

P O L S K I



C H O D Z O N Y

T O M A S Z N O W A K

TOMASZ NOWAK

P O L S K I

POLO
NEZ

C H O D Z O N Y



Polski, polonez, chodzony

Autor: Tomasz Nowak

Wstęp: Witold Broda

Opracowanie graficzne: Bartosz Rejmak, Manufaktura Sanok

Korekta: Daria Rusin

Skład: Łukasz Gieruszczak

Wybór ilustracji: Regina Pazdur

Wydawca:

Fundacja „MEMO”

ul. Szkolna 47, Roczyny, 34-120 Andrychów

www.fundacjamemo.pl

fundacjamemo@gmail.com

mBank 4411 4020 0400 0031 0276 8421 78

ISBN 978-83-950562-1-5

Wydanie I, Roczyny 2018

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

instytut muzyki i tańca



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

Nota od wydawcy

Pomysłodawcą i inicjatorem niniejszej publikacji jest Witold Broda – skrzypek, lirnik, lider Kapeli Brodów, który badając polską kulturę muzyczną ludową i tradycyjną zauważył potrzebę pochylenia się nad zagadnieniami związanymi z różnicami funkcjonowania w przestrzeni publicznej, mowie i wyobrażeniu potocznym, a także dyskursie akademickim zagadnień związanych z jednym z tańców narodowych: polonezem. Fundacja „Memo” z entuzjazmem przyjęła propozycję zajęcia się wydaniem książki, przeznaczonej głównie dla młodego odbiorcy, wszak jednym z podstawowych zadań naszej organizacji jest działalność naukowa, oświatowa i edukacyjna na rzecz ochrony, upowszechniania i promocji polskiej kultury i sztuki.

Co mają wspólnego ze sobą polonez, polski i chodzony? Na to i inne pytania znajdziemy odpowiedź w tej książce, do której przeczytania serdecznie zachęcamy.

Fundacja „Memo”



SZLACHTA POLSKA W DAWNYCH UBIORACH

ANCIEN COSTUME de la NOBLESSE POLONAISE

ALTTRACHT der POLNISCHEN EDLEUTE

OLD FASHION of the POLISH NOBILITY

Wstęp

Oskar Wilde napisał kiedyś „moda to taki rodzaj brzydoty, że trzeba ją zmieniać co parę miesięcy”. Mocne, ale czy prawdziwe? Są różne mody: literackie, kulinarne, stroje ekscentryczne lub subtelne. Niektóre przynależne nacom, etnicznym społecznościom czy subkulturom; nie pomylimy wszak Cygana ze Skandynawem. W niniejszej publikacji chodzi o modę muzyczną. Trudniejsza to materia – poznałem osoby, którym dźwięk skrzypiec kojarzył się tylko z Tatrami lub Mozartem.

Mowa będzie o polonezie – światowej sławy tańcu. Dzisiaj w miejscu swojego narodzenia, w Polsce, tańczonym jedynie na balach studniówkowych. Jestem muzykiem, grałem w życiu punk rocka, muzykę tradycyjną, eksperymentalną, barokową – „bez dogmatu”. Polonezy wykonywałem ze Szwedami, Francuzami, Estończykami i Bóg wie z kim. Polacy na ogół nie znają historii; śpiewając kolędę „Bóg się rodzi” nie wiedzą, że to polonez. Publikacja Tomasza Nowaka, wybitnego polskiego naukowca, ma o przeszłości tego wyjątkowego tańca opowiedzieć. Barwna i mądra to opowieść – Poloneza czas zacząć!

Witek Broda



1823

POLONEZ

Z. STRYJEŃSKA

Co wiemy na temat początków poloneza?

Droga Czytelniczko, Drogi Czytelniku,

Usiadłem właśnie do biurka, by napisać Ci opowieść o najpiękniejszym polskim tańcu – polonezie. Bardzo nie chciałem by z mojej opowieści powstała bajka, która przecież jakże często traktuje o tym, co nigdy się nie zdarzyło – zapewne dlatego ucieka się do „dawno, dawno temu” i tłumaczy, że było to „za siedmioma górami i za siedzioma rzekami”... Ale właściwie zdałem sobie sprawę, że niełatwo będzie mi powiedzieć, kiedy nasza historia się zaczyna. Niewiele bowiem mówią o tym zachowane do dziś księgi i rękopisy. Bo też kto mógł sobie w tamtych czasach pozwolić na książki! Były drogie i trudno dostępne – spisywano je wszak mozolnie gęsim piórem na wyprawionej skórze. Na dodatek mało kto potrafił je czytać – rzadko gdzie znajdowała się szkoła, a nauczyciel nie wpuszczał do niej każdego chętnego. Jeśli do tego dodam, że często książki te pochłaniały pożary wzniecane przez nieostrożnych mieszczan lub zakonników, czy też nieprzyjaznych wojaków łupiących zdobyte miasta, to jasnym się stanie, że początki naszej opowieści spowija mgła tajemnicy, którą niełatwo będzie rozwiązać nie tylko dziś, ale i za dziesięciolecia.

Coś jednak do naszych czasów się zachowało – w drugiej połowie XVI wieku powstały teksty, które przywodzą nam na myśl najprostsze formy poloneza. Na pierwszym miejscu wymienić tu należy relację Jana Kochanowskiego ze złożonego królowi polskiemu Zygmuntowi Augustowi na rynku w Lublinie w roku 1569 hołdu przez księcia pruskiego Albrechta Fryderyka Hohenzollerna. Główna ceremonia już się odbyła, za chwilę król wstanie i pójdzie w towarzystwie swojego dworu na zamek. Poeta zaś bawiąc się w kronikarza opíše nam to w sposób następujący:

„Zatem w trąby i w głośnie bębny uderzono,
A zarazem i strzelbę ogromną puszczo.
[...] Taki huk wstał natenczas; a kiedy król potym,
Ruszył się z majestatu swego w płaszczu złotym,
Ruszyli się z nim wszyscy; tam, jako więc rany
Zefir, na cichem morzu podnosi bałwany,
Na pierwszym słońca wschodzie, które, póki czują
Łaskawy wiatr, leniwo naprzód postępują.
Potym za duższym duchem coraz gęstsze wstają,
A płynąc przeciw, słońcu daleko błyskają:
Tym kształtem ludzie wtenczas z miejsca się ruszali,
A ku swemu mieszkaniu społem pochodzali.
Ostatek dnia biesiady sobie przywłaszczyły,
I tańce, i myśl dobra, i dźwięk lutni miły”.

Czy to jednak był w ogóle taniec? Tego jednoznacznie powiedzieć nie możemy. Zresztą, co Ty o tym myślisz? Czy tak poetycko opisany pochód był tańcem, czy tylko przechadzką z towarzyszeniem muzyki? Może Ty to mi wytłumaczysz, bo ja jakoś nie jestem zdecydowany...

Podobnie niejasny charakter ma opis parady dostojników, jaka odbyła się w lutym 1574 roku przed świeżo przybyłym z Francji do Polski Henrykiem Walezym, wybranym przez szlachtę na

króla Polski. Wyobraź sobie ubranych w purpurę i karmazyn biskupów, bajecznie kolorowych magnatów i dworzan, powłóczyście suknie ich żon, na których zwieszają się sznury pereł... Szkoda, że nas tam nie ma! No właśnie, bo nie tylko byśmy to wszystko widzieli, ale też byśmy wiedzieli, czy był to taniec. A tak trudno nam określić, czy był to taniec, czy też tylko oficjalna prezentacja przy akompaniamencie muzyki. A nawet jeśli był to taniec, to kto nam dziś zaręczy, że nie był to jeden z modnych wówczas tańców włoskich, czy też hiszpańskich?

Ostatnią mgiełką tajemnicy z naszej opowieści niech będą jeszcze dziesiątki, a nawet setki zapisów nutowych spisywanych prawie na całym naszym kontynencie, które oznaczono określeniem „taniec polski”, odmienianym przez różne europejskie języki. Kiedy słyszymy takie określenie, to nasze myśli biegną w stronę poloneza, którego nazwa wywodzi się z języka francuskiego i oznacza właśnie taniec polski. Cóż jednak z tego, skoro wiemy, że nasze dostojne polonezy tańczy się odliczając ich kroki do trzech, co nawiasem mówiąc nie jest może problemem dla prawie dorosłych uczniów liceum i starszych klas szkoły podstawowej, jest za to bardzo trudne dla dzieci z młodszych klas. A tymczasem w tych starych zapisach nutowych owe „tańce polskie” odlicza się do czterech wartości w takcie. I masz babo placek! Czyżby spisujący te tańce muzycy się pomylili? Na pewno nie! Nie wszystko jednak co spisywali było zapewne polskim tańcem. Często wystarczyło, że grywali je polscy skrzypkowie, lutniści, czy dudziarze i już nazywano te melodie taneczne polskimi. Wiele wskazuje też na to, że tańce, z których wywodzą się nasze polonezy, ale zapewne także mazury, mazurki, oberki i kujawiaki pochodzą od... czteromiarowych tańców chodzonych, jakimi bawiono się – bagatela – pięćset lat temu, a być może też wcześniej!

Przychodzi jednak taki moment, w którym wreszcie możemy powiedzieć coś, co jest już dla nas wiadome albo choćby tylko wielce prawdopodobne. I tak, na początku XVII wieku barokowy

poeta Kasper Miaskowski pisze o tym, że po udanej uczcie, na której wspaniali goście dobrze się posilili, ściągano ze stołów nakrycia i swoją grę rozpoczynał dudziarz, którego muzyka zachęcała do tańca młodzieńców:

„Z których każdy do swojej ochotnie pośpieszy.
Żeby zaś ponowili wszyscy taniec pieszy”.

W innym zaś miejscu poeta wskazywał, że nie tylko chłopcy rozpoczynali tańce, czy jak to wówczas równie często mówiono – reje. Często zaczynały tańczyć też dziewczyny, co poeta relacjonował następująco:

„W tym po parze panienki wszedłszy się ukłonią,
I wiodą rej, wzięwszy jedna drugą dłońią;
Aż wywabią wesole z za stoła młodzieńce
A ci z niemi tańczują chędogo o wieńce”.

Tu już wątpliwości nie ma – jesteśmy pewni, że tańczyli na pewno tańce chodzone, a na dodatek po latach używania modnych tańców włoskich i hiszpańskich zupełnie świadomie własne tańce nazywali polskimi. Zresztą w latach następnych relacji takich gwałtownie przybywa. Czyżby można mówić już o polonezie? Chyba jeszcze nie całkiem, bo choćby ówczesna muzyka taneczna, choć coraz częściej jest utrzymana w trójmiarze, to jeszcze nie ma charakterystycznego uroczystego rytmu. Ale nawet jeśli nie były to polonezy w naszym rozumieniu, to niewątpliwie byli to ich „rodzice” lub choćby „dziadkowie”!

W dodatku tańce te miały swoje „siostry” i swoich „braci” – na przykład Hieronim Morsztyn w 1606 roku opisywał taniec „świeczkowy”, którym „spokojniuchno” chodzono ze świecami w rękę lub ze szklanicami na głowie. Taniec ten w Polsce tań-

czono jeszcze na początku XVIII wieku, a w tym samym czasie na terenie połączonej z Polską niemieckiej Saksonii wykonywano podobny taniec pod nazwą *Lichterpolonäse*. Także z pierwotną formą poloneza należałoby wiązać tańce wykonywane w okresie późniejszym podczas wesel warszawskich mieszczan. Określano je nazwami: „poduszkowy”, gdyż wykonywany był wtedy, kiedy państwo młodzi udawali się na spoczynek oraz „chmielowy”, gdyż tańczony był przed uroczystym założeniem pani młodej czepca.

Mniej więcej do tego samego czasu na polskim dworze królewskim wykonywano specjalną, uroczystą formę poloneza przeznaczoną dla króla i królowej. Otóż tańczącego króla zawsze poprzedzało dwunastu senatorów lub choćby szlachciców – z reguły najwyższych urzędem i najstarszych wiekiem spośród wszystkich obecnych na sali. Z kolei za królową zawsze tańczyło sześć dwórek. Osobliwie wyglądało to wówczas, gdy tańczył król z królową, prowadząc taniec wokół sali. W tej sytuacji tańczyło dwunastu dostojnych mężczyzn idących parami, za nimi podążał król i królowa, z tyłu zaś parami podążały dwórki, po których cały korowód powtarzał się nieustannie. Najbardziej czytelny opis dworskiego tańca królewskiego według przyjętego tradycją ceremoniału wyszedł spod pióra nuncjusza apostolskiego przy królu Michale Korybucie Wiśniowieckim, Galeazzo Marescottiego. W zbiorze informacji przydatnych dla swoich następców w Polsce pisał on w sposób następujący:

„Można powiedzieć, że taniec polski jest raczej pochodem niż tańcem, ale kręcącym się po okręgu, do muzyki, która jak u Francuzów, składa się z dwóch części, pomiędzy którymi tańczący, w szpalerze, zatrzymują się po jednej stronie okręgu. Kiedy chce tańczyć król, bierze królową za rękę i idzie, aby ustawić się z jednej strony okręgu, po czym zaczyna taniec wraz z różnymi osobistościami, które, w parach, poprzedzają króla, przy czym najbardziej dostojni tańczą blisko pary królewskiej tak, że król z królową są za

nimi, a za królową sześć lub osiem jej dam dworu (czyli panien na wydaniu) w parach, trzymając się za ręce. Zawsze podobnie, kiedy tańczy król, poprzedza go orszak mężczyzn, tak kiedy tańczy królowa za nią jest orszak dam dworu. Gdy król zatańczy już z królową, tańczy z innymi damami, a za nim inne osobistości w parach, mężczyzna i kobieta za ręce, i tak samo, kiedy król odpoczywa, tańczą różni senatorowie z królową. Jeżeli w tańcach nie uczestniczą król ani królowa, od samego początku osobistości biorą za rękę damę, którą im się najbardziej podoba i tańczą, zmieniając partnerki w każdym tańcu”.

Zostawmy jednak parę królewską w spokoju i spójrzmy na to, jak tańczyli ich dworzanie. Klarowny opis tańca polskiego stanowiącego nieco wcześniejszą formę poloneza dokonany został w roku 1645 przez Francuza Jeana Le Labourea, należącego do orszaku księżniczki Marii Ludwiki Gonzagi, późniejszej królowej polskiej i żony królów Władysława IV i Jana Kazimierza:

„Nigdy nie widziałem nic tak poważnego, tak delikatnego i zarazem pełnego szacunku. Tańczyli w koło; zwykle dwie kobiety były razem, potem dwaj mężczyźni i tak dalej. Pierwsza część polegała na pokłonach, potem na kroczeniu do miary i taktu muzyki. Czasem dwie damy, które były na czele, nagle i zniemacka środkiem śpieszniej się wracały, niżby chcąc się wymknąć dwóm kawalerom postępującymi za nimi”.

Swoistym uzupełnieniem spostrzeżeń Jeana Le Labourea stały się trzy inne, młodsze o kilkadziesiąt lat relacje. Skarbnik królowej Ludwiki Marii Gonzagi, Gaspard de Tende, opisał w sposób następujący obserwowany przez ponad dwadzieścia lat sposób tańczenia w Polsce:

„Každy w Polsce tańczy, starsi mężczyźni i kobiety, młodzież, tak biedni, jak i bogaci. Tymi, którzy zaczynają taniec są starzy senatorowie i starsze damy. Początek ich tańca stanowi, można by powiedzieć, religijna procesja, w której wszyscy kroczą skromnie i powoli. Ale ten taniec, rozpoczynając się z taką skromnością i powoli, rozgrzewa się stopniowo, aby ostatecznie zakończyć się z wielkim hałasem.

Bardzo podobnie taniec polski obserwowany naocznie około 1694 roku relacjonował irlandzki lekarz Jana III Sobieskiego, Bernard O'Connor. Z obu opisów wynika zatem, że w XVII wieku chodzony taniec polski, z którego wywodził się późniejszy polonez, łączył się bezpośrednio z tańcem szybkim, o podobnym charakterze. Czyżby więc można było mówić też o mazurze, który obok poloneza stanie się później tańcem narodowym? Jest to wielce prawdopodobne. Nawiasem mówiąc, obecność księżniczek francuskich, jak również towarzyszących im innych cudzoziemców na dworze, sprzyjała także przyjmowaniu do ówczesnych tańców polskich elementów (kroków, gestów, figur) takich tańców jak: kurant, padowana, *passepied*, *bourree*, czy nawet *passacaille*. Elementy te jeszcze wiele lat później będą obecne w polonezie i mazurze.





TAŃCE

polskie



24 KRAKOWIAKI
W. OSMAŃSKIEGO
Cena Rs. 1.-

ZBIÓR
KUJAWIAKÓW i OBERTASÓW
W. OSMAŃSKIEGO.
Cena Rs. 1.-



ZBIÓR
najpiękniejszych
MAZURÓW

L. LEWANDOWSKIEGO.

Cena Rs. 1.20 kop.



ZBIÓR
NAJULUBIENSZYCH
POLONEZÓW.
Cena kop. 80.

WARSZAWA.
NAKŁAD FERDYNANDA HÖSICK.



O tym jak polonez wyjechał z Warszawy do Drezna i w swoją wielką podróż po Europie

Początek XVIII wieku jest dla poloneza okresem szczególnym. Przede wszystkim muzyka polonezowa odznacza się już wtedy rytmem, do jakiego i my jesteśmy przyzwyczajeni. Poza tym ówczesne opisy tego tańca wskazują, że choć nie zawsze wykonywał go korowód par – zdarzało się bowiem, że poloneza tańczyła tylko jedna para – to jednak w ogólnym zarysie taniec ten przypominał nasze współczesne polonezy. Ponadto coraz częściej tańce te oddziela się od szybkich, do których jeszcze w poprzednim stuleciu chodzony taniec polski płynnie prowadził. W końcu powoli utrwała się pochodząca z języka francuskiego nazwa „poloneza”. Biorąc to wszystko pod uwagę wydaje się więc, że oto wreszcie na początku XVIII wieku narodził się nam polonez jako taniec, który wykonujemy i w naszych czasach.

Na tym jednak nie koniec – polonez stał się tak bardzo popularny, że kompozycje utrzymane w rytmice polonezowej zaczęto wplatać do twórczości przeznaczonej do słuchania w pałacowych komnatach, a także religijnej, wykonywanej w kościołach. Tak czy-

niło wielu kompozytorów, spośród których warto wymienić kilku dziś już zupełnie niesłusznie zapomnianych, ale niegdyś bardzo zasłużonych dla naszej kultury i chętnie słuchanych przez współczesnych im miłośników muzyki: Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, Marcina Józefa Żebrowskiego, Jacka Szczurowskiego, Kaspiera Pierszyńskiego czy Mateusza Zwierzchowskiego. Szczególnie wiele motywów w charakterystycznej dla ziem polskich rytmice spotykamy w utworach związanych z Bożym Narodzeniem – kolędach czy nawiązujących do nich pastorelach. Niektóre z nich do dziś śpiewamy w domu przy wigilijnym stole lub w kościele, gdy pojawi się tam szopka bożonarodzeniowa.

Wydaje się jednak, że najbardziej poloneza wyróżnił i spopularyzował nie kto inny, jak wywodzący się z niemieckiej Saksonii król August II Mocny. Na tronie polskim księżę ten nie zasiadł zgodnie z prawem – okrzyknięty został królem przez mniejszość szlachty, legalnie wybranego na tron polski księcia francuskiego przepędził zaraz po jego wylądowaniu w Oliwie, a na króla został ukoronowany skradzioną z wawelskiego skarbcza koroną wbrew najważniejszemu w Polsce dostojnikom. Nic więc dziwnego, że po kilku latach zmuszono go do rezygnacji z panowania w Polsce. Zbiegiem okoliczności udało mu się jednak na tron Polski wrócić w roku 1709. Bogatszy o wcześniejsze doświadczenia król August II doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że nie uda mu się na tronie utrzymać jedynie przy pomocy siły. Dlatego też starał się przekonać do siebie swoich nowych poddanych między innymi docenieniem kultury polskiej – w tym tańców i związanej z nimi muzyki. Z drugiej strony publiczne podkreślanie jego związków z Królestwem Polskim, państwem może niezbyt zamożnym, ale geograficznie bardzo rozległym, podnosiło pozycję Augusta II wśród pozostałych książąt niemieckich. Dlatego też od co najmniej 1715 roku na dworze króla – w Warszawie, Dreźnie, czy gdziekolwiek przebywał – nie brakowało ani polskiej muzyki, ani też pol-

skich tańców. Specjalna rola przypadła polonezowi, którym król – najczęściej w towarzystwie swojej małżonki – rozpoczynał każdy uroczysty bal. Szczególną okazją okazały się bajeczne wprost uroczystości z okazji zaślubin syna króla Augusta II, królewicza Fryderyka Augusta (późniejszego króla polskiego Augusta III Sasa) z córką samego cesarza, arcyksiężniczką Marią Józefą, odbywające się w 1719 roku w Dreźnie. Na uroczystościach tych obecni byli przedstawiciele praktycznie wszystkich dworów europejskich, na które dostojni goście zawieźli ze sobą właśnie poloneza. Szczególnie zaś dobrze taniec ten został przyjęty w krajach niemieckich, a także Danii i Skandynawii. Polonez zresztą doskonale wypełnił pewną lukę w kulturze europejskiej – chociaż dostojne tańce chodzone należały do najczęstszych tańców dworskich w wieku XVI, a często także XVII, to w wieku XVIII oprócz poloneza trudno było znaleźć w Europie tego typu tańce. W Dreźnie tańczenie poloneza stało się tradycją dworu tutejszych książąt – Wettynów – aż po XX wiek! W samym zaś wieku XVIII do najczęściej wykonywanych tańców należały tu... tańce polskie. Nic dziwnego, że niemiecki teoretyk muzyki Johann Mattheson w swojej pracy z 1737 roku taneczny styl polski stawiał na równi z najważniejszymi stylami europejskimi – francuskim, niemieckim i angielskim, a wtórował mu w tym inny krajan zajmujący się także teorią tańca – Johann Adolf Scheibe.

Europa nie poprzestała jednak tylko na tańczeniu poloneza – weszły one także do dzieł zagranicznych kompozytorów piszących muzykę teatralną lub koncertową. Celowali w tym przede wszystkim kompozytorzy saksońscy i z Saksonią związani, piszący zresztą często na potrzeby dworu drezdeńskiego – m. in. Giovanni Alberto Ristori, Johann Michael Breunich, Johann Georg Schürer, Johann Adolf Hasse, a przede wszystkim wielki Johann Sebastian Bach. Polonezy zajęły szczególnie ważne miejsce w twórczości licznych uczniów Bacha – głównie Johanna Gottlieba Goldberga i Johanna Gotthilfa Zieglera, a także synów wybitnego

kantora z Lipska – Wilhelma Friedemanna, Carla Philippa Emanuela, Johanna Christoph Friedricha oraz Johanna Christiana. Spośród kompozytorów działających w bardziej oddalonych od Polski ośrodkach, którzy wplatali elementy tańców polskich – w tym poloneza – do swoich kompozycji, wymienić należy chociażby Antonia Vivaldiego i Georga Friedricha Händla. Tak wielka popularność tańców polskich w twórczości kompozytorskiej spowodowała też zainteresowanie teoretyków muzyki. Wspominałem już Johanna Matthesona i Johann Adolfa Scheibe. Jednak oprócz nich o polskich tańcach pisali również Joseph Riepel, Friedrich Wilhelm Marpurg, Jacob Wilhelm Lustig i wielu, wielu innych.

Jak już powiedziano drezdeński dwór królewski odegrał ważną rolę w procesie dowartościowania poloneza i rozpropagowania go nie tylko na terenie Saksonii, ale w zasadzie całej Europy. Jednakże wewnątrz Rzeczypospolitej istotną rolę w rozwoju form polskich tańców narodowych i ich popularyzacji odegrały szkoły szlacheckie, prowadzone najczęściej przez zakony. Właśnie w XVIII wieku w szkołach tych taniec zajął stałe miejsce, obok szermierki i jazdy konnej. Wiązało się to z utworzeniem nowych konwiktów i kolegiów szlacheckich, wzorowanych na podobnych placówkach francuskich, włoskich, czy też austriackich. W Polsce pierwszą taką szkołę założyli w roku 1737 w Warszawie księża teatyni. Cztery lata później podobną szkołę – słynne warszawskie Collegium Nobilium – otworzyli pijarzy. Na wzór tych dwóch placówek kilka lat później zreformowali swoje szkoły jezuiti. Uczono w nich na ogół francuskich, angielskich, niemieckich i polskich tańców. Jak pisał Hugon Kołłątaj, „Młodzież tam uczącą się brała lekcje tańców. (...) Do tańca i fechtowania umyślnych utrzymywano nauczycielów. (...) Młódź zaczęła tak pięknie tańczyć menueta, jak wśród Paryża, mazurki i kozaki polskie stały się tak sztuczne, że przewyższyły swą pięknnością, angielskie tańce”. Jesteśmy pewni, że na lekcjach poświęcano też czas polonezom, tym bardziej, że znajdowały się one także między innymi tańcami, jakie prezentowano na szkol-

nych scenach teatralnych z okazji dorocznych popisów, wizyt dostojników lub świąt kościelnych. Przykładowo w programach sztuk teatralnych szkół jezuickich odnajdujemy sceny, w których oznaczono wykonanie „tańca polskiego”, najczęściej właśnie poloneza. Zazwyczaj miało to związek z polską tematyką sztuk, dotyczących krajowych świąt (np. św. Stanisława Kostki), królów (np. Bolesława Chrobrego), czy też charakterystycznych postaci życia społecznego (np. szlachcica-pieniacza Mazura). W tematyce tej celowały szczególnie szkoły znajdujące się w miastach na terenie Korony Polskiej, na przykład w Warszawie, Grudziądzu, Toruniu.

Ale na konwiktach kształcenie taneczne się nie kończyło. Równoległe na mniejszą skalę prowadzono edukację taneczną w szkołach typu wojskowego. W 1729 roku w Dreźnie utworzono polską kompanię korpusu Grand Muszkieterów, którego kadeci uczyli się m.in. tańca. W podobny sposób kształcono w magnackich szkołach rycerskich opłacanych przez zamożne rody Radziwiłłów, Massalskich, Flemingów, Mniszchów, Branickich, Sanguszków, Ogińskich, czy Sapiehów. Te tradycje przejęła również utworzona w 1764 roku w Warszawie Szkoła Rycerska, zwana też Korpusem Kadetów.

Do wymienionych powyżej szkół musimy dodać dziesiątki prywatnych nieformalnych szkół, tzw. pensji, w których m.in. tańca uczyło się po kilku lub kilkunastu uczniów. Tu jednak – w przeciwieństwie do szkolnictwa prowadzonego przez zakonników czy wojskowych – mogły się uczyć również dziewczęta.

Pora jednak w końcu przyjrzeć się temu, jak wówczas poloneza tańczono. Zacznijmy od ceremonialnego poloneza wykonywanego na dworze królewskim. Jako przykład może nam tu posłużyć jeden z balów drezdeńskich z roku 1719, odbywający się z okazji wspomnianych powyżej zaślubin królewicza Fryderyka Augusta z córką cesarza, Marią Józefą. Bal rozpoczęła para królewska tańcząc przez pół godziny „po polsku”. Króla i królową poprzedzało czterech marszałków, a nie dwunastu senatorów, jak to było jesz-

cze sto lat wcześniej. Za parą królewską podążały zaś nie same damy, ale damy i kawalerowie. Jak więc z tego widać, ta ceremonialna forma w czasach saskich uległa uproszczeniu i zbliżyła się do formy towarzyskiej poloneza. W tym właśnie kierunku będą też zdążać dalsze przemiany dworskiego poloneza ceremonialnego w późniejszych okresach.

Ale również etykieta dworska odcisnęła niewątpliwe piętno na polonezie tańczonym podczas spotkań towarzyskich – tak pod względem ruchowym, jak i muzycznym. Znakomicie zdawali sobie z tego sprawę już dziewiętnastowieczni obserwatorzy. Kazimierz Brodziński podkreślał powagę tego tańca, która sprawiała, że polonez był jedynym, „który męskiemu wiekowi przystoi, który powadze żadnego stanu nie ubliży; dla tego jest on tańcem monarchów, bohaterów, a nawet starców; tańcem jedynym, który ubiorowi rycerskiemu przystoi”. Autor ten wskazywał też, że taniec ten wyznacza nie tyle krok, zresztą dość prosty, co raczej towarzyszące mu gesty, gdyż „urozmaicał tańczący swą postać poruszeniami szabli, czapki i rękawów, podkręcaniem wąsa, owymi oznakami rycerza, obywatela i męża”. Z kolei w przekonaniu Walerego Gostomskiego na ukształtowanie się gestów w polonezie wpłynął wydatnie tradycyjny strój szlachecki, będący w istocie zmodyfikowanym ubiorem wschodnim. Autor podkreślał, iż: „ubiór polski wymagał nawet i potrzebował częstych ruchów; podrzucania wylotów, poprawiania pasa lub czapki itp. ruchy dawały możliwość wywarcia przyrodzonej krewkości i popisania się z gestykulacją poważną, ale pełną naturalnej swobody i właściwego wdzięku”. Według Gostomskiego właśnie ubiór wpłynął na odróżnienie gestów stosowanych w tańcach polskich od tańców francuskich. Podczas gdy w menuecie gesty były pełne elegancji, pozbawione jednak swobody i naturalności, to w polonezie gestykulacja jest „mniej elegancka, ale swobodniejsza i zupełnie naturalna. (...) Tutaj to (...) panująca w nim swoboda ruchów, pozwala na wyrażenie najróżniejszych, czysto indywidualnych ruchów”.

Pamiętać przy tym należy, że szlachcic ówczesny obficie korzystał z gestu, co było dziedzictwem nie tylko europejskiego baroku, ale również wschodniej emocjonalności, a nawet pewnej rubasznosci. Szlachcic więc jako człowiek pogranicza wschodniej i zachodniej Europy gestem z jednej strony podkreślał swoją przynależność do kręgu szlachetnie urodzonych, z drugiej porozumiewał się nim z innymi przedstawicielami własnej warstwy społecznej, a w końcu wyrażał nim własne uczucia i emocje. W polonezie odnajdujemy mnóstwo informacji przekazywanych poprzez odpowiednie uformowanie ciała, spośród których warto tu wymienić chociażby te najbardziej istotne. O przynależności do warstwy szlacheckiej informowała już sama postawa – wyprostowana, poważna i pełna dumy, z dłonią wspartą na rękojeści szabli, którą wolno było nosić jedynie szlachcicowi. Postawę podkreślała wysoko uniesiona głowa oraz maniera stąpania pełna godności i majestatu. Do komunikowania się z innymi współuczestnikami tańca służyły ukłony, których zróżnicowanie pozwalało na stopniowanie swojego stosunku do innych – głębokie ze zdejmowaniem czapki i zamiataniem nią podłogi adresowano do tych, których darzono szacunkiem; krótkie i ledwo widoczne skinienia, czy też uchYLENIA czapki kierowano do tych, wobec których jedynie etykieta przymuszała do oddania szacunku. W ukłonach ważne znaczenie miały gesty rąk i ramion – szerokie manifestowały szczerłość i otwartość, niskie – uniżoność, ograniczone – rezerwę. Jednocześnie ręka wiodła partnerkę, którą szlachcic się szczylił prowadząc ją szerokim gestem, a chronił, gdy osłaniał jej plecy lub głowę, dyskretnie podkreślając, że wobec tej oto damy ma coś do powiedzenia. W końcu manifestacja emocji i uczuć – gdy szlachcic podkręcał węża, to oznaczało jego zadowolenie, a gdy go skubał, to informował o swoim zaniepokojeniu lub zdenerwowaniu.

W tym miejscu pragnę zwrócić uwagę na charakterystyczną dla tańca polskiego galanterię wobec kobiet. Wynikało to z faktu, że obyczaj polski nie pozwalał na ściślejsze zbliżenie towa-

rzymskie dwóch płci, a mężczyźni większą część czasu spędzali w odosobnieniu od kobiet. Stąd wynikały bardzo oficjalne zewnętrzne objawy czci wobec kobiet, a jednocześnie wyraźne odróżnienie ról obu płci w tańcu – mężczyzna odznaczał się zdecydowaniem, pewnością i isticie wojskowym drygiem, kobieta zaś delikatnością i powściągliwością.

Przypatrzmy się z kolei, jak organizowano sam przebieg poloneza. Znakomicie opisał to Kazimierz Brodziński, świadek wielu ostatnich sarmackich polonezów:

„Zwyczajny polonez rozpoczyna zwykle najpoważniejsza w towarzystwie osoba, która według upodobania może za sobą cały szereg prowadzić, lub go rozpuścić. I to się zowie *rej wodzić* (...). Tańczyć na czele, zwało się także marszałkować, stosownie do przywilejów marszałków, jakie im na sejmach służyły. W tej formie przypomina ten taniec *pospolite ruszenie*, a bardziej jeszcze *sejm* narodowy. Mimo uległości przodkującym, którzy według woli, w tę lub ową stronę, z sali do sali, szereg za sobą prowadzić mogą, ma ten taniec dziwaczne przywileje, dla każdego w święte zamienione prawo. Każdy śmielszy z towarzystwa według kaprysu, dumy albo zazdrości, może zawołać *odbijanego*, któremu to głosowi i dowódca i wszyscy posłuszni być muszą. Przywilej ten jest z czasów późniejszych, i odpowiada nieszczęsnemu *nie pozwalam*. W tym zdarzeniu, albo nowy dowódca prowadził za sobą nowe stronnictwo, albo też tylko dawny ustępuje w miejsce drugiego, drugi w trzeciego i tak dalej; tak że na tej zamianie tylko ostatni cierpi, jeżeli nie ma śmiałości użyć przywileju aby się znowu na czele postawił. Gdy podobny przywilej może tańczących doprowadzić do zupełnej anarchii, przeto albo przodkujący używa prawa salwowania tańca, jak król lub marszałek sesji sejmowej; albo za objawionym życzeniem ustępują wszyscy, damy jedynie w kole zostawiając. Te, same dalej taniec prowadząc, czynią inny wybór między mężczyznami, zostawiając malkontentów

albo burzycieli na stronie, i wtenczas taniec, odpowiada niejako sejmowi konfederacyjnemu”.

W tym miejscu warto podkreślić, że opisane powyżej odbijanie partnerki oraz związane z tym przewodnictwo w polonezie przysługiwało naprawdę każdemu, choćby najmniej znaczącemu i niezamożnemu przedstawicielowi stanu szlacheckiego. Jak pisał ksiądz Jędrzej Kitowicz: „Podczas wielkich kompanii dworzanie tak respektowi, jako też płaćni mieli ten honor, że mogli pójść do tańca nawet i w pierwszą parę, i własni ich panowie nie mieli sobie za ujmę powagi iść za dworzanimem w drugą lub dalszą parę”. Tak oto praktycznie przejawiał się ustrój demokracji szlacheckiej.

Osobne zagadnienie w przypadku poloneza stanowi jego przestrzenne prowadzenie. Gostomski stwierdza, iż:

„Nie mógł on być zamknięty między czterema ścianami salonu; potrzebował koniecznie rozległej przestrzeni dla swych rozlicznych zwrotów i wykretów; tańczono go też zwykle nie w jednym salonie, lecz w obszernych apartamentach pałaców magnackich, lub też na rozległych dziedzińcach dworków szlacheckich (...) A cała sztuka polegała na tym, aby pochod nie był bezmyślną i jednostajną przechadzką; musiał być urozmaicony coraz to nowymi kombinacjami zwrotów i zakrętów, (...) tutaj też pomysłowość przewodniczącego miała obszerne pole do popisu w wynajdowaniu przeróżnych kombinacji, figur zawsze malowniczych i charakterystycznych”.

Szczęśliwie dla nas już w roku 1755 Christoph Gottlieb Hänsel, mistrz tańca związany z Uniwersytetem w Lipsku, opublikował traktat, w którym bardzo szczegółowo opisał właśnie poloneza. Według autora polonez w XVIII wieku opierał się na charakterystycznym „kroku polskim” (*Polnischen Pas*), wykonywanym nie

tylko w przód, ale również w tył, w prawo i lewo z elementami ozdobnymi. Krok polski w przód rozpoczynano wyciągając mocno w przód prawą nogę z jednoczesnym wspięciem na lewej nodze. Na raz stawiano prawą nogę, na dwa przesuwano po ziemi lewą nogę w przód, na trzy wykonywano zwykły krok w przód na wyprostowaną prawą nogę. Jak z tego widać, krok ten przypominał zachowany do dziś krok podstawowy mazura, tańczony jednak znacznie wolniej. Podobnie wyglądał też krok polski w tył. Obydwa kroki można było ozdabiać podskokiem z lekkim uniesieniem jednej z nóg, z krzyżowaniem jej z przodu, ze zmianą nóg w podskoku, w końcu z hołubcem, czyli uderzeniem jednej nogi o drugą. Nieco inny charakter, inspirowany niewątpliwie francuskimi wolnymi tańcami, miały kroki boczne, wykonywane w dwóch taktach. Dziś kroków takich już się praktycznie w ogóle nie wykonuje.

Charakteryzując sposób tańczenia przez Polaków, Hänsel wyraźnie stwierdzał, iż w przypadku tańca polskiego „nie można mówić o regularnych figurach, bo najczęściej każdy tancerz, który się prezentuje tworzy je według własnego upodobania”, choć najczęściej wykorzystuje kroczenie po kole w prawo i w lewo, po liniach do przodu, do tyłu i na boki. Charakterystycznym było niewypuszczanie z rąk dłoni partnerki, przy jednoczesnym stosowaniu bardzo indywidualnych sposobów zmiany trzymania się za dłonie. Młodym tancerzom niemieckim autor doradzał także, jak operować nakryciem głowy:

„Ale jeśli chcemy naśladować Polaków, to trzeba kapelusz, jak oni ich czapki na szabli, powiesić na naszych rapierach lub przez cały taniec wziąć go raz do prawej, raz do lewej ręki, jak to jest w zwyczaju tego narodu. Jeśli takiego wymachiwania kapeluszem nie masz we krwi, to jest to bardzo niewygodne i często można zgubić kapelusz nawet przy małym obracaniu”.

Nawet operowanie ręką uwolnioną od nakrycia głowy wymagało znajomości polskiej specyfiki, o czym autor pisał w sposób następujący:

„Ta ręka, która jest nieruchoma nie może wisieć na boku, ale ma być zgięta, z dłonią w sposób polski odstawiona, w taki sposób, że grzbiet dłoni jest blisko boku, ale wewnętrzna jej część z palcami są odstawione na zewnątrz”.

W odróżnieniu od Polaków, Niemcy stosowali o wiele bardziej urozmaicone figury, inspirowane niewątpliwie będącymi w modzie tańcami francuskimi i angielskimi. Być może zdecydowało to o wiele swobodniejszym kontakcie tancerzy w parze, którzy rozłączali swe dłonie niemal przy każdej ewolucji tanecznej. Partner zaś kapelusz zdejmował zazwyczaj tylko do początkowych i końcowych ukłonów.



CZTERY ULUBIONE POLONEZY



skomponowane na Fortepian
przez

Xięcia Michała Ogińskiego.

N^o 1.
N^o 2.

N^o 3.
N^o 4.

WARSZAWA
NAKŁAD J. KAUFMANN I F. HOSICK.
Krakowskie-Przedmieście N^o 71.

Dawnowicz

O polonezie w czasach króla Stanisława Augusta Poniatowskiego

Koniec epoki saskiej nie zakończył bynajmniej mody na „tańiec polski”. W Polsce o skali popularności poszczególnych tańców u progu panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego pewne wyobrażenie daje nam wystawiony przez Kajetana Maiera (Gaitana) rachunek za skomponowanie i przepisanie 16 polonezów, 6 menuetów i 5 mazurów na potrzeby balu w dniu 28 listopada 1764 roku. Jak z tego widać, polonezy podczas jednej imprezy tanecznej wykonywano o wiele częściej niż wszystkie pozostałe tańce razem wzięte. Skądinąd wiemy, że na dworze królewskim panował zwyczaj wydzielania na potrzeby wykonywania poloneza specjalnej sali, czy nawet namiotu, podczas gdy w innych wykonywano tańce bardziej urozmaicone gatunkowo.

Za granicą natomiast nadal trwa w tym czasie zachwyty nad dostojnością poloneza. Przykładem może tu być opinia Carla Josepha von Feldtensteina, opublikowana w Brunzwiku w roku 1772:

„Jeśli chodzi o wielkość i afekt dumy, to polski taniec będzie miał teoretycznie pierwsze miejsce, ale jeśli nasze ucho będzie świadkiem (to znaczy ucho, które prowadzi wrażliwa dusza), to po wysłuchaniu uznamy, że w muzyce nie ma niczego, co nie jest bohaterskie i wielkie. Jeśli nie będę mówić o muzyce, ale o tańcu, cóż innego znajdę niż samych wielkich, którzy się w każdym obrocie pokazują, nie mówiąc już o patetycznym kroku, który jest tak samo ważny jak muzyka”.

Wydaje się, że w czasach panowania ostatniego króla polskiego, Stanisława Augusta Poniatowskiego, polonez na ziemiach Rzeczypospolitej pomnożył swoją popularność, pomimo tego, że odznaczał się dość prostą formą i z tego powodu bywał przez niektórych krytykowany. Większość jednak szlachty polskiej podzielała zdanie księdza biskupa Ignacego Krasickiego, który ok. 1778 roku pisał:

„Ganią niektórzy nasz taniec polski i powiadają, że to nie taniec, ale przechadzka w takt. Niechże i tak będzie. Ale kiedy ta przechadzka i tańczącym miła, i patrzącym, na cóż nią gadać!”

Dostojny charakter poloneza podobał się przede wszystkim dostojnikom państwowym, a szczególnie tym już nieco starszym. Dotyczyło to także króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, który po przekroczeniu 45 roku życia zaprzestał tańczenia innych, szybszych lub bardziej skomplikowanych tańców, ograniczając się wyłącznie do poloneza. I nie chodzi tu tylko o polonezy otwierające kolejne bale, którym król musiał przewodzić niejako z urzędu. Król lubił tańczyć poloneza i robił to z prawdziwym zaangażowaniem. Johann Bernoulli, podróżnik przemierzający ziemie polskie, w następujący sposób opisał wykonanie poloneza przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego podczas balu odbywającego się 7 października 1778 roku w jednym z pałaców warszawskich:

„Król z wrodzonym sobie powabem i gracją zatańczył kilka razy poloneza. Uważają go za jednego z pierwszych tancerzy i choć już nieco zaczyna tyć, wciąż jeszcze bardzo ładnie prezentuje się w tańcu”.

Czytając powyższe słowa zapewne zastanawiasz się Drogi Czytelniku nad tym, czy król nie nudził się tańcząc w czasie wieczoru jedynie tak wolny taniec jak polonez i to na dodatek kilka razy? Był to jednak wówczas zupełnie inny taniec – nie wędrowano nim jedynie w przód zataczając kręgi wokół salonu. Polonez obfitował wówczas – tak samo jak *ówczesne* tańce francuskie, o czym już wspomniałem – w kroki do boku i do tyłu oraz szereg figur, w których nie tylko cały korowód tańczących brał udział, ale wręcz pojedyncze pary. W końcu zdolny tancerz mógł też dowolnie dokładać do kolejnych kroków różnego rodzaju kroki ozdobne, które urozmaicały taniec. Przykładowo niemiecki nauczyciel tańca, Johann Heinrich Kattfuss, nie mógł się nadziwić temu, że Polacy tańcząc z reguły w butach z cholewami i ostrogami, posiadają „zadziwiającą” umiejętność łączenia pięt w tańcu, a więc wykonywania tzw. hołubców.

Takiego właśnie poloneza z czasów panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego w następujący sposób opisywano pół wieku później w jednej z warszawskich gazet:

„Polonez, nie był chodzeniem jak teraz, lecz wymagał prowadzenia nogi krokami miarowymi z pewnym zgrabnym ich posuwaniem, z powagą i przystojnym do tańca ułożeniem figury. Miał w sobie zmian kilka, zależących na niewielkim oddaleniu się, podawaniu ręki z gracją do obrócenia damy tak, aby mężczyzna przed sobą ją prowadził, na zręcznym przywróceniu jej do poprzedniej pozycji, na zawracaniu koła z pewnym kształtem i unikaniem natłoku; czasami na obróceniu się dam w jedną a mężczyzn w drugą

stronę, i tak przejściu aż po ostatnią parę, aby same po przetańcowaniu jednego koła, wybierały sobie inne osoby do tańca, zwłaszcza takie którym honor lub przyjemność uczynić chciały; albo też na puszczeniu samych mężczyzn, aby ci brali damy siedzące i dotąd nie mające udziału w zabawie, lub też do których zbliżyć się chcieli; czasami prowadzono taniec po innych pokojach, bądź dla ciekawości czym się w nich bawią, bądź dla zwrócenia uwagi osób bardziej oddalonych, bądź w celu upatrzenia sobie kogo do przyszłej odmiany tańcu; na koniec odbijanie pierwszej pary, przez cały szereg tańczącego koła (...) urozmaicało taniec; a wszystkie te zmiany, dopełniano z powagą, przyzwoitością i wdziękiem, do piękności tańca koniecznym, który się wtenczas dopiero kończył, kiedy muzyka po *trio*, pierwszą część poloneza odegrała. Taniec ten, był uważany za jeden w którym (jak we Francji w Menuecie) kobieta i mężczyzna mieli pole okazania wdzięków swoich w gracji rąk, posuwania nóg, układzie ciała i całej figury; byli w nim celujący tancerze”.

Na dodatek niemiecki teoretyk tańca, Carl Joseph von Feldenstein, podkreślał, że dla sposobu tańczenia poloneza przez Polaków istotne znaczenie miały także charakterystyczne „wyraz twarzy i gesty”, których naśladowanie sprawiało obcokrajowcom największą trudność.

Ale nawet gdyby tancerz nie był zbyt uzdolniony to i tak mógł wykonać ten taniec przy pomocy najprostszych kroków chociażby tylko po to, by zaprezentować siebie i towarzyszącą mu partnerkę przed resztą uczestników tańca, a także doświadczyć przyjemności z wykonywania eleganckich ruchów do przyjemnie brzmiących dźwięków. Brytyjski historyk, William Coxe, odwiedzając w 1779 roku Polskę zauważył, że polonezy „były proste, lecz nie pozbawione wdzięku, a towarzyszyła im bardzo przyjemna melodia”. Pięknie opisał nam również, jak wówczas taniec ten wykonywano:

„Panie i panowie stali, ustawieni parami; pierwszy tancerz prowadził swoją tancerkę dookoła pokoju, krokiem podobnym nieco do menueta, następnie puszczał jej dłoń, okręcał się w kółko, po czym znów brał ją za rękę i powtarzał dalej te same ruchy. Druga para zaczynała taniec, gdy tylko pierwsza posunęła się o kilka kroków naprzód, a za nią szybko postępowały następne, tak że wszystkie pary kroczyły jedna za drugą równocześnie. Polacy bardzo lubią ten taniec i chociaż jest mało urozmaicony, tańczyli przez pół godziny bez przestanku i często powracali do niego w ciągu wieczoru”.

Z kolei inny podróżujący przez Polskę obcokrajowiec, śląski lekarz Johann Joseph Kausch, stwierdzał:

„Polak tańczy chętnie i prawie zawsze niezwykle pięknie; Śląsk wie, że w jego kąpieliskach Polacy są zawsze najlepszymi tancerzami. (...) Jednakże Polak przechodzi sam siebie, gdy prowadzi poloneza, należącego do najpopularniejszych w Polsce tańców. Panuje przekonanie, że w tym tańcu wielką pomocą dla tancerza jest polski strój narodowy. I ja tak myślę. Jednak nawet Polak tańczący poloneza w niemieckim ubiorze posiada jakiś *avec*¹, którego nie mogą się od niego wyuczyć cudzoziemcy. O ileż taniec ten, w którym Polak potrafi przejawić tyle gracji godności, góruje nad szalonym walcowaniem, rozpanoszonym w Niemczech...”.

Polonez był podziwiany także przez zawodowych tancerzy i choreografów. Opinię taką podzielał m.in. działający w Londynie włoski choreograf Giovanni Andrea Gallini, który wskazywał, że:

¹ Z fr., tu: coś wyróżniającego.

Jego Cesarskiej i Królewskiej Apostolskiej Mości
FRANCISZKOWI JÓZEFOWI I.



POLONEZ JUBILEUSZOWY

skomponowany
na fortepian
i ofiarowany przez

Władysław Cerkła.

Kop: 60...



„Polska szlachta ma taniec, w którym wspaniałość ich stroju i elegancja kroków, wdzięk postaw, stosowność muzyki, wszystko to przyczynia się do stworzenia wspaniałego efektu. Gdyby wykonano go tu w teatrze, to niechybnie wywołałby ogólny aplauz”.

Podzielał ją też Friedrich Schulz, niemiecki pisarz i miłośnik teatru, pisząc:

„Polski taniec jest tryumfem osób pięknego wzrostu, które wdzięczne ruchy, szlachetność postawy, chód wspaniały i zręczny, rysy wesołe, a poważne razem przybrać umieją. (...) Jedno jeszcze dodać muszę, że taniec ten nigdy inaczej, jak w długich, pełnych szatach polskich narodowych przez mężczyzn, a w lekkich, powiewnych taratatkach przez kobiety tańczonym być powinien... Kusy strój francuski tak nie przystaje do majestatycznego charakteru polskiego tańca, jak francuskie kuse stroiki kobiece, karako i gorsetki a kaftaniki wszelkiego rodzaju”.

Pod koniec okresu panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego polonez ponownie – podobnie jak w czasach saskich – stał się także przedmiotem polityki. Bal maskowy, odbywający się w operze drezdeńskiej 31 sierpnia 1791 roku z udziałem cesarza Leopolda VII i króla Fryderyka Wilhelma II, otworzył polonezem elektor saski Fryderyk August I z damą dworu elektorowej. W tym miejscu należy wskazać, że Fryderykowi Augustowi I konfederaci barscy oferowali koronę polską i tylko rozsądek władcy kazał mu odmówić. Bal zaś odbywał się niespełna cztery miesiące po ustanowieniu Konstytucji 3 maja, której artykuł VII przewidywał saską sukcesję tronu po bezpotomnej śmierci Stanisława Augusta Poniatowskiego i zaprowadzenie monarchii dziedzicznej Wettynów. W tym kontekście polonez wykonany na rozpoczęciu balu posłużył jako manifestacja związków z Polską oraz dogodny pre-

tekst do konsultacji politycznej z silnymi sąsiadami, którzy na terenie Polski rozgrywali swoje interesy od co najmniej półwiecza. Jak wiemy zabiegi te nic nie dały i dopiero piętnaście lat później Fryderyk August I został władcą Księstwa Warszawskiego, a znajomość tańców polskich – oprócz języka i obyczajów – okazała się bardzo pomocna w kontaktach z nowymi podwładnymi, którzy Wielkiego Księcia bardzo za to szanowali.

Ale także w Polsce taneczne manifestacje polityczne odgrywały istotną rolę. Kraków nadzwyczajnego komisarza zachodniej Galicji, barona Wacława Jana Mergelika, witał 27 kwietnia 1796 roku między innymi polskimi tańcami. Podobnie postąpiły elity Warszawy, polonezem otwierając bal w Pałacu Prymasowskim, odbywający się z okazji przyjazdu króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III z królową Luizą von Mecklemburg-Strelitz. Później zaś młodzież wykonała „tańce narodowe” w pałacu Na Wodzie w Łazienkach.

Polonez wpisał się też w najbardziej dramatyczne chwile historii polskiej państwowości – na sejmie rozbiorowym w 1793 roku, 1 sierpnia – w oktawę imienin ambasadora rosyjskiego Jakoba Sieversa – w ogrodzie nieodległego od Grodna Stanisławowa, obok zapalanej iluminacji monogramu Sieversa tańczono poloneza. Dosadnie skomentował to Wincenty Szczurowski, pisząc Hugonowi Kołłątajowi: „Uważają tu, iż żaden naród tak wesoło kraju swego drugiemu nie oddał jak Polacy, bo tańczący”.

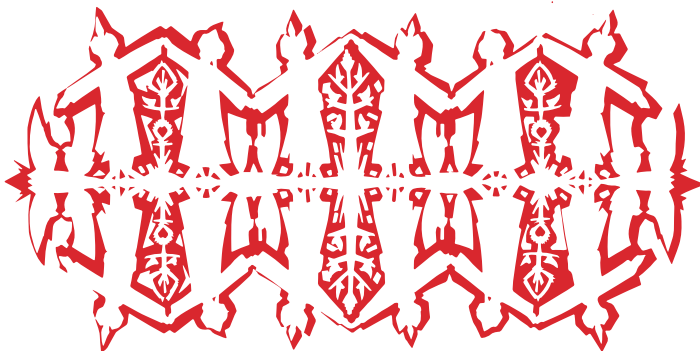
Licznie obecni w Polsce praktycznie przez cały okres panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego Rosjanie, jak się wydaje, byli dość dobrze zaznajomieni z polską kulturą taneczną, a szczególnie z polonezem. Tańce polskie szybko stały się szczególną własnością zwycięzców w wojnie w obronie Konstytucji 3 maja oraz insurekcji kościuszkowskiej, nie wyłączając carów rosyjskich. Przykładowo 10 czerwca 1802 roku Aleksander I wzruszony ufundowaniem przez obywateli Grodna posagu 12 sierotom, „odtańczył kilka tańców polskich”.

Również władcy Monarchii Habsburgów uznali tańce polskie za ważny składnik kultury podległych sobie ziem, a szczególnie tych, gdzie ludność polska stanowiła istotny procent społeczności. Przykładem tego może być urzędowe rozporządzenie cyrkułu w Czerniowcach z lutego 1803 roku, w którym władze wyraziły zgodę na ośmiogodzinny bal według ustalonej ścisłej kolejności. Na balu tym aż pięć godzin przeznaczonych było na tańce polskie (głównie mazura, krakowiaka), rozpoczęte polonezem.

O popularności poloneza po ćwierćwieczu niepokojów i wojen przetaczających się przez ziemie polskie niech świadczy to, co rzekomy jeniec francuski cytowany przez „Gazetę Polską” w pierwszej połowie 1815 roku pisał o polonezie, dając pełny obraz jego funkcji w społeczeństwie polskim:

„Z razu mnie i innym moim kolegom dziwnym się wydawał ten taniec, bo powszechnie przez taniec rozumiemy skakanie, a tu tylko się chodzi w takt; ale gdym lepiej rzecz poznał zostałem największym obrońcą poloneza. Naprzód jest to taniec od którego nikt w kompanii nie uchyla się; najstarsze osoby równie jak najmłodsze tańczą go, kiedy u nas kto stary, skazany jest albo na granie w karty o co łatwo i bez balu, albo na siedzenie w kącie (...). Dalej trzeba wiedzieć, że jak kompania balowa z różnego wieku osób się składa, tak polonez rozmaicie jest uważany; mają go za taniec ci którzy dla podeszłego wieku nie mogą tańcować czego innego; ci zaś którzy męczą się nad innymi tańcami, to jest młodzież uważają go tylko za odpoczynek po tańcu: a jedni i drudzy bardzo mu są przychylni. On otwiera i zamyka każdy bal, a więc niby za główny i powszechny dla całej kompanii taniec jest uważany; on dla zmęczonych taneczników służy za przedział między jednym i drugim tańcem; on zabawia tych którzy patrzyli tylko na tańczących sami z nimi nie dzielając zabawy. Tym sposobem ożywia zabawę całego wieczora, wzrusza z miejsc całą kompanią bez względu na wiek, nikogo nie męczy, podaje mężczyznom

sposobność do robienia znajomości z najpoważniejszymi matronami, równie jak z najmłodszymi ich wnuczkami. (...) Prócz tego polonez inną ma zaletę: jest on poniekąd hołdem oddawanym podeszłemu wiekowi i cnotom niektórych osób”.



O polonezie w wieku XIX i na początku XX

Jak z powyższego widać, niewątpliwie do schyłku epoki napoleońskiej polonez był najpopularniejszym w Polsce tańcem. Jednakże od ok. 1815 roku zaczął gwałtownie tracić na znaczeniu, by w połowie wieku stać się marginesem kultury tanecznej szlachty, rozpoczynając jedynie uroczyste bale i z rzadka pojawiając się w twórczości kompozytorskiej. Znaczące, że około 1829 roku Kazimierz Brodziński pisał, iż: „Dzisiejszy taniec polski jest tylko przechadzką i spoczynkiem, który dla młodzieży nie ma żadnego powabu, dla starszych zaś jest tylko obowiązkiem etykiety”. Opinii Brodzińskiego wtórują także inne, późniejsze – Łukasza Gołębiowskiego, Karola Czerniawskiego, Karola Mestenhause-ra, czy też Ottona Mieczysława Żukowskiego. Walery Gostomski doszukiwał się tu wręcz paralel historycznych: „Polska zginęła, a z nią razem i polonez zniknął z komnat pańskich i dworzków szlacheckich. Bo był on wiernym odbiciem dawnej Rzeczypospolitej (...), bo wyrażający się w nim całokształt uczuć i nastroju, tylko w warunkach dawnego bytu narodu mógł się ujawnić”.



Równocześnie z zanikiem polonez zaczął obrastać w swoistą mitologię, w której w sposób wielce oryginalny spletały się pierwiastki starożytne, etniczne, rycerskie, religijne i obyczajowe. I tak Kazimierz Brodziński stwierdzał:

„Polonez był i jest polem do rozwinięcia wymowy, jaką uczucie, lub sama uprzejmość jednej płci ku drugiej, natchnąć jest w stanie, a która nie słabą jest sceną, obok muzyki, uroczystości, i usunięcia się od świadków. Pierwsza tylko para będąc wodzem i reprezentantem całego grona tańczących, zwracając wszystkich oczy na siebie, zachowywać musi wszelkie formalności do tańca i do jej stanowiska przywiązane”.

Cyprian Kamil Norwid pisał Wojciechowi Grzymale:

„Polonez, kreacja już nie prowincjonalna, pojedynczego elementu, ale całonarodowa, mogąca się rozciągać od religijnego rytmu, aż do poważnej mimiki chórów lub tryumfów starożytnych, które na bereliefach greckich i rzymskich spotykamy. Jako powaga rytmu tej jest wartości i to miejsce zajmuje u Polaków, co np. (w rozwijaniu się pieśni Greków) epopeja”.

Z kolei Jan i Ignacy Staczyńscy o źródłach poloneza pisali następująco:

„Tam gdzie duch wojenny rywalizował z ościennymi narodami, powracających z wyprawy rycerzy witały siostry i bracia tańcami i muzyką. – Taniec taki, aby odpowiedzieć wspaniałemu swojemu celowi, był niejako poważnym tryumfalnym chodzeniem, a radość malująca się w twarzach i wesołe okrzyki cechowały go nazwą zabawy. Następnie podobne tańce odbywano na uroczystościach narodowych w komnatach królewskich”.

Na pograniczu relacji z realnie zaistniałej sytuacji i mitu funkcjonuje chyba najpowszechniej znany opis poloneza z XII księgi *Pana Tadeusza*:

„Poloneza czas zacząć. – Podkomorzy rusza
I z lekka zarzuciwszy wyloty kontusza,
I węża podkręcając, podał rękę Zosi
I skłoniwszy się grzecznie, w pierwszą parę prosi.
Za Podkomorzym szereg w pary się gromadzi,
Dano hasło, zaczęto taniec – on prowadzi...
I swą konfederatkę z czaplinoymi pióro
To na czole zawiesza, to nad czołem wstrząsa,
Aż włożył ją na bakier i podkręcił węża.
Idzie; wszyscy zazdroszą, biegną w jego ślady...
Odmienia drogę, rad by towarzyszoów zmylić,
Lecz go szybkoimi krokami ścigają natręty
I zewsząd obwijają tanecznymi skręty;
Więc gniewa się, prawicę na rękojeść składa,
Jakby rzekł: „Nie dbam o was, zazdrośnikom biada!”
Zwraca się z dumą w czole i z wyrazem w oku
Prosto w tłum; tłum tancerzy nie śmie dostać w kroku,
Ustępują mu z drogi, - i zmieniawszy szyki,
Puszczają się znów za nim. –
Brzmią zewsząd okrzyki:
„Ach, to może ostatni! Patrzcie, patrzcie młodzi,
Może ostatni, co tak poloneza wodzi!” –
I szły pary po parach hucznie i wesoło,
Rozkręcało się, znowu skręcało się koło,
Jak wąż olbrzymi, w tysiąc łamiący się zwojów;
Mieni się cętkowana, różna barwa strojów
Damskich, pańskich, żołnierskich, jak łuska błyszcząca,
Wyzłocona promieniami zachodniego słońca
I odbita o ciemne murawy wezgłowia
Wre taniec, brzmi muzyka, oklaski i zdrowia!...”

Opis ten powstał w specyficznych uwarunkowaniach czasowych. Odnosi się do pamiętanych przez autora z dzieciństwa czasów największej popularności poloneza, niemniej spisany został w momencie, gdy to mazur zajął jego miejsce, a omawiany przez nas taniec funkcjonował już jedynie jako taniec ceremonialny. Tak więc z jednej strony Mickiewiczowi udało się niezmiernie realistycznie odmalować słowem sarmackie gesty taneczne, jak też sposób kształtowania tańca, który jest swoistą grą Podkomorze-
go z tancerką i innymi tancerzami, wyrażoną gestem, wzrokiem i ruchem. Z drugiej zaś strony całości nadany został koloryt sytuacji nadzwyczajnej ogólnego uświadomienia sobie końca pewnego świata, sytuacji niezwykle barwnej i pełnej gry światła, a przy tym wszystkim całkowicie nierealnej. W ten sposób realizm tańca splótł się z obrosłym mitem symbolem kultury, który odegra w przyszłości wiodącą rolę dla dalszych losów tego gatunku.

Ale warto przy okazji zwrócić jeszcze uwagę na jeden bardzo realistyczny, a niestety rzadko cytowany fragment opisu tej sytuacji, w której Mickiewicz ujął pewien opisywany już wcześniej w podręcznikach tańca i relacjach podróżników obyczaj taneczny kształtujący formę tańca:

„...Zosia tańczy wesoło: lecz choć w pierwszej parze,
Ledwie widna z daleka. Na wielkim obszarze
Zarosłego dziedzińca, w zielonej sukience,
(...) Darmo się Podkomorzy zostać przy niej sili:
Zazdrościcy już z pierwszej pary go odbili
I szczęśliwy Dąbrowski niedługo się cieszył:
Ustał ją drugiemu; a już trzeci spieszył;
I ten zaraz odbity, odszedł bez nadziei.
Aż Zosia już strudzona, spotkała z kolei
Tadeusza, i dalszej lękając się zmiany
I chcąc przy nim zostać, zakończyła tany”.

Opisane przez Mickiewicza zachowania znajdują odzwierciedlenie w literaturze specjalistycznej z epoki. W podręczniku braci Staczyńskich czytamy bowiem:

„Polonez tańczy razem, liczba par dowolna – i następne pary naśladują w zmianach obrotu pierwszą parę. (...) Przy zmianie obrotu mężczyzna powinien uczynić lekki ukłon swej damie. (...) Gdy mężczyzna dotąd nietańczący odbija damę pierwszej parze, natenczas wszyscy mężczyźni go naśladują jednocześnie odbijając damy w parach po sobie następujących, zaczawszy od pierwszej aż do ostatniej pary”.

W omawianym okresie o polonezie w podręcznikach tańca wspomina się dość często, jak na taniec tracący swą popularność. Niestety szersze opisy należą do wyjątku. Na pierwszym miejscu wymienić należy tu opis poloneza pochodzący z Charkowa autorstwa Ludwika Pietrowskiego. Autor opisał przede wszystkim podstawowy krok poloneza tańczonego na terenie Rosji. Wymienił też podstawowe figury stosowane w tym tańcu: oprowadzenie damy wokół tancerza, obejście tancerza wokół partnerki, koło tancerzy w prawą stronę, rozejście i powrót tancerzy, zygzaki, wielkie koło, zmianę partnerów. Krytycznie nastawiony był jednak do nieopisanego bliżej „tańca okrągłego” oraz figur takich jak tunel i mosty, w których – jak twierdził – trudno było zachować właściwą powagę osobom wyżej postawionym. Sam postulował zastosowanie ogólnie użytkowanych figur francuskich. Przyjmowanie figur tańców francuskich w skład polskich w XIX wieku będzie zresztą stałym zjawiskiem.

Niezmiernie cennym jest opis poloneza według braci Staczyńskich. Jest to fragment najstarszego polskiego podręcznika tańca, a przy tym napisanego w sposób dość rzeczowy. Staczyńscy wskazują w nim, jak powinien wyglądać podstawowy krok poloneza.

Prowadzenie tańca według autorów odbywało się po obrębie koła w prawą lub lewą stronę, jednak sposób prowadzenia partnerki odbiegał od tego, jaki jest stosowany w dzisiejszych czasach:

„Mężczyzna podaje Damie rękę prawą do prawej, zostając sam po prawej stronie i idzie krokiem polonezowi właściwym na lewo – następnie robiąc obrót podaje lewą rękę do lewej, i zostając sam po lewej stronie swej tancerki idzie na prawo. – Tym sposobem dama jest zawsze zewnątrz koła, a mężczyzna wewnątrz, i dama jest prowadzona zawsze cokolwiek na przodzie”.

Uzupełniające znaczenie wobec przytoczonych powyżej opisów podręcznikowych mają dwie dziewiętnastowieczne relacje Kazimierza Władysława Wójcickiego, dokumentalisty tanecznej kultury tradycyjnej, odnoszące się do ówczesnego zwyczaju kuligów szlacheckich, którym towarzyszyły także tańce, amatorskie inscenizacje i uczyty:

„W tę chwilę kapela zabrzmiała poloneza Kościuszki, wszyscy ruszyliśmy do sali. Na czele długiego szeregu stał pan skarbnik wiodąc za rękę starościnę; w drugiej parze postępował starosta ze skarbnikową. Dwaj ci sędziwi starcy z poważnymi matronami, wiodąc rej w tym polskim tańcu, stanowili główną jego ozdobę. Przybrani w granatowe kontusze, w perłowe żupany i bogate srebrem i złotem przerabiane pasy, postępowali wolnym krokiem w takt tańca, a za nimi w ich tropy rozwijał się długi korowód par statecznych i młodzieży. Aby poznać całą powagę i piękność tego tańca, którego tradycję coraz bardziej zatracamy, trzeba było widzieć naszych starych kontuszowców, z jaką gracją wiedli swoje damy; z jakim uszanowaniem pochyłali siwe głowy przed nimi, z jaką energią i życiem przytupywali w taktownym posuwistym chodzie, z jakim wdziękiem i z jaką składością to ujmowali się

pod bok ręką, to pokręcali sumiastego wąsa, z jaką wreszcie atencją i rewerencją tanecznicze swoje odprowadzali na miejsce i dziękowali ucałowaniem ich rączek, że raczyły towarzyszyć im w tańcu”.

I dalej:

„Wnet weszła kuligowa muzyka, zabrzmiała poloneza, i długi rząd par wesołych, posuwał się w poważnym tańcu. W pierwszej szedł parze pan Cześnik z panią Starościna, już wiekową matroną. Wyrzucił za siebie na ramiona wyloty, lewą ręką trzymał za pas bogaty, prawą prowadził damę. Za nim jego małżonka z siwym Starostą, dalej poważniejsi dostojnością i wiekiem, za temi piętnaście par wesołej młodzieży. Wiódł rej Cześnik po obszernej sali, w trzecim zakręcie uchylił głowy, klasnął w dłonie, rozdzielił się ze swoją damą, i w długim wraz z towarzyszami stanął szeregu. Niewiasty i panny same, za przewodem Starościny, przeszły poważnym w takt tańcem dwa razy w około, i każda według upodobania wybrała z mężczyzn podaniem ręki”.

Jak widać, obydwie opisy podkreślają szczególnie znaczenie gestu tanecznego, prowadzenia partnerki i grupy, pozostawiając kwestie kroku niedookreślone, wskazując nam dziś jednak to, co było najważniejsze dla dziewiętnastowiecznych wykonawców poloneza – tańca rozpoczynającego wszelkie uroczystości, ale już nie najważniejszego. Jednocześnie Polacy stykając się wciąż z jego wizjami w literaturze pięknej, czy wyobrażeniach plastycznych, zachowywali o nim pamięć jako o dostojnym tańcu towarzyskim i ceremonialnym kontuszowych sarmatów. Sprzyjało to rozwijaniu mitologii poloneza jako tańca starożytnego, zawierającego pierwiastek sarmackiego militarysty. Dał temu wyraz Marian Gorzkowski, pisząc:

„I u nas w Polsce starożytni Polacy, tak samo jak Grecy, tańczyli z szablami i z bronią: bo jeśli taniec jest tylko żywym obrazem ducha narodu, to przede wszystkim Polacy, których przeszłość była wciąż zbrojna, rycerska, musieli w swych tańcach też odwzorować i zbrojne swe życie. Jednym z rycerskich tańców kraju polskiego, jest właśnie polonez: on w sobie zawarł historię; on polityczne życie narodu, gdzie wszystkie przymioty i wszystkie razem skupione nasze są wady...”.

Tego typu uwagi były jednak przede wszystkim odpowiedzią na bieżące potrzeby podzielonego granicami państw zaborczych społeczeństwa polskiego, pozbawionego jednocześnie nawet symbolicznej metropolii narodowej, jaką jeszcze do niedawna był wolny Kraków. W tej sytuacji Gorzkowski odwracał uwagę czytelników od nieodległych czasowo klęsk powstańczych i kierował ku dawnej świetności militarnej. Jednocześnie autor jednoznacznie wskazywał, że dla niego i jemu współczesnych taniec ten spełniał rolę nośnika dziedzictwa historycznego i testamentu politycznego Rzeczypospolitej oraz obrazu narodowych zalet i wad.

O charakterystycznych rysach poloneza pisał także Walery Gostomski, wskazując na ich odzwierciedlenie w ruchu: manifestowaniu poczucia własnej godności oraz wywodzącej się z etosu rycerskiego uprzejmości i galanterii względem innych, a szczególnie względem kobiet. Gostomski wskazał też fakt zaniku pewnych elementów we współczesnym mu świecie, które tańce oparte na takich wartościach etycznych skazują na stopniowy zanik. To zaś doprowadziło autora do analizy porównawczej poloneza z innym tańcem europejskim, posiadającym swego czasu charakter emblematyczny, a często też ceremonialny – menuetem:

„Pod względem naturalnej swobody i niewymuszoności ruchów, polonez to krańcowe przeciwieństwo menueta; w menuecie

wszystkie formy są jak najściślej określone, w polonezie żadnych form i prawideł. Jest to właściwie zupełnie swobodny uroczysty pochód w takt muzyki, urozmaicony przez malownicze zwroty i charakterystyczne pozy, których układ pozostawiony jest całkowicie fantazji i pomysłowości przewodniczącego. Pod względem czysto estetycznym polonez nie dorówna menuetowi; nie ma w nim ani tak jasno określonych form, ani takiej wyrazistej rytmiki ruchów, jakimi się odznacza taniec francuski; przy tym w szerokiach, zamasytanych ruchach polonezowych nie może być oddaną subtelną i delikatną wytworność menueta, posiada on niewątpliwie wiele wytworności, ale ma ona odmienny charakter, prostszą jest, nie tak wyrafinowaną”.

Z perspektywy dzisiejszego poziomu wiedzy o tańcu, a szczególnie antropologii tańca, trudno się zgodzić z twierdzeniem, że w przypadku poloneza nie ma „żadnych form i prawideł”. Zresztą sam autor nieco dalej dopowiada, że to „układ pozostawiony jest fantazji i pomysłowości”, istnieją jednak pewne „charakterystyczne pozy” i „malownicze zwroty”, z których „przewodniczący” tańcowi korzysta. Tak samo nie sposób przystać na twierdzenie, iż polonez nie dorówna menuetowi pod względem estetycznym – gdyby tak istotnie było, to zapewne już w XVIII wieku historia poloneza zakończyłaby się zbiorowym przyjęciem menueta przez masowo absorbującą wzorce kultury francuskiej polską szlachtę. Tak się jednak nie stało, bowiem aż do czasów powstania listopadowego polonez zachował swoją atrakcyjność estetyczną dla wyższych warstw społecznych polskiego społeczeństwa. Dopiero przyjęcie wysoce sformalizowanych tańców kontredansowych i im pochodnych oraz akceptacja ich dominacji w kulturze tańca na ziemiach polskich spowodowały zmianę postaw estetycznych Polaków. I właśnie z tej perspektywy należy rozpatrywać spostrzeżenia i uwagi Gostomskiego, jako dokument poglądów estetycznych i etycznych społeczeństwa polskiego końca XIX wieku, ale nie czasów wcześniejszych.

O polonezie stosunkowo niewiele pisano pod koniec XIX wieku w podręcznikach tańca, choć jednak poświęcano mu osobny podrozdział, co świadczy o tym, że nadal postrzegano go w kategoriach realnie wykonywanego tańca. Najbardziej znaczącymi są opisy z różnych wydań wieloczęściowego podręcznika Karola Mestenhausera. Autor charakteryzował poloneza streszczając głównie to, co na jego temat pisali Kazimierz Brodziński, Marian Gorzkowski, Karol Czerniawski, Franciszek Liszt czy nawet Adam Mickiewicz. To odwoływanie się do leciwych już publikacji wynikało ze słabej kondycji poloneza w czasach, kiedy autor przygotowywał swoje podręczniki, czemu dał wyraz w następujących słowach:

„Obecnie polonez jest już martwym tańcem, w niczym niepodobnym do dawniejszego; bezmyślne łązenie przesuujących się par, i płatanina bez znaczenia, zatarła zupełnie ślady tego wspaniałego tańca. Dzisiaj już nie wiemy nawet dobrze, jak go tańczyć należy – i tylko jeszcze na scenach teatru widzieć możemy, jak go prawdopodobnie dawniej tańczono”.

Mestenhauser czuł jednak, że wykonywanie poloneza jest swego rodzaju powinnością narodową. Doceniał jednocześnie jego walory ceremonialne, pisząc: „Dlatego też naszym niejako obowiązkiem jest podtrzymywanie poloneza, zachowując w nim chociaż w części charakter tego pięknego i wspaniałego tańca, tym więcej, że polonez, czy to na otwarcie balu, czy też przy uroczystości oddania komuś owacji, najodpowiedniejszym jest tańcem”.

Karol Mestenhauser jak zawsze precyzyjnie określał porządek tańczących w polonezie, dzięki czemu łatwiej nam współcześnie zrozumieć też starsze zapisy. W pierwszej parze powinien więc podążać gospodarz z najpoważniejszą kobietą znajdującą się na sali, a na publicznych balach osoba najwyższą stanowiskiem z gospodynią. W drugiej parze powinien kroczyć najstarszy mężczyzna z gospodynią, następnie pary zamężnych i żonatych według

wieku i stanowiska, po których dopiero w podobny sposób uformowane pary panien i kawalerów. Mężczyzna według warszawskiego mistrza tańca na kole powinien zawsze postępować po zewnętrznym, szerszym łuku i o ile tego figura nie wymaga, powinien wystrzegać się podawania partnerce lewej ręki.

Z dzisiejszej perspektywy, a także z perspektywy historycznej, zaskoczeniem jest opis kroku polonezowego: „...na *raz* – noga prawa wysuwa się posuwisto naprzód, osadzając się całym ciężarem ciała na tejsze nodze, na *dwa* – noga lewa dostawia się do prawej i na *trzy* – nogą prawą uderza się w miejscu”. Z opisu tego wynika, że tylko pierwszy krok jest mocno wydłużony, drugi stanowi dostawienie nogi, a na trzeci przypada już tylko „lekki przysiad lub też pauza, a to stosownie do rytmu i usposobienia ducha tancerza”. Szukając wytłumaczenia takiej modyfikacji kroku podstawowego poloneza w stosunku do wcześniejszych opisów można podejrzewać, że ten sposób wykonywania tego tańca lepiej się sprawdzał na dużych balach, jakie na ogół organizował Karol Mestenhauer. Duża ilość par wykluczała po prostu bardziej przestrzenne przemieszczanie się korowodu tanecznego, a często wręcz wymuszała pozostanie w miejscu. Co się zaś tyczy figur, to Mestenhauer zalecał rozpoczęcie poloneza po kole w kierunku „naprzeciw słońcu”, a więc w lewo. Proponował też następujące figury: na otwarcie balu, liniowa, na odbijanego, bukietowa i wiwat Państwo Młodzi.

Podobnie jak w przypadku podręczników Karola Mestenhauera krok poloneza charakteryzował Julian Horoszkiewicz. Według opisu tego autora, tancerze w parze rozpoczynali krok podstawowy nogami zewnętrznymi, wykonując pierwszy krok posuwisty z ugięciem. Drugi krok wykonywano wewnętrzną nogą, dostawiając ją do zewnętrznej. Na *trzy* wykonywano zazwyczaj krótki krok w przód nogą zewnętrzną, choć mężczyźni (szczególnie starsi) trzeci krok markowali też przysiadaniem lub pauzą. W drugim taktcie kroki wykonywano analogicznie, z tym że w odwrotnej kolejności. Całość wykonywano patrząc sobie w oczy

w tempie *andante*, przy czym mężczyźni winni wyrazić fantazję i temperament, a kobiety skromność, stałość w tempie i elegancję. Ponadto Horoszkiewicz w zgodzie z Mestenhauserem stwierdzał, że mężczyzna powinien kobiecie podawać zawsze prawą rękę, gdyż lewa ręka, o ile nie spoczywała na rękojeści szabli, służyła do trzymania nakrycia głowy. Z kolei do wykonywanych figur zaliczał: koło od prawego do lewego i koło od lewego do prawego (kobieta przy tym inaczej niż w opisie warszawskiego mistrza zawsze poruszała się po szerszym łuku), a na zakończenie ustawienie w dwóch liniach naprzeciw siebie, obrót w miejscu w parach w ujęciu za prawe dłonie i ukłon. Prowadzącego figury nazywano przewodnikiem, wodzirejem, hetmanem albo naczelnikiem.

Z 1904 roku dysponujemy już tylko dość lakonicznymi opisaniami poloneza z nowych podręczników, co wskazuje na dalszą marginalizację tego tańca. Mimo to poznański mistrz tańca, Piotr Mikołajczak, proponował następujący układ poloneza: promenada (zwana też polonezem), przez środek sali, panie w lewo – panowie w prawo, para za parą środkiem sali, para w lewo – para w prawo, czwórkami przez środek sali, para w lewo – para w prawo, promenada, bramki, szpaler, odprowadzenie dam. Z kolei Mieczysław Rościszewski z rozbrajającą szczerością stwierdzał: „Jak w każdym tańcu zbiorowym, tak i w polonezie może być bardzo wiele figur, których się jednak zazwyczaj unika przez wzgląd na młodzież, rwącą się do walca”. Autor zresztą stał na stanowisku, że: „Polonez czyli »Polski« nie jest tańcem w ścisłym znaczeniu i stanowi niejako pochod tryumfalny, wstęp do właściwej zabawy. Jest to przechadzka parami w takt muzyki z tempem $\frac{3}{4}$ ”.



W. Wróński

Jaśnie Wielmożnemu
Augustowi Zawiszy Czarnemu
i żonie Jego
Honoracie z Zaleskich Dotęgów
Zawiszynej.



KRAKÓW

Cena 60 ct.

WŁADYSŁAW ZADUROWICZ
skład i wypożyczalnia nut
Lwów, ul. Akademicka 1. 8.

Nakładem księgarni i składu nut
S. A. KRZYŻANOWSKIEGO.

Chodzone, łażone i polizony na zabawach i weselach wiejskich

Stopniowemu zanikowi poloneza na salach balowych towarzyszył dynamiczny rozwój badań etnograficznych, które dostarczyły niezmiernie ciekawego materiału dotyczącego tańców chodzonych, jednoznacznie skojarzonych przez ówczesnych badaczy z polonezem. To skojarzenie przyszło tym łatwiej, że wśród chłopów stwierdzono obecność wielu terminów i zachowań tanecznych, znanych nam z szesnasto- i siedemnastowiecznych przekazów dotyczących kultury tanecznej wyższych warstw społecznych. Przykładowo w Wielkopolsce weselny chodzony chłopci nazywali „gęsim tańcem”, „chmielem” (podobnie również na Mazowszu Polnym) lub „do-przodka”, w Radomskim chodzonego nazywano „pieszkim” lub „wielkim”, w Krakowskim, Kieleckim, Kaliskim i na Mazowszu „wolnym” lub „powolnym”, w Małopolsce także „pierwszym”, „pieszym”, „nieskocznym”, „obchodnym” i „polskim” lub „polonosem”, a w Lubelskim także „starostą” lub „marszałkiem”. Oczywiście zbieżność ta może być przypadkowa, ale skala powtarzalności terminów rozwiewała

wątpliwości dziewiętnastowiecznych autorów. Jeszcze bardziej jednoznacznie na konkretne wzorce szlacheckie wskazywało funkcjonowanie wśród społeczności chłopskiej określeń nawiązujących do popularnego w Polsce od XVIII wieku terminu francuskiego *polonaise*. Przykładowo we wschodniej Wielkopolsce (Pleszewskie i Krotoszyńskie) i Sieradzkim wolny chodzony tańczony z przyśpiewką nosił również nazwę „polezon” lub „polizon”, której źródłosłów chłopi wyprowadzali żartobliwie od zbliżonego brzmieniem w języku polskim czasownika „leźć”, „liźć”, „poleźć”, „łazić”. Podobne nazewnictwo („polinoz” lub „drobny polinoz”, obok „do koła”) Oskar Kolberg odnotował także w Małopolsce Północnej (Kieleckie). Interesującym jest również fakt, iż w tym ostatnim przypadku druga część tańca, zwana „drobnym”, realizowana była w metrum parzystym ($\frac{2}{4}$), podobnie jak „obchodny” z „drobnym” w okolicach Pilicy (obie części na $\frac{2}{4}$). Oczywiście muzyka tego obszaru zdominowana była przez tańce utrzymane w dwudzielnej rytmice krakowiakowej, które mogły wpływać na inne, drugoplanowe gatunki. Niemniej trudno nie zwrócić uwagi na fakt, że według badaczy rytmiki polonezowej, polskie tańce chodzone w epoce renesansu, a nawet baroku najczęściej utrzymane były w rytmice dwudzielnej, co zresztą historycy tańca uznają również za starszą praktykę taneczną na terenie Europy.

Najciekawsze jednak wydają się opisy występujących lokalnie w czasach Oskara Kolberga archaicznych zachowań tanecznych, takich jak wykonywanie tańców chodzonych i ich szybszych następników w parach niemieszanych. Przykład tego Kolberg odnotował na Kujawach:

„Zawsze niemal tańczy go mężczyzna z kobietą a niekiedy mężczyzna z mężczyzną; gdy tymczasem w ksebcie [szybszym od chodzonego tańcu w obrotach w lewo – przyp. T.N.] i odsibce [szybszym od chodzonego tańcu w obrotach w prawo – przyp. T.N.], jeśli Chodzony ich nie poprzedził, bardzo często parę tań-

Tabela nr 1. Zestawienie nazw regionalnych suit tanecznych, w skład których wchodziły tańce w typie chodzonego wraz z nazwami ich części składowych.

Region	Określenie suity	I taniec	II taniec	III taniec
Wągrowieckie	polski wolny dokoła	do-przodka „osiemnaście”	chodzony	ksebka
Poznańskie	-	chodzony	ksebka odsibka	wiatrak
Pleszewskie	na okrąg	<i>polezon'a</i> <i>polizon'a</i>	odsibka	wiatrak
Krotoszyńskie	-	-	<i>ćwetryt</i> (<i>zweitritt</i>) <i>smykany</i> <i>zZmykany</i>)	-
Ostrowskie	-	mazur	wiatrak obertas	smykanie neutr (polonez)
Kujawy	okrągły	chodzony polski łażony	odsibka ocibka kujawiak	ksebka mazur obertas
Kieleckie	-	wolny obchodny polski	mazur drobny	obertas krakowiak
Lubelskie	-	polonez	-	obertas

cującą stanowią dwie kobiety (prawie nigdy dwóch mężczyzn) co zresztą i w innych stronach naszego kraju jest powszechnem”.

Kolbergowi zawdzięczamy jednak przede wszystkim najpełniejszy opis tańca chodzonego, dokonany na terenie Kujaw, który dokładnie określa miejsce i funkcję tego gatunku, charakter ru-

chów i gestów oraz opisuje nieobecne we wcześniejszych relacjach ustawienia i ujęcia w parze:

„Niekiedy wszakże raźna młodzież, (co dawniej zapewne częściej miało miejsce), a zawsze prawie biesiadnicy wiejscy w czasie uroczystego obchodu, rozpoczynają tu (...) *Polskim* (Polonezem), czyli inaczej: *Chodzonym, Wolnym, Okrągłym* (jak go w rozmaitymianują sposób), niby wstępem, którego nieraz kwadrans lub pół godziny ciągną, nim na inny zwawszy przemienią. Przodkuje w nim chłop stateczny albo żonaty, lubo dziś nie koniecznie już na tę okoliczność zważają. W polskim tym tańcu, mężczyzna idąc z prawej, gdy kobieta z lewej odeń postępuje strony, puszcza ją naprzód o krok lub dwa przed siebie, nachyla się ku niej z lekka, a podniósłszy swą prawicę w górę i podawszy ją towarzyszcze, bierze nią jej także prawą i również podniesioną rękę. Tak trzymając się społem za ręce a wysoko, suną oboje naprzód, gdy za nimi kroczą posuwisto i tenże sam sposób, inne dalsze pary”.

Nie zawsze jednak trzymano się za ręce. Zdarzało się bowiem, tak jak w przypadku Pleszewskiego i Krotoszyńskiego, że tańczący utrzymywali kontakt w parze z pośrednictwem akcesoriów:

„Tańcząc Polizona przy Weselu, pary trzymają się przez chustki, t.j. mężczyzna bierze prawą ręką za jeden róg w podłuż złożonej chustki, kobieta zaś lewą ręką za drugi róg tejże chustki; tak postępując okręcają się niekiedy wkoło siebie, i przy podniesieniu rąk po nad głowę, różne przez owe chustki robiąc obroty (...)”.

Z kolei w Kościańskim, Bukowskim i Międzyrzeckim wykonywano polonejza, zwanego też wolnym – rodzaj tańca przedstawiającego „coś pośredniego między Menuetem a tańcem polskim” – w którym „pary tancerzy trzymając się za ręce lub za jeden albo

RESURSIĘ URZĘDNICZĄ
KRAKOWIE.

NA UROCZYSTOŚĆ
50^{LE} LETNIEGO ISTNIENIA.

POLONIZ
JUBILEUSZOWY

UŁOŻYŁ NA FORTEPIAN

STANISŁAW EKIER

OP 25

KRAKOW DZIA 10° i 11° PAZDZIERNIKA 1908 R.

WILH. WINKLER
INVIOR.

dwa tylko palce, idą kręcąc się w różne strony i zatrzymując (czyli jak mówią tocząc, tłukąc się)”. Ujęcie przez chustkę, jak również ujęcie za palce, lub niepogłębione ujęcie za dłoń przypomina praktykę stosowaną w tańcach dawnych, z czasów poprzedzających osiemnastowieczny przełom spowodowany przez wprowadzenie tańców w typie almanda i kontredansa. Jak się wydaje, opisane w Wielkopolsce zachowania mogły więc być pozostałością dawnych zwyczajów tanecznych, w tym dawniejszej formy poloneza.

Nie koniec na tym – Kolberg bezdyskusyjnie wskazuje, iż w tańcu tym tempo wzrasta, dość precyzyjnie opisuje stosowane figury - wśród których zauważamy obecne także w osiemnastowiecznym polonezie szlacheckim okręcanie się wokół własnej osi - a także wskazuje na obecność przytupywania jako cechy charakterystycznej tańca chłopskiego:

„W Polonezie takim, zrazu powoli i jednostajnie, w końcu dość rześko tańczonym, ukazują się pewne urozmaicenia; zdarza się bowiem, że wśród pochodu, pojedyncze pary obracają się raz lub dwa razy koło siebie, podnosząc ręce ponad głowę, t.j. że w tej i owej parze, mężczyzna wraz z kobietą, każde swoim torem, ona na lewo (na kseb), on na prawo (na odsib), obracają się w miejscu, nie puszczać wcale rąk za które się trzymają, albo chwilowo tylko dłonie puszczać (bez przerywania tańca), i palcom podobny nadając obrót. Robią więc oboje ruch kólisty, około własnej osi. Wolny ten taniec, idąc czas jakiś ku prawej stronie, zwraca się następnie ku lewej (co niekiedy kilkakrotnie się powtarza), czyli że: gdy pierwiej kobiety stanowiły wewnętrzną ścianę poruszającego się koła tańczących osób, stanowią ją później mężczyźni. Kroki tego tańca, mało się różnią od zwyczajnego, miarowego chodu; wszelako nie brak im przytupywania”.

Owo przytupywanie było zresztą podówczas – podobnie jak i w stosowanych do dziś innych gatunkach tanecznych – elementem charakterystycznym i występowało w dużym nagromadzeniu, tak samo jak różnego typu gesty.

To, czym chłopskie chodzone, szczególnie weselne, odbiegały od szlacheckich polonezów, to również przestrzenna kompozycja korowodu tanecznego. Wprawdzie i tu i tu układ tańca improwizowano, niemniej w przypadku tańców chłopskich nie ograniczano się jedynie do wnętrza, figury potrafiły być mało wysublimowane, a sam taniec bynajmniej nie przypominał „religijnej procesji”. Odczytujemy to z opisu chodzonego z okolic Kostrzyna (Siekierki, Iwno):

„Najstarszy wiekiem z gospodarzy, ale krzepki jeszcze, zaczyna wówczas tańczyć z młodą-panną Chodzonego, którego czasami nazywają Gęsim tańcem a czasami Chmielem (lubo pieśń o chmieľu była już śpiewaną), gdzie wszystkie pary stawają za nim rzędem, a wszyscy za przywódcą idący, winni mu posłuszeństwo. Jeśli wskoczy on na stół lub przelezie przez ławę, wszystkie pary też samą postępować muszą drogą; jeśli wyjdzie na podwórze lub ulicę, inni za nim czynią toż samo; słowem, naśladową wszelkie jego ruchy, i to przy ciągłych niemal śpiewach i żartach. Taniec ten, kończy zwykle wesele nade dniem lub w biały już dzień Poniedziałku, a po przetańczeniu go, rozchodzą się goście do domów”.

Korowodom tym nieodmiennie towarzyszyli muzycy i to bez względu na warunki atmosferyczne:

„(...) muzyka za tańczącymi wychodzi choćby w nocy i w nie pogodę po za ogród, przez płoty i rowy, jeżeli taka ich fantazyja, bo przy tańcu a kieliszku jawi się i tu polski rezon i buta. Bawić się już nie lubią po karczmach, gdzie obcy ludzie (Niemcy) się wałęsają, więc schodzą kolejno do gospodarskich lub komorniczych mieszkań”.

Ten ostatni komentarz należy przyjąć z pewną ostrożnością, ponieważ może on być formą przypisywania patriotycznych treści do zwyczajów, które mogły mieć zupełnie inne podłoże.

Raz jednak Kolberg nas bardzo zaskakuje, zostawiając z nierozwiązaną zagadką. Wspomina bowiem o szybkim polonezie: „(...) Znają także prędkiego, drobnego Poloneza, przy którym kręcą się w kółko jak w Obertasie, a którego miejscami (n.p. w Morawnicy i Machcinie) nazywają także: Biegany”. Do naszych czasów tego typu formy poloneza nie dotrwały i nawet trudno nam jest sobie je wyobrazić. Chociaż powyższy opis przywodzi nam na myśl charakterystyki dworskich chodzonych, sporządzone przez cytowanych już przeze mnie Gasparda de Tende („taniec ten, zaczynający się tak skromnie i tak powolnie, stopniowo nabiera tempa i kończy się skocznie”) oraz Bernarda O’Connora („przecież jak poważnym jest początek tych tańców, tak koniec wesoły aż do pustoty”), trudno jednak orzec, czy między tańcami opisanymi w przytoczonych powyżej tekstach zachodzą jakiegokolwiek relacje.

Na koniec warto kilka słów poświęcić udokumentowanym przez Kolberga warstwom muzycznym szlacheckich polonezów i chłopskich chodzonych. Po dogłębnej analizie, wybitny rosyjski muzykolog Wiaczesław Paschałow wskazywał, iż cechy „ludowego poloneza to płynny ruch melodii utrzymanej w ósemkach lub ćwiartkach z akcentami na pierwszej części taktu i gdzieniegdzie, w jego środkowej części, fermata nad półnutą z trylem”. Pozostający pod wpływem muzyki zachodnioeuropejskiej polonez szlachecki, zdaniem Paschałowa, wyróżniała przede wszystkim bardziej rozbudowana, dwuczęściowa forma oraz charakterystyczny skok melodii. Komponowane polonezy zdaniem autora odróżniał przede wszystkim wyraźny rytm trzech równych wartości w takcie, z mocnym akcentem na pierwszą część taktu oraz charakterystyczny akompaniament i zakończenie melodii.

Z punktu widzenia muzyki uzasadnionym więc byłoby doszukiwać się wzajemnych relacji historycznych między polonezami szlacheckimi i chodzonymi chłopskimi. W zakresie samego tańca różnice są natomiast znacznie większe, zdradzające długotrwałe kształtowanie się w kręgu odmiennych przyzwyczajęń tanecznych. Nie można jednak nie doszukiwać się pewnych podobieństw. Stąd w świetle dokumentacji etnograficznej drugiej połowy XIX wieku możemy orzec, że w romantycznym doszukiwaniu się pewnej wspólnoty między chodzonymi chłopskimi i szlacheckimi tkwi ziarno prawdy. Jednakże źródła historyczne nie pozwalają nam zgodzić się z romantycznym twierdzeniem mówiącym, iż to z tańców chłopskich wykształcił się polonez. Stosowane wśród dziewiętnastowiecznych chłopów nazewnictwo i pewne elementy ruchowe każą raczej przypuszczać, że to szlacheckie polonezy wpływały na dawniejsze chodzone tańce chłopskie. Choć i tu skazani jesteśmy wyłącznie na wysuwanie mniej lub bardziej uzasadnionych przypuszczeń.



The border is a highly detailed Art Nouveau style illustration. It features various musical figures: cherubs playing a harp, a violin, a flute, and a guitar; a figure playing a piano; and a figure playing a lute. The background is filled with intricate floral and scrollwork patterns. At the top center, there is a circular portrait of a man, likely a composer, surrounded by a decorative wreath.

• EDITION COTTA N^o 241. •

INSTRUKTIVE AUSGABE KLASSISCHER KLAVIERWERKE.

POLONAISE

Op. 53. As dur

FÜR DAS PIANOFORTE

VON

FRIEDRICH CHOPIN.

Bearbeitet von Wilhelm SPEIDEL.

Stuttgart und Berlin.

J. G. COTTA'sche Buchhandlung Nachfolger G. m. b. H.

Z salonu do szkoły

- polonez w XX i na początku XXI wieku

Wróćmy jednak na salony. A tam, według autora ukrywającego się pod pseudonimem Salonowiec, w 1914 roku poloneza tańczono jeszcze na początku i na końcu balu, a z używanych figur autor wymienił: pochód wokół sali, bramki, kolumnę między liniami, panowie w prawo – panie w lewo, para w prawo – para w lewo. Podobnie zresztą poloneza opisano w podręczniku Amy Jolsohn vel Joson, gdzie spośród figur wymieniono: pochód wokół sali, panie w prawo – panowie w lewo, bramki, para w prawo – para w lewo. Jednak sama praktyka musiała wyglądać nie najlepiej, skoro Edward Kuryło w 1930 roku narzekał, że:

„Dziś polonez zepchnięty został do parzystego wleczenia się po sali balowej w drodze do sali jadalnej. Zginęła dawniejsza posuwistość oraz cechy powagi rycerskości”.

Zresztą Józef Waxman wymieniał poloneza w kontekście wyłączenie uroczystych balów z komitetem honorowym i stwierdzał, że choć polonezem powinno się bal zaczynać, to jednak: „Zwykle tańczą go jednak później, mianowicie po przybyciu wszystkich zaproszonych osób”. Nic więc dziwnego, że Józef Waxman pisał już swój podręcznik z nieco inną motywacją – liczył na to, że przynajmniej część jego czytelników będzie uczniami szkół i wpłynie na odnowienie tańczenia poloneza w Polsce. Pomysł ten nie był zresztą niczym nowym – od początku XX wieku pedagogzy tańca z nadzieją zaczęli patrzeć na dzieci i młodzież. Po wielu próbach ostatecznie w 1933 roku zaczęto wprowadzać do szkół program „Polska i jej kultura”, którego częścią dotyczyła polskich tańców ludowych i narodowych, a w tym poloneza. I w tym duchu po części pisał Waxman, który wśród figur wymieniał: para za parą dookoła sali, panowie/panie w przeciwną stronę, wszyscy w przeciwną stronę, panie na lewą stronę, panie na swoje miejsca, ukłon swojej pani, z następną panią kółko w lewą stronę, z następną panią polonez, para za parą/czwórkami/ósemkami przez środek sali, panowie na lewo, panie na prawo, para na lewo i para na prawo/czwórkami na lewo i na prawo, mostek, koła na lewo i na prawo, wszystkie koła w lewą/prawą stronę, łańcuszek, ogólne koło, wszyscy do środka – z powrotem, ślimak, panie do środka, dwa koła w lewą stronę, koszyczek, dwa szeregi do środka sali – z powrotem, zmiana miejsc, zmiana miejsc – mostek. Podobnie, choć z mniejszą ilością figur poloneza opisał Jan Ostrowski-Naumoff, którego artykuły skierowane były wyłącznie do nauczycieli szkół powszechnych. Czesław Kwiatkowski poza opisem podstawowych kroków opublikował również opisy czterech figur: *reveranche*, wjazd triumfalny, błędne koło, promenadę. Z kolei wybitna metodyczka nauczania tańca w szkole, Zofia Kwaśnicowa, wyraźnie oddzieliła poloneza szlacheckiego (określanego przez nią także „dworskim”) od wiejskiego chodzonego i współczesnej jej

formy towarzyskiej, którą zwykło się przechodzić z sali balowej do jadalni. Do użytku szkolnego proponuje jednak nie tylko figury opisane przez poprzedników, ale również inspirowane opisami chodzonych znanych nam ze źródeł historycznych (odbijany, obdarowanie, dobierany, orszak królewski, tancerki naprzód) i dokumentacji badań terenowych (z przeszkodami). Proponuje też rozwiązania przestrzenne na kilku poziomach trudności, przy czym większość ma charakter widowiskowy, co wyraźnie wskazuje, jakie zastosowanie praktyczne w szkole miały tego typu układy tańca.

Po pierwszych dwóch latach powojennych ze względów ideologicznych polonez przestał być mile widzianym tańcem – w praktyce zespołów pieśni i tańca stosowano co najwyżej ludowe chodzone. Do prezentacji tych tańców powrócono dopiero po 1956 roku, przy czym przez szereg lat – szczególnie zaś w latach sześćdziesiątych – próbowano ukierunkować zainteresowanie instruktorów tańca i choreografów w stronę dawnych form historycznych. Przykładowo w 1961 roku w ramach serii publikacji repertuarowo-metodycznych wydawanych przez Centralną Poradnię Amatorskiego Ruchu Artystycznego Jadwiga Hryniewiecka zaproponowała dość zachowawczy pod względem choreotechniki – jeśli nie liczyć kilku nieco bardziej interesujących rozwiązań rysunku tańca – układ poloneza. Co ciekawe jednak, układ ten ideowo nawiązywał do dawnego poloneza, co podkreślał dobór muzyki – polonezy osiemnastowieczne ze zbioru Jana Prosnaka w opracowaniu Józefa Swatonia. Również samo rozpoczęcie tańca przypominało obrazy przywoływane przez literackie i kronikarskie źródła siedemnastowieczne, co wskazuje na fakt, iż Jadwiga Hryniewiecka starała się swoje choreografie umocować w przekazach z epoki.

W późniejszym czasie jednak formy historyczne w opisach zaczęto stapiać w jedną całość z formami poloneza zachowanymi w praktyce towarzyskiej i widowiskowej, jak też z elementami

wiejskich chodzonych. Same zaś opisy traktowano uniwersalnie do użytku zarówno pedagogicznego, jak i widowiskowego, co wskazuje wyraźnie, jak zmieniły się funkcje tego tańca. Dość szeroko ujęto elementy ruchowe poloneza także w systematyce Czesława Sroki, zastrzegając jednak wszelkiego rodzaju naleciałości menuetowe (ujęcia i pozycje rąk), kontredansowe czy dziewiętnastowieczne mazurkowe (figury: krzyżyki, tancerz na kolano) oraz widowiskowe (nadużywanie kroku ósemkowego, przesadne ruchy skrętne i boczne nachylenia tułowia, wspięcie na przednią część stopy pomiędzy drugą i trzecią częścią taktu).

Obecnie polonez jest jedynym spośród polskich tańców narodowych, jaki nadal stosowany jest jeszcze w żywej praktyce. Otwiera szczególnie uroczyste bale, a przede wszystkim bale „studniówkowe” młodzieży szkół średnich. W ten sposób stał się tańcem, który niejako potwierdza uzyskanie statusu osoby dorosłej i przez to jest społecznie ważny. Głównymi jednak dziedzi-cami tańca stały się zawodowe i amatorskie zespoły artystyczne prezentujące tańce narodowe na scenie, jak również popularyzujące je wśród dzieci i młodzieży. Polonez pojawia się na bardziej oficjalnych weselach. Jest też częstym gościem sal koncertowych. Tak jest dzisiaj. A jaka będzie przyszłość tego tańca? To zależy od nas wszystkich – także od Ciebie, Drogi Czytelniku...





Polonaise Élégiaque

par
S. Noskowski.

Op. 22. N° 3.

Pour piano à 2 mains . . . 30 cop.

Pour piano et violon? . . . 35 cop.

Pour piano à 4 mains . . . 40 cop.

PROPRIÉTÉ DE L'ÉDITEUR

Kleff, Léon Idzkowski

Commissionnaire de la Société IMPERIALE Musicale Russe.

ÉKATHÉRINOSLAV, H. Krzygier. | MOSCOU, A. Dethard. | MOSCOU, P. Jaryzowski. | ODESSA, M. Iwanoff. | PETERSBOURG, A. Tchassoff. | ROSTOW 3/6, L. Adler. | VARSOVIE, Gebelhaar & Wolf.





Spis ilustracji

s. 6 - Ilustracja z: Jan Nepomucen Lewicki, *Szlachta polska w dawnych ubiorach*, Strasburg 1841.

<https://polona.pl/item/szlachta-polska-w-dawnych-ubiorach-ancien-costume-de-la-noblesse-polonaise-alttracht-der,Njc5NTE3NTM/0/#info:metadata> [dostęp 10.11.2018]

s. 8 - Ilustracja „Polonez” Zofii Stryjeńskiej, w: Jerzy Warchałowski, *Zofia Stryjeńska z 32 reprodukcjami*, Warszawa 1929.

<https://polona.pl/item/zofia-stryjenska,NzU4Njg4NTE/86/#item> [dostęp 10.11.2018]

s. 16 - Strona tytułowa w: *Tańce Polskie*, Warszawa [ca 1890].

<https://polona.pl/item/zbior-najulubienszych-polonezow,MzUzNDc3Njg/0/#info:metadata> [dostęp 10.11.2018]

s. 28 - Strona tytułowa w: Michał Ogiński, *Cztery ulubione polonezy skomponowane na fortepian*, Warszawa 1861.

<https://polona.pl/item/cztery-ulubione-polonezy-skomponowane-na-fortepian,Mzg4MDUyOTQ/0/#info:metadata> [dostęp 10.11.2018]

s. 34 - Strona tytułowa w: Władysław Hertz, *Polonez jubileuszowy*, Warszawa 1910.

<https://polona.pl/item/polonez-jubileuszowy-skomponowany-na-fortepian-i-ofiarowany,OTE1NjKxOTI/2/#info:metadata> [dostęp 10.11.2018]

s. 38 - Wycinanka „Polonez” autorstwa Aleksandry Rózgi

s.40 - Pocztówka „Pan Tadeusz”, autor wzoru: Michał Elwiro Andriolli, Kraków 1938

<https://polona.pl/item/a-mickiewicz-pan-tadeusz-razem-ze-strun-wielu-buchnal-dzwiek-jakby-cala,NzgxMjgzNDc/0/#info:metadata> [dostęp 10.11.2018]

s. 52 - Strona tytułowa w: Adam Wroński, *Jeszcze polska nie zginęła: polonez na fortepian*, Kraków 1880-1885.

<https://polona.pl/item/jeszcze-polska-nie-zginela-polonez-na-fortepian,NDc4NjgwMDM/0/#info:metadata> [dostęp 10.11.2018]

s. 62 - Strona tytułowa w: Fryderyk Chopin, *Polonaise*, Stuttgart 1888.

<https://polona.pl/item/polonaise-as-dur-pour-le-piano-a-b-major-for-the-pianoforte-op-53,NjU5MTExMzc/0/#info:metadata> [dostęp 10.11.2018]

s. 67 - Strona tytułowa w: Zygmunt Noskowski, *Polonaise...*, Kieff 1900.

<https://polona.pl/item/polonaise-elegiaque-op-22-no-3-pour-piano-et-violon-ou-violoncelle,ODE2Mjg3NjA/0/#info:metadata> [dostęp 10.11.2018]

Domena Publiczna. Wolno zwielokrotniać, zmieniać i rozpowszechniać oraz wykonywać utwór, nawet w celach komercyjnych, bez konieczności pytania o zgodę.



Bibliografia

W niniejszej książce autor cytował lub wykorzystał następujące publikacje:

Bernoulli Johann, *Podróż po Polsce 1778* (tytuł oryginału: *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Polen in der Jahren 1777 und 1778*, t. VI, Leipzig 1779-1780), przeł. Zawadzki Waław, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. Zawadzki Waław, tom II, Warszawa 1963.

Brodziński Kazimierz, *Wyjątek z pisma o tańcach przez Kazimierza Brodzińskiego*, „Melitele” 1829, nr 1.

Coxe William, *Podróż po Polsce 1778* (tytuł oryginału: *Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark. Interspersed with historical relations and political inquiries*, London 1784), przeł. Suchodolska Ewa, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. Zawadzki Waław, tom I, Warszawa 1963.

Feldtenstein Carl Joseph von, *Erweiterung der Kunst nach der Choreographie zu tanzen, Tänze zu erfinden, und aufsetzen; wie*

- auch Anweisung zu verschidenen National-Tänzen; aus zu Englischen, Deutschen, Schwäbischen, Pohnischen, Hanak-Masur-Kosak und Hungarischen mit Kupfern nebt einer Anzahl Englischer Tänze, Braunschweig 1772, reprint: Leipzig 1984 (Documenta Choreologica 9).
- Gallini Giovanni Andrea, *A treatise on the Art of Dancing*, London 1772.
- Gorzowski Marian, *Choroimania: historyczne poszukiwania o tańcach, tak starożytnych pogańskich jak również społecznych i obyczajowych we względnie symbolicznego znaczenia*, Warszawa 1869.
- Gostomski Walery, *Polonez i menuet. Szkic estetyczno-obyczajowy*, Kraków 1891.
- Hänsel Chrisoph Gottlieb, *Allerneueste Anweisung zur Aeusserlichen Moral. Worinnen im Anhange die so genannten Pfuscher entdeckt, Und überhaupt der Misbrauch der edlen Tanzkunst einem ieden vor Augen geleet wird*, Leipzig 1755.
- Hauteville Sieur de [Tende Gaspard de], *Relation historique de la Pologne, contenant le pouvoir de ses rois, leur élection, & leur couronnement, les privileges de la noblesse, la religion, la justice, les mœurs & les inclinations des polonois; avec plusieurs actions remarquables, par le Sieur de Hauteville*, Paris 1687 (II wyd. – Paris 1697), przekład za: *Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie*, wybór i oprac. Gintel Jan, tom I, Kraków 1971.
- Horoszkiewicz Julian, *Taniec polski według dawnego zwyczajy*, Lwów 1897.
- Hryniewiecka Jadwiga, *Sześć scenicznych układów polskich tańców ludowych*, Zeszyt I, Warszawa 1961.
- *Pięć tańców polskich*, Warszawa 1970.
- Jolsohn Amy, *Jak tańczyć? Praktyczny samouczek nowoczesnych tańców*, Warszawa 1935.

Kattfuss Johann Heinrich, *Choreographie oder vol ständige und leicht faßliche Anweisung zu den verschiedenen Arten der heut zu Tage beliebtesten gesellschaftlichen Tänze für Tanzliebhaber, Vortänzer und Tanzmeister, 1. Teil, Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes, 1. Teil*, Leipzig 1800.

Kausch Johann Joseph, *Wizerunek narodu polskiego* (tytuł oryginalny: *Nachrichten über Polen*, cz. I, Graz 1793), przeł. Zawadzki Waclaw, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. Zawadzki Waclaw, tom II, Warszawa 1963.

- *Wiadomości o Polsce*, w: *Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie*, wybór i oprac. Gintel Jan, tom I, Kraków 1971.

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

Kochanowski Jan, *Proporzec albo Hołd Pruski Jana Kochanowskiego*, w: tenże, *Dzieła polskie*, oprac. J. Lorentowicz, t. I, Lwów 1919, s. 198–199.

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

- *Melodie ludowe w operze Jana Stefaniego „Krakowiacy i górale”*, „Ruch Muzyczny” 1858, nr 46.

- *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya III, Kujawy, Część pierwsza*, Kraków 1867.

- *Lud...*, *Serya IV, Kujawy. Część druga*, Warszawa 1867.

- *Lud...*, *Serya V, Krakowskie, Część pierwsza*, Kraków 1871.

- *Lud...*, *Serya VI, Krakowskie. Część druga*, Kraków 1873.

- *Lud...*, *Serya IX, Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. I*, Kraków 1875.

- *Lud...*, *Serya X, Wielkie Księstwo Poznańskie, część II*, Kraków 1876.

- *Lud...*, *Serya XI, Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. III*, Kraków 1877.

- *Lud...*, *Serya XIII, Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. V*, Kraków 1880.

- *Lud...*, *Serya XVII, Lubelskie. Część druga*, Kraków 1884.

- *Lud...*, Seria XVIII, *Kieleckie, Część pierwsza*, Kraków 1885.
- *Lud...*, Seria XIX, *Kieleckie, Część druga*, Kraków 1886.
- *Lud...*, Seria XX, *Radomskie, Część pierwsza*, Kraków 1887.
- *Lud...*, Seria XXI, *Radomskie. Część druga*, Kraków 1888.
- *Lud...*, Seria XXII, *Łęczyckie*, Kraków 1889.
- *Lud...*, Seria XXIII, *Kaliskie, część I*, Kraków 1890.
- *Mazowsze. Obraz etnograficzny skreślił Oskar Kolberg. Tom I. Mazowsze Polne. Część pierwsza*, Kraków 1885.
- *Mazowsze. Obraz etnograficzny skreślił Oskar Kolberg. Tom II. Mazowsze Polne. Część druga*, Kraków 1886.
- *Mazowsze. Obraz etnograficzny, tom III, Mazowsze Leśne*, Kraków 1887.
- *Mazowsze...*, tom IV, *Mazowsze Stare, Mazury, Kurpie*, Kraków 1888.
- *Mazowsze. Obraz etnograficzny, tom V. Mazowsze Stare. Mazury. Podlasie*, Kraków 1890.
- *Mazowsze, cz. VII*, w: *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, tom 42*, oprac. Pawlak Aleksander, Tarko Medard, Zdancewicz Tadeusz, red. Tarko Medard, Wrocław–Poznań 1970.
- *Góry i Podgórze, cz. II*, w: *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, tom 44*, oprac. Jasiewicz Zbigniew, Pawlak Danuta, red. Miller Elżbieta, Wrocław–Poznań 1968.
- *Kaliskie i Sieradzkie*, w: *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, tom 46*, oprac. Lisakowski Jarosław, Sobisiak Walerian, Wrocław–Poznań 1967.
- *Pisma muzyczne. Część II*, w *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, tom 62*, red. Miller Elżbieta, Pawlak Danuta, Poznań–Warszawa 1981.
- *Pokucie. Obraz etnograficzny, tom II*, Kraków 1883.
- *Pokucie. Obraz etnograficzny, tom III*, Kraków 1888.

- *Chełmskie. Obraz etnograficzny, tom I*, Kraków 1890.
- *Wołyń*, wyd. Tretiak Józef, Kraków 1907.
- Kołłątaj Hugo, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750-1764)*, Warszawa 1905.
- Krasicki Ignacy, *Pan Podstoli*, Kraków 1860.
- Kuryło Edward, *Taniec ludowy, dworski i towarzyski*, w: *Taniec*, red. Gliński Mateusz, Warszawa 1930.
- Kwaśnicowa Zofia, *Zbiór piosenek II*, Warszawa 1938.
- Kwiatkowski Czesław, *Szkoła tańców polskich. Praktyczny samouczek dla pań i panów*, Warszawa 1937.
- Le Laboureur de Bleranval Jean, *Relation du voyage de la Royne de Pologne, et du retour de Madame la Mareschalle de Guebriant, Ambassadrice Extraordinaire, et Sur-Intendante de sa conduite. Par la Hongrie, l'Austriche, Styrie, Carinthie, le Frioul, et l'Italie. Avec un discours historique de toutes les Villes et Estats, par ou elle a passe. Et un Traitte particulier du Royaume de Pologne, de son Gouvernement Ancien et Moderne, de ses Provinces et de ses Princes, avec plusieurs tables Genealogiques de Souverains. Dedié a son Altesse, Madame la Princesse Douairiere de Conde. Par Iean Le Laboureur. S. de Bleranval, l'un des Gentils-hommes Servans du Roy*, Paryż 1647, w: W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1921.
- M. J., *O tańcach polskich*, „Gazeta Polska” 1830, nr 52, s. 4; zob. też *O tańcach polski*, „Dziennik Powszechny Krajowy” 1830, nr 52, s. 262.
- Marescotti Galeazzo, *Opisanie szluby króla Michała z Eleonorą Arcy-Xiężni. Rakuską, córką cesarza Ferdynanda III odbytego w Częstochowie w r. 1670*, w: Niemcewicz Julian Ursyn, *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce z rękopisów, tudzież dzieł w różnych językach o Polsce wydanych, oraz z listami oryginalnemi królów i znakomitych ludzi w kraju naszym*, Tom 4, Lipsk 1839.

- Mestenhauser Karol, *Szkoła tańca Karola Mestenhausera 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.
- *Szkoła tańca Karola Mestenhausera : 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 Mestenhausera*, Warszawa 1896.
- *Szkoła tańca Karola Mestenhausera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans – lansier*, Warszawa 1904.
- Miaskowski Kasper, *Mięsopust Polski. Zbiór rytmów Kaspra Miaskowskiego (wedle wydania z r. 1622 w Poznaniu w drukarni Jana Rossowskiego)*, wyd. J. Turowski, Kraków 1861.
- Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz, z objaśnieniami Juliana Krzyżanowskiego*, „Wydanie Narodowe Dzieł” t. 4, Kraków 1949.
- Mikołajczak Piotr, *Kilka słów o tańcu*, Poznań 1904.
- Norwid o muzyce, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997.
- Ostrowski-Naumoff Jan, *Polskie tańce narodowe*, „Teatr w Szkole” 1936/1937, nr 3, s. 54–61.
- Paschałow Wiaczesław, *Chopin a polska muzyka ludowa*, Kraków 1951.
- Петровский Людовик, *Правила для благородных общественных танцев, Харьков [Charków] 1825*, s. 54–59.
- Rościszewski Mieczysław, *Tańce salonowe. Praktyczny przewodnik dla tancerzy i wodzirejów uwzględniający tańce najnowsze i najmodniejsze z ilustracjami*, Warszawa 1904.
- Salonowiec, *Samouczek tańców salonowych*, Warszawa 1911 (II wyd. – 1914, III wyd. – 1923).
- Sprawozdanie z posiedzeń sejmu grodzieńskiego 1793 przesyłane H. Kołłątajowi przez Wincenty Szczurowskiego*, Zakład Naro-

dowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 1881, k. 37v, za:
Z. Jędrychowski, *Teatra grodzieńskie 1784–1864*, Warszawa
2012, s. 50.

Sroka Czesław, *Polskie tańce narodowe – systematyka*, Warszawa
1990.

Staczyński Jan i Ignacy, *Zasady Tańców Salonowych*, Warszawa
1846.

Waxman Józef, *Tańce narodowe*, Poznań 1936 (II wyd. – 1936, III
wyd. – 1937, IV wyd. – 1946).

Wójcicki Kazimierz Władysław, *Kulig*, w: *Stare gawędy i obrazy*, tom
I, Warszawa 1840.

Zdania cudzoziemców o tańcach polskich, „Gazeta Polska” 1830, nr
38 z 10 lutego, s. 3–4.

Spis treści

Nota od wydawcy	5
Wstęp	7
O tym jak polonez wyjechał z Warszawy do Drezna i w swoją wielką podróż po Europie	17
O polonezie w czasach króla Stanisława Augusta Poniatowskiego	29
O polonezie w wieku XIX i na początku XX	39
Chodzone, łażone i polizony na zabawach i weselach wiejskich	53
Z salonu do szkoły – polonez w XX i na początku XXI wieku	63
Spis ilustracji	68
Bibliografia	70
Spis teści	77



NOWAK Tomasz, 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. studenc-

kich). Gościnnie wykłada także w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Autor i redaktor książek oraz ponad pięćdziesięciu artykułów 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), odznaczony m.in. Brązowym Krzyżem Zasługi i Odznaką Honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

ISBN 978-83-950562-1-5



9 788395 056215

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

instytut muzyki i tańca
IMiT



FUNDACJA

Dofinansowano ze środków Fundacji "Memo" oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad” realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca