, ze wzruszeniem ruszyłem z dwustu osobowym tłumem w tany, tańcząc właśnie krakowiaka, który u nich nazywał się już *braszowianka*.

Dzisiaj krakowiakiem zachwycają się zazwyczaj dzieci w przedszkolach. Trzymając się za boczki galopują jak „koników siedem”, ku ucieście rodziców. Jeden temat muzyczny zawłaszczył ten arcybogaty w melodie taniec.

O tych arcybogactwach, subtelnościach i historii tańca, opowie w tej książeczce, nieoceniony Tomek Nowak wybitny znawca przedmiotu.

Witek Broda



Tytułem wstępu

Droga Czytelniczko, Drogi Czytelniku!

Dwa lata temu usiadłem do komputera, by napisać opowieść o najpiękniejszym polskim tańcu – polonezie – i z pewnym niepokojem zastanawiałem się, z jakim zainteresowaniem się ona spotka. Przecież nie opowiadałem o tańcu, który jest przedmiotem zainteresowania najpoczytniejszych blogerów i influencerów, a raczej przybyszem z przeszłości ożywianym na ogół raz do roku podczas balów studniówkowych. Wszelkie obawy okazały się zbyteczne – ku mojemu miłemu zaskoczeniu książeczka cieszyła się bardzo dużym zainteresowaniem, za co też Wam dziękuję! A zachęcony miłym odbiorem postanowiłem zachęcić Cię do przeczytania opowieści o pozostałych polskich tańcach narodowych. Tym razem zapraszam do opowieści o krakowiaku, którego być może zechcesz kiedyś zatańczyć? Ale nie czuj się, proszę, naciskany, to tylko zachęta i nadzieja, że być może książeczka ta zainspiruje Cię do bliższego zaznajomienia się z krakowiakiem... Zresztą, już bez zbędnych wstępów – zaczynamy!

Zbiór
Krakowiaków
ułożony na fortepian



przez

WINCENTEGO RICHLINGA.

KRAKÓW
Nakład i własność Juliusza Wildta.

O początkach krakowiaka i jego upowszechnieniu się

Wporównaniu z dziejami poloneza historia krakowiaka jako tańca narodowego jest krótsza. Nie, nie, ale nie aż tak krótka, jak mówisz – nie zaczęła się premierą wodewilu *Cud mniemany, czyli Krakowiaczy i Górale* (1794) – przecież tańce do wodewilu zaczerpnięto z żywej praktyki! Rycerstwo małopolskie czasów Kazimierza Wielkiego (1310–1370)? Nie, nie wierz Feliksowi Starczewskiemu (1868-1945)!¹ Przecież ten skądinąd zasłużony bibliotekarz muzyczny nie powołał się na żadne źródła w tym względzie, a szanujący się historyk muzyki bez choćby najdrobniejszego przekazu źródłowego nie powinien formułować tak stanowczej tezy. Zaufaj raczej Adolfowi Chybińskiemu (1880-1952), wybitnemu polskiemu muzykologowi pierwszej połowy XX wieku, który analizując melodie zapisane w powstałej ok. 1540 roku organowej tabulaturze Jana z Lublina, w jednej z nich doszukał się elementów charakterystycznej dla krakowiaka rytmiki². Nie, nie pomyliłem się – ten działający w Kraśniku kościelny organista i kompozytor, być może nawet członek zakonu kanoników regularnych laterańskich, zapisywał w swoim organowym zeszycie tańce (niemieckie, włoskie i polskie) oraz melodie pieśni czy też przyśpiewek o charakterze tanecznym! Oczywiście nie był to główny przedmiot zainteresowania organisty, ale notatki mogły mu służyć jako temat do np. improwizacji, przygrywki czy też kompozycji. Zresztą i w dzisiejszej

1) F. Starczewski, *Die Polnischen Tänze*, „Sammelbände der Internationalen Musik Gesellschaft” 1900-1901, s. 682.

2) A. Chybiński, *Tabulatura Jana z Lublina (1540)*, „Kwartalnik Muzyczny” 1911, z. 4, s. 297-340.

praktyce kościelnej znajdziemy kolędy, które są polonezami, pieśni maryjne, które są walcami, a znam nawet bardzo piękną pieśń pasyjną, która jest tangiem, choć grywanym w nieco wolniejszym tempie. Nie inaczej było w XVI wieku. Nie dziw się więc, że elementy krakowiaka znajdujemy w... *Colendzie* ze wspomnianej tabulatury³.

Jak łatwo zauważysz, nie piszę tu o krakowiaku, ale o jego elementach. Krakowiak bowiem wówczas jeszcze najprawdopodobniej nie istniał i rytmy krakowiakowe dopiero się kształtowały. Kształtowały się one natomiast na gruncie tańca, z którego później krakowiak się wyłonił. No dobrze, ale jak on się nazywał? Dziewiętnastowieczni badacze⁴, głowiąc się nad tym problemem, zwrócili uwagę na polskojęzyczne określenia występujące w szesnasto- i siedemnastowiecznej literaturze takie jak goniony (Mikołaj Rej, 1505-1569) czy też mały i wielki (pamiętniki Jana Chryzostoma Paska, ok. 1639-1701), które ich zdaniem mogły się odnosić właśnie do protoplasty krakowiaka⁵. Przede wszystkim typowano gonionego – orędownikiem tej tezy był ojciec polskiej etnografii i chyba najbardziej pracowity zbieracz polskich melodii ludowych Oskar Kolberg (1814-1890)⁶. Dzięki swemu ogromnemu doświadczeniu z podróży terenowych chyba

3) Z. Lissa, *Folk Elements in Polish Music from the Middle Ages up the 18th Century*, w: *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Warszawa 1966, s. 362-363.

4) K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców*, Warszawa 1847, s. 44-45; tenże, *O tańcach narodowych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860, s. 69-71.

5) *Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu*, w: Biblioteka Pisarzy Polskich, t. 22, Kraków 1892, s. 91; A. Chybiński, dz. cyt. z. 1-4; 36 *tańców z tabulatury organowej Jana z Lublina*, opr. A. Chybiński, Kraków 1948; M. Rej, *Dzieła wszystkie*, seria B, nr 1, t. 1, Wrocław 1953, s. 66; J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, red. A. Jelicz, Warszawa 1953, s. 363; M. Bielski, *Satyry*, w: Biblioteka Pisarzy Polskich, t. 4, Kraków 1889, s. 45, 62; K. Miaskowski, *Michał Korybuta i Jana III*, w: *Zbiór rytmów Kaspra Miaskowskiego (wedle wydania z r. 1622 w Poznaniu w drukarni Jana Rossowskiego)*, wyd. J. Turowski, Kraków 1861, s. 295; H. Morsztyn, *Światowa rozkosz*, w: J.I. Kraszewski, *Pomniki do historii obyczajów w Polsce z XVI i XVII w.*, Warszawa 1843, s. 155-184; J.Ch. Pasek, *Pamiętniki Jana Chryzostoma Paska z czasów panowania Jana Kazimierza, Michała Korybuta i Jana III*, red. E. Raczynski, Poznań 1836, s. 220; K. Badecki, *Polska liryka mieszczańska*, Lwów 1936, s. 65.

6) O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serya I*, Warszawa 1857, s. VIII; tenże, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya VI, Krakowskie. Część druga*, Kraków 1873, s. 380; tamże, *Serya 19, Kieleckie, Część druga*, Kraków 1886, s. II, 21, 24, 35.

się nie mylił. Sto lat później jego tezę potwierdziła Jadwiga Romana Bobrowska (1948-2006), która zachowany do naszych czasów zapis muzyczny gonionego z rękopisu 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej uznała za zbieżny pod względem melodyki i rytmiki z fragmentami krakowiaka z *Wesela w Ojcowie* Karola Kurpińskiego (1785-1857)⁷. Bez mocnych dowodów trudno dziś z tą tezą dyskutować...

Wydaje się jednak, że wobec tego samego tańca można było używać także innych określeń, i tak było prawdopodobnie w przypadku gonionego, poprzednika krakowiaka. Karol Czerniawski (1817-1862)⁸ w swojej pracy z roku 1847 protoplaście krakowiaka przypisywał także określenie wielki występujące w szesnasto- i siedemnastowiecznej literaturze⁹. Ze stwierdzeniem tym zgadzali się także późniejsi badacze – Adolf Chybiński uważał wszak wielkiego za zbliżoną do couranta antytezę tańca chodzonego¹⁰, a Krystyna Wilkowska-Chomińska (1920-2003) za szybką część tańca polskiego¹¹. Tezę tę potwierdza też siedemnastowieczny przekaz Jana Chryzostoma Paska, który opisując zdominowaną przez mężczyzn przeżyta osobście sytuację wykonania tańca wielkiego, przytacza przyspiewkę poprzedzającą taniec, sugerującą swoją rytmiką właśnie krakowiaka. Zresztą przeczytaj, proszę, ten fragment i spróbuj sam podłożyć pod zacytowaną przyspiewkę melodię jakiegokolwiek znanego Ci krakowiaka:

„Po wieczery poszedł Szembek w taniec; Źelecki mówi do mnie:

7) J.R. Bobrowska, *Mikołaj Rej o muzyce ludowej w XVI-wiecznej Polsce*, Warszawa 2005, s. 84. Zob. też *Muzyczne silva rerum z XVII wieku. Rękopis 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej*, przyg. do wyd. J. Gołos i J. Stęszewski, Kraków 1970, s. 19.

8) K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców...*, dz. cyt., s. 37; tenże, *O tańcach narodowych naszych...*, dz. cyt., s. 57, 62.

9) K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców...*, dz. cyt., s. 44-45; tenże, *O tańcach narodowych...*, dz. cyt., s. 69-71.

10) A. Chybiński, *Lutnia, lutniści i tańce w poezji polskiej XVII wieku*, „Śpiewak” 1928 nr 1 i 2, s. 19.

11) K. Wilkowska-Chomińska, *Ze studiów nad klasowym obliczem tańców w epoce renesansu*, w: „Studia Muzykologiczne”, Kraków 1953, s. 229.

»Pójdźno mu służyć«. Odpowiem: „Dobrze”. Tańczymy tedy, aż skoro już wielkiego poczęli tańczyć, ów [tj. Kardowski – przyp. TN] stojąc na trakcie, począł śpiewać:

»Mazurowie nasi po jaglanej kassy
Słone wąsy mają, w piwie je maczają»¹².

I udało się? Ta sztuka udała mi się po wielokroć, więc mam nadzieję, że i Tobie się powiodło. A swoją drogą, Kardowski nie najlepiej potraktował pochodzącego z Mazowsza Paska, nazywanego z tego powodu w Małopolsce Mazurem... No cóż, Jan Chryzostom odplącił wszystkim iście po sarmacku – chwycił Żeleckiego na ręce i tak cisnął nim w Kardowskiego, że obaj padli na ziemię srogo poturbowani, sam zaś Szembek ledwie uszedł z życiem spod szabli Paska. Jak z tego widać, żywiołowo się wówczas bawiono, a ta żywiołowość towarzyszyła wszelkim aspektom codziennego życia.

Wróćmy jednak do naszego gonionego-wielkiego. Taniec wielki był wymieniany przez innych ówczesnych pamiętnikarzy i pisarzy: dworzanina króla Zygmunta III Wazy (1566-1632) Stanisława Niemojewskiego (ok. 1560-1620)¹³, wybitnego barokowego poety, Wacława Potockiego (1625-1696)¹⁴ czy też najbardziej typowego przedstawiciela poezji sarmackiej Wespazjana Kochowskiego (1633-1700)¹⁵. Najmniej taneczne są metafory z wierszy Potockiego, które jednak najwięcej mówią nam o tańcach. Dzięki nim wiemy, że

12) J.C. Pasek, *Pamiętniki Jana Chryzostoma Paska...*, dz. cyt., s. 258; por. *Pieśń VII* opublikowana przez Jana z Wychylówki w *Kiermaszu wieśniackim Abo Rozgwarze Kmośią z Bártoszem ná Zawieślu*, w: Karol Badecki, *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce - padwany*, Lwów 1936, s. 74-75.

13) S. Niemojewski, *Pamiętnik (1606-1608)*, wyd. A. Hirschberg, Lwów 1899, s. 67.

14) W. Potocki, *Moralia (1688)*, wyd. T. Grabowski, J. Łoś, t. 1, Kraków 1915, s. 462, t. 2, Kraków 1916, s. 109; tenże, *Ogród, ale nie plewiony, bróg, ale co snop, to inszego zboża, kram rozlicznego gatunku*, w: tegoż, *Ogród fraszek*, wyd. A. Brückner, t. 1, Lwów 1907, s. 324.

15) W. Kochowski, *Dzieło Boskie albo Pieśni Wiednia wybawionego i inszych transakcyj wojny tureckiej w roku 1683 szczęśliwie rozpoczętej*, transkr. i opr. M. Kaczmarek, Wrocław 1983, s. 29, 30.

taniec wielki „nie wykręca koła, ani w takt podryga”, ale odbywał się „wyskokiem” i „pędził”, a ponadto poprzedzony był tańczonym „powłokiem” tańcem *małym* o charakterze chodzonego (*pieszego*), czyli protoplasty znanego nam dzisiaj poloneza. Był więc to taniec żywiołowy, w którym tancerze rozpędzali się, „goniąc” i „pędząc” na dłuższych prostych odcinkach pomieszczeń przeznaczonych do tańca. Na pewno tańczyła go szlachta zamieszkująca na wsi, bo to właśnie tej warstwie zawdzięczamy wiedzę na temat tego tańca. Ale zapewne podobne tańce tańczyli także chłopci, skoro później krakowiak będzie głównie ich dziedzictwem. Czy tańczyły ten taniec warstwy zamożniejszej i będącej „na urzędach” szlachty? Stanisław Niemojewski do takiej szlachty należał i gonionego-wielkiego znał. Wydaje się, że właśnie dzięki tej warstwie społecznej do wielkiego weszły pewne figury obcego pochodzenia, które potem opisywane będą w odniesieniu do krakowiaka. Chodzi tu przede wszystkim o elementy popularnych w Polsce około drugiej ćwierci XVII wieku tańców włoskich – galardy i bergamaski, której niektóre wersje przypominają znane nam także obecnie figury krakowiaka (goniona, obroty na miejscu). Dodajmy jeszcze, że właśnie w XVII wieku w wielu opublikowanych lirykach mieszczańskich¹⁶ wyczuwa się wyraźnie rytmikę wykrystalizowanych niewiele później krakowiaków¹⁷. Właśnie wtedy musiał się ten taniec niewątpliwie wyodrębnić.

Jednakże z nazwą tańca „krakowiak” zapoznajemy się dopiero w przekazie ks. Jędrzeja Kitowicza (1728-1804) dotyczącym ostatnich lat panowania króla Augusta III Sasa (1696-1763), dowiadując się przy okazji wiele na temat praw do tańca młodzieży szlacheckiej

16) K. Badecki, *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*, Lwów 1936, s. 23-25, 69-70, 74-75, 122-124, 221-223.

17) Z. Nożyńska, *Tańce w Polsce na tle przeobrażeń społecznych (okres od pradziejów do połowy XVI w.)*, pr. doktorska napisana w Katedrze Sportów WSWF w Poznaniu oraz Katedrze Etnografii UAM w Poznaniu pod kierunkiem Józefa Burszty, Poznań 1962, s. 256.

oddanej na służbę magnatom:

„Gdyby zaś pokojowy średni między dworzaninem i chłopcem na pokojach swego pana lub w gościnie wyrwał się do tańca, natychmiast byłby ze służby odprawiony. Niższy zaś, w jednej z chłopcem randze służący, gdyby się odważył tańcować, choćby w ostatniej parze i tylko z jaką panienką, wzięłby bez wszelkiego pardonu korbaczem na kobiercu (...). Atoli gdy który umiał gładko tańcować kozaka, mazura lub **krakowiaka** (podkr. TN), rozkazywano takowym popisywać się z umiejętnością swoją dla uciechy kompanii. Jakoż było się czemu przypatrzeć, osobliwie gdy młodzian i panna dobrali się oboje, gładko takie sztuki tańczący”¹⁸.

Jak z powyższego widać, młodzieży szlacheckiej pozostającej w służbie karmazynów nie wolno było uczestniczyć w tańcach dorosłych, choć chętnie oglądano popisy taneczne co bardziej sprawnych młodzieńców. Popisy te nie zawsze dotyczyły tańców, które praktykowane były w salach balowych, takich jak np. mazur – kozaka i krakowiaka w połowie XVIII wieku zamożna szlachta wówczas w ogóle nie wykonywała. Ale młodzieży wolno było bawić się tymi tańcami. Dopiero gdy ta młodzież dorosła i zrobiła kariery dworskie, wprowadziła je na salony.

Nie dziwny się więc, że salonowa kariera krakowiaka zaczęła się dopiero w ostatniej ćwierci XVIII wieku. Potwierdza to chociażby fakt użycia nazwy krakowiaka w wydrukowanym w 1781 roku tekście komedii *Gdyracz* granej podówczas „na teatrze warszawskim”. Okazją do wymienienia terminu „krakowiak” jest scena nauki tańca – rzekomy tancmistrz, przystępując do uczenia niejakiego

18) J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 415.

Gdyrskiego, oprócz alemanda, anglezy, byczka, drabanta, mazura, menueta i sarabandy proponuje mu właśnie kozaczka i krakowiaka¹⁹. Dysponujemy też bardzo ciekawym wspomnieniem opublikowanym co prawda w roku 1830, ale odwołującym się jednak do ostatnich lat panowania króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (1732-1798):

„Kracowiak nie był tak zaniedbany jak teraz i był pięknym, nawet nauki wymagającym tańcem. Tańczono go tak, jak tańczą teraz Galopadę, z tą różnicą, że z hołupcami i że w takt jemu właściwy. Do pierwszej pary czyli przewodnika, dobierano najlepszych tancerzy, których było obowiązkim, po otańcowaniu raz lub dwa na około sali, stanąć przed najznakomitszą w towarzystwie balowym osobą, albo przed muzyką, i strofkę jaką do okoliczności, lub do osoby, lub do uczucia i stanu serca swego stosowną, prześpiewać. Chwila ta śpiewu, była chwilą odpocznienia, gdyż taniec był mordującym, a często po pięknej i wesołej strofie nowego do tańca nabierano zapału. Świadkiem byłem, jak na balu u Małachowskiego marszałka sejmowego, jeden oficer z gwardji tańcząc z panną Siarczyńską w pierwszej parze krakowiaka, stawał przed królem i pięknym głosem piękne strofy do okoliczności ówczesnych śpiewała, z których i z całego jego godzinnego tańca, tak był monarcha ukontentowany, że mu nazajutrz zegarek w podarunku przysłał”²⁰.

Był to więc taniec, który – zupełnie jak ma to miejsce nawet dziś jeszcze w wielu wiejskich tańcach tradycyjnych zachowanych w praktyce – przerywano przyśpiewkami nazywanymi zresztą czasami na wsiaach południowej Polski krakowiakami. Takie śpie-

19) *Gdyracz, komedia we trzech aktach na theatre warszawskim reprezentowana*, Warszawa 1781, s. 73-74.

20) M.J., *O tańcach polskich*, „Gazeta Polska” 1830 nr 52, s. 4, zob. też *O tańcach polskich*, „Dziennik Powszechny Krajowy” 1830, nr 52, s. 262.

wane przerwy umożliwiały przedłużanie tańca nawet do godziny! Z drugiej strony – te improwizowane śpiewy miały udowodnić, że ich wykonawca posiada nie tylko walory fizyczne, ale również umysłowe. I to takie, które królowie nagradzają zegarkami, a przypomnę, że zegarki wtedy były naprawdę w cenie. Taniec był żywy, nie tylko bowiem powodował zmęczenie, ale wywoływał wręcz poczucie bycia z mordowanym („taniec był mordującym”). Zawierał trudne, wymagające nauki elementy, w tym hołubce, a więc podskoki z uderzeniem o siebie nóg. Odwołanie do galopady wskazuje, że istotne miejsce zajmował krok boczny, i to na wiele lat zanim galopada weszła w modę. Otwartym więc pozostaje pytanie o to, czy popularna w I połowie XIX wieku galopada nie wywodziła się przypadkiem z krakowiaka? Ale to temat już na całkiem oddzielną opowieść...

Popularności salonowej krakowiaka towarzyszyła popularność teatralna. Interesujący nas taniec obok kozaka na pewno pojawił się w balecie *Cztery kadryle* w choreografii Daniela Curza vel Kurtza (1753 - ok. 1822) i François-Gabriela Le Deux (ok. 1755-1823) wystawionym 10 lutego 1788 roku²¹, gdyż obok kadryla prowansalskiego i angielskiego pojawiły się tam też kadryle kozacki i krakowski. Z kolei afisz Teatru Narodowego z dnia 28 lutego 1788 roku zapowiadający program wieczoru oznajmiał, iż sztuka będzie okraszona „ceremonią weselną podług aktualnego zwyczaju wieśniaków krakowskich, którą zakończy balet z *Krakowiaków i Kozaków* kompozycji Kurtza”²². Balet ten cieszył się zapewne wielkim zainteresowaniem, skoro później miał swoje nowe wersje, za

21) J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 186.

22) K. Wierzbicka-Michalska, *Tancerze Jego Królewskiej Mości*, w: K. Wierzbicka-Michalska, *Sześć studiów o teatrze stanisławowskim*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 187, 217; J. Pudełek, *Warszawski balet romantyczny 1802-1866*, Kraków 1968, s. 11; J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, dz. cyt., s. 190.

które można byłoby uważać wystawiony 25 lutego 1803 roku balet *Polacy i Kozacy* w choreografii Le Deux²³. Możemy przypuszczać, że krakowiak z racji tematyki mógł też pojawić się w balecie *Królowa Wanda* (premiera 25 listopada 1788 roku), w którym przewidziano udział gromad Krakowianek i Krakowiaków²⁴. Ale był też popularny w teatrze operowym. Maciej Kamieński (1734-1821) użył rytmiki krakowiaka w arii Anny i arii Jana z I aktu *Nędzy uszczęśliwionej*, a także arii Kasi z I aktu opery *Słowik*²⁵. Z całą wyrazistością krakowiak – obok poloneza i tańców góralskich – wystąpił jednak dopiero w niezmiernie istotnym dla kultury narodowej singspielu, czyli operetce *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (śpiew Jonka i chór chłopców z aktu I) Jana Stefaniego (1746-1829). Szczególne miejsce w operze zajął wzorowany na tańcach chłopskich z okolic Krakowa *krakowiak* (akt I nr 4, akt II nr 4) oraz nawiązujące do niego motywy pieśni (largetto *Zosiu! Ach, już cię tracimy* akt I nr 5)²⁶. Wprawdzie po trzech dniach wystawień (1-3 marca 1794 roku) spektakl został zdjęty ze sceny warszawskiej na wniosek wszechwładnego wówczas w Warszawie ambasadora Rosji, jednakże powrócił na nią jeszcze jesienią tegoż roku, jak również powracał wielokrotnie pod postacią nowych wersji, skrótów i sequeli każdorazowo, gdy Warszawa odyskiwała nieco swobody. Operetka Stefaniego była grana z powodzeniem także we Lwowie, począwszy od 1796 roku²⁷, gdzie krakowiak przyjął się dobrze. Nawiązania do małopolskiej muzyki ludowej mogły mieć też miejsce w innych, niezachowanych utwo-

23) M. Kwiatkowska, *Życie muzyczne Warszawy w latach 1795-1806*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materiały*, red. Z. Chechlińska, Warszawa 1984, s. 73.

24) B. Mamontowicz-Łojek, *François Gabriel Le Doux, baletmistrz i choreograf 1755-1823*, „Pamiętnik Teatralny” 1967 tom 16, nr 2 (62), s. 219.

25) J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, dz. cyt., s. 131.

26) O. Kolberg, *Melodie ludowe w operze Jana Stefaniego „Krakowiacy i górale”*, „Ruch Muzyczny” 1858 nr 46, s. 361-363; por. O. Kolberg, *Pisma muzyczne. Część II*, red. E. Miller, D. Pawlak, Poznań -Warszawa 1981, s. 546-554 (*Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga*, tom 62).

27) W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, Warszawa 1820, s. 100 i 101.

rach kompozytora takich jak na przykład opera *Wdzięczni poddani panu* (Warszawa 24 lipca 1796 roku, także jako *Wdzięczność dla pana, czyli Wesele wiejskie*²⁸ albo *Wesele krakowskie*) z tekstem Jana Drozdowskiego (1759-1810), gdzie mogły być cytowane tańce narodowe. Jak wiemy z relacji Kazimierza Władysława Wójcickiego (1807-1879), Jan Stefani interesował się muzyką ludową, robiąc wycieczki poza Warszawę, znał więc doskonale tradycje mazowieckie, a jak wskazuje przykład *krakowiaka z Cudu mniemanego*, także folklor podkrakowski i babiogórski.

O silnych związkach tańca ze śpiewem świadczy też częsta praktyka adaptowania rytmiki tanecznej na potrzeby pieśni szkolnej, wojskowej, patriotycznej czy wręcz martyrologicznej. Zapewne z popisami studentów osiemnastowiecznych szkół konwiktowych lub też szkół początku XIX wieku należy wiązać *krakowiaka Juventus* zapisanego przez ks. Michała Mioduszewskiego (1787-1868), który zagadnienie to znał zapewne z własnego szkolnego doświadczenia²⁹. W okresie pomiędzy uchwaleniem Konstytucji 3 maja a upadkiem insurekcji kościuszkowskiej popularne były *krakowiaki* *Ja krakowiak ty krakowiak* oraz *Dalej, chłopcy, dalej żywo*, który po raz pierwszy ukazał się już 24 maja 1794 roku, a więc w siedem tygodni po bitwie pod Racławicami³⁰. W kontekście historycznym pieśni te stały się fundamentem mitu *krakowiaka* jako tańca świadomych swej patriotycznej powinności chłopów podkrakowskich, co wpłynęło na zmianę postrzegania samego tańca. Od tej pory – a więc owego przełomowego dla *krakowiaka* roku 1794 – nie był to już

28) Z. Jędrzychowski, *Teatra grodzieńskie 1784-1864*, Warszawa 2012, s. 37.

29) O. Kolberg, *Lud...*, *Serya VI*, dz. cyt., s. 245-246.

30) Zob. J. Horoszkiewicz, *Echa minionych lat. Wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego z końca XVIII wieku i początku XIX wieku*, Zeszyt I. Słowa, Lwów 1889, s. 13, 20, 27, 28; J. Horoszkiewicz, *Echa minionych lat. Wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego z końca XVIII wieku i początku XIX wieku*, Zeszyt II. Nuty, s. 6, 8, 12.

tylko wdzięczny taniec towarzyski, ale również symbol ważkich wydarzeń w dziejach zmagania w obronie niepodległości.

Wpłynęło to wydatnie na dalszy wzrost popularności tańca. Znaczącym jest fakt, że Wincenty Lessel (1750-1825), nadworny kompozytor książąt Czartoryskich, pisząc 15 lutego 1804 roku do syna, stwierdzał jednoznacznie, iż jego operetka *Dwaj strzelcy i mleczarka* pisana podówczas dla dworu w Puławach na życzenie jego mocodawców „musi zresztą ciągle jeszcze trącić krakowiakami i mazurami”. W wystawieniu operetki rodzina księżęca – a w tym Adam Kazimierz Czartoryski (1734-1823) i jego żona Izabella z Flemingów (1746-1835) – brała czynny udział, w nawiązaniu do czego Lessel charakteryzował swoich wykonawców jako osoby, które nie śpiewały podówczas „nic innego poza krakowiankiem”³¹. Jak z tego widać, w tym czasie krakowiaki były w guście polskiej arystokracji, ale ciągle jeszcze głównie jako forma muzyczna, a w mniejszym stopniu taneczna.

Niemniej już wówczas sam taniec wkraczał odważnie na salony mieszczańskie i towarzyszył polskim mieszczanom wszędzie, gdzie w owym czasie się pojawiali. Przykładem tego może być przypadek balu w Czerniowcach z roku 1803. W tym wieloetnicznym mieście władze obawiały się konfliktów między mieszczanami o różnej narodowości. Wydając więc urzędowym rozporządzeniem cyrkułu zgodę na ośmiogodzinny bal, ustalono ścisłą kolejność tańców. Na wniosek środowiska polskiego na balu tym aż pięć godzin przeznaczonych było na tańce polskie, wśród których krakowiak odgrywał

31) Z listu do syna z 15 lutego 1804 roku, zob. H. Rudnicka-Kruszewska, *Wincenty Lessel. Szkic biograficzny na podstawie listów do syna*, Kraków 1968, s. 114.

główną rolę obok mazura i poloneza³².

Krakowiak zresztą oczarował wtedy nie tylko Polaków, ale również obcokrajowców wchodzących w środowisko polskie. Zachwycony usłyszanym we Lwowie *Cudem mniemanym* śląski dyrygent Józef Elsner skomponował w 1803 roku *Rondo à la krakowiak* B-dur z tematem z tego popularnego podówczas singspielu. Motywy krakowiaka zawarł też w *Marszu Tryumfalnym* napisanym na uroczyste posiedzenie Towarzystwa Przyjaciół Nauk w dniu 22 grudnia 1809 roku z okazji powrotu z kampanii krakowskiej wojska ks. Józefa Poniatowskiego. Kiedy zresztą zacznie uczyć w Warszawie uzdolnioną muzycznie polską młodzież kompozycji, to swoje zajęcia zaczynał będzie nie od fugi, ronda czy wariacji, lecz od krakowiaka, poloneza i mazura. Po krakowiaka sięgnął także mieszkający przez pewien czas w Warszawie i ożeniony z Polką niemiecki kompozytor Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) w swoim *Grand Trio E-dur* z 1809 roku (*I część Allegro moderato*).

Nie chciałbym jednak, żebyś, Drogi Czytelniku, odniósł wrażenie, że słowo krakowiak wówczas oznaczało zawsze dokładnie ten sam taniec, a cała szlachta polska jak jeden mąż i jedna żona oszalała na jego punkcie. Otóż okazuje się, że w różnych regionach ziem uważanych ówczesnie za polskie tańczono ten taniec na wiele różnych sposobów, w niektórych regionach w tym czasie przeżywał on apogeum swojej popularności wśród szlachty, w innych popularność ta dopiero się kształtowała, a były też takie środowiska szlacheckie, które z ważkich dla siebie powodów nie chciały po niego sięgnąć. Zaświadcza o tym relacja jednego z jeńców francuskich,

32) O.M. Żukowski, *O polonezie: przyczynek do dziejów choreografii i muzyki polskiej*, Lwów 1899, s. 9-10.

który – jak twierdzą redaktorzy „Gazety Polskiej” w 1830 roku – tuż po nieudanej inwazji na Rosję w roku 1812 i zajęciu w jej następstwie Księstwa Warszawskiego przez Rosjan został przez zaborców przydzielony do jednej z polskich rodzin mającej sprawować nad nim nadzór i opiekę. Rodzina ta – jak wiele innych polskich rodzin – zgodnie ze staropolskim obyczajem potraktowała Francuza nie jak jeńca, lecz jak gościa, który towarzyszył jej we wszelkich krajowych podróżach (lata 1813-1814). Te zaś stały się dla niego znakomitą okazją do rozmaitych obserwacji społecznych i kulturowych, które opublikował w późniejszym czasie we Francji. Rzućmy okiem na to, co Francuz miał do powiedzenia na temat krakowiaka:

„...ale co okolica inaczej go tańczują i inaczej cenią w kompanjach. I tak w Wilnie na balach tańczują go: tworzą wielkie koło, i robią różne figury nakształt kontradansowych, ale bez żadnych piżonów, antrsa i t.d. W Warszawie zaś już nikt nie obaczy na balu tego tańca; i już to jest bardzo poufała kompanja, jak mi powiadano, kiedy tańczują Krakowiaka: tańczują zaś wcale inaczej i bez tych figur jak w Wilnie. Teraz gdym przez Kraków przejeżdżał, pytałem w jednej kompanji o krakowiaka, ale mi powiedziano że to taniec tylko pospolitego ludu. Widziałem ja go przypadkiem w karczmie jednej na drodze; ale choć muzyka była ta sama co w Wilnie, żadnego podobieństwa nie znalazłem. Wieśniacy w krakowiaku kręcą się z dziewczętami, mocno uderzając na podłogę piętami, i brzękając mosiężnymi kółkami, które nie wiem dla jakiego użytku noszą u pasa. Potem widziałem że się zatrzymywali, śpiewali jakieś wesołe, a może i czułe pieśni, bo uważałem jak śpiewający skrzywiwszy głowę, przymrużywszy trochę oka, mile patrzył w bok na swoją damę; jak ta była rada, i już to śmiechem głośnym, już wzajemnem przymileniem i ściśnieniem obiema rękami ręki swego kawalera, odpowiadała mu giestami na

jego piosnki; jak wreszcie po każdej strofie we dwójnasób wzrastała wesołość”³³.

Końcowy ustęp w moim przekonaniu jest najbardziej interesujący, bowiem zawiera pierwszy i dosyć pełny opis chłopskiego krakowiaka, który zresztą odpowiada późniejszym opisom tak Kazimierza Brodzińskiego (1791-1835), jak Karola Czerniawskiego czy też Oskara Kolberga. Ale w tej relacji przede wszystkim pierwsza część ma unikatowy charakter. Okazuje się bowiem, że w regionie, z którego ten taniec najprawdopodobniej pochodzi, warstwy wyższe w ogóle go nie przyjęły. Dla tych bowiem warstw przyjęcie krakowiaka równałoby się otwarciu jednej z barier oddzielających je od warstwy chłopskiej, na co w tamtych czasach nie były zapewne przygotowane. Nawiasem mówiąc, dwadzieścia lat wcześniej szlachta małopolska nie była gotowa też do przyjęcia uniwersału połanieckiego i potrzebna będzie dopiero tragedia rzezi galicyjskiej roku 1846, by w stosunku warstwy szlacheckiej do chłopstwa zaszły daleko posunięte zmiany. Inaczej było w Warszawie, gdzie taniec ten znano wyłącznie z desek teatralnych, podobnie jak wcześniej kozaka. Nic więc dziwnego, że tak jak wcześniej wśród towarzystwa zaczęto tańczyć kozaka, tak i krakowiak zaczął być stosowany na salonach, choć na razie jeszcze tylko w najbardziej zaufanym kręgu. Na takiej postawie zaważyć mogły też okresowe zakazy publicznego prezentowania krakowiaka narzucane przez rosyjską ambasadę czy też pruską cenzurę. W tym kontekście nie dziwi, dlaczego autor poprzednio przytoczonej relacji w 1830 roku pisał o „zaniedbaniu” w środowisku warszawskim krakowiaka. Najbardziej liberalne podejście do krakowiaka cechowało środowiska szlacheckie na tzw. kresach (choć wymieniono tylko Wilno). Tu ani cenzura społeczna,

33) *Zdania cudzoziemców o tańcach polskich*, „Gazeta Polska” 1830, nr 38 z 10 lutego, s. 4.

ani państwowa w tańcach tych nie widziała niczego niewłaściwego. Przy okazji warto pamiętać, że sztuki zakazane w Warszawie nawet w najbardziej burzliwych okresach mogły być wystawiane w Wilnie czy Grodnie. Swobodnie kultywowany taniec, przyjęty poprzez scenę od chłopów podkrakowskich, zdążył w Wilnie obrócić nawet w figury, które zapewne wzorowano na kontredansach. I na koniec rzecz najciekawsza – zupełnie tak jak wspomina ten taniec rzekomy francuski jeniec, tak samo odnajdywaliśmy go współcześnie wśród mieszkańców wiosek na Wileńszczyźnie, w Wołkowysku na Grodzieńszczyźnie czy też na dalekim wschodnim Wołyniu. I to zarówno wśród Polaków, Litwinów, Białorusinów i Ukraińców. Rdzennie polskie regiony na wytworzenie i przyjęcie formy narodowej krakowiaka, która byłaby akceptowalna przez szlachtę i mieszczaństwo, potrzebowaly więcej czasu³⁴.



34) T. Nowak, *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania*, Warszawa 2005, s. 170-172; tenże, *The Function of Dance Among the Polish Minorities Alongside the Eastern Borders. The Results of Field Research Conducted in the Areas Around Vilnius (Lithuania), Hrodno (Belorussia) and Zhytomyr (Ukraine)*, w: "Studia Choreologica" 2007, s. 45-95; tenże, *Tradycyjna kultura taneczna Wileńszczyzny do 1939 roku*, Straduny 2014; s. 64-67.



Modlnica Wielka. (Państwo młodzi).

Rysował T. Konopka.

Krakowiak w gronie tańców narodowych

Jeśli rok 1794 był przełomowym w zakresie przyjęcia przez wyższe warstwy społeczne w Polsce krakowiaka jako formy muzycznej, to niewątpliwie rok 1815 był przełomowym dla przyjęcia go również jako tańca. Co prawda nie dziwi nas informacja o tym, że krakowiaka tańczono na ostatekowym balu „obywatelskim”, a więc mieszczańskim, odbytym w Lublinie 27 lutego 1815 roku³⁵, bo jak wspominałem, mieszczenie już kilkanaście lat wcześniej chętnie tańczyli ten taniec. Zaciekawia nas jednak fakt, że w latach 1816-1820 drukiem wydano aż 5 krakowiaków, a kolejnych 5 w latach 1826-1830. Wydawnictwa te służyć mogły co prawda zarówno edukacji, jak i wieczorom muzycznym, ale w tamtych czasach traktowano je najczęściej bardziej użytkowo – jako akompaniament do tańca. Jak możemy zatem podejrzewać, na ten akompaniament musiało być wówczas zapotrzebowanie. Zresztą, ciekawym zbiegiem okoliczności jest to, że salonowa popularność krakowiaków zeszała się w czasie z modą na tańczenie galopów, które choć nigdy nie osiągnęły wiodącej roli w polskiej kulturze tanecznej, to jednak obecne były prawdopodobnie już od około 1815 roku³⁶, a najbardziej popularne stały się pomiędzy 1825 a 1840 rokiem³⁷. Krakowiak jednak był popularniejszy, bo w istocie zastępował często Polakom w zupełności owe galopy. Wszak charakterystyczny boczny krok dostawny galopów koresponduje z uznawanym za tak charaktery-

35) I. Baranowski, *Dzienniki pisane w Lublinie przez rok 1815 i 1816, do druku przygotował, wstępem, przypisami i indeksami opatrzył B. Szyndler*, Lublin 1995, s. 178-179.

36) E. Kuryło, *Taniec ludowy, dworski i towarzyski*, w: *Taniec*, red. M. Gliński, Warszawa 1930, s. 136-138.

37) W. Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo muzyczne w latach 1772-1865*, Warszawa 1992, s. 167-171; zob. „Kurier Warszawski” 1827 nr 29, s. 114.

styczny dla krakowiaka cwałem. Krakowiak zaś miał dla Polaków tę przewagę, że odwoływał się do pamięci narodowego zrywu roku 1794 i wyrażał narodową odrębność kulturową. Ale były też inne powody.

Chociaż z dzisiejszej perspektywy wydaje nam się to nierealne, to jednak w I połowie XIX wieku na salonową kulturę taneczną duży wpływ miały obecne na scenie teatralnej spektakle baletowe – zupełnie tak samo jak dzisiaj filmy pełnometrażowe czy seriale. A w tym czasie, tuż po restytucji Królestwa Polskiego, powrócono do opisanego powyżej *Cudu mniemanego*, wystawiając na jego motywach *Zabobon, czyli Krakowiaków i Górali* oraz *Nowe krakowiaki* w wersji Karola Kurpińskiego. Józef Elsner (1769-1854) krakowiaki umieścił w operach *Król Łokietek czyli Wiśliczanki* z 1818 roku (*Zosiu luba* i *Witaj królu* z I aktu oraz *Od dawna bywał*, akt II nr 3) i *Jagięło w Tenczynie* z 1820 roku, (*Daruj ojczyźnie* i *Cieszymy się wszyscy* z aktu I oraz *Nie frasuj się ojczyźnie miły* z aktu II). Na łamach wydawnictw ówczesnych publikowany jest *Krakowiak* Kowalskiego i *Śpiew Krakusów* Józefa Stefaniego. Zapewne pod wrażeniem tych spektakli i utworów muzycznych Kazimierz Brodziński zdecydował się na stworzenie poematu *Wiesław*, w którym zawarł pierwszy literacki opis krakowiaka:

„Bierze Halinę i tak wokoło,
Przodkując drużbom, tańczy wesoło [...]
Halina w płasach przed nim ucieka,
On w ręce pleszcząc goni z daleka,
A gdy dogoni, z ujętą wróci [...]
Sam teraz w płasach przed druhną stroni,
A ona za nim poskocznie goni,

I dogoniony, gdy znowu wróci,
Staje i w płasach [...] przed nią nuci [...]
Dłoń mu podała, a on wokoło
Przodkując družbom tańczy wesoło,
A gdy do nowej piosenki stanie,
Skrzypek drzymiący zakończył granie”.

Te wszystkie utwory stały się wzorcem dla dzieła scenicznego, które odegrało wówczas wyjątkową rolę – mowa tu o wystawionym po raz pierwszy 14 marca 1823 roku balecie *Wesele krakowskie w Oycowie* skomponowanym przez Karola Kurpińskiego i Józefa Damse (1789-1852) przy użyciu fragmentów z wodewilu Stefaniego. Autorem choreografii była młoda tancerka baletu warszawskiego Julia Mierzyńska (1801-1831)³⁸ we współpracy z francuskim choreografem Maurice’em Pionem (1801-1869). Spektakl cieszył się ogromną popularnością (w Warszawie łącznie ponad 400 wystawień), a zawarta w nim muzyka i tańce (łącznie szesnaście numerów, w tym cztery krakowiaki!³⁹) oddziaływały na salony muzyczne i sale balowe, zresztą nie tylko Warszawy, ale też np. Płocka, Kalisza czy nawet Druskiennik, w których Pion wystawiał *Wesele w Oycowie* jeszcze w 1844 roku⁴⁰. Pod wpływem sukcesu spektaklu tańce narodowe pojawiały się też w innych baletach, a także jako wstawki w operach, nie zawsze jednak w związku z tematem przedstawienia. Z kolei stykający się z nimi miejscowi nauczyciele tańca, inspirując się układami baletowymi, wprowadzali innowacje do tańców użytkowych lub wręcz tworzyli układy stylizowanych tańców na potrzeby balów i redut. *Wesele krakowskie w Oycowie* wywołało również renesans kuligów szlacheckich (tzw. szlichtad), które już wcześniej,

38) I. Turska, *Przewodnik baletowy*, PWM Kraków 1989, s. 369-371.

39) K.A. Jürgensen, *Reconstructing La Cracovienne*, „Dance Chronicle” 1982, nr 6, s. 233-234.

40) Z. Jędrychowski, *Teatra grodzieńskie 1784-1864*, dz. cyt., s. 237.

w nawiązaniu do *Cudu mniemanego*, z rzadka przybierały formę... inscenizowanego wesela krakowskiego, w którym szlachta dzieliła się rolami państwa młodych, marszałka, swatów, družbów, gości weselnych itd. Jednocześnie kuligi zaczęły mieć zdecydowanie narodowy charakter taneczny, co udokumentował Kazimierz Władysław Wójcicki:

„Kulig miał dawniej [tj. w latach dwudziestych XIX wieku – przyp. TN] do siebie pewne przywiązane tylko tańce: do nich należał polonez, mazur, oberek, **krakowiak** [podkr. TN] i drabant. Znane i upowszechnione u nas wówczas, jak: walc, kotylion, anglez i kontredans wywołane były ze staropolskiego kuligu”⁴¹.

Przy tym elementy krakowiaka zaczerpnięte z pierwowzorów tańców chłopów takie jak rytmiczny bieg w różnym ustawieniu, wzajemne gonienie partnerów czy też charakterystyczne przytupy (akcentowanie) zostały jednak poddane retuszowi baletowemu, a wręcz uzupełnieniu nowymi elementami o symbolice narodowej i powstańczej (np. ozdobny gest tancerza w postaci uniesionej w górę w skos ręki na wzór kosy osadzonej na sztorc w chłopskich oddziałach powstańczych) lub też zaczerpniętymi z modnych podówczas tańców salonowych (duży udział m.in. wieloczęściowych i figurowych kadryli na kształtowanie się rozbudowanych figur krakowiakowych).

Jak ważnym wówczas dla ziem kongresowego Królestwa Polskiego tańcem stał się krakowiak, niech świadczy to, że w czasach powstania listopadowego odgrywał on główną rolę symboliczną.

41) K.W. Wójcicki, *Ostatni kulig staropolski*, „Tygodnik Ilustrowany”, Warszawa 1861, t. III, nr 84, s. 165.

Przykładem niech tu będzie wystawienie 5 grudnia 1830 roku źle widzianej przez rosyjską cenzurę operetki *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego (1757-1829) i Jana Stefaniego, w której krakowiak jest wszak obecny i zajmuje niepoślednie miejsce. Wystawienie to było połączone z ogłoszeniem się dyktatorem przez Józefa Chłopickiego (1771-1854). Ale na przedstawieniu i akcie uroczystym się nie skończyło. Prasa warszawska w następujący sposób relacjonowała te wydarzenia:

„Niepodobna opisać zapału, jaki panował wczoraj w Teatrze Narodowym. Znajdowało się widzów 1400. Przed rozpoczęciem widowiska żądano słyszeć tańca polskiego Kościuszki, mazura Dąbrowskiego i marsza Księcia Józefa. (...) Po zapadnięciu zasłony, cała publiczność śpiewała hymn Ojczyzny. Parter zamienił się w salę balową, tańczono długo mazura i **krakowiaka** [podkr. TN]”⁴².

Odtańczenie krakowiaka w tym kontekście było pełną rewolucyjnego i demokratycznego uniesienia manifestacją narodową, co znacznie lepiej uzmysławia nam relacja z tego wieczoru przekazana przez Karola Kurpińskiego:

„Przed rozpoczęciem sztuki żądano Mazura Dąbrowskiego, Poloneza Kościuszki; gdy to orkiestra zagrała, co za krzyki!... śpiewano z orkiestrą, przytupywano, tańczono!... Żądano, ażeby powyrzucać krzesła, aby nie przypominały zasiadających w nich Rosjan i aby żadnej na parterze nie było różnicy ceny. Po skończonej sztuce Podchorążowie, Akademicy, Urzędnicy, Oficerowie, prości żołnierze i cywilni, wszystko to pomieszane razem tańczyło na parterze mazura Dąbrowskiego. Kazano podnieść sceniczną zasłonę i na scenie Artyści i Artystki pomieszani z publicznością tańczyli Polo-

42) „Kurier Warszawski” 6 XII 1830, nr 327, s. 1701.

neza Kościuszki, mazura, **krakowiaki** [przyp. TN], co trwało blisko godzinę, po czym jak najprzyswoiciej i najspokojniej wszyscy się rozeszli”⁴³.

W czasie powstania listopadowego krakowiaki pojawiły się także w bardziej rozbudowanych kompozycjach o charakterze ilustracji działań wojennych, jak np. *Przyjęcie Dwernickiego na Wołyniu* E. Geede, w której znajdujemy nawiązujący do krakowiaków *Galopp Krakusów*⁴⁴.

Niestety po upadku powstania listopadowego zaborcy nie pozwalali na publiczne prezentowanie i tańczenie polskich tańców narodowych. Zakazy te poluzowano dopiero dziesięć lat po upadku powstania – od razu notujemy już stałą obecność krakowiaka wśród wydawnictw nutowych, co szczególnie uwypukliło się w okresie Wiosny Ludów, która na ziemiach polskich zaznaczyła się głównie powstaniem krakowskim. Z tego okresu warto wymienić chociażby 29 pieśni Wincentego Studzińskiego (1815-1854) utrzymanych w rytmie krakowiaka (m.in. *Na Wawel, na Wawel, Krakowiaku śmiały*) do słów Edmunda Wasilewskiego. Ale przede wszystkim przypomnieć należy też niezmiernie popularne kompozycje Stanisława Moniuszki (1819-1872), a w tym *Krakowiaczka ze Śpiewnika Domoowego* i krakowiaka ze *Strasznego dworu*, w którym pobrzmiewają motywy krakowiaka *Albośmy to jacy tacy*, co stanowi odwołanie nie tylko do tradycji kuligowej, ale też powstańczej, kościuszkowskiej. Krakowiaki odnajdujemy także w kompozycjach m.in.: Franciszka Mireckiego (1791-1862), Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego (1807-1867), Andrzeja Rajczaka (1808-1861), Fryderyka Chopina (1810-

43) T. Przybylski, *Fragmety „Dziennika prywatnego” Karola Kurpińskiego*, „Muzyka” 1975, nr 4, s. 109.

44) W. Tomaszewski, *Nuty drukowane z czasów powstania listopadowego 1830-1831 w zbiorach Biblioteki Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, t. XVI, Warszawa 1981, s. 275-302; por. T. Przybylski, *Karol Kurpiński*, Warszawa 1980, s. 136-137.

1849), Kaspra Napoleona Wysockiego (zm. 1850), Napoleona Kurzątkowskiego (1811-1856), Emila Jenike (1815-1852), Edwarda Łodwigowskiego (1815-1895), Henryka Chojnackiego (1817-1874), Ignacego Komorowskiego (1824-1857), Kazimierza Łady (1824-1871), Walentego Szlagórskiego (zm. 1871), Izydora Konstantego Chwaliboga (1826-1897) czy też Józefa Stefaniego (zm. 1876).

W tym też okresie polscy tancerze baletowi z ogromnym powodzeniem prezentowali krakowiaka na najważniejszych scenach europejskich, zapoczątkowując krótkotrwałą, międzynarodową modę na ten pełen witalności polski taniec. Doszło do tego, że krakowiaka wykonywały najwybitniejsze europejskie tancerki, a największą propagatorką tańców polskich stała się światowej sławy balerina Fanny Elssler (1810-1884). Szczególne znaczenie ma tu wykonywana przez nią choreografia *La Cracovienne*, która – jak wskazują przeprowadzone na podstawie zapisów Auguste’a Bournonville’a (1805-1879) z 1841 roku badania Knuda Arne’a Jürgensena⁴⁵ – z całą pewnością wzorowana była na gościnnych występach polskich tancerzy w Paryżu i obok wielu czysto baletowych fragmentów zawierała w sobie elementy *mazura i krakowiaka*. *La Cracovienne* oprócz Fanny Elssler wykonywali również m.in. Sophie Dumilâtre i August Mabile⁴⁶. Opis krakowiaka zaistniał także w pochodzącej z roku 1862 pracy Wojciecha (Alberta) Czerwińskiego zatytułowanej *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit*⁴⁷.

45) K.A. Jürgensen, *Reconstructing...*, dz. cyt., s. 228-266.

46) I. Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1978, s. 161, 163, 199, 224-225.

47) A.(W.) Czerwiński, *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit*, Lipsk 1862, s. 256.

NOWY

ZBIÓR KRAKOWIAKÓW
I TAŃCÓW GÓRALSKICH

UŁOŻYŁ
na fortepian

WINCENTY RICHLING.

KRAKÓW

Nakład i własność księgarni oraz składu muz.
S. A. KRZYŻANOWSKIEGO.

Musikalienhandlung v. Jos. Edele & Co. Wien, Ludwigg. 7.

Cena 1.20 zł.
M. ŻUBSKI
Księgarnia
KRAKÓW

Krakowiak w dokumentacji etnograficznej i podręcznikach tańca. Wzrost popularności tańca góralskiego

Bardzo długo w Polsce nie opisywano tańców ludu. Oczywiście o polskich tańcach pisał i Kazimierz Brodziński, i Karol Czerniawski. Niemniej wspominając o tańcach ludowych, zazwyczaj opisywali ich salonowe wersje określane mianem „tańców narodowych”. Sytuacja zmieniła się dopiero po powstaniu styczniowym. Zainteresowanie to wynikało z wielu czynników, np. propagowania demokratycznych idei podczas powstania styczniowego, postępującego procesu uwłaszczania chłopów, uświadomienia sobie, że bez chłopów nie uda się odzyskać niepodległości, w końcu ze względu na rozwój zainteresowań etnograficznych.

W tym okresie szczególnie istotne okazały się opisy Oskara Kolberga opublikowane w 1873 roku w drugim tomie *Krakowskiego*. W opisach tych autor podkreślał znaczenie galopady:

„Częstokroć rozpoczynając się krokiem wolnym, krakowiak to idzie chyżej, żwawiej, w podskokach, aż nareszcie przechodzi w tak zwanego Suwanego, czyli prędką galopadę na dwa tempa równe w taktie, gdzie raźnie z nogi na nogę przestępując przesuwiają się tancerze po izbie”⁴⁸.

Więcej szczegółów odnajdujemy w opisach wesel krakowskich,

48) O. Kolberg, *Lud...*, *Serya VI*, dz. cyt., s. 378; por. L. Młynek, *Uwagi nad pieśniami ludu wielickiego*, „Lud” 1897 (III), s. 353; zob. też F. Starczewski, *Die polnischen Tänze*, dz. cyt., s. 682.

w których najprawdopodobniej zachowały się bardziej archaiczne formy tańców utrzymanych w rytmice krakowiakowej. Przykładowo stosowany podczas wesel krok podstawowy krakowiaka więcej wspólnego miał z wizerunkami krakowiaków z obrazów Michała Stachowicza (1768-1825) aniżeli z krokiem galopady: „Tancerz objąwszy kibić tancerki prawą ręką lewą wolną trzyma w powietrzu i puszcza się z nią dookoła izby krokiem raczej posuwistym niż skocznym, ale krzepkim i silnym”⁴⁹. Ten rodzaj ruchu w swej naturze zbliżony jest do kroku polki tańczonej tak w owym czasie nie tylko na ziemiach polskich, ale także w Czechach. Peter Novak stwierdził wręcz, iż polka wywodzi się z improwizacji krakowiakowej⁵⁰, a zdarzało się też, że była tańczona do melodii krakowiakowych⁵¹.

Inną archaiczną formułą chętnie tańczoną podczas wesel był tak zwany przebiegany:

„Ku końcowi tańczą z nią kobiety i młody przebieganego krakowiaka; w tańcu tym on ją goni i chce łąpać, gdy ona mu się wymyka; chwytą ją wreszcie i okręcając się kilkakrotnie śpiewa”⁵².

Tu także możemy w przypisach znaleźć opis kierunku tańca, ułożenia rąk czy tułowia, jak również sugestie stosowania w krakowiaku elementów zaczerpniętych przed laty z kozaka:

„Przebiegany taniec ma niejaki podobieństwo do kozaka; jest atoli

49) O. Kolberg, *Lud...*, *Serya VI*, dz. cyt., s. 377.

50) P. Novak, *Zum politischen Kontext der Polka*, w: „Ad Marginem. Randbemerkungen zur Musikalischen Volkskunde”, Universität Köln, 1988, s. 2.

51) H. Laudová, *Daiši pramen ke studiu Českých lidových tanců*, „Česky lid” 6 (1957), 273-274; P. Novák, *Dobové doklady o zmenách tanecního repertoáru ze severovýchodních cech v 19. století (Historische Belege über die Änderungen des Tanzrepertoires aus Nordostböhmen im 19. Jahrhundert)*, „Česky lid” 6 (1969), 21-25.

52) O. Kolberg, *Lud...*, *Serya VI*, dz. cyt., s. 59; por. podwielicki łobiegany, L. Młynek, *Uwagi nad pieśniami ludu wielickiego*, dz. cyt., s. 354.

spokojniejszy. Mężczyzna stoi naprzeciwko kobiety, lecz nie z dala, ale tuż przed nią; on bierze się niekiedy rękami pod boki, to samo czyni i ona, albo też ręce założą w kieszenie swej sukni lub w tył. Tańczą albo posuwając się po linii prostej ku końcowi izby i napowrót, albo też, co częściej ma miejsce, na około izby, a pary tak się układają, że po za plecami każdego mężczyzny, posuwa się kobieta także obrócona doń plecami, a frontem do swojego mężczyzny. Bywają przytem przysiadywania mężczyzn do ziemi i różne figury, np. gdy on w tańcu poda swój tułów (korpus) ku tyłowi, ona wówczas tańcząc naprzeciw niego przychyła się dla symetrii tułowem ku przodowi, gdy zaś on schyli się na przód (zwłaszcza przy zwrocie w tył), ona wtenczas rzuca korpus w tył, i w tej pozycji oboje tańczą czas pewien⁵³.

Prawdopodobnie z przebieganego wykształciły się późniejsze formy starokrakowskiej czy porębiańskiej, zaczerpniętej jakby żywcem z terenów górskich położonych bardziej na południe: „Niekiedy znów tańczą Przebieganego, t.j. gdy każda para tancerzy, stanąwszy twarzą do siebie, sunie się jedna za drugą do koła izby, tak że chłop cofa się w płasach w tył, gdy naprzeciw niego stojąca goni go kobieta, lub też przeciwnie. Mężczyzna trzyma się przy tem pod boki (jak w kozaku), kobieta zaś za końce lub boki uniesionego nieco fartuszka. Gdy kobieta cofa się a goni ją mężczyzna, wówczas kołysze się ona niekiedy to ku prawej to znów ku lewej stronie lub wykręca wkoło siebie⁵⁴.

Za to mijany w krakowiaku wykazywał najwięcej wspólnych cech z tańcami kontredansowymi i kadryłami, na co zdaje się wska-

53) O. Kolberg, *Lud...*, *Serya VI*, dz. cyt., s. 59-60.

54) O. Kolberg, *Lud...*, *Serya VI*, dz. cyt., s. 378.

zywać następujący fragment: „Nareszcie starosta uszykował koło, w którym się wszystkie pary zmieściły, i zaczął tańczyć z starościną z każdą parą z osobna dokoła, co gdy ze wszystkimi parami skończył, druga para to samo robiła, a następnie wszystkie”⁵⁵.

Bardzo istotnym elementem tańca były też rozmaite gesty, jak również stanowiące osobliwe urozmaicenie i ozdobę kroków tanecznych różnego rodzaju przytupy i podskoki, na co zwrócili uwagę pierwsi autorzy opisów. Kazimierz Brodziński (a za nim pozostali) zaobserwował, iż „tańczący wybijają takty (...) mosiężnymi kółkami lub podkówkami”, a bardzo charakterystyczne było też „krzesanie ognia podkówkami”⁵⁶. Kolberg z kolei wskazywał, iż „pary przystawają w kółko [...] już to trzymając się za ręce, już bez tego, a zarazem chwiejąc rękami lub z lekka kołysząc się ku sobie przez chwilę”⁵⁷. Dla Gołębiowskiego charakterystyczne było także wybijanie *hołubców*, jak też towarzyszące tańcowi „chórem powtarzane okrzyki”⁵⁸.

Ciekawą wydaje się konfrontacja opisów XIX-wiecznych z tańcami kultywowanymi w czasach obecnych w Małopolsce przez niektóre lokalne zespoły będące wspólnotami mieszkańców poszczególnych wsi. Zespoły te deklarują, iż prezentowane przez nich tańce są przekazami poprzednich pokoleń. Zdając sobie sprawę z różnego rodzaju oddziaływań na te zespoły ze strony instruktorów i animatorów kultury, innych zespołów, różnego typu mediów, a nawet badaczy, które miały miejsce po zmianie funkcji tych tańców z zabawowej na widowiskową, można mieć nadzieję, że wiele z przekazywanych przez nich elementów zachowało jednak swój dawny charakter. I tak zespół Strzyżycanie ze Strzyżyc prezentuje w swoim repertu-

55) O. Kolberg, *Góry i Podgórze, cz. II, Dzieła wszystkie*, tom 44, Wrocław-Poznań 1968, s. 75.

56) K. Brodziński, *O tańcach polskich*, „Melitele” nr 1, 1828.

57) O. Kolberg, *Krakowskie, część II*, w: *Dzieła Wszystkie*, t. 6, Wrocław-Poznań 1963, s. 377.

58) Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub w niektórych tylko prowincjach*, Warszawa 1831, s. 319.

arze taniec parowy zwany suwanym, któremu towarzyszy zaśpiew przodującego; ten następnie prowadzi po kole korowód tańczących par. Muzyka dwumiarowa o wyraźnym charakterze krakowiaka utrzymana jest w tempie wolnym. Krok polega na suwaniu na przemian nóg, przemieszczając się przodem do kierunku tańca. Natomiast zespół Zagórzanie z Kasiny Wielkiej prezentuje obecnie dwa parowe tańce zwane przez nich krakowiakami. W pierwszym z nich – krakowiaku z góry – pary jedna za drugą za przodującym tańczą, wykonując żwawe podskoki z nogi na nogę, kończąc frazy mocnymi przytupami. Drugi natomiast taniec – krakowiak młodych – wykonywany w sposób podobny w drugiej części tańca zmienia się w polkę. Z kolei zespół Mogilanie z Mogilan wykonuje taniec zwany mijanym – wszystkie pary w ujęciu za dłonie tańczą na kole, przesuając się krokiem polki. W tym czasie pary kolejno wchodzą do środka koła, aby wykonać swój pokaz.

Wszystkie powyższe przykłady nasuwają myśl, że nie było jednej formy tańca z okolic Krakowa, który moglibyśmy nazwać jedną, wspólną nazwą. Potwierdza to też Kolberg, stosując różne nazwy, m.in. suwany, zachodny, z góry, góral, hosiany, liska, cichy i in. Z kolei późniejszy taniec narodowy określany jako krakowiak to nic innego niż połączenie różnych przejawów tańca z okolic Krakowa do muzyki o zbliżonym charakterze, które przyjęte przez wyższe warstwy społeczne zaczęło żyć swoim własnym życiem. I co ciekawe – z czasem zostało przyjęte przez samą wieś małopolską zarzucającą w pierwszej połowie XX wieku swoje oryginalne, choć proste tańce. Można więc powiedzieć, że krakowiak nie jest tańcem ściśle lokalnym, związanym z konkretnymi wsiami, ale raczej tańcem regionalnym o korzeniach sięgających do tradycji różnych wsi małopolskich.

ZBIÓR KRAKOWIAKÓW



ułożonych na

FORTEPIAN

przez

A. RAJCZAKA.

W Warszawie,
NAKLAD I WŁASNOŚĆ G. SENNEWALDA,
Krakowskie Przedmieście 7.

Cena: 90 Kop.

Krakowiak narodowy po powstaniu styczniowym

Pomimo wielu lat wysiłków, nakładów i wyrzeczeń nestora polskiej etnografii terenowe ustalenia Oskara Kolberga nie wzbudzały jednak zainteresowania nauczycieli tańca, którzy sami będąc wychowani na teatralnych i salonowych formach krakowiaka z pierwszej połowy XIX wieku, poprzestawali na swoim doświadczeniu. Dlatego też w najbardziej poczytnych podręcznikach Karola Mestenhauera (1831-1901)⁵⁹ opis krakowiaka jest nad wyraz skromny, a sam autor ochoczo zasłania się poetyckim opisem Brodzińskiego, wzorując na nim również figurę *Wesele krakowskie*, tudzież nawiązuje do własnych opisów innych tańców narodowych – mazura, poloneza i oberka, skąd też czerpie figurę *Zawierucha*. Biorąc pod uwagę ogromną dokładność autora przy opisach innych tańców, wydaje się, że taniec ten – czy to z powodu rzadkiego wykonywania na salonach Warszawy i innych ośrodków Mazowsza, czy też ze względu na odchodzącą już w przeszłość na ziemiach Królestwa Kongresowego modę na ten taniec – nie był autorowi zbyt dobrze znany. Prawdopodobnie nieznane mu były także opisy Kolberga. Autor jednak dość kategorycznie stwierdzał, że dla tańców podkrakowskich charakterystyczna była galopada, którą też precyzyjnie opisał:

„Krakowiak jest także poniekąd galopadą, gdyż główne pas, jakie

59) K. Mestenhauer, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans, lansier, imperial, polonez, krakowiak, kotiljon*, Warszawa 1888, s. 197-214; tenże, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera: w 3-ch częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans, lansier, imperjal, polonez, krakowiak, kotiljon / przez Karola Mestenhauera*, Warszawa 1896, s. 197-213; tenże, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans - lansier*, Warszawa 1904, s. 182-204.

krakowiacy używają w swoim tańcu są także same, jakie mają góra-
le w galopadzie, - tańczą jednakże posadzisto, krokiem krzepkim,
silnym, przytupując do taktu, jak w Mazurze przy użyciu *pas marche*,
hołupców i krzesania ognia stalowymi podkówkami. (...) Złączeni
w pary, zwracają się do siebie twarzami i tańczą po liniach bocznych
tak, że jednocześnie kawaler posuwa lewą, dama prawą nogą. Kawa-
ler, dla efektu, tańczy suwane hołupce, przybijając podkówkami tak,
że prawą nogę dosuwa silnie do lewej odsuwanej naprzód...⁶⁰

Dalsze fragmenty zdradzają, że Mestenhauer swą wiedzę czer-
pał głównie z praktyki teatralnej, do której też często się odwoływał
w przypadku innych tańców. Dotyczyło to m.in. gestów rąk symbo-
licznie nawiązujących do postaci kosynierów czasów powstania
kościuszkowskiego, których narodowa legenda właśnie sięgała
zenitu, jak też zaczerpniętych z tradycji tańców kozackowych,
które wszak krakowiak z kanonu tańców narodowych wyrugował.
Mestenhauer określał je w następujący sposób: „Ochoczy Krako-
wiak lewej ręki nie podaje dziewczoi, ale wyrzuca ją w górę, jakby nią
przebijał powietrze, albo trzyma opartą rękę o tył głowy na czapce”⁶¹.

Figury krakowskie obecne były także w innych tańcach, np.
w kontredansie (*Figura krakowska*⁶²). Do figur krakowskich
w kontredansie Karol Mestenhauer polecał stosować swoiste
ballancé, które określał jako „więcej wyrwasy chłopskie, połączone
z hołubcami”. W istocie jednak owe *ballancé* miały więcej wspólnego

60) K. Mestenhauer, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe...*, Warszawa 1888, s. 203-204; tenże, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera: w 3-ch częściach. Cz. 2, Tańce kołowe...*, Warszawa 1896, s. 202-204; tenże, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe...*, Warszawa 1904, s. 188-189.

61) K. Mestenhauer, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe...*, Warszawa 1888, s. 204; tenże, *Szkoła tańca...*, dz. cyt., Warszawa 1896, s. 203; tenże, *Szkoła tańca...*, dz. cyt., Warszawa 1904, s. 189.

62) K. Mestenhauer, *Szkoła tańca...*, dz. cyt., Warszawa 1888, s. 63-64; tenże, *Szkoła tańca...*, dz. cyt., Warszawa 1896, s. 73-74; tenże, *Szkoła tańca...*, dz. cyt., Warszawa 1904, s. 70-71.

z czardaszem, stanowiąc być może pamiątkę po czasach, gdy sto lat wcześniej na deskach teatrów warszawskich balet pokazywał tańce węgierskie, które wyparte zostały niewątpliwie przez krakowiaki, lub stanowiąc nawiązanie do obecnej aktualnie na warszawskiej scenie *Coppelii*:

„W balansach krakowskich poruszeń nóg jest 4-y z podziałem 2/4 taktu muzyki i tak: trzymając nogi przy sobie (z chłopska palcami do środka), na *raz* – odrzuca się prawą nogę krótko w bok do pozycji II-ej, na *dwa* – lewą nogę dosuwa się do prawej; na *trzy* – unosi się na palcach obu nóg, skręcając palce nóg i kolan do środka, a tem samem pięty od siebie i na *cztery* – uderza się jednocześnie obydwoma piętami (obcasami) w podkówki. Tak samo tańczy się lewą nogą”⁶³.

Karol Mestenhauser w swojej pracy poświęconej kontredansowi i lansjerowi umieścił również opis *Figury krakowskiej* (z muzyką krakowiaka i z możliwością tańczenia w strojach stylizowanych na ubiory odświętne chłopów podkrakowskich), uznając ją za „więcej używaną”. W skład figury wchodziły: *ballancés, en avant et en arriere* w dwóch liniach, *en avant* dam do środka sali połączone z *demi tour* i powrotem na miejsca, *en avant* do środka sali kawalerów połączone z „przytupami z krakowska”, *ballancés* kawalerów, *tour de main* w parach, *promenada* i koło krakowskie z obrotami na zakończenie⁶⁴. W ten sposób krakowiak zaczął się wiązać z figurami zbiorowymi pochodzącymi z kontredansa, bez których w przyszłości tego tańca już sobie nie wyobrażano. Była to ogromna cena, jaką krakowiak zapłacił za swoją popularność na salonach w drugiej połowie XIX

63) K. Mestenhauser, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe...*, Warszawa 1888, s. 43; tenże, *Szkoła tańca...*, dz. cyt., Warszawa 1896, s. 53; tenże, *Szkoła tańca...*, dz. cyt., Warszawa 1904, s. 49.

64) K. Mestenhauser, *Kontredans i lansjer*, Warszawa 1880, s. 32-34.

wieku, a która przecież tak bardzo zmieniała jego pierwotnie swobodny i improwizacyjny charakter.

Krakowiakowi nieco miejsca w swoim podręczniku poświęcił także Mieczysław Rościszewski (wł. Bolesław Londyński, 1855-1928), który będąc wyczulonym na użyteczność poszczególnych gatunków, doceniał szczególnie zainteresowanie młodzieży tym tańcem, szczególnie w jego maskaradowo-kuligowej wersji. Dał temu wyraz w następujący sposób, pisząc: „...taniec to bowiem w wysokim stopniu barwny i charakterystyczny, a tem dla młodzieży tańczącej ponętniejszy, że daje możność przebierania się w uderzającej piękności kostiumy krakowskie”⁶⁵. Z elementów tanecznych autor opisuje wyłącznie kroki galopady, a w przypadku figur cytuje za Mestenhausem *Zawieruchę*⁶⁶. Tak samo wprost za warszawskim „królem mazura” podkreślał, iż lewa ręka mężczyzny jest wyrzucona w górę „jakby nią przebijał powietrze” albo też „trzyma opartą rękę o tył głowy na czapce”⁶⁷. Jak z tego widać, opisy Rościszewskiego miały całkowicie wtórny charakter wobec opisów Mestenhauera. Zamykają one także omawiany okres.

Skoro napisałem wcześniej, że nauczyciele tańca tak bardzo wzorowali się na spektaklach baletowych z rodzimą tematyką ludową, a w związku z tym miały one tak istotną rolę dla społecznego traktowania krakowiaka przez warstwy wyższe, to i temu zagadnieniu poświęcić muszę w tym miejscu nieco uwagi. Otóż w omawianym okresie największe znaczenie miał pierwszy całowieczorowy balet polski zatytułowany *Pan Twardowski*, a powstały do libretta

65) M. Rościszewski, *Tańce salonowe. Praktyczny przewodnik dla tancerzy i wodzirejów uwzględniający tańce najnowsze i najmodniejsze z ilustracyami*, Warszawa 1904, s. 98.

66) Tamże, s. 98-103.

67) Tamże, s. 99.

i w choreografii Virgilio Calorigo (1832-1874) oraz przy udziale Hipolita Meuniera (1825-1898) (premiera 6 lipca 1874 roku). Muzykę napisał Adolf Sonnenfeld (1837-1914), jednakże z wkładkami tańców narodowych Leopolda Lewandowskiego (1831-1896), najwyżej cenionego kompozytora muzyki tanecznej ówczesnej doby. Calori przed wystawieniem baletu miał okazję zapoznać się z tańcami włościan krakowskich w terenie, co na bieżąco komentowała ówczesna prasa warszawska:

„Pan Calori, baletmistrz, pan Meunier, reżyser tutejszego baletu, pan Malinowski, dekorator, i pan Sievert, naczelny maszynista warszawskich teatrów, wyjechali przedwczoraj w okolice krakowskie w celu zebrania na miejscu materiałów do nowego baletu, którego ułożeniem zajmuje się pan Calori, a do którego za treść posłużyła mu tradycja o Twardowskim”⁶⁸.

Jak widać, krakowiaki Wirgiliusza Calorigo były – jak to dziś mówimy – „dobrze poinformowane” pod względem etnograficznym i zapewne w wysokim stopniu nawiązywały do ich podkrakowskich pierwowzorów. W balecie obok krakowiaka pojawiły się też: mazur, oberek, bliżej nieokreślony taniec góralski i niewiele wcześniej wypromowany przez Arthura Saint-Léona (1821-1870) węgierski czardasz. Ta mieszanina tradycji i modnych tendencji wraz z wiernością pierwowzorom oraz bardzo urozmaiconą fabułą i dekoracjami dała baletowi ogromne powodzenie, bowiem do połowy 1915 roku był to najpopularniejszy punkt programu baletowego w Warszawie, który łącznie grano 496 razy. Trzecim baletem pod względem popularności było osadzone w przestarzałej już estetyce

68) *Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” nr 182 z 26 sierpnia 1873, s. 1.

*Wesele w Oycowie*⁶⁹, które od swej premiery do 1915 roku grane było łącznie 1083 razy!⁷⁰. W dużej części było to spowodowane zamiłowaniem publiczności do folkloru podkrakowskiego, a w tym także krakowiaka.

Dobrze poinformowana etnograficznie choreografia Wirgiliusza Caloriego była ostatnią, którą utrzymano w szacunku do pierwowzoru. Wkrótce zapanowała w Europie inna stylistyka, która pierwowzory ludowe zaczęła traktować jako jedynie pretekst i punkt wyjścia dla bardzo swobodnej twórczości choreograficznej koncentrującej się raczej na popisie technicznym tancerzy. Wyznacznikiem tej stylistyki stał się balet *Coppelia* (paryska premiera 25 maja 1870 roku) Arthura Saint-Léon do muzyki Leo Delibesa (1836-1891), którego wystawienie kończyło jednocześnie epokę romantyzmu na gruncie baletu. Ustalony przez choreografa sposób traktowania tańców narodowych opierał się na czterech podstawowych zabiegach:

- 1) Stylizowanie tradycyjnych kroków według kanonów tańca klasycznego (na przykład polski hołupiec stał się *cabriolem*).
- 2) Ograniczenie liczby oryginalnych kroków do kilku najbardziej charakterystycznych dla danego tańca.
- 3) Przełamanie tradycyjnych rysunków tańca narodowego (koło, szereg, taniec parami) na rzecz przyjętych w tańcu klasycznym sposobów kreślenia linii tak, aby prezentowany krok czy figura ukazywał się widowni od najkorzystniejszej strony.
- 4) Staranne przestrzeganie zgodności akcentowania i frazowania

69) „Kurier Teatralny” 1901, nr 26, za: B. Mamontowicz-Łojek, *Antoni Sygietyński i reforma baletu warszawskiego początku XX wieku*, w: A. Sygietyński, *Balet warszawski na przełomie XIX i XX w.*, opr. B. Mamontowicz-Łojek, Kraków 1971, s. 8-9.

70) J. Pudełek, *Warszawski balet w latach 1867-1915*, Kraków 1981, s. 205.

tańca z towarzyszącą mu muzyką⁷¹.

Zasady te przeszczepione na grunt polski wraz z warszawską premierą *Coppelii* (7 grudnia 1882 roku) były przestrzegane także przez choreografów działających w Teatrze Wielkim, a za ich śladem również twórców prowincjonalnych. Jak realizowano je w praktyce, o tym pisał znający zagadnienie od kuchni wybitny tancerz i choreograf Feliks Parnell (1898-1980): „Jedynymi krokami były: galopada, chase, hołubce, pas marches, balanse i z tych kroków układane były wszystkie tańce z tą różnicą, że krakowiak w dwójkowym rytmie, a oberek i inne w trójkowym”⁷². W tym duchu zmieniono również wcześniejsze choreografie. Nic więc dziwnego, że Parnell postrzegał je już zdecydowanie negatywnie:

„Jeszcze w szkole, będąc chłopcem, tańczyłem polskie tańce w baletach: *Pan Twardowski* z muzyką Sonnenfelda, *Wesele w Ojcowie* z muzyką Stefaniego i Kurpińskiego, w operze *Halka* Stanisława Moniuszki. Tańczyłem krakowiaka, mazura, oberka, wrywasy. Wszystkie te tańce, chociaż różne z nazwy, bazowały na kilku zasadniczych pas, takich jak: *pas marches, balance*, hołubcach, galopadzie i ewentualnym klękaniu na kolano w oberku i w mazurze. Ilości nie można nazwać imponującą. A poza tym brakło im najważniejszego, co powinno charakteryzować ludowy czy narodowy taniec polski. Brakło im cech właściwym Polakom – wigoru, junactwa, temperamentu, elegancji i fantazji. Wszystko to określiłbym wspólnym mianem – brakło, jak powiedział Lifar, *ducha narodu*”⁷³.

71) J. Pudełek, *Tajniki sztuki baletowej. Rozważania o estetyce i anatomii baletu*, Warszawa 1995, s. 93.

72) F. Parnell, *Moje życie w sztuce tańca (pamiętniki 1898-1947)*, Łódź 2003, s. 36.

73) Tamże, s. 107.

Nic więc dziwnego, że publiczność teatralna z czasem znudziła się tą stylistyką i na przełomie XIX i XX wieku zaczęła się odwracać od ludowej tematyki teatralnej, w tym od krakowiaka. Nawiasem mówiąc, zaczęła się też odwracać od samego teatru baletowego, szukając często prostszych, ale za to bezpośrednich form rozrywki.

Taką rozrywką był między innymi teatr nurtu ludowego, który zdobył olbrzymią popularność nie tylko na wiodących scenach Krakowa, Lwowa i Warszawy, ale chyba przede wszystkim w rozlicznych teatrzykach ogródkowych i na scenach prowincjonalnych⁷⁴. Dość wcześnie, wzorem jeszcze osiemnastowiecznych singspielów, do sztuk tego typu zaczęto wprowadzać tańce narodowe, co stało się niemal stałą praktyką w ostatniej ćwierci XIX wieku. Wynikało to po części z faktu, iż swojskie śpiewy i tańce przyciągały publiczność na równi ze swojską tematyką, więc twórcy teatralni przestrzegali przepisu na sukces sprowadzającego się do zalecenia Adolfa Sonnenfelda, aby w każdym spektaklu było „trochę *tanzen* i trochę *singen*”⁷⁵. Niemniej sprowadzanie roli czynników muzyczno-tanecznych tylko do niezbyt wyszukanej rozrywki byłoby bardzo dużym uproszczeniem. W opinii Anny Kuligowskiej-Korzeniowskiej owe śpiewy narodowe – do których wszak też tańczono – „dynamizowały akcję, ale jednocześnie odgrywały ważną rolę patriotyczną”⁷⁶.

Szczególne znaczenie w tym nurcie, zarówno ze względu na chłopską, często galicyjską tematykę, jak i pochodzenie samych twórców, miał krakowiak. Taniec ten z całą pewnością pojawił się

74) W. Filler, *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960, s. 142-153.

75) Reporter, *Krytyka teatralna*. „Tajemnice ludu” – sztuka ludowa – przyswojona dla sceny polskiej przez Stanisława Ornowskiego, „Kolce” 1879, nr 35, z 30.VIII, s. 275.

76) A. Kuligowska-Korzeniowska, „*Takiego mi graj!*” – śpiewy narodowe w popularnym repertuarze teatralnym, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski*, red. W. Nowik, Warszawa 2008, s. 81.

w granej od 1854 roku sztuce *Łobzowanie* oraz krotochwili *Błazek opętany* Władysława Ludwika Anczyca (1823-1883)⁷⁷. Krakowiaka znajdujemy też w *Emigracyi chłopskiej* Anczyca⁷⁸ wystawionej po raz pierwszy w 1876 roku w Krakowie, a później po wielokroć na rozlicznych scenach miast i miasteczek ziem polskich trzech zaborów. Krakowiak stał się najczęściej wykorzystywanym – z racji tematyki – tańcem narodowym w najpopularniejszej niewątpliwie sztuce Anczyca *Kościuszko pod Raclawicami* (nr 4, 5 i 6)⁷⁹. Sztuka ta miała niebagatelne znaczenie dla samego gatunku, ale również konkretnych tematów muzycznych rozpoznawanych w Polsce także obecnie, że wspomnę tylko krakowiaka *Dalej bracia dalej żywo* Kazimierza Hofmana (1842-1911). Jak należy podejrzewać, tańce narodowe mogły się pojawiać także w innych jego sztukach⁸⁰. Krakowiaki pojawiły się w „pieśni dramatycznej” *Wisła* Jana Staszcyka wystawionej w 1899 roku w Krakowie.

Dynamicznie rozwijała się forma muzyczna krakowiaka komponowanego. Kompozycje tego gatunku stworzone w latach siedemdziesiątych XIX wieku przez Zygmunta Noskowskiego (m.in. cenione przez Liszta krakowiaki na 4 ręce) stanowiły próbę zastosowania zasad kompozycyjnych chopinowskich mazurków. Ponadto kompozytor rytmy krakowiaka stosował także w innych formach

77) W.L. Anczyc, *Łobzowanie: obrazek dramatyczny w jednym akcie ze śpiewkami*, Chicago 1891, s. 63-64, tenże, *Gorzałka: obrazek sceniczny w 1 akcie: próbka teatralnego przedstawienia dla włościan*, Lwów 1908, s. 14-15; tenże, *Błazek opętany: krotochwila w jednym akcie ze śpiewkami*, w: W.L. Anczyc, *Obrazki dramatyczne ludowe*, Kraków 1873, s. 217.

78) W.L. Anczyc, *Emigracya chłopska: obraz dramatyczny ludowy w pięciu aktach*, Warszawa 1877, s. 7-8, 79.

79) W.L. Anczyc [A.W. Lasota], *Kościuszko pod Raclawicami: obraz historyczno-ludowy w pięciu oddziałach napisał A.W. Lasota*, Kraków 1881, s. 31-33, 99-100, 105-106, 111, 152; *Śpiewy*, dodatek do W.L. Anczyca [A.W. Lasota], *Kościuszko pod Raclawicami: obraz historyczno-ludowy w pięciu oddziałach napisał A.W. Lasota*, Kraków 1882, s. 5-14.

80) W.L. Anczyc, *Chłopi arystokraci: szkic dramatyczny w jednej odsłonie ze śpiewkami*, Kraków 1851; tenże, *Flisacy, obrazek ludowy w jednym akcie ze śpiewkami*, w: Wł. L. Anczyca *obrazki dramatyczne ludowe*, Kraków 1873.

takich jak pieśni (np. *Skowroneczek śpiewa*), czy suity (np. *Powrót* – cykl krakowiaków na tenor, chór i orkiestrę). Prócz *Noskowskiego* krakowiaki bądź fragmenty większych utworów o charakterze krakowiaka odnajdujemy w twórczości: Stanisława Moniuszki, Ignacego Krzyżanowskiego (1826-1905), Władysława Żeleńskiego (1837-1921), Aleksandra Zarzyckiego (1834-1895, m.in. *Suita orkiestralna* z krakowiakiem), Kazimierza Hofmana, Eugeniusza Pankiewicza (1857-1898), Seweryna Bersona (1858-1917), Romana Statkowskiego (1859-1926; *Alla Cracovienne D-dur* op. 7 na skrzypce i fortepian, fortepianowe krakowiaki ze zbioru *Polonica* op. 23), Stanisława Niewiadomskiego (1859-1936), Ignacego Jana Paderewskiego (1860-1941, *Krakowiak fantastyczny*), Zygmunta Bilińskiego (1869-1938), Emila Młynarskiego (1870-1935). Najpiękniejsze krakowiaki wyszły spod pióra Krzyżanowskiego, Noskowskiego i Paderewskiego⁸¹.

Wielką popularnością cieszyli się czasami kompozytorzy amatorzy chętnie wykonywani podczas balów karnawałowych i redut. Takim kompozytorem był Fabian Tymolski (1828-1885) – związany ze Lwowem zubożały ziemianin, urzędnik i tylko w okresie karnawałowym lub w przypadku specjalnej okazji twórca utworów tanecznych. Kompozycje te wykonywały na ogół niewielkie orkiestry wojskowe i żydowskie. Tymolskiemu brakowało wykształcenia kompozytorskiego, co zdradza prymitywna technika jego utworów. Kompozycje jednak odznaczają się liryzmem i melodyjnością, jak też dużą inwencją. Wiele z tych prostych i energicznych kompozycji było inspirowanych wiejskimi krakowiakami⁸².

81) F. Starczewski, *Die polnischen Tänze*, dz. cyt., s. 688.

82) J. Reiss, *Polska muzyka taneczna XIX wieku*, „Muzyka” 1953, nr 9-10, s. 32-36.

Oddzielnym zagadnieniem są rodzące się w tym czasie muzyczne zespoły folklorystyczne. W 1871 roku ks. Kawecki wespół z niejakim Dąbrowskim, „kompozytorem wielu sielskich melodii”, utworzyli bodajże pierwszą na ziemiach polskich orkiestrę folklorystyczną w strojach krakowskich, która też wykonywała przede wszystkim krakowiaki. Powiększony w stosunku do tradycji wiejskich skład owej kapeli stał się wyznacznikiem składu kapel w późniejszym ruchu folklorystycznym. Krakowiaki znajdowały też ważne miejsce w repertuarze Orkiestry Włociańskiej założonej w 1881 roku przez Karola Namysłowskiego (1856-1925), ziemianina z okolic Zamościa i absolwenta warszawskiego Instytutu Muzycznego. Również i ta stylistyka stała się swego rodzaju wyznacznikiem dla powstających w późniejszym czasie zawodowych zespołów folklorystycznych, funkcjonujących do dziś.



Modnica Wielka. (Państwo młodzi, druchny, družba i swacha). Podług fotografii W. Rzewuskiego.

Dwudziestowieczne dole i niedole krakowiaka

W początkach XX wieku wiejski krakowiak w Małopolsce, jak też różne odmiany jego poprzedników, wciąż był w użyciu i na ogół utrzymał się w praktyce wesel i zabaw tanecznych przez dość długi czas. Jednak już w latach dwudziestych wyraźnie zaznaczyły się tendencje wzorowania się na kulturze miejskiej, co miejscami wywołało zanik oryginalnych, lokalnie wykonywanych tańców o unikatowym charakterze. Smutno pisał o tym działacz regionalny Klemens Derc (1900-1977):

„Z chwilą, gdy po wojnie światowej weszły do nas w modę tańce tak zwane nowoczesne nikt nie zatroszczył się o los tańców ludowych. Każdy poczytywał sobie za punkt honoru opanować czempredziej wszelkie nowości, które narzucała moda, zapominając, że tem samem spycha na szary koniec własne tańce narodowe (...). Do jakiego stopnia tańce polskie przestały być powszechnymi, świadczy fakt, że nie tylko młodzież wiejska, ale również i starsi, dziś z trudnością odtworzą swój miejscowy taniec. Cóż dopiero mówić o młodzieży miejskiej, która w ogóle poza sceną, w teatrze, nie widzi tańców polskich”⁸³.

Te uwagi dotyczyły między innymi niektórych pierwotnych odmian krakowiaka, szczególnie z miejscowości położonych w bliskości miast. W wielu miejscowościach jednak krakowiaka nadal wykonywano do lat pięćdziesiątych, kiedy to zszedł z podłóg

83) K. Derc, *Czym jest Stowarzyszenie Miłośników Tańców Polskich i do czego dąży*, Warszawa 1931, s. 4-5.

tanecznych pod presją nowego, rozpowszechnianego przez radio i płyty gramofonowe repertuaru.

Mało znanym w Polsce faktem jest to, że w pierwszej połowie XX wieku krakowiak cieszył się ogromną popularnością na znacznych obszarach dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego (obecnie Białoruś, Litwa, Łotwa, Ukraina), Podlasia i północno-wschodniego Mazowsza. Dla rozpowszechnienia się tego tańca na tak rozległym terenie miała wpływ duża popularność krakowiaka z początku XIX wieku, a przede wszystkim opisany już wyżej zwyczaj inscenizowania przez polskie ziemiaństwo wesela krakowskiego podczas karnawałowych kuligów szlacheckich⁸⁴. Warto jednak zauważyć, że taniec ten, będący pochodną małopolskiego czy też bardziej bezpośrednio salonowo-szlacheckiego krakowiaka, znacznie różni się od swych regionalnych pierwowzorów zarówno pod względem muzycznym, jak i tanecznym. Wszędzie tańczono do jednej i tej samej melodii, która, choć w linii melodycznej zgodna jest z melodią popularnej piosenki *Krakowiaczek ci ja*, to jednak zaopatrzona jest najczęściej w dodatkową, trzecią część (stąd często taniec ten nazywano *krakowiakiem na trzy punkty*). Rytmicznie zaś melodia bardzo często jest pozbawiona charakterystycznych synkop i ma charakter polki. W pierwszej części najczęściej wykonywanej wersji krakowiaka pary ustawione na obwodzie koła jedna za drugą tańczyły w przód płaskim krokiem polkowym. W części drugiej następował tzw. *przechód* (stąd czasami nazywano ten taniec *krakowiakiem z przechodem*) – pary naprzemiennie wykonywały po trzy kroki chodu raz w dotychczasowym kierunku tańca, to znów w kierunku przeciwnym. W części trzeciej wykonywano wirową polkę po obwodzie koła. W całości partnerzy stosowali często ozdobniki: przytupy,

84) G.Wł. Dąbrowska, *W kręgu polskich tańców ludowych*, Warszawa 1979, s. 60.

podskoki, hołubce, klaskania. Zdarzały się jednak także inne wersje krakowiaka, np. na terenach współczesnej Białorusi krakowiaka wykonywano również w trójkach – mężczyzna mający po swej prawej i lewej stronie tancerki ujmował swymi skrzyżowanymi rękoma ręce partnerek. W takim ustawieniu trójki postępowały po kole najpierw w przód, potem w przód i w tył, w końcu w bardzo skomplikowany sposób przechodzili w ściśle ustalonej kolejności pod splecionymi rękoma. Jak z tego widać, w tańcu tym dawały się odczuć silne wpływy tak bardzo popularnych w końcu XIX wieku polki i kadryla, które zachowały swoją atrakcyjność dla mieszkańców wymienionych terytoriów do lat pięćdziesiątych, a miejscami nawet wczesnych siedemdziesiątych.

Inaczej było w przypadku krakowiaka salonowego. Jeszcze w przededniu pierwszej wojny światowej znajdujemy go na ziemiach polskich zaboru rosyjskiego⁸⁵, gdzie próbowano do nich powrócić także w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości⁸⁶. Zdarzały się także prowadzone przez wodzirejów „bale staropolskie”, podczas których wykonywano – obok figurowych walcy czy nawet bardziej nowoczesnych tańców takich jak tango czy walc angielski – oberki, mazury i właśnie krakowiaki, które zresztą spośród polskich tańców narodowych cieszyły się największą popularnością⁸⁷. Było to już jednak dalekie echo wcześniejszej popularności, co zauważył już w roku 1907 publicysta i dziennikarz sportowy Zygmunt Januszowski-Kłośnik (zm. 1915):

„W salonach naszych, na balach naszych jest krakowiak coraz rzad-

85) Salonowiec, *Samouczek tańców salonowych*, Warszawa 1911 [1914].

86) Salonowiec, *Samouczek tańców salonowych*, Warszawa 1923.

87) Zob. np. *Bal „Czerwonego Krzyża”; Bal staropolski*, „Taniec i rozrywka” nr 5, maj 1927, s. 14, 17; H. Liński, *Nawrót do balów staropolskich w Warszawie*, „Światowid” 1938 nr 9, s. 7.

szym zjawiskiem, za ledwie raczymy go jeszcze tańczyć, tak samo jak ze wstydem przyznać to sobie i powiedzieć musimy, że krakowskie stroje na naszych dzisiejszych redutach, maskaradach, należą do... ostatnich, poniewieranych. Widzimy wprawdzie tu i ówdzie usiłowania młodzieży, ażeby krakowiakowi dawne, poczesne przywrócić w rzędzie tańców miejsce, ale usiłowania te, jak dotąd, nie zostały, naprawdę, pomyślnym uwieńczone skutkiem. Wolimy zawsze tańczyć niemieckiego walca!"⁸⁸

Podobnie sprawa wyglądała z opisami krakowiaka w najpopularniejszych wówczas podręcznikach Salonowca. Scharakteryzowany tu taniec jest dalekim wspomnieniem kuligowego krakowiaka z jedyną figurą – *Zawieruchą* – dobrze nam zresztą znaną z drugiej połowy XIX wieku⁸⁹. Tak też zapewne wówczas ten taniec tańczono na salonach, bowiem trwanie krakowiaka w rzeczywistości balowej wynikało już wówczas bardziej z przyzwyczajenia, poczucia obowiązku i ambicji niż tanecznego entuzjazmu.

Nowsze pokolenie nauczycieli tańca ukierunkowane było raczej na nowe tańce dancingowe. Z kolei ich stosunek do starszych form salonowych, w tym krakowiaka, był raczej sceptyczny, o ile nie lekceważący. Jeden z nich w swoim podręczniku, zwracając się do miłośników starszych tańców salonowych, pisał w sposób następujący: „dzisiaj los jest dla was jeszcze łaskawy, dając możność zatańczyć co jakieś siedm lub ośm tańców, za to *jutro*... o! jutro nie doczekacie się wcale tej sposobności, jeśli wasza znajomość choreografii ograniczy się do *walczyka* i innych już archeologicznych zabytków...”⁹⁰.

88) Z. Kłośnik, *O tańcach narodowych polskich. Odczyt wygłoszony staraniem Tow. Zabaw Ruchowych w Sali ratuszowej we Lwowie*, Lwów 1907, s. 20-21.

89) Salonowiec, *Samouczek tańców salonowych*, Warszawa 1914, s. 56-57.

90) B. d' Esmanguo-Filipowski, *Dancing: (praktyczny układ tańców nowoczesnych)*, Warszawa 1921, s. 6.

Autorzy podręczników tego typu w kategoriach „archeologicznych zabytków” rozpatrywali również krakowiaka, który coraz rzadziej tańczono na salach balowych, ale już nie na dancingu. Stąd na ogół w podręcznikach tańca tego czasu krakowiaki w ogóle nie występowały⁹¹. Podobnie rzecz się miała ze szkołami tańca, o czym z pewnej perspektywy czasowej wspominała Olga Żeromska:

„Polskie szkoły tańca nie pielęgnowały na ogół autentyzmu tańca narodowego. Ot, każdy tańczył, jak chciał. A na salach balowych widzowie oklaskiwali tym goręcej mazura, im gwałtowniej tancerz miotał się w prawo i lewo i im bardziej hołubce jego przypominały coś pośredniego między trepakiem a kozakiem. Dla młodego pokolenia taniec narodowy jest raczej egzotyką. Zanika tradycja mazura i kujawiaka na sali balowej. Czasem – najczęściej po pokrępieniu się paroma kieliszkami – próbuje ktoś sił swoich w oberku, rozbijając sąsiednie pary i kopiając niemiłosiernie w prawo i lewo. O *krakowiaczkach* i *kujawiaczkach* mówi się z lekceważeniem”⁹².

Doszło do tego, że aby publiczność zechciała oglądać krakowiaka na scenie, twórca musiał nafaszerować taniec całą masą skomplikowanych elementów technicznych, a nawet akrobatyki. Tylko takie choreografie cieszyły się zainteresowaniem, co potwierdza krakowiak do *Lajkonika* opisany przez samego twórcę, Feliksa Parnella (1898-1980), uważanego przez publiczność za najwybitniejszego wówczas choreografa w tym nurcie:

„Taniec nie miał nic wspólnego z banałem, tzn. z pospolitymi pas w rodzaju galopady. Była to czystej wody stylizacja o rapsodycznym

91) Zob. B. d'Esmanguo-Filipowski, *Dancing*, dz. cyt.; A. Norwin, *Dancing: Podręcznik do nauczania się tańców bez pomocy nauczyciela wedle zasad słynnych profesorów tańca i tancmistrzów*, Lwów 1922.

92) O. Roesler-Żeromska, *Taniec w teatrze amatorskim*, „Poradnik Świetlicowy”, Londyn 1949 111/112, s. 2.

zacięciu, z (...) ogromnymi hołubcami *à la cabriole* z całą masą przetrzotów, zwrotów. W ostatnich taktach chłopiec trzymał dziewczynę w talii i co jeden takt – wraz z *grand battement* – wykonywano półobroty, akcentując przy tym zewnętrznymi rękami. W ostatnich ośmiu taktach następował wir, tzn. chłopiec, unosząc w górę dziewczynę, kręcił się z nią, by w ostatnim takcie w wypadzie skończyć do widowni z wyrazistym gestem rąk”⁹³.

Jakkolwiek nie można opisanej choreografii odmówić kreatywności i sygnalizowanej „rapsodyczności”, to jednak pamiętać musimy, że twórczość tego typu bardzo daleko odchodziła od pierwowzoru tańca, wypaczając jednocześnie społeczne postrzeganie krakowiaka. To niewątpliwie bardzo wysoka cena za podtrzymanie tańca w obiegu społecznym.

W opisanej powyżej sytuacji z odsieczą tańcom narodowym – w tym krakowiakowi – pośpieszyli krzewiciele kultury fizycznej przy wsparciu systemu edukacji. Zarówno z okazji IV (1903 rok), jak i V (1910 rok) Zlotu Sokolstwa Polskiego – powstałej w 1867 roku organizacji gimnastycznej – odbyły się popisy tańców narodowych⁹⁴. Z kolei w 1907 roku we Lwowie staraniem Towarzystwa Zabaw Ludu i Młodzieży odbył się odczyt Zygmunta Januszowskiego-Kłóśnika zatytułowany *O tańcach narodowych polskich*⁹⁵. W konkluzji pobieżnego szkicu historyczno-społecznego mówca stwierdził, iż pielęgnowanie tańców narodowych i upowszechnianie ich „powinno być pierwszym zadaniem Towarzystwa Zabaw Ruchowych w jego

93) F. Parnell, *Moje życie w sztuce tańca...*, dz. cyt., s. 239.

94) B. Bednarzowa, *Taniec w programach i systemach wychowania fizycznego*, w: B. Bednarzowa, M. Młodzikowska, *Tańce: rytm – ruch – muzyka. Wybór dla potrzeb wychowania fizycznego*, Warszawa 1983, s. 21.

95) Z. Kłóśnik, *O tańcach narodowych polskich...*, dz. cyt.

dążeniach do zamierzonej reformy naszych zabaw tanecznych”⁹⁶. W tym celu Towarzystwo zapewniło warunki lokalowe i zainteresowaną pomoc baletmistrza Franciszka Żymirskiego (ok. 1852-1913). Ostatecznie jednak sekcji tańców przy Towarzystwie Zabaw Ruchowych nie udało się stworzyć, gdyż „młodzież nie dopisała”⁹⁷.

Do idei lwowskich powrócono po 1919 roku w Poznaniu, gdzie osiadł jeden z działaczy Towarzystwa Zabaw Ruchowych, Eugeniusz Piasecki (1872-1947), obejmujący właśnie wtedy posadę kierownika Studium Wychowania Fizycznego Uniwersytetu Poznańskiego. Piaseckiemu udało się zapoczątkować młodzieżowy ruch na rzecz tańców narodowych wraz z zapleczem naukowym⁹⁸, a jego bliski współpracownik ppłk Walerian Sikorski (1876-1940) już w 1924 roku wprowadził naukę tańców narodowych obowiązkową dla kobiet i fakultatywną dla mężczyzn. Naukę początkowo prowadził baletmistrz opery poznańskiej Maksymilian Statkiewicz (1889-1976), którego w późniejszym okresie zastąpili Łucjan Lange (1900-1997) oraz (od 1930 roku) wielce zasłużona dla obecności tańca w szkole Zofia Nożyńska (1902-1984)⁹⁹. Wykorzystując doświadczenia pedagogiczne SWF UP, Walerian Sikorski w swoim podręczniku do gimnastyki z 1927 roku (a wznawianym także w 1928 i 1930) uwzględnił tańce¹⁰⁰. Naukę tańców narodowych, poprzedzoną nauką zabaw i tańców ludowych, zalecał rozpoczynać w wieku 10-13 lat

96) Tamże, s. 29.

97) E. Piasecki, *Przedmowa*, w: J. Waxman, *Tańce narodowe*, Poznań 1936, s. 7.

98) E. Piasecki, *Zarys teorii wychowania fizycznego*, Lwów 1931, s. 328 (II wydanie, Lwów 1935, s. 350).

99) Z. Nożyńska, *Ewolucja metody gimnastyki w Studium Wychowania Fizycznego Uniwersytetu Poznańskiego*, w: *40 lat od Katedry Wychowania Fizycznego UP [Uniwersytetu Poznańskiego] do Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego w Poznaniu*, red. Michał Godycki, Poznań 1959, s. 438, 447-448; O. Kuźmińska, H. Popielewska, *Taniec, rytm, muzyka*, Seria: Skrypty, nr 116, Poznań 1995, s. 11.

100) W. Sikorski, *Gimnastyka*, cz. 2, Lwów 1930, s. 72.

kilkoma figurami krakowiaka¹⁰¹. Również w wydany w 1934 roku podręczniku dla nauczycieli szkół powszechnych umieścił opis prostej formy krakowiaka¹⁰².

Następnym krokiem było wprowadzenie w roku szkolnym 1933/34 programu „Polska i jej kultura” uwzględniającego tańce narodowe, a w tym, na pierwszym miejscu, krakowiaka. Za naukę odpowiadali nauczyciele tańców absolwenci instytutów wychowania fizycznego¹⁰³. W tym samym roku tańców narodowych zaczęto systematycznie uczyć w warszawskiej szkole baletowej¹⁰⁴, a jej śladem poszły też inne szkoły. Na efekty nie trzeba było długo czekać – w 1936 roku nauczyciel tańca, Józef Waxman, pisał następująco:

„Tańce narodowe zyskują z każdym rokiem na popularności. Potwierdzają to nasze zabawy towarzyskie, na których polonez, mazur, oberek, kujawiak, krakowiak, a ostatnio także tańce do niedawna wyłącznie regionalne, jak śląskie, kaszubskie czy góralskie, zajmują coraz więcej miejsca w programach tanecznych. Dzieje się to nie tylko dzięki szkole, zaznajamiającej do pewnego stopnia młodzież z niektórymi ruchami w tej dziedzinie, ale także dzięki ogółowi społeczeństwa, pragnącego nadal kultywować nasze tańce, tak ze względu na ich świetną tradycję, jak i znakomite walory towarzyskie”¹⁰⁵.

W ramach tej szeroko zakrojonej akcji odnowienia tańców wiejskich i ich wersji narodowych specjalne znaczenie odegrały publi-

101) W. Sikorski, *Gimnastyka*, cz. 2, dz. cyt., s. 182, 245, 325-344. Zob. też: W. Sikorski, *Gimnastyka. Podręcznik metodyczny dla seminariów i kursów nauczycielskich*, cz. II, Lwów 1931, s. 72, 189, 253, 336, 346.

102) W. Sikorski, *Wychowanie fizyczne w szkole powszechnej (podręcznik dla nauczycieli)*, Poznań 1934, s. 133-136. Tańce opracowała Zofia Nożyńska.

103) Ł. Lange, *Polskie tańce ludowe*, „Wychowanie Fizyczne” 1938, nr 2, s. 66.

104) B. Mamontowicz-Łojek, *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa 1978, s. 75-79.

105) J. Waxman, *Tańce narodowe*, dz. cyt., s. 9.

kacje poświęcane tańcom narodowym mające zapewnić wsparcie wszystkim osobom zaangażowanym w działania. I tak w zakresie krakowiaka kroki skodyfikował Józef Waxman, wyróżniając: krok zwykły, skoczny, skrzyżny, półobrót w lewo, hołubiec w lewo i w prawo, kwadrat hołubcowy. Do tego zestawu Jan Ostrowski-Naumoff (1901-1986) dodał krok wahadłowy, dreptany, utykany, stąpany i zakończenie oraz figury (galopady, obrotowa, wahadłowa, krzyżowa, hołubcowa, rozstania, młynkowa, kółczkowa, zakończenie)¹⁰⁶, ujęcia i pozycje rąk. Praca Zofii Kwaśnicowej (1894-1978) wprowadzała już tylko dalsze uściślenia, szczegółowe rozwiązania elementów ozdobnych i urozmaiceń rytmicznych, jak również szereg ćwiczeń pomocniczych i uwag metodycznych.

Wszystkie te wysiłki niestety przerwała druga wojna światowa, w czasie której nie wolno było krzewić polskich tradycji tanecznych. Jednakże do przedwojennych koncepcji powrócono natychmiast po wyzwoleniu. Co prawda dojście do władzy sił lewicowych odbiło się negatywnie na dobrze rozwijającym się propagowaniu szlacheckiego poloneza i mazura, ale w przypadku chłopskiego krakowiaka i oberka nowe władze wspierały wszelkiego rodzaju prace dokumentacyjne, teoretyczne i upowszechnieniowe. Nic więc dziwnego, że na początku lat pięćdziesiątych ukazały się aż trzy publikacje traktujące o krakowiaku, w tym dwie o charakterze monograficznym¹⁰⁷.

W swojej bardzo metodycznej i dokładnej pracy inspirowanej przedwojenną publikacją Zofii Kwaśnicowej Zofia Majewiczowa

106) J. Ostrowski-Naumoff, *Polskie tańce narodowe*, „Teatr w Szkole” 1936/1937, nr 7/8, s. 203-211.

107) Z. Majewiczowa, *Krakowiak*, Warszawa 1951; F. Zozuła, *Tańce ludowe*, Warszawa 1952, s. 11-61; G.W. Dąbrowska, *Krakowiak*, Warszawa 1954 [II 1961].

(1912-1994) szczegółowo określiła przede wszystkim kroki krakowiaka: podskoki zmienne (w przód, w tył, w miejscu, w obrocie), cwał (dostawny, przeskokowy, ozdobny – w różnych kierunkach), krok zasadniczy, obrotowy, hołubcowy (domachowy), krzesany, a nawet momenty wypoczynkowe (!). Dokładnie opisane zostały ujęcia w parze, figury parowe (kołowrotek, parą w bok, parą naprzód, obroty, haczyk, młynek, tancerz na kolano, wirówka, hołubcowy w kwadracie) oraz figury zespołowe (koło, koło zębate, koła współśrodkowe, kółka, karuzela, zmiana miejsc szeregami, zmiana miejsc rzędami, tancerki/para/czwórka w lewo, tancerze/para/czwórka w prawo, para za parą, środkiem czwórkami/ósemkami, gwiazda, mijanka, wężyk, łańcuszek). Dodatkowo przedstawione zostały propozycje układu towarzyskiego i scenicznego. Z kolei Franciszek Zozula poza przedstawieniem podstawowych kroków (galop, hołubiec, krzesany) zaproponował układ mający jednak bardzo kontredansowy charakter.

Szerzej krakowiaka omówiła Grażyna Władysława Dąbrowska (1921-2016), wymieniając następujące układy rąk: ręce na biodrach, jedna ręka na biodrze, ujęcie w parze półotwarte, ujęcie w parze za dłonie, wzajemne ujęcie w parze od przodu w pasie, ustawienie grupowe w kole za ręce. Z kroków tanecznych opisała: krok cwału, krok cwału w postawie obniżonej, krok cwału z akcentem co cztery takty, zakończenie frazy skokiem na obydwie nogi, krzesany, krok z hołubcem, przeskok dziewczyny przed chłopcem. Z kolei z motywów tanecznych Dąbrowska przedstawiła: drobną kaszkę, krzesanego z półobrotem, krzesanego z przechodzeniem, krzesanego z odchodzeniem i powrotem, hołubiec w kwadracie, starokrakowską (nazwaną przez autorkę również jako „najstarszą krakowską”) i porębiańską. Figury zaproponowane przez autorkę nawiązują zaś

do inspirowanej tańcami francuskimi późnoromantycznej praktyki salonowej, znanej nam chociażby z opisów Karola Mestenhausera. Systematyzujący charakter miała też propozycja układu scenicznego krakowiaka autorstwa Jadwigi Hryniewieckiej (1903-1988)¹⁰⁸. Opis – pokrywający się na ogół z propozycjami Dąbrowskiej – w poprawionej formie został opublikowany ponownie w książce *Pięć tańców polskich*¹⁰⁹. Były też i inne publikacje, które jednak w znacznej mierze powtarzały opisy wcześniejsze, a jednocześnie dopuszczały coraz więcej elementów zaczerpniętych z innych tańców.

Takie schematyczne opisy tańców miały też swoje konsekwencje. Przede wszystkim stały się one nieprzystępne dla przeciętnego czytelnika – stały się więc materiałem, z którego korzystali głównie instruktorzy i pedagodzy tańca. Po drugie – stawiały one obok siebie pierwotne elementy krakowiaka i przejęte z innych tańców – także o obcym pochodzeniu – co sprawiało, że oryginalny charakter krakowiaka nie był już tak czytelny. Po trzecie – coraz bardziej akcentowano znaczenie zespołowego rysunku przestrzennego, który przecież zaczerpnięty został z kadryla. I po czwarte, najważniejsze – całkowicie zagubiono po drodze pierwotne znaczenie improwizacyjności w krakowiaku wyrażające się w swobodnym doborze przez partnera drogi tańca, figur i ozdobników.

W związku z tym zaistniała pilna potrzeba określenia najistotniejszych elementów krakowiaka i oczyszczenia go z elementów, które całkowicie wypaczały jego oryginalny charakter. Odpowiedzią na nią było opracowanie Czesława Sroki (1933-2000)¹¹⁰ będące

108) J. Hryniewiecka, *Sześć scenicznych układów polskich tańców ludowych*, Zeszyt I, Warszawa 1961, s. 3-31.

109) J. Hryniewiecka, *Pięć tańców polskich*, Warszawa 1970, s. 128-164.

110) C. Sroka, *Polskie tańce narodowe – systematyka*, Warszawa 1990, s. 13-22.

efektem ustaleń specjalnie do tego zadania powołanej Rady Ekspertów ds. Folkloru Ministerstwa Kultury i Sztuki. Rada rekomendowała m.in. powstrzymanie się od wykonywania w krakowiaku podskoków zmiennych, kroku polkowego, charakterystycznego dla scenicznych wersji tańców ukraińskich wysoko z pojedynczymi hołubcami, figury haczyki i tancerz na kolano, wykonywania przez tancerki figury drobna kaszka w pozycji niskiej czy niektórych elementów ruchowych w figurze porębiańskiej i starokrakowskiej uznanych za charakterystyczne dla mężczyzn.

Inną potrzebą stało się wyprowadzenie krakowiaka z przestrzeni sceny i sali gimnastycznej i przywrócenie go sytuacjom zabawowym. Pierwszą inicjatywą w tym zakresie stała się propozycja tańców narodowych w formie towarzyskiej, opublikowana po raz pierwszy w 1967 roku (ponawiana dwukrotnie w latach 1971 i 1973) przez Jadwigę Hryniewiecką oraz Irenę Ostrowską¹¹¹. Propozycja ta, wyprzedzająca o kilka lat węgierską ideę „domów tańca”¹¹², sformułowana była – podobnie jak na Węgrzech – w oparciu o doświadczenia zespołów scenicznych. W przeciwieństwie jednak do naszych południowych „bratanków” w Polsce do pewnego czasu zabrakło ram organizacyjnych, które by idee rozpowszechnione przez rozchwytywaną publikację Hryniewieckiej i Ostrowskiej przekuły w działanie (na Węgrzech ideę rozpowszechniano poprzez sieć domów kultury i otwarte kursy wakacyjne tańca i muzykowania – tzw. tabory). Dopiero w latach 1977-1979 Marian Wieczysty (1902-1986) postanowił wykorzystać pomysł Hryniewieckiej i Ostrowskiej i w oparciu o Federację Stowarzyszeń i Klubów Tanecznych

111) J. Hryniewiecka, *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*, Warszawa 1967 (II – 1971; III – 1973).

112) Por. B. Halmos, *Ruch domów tańca*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego”, nr 6, 1995, s. 46-53.

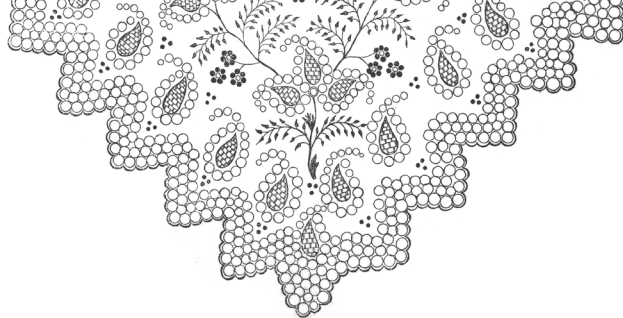
w Polsce zorganizował pierwsze konkursy polskich tańców narodowych w formie towarzyskiej. Niestety stan zdrowia organizatora, niepokoje społeczne, a później kryzys ekonomiczny uniemożliwiły kontynuację tej inicjatywy, do której powrócono dopiero w 1994 roku za sprawą Jana Łosakiewicza, Ryszarda Teperka (1938-2015) i Jarosława Wojciechowskiego. Szczególny zaś rozwój form turniejowych nastąpił po roku 2000, kiedy z formą tą związało się kilka tysięcy dzieci, młodzieży i dorosłych związanych przede wszystkim z Polską Sekcją CIOFF.

Najdłużej przyszło czekać na reaktywację krakowiaka w jego lokalnej, wiejskiej formie. Co prawda już w 1994 roku powstał w Polsce pierwszy dom tańca, a kilka lat później środowisko sympatyków idei domów tańca ukształtowało się też w Krakowie. Ale długo sam krakowiak nie cieszył się zainteresowaniem, które raczej koncentrowano na repertuarze oberkowo-mazurkowym. Dopiero od kilku lat mocniej zaznaczyły się inicjatywy ożywienia towarzyskiej formy improwizowanego krakowiaka w jego zabawowej funkcji. I miejmy nadzieję, że przyniosą one efekty.





*Krakowianka
w weselnym stroju*



Droga Czytelniczko, Drogi Czytelniku!

To już koniec mojej opowieści. Ale mam nadzieję, że nie koniec dziejów krakowiaka! Wynika z niej, że wszystko zależy od ludzi, ich kreatywności, aktywności i otwartości – warto więc posiadać te cechy i postawy. A ponadto zauważcie, że tę wielką historię kształtują zwykli ludzie. Jeśli więc ta historia Ciebie zainteresowała i chciałbyś ją kontynuować, to nie oglądaj się na innych! Po prostu tańcz krakowiaka takiego, jaki jest Ci najbliższy, i zarażaj swą pasją innych! Mam nadzieję, że spotkamy się w tańcu – a zatem:

DO ZOBACZENIA!



CHROSTOWSKI



KRAKOWIAŃCY

Ubiór codzienny.

PAYSANS POLONAIS DES ENVIRONS DE KRAKOWE

DIE POLNISCHEN LANDEUTRE AUS DER GEGEND VON KRAKAU

Costume quotidien

Tägliche Tracht

POLISH PEASANTS IN THE NEIGHBOURHOOD OF KRAKOW

Everyday Costume

Spis ilustracji - źródło POLONA

Róg chustki z Toń z 1890 r., rys. Marya Pruskówna, w: S. Udziela, <i>Hafty ludu krakowskiego</i> , Kraków, 1906, Tab.1.	4, 5, 62
<i>Zbiór Krakowiaków ułożony na Fortepian Wincentego Richlinga</i> , Kraków 1880 – strona tytułowa	6
Modlnica Wielka (Państwo młodzi) rysował T. Konopka, w: O. Kolberg, <i>Krakowskie, cz. II. Dzieła wszystkie, t.6</i> , Kraków 1873.	22
W.W. Rychling, <i>Nowy zbiór krakowiaków i tańców góralskich</i> , Kraków 1892 – strona tytułowa	30
A. Rajczak, <i>Zbiór krakowiaków</i> , Warszawa 1880 – strona tytułowa	36
Modlnica Wielka (Państwo młodzi, drużny, družba i swacha). Podług fotografii W. Rzewuskiego, Rysował T. Konopka, w: O. Kolberg, <i>Krakowskie, cz. II. Dzieła wszystkie, t.6</i> , Kraków 1873.	47
Krakowianka w weselnym stroju – litografia, po 1850	61
Krakowiak – drzeworyt S. Ostoja-Chrostowskiego, 1933.	63
Jan Nepomucen Lewicki, <i>Krakowiacy: ubior [!] codzienny Paysans Polonais des environs de Krakovie Die Polnischen Landleute aus der Gegend von Krakau Polish peasants in the neighbourhood of Krakow</i> , Strasburg 1841.	64

Bibliografia

- Anczyc Władysław Ludwik [A.W. Lasota], *Chłopi arystokraci: szkic dramatyczny w jednej odsłonie ze śpiewkami*, Kraków 1851
- Anczyc Władysław Ludwik, *Błazek opętany: krotchwila w jednym akcie ze śpiewami*, w: *Wł. L. Anczyca obrazki dramatyczne ludowe*, Kraków 1873
- Anczyc Władysław Ludwik, *Emigracya chłopska: obraz dramatyczny ludowy w pięciu aktach*, Warszawa 1877
- Anczyc Władysław Ludwik, *Flisacy, obrazek ludowy w jednym akcie ze śpiewkami*, w: *Wł. L. Anczyca obrazki dramatyczne ludowe*, Kraków 1873
- Anczyc Władysław Ludwik, *Gorzałka: obrazek sceniczny w 1 akcie: próbka teatralnego przedstawienia dla włościan*, Lwów 1908
- Anczyc Władysław Ludwik, *Kościuszko pod Raclawicami: obraz historyczno-ludowy w pięciu oddziałach* napisał A.W. Lasota, Kraków 1881
- Anczyc Władysław Ludwik, *Łobzowanie: obrazek dramatyczny w jednym akcie ze śpiewkami*, Chicago 1891
- Anczyc Władysław Ludwik, *Śpiewy*, dodatek do W.L. Anczyca [A.W. Lasota], *Kościuszko pod Raclawicami: obraz historyczno-ludowy w pięciu oddziałach* napisał A.W. Lasota, Kraków 1882
- Badecki Karol, *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*, Lwów 1936
- Baranowski Ignacy, *Dzienniki pisane w Lublinie przez rok 1815 i 1816, do druku przygotował, wstępem, przypisami i indeksami opatrzył B. Szyndler*, Lublin 1995

- Bednarzowa Bożena, *Taniec w programach i systemach wychowania fizycznego*, w: B. Bednarzowa, M. Młodzikowska, *Tańce: rytm – ruch – muzyka. Wybór dla potrzeb wychowania fizycznego*, Warszawa 1983
- Bielawski Ludwik, *Problem krakowiaka u Chopina*, w: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, red. Z. Lissa, Warszawa 1963
- Bielski Marcin, *Satyry*, w: „Biblioteka pisarzy polskich”, t. 4, Kraków 1889
- Bobrowska Jadwiga Romana, *Mikołaj Rej o muzyce ludowej w XVI-wiecznej Polsce*, Warszawa 2005
- Bogusławski Wojciech, *Dzieje teatru narodowego w Polsce, cz. 1 i 2*, Przemyśl 1884
- Brodziński Kazimierz, *O tańcach polskich*, „Rozmaitości” nr 29 i 30, 1829
- Brodziński Kazimierz, *Wiesław: sielanka krakowska*, Warszawa 1820
- Brodziński Kazimierz, *Wyjątek z pisma o tańcach przez Kazimierza Brodzińskiego*, „Melitele” nr 1, 1829
- Chybiński Adolf, *36 tańców z tabulatury organowej Jana z Lublina*, opr. A. Chybiński, Kraków 1948
- Chybiński Adolf, *Lutnia, lutniści i tańce w poezji polskiej XVII wieku*, „Śpiewak” nr 1 i 2, 1928
- Chybiński Adolf, *Tabulatura Jana z Lublina (1540)*, „Kwartalnik Muzyczny” z. 1-4, 1911
- Czerniawski Karol, *Charakterystyka tańców*, Warszawa 1847
- Czerniawski Karol, *O tańcach narodowych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860
- Czerwiński Albert (Wojciech), *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegen-*

wärtige Zeit, Lipsk 1862

d'Esmanguo-Filipowski B., *Dancing: (praktyczny układ tańców nowoczesnych)*, Warszawa 1921

Dąbrowska Grażyna Władysława, *Krakowiak*, Warszawa 1954 [II – 1961].

Dąbrowska Grażyna Władysława, *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Warszawa 2005/2006

Dąbrowska Grażyna Władysława, *Tańczujże dobrze. Tańce polskie*, Warszawa 1991

Dąbrowska Grażyna Władysława, *W kręgu polskich tańców ludowych*, Warszawa 1979

Derc Klemens, *Czym jest Stowarzyszenie Miłośników Tańców Polskich i do czego dąży*, Warszawa 1931

Derc Klemens, *Zbiór wiadomości o tańcach polskich*, Warszawa 1932

Filler Witold, *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960

Gdyracz, komedia we trzech aktach na theatrze warszawskim reprezentowana, Warszawa 1781

Głodziński Tadeusz, *Studium o krakowiaku na podstawie zbiorów O. Kolberga*, praca magisterska napisana na Uniwersytecie Jana Kazimierza, Lwów 1933

Gołębiowski Łukasz, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub w niektórych tylko prowincjach*, Warszawa 1831

Guest Ivor, *Balet romantyczny w Paryżu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1978

Halmos Béla, *Ruch domów tańca*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” nr 6, 1995

Horoszkiewicz Julian, *Echa minionych lat. Wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego z końca XVIII wieku i początku XIX wieku*, Zeszyt I. Słowa, Lwów 1889

- Horoszkiewicz Julian, *Echa minionych lat. Wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego z końca XVIII wieku i początku XIX wieku*, Zeszyt II. Nuty, Lwów 1889
- Hryniewiecka Jadwiga, *5 tańców polskich*, Warszawa 1990
- Hryniewiecka Jadwiga, *Pięć tańców polskich*, Warszawa 1970
- Hryniewiecka Jadwiga, *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*, Warszawa 1967 (II – 1971; III – 1973)
- Hryniewiecka Jadwiga, *Sześć scenicznych układów polskich tańców ludowych*, Zeszyt I, Warszawa 1961
- Jabłonowski Wacław, *Mazur i krakowiak w Paryżu*, „Trzeci Maj” 1842
- Jędrzychowski Zbigniew, *Teatra grodzieńskie 1784-1864*, Warszawa 2012
- Jürgensen Knud Arne, *Reconstructing la cracovienne*, „Dance Chronicle” nr 6, 1982
- Kitowicz Jędrzej, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław -Warszawa-Kraków 1970
- Kłóśnik-Januszowski Zygmunt, *O tańcach narodowych polskich (odczyt wygłoszony staraniem Tow. Zabaw Ruchowych w sali ratuszowej we Lwowie)*, Lwów 1907
- Kochanowski Jan, *Dzieła polskie*, red. A. Jelicz, Warszawa 1953
- Kochowski Wespazjan, *Dzieło Boskie albo Pieśni Wiednia wybawionego i inszych transakcyj wojny tureckiej w roku 1683 szczęśliwie rozpoczętej*, transkr. i oprac. M. Kaczmarek, Wrocław 1983
- Kolberg Oskar, *Góry i Podgórze, cz. II, Dzieła wszystkie*, tom 44, Wrocław-Poznań 1968
- Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya VI, Krakowskie. Część druga*, Kraków 1873
- Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya*

19, *Kieleckie. Część druga*, Kraków 1886

Kolberg Oskar, *Melodie ludowe w operze Jana Stefaniego „Krakowiaczy i górale”*, „Ruch Muzyczny” nr 46, 1858

Kolberg Oskar, *Pieśni ludu polskiego zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serya I*, Warszawa 1857

Kolberg Oskar, *Pisma muzyczne. Część II*, red. E. Miller, D. Pawlak, Poznań-Warszawa 1981, (*Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, tom 62*)

Kuligowska-Korzeniewska Anna, „*Takiego mi graj!*” – śpiewy narodowe w popularnym repertuarze teatralnym, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski*, red. W. Nowik, Warszawa 2008

Kuryło Edward, *Taniec ludowy, dworski i towarzyski*, w: *Taniec*, red. M. Gliński, Warszawa 1930

Kuryło Edward, *Three traditional Polish Dances (Mazur, Krakowiak, Trojak)*, „The Dance Journal”, London 1935

[Kuryło Edward], *Polskie tańce ludowe*, „Taniec i Rozrywka” nr 1, 1926

Kuźmińska Olga, Popielewska Hanna, *Taniec, rytm, muzyka*, Seria: Skrypty, nr 116, Poznań 1995

Kwaśnicowa Zofia, *Zbiór piosenek II*, Warszawa 1938

Kwiatkowska Magdalena, *Życie muzyczne Warszawy w latach 1795-1806*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materiały*, red. Z. Chechlińska, Warszawa 1984

Kwiatkowski Czesław, *Szkoła tańców polskich. Praktyczny samouczek dla pań i panów*, Warszawa 1937

Lange Łucjan, *Polskie tańce ludowe*, „Wychowanie Fizyczne” nr 2, 1938

Laudová Hannah, *Další pramen ke studiu českých lidových tanců*, „Česky lid” 1957

- Liński Henryk, *Nawrót do balów staropolskich w Warszawie*, „Światowid” nr 9, 1938
- Lissa Zofia, *Folk Elements in Polish Music from the Middle Ages up the 18th Century*, w: *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Warszawa 1966
- M.J., *O tańcach polskich*, „Gazeta Polska” nr 52, 1830
- Majewiczowa Zofia, *Krakowiak*, Warszawa 1951
- Mamontowicz-Łojek Bożena, *Antoni Sygietyński i reforma baletu warszawskiego początku XX wieku*, w: A. Sygietyński, *Balet warszawski na przełomie XIX i XX w.*, opr. B. Mamontowicz-Łojek, Kraków 1971
- Mamontowicz-Łojek Bożena, *François Gabriel Le Doux, baletmistrz i choreograf 1755-1823*; „Pamiętnik Teatralny” tom 16, nr 2 (62), 1967
- Mamontowicz-Łojek Bożena, *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa 1978
- Mestenhauer Karol, *Kontredans i lansjer*, Warszawa 1880
- Mestenhauer Karol, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera: w 3-ich częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans, lansjer, imperjal, polonez, krakowiak, kotiljon / przez Karola Mestenhauera*, Warszawa 1896
- Mestenhauer Karol, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans, lansjer, imperial, polonez, krakowiak, kotiljon*, Warszawa 1888
- Mestenhauer Karol, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans - lansjer*, Warszawa 1904

- Miaskowski Kasper, *Mięsopust Polski*, w: *Zbiór rytmów Kaspra Miaskowskiego (wedle wydania z r. 1622 w Poznaniu w drukarni Jana Rossowskiego)*, wyd. J. Turowski, Kraków 1861
- Mierzejewska(-Frankiewicz) Jadwiga, *Taniec „krakowiak”*, „Teatr Ludowy” nr 3, 1938
- Młynek Ludwik, *Uwagi nad pieśniami ludu wielickiego*, „Lud” (III), 1897
- Morsztyn Hieronim, *Światowa rozkosz*, w: J.I. Kraszewski, *Pomniki do historii obyczajów w Polsce z XVI i XVII w.*, Warszawa 1843
- Muzyczne silva rerum z XVII wieku. Rękopis 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej*, przyg. do wyd. J. Gołos Jerzy, J. Stęszewski, Kraków 1970
- Niemojewski Stanisław, *Pamiętnik (1606-1608)*, wyd. A. Hirschberg, Lwów 1899
- Norwin A., *Dancing: Podręcznik do nauczania się tańców bez pomocy nauczyciela wedle zasad słynnych profesorów tańca i tanclistów*, Lwów 1922
- Noskowski Zygmunt, *Krakowiak i oberek z Wiara, miłość i nadzieja: obraz ludowy w 4 aktach przez Adama Staszczyka*, Kraków [b.d.]
- Novák Petr, *Dobové doklady o zmenách tanecního repertoáru ze severovýchodních Čech v 19. století*, „Česky lid” 1969
- Novák Petr, *Zum politischen Kontext der Polka*, w: „Ad Marginem. Randbemerkungen zur Musikalischen Volkskunde”, Universität Köln 1988
- Nowak Tomasz, *The Function of Dance Among the Polish Minorities Alongside the Eastern Borders. The Results of Field Research Conducted in the Areas Around Vilnius (Lithuania), Hrodno (Belorussia) and Zhytomyr (Ukraine)*, „Studia Choreologica” 2007
- Nowak Tomasz, *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńsz-*

- czyźnie. *Opinie i zachowania*, Warszawa 2005
- Nowak Tomasz, *Tradycyjna kultura taneczna Wileńszczyzny do 1939 roku*, Straduny 2014
- Nowak Tomasz, *Źródła do badań nad krakowiakiem od XVI do XIX wieku*, w: *Tańce polskie: polonez, krakowiak*, red. K. Carlos-Machej, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2016
- Nożyńska Zofia, *Ewolucja metody gimnastyki w Studium Wychowania Fizycznego Uniwersytetu Poznańskiego*, w: *40 lat od Katedry Wychowania Fizycznego UP [Uniwersytetu Poznańskiego] do Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego w Poznaniu*, red. M. Godycki, Poznań 1959
- Nożyńska Zofia, *Tańce w Polsce na tle przeobrażeń społecznych (okres od pradziejów do połowy XVI w.)*, pr. doktorska napisana w Katedrze Sportów WSWF w Poznaniu oraz Katedrze Etnografii UAM w Poznaniu pod kierunkiem Józefa Burszty, Poznań 1962
- O tańcach polskich*, „Dziennik Powszechny Krajowy” nr 52, 1830
- Ostrowski-Naumoff Jan, *Polskie tańce narodowe*, „Teatr w Szkole” nr 7/8, 1936/1937
- Parnell Feliks, *Moje życie w sztuce tańca (pamiętniki 1898-1947)*, Łódź 2003
- Pasek Jan Chryzostom, *Pamiętniki Jana Chryzostoma Paska z czasów panowania Jana Kazimierza, Michała Korybuta i Jana III*, red. E. Raczyński, Poznań 1836
- Piasecki Edward, *Przedmowa*, w: J. Waxman, *Tańce narodowe*, Poznań 1936
- Piasecki Edward, *Zarys teorii wychowania fizycznego*, Lwów 1931 (II – 1935)
- Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu*, w: „Biblioteka pisarzy polskich”, t. 22, Kraków 1892

- Potocki Waław, *Moralia (1688)*, wyd. T. Grabowski, J. Łoś, t. 1, Kraków 1915, t. 2, Kraków 1916
- Potocki Waław, *Ogród, ale nie plewiony, bróg, ale co snop, to inszego zboża, kram rozlicznego gatunku*, w: W. Potocki, *Ogród fraszek*, wyd. A. Brückner, t. 1 i 2, Lwów 1907
- Prosnak Jan, *Krakowiaki z czasów Księstwa Warszawskiego*, „Muzyka” nr 3, 1960
- Prosnak Jan, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955
- Przybylski Tadeusz, *Fragmety „Dziennika prywatnego” Karola Kurpińskiego*, „Muzyka” nr 4, 1975
- Przybylski Tadeusz, *Karol Kurpiński*, Warszawa 1980
- Przybylski Tadeusz, *Karol Kurpiński. Kronika życia i twórczości*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku, Studia i materiały*, t. 4, red. Z. Chechlińska, Warszawa 1980
- Pudełek Janina, *Tajniki sztuki baletowej. Rozważania o estetyce i anatomii baletu*, Warszawa 1995
- Pudełek Janina, *Warszawski balet romantyczny 1802-1866*, Kraków 1968
- Pudełek Janina, *Warszawski balet w latach 1867-1915*, Kraków 1981
- Reiss Józef, *Polska muzyka taneczna XIX wieku*, „Muzyka” nr 9-10, 1953
- Rej Mikołaj, *Dzieła wszystkie*, Seria B, nr 1, t. 1, Wrocław 1953
- Reporter, *Krytyka teatralna. „Tajemnice ludu” – sztuka ludowa – przyswojona dla sceny polskiej przez Stanisława Ornowskiego*, „Kolce” nr 35, 1879
- Roesler-Żeromska Olga, *Taniec w teatrze amatorskim*, „Poradnik Świetlicowy” nr 111/112, 1949
- Rościszewski Mieczysław, *Tańce salonowe. Praktyczny przewodnik dla tancerzy i wodzirejów uwzględniający tańce najnowsze i najmodniejsze z ilustracjami*, Warszawa 1904

- Rudnicka-Kruszewska Hanna, *Wincenty Lessel. Szkic biograficzny na podstawie listów do syna*, Kraków 1968
- Salonowiec, *Samouczek tańców salonowych*, Warszawa 1911
- Salonowiec, *Samouczek tańców salonowych*, Warszawa 1914
- Salonowiec, *Samouczek tańców salonowych*, Warszawa 1923
- Sikorski Walerian, *Gimnastyka*, cz. 2, Lwów 1930
- Sikorski Walerian, *Gimnastyka. Podręcznik metodyczny dla seminariorów i kursów nauczycielskich*, cz. II, Lwów 1931
- Sikorski Walerian, *Wychowanie fizyczne w szkole powszechnej (podręcznik dla nauczycieli)*, Poznań 1934
- Sroka Czesław, *Polskie tańce narodowe – systematyka*, Warszawa 1990
- Sroka Czesław, *Polskie tańce narodowe we współczesnych zabawach i turniejach tanecznych*, Warszawa 2003
- Starczewski Feliks, *Die polnischen Tänze*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft”, vol. 2 (1900-1)
- Szymanowski Karol, *Tańce Polskie (mazurek, krakowiak, oberek, polonez) na fortepian*, przejrz. i opalc. Z. Drzewiecki, Kraków 1952
- Tomaszewski Wojciech, *Nuty drukowane z czasów powstania listopadowego 1830-1831 w zbiorach Biblioteki Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, t. XVI, Warszawa 1981
- Tomaszewski Wojciech, *Warszawskie edytorstwo muzyczne w latach 1772-1865*, Warszawa 1992
- Turska Irena, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989
- Waxman Józef, *Tańce narodowe*, Poznań 1936
- Wiadomości miejscowe*, „Kurier Warszawski” nr 182, 1873
- Wierzbicka-Michalska Karyna, *Tancerze Jego Królewskiej Mości*, w: K. Wierzbicka-Michalska, *Sześć studiów o teatrze stanisławowskim*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo

- Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967
(*Studia z dziejów teatru w Polsce* pod redakcją Tadeusza Siver-
ta, tom V)
- Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Ze studiów nad klasowym obli-
czem tańców w epoce renesansu*, w: „Studia Muzykologiczne”,
Kraków 1953
- Wójcicki Kazimierz Władysław, *Kulig*, w: *Stare gawędy i obrazy*,
tom I, Warszawa 1840
- Wójcicki Kazimierz Władysław, *Ostatni kulig staropolski*, „Tygodnik
Ilustrowany” t. III, nr 84, 1861
- Zdania cudzoziemców o tańcach polskich*, „Gazeta Polska” nr 38, 1830
- Zozula Franciszek, *Tańce ludowe*, Warszawa 1952
- Żukowski Otto Mieczysław, *O polonezie: przyczynek do dziejów
choreografii i muzyki polskiej*, Lwów 1899
- „Kurier Teatralny” nr 26, 1901
- „Kurier Warszawski” nr 29, 1827
- „Kurier Warszawski” nr 327, 1830
- „Taniec i Rozrywka” nr 5, 1927

Spis treści

Nota od wydawcy	3
Tytułem wstępu	5
O początkach krakowiaka i jego upowszechnieniu się	7
Krakowiak w gronie tańców narodowych	23
Krakowiak w dokumentacji etnograficznej i podręcznikach tańca	31
Krakowiak narodowy po powstaniu styczniowym	37
Dwudziestowieczne dole i niedole krakowiaka	48
Droga Czytelniczko, Drogi Czytelniku!	62
Spis ilustracji i rycin	65
Bibliografia.....	66
Spis treści	77







TOMASZ NOWAK

Tomasz NOWAK, doktor habilitowany nauk o sztuce. Absolwent studiów muzykologicznych (1997), doktoranckich (2003), podyplomowych studiów teorii tańca (2005) i menedżerskich (2006). Warsztat choreologiczny doskonalił w latach 2004-2005 w Instytucie Choreologii w Poznaniu. Od 1997 r. wykłada w Instytucie Muzykologii (obecnie adiunkt i zastępca dyrektora ds. studenckich). Gościnnie wykłada także w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Autor i redaktor książek oraz ponad sześćdziesięciu artykułów i rozdziałów naukowych z zakresu tradycyjnej muzyki i tańca (m.in. *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016; *Tradycyjna kultura taneczna Wileńszczyzny do 1939 roku*, Straduny 2014). Laureat Nagrody „CLIO” (III st. 2006, wyróżnienie 2017), Nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta (2007), Nagrody za najlepszą pracę pisemną z zakresu historii muzyki polskiej (2016).

instytut muzyki i tańca



FUNDACJA

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca” oraz środków finansowych Województwa Małopolskiego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.


MAŁOPOLSKA

ISBN 978-83-950562-3-9



9 788395 056239