

# KUDAWIAK i OBEREK



TOMASZ NOWAK



TOMASZ NOWAK

KUDAWIAK  
i OBEREK

## KUJAWIAK I OBEREK

Autor: Tomasz Nowak

Projekt graficzny: Bartosz Rejmak

Przygotowanie do druku i skład: Maciej Sołtysiak

Korekta: Teresa Nowak

Koordinacja: Maciej Kudłacik, Regina Pazdur

Druk:

Kolorowy Zawrót Głowy, Bielsko-Biała

Wydawca:

Fundacja „Memo”

Ul. Szkolna 47, Roczyny

34-120 Andrychów

[fundacjamemo.pl](http://fundacjamemo.pl)

Roczyny 2024

ISBN 978-83-964120-6-5



9 788396 412065



FUNDACJA

## Nota od wydawcy

Oddajemy do rąk Czytelniczek i Czytelników czwartą książeczkę z serii dotyczącej polskich tańców narodowych, wydaną przez naszą Fundację.

Pomysłodawcą pierwszej publikacji był Witold Broda – skrzypek, lirnik i lider Kapeli Brodów. Ponieważ idea bardzo nam się spodobała, zajęliśmy się poszukiwaniem środków na jej realizację, a następnie koordynowaniem procesu wydawniczego. Do współpracy zaprosiliśmy znawcę tematu – Tomasza Nowaka – i tak w 2018 roku światło dzienne ujrzała publikacja *Polski, polonez, chodzony*. Po jej ciepłym przyjęciu pojawiła się myśl, by stworzyć serię wydawniczą przeznaczoną głównie dla młodego odbiorcy, obejmującą wszystkie polskie tańce narodowe. Podążając za tym pragnieniem, wydaliśmy kolejno: w 2020 roku książkę w całości poświęconą krakowiakowi, w 2021 mazurowi i mazurkowi, a w 2024 tę poświęconą kujawiakowi i oberkowi.

Na serię wydawniczą nie składają się jedynie publikacje książkowe, ale także albumy muzyczne „Kapeli Brodów” zawierające unikatowe utwory należące do danej grupy tańców narodowych (*Polski, polonez, chodzony* 2019; *Krakowiaki* 2021; *JaMazurki* 2023).

Dziękujemy za dotychczasowe wsparcie naszych działań i życzymy przyjemnej lektury.

Maciej Kudłacik, Regina Pazdur  
Fundacja „Memo”



## Motto

„Stara bieda za mną k’sobie,  
A ja od sieb’ migiem drobie;  
Jak się bieda od sieb’ ruszy,  
Ja znów k’sobie, co mam duszy!

Chce mnie bieda za czuprynę,  
To przyklękne, to się zwinę,  
Na psa urok, stara bieda...  
Kto się da, a chłop się nie da! (...)

Z prawej nogi, z lewej nogi,  
Wszyscy święci na bok z drogi!  
Jak Kujawiak się okręci,  
Na bok z drogi, wszyscy święci!

Sam Pań Jezus widzi z nieba,  
Ze nam dzisiaj placu trzeba;  
Sam Pań Jezus z nieba zerka,  
Jak Kujawiak rżnie oberka!”

Fragment wiersza „Na Kujawach” Maria Konopnicka



## Tytułem wstępu

Droga Czytelniczko, Drogi Czytelniku!

Mówi się, że do trzech razy sztuka. I rzeczywiście wiele sztuk trzeba było dokazać by wydać trzy dotychczasowe książeczki o polskich tańcach narodowych: *Polski, polonez, chodzony* (2018), *Krakowiak* (2020) i *Mazur-ek* (2021). I pięknie nam się to udało. Ale my na tym poprzestać nie mogliśmy – nie skończyliśmy bowiem opowieści o polskich tańcach narodowych. Zebraliśmy się więc w sobie, zakręciliśmy się wokół potrzebnych nam środków, tanecznym krokiem przeszliśmy przez proces tworzenia i oto po raz czwarty – i już niestety ostatni w tej serii – zapraszamy Cię do tańca!

Tym razem – wzorem poprzedniej książeczki – także poznamy dwa tańce: kujawiaka i oberka. Podobnie jak mazur i mazurek tańce te mają ze sobą wiele wspólnego. Jednak w przeciwieństwie do bohaterów poprzedniej naszej publikacji drogi kujawiaka i oberka nie tylko się krzyżowały, ale wręcz wielokrotnie i na długo splatały. Niech więc i tym razem spletną się razem w naszej opowieści, a być może – i wierzymy w to głęboko – także na tanecznym parkiecie. Bo dziś także nie brakuje okazji by tańcami tymi się cieszyć. Ale wszystko w swoim czasie, a naszą opowieść zaczniemy od początku!

# OBERKI I KUJAWIANKI



UŁOŻYŁ NA FORTEPIAN

# H. BRZEZIŃSKI

NAKŁAD I WŁASNOŚĆ WYDAWCÓW  
**SROCYŃSKI I HOFMAN**  
KSIĘGARNIA, SKŁAD NUT I CZYTELNIA  
Warszawa, Marszałkowska 91.

**SROCYŃSKI i HOFMAN**  
KSIĘGARNIA, SKŁAD NUT I CZYTELNIA  
Spółka z o.o. w Warszawie  
Marszałkowska 91, tel. 9-18-59

## Kujawiak i oberek oraz pytania

### o ich pochodzenie

„Zacznijmy od początku” – łatwo powiedzieć... Ale kiedy był ten początek? Wielu dziejopisów w podobnej sytuacji pisze, że początki giną w mrokach dziejów. Czy to jednak nie sugeruje, że coś jest odwieczne? A ja wcale nie jestem przekonany, że kujawiak i oberek to tańce odwieczne... Tym bardziej, że tańce te mają podobny rdzeń rytmiczny, jak polonez, mazur i mazurek – a tańce te nie określiliśmy jako odwieczne.

Ów rdzeń rytmiczny to tzw. rytmny mazurkowe – w trójmiarowym takcie zamknięte najpierw dwie krótkie a potem dwie długie wartości rytmiczne. Zupełnie jakbyśmy powiedzieli: „ti-ti-taa-taa”. I to odwołanie się do mowy nie jest tu nie na miejscu, bowiem takie rytmy utrwaliły się najpierw w pieśniach. Lepiej bowiem pasowały do tekstów, w których słowa są akcentowane na przedostatnią sylabę (tak zwane zjawisko paroksytonezy – brrrr! trudne słowo), czyli tak, jak na ogół to robimy w języku polskim. A że ten sposób akcentowania w języku polskim na większości obszarów nizinnych utrwalił się dopiero w XV wieku, to zarówno pieśni, jak i występująca w nich rytmika, nie mogły być starsze<sup>1</sup>. Zresztą w piśmie muzycznym przykłady takich rytmów odnotowano dopiero w XVI wieku i to raczej sporadycznie<sup>2</sup>.

Długo w zapisie muzycznym rytmy mazurkowe pojawiały się jedynie w pieśniach. Dopiero w przedostatniej dekadzie XVI wieku

1 J. Stęszewski, Z. Stęszewska, *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych w Polsce*, „Muzyka” 1960, nr 3, s. 12–14.

2 K. Hławiczka, *Ze studiów nad muzyką polskiego Odrodzenia*, „Muzyka” 1958 nr 1, s. 53, 60–61.



odnotowano taniec z rytmem mazurkowym. Czy to już był kujawiak lub oberek? Zdecydowanie nie. To był taniec niewątpliwie poprzedzający kujawiaka i oberka, ale jeszcze bardzo odmienny w charakterze, na co wskazuje chociażby sama muzyka. Poza tym w XVI i XVII wieku w Polsce – jak wnioskujemy z zachowanych rysunków i obrazów – pary w ustawieniu tancerzy bokiem do siebie na ogół poruszały się po kole, czasami nawet obracały się w miejscu, ale raczej nie wirowały<sup>3</sup>. Tymczasem zarówno kujawiak, jak i oberek to tańce przede wszystkim wirowe. Owszem, znajdziemy w nich i obroty w miejscu i podążanie po kole, ale rzadko, co utwierdza nas w przekonaniu, że mają związki z wcześniejszymi tańcami mazurkowymi, ale nie są dokładnie takie same.

Co było później? W trakcie siedemnastego stulecia przybyło przykładów rytmiki mazurkowej i to w odniesieniu także do tańców (np. *Taniec i Wyrwany* z tabulatury Aleksandra Polińskiego)<sup>4</sup>. Ponadto rytmy mazurkowe spotykamy w późniejszym repertuarze religijnym (np. w kołędach *Dzisiaj w Betlejem* i *W żłobie leży*)<sup>5</sup>. Wreszcie w drugiej połowie XVIII wieku frazy muzyczne melodii utrzymanych w rytmie mazurkowym stały się bardziej rozbudowane, a same rytmy skryształizowały się i podzieliły na poszczególne typy, przypominające już znane nam z późniejszego okresu tańce nazywane odpowiednio: mazurkiem, oberkiem, kujawiakiem, czy polonezem. Zresztą nie tylko zachowane źródła nutowe o tym świadczą – Zofia Nożyńska stwierdziła, że rytmikę wymienionych powyżej tańców wyczuwa się wyraźnie w zachowanych wierszach mieszczańskich z XVII wieku<sup>6</sup>. Ale pierw-

3 Wirowanie polega na jednoczesnym obracaniu się i podążaniu po linii koła.

4 E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku. Studium morfologiczne, Warszawa 2006, s. 113–115.

5 K. Hławiczka, *Ze studiów nad stylem polskim w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4, s. 55–61.

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

sza kompozycja mającą w całości charakter oberka pochodzi dopiero z przełomu XVII i XVIII wieku. Był to fragment pierwszej znanej nam polskiej opery komicznej *Heca albo Polowanie na zająca*<sup>7</sup>. W tym samym okresie, a dokładnie w roku 1697, odnotowano też najstarsze znane nam użycie terminu „obertas”. Na określenie „kujawiak” trzeba będzie czekać 120 lat. I zresztą nad wyraz rzadko sięgano po kujawiaki w twórczości kompozytorskiej – co prawda rytmiki kujawiakowej można się doszukiwać już w nielicznych dziełach z końca XVII wieku, jednak pierwszą wyraziście kujawiakową kompozycją była dopiero druga część (Andante) *Symphonii De Nativitate* z 1759 roku nieznanego nam z nazwiska twórcy. Był to też odosobniony przypadek.

Jak więc wynika z przytoczonych powyżej faktów, zarówno oberek, jak i kujawiak nie mogą pochodzić z okresu wcześniejszego niż z końca XVII wieku, pomimo że wcześniej istniały tańce z rytmami mazurkowymi, zapewne bliskie mazurowi, z których w drodze ewolucji wyłoniły się tańce będące bohaterami niniejszej książki. Zresztą to mazurowe pochodzenie na długo pozostawiło ślad w tańczonych lokalnie oberkach. I tak, w 1857 roku Oskar Kolberg, wybitny polski zbieracz folkloru, pisał o mazowieckim oberku z pozostałościami mazura<sup>8</sup>. Podobnie pisał w roku 1860 badacz tańców narodowych Karol Czerniawski, opowiadając o oberku z Mazowsza płockiego<sup>9</sup>. Ale nawet blisko sto lat później Zofia Kwaśnicowa, badaczka tańców ludowych, zdając relację z opoczyńskiego pisała:

„W niektórych wsiach oberka nazywano mazurem, obserwowałam

7 Chodzi tu o takty 101–125 utrzymane w tempie *Vivo*, J. Gołos, *Polska opera komiczna z początku XVIII wieku*, w: *Heca albo Polowanie na zająca : krotchwila myśliwska w jednym akcie*, red. J. Gołos, Warszawa 2005, s. 2, 9.

8 O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serya I*, Warszawa 1857, s. VIII.

9 K. Czerniawski, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860, s. 81.

w czasie w wiejskiej zabawy, że na hasło »mazur« pary stanęły do oberka rozpoczynając taniec zwykłym biegiem wprzód, tj. dreptaniem z przytupnięciami i okrzykami zanim zaczęły wirować, w naszym rozumieniu, oberkiem”<sup>10</sup>.

To pokazuje nam, że zarówno same formy taneczne, jak i ich nazwy potrafiły się zmieniać nie tylko latami, ale wręcz stuleciami!

W drugiej połowie wieku XVIII przybyło źródeł muzycznych zawierających rytmy oberkowe i kujawiakowe, a same rytmy nabrały wyrazistości. Jednak autorzy zapisów muzycznych na ogół tytułują je mazurami lub *alla polacca*. Te dwie okoliczności były powodem, że niektórzy badacze, jak np. Danuta Idaszak, stwierdzali, że oberek i kujawiak pod względem muzycznym wyłonił się z wcześniejszych rytmów mazurkowych dopiero w okresie pomiędzy 1750 a 1830 rokiem<sup>11</sup>. Wiadomo jednak, że zapisy nutowe, szczególnie tańców funkcjonujących w kulturze popularnej, były zawsze spóźnione w stosunku do żywej praktyki tanecznej – najpierw nowe tańce tańczono, a dopiero później je spisywano. Z drugiej jednak strony zastanawia fakt, że najstarsze wyobrażenie chłopskiego tańca wirowego z terenu Polski pochodzi dopiero z roku 1797. Jego autorem jest warszawski rysownik Michał Płoński, który rysunek ten sporządził podczas pobytu w Nieborowie. Co było powodem tego, że tak ważne było dla niego narysowanie tej sceny tanecznej? Czy był to fakt, że wcześniej nie obcował zbyt często z tańcem chłopskim? A może nowością był dla niego sam taniec, z którym się zetknął? Może też, podobnie jak w przypadku muzyki, tańcami się najpierw cieszone, a na jego utrwalenie w rysunku trzeba było czekać wiele lat? Te pytania chyba

10 Z. Kwaśnicowa, *Polskie tańce ludowe. Mazur*, Warszawa 1953, s. 8.

11 D. Idaszak, *Mazurek przed Chopinem*, w: *F.F. Chopin*, red. Z. Lissa, Warszawa 1960, s. 246.

na zawsze pozostaną bez ostatecznej odpowiedzi.

Jeśli jednak wierzyć Kazimierzowi Brodzińskiemu, ojcowi polskiego romantyzmu i pionierowi badań nad tańcami narodowymi, schyłek wieku XVIII był końcem okresu przejścia od prostego, mazurkowego tańca polegającego na biegu po obrębie koła i obrotach w miejscu do tańców wirowych, takich jak oberek i kujawiak. Brodziński zresztą podejrzewał, że do tej przemiany przyczyniła się ludność niemiecka, która dość licznie napłynęła na tereny Królestwa Polskiego zajęte przez Prusy i Austrię, przywożąc ze sobą wszak wirowego walca. Pisał o tym w sposób następujący:

„Przez sąsiedztwo z Niemcami, a raczej przez wojska niemieckie, ten taniec [mazur – przyp. TN] między ludem stracił swój charakter i zmienił się w rodzaj niezgrabnego walca. – Szczególniej u ludów stolicy tańce narodowe zupełnie cechę swoją straciły, do czego przyłożyła się nie tylko znaczna ilość ludu cudzoziemskiego, ale i nieszczęśliwie upowszechnione narzędzie zwane katarynką [...]”<sup>12</sup>.

Nie było to chyba jednak tak nieszczęśliwe zrządzenie losu, skoro w ciągu kilkudziesięciu lat oberek, a w mniejszym stopniu kujawiak stały się tańcami popularnymi i zostały włączone do kanonu tańców narodowych. Okres ich popularności rozpoczął się od lat dwudziestych XIX wieku. Od tej samej dekady powszechnie stosowano też określenia, pod jakimi te tańca znamy także dziś – oberek i kujawiak.

---

12 K. Brodziński, *Wyjątek z pisma o tańcach przez Kazimierza Brodzińskiego*, „Melitele” 1829 nr 1, s. 97.

# OBERKI i KUJAWIAKI



WŁOZYŁ

OP. 201.

## H. BRZEZIŃSKI

Nakład i Własność Wydawców

CENA 60 KOP.

E. WENDE I SP. W WARSZAWIE

Łódź L. Fiszer.

Kraków S. A. Krzyżanowski.

Wilno J. Zawadzki.

Lwów H. Altenberg, G. Seyfarth i E. Wende i Sp.

## Najstarsze znane nam sposoby tańczenia

### oberka i kujawiaka

W poprzednim rozdziale przytoczyłem uwagę Kazimierza Brodzińskiego, twierdzącego, że mazur „przez sąsiedztwo z Niemcami (...) między ludem stracił swój charakter i zmienił się w rodzaj niezgrabnego walca”<sup>13</sup>. Tę właśnie uwagę przyjmuje się za pierwszą w polskim piśmiennictwie, bardzo uproszczoną charakterystykę oberka. Kolejna pojawiła się dopiero osiemnaście lat później i wyszła spod pióra Karola Czerniawskiego. Autor ten jednak już na początku pisze:

„Pomylił się Brodziński utrzymując, że lud nasz obertasa przejął od Niemców, i że ten wyrodził się w rodzaju niezgrabnego walca. (...) Lud nasz nie bardzo sympatyzuje z Niemcami. Obertas z walcem mają chyba to tylko wspólnego, że jako odosobnione kółko, jest obrazem rodzinnego tylko koła (...); ale się wszakże ogromnie różni od walca, samoistną muzyką, charakterem tańca, a nawet jego układem”<sup>14</sup>.

Dziś jednak myślimy, że obydwaj autorzy mogli myśleć o dwóch różnych zagadnieniach – Brodziński o wirowaniu w tańcu, jako wspólnym elemencie oberka i walca, a Czerniawski był skoncentrowany na szczegółach kroków tanecznych, rytmów muzyczno-tanecznych i rysunków tańca w przestrzeni. Tak, czy inaczej – Karol Czerniawski nie poprzestawał na prostych charakterystykach i starał się opisać ten taniec jak najdokładniej. Oddajmy więc mu głos, aby przyjrzeć się wiejskiemu oberkowi jego czasów:

13 K. Brodziński, *Wyjątek z pisma o tańcach...*, dz. cyt., s. 97.

14 K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego*, Warszawa 1847, s. 59

„W oberku nigdy jedna para nie puści się osobno w taniec. Zawsze jakiś Bartek staje na czele i czeka na gromadkę, lub gromada na Bartka; który wpół ujęty ze swoją dziewczoją, prowadzi cały taniec jakby mazurem, którego lud drobnym nazywa. Obszedłszy w polonezowej procesji całą izbę, lub obiegłszy ją skoczniejszym krokiem mazura, nachyla głowę z zadumą jakby sobie coś przypominał, i mijając grajka, co wyrzyna na skrzypcach, wykrzykuje dopiero he ha! I puszcza się młynkiem w oberku na lewo, a cała drużyna za nim; potem nagle przed muzyką stawa, dawszy około swej dziewczicy ogromnego susa, i całą gromadę zatrzymuje. Czasem, jak w krakowiaku, coś zaśpiewa, np.

Oj, zavrcaj od komina,  
A uważaj której niema,  
Jest tu Kachna i Maryna,  
Tylko twojej Basi niema!

He, ha! I znowu dalej młynkiem tany. Często znowu, w samym tańcu nagle z lewej w prawą stronę się zavraca, a cała gromada tym zwrotem nieraz potężnie uderzona, czas jakiś się miesza, przystaje, i dalej za Bartkiem na prawo; ale nigdy żadna para nie opuści gromady w środku tańca, choćby się na śmierć miała zatańczyć<sup>15</sup>.

Karol Czerniawski na tym jakże barwnym opisie nie poprzestał i dał dalej bardzo istotne wskazówki na temat techniki wirowania w walcu i oberku, akcentując różnice pomiędzy obydwoima gatunkami. O ile bowiem w walcu mężczyzna jest „osią i słońcem” a kobieta „kołem i planetą”, to w obertacie „raz kobieta obraca się koło mężczyzny, drugi raz mężczyzna koło kobiety; raz on jest osią, drugi raz ona”<sup>16</sup>. Autor

15 Tamże, s. 59–60.

16 Tamże, s. 60.

odniósł to do tradycyjnego podziału stref kompetencji, odpowiedzialności i władzy w kulturze polskiej wsi przypominając czytelnikom: „on jest panem w robotach gospodarczych, ona zaś panią w zarządzie domowym”<sup>17</sup>.

Następny opis pochodzi z roku 1855 i wyszedł spod pióra Konstantego Zakrzewskiego, poety zainteresowanego kulturą ludową. Choć autor podaje termin „Oberek”, to jednak więcej widzę w jego opisie wielkopolskiego wiwata przechodzącego w inny charakterystyczny dla tego regionu taniec – wiatrak. Ale jest też całkiem możliwe, że autor chciał scharakteryzować jedynie ogólny przebieg wszystkich szybkich tańców (jak sam pisze – wiatraka, prędkiego i odwrotnego), które miały pewne podobieństwo. Dlatego też przytaczam ten opis w niniejszej książce:

„Jest to taniec używany na wszystkich ludu naszego zabawach, a znany także pod nazwiskiem wiatraka, prędkiego i odwrotnego. Ten, co go zaczyna, to jest co idzie do «przodku», przed zaczęciem i w czasie tańca wykrzykuje parę razy w sposób zupełnie osobliwy, gardłowy, co powtarzają i inni parobcy na znak wesołości. Na to hasło wszyscy się rozstępują i robią w ciżbie nieco miejsca, które potem sami tańczący rozszerzają. Za przewodnikiem puszcza się kto żyje. Taniec wzrasta w prędkości do tego stopnia, że patrzącym trudno rozeznąć osobę, a tańczący nic prawie nie widzą. Parobek mocno musi trzymać dziewczynę, bo gdyby się w tańcu puścili, siła odśrodkowa daleko by ich poniosła w przeciwne strony. Gdy się natańcują do woli w jedną stronę, przodownik krzyczy »na odwrotkę« i znów w odwrotną stronę się puszczają”<sup>18</sup>.

---

17 Tamże.

18 K. Zakrzewski, *Obertas*, Dodatek do „Lutni Polskiej”, Poznań 1855, nr 8, s. 58.



O tańczeniu kujawiaka po raz pierwszy szerzej napisał Józef Bliziński, kujawski ziemianin, który w odpowiedzi Kolbergowi na jego bezceremonialnie utożsamianie oberka z kujawiakiem na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku pisał następująco:

„Ruch jego jest daleko wolniejszy niż Obertasa, i wreszcie tę ma odrębną cechę, że się nigdy nie kończy, lecz w kółko ciągle powtarza. Tańcząc Kujawiaka, rozpoczynają go zazwyczaj *Śpiącym*. Mężczyzna z kobietą obejmują się wzajem oburącz (w pasie, stanie), obracają się wolniutko z lewej strony (mężczyzny) ku prawej; pokręciwszy się tak czas jakiś, puszczają się następnie szybszym ruchem w lewo i prawo, wszakże bez zamaszystości właściwej Obertasowi. Ten ostatni znany jest również w Kujawach, jak i w innych kraju stronach, i tańczą go niemal w ten sam sposób jak wszędzie, ale tu nazywają go Mazurem”<sup>19</sup>.

Korespondencja z Blizińskim zachęciła Oskara Kolberga do baczniejszych studiów regionalnych, które pozwoliły na dokonanie bardzo szczegółowych jak na owe czasy opisów tańców z terenu Kujaw, opublikowanych przez ojca polskiej etnografii w 1865 roku. W ich świetle jasnym się stało, że w tradycji wiejskiej kujawiak i oberek wchodziły w skład swoistej suity tanecznej, rozpoczętej wolnym tańcem, po którym następował kujawiak zakończony oberkiem, zwanym też mazurem, co nie ułatwiało osobom spoza regionu zrozumienia, z jakim tańcem mieli do czynienia. Aby nie popełniać podobnych błędów współcześnie wczytajmy się z uwagą w relację Kolberga:

„Kujawy mają właściwy sobie taniec zwany *kujawiakiem*. Niekiedy wszakże rażna młodzież, (co dawniej zapewne częściej miało miejsce),

---

19 O. Kolberg, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya IV, Kujawy. Część druga*, Warszawa 1867, s. 202.



a zawsze prawie biesiadnicy wiejscy w czasie uroczystego obchodu, rozpoczynają tu taniec ten *polskim* (polonezem), czyli inaczej: *chodzonym, wolnym, okrągłym* (jak go w rozmaity mianują sposób), niby wstępem, którego nieraz kwadrans lub pół godziny ciągną, nim na inny żwawszy przemienia. (...) Gdy się już należycie po izbie nachodzili, do czego nieraz ten i ów śpiewkę przyplątał, ktoś z bardziej ochoczych tancerzy, zwykle przodkujący, zawoła: *oć*, lub na *odsib*, na *odsibkę*, (tj. od siebie, na prawo, w stronę od prawej ręki mężczyzny)

i teraz właściwie rozpoczyna się kujawiak. Tańczą go też same pary, gdy starzy i zmęczeni opuścili koło. Tańczą spokojnie i regularnie, a chwilowy nieporządek i zamieszanie, jakie się mogły zakraść, stąd chyba wynikły, że nie każdy dosłyszał rozkazu przodkującego, ani ma chęć natychmiast go usłyszeć. Tam gdzie nie poprzedził kujawiaka polonez, pierwszy z tych tańców rozpoczynają tak zwanym śpiącym, czyli *chodzącym kujawiakiem*, który w następstwie przecież staje się obudzonym i coraz ruchliwszym tańcem. Zabierając się do *kujawiaka* (od Lubienia<sup>20</sup>, Przedcza, Izbicy<sup>21</sup>, Radziejowa), mężczyzna z kobietą zwracają się twarzą ku sobie (gdy wprzód, w polskim, szli obok siebie), obejmują się oburącz, tj. mężczyzna opiera mocno obie ręce dłońmi na obu bokach kibici tancerki, gdy ona w tenże sam sposób trzyma się mężczyzny; stąd też ręce ich krzyżują się wzajem (lecz męskie idą spodem, przez co mężczyzna staje się osią tańca), i w takiej pozycji, prosto się trzymając, walczą, czyli obracają się w kółko ku prawej stronie dość powolnie, acz znacznie zwawiej niż w poprzednim tańcu. Niekiedy mężczyzna pochyli głowę na ramię lub po nad gorsem swojej tanecznicy, a prawą swą ręką wzniesioną chwilowo do góry, potrząsa w powietrzu na znak zadowolenia. Przodownik w tańcu (...), pokręciwszy się czas niejaki, a za nim całe grono tancerzy, zarzuca swą ręką lewą (gdy prawą ma wolną) na około kibici tancerki, która bierze go w pas prawą ręką a lewą ma wolną, zatrzymuje się nagle na krótko przed skrzypkami, a zanuciwszy mu oberka, jakiego życzy sobie mieć granym, lub też przyśpiewując mu go już zdala bez żadnego zatrzymywania się w tańcu, huknie naraz ostro i donośnie: *k'seb*, na *kseb*, na *ksóbkę* (tj. ku sobie, zwrot na lewo), zatoczy swą tancerkę kołem w tył od lewej ręki, a wówczas cały orszak przerzuca się za nim w stronę przeciwną poprzedniej, tj. lewą, lub chwilowo

20 Obecnie Lubień Kujawski.

21 Obecnie Izbica Kujawska.

szybszym ruchem na przemian to w lewo, to w prawo, i teraz dopiero, biorąc kierunek od prawej ku lewej ręce (mężczyzny), pod nazwiskiem mazura, rozpoczyna się obertas, (...) przy czym zdarzy się, że barczysty i silny chłop potrafi swą tanecznicę jak piłkę przez ramię na drugą prześmignąć stroną, aby ją na ziemi położyć lub też osadzić na czyimś karku. Obertasa owego tańczą tu w ten sam sposób jak wszędzie, z hołubcami, wybijaniem i przytupywaniem podkówek lub napiętków, a nawet niekiedy przysiadaniem do ziemi na lewej nodze, gdy prawa zatacza koło<sup>22</sup>.

Autor wskazał również na pewne różnice subregionalne w wykonaniu tanecznym kujawiaka, które nieraz przeczyły wcześniejszym ustaleniom:

„Pod Włocławkiem jednak (jako i w wielu miejscach na Powiślu i ku Pałukom) przeciwnie: *kujawiakiem* zowią częstokroć taniec zaraz po chodzonym biorący kierunek *na ksebkę*, czyli pomykanie się ku lewej stronie (tj. przerzucanie się na bok od lewej mężczyzny ręki), gdy mężczyzna z kobietą trzymają się oburącz, *obertasem* zaś, czyli prędkim mazurkiem bywa idąca na prawo *odsibka*, trzecią tu i najzwyczajszą część stanowiąca, w której obie płci w pas się trzymają jedną ręką, mając drugą swobodną. Pokazuje się z tego, że zmiana kierunku może być dowolną (zależną może nieco od ruchu poprzedzającego *chodzonego*, który także wedle woli może iść na kseb lub na odsib), i nie tyle wpływa na nazwę tańca, ile raczej sposób tańczenia a z nim i zmiana szybkości ruchu<sup>23</sup>.

Jako osoba gruntownie wykształcona w zakresie muzyki, Oskar

22 O. Kolberg, *Lud...*, *Serya IV*, dz. cyt., s. 199–202.

23 Tamże, s. 204–205.

Kolberg nie poprzestał na dominującym dotąd charakteryzowaniu jej, jako „rzewnej, miłej i uroczej” czy też „smętnej lub rzewnej (acz prędszej)”<sup>24</sup>. Określając melodykę skrótowo, jako wierną „ogólnemu piętnu muzyki wielkopolskiej”<sup>25</sup>, podaje o wiele bardziej konkretne informacje dotyczące szczególnie tempa i układu formalnego okrągłego, który – jak się okazuje – nie był jednak ściśle ustalony:

„Tempo tego ruchu średnio może być oznaczone w ten sposób: chodzony = 100–120 M.M., kujawiak wolniejszy = 120–140 M.M., prędszy = 140–160 M.M., obertas = 160–180 M.M. Nadmienić tu wypada, że gdy kujawiak może być to szybszym, to wolniejszym. (...) Zresztą ruchy te w przybliżeniu tylko oznaczyć się dadzą, gdyż w ciągu samegoż tańca wielokrotnym ulegać zwykły zmianom, lubo w ogóle niezbyt daleko odskakują od wskazanej wyżej w liczbach normy. Od prędszego wracają niejednokrotnie tancerze dla wytchnienia do wolniejszego, a nawet i do chodzonego; całego wszakże tańca na tym ostatnim zamykać nie zwykli. Często nawet zaraz po nader wolnym chodzonym (łażonym), rzucają się kapryśnie w najszybszy wir tańca, czy to na kseb czy też na ocib”<sup>26</sup>.

Oskar Kolberg podał też szereg obserwacji dotyczących rytmiki kujawiakowej:

„(...) rytm na 3 części równej mocy w takcie (miara rytmiczna odpowiednia molosowi); części te bywają rozdrabniane (często staccato) na 6 równych mniejszych części, kruszone na trójki i na mniejsze jeszcze wartości, urozmaicane synkopami i naciskami na

---

24 Tamże, s. 205–206.

25 Tamże, s. 206.

26 Tamże, s. 212.

słabsze części, podnoszone wreszcie do coraz większej ruchliwości, zbliżonej do miary tribrachys<sup>27</sup>. Stąd też kujawiaka poczytuje wielu za żwawszego tylko w ruchu chodzonego, pomykającego się w krokach niemal zdwojonych, które stopniowo przechodzą w bardziej jeszcze posuwiste kroki obertasa kujawskiego, nie tracąc częstokroć w tym przeobrażeniu ani na rzewności, ani na pogodzie, ni tęsknocie, bądź szumnie, bądź skromnie w chodzonym zapowiedzianej<sup>28</sup>.

Wydaje się przy tym, że fragment mówiący o „kruszeniu mniejszych części na trójki i mniejsze jeszcze wartości, urozmaicane synkopami i naciskami na słabsze części”, obok konkretyzacji opisu figur rytmicznych może sugerować także występowanie w wiejskim kujawiaku zjawiska pewnych nieregularności rytmicznych wynikających z emocji, określanych jako *tempo rubato*. O uświadamianiu sobie obecności tego zjawiska przez Kolberga zdają się świadczyć także pojawiające się w zapisach nutowych wiejskich kujawiaków dokonanych przez tegoż autora oznaczenia fermaty<sup>29</sup>.

Trudno jednak się zgodzić na to, że tańce różnicuje wyłącznie tempo wykonania. Ludwik Bielawski na podstawie dokonanej analizy repertuaru regionalnego wskazał, że jakkolwiek tempo jest głównym wyróżnikiem gatunków, to jednak nie jedynym. Najszybsze melodie oberkowe wykazują związki z ludowymi walcerkami, silnie podkreślające podstawową część czterosylabową melodie mazurkowe wyróżnia mocniejsze zaakcentowanie słabych części taktu i większa rola rytmów punktowanych, a melodie kujawiakowe charakteryzuje zestawienie przeciwstawnych rytmów – mazurkowych i całkowicie

27 Stopa metryczna złożona z trzech krótkich wartości.

28 Tamże, s. 205–206.

29 M. Sobieski, *Wartość zbiorów Oskara Kolberga dla polskiej kultury muzycznej*, „Muzyka”, 1961, nr 1, s. 110.

odwrotnych wobec nich rytmów złożonych z dwóch długich i dwóch krótkich wartości. Ich zestawienie obok siebie wywoływało efekt ciągłości, trwania, ale jednocześnie pewnej monotonii<sup>30</sup>. W kujawiakach, jako relatywnie wolnych tańcach mazurkowych, pojawiały się też czasami rytmy polonezowe<sup>31</sup>.

Oskar Kolberg niewątpliwie sporo rozmawiał z Kujawianami, dzięki czemu potrafił wiele powiedzieć o tym, jak lokalni mieszkańcy wypowiadali się o różnych melodiach kujawiakowych i oberkowych:



„Tancerze w usposobieniu podnieconem zabawą i obfitemi *haustami*, nadawać często zwykli swym kujawiakom, a raczej wywiązującym się dopiero z nich obertasom, rozliczne miana i przydomki, będące miarą ich przymiotów, jak: dosadności, ognia, zamaszystości, a choćby rzewności i dziwactwa. Więc jeden otrzymuje nazwę np. *jedwabnej struny* (gdy miękki, pieśczośliwy, choć zwinny), drugi jest *siarczy-*

30 W. Paschałow, *Chopin a polska muzyka ludowa*, Kraków 1951, s. 21–22.

31 L. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Kraków 1970, s. 115.

stym (gdy dużo ognia posiada), trzeci *kutwą* (gdy się ociąga), czwarty *maczkiem* (gdy drobno drepcze) itp. Bywa *kujawiaczysko* gnuśnie, ospale się wlokące (a miano to nadają mu najczęściej mazury), bywa i jasny *latawiec* i kręty *obertaniec* czy *fyrtańiec*. Wesoły jest tu zawsze *skocznym*, smętny *miłosiernym*. O dobrym tancerzu mówią: *nawet go nie czuć w rękę; – idzie jak woda; – idzie jak ogień; – ogniście tańczy*<sup>32</sup>.

Oskar Kolberg jako pierwszy udokumentował też istnienie w różnych regionach ziem polskich swego rodzaju suit tanecznych, zawierających także oberki<sup>33</sup>. Ich przykłady zestawiono w poniższej tabeli:

Region	Określenie suit	I taniec	II taniec	III taniec
Ostrowskie <sup>34</sup>	-	Mazur	Wiatrak Obertas	Smykanie neutr (polonez)
Kujawy <sup>35</sup>	Okragły	chodzony polski łażony	Odsibka ocibka kujawiak	Ksebka mazur obertas
Kieleckie <sup>36</sup>	-	Wolny obchodny polski	Mazur Drobny	Obertas krakowiak
Lubelskie <sup>37</sup>	-	Polonez	-	Obertas

Tabela nr 1. Zestawienie nazw regionalnych suit tanecznych, w skład których wchodziły oberki.

32 O. Kolberg, *Lud...*, *Serya IV*, dz. cyt., s. 206–207.

33 Zasięg tych suit kończył się na zachodzie ziem polskich na linii wyznaczonej na jednym końcu przez Pleszew i Krotoszyn, a na drugim przez Wągrowiec – tam oberek (ksebka) zastępowany był wiatrakiem.

34 O. Kolberg, *Lud...*, *Serya XIII*, *Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. V*, Kraków 1880, s. X.

35 O. Kolberg, *Lud...*, *Serya IV*, dz. cyt., s. 204.

36 O. Kolberg, *Lud...*, *Serya XVIII*, *Kieleckie, Część pierwsza*, Kraków 1885, s. 68; tenże, *Lud...*, *Serya XX*, *Radomskie, Część pierwsza*, Kraków 1887, s. II–III.

37 O. Kolberg, *Lud...*, *Serya XVII*, *Lubelskie. Część druga*, Kraków 1884, s. III–IV.



Następnym chronologicznie w naszej opowieści jest opis tańczenia kujawiaka autorstwa działającego w ówczesnej Galicji Arkadiusza Kleczewskiego, który jednak pochodził z Kujaw:

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

Dawno już piszący te słowa nie oglądał kujawskiej ziemi, ale dziś jeszcze gotów jest poświadczyć, że żaden prawdziwy Kujawiak, na złość Niemcom, nie będzie «z dobrej woli tańczyć w prawo»<sup>38</sup>.

Widzimy tu źródła swoistej manifestacji narodowej, tańczenia kujawiaka niejako w kontrze do walca, co w warunkach pograniczności Kujaw po dokonanej kolonizacji fryderycjańskiej musiało być dla lokalnego ziemiaństwa sprawą istotną.

W tym miejscu warto wskazać na opinię Zygmunta Glogera, który twierdził, że najwolniej oberka tańczono w Wielkopolsce i Kujawach, a im dalej na południe i wschód tym bardziej tempo rosło<sup>39</sup> (odwrot-

38 A. Kleczewski, *Tańce salonowe. Praktyczny poradnik dla tańczących*, Lwów 1879, s. 101–102.

39 Z. Gloger: *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 3, Warszawa 1902, s. 270.

nie niż ma to miejsce w pieśni). Ale jednocześnie rodzi się wątpliwość – czy skojarzenie z walcem nie sugeruje, że rzeczony oberek był połączony z kujawiakiem, którego tempo bliższe jest wszak walcowi. Nie bez przyczyny bowiem Józef Bliziński, znawca tematu i mentor Kolberga, w tym samym czasie na stronach *Encyklopedii staropolskiej* Glogera pouczył, akcentując różnice między kujawiakiem i oberkiem:

„Kujawiak, taniec ludu kujawskiego podobny do obertasa, ale poważniejszy od niego, mniej skoczny i rubaszny, tańczy się okrągło, bez przycisku i tupania. Ruch jego jest daleko wolniejszy niż obertasa, wreszcie ma tę odrębną cechę, że się nigdy nie kończy, tylko w kółko ciągle powtarza. Układane i ogłaszane przez różnych kompozytorów kujawiaki są to po większej części obertasy lub mazury, nieraz dziarskie i porywające, ale bez właściwego kujawiakom charakteru, który chcąc uwydatnić, trzeba się wsłuchać w taniec tam, gdzie jego kolebka. Lud kujawski rozpoczyna tańczyć kujawiaka t.zw. „śpiącym”: para tańcząca, objawszy się oburącz, najprzód obraca się wolniutko w kółko na lewo, a dopiero następnie puszcza się szybszym ruchem w lewo i w prawo, wszakże bez zamaszystości właściwej obertasowi”<sup>40</sup>.

Pogłębione badania nad formą ruchową wiejskiego oberka i kujawiaka po raz pierwszy przeprowadziła dopiero w latach trzydziestych Zofia Kwaśnicowa eksplorując m.in. w Łowickim i na Kujawach. Jednakże dokonane przez nią opisy na potrzeby nauczycieli tańca łączą elementy regionalne i narodowe<sup>41</sup>. Po drugiej wojnie światowej opisy regionalnych wersji oberka i kujawiaka były już z reguły

40 J. Bliziński, *Kujawiak*, hasło w: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska...*, tom 3, dz. cyt., s. 115.

41 Z. Kwaśnicowa, *Zbiór płqsów I*, Warszawa 1937, s. 15–16; też, *Zbiór płqsów II*, Warszawa 1938, s. 168–205.

wyraźnie zdystansowane wobec wersji tańców narodowych. Szczególnie cenne dokumentacje powstały w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku i były one dziełem takich autorów jak: Emma Cieślińska<sup>42</sup>, Grażyna Dąbrowska<sup>43</sup>, Adam Glapa<sup>44</sup>, Zbigniew Hauke<sup>45</sup>, Alicja Haszczak<sup>46</sup>, Wanda Kaniorowa<sup>47</sup>, Roderyk Lange<sup>48</sup>, Zygmunt Wróblewski<sup>49</sup> i in. Przyniosły one nie tylko informacje o różnorodności i szczegółach wykonawczych oberka w poszczególnych regionach, ale też o bogactwie nazewnictwa. Jak się bowiem okazało oberki w niektórych regionach ukrywają się pod takimi nazwami jak: *drobny* (Krośnieńskie), *mazur* (Kujawy, Wielkopolska), *obertas* (ziemia dobrzyńska), *oblok* (Krośnieńskie), *obrytcok* (Puszcza Biała), *okragły* (Pogórze Gorlickie), *okraglok* (Kieleckie, Krośnieńskie), *owijok* (Sieradzkie, Kępińskie). Jeśli chodzi o kujawiaki, to ważną rolę odegrały szczególnie badania Roderyka Langego na Kujawach i Pałukach, ale również Adama Glapy w Wielkopolsce.

Jak z tego widać w omawianym okresie powstało całkiem dużo prac poświęconych kujawiakowi, a zwłaszcza oberkowi. Ich szczegółowe omówienie wykraczałoby jednak poza ramy niniejszej książki. Zachęcam jednak zainteresowanych szczegółami czytelników do zapoznaniem się z tymi pracami, które wieloma informacjami na pewno Was zaskoczą.

42 H. Januszczuk, E. Cieślińska, *Folklor taneczny południowego Podlasia*, Biała Podlaska 1986.

43 G. W. Dąbrowska, *W kręgu polskich tańców ludowych*, Warszawa 1979; też, *Taniec ludowy na Mazowszu*, Kraków 1980; też, *Folklor Mazowsza, t. 1, Mazowsze nad Świdrem*, Warszawa 1980; też, *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Warszawa 2005/2006.

44 A. Glapa, A. Kowalski, *Tańce i zabawy wielkopolskie*, Wrocław 1961.

45 J. P. Dekowski, Z. Hauke, *Folklor regionu opoczyńskiego*, Warszawa 1974; tychże, *Folklor ziemi łęczyckiej*, Warszawa 1982.

46 A. Haszczak, *Folklor taneczny ziemi rzeszowskiej*, Warszawa 1989.

47 W. Kaniorowa, *Tańce lubelskie*, Warszawa 1960.

48 R. Lange, *Tańce kujawskie*, „Literatura Ludowa” 1963 nr 4; R. Lange, A. Pawlak, B. Krzyżaniak, *Folklor Kujaw*, Warszawa 1979.

49 Z. Wróblewski, *Sieradzkie tańce i zabawy*, Łódź 1960.

## Oberkowym i kujawiakowym krokiem i przez sceny i estrady

Jak już się wcześniej dowiedzieliśmy najstarszym znanym nam utworem o charakterze oberkowym jest fragment opery komicznej *Heca albo Polowanie na zająca* z przełomu XVI i XVII wieku, a najstarszą kompozycją kujawiakową jest druga część (*Andante*) *Symphonii De Nativitate* z 1759 roku. I jakkolwiek mamy nadzieję, na odnalezienie w przyszłości jeszcze wielu osiemnastowiecznych utworów o podobnym charakterze, to jednak obecnie niewiele więcej kompozycji możemy wymienić. Oberka odnajdujemy bowiem zaledwie w dwóch operach z drugiej połowy XVIII wieku – *Żółtej szlafmycy* Gaetana (Kajetana Mayera), oraz *Słowiku* Macieja Kamińskiego<sup>50</sup>.

Znaczące było pojawienie się oberka w 1816 roku w operze *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* Karola Kurpińskiego i Jana Nepomucena Kamińskiego. Szczególną rolę odegrał zaś powstały w 1823 r. balet *Wesele krakowskie w Oycowie* Karola Kurpińskiego i Józefa Damse (z fragmentami z wodewilu Stefaniego). W tym to bowiem balecie Julia Mierzyńska i Maurice Pion<sup>51</sup> zaprezentowali na scenie wiejskiego oberka przy pomocy środków baletowych<sup>52</sup>. Zaledwie trzy lata później Maria Szymanowska opublikowała zbiór swoich 24 mazurków, spośród których część przypominała oberki (częśćcej i w sposób bardziej udany) lub kujawiaki (rzadziej i mniej wyraziście)<sup>53</sup>.

50 J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 131, 137.

51 Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 369–371.

52 K. A. Jürgensen, *Reconstructing La Cracovienne*, "Dance Chronicle" 1982, nr 6, s. 233–234.

53 M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, Kraków 1959, s. 117–120.

Jednakże dopiero około 1830 roku obydwie gatunki zaistniały w sposób wyrazisty w mazurkach Fryderyka Chopina, który podczas swoich wakacyjnych pobytów na Kujawach i Ziemi Dobrzyńskiej brał dwukrotny udział w dożynkach (*okrężnem*) w Obrowie (20 sierpnia 1824 r.<sup>54</sup>, 24 sierpnia 1825 r.<sup>55</sup>) oraz w weselu Jana Lewandowskiego i Katarzyny Czyżewskiej w Bocheńcu (5 września 1824 r.<sup>56</sup>). Sam zresztą basował wiejskiemu skrzypkowi podczas jednej z powyżej wymienionych imprez tanecznych. Nic więc dziwnego, że w mazurkach naszego najwybitniejszego kompozytora zarówno kujawiak, jak i oberek, szczególnie w okresie jego pobytu w Polsce i pierwszych lat emigracji, odgrywał ważną rolę. Stanisław Moniuszko kilka lat po śmierci Chopina stwierdził nawet, że w omawianych mazurkach „podkradziona melodia ludowa” została „na szczebel najdostojniejszy sztuki postawioną”<sup>57</sup>.

Oczywiście nie wszystkie mazurki Chopina są inspirowane kujawiakiem i oberkiem. Wiele z nich to salonowe mazury, o silnych i nieregularnych akcentach. Ale jeśli pojawiają się w nich oberki, to są one żywiołowe, szybkie oraz pełne mocnych i regularnych akcentów, a przy tym pozbawione salonowych naleciałości. Trochę inaczej jest z mazurkami, w których pojawiają się kujawiaki – tu Chopin, typowe dla wiejskich kujawiaków zachwiania rytmiczne silnie uwypuklił oznaczając je też jako *tempo rubato* i znacznie przerysował tempo kujawiaków, które na wsi było nieco wolniejsze od mazura, a w kompozycjach Chopina stało się bardzo wolne. Ten sposób stylizowania muzyki oberkowej i kujawiakowej przejęło wielu późniejszych

54 Kuryer Szafarski – list do rodziny z 24 sierpnia 1824 r.

55 List do rodziców z 26 sierpnia 1825 r.

56 Kuryer Szafarski – list do rodziny z 3 września 1824 r.

57 S. Moniuszko, *Parę uwag z powodu listów J.I. Kraszewskiego do „Gazety Warszawskiej”, „Ruch Muzyczny” z 10.VI.1857 nr 11, s. 84.*

ALBUM  
I

# Kujawiaki



ZENOBJUSZA ADAMUSA

*opracował na fortepian*

ADAM KARACINSKI



polskich kompozytorów. Chopin wyznaczył więc pewien stereotyp muzyki narodowej wzorowany na wiejskim oberku i kujawiaku.

Kolejne dwie kompozycje oberkowe – Kazimierza Lubomirskiego i Edwarda Stefana Łodwigowskiego – ukazały się drukiem w końcu lat trzydziestych XIX wieku. Szczególnie dużo oberków, jak i kujawiaków ukazało się w latach czterdziestych, co było zapewne związane ze słabnącą popularnością walca i poszukiwaniem przez krajowe klasy wyższe atrakcyjnych alternatywnych tańców trójmiarowych<sup>58</sup>. Jednym z głównych promotorów oberka i kujawiaka był Oskar Kolberg, którego utwory w opinii Józefa Sikorskiego były „tak jędrne, tak skończone, tak ludowe, a jednak oryginalne, że najlepsze innych autorów z daleka za nimi zostają”<sup>59</sup>. Większość pozostałych twórców komponowało utwory bardziej schematyczne. Niemniej pojawiały się również utwory bardzo oryginalne. Warto w tym miejscu przywołać utwory Henryka Wieniawskiego, a szczególnie *Kujawiak C-dur*, *Kujawiak a-moll*, jak również *Deux mazourkas caractéristique* op. 19 (*Ober-tas* i *Le Ménétrier*, ok. 1860). Pojawiały się także pieśni *à la kujawiak*.

W II połowie XIX wieku i na początku wieku XX oberki i kujawiaki nie należały do tańców często goszczących na estradach. Jednakże komponowane były także przez wybitnych kompozytorów. Przede wszystkim wymienić należy tu utwory Zygmunta Noskowskiego, a więc: rozpoczynające się w formie fugata symfoniczne ujęcie oberka z III części *I Symfonii A-dur* z lat 1874–1875, *Suitę polską* op. 28 na fortepian na 2 i 4 ręce z ok. 1880 roku; nieco mazurkowy oberek

58 W. Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo muzyczne w latach 1772-1865*, Warszawa 1992, s. 167-171.

59 J. Sikorski, *Przegląd kompozycji. Trzy pieśni J.B. Zaleskiego ułożył do śpiewu O. Kolberg*, „Ruch Muzyczny” 1858 nr 36, s. 283.

skomponowany przez Zygmunta Noskowskiego do sztuki *Wiara, miłość i nadzieja* z 1882 roku<sup>60</sup> oraz *III Symfonię E-dur Od wiosny do wiosny*, 1903)<sup>61</sup>. Z innych wybitnych kompozytorów wymienić należy Romana Statkowskiego (fortepianowe oberki ze zbioru *Polonica* op. 22), Henryka Melcera-Szczawińskiego (m.in. *Allegro z Sonaty G-dur* na skrzypce i fortepian), Witolda Maliszewskiego, Feliksa Nowowiejskiego, Marcellego Popławskiego, Kazimierza Jurdzińskiego, Stanisława Mierczyńskiego. Wiele oberków i kujawiaków skomponował także Leopold Lewandowski, uwielbiany przez publiczność dyrygent i reformator orkiestry warszawskiego Teatru „Rozmaitości”. W tym samym czasie ogromne sukcesy święciła również powstała w 1881 r. orkiestra włościańska Karola Namysłowskiego, wykonująca m. in. oberki.

Oberki w okresie zaborów pojawiały się też sporadycznie w przedstawieniach baletowych i wstawkach operowych. W większości jednak przypadków nie dysponujemy bliższymi informacjami na ten temat. Interesujące wiadomości przedstawia jednak w swoich pamiętnikach Feliks Parnell, szczególnie tych odnoszących się do jego kształcenia się i występów w Teatrze Wielkim w Warszawie:

„Jeszcze w szkole, będąc chłopcem, tańczyłem polskie tańce w baletach: *Pan Twardowski* z muzyką Sonnenfelda, *Wesele w Ojcowie* z muzyką Stefaniego i Kurpińskiego, w operze *Halka* Stanisława Moniuszki. Tańczyłem krakowiaka, mazura, oberka, wrywasy. Wszystkie te tańce, chociaż różne z nazwy, bazowały na kilku zasad-

60 Z. Noskowski, *Krakowiak i oberek z Wiara, miłość i nadzieja : obraz ludowy w 4 aktach* przez Adama Staszczyka, Kraków b.d.

61 W. Żeleński, [Koncert kompozytorski Z. Noskowskiego] „Kłosa” 1875, nr 544, s. 365; za: I. Poniałowska, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860-1914*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 1980, s. 228.



nicznych *pas*, takich jak: *pas marches*, *balance*, hołubcach, galopadzie i ewentualnym klękaniu na kolano w oberku i w mazurze. Ilości nie można nazwać imponującą. A poza tym brakło im najważniejszego, co powinno charakteryzować ludowy czy narodowy taniec polski. Brakło im cech właściwym Polakom – wigoru, junactwa, temperamentu, elegancji i fantazji. Wszystko to określiłbym wspólnym mianem – brakło, jak powiedział Lifar, «ducha» narodu. Jeżeli chciałbym przyznać któremuś z ówczesnych polskich tancerzy zrozumienie istoty polskiego ludowego tańca, to musiałbym wymienić jedynie Michała Kuleszę, który w obertacie w balecie *Pan Twardowski* wykazywał – pomimo skromnych środków choreograficznych – polską duszę<sup>62</sup>.

Ostatnim powiewem świeżości w zakresie tańców narodowych w znajdującym się w carskim władaniu Teatrze Wielkim, było wystawienie przez Michała Kuleszę niedługo po rozpoczęciu I wojny światowej nowej wersji *Wesela w Ojcowie*. Do baletu włączono pieśni wykorzystujące fragmenty poematu *Pieśń o ziemi naszej* Wincentego Pola (1807–1872), oraz – po raz pierwszy – tańce śląskie, kaszubskie i kujawskie<sup>63</sup>. To wystawienie, akcentujące znaczenie regionalizmów tanecznych, symbolicznie zamyka okres zaborów.

W okresie międzywojennym istotną postacią rozwijającą środki choreograficzne scenicznych oberków był Feliks Parnell. Już w sezonie 1921–1922 powstała choreografia *Obertas „Zawierucha”* do muzyki Leopolda Lewandowskiego, w którym po raz pierwszy wykonane zostały osławione „kozy”. Polegały one na tym, że: „trzymając dziewczynę w pasie, chłopak tak wysoko wyrzucał obydwie nogi do góry, że przez moment jak gdyby zastygał w pionowej pozycji. I tak z rzędu

62 F. Parnell, *Moje życie w sztuce tańca (pamiętniki 1898–1947)*, Łódź 2003, s. 107.

63 J. Pudełek, *Warszawski balet w latach 1867-1915*, Kraków 1981, s. 99.

kilkanaście razy”<sup>64</sup>.

W tym samym roku powstał też obertas do *Dożynek*:

„Kiedy na moment wszyscy zastygli w wyrazistej pozie, z dwóch stron wypadaliśmy z Zizi [Józefiną Halamą], dając sygnał do kontynuowania tańca. Podczas gdy wszyscy ustawieni półkołem przytupywali, ja wykonywałem obertasa – z ogromnego *grand jeté* wykladałem się poziomo i z góry spadałem w takiej pozycji na podłogę, by momentalnie poderwać się i wykonywać następny (osiem z rzędu). Halama w zbijanych *pas* z podniesionymi rękami postępowała tuż za mną – jak gdyby zachęcała do tych wyczynów. Nie na tym był jednak koniec, chociaż skoki te już po trzecim odbywały się przy akompaniamencie spontanicznych braw. Wszystkie pary po kole wykonywały tzw. kozły, bez których już dzisiaj nie odbywa się niemal żaden oberek czy to w Mazowszu, Śląsku, zespole Harnama, Centralnym Zespole Wojska Polskiego, a nawet w słynnym balecie Mojsiejewa [Igora]. (...) I tak wszystkie pary »kozłowały« dookoła sceny. Ale same kozły jeszcze mi nie wystarczyły. Podczas gdy chłopcy z dziewczętami je wykonywali, ja i Zizi na froncie sceny robiłem zawrotną karuzelę. Polegała ona na tym, że chwytałyśmy się za ręce, a Zizi z preparacją wymachnięciem lewej nogi wykonywała *pas entrelace*, przelatując (z mojego machnięcia) nad orkiestrą około 270 stopni koła w pozycji poziomej – odbywało się to w jednym taktie  $\frac{3}{4}$ -wym. W drugim dotykała nogami podłogi i obracała się, puszczając jedną rękę, by znowu ją pochwycić, po czym całe *pas* powtarzało się – i tak sześć razy z rzędu. Było to – jakbyśmy dzisiaj powiedzieli – «mocne uderzenie». W tym miejscu chciałbym jeszcze odnotować, że tysiące *pas*, które stworzyłem, były,

---

64 Tamże, s. 115.

Zofii z Thokarskich Słubickiej.

# KUJAWIAKI.



ofiarował i ułożył  
**NA FORTEPIAN**

**Mieszysław hr. Miaczyński.**

Zeszyt. I.

POZNAŃ,  
w. Komisje Księgarni J.K. Zupańskiego.

Gen. 25 S.

są i chyba jeszcze długo będą powtarzane, jedynie «obertas» – bo tak trzeba to nazwać – wykonywany w fruwających lotach przez Halamę i mnie w *Dożynkach* ostał się oryginalnym i nietykalnym. Nazbyt dużo tu trzeba mieć »fajeru« i nieprawdopodobną sprawność techniczną, nie mówiąc już o szalonej odwadze, żeby tak z uśmiechem na twarzy «fruć», a przy tym nie połamać nóg”<sup>65</sup>.

Do ciekawych zaliczyć należy kreacje Ziuty Buczyńskiej, wybitnej indywidualności tanecznej lat trzydziestych XX wieku. O swoim tanecznym talencie i choreograficznej kreatywności dała znać już w 1933 roku podczas Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego w Warszawie, zdobywając nagrodę specjalną Towarzystwa Sztuk Pięknych w Warszawie za najlepiej wykonane tańce ludowe, konkretnie za własną, solową interpretację *Oberka* do muzyki Romana Statkowskiego<sup>66</sup>. Poświadczeniem jej mistrzostwa w skali europejskiej było zdobycie I nagrody podczas II Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego w Wiedniu w 1934 roku, m.in. za *Kujawiaka* (chor. Zofia Mikołajczewska, muz. Franciszek Rózewicz) oraz stanowiący połączenie mazurka z oberkiem *Taniec chłopski* do muzyki Adama Kapuścińskiego<sup>67</sup>. Międzynarodową sławę ugruntował zaś dyplom uznania zdobyty podczas Olimpiady Tanecznej w Berlinie w lipcu 1936 roku<sup>68</sup>, m.in. za *Kujawiaka*. Jej styl można określić jako plastyczno-charakterystyczny. Alicja Janowska scharakteryzowała go następującymi słowami: „Pamiętam ten jej typowy krok w tańcach ludowych, taki z podniesioną stopą do góry i ten gest wystającego

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

66 D. Pikula, *Tańcem oczarowana : wspomnienia o Ziucie Buczyńskiej (1910-2002)*, Siedlce 2012, s. 31.

67 Tamże, s. 32–37, 50.

68 Tamże, s. 38. Po sukcesie na berlińskiej olimpiadzie tańca Eugeniusz Cękański zrealizował film taneczny, prezentujący krakowiaka i kujawiaka w wykonaniu Ziuty Buczyńskiej.

łokcia, prosty i wyrazisty. To taki jej charakterystyczny sposób potraktowania muzyki ludowej; dla nas to był wzorzec ludowości”<sup>69</sup>.

Przed wojną wyróżniającą się osobowością była też wychowanka Tacjanny i Stefana Wysockich, uczestniczka kursów Mary Wigman, solistka i baletmistrzyni Opery Warszawskiej oraz współpracowniczka Leona Schillera – Jadwiga Hryniewiecka. W 1933 roku podczas Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego w Warszawie tancerka wykonywała m.in. oberka do muzyki Chopina, a także kujawiaka. Rok później na konkursie w Wiedniu wiejskie pierwowzory tańców narodowych pojawiły się w prezentowanym przez zespół Hryniewieckiej i Felicji Brattówny obrazku *Dożynki* docenionym przez jury<sup>70</sup>. W późniejszych latach, jako baletmistrzyni i choreograf Teatru Wielkiego w Warszawie Jadwiga Hryniewiecka tańczyła także Oberka do muzyki Tadeusza Sygietyńskiego.

Z innych tancerek prezentujących interesujące nas tańce należy wymienić Barbarę Bittnerównę (*Kujawiak*), Irenę Jedyńską (w parze z Aleksandrem Sobiszewskim, tańczyła *Zaloty chłopskie* do muzyki Henryka Wieniawskiego i *Kujawiaka-oberka* do muzyki Wojciecha Osmańskiego), Stefanię Pokrzywińską (drugie miejsce w 1939 roku na Międzynarodowym Konkursie Tańca w Brukseli za *Kujawiaka* Henryka Wieniawskiego). Oberki znajdowały się w baletach wystawianych w Teatrze Wielkim (*Baśń krakowska* Michała Kondrackiego i *Pieśń o ziemi naszej* Romana Palestra), w programie Baletu Warszawskiego Jana Cieplińskiego (Oberek Jana Ekiera) oraz w programach zespołów Tacjanny Wysockiej i Janin Mieczysławskiej. Oprócz powyżej

69 D. Pikula, *Tańcem oczarowana...*, dz. cyt., s. 32–37, 94.

70 B. Mamontowicz-Łojek, *Terpsychora i lekkie muzy: taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918-1939)*, Kraków 1971, s. 75, 77.

wymienionych kompozytorów oberki i kujawiaki pisali m.in. Karol Szymanowski, Stefan Poradowski i Franciszek Maklakiewicz.

Okres socrealizmu w polskiej muzyce (lata 1948–1956), był czasem wywierania nacisków na kompozytorów w celu uzyskania większej ilości utworów inspirowanych muzyką ludową. Naciski takie często nie przynosiły spodziewanych efektów, za to po ich ustaniu, kompozycje nawiązujących do kujawiaka i oberka stanowiły bardzo dużą rzadkość i w dodatku często wzorowane były na mazurkach chopinowskich. Równolegle zachodził też proces stopniowego odchodzenia od repertuaru nawiązującego do kultury tańców narodowych, który już w latach siedemdziesiątych XX wieku nie był częsty, a po roku 1989 należy do rzadkości.

W tej sytuacji głównym środowiskiem kultywującym polskie tańce narodowe stały się zespoły pieśni i tańca – tak amatorskie, jak i zawodowe. Ich początki zaznaczają się w okresie międzywojennym i były związane najpierw z działalnością prywatnych szkół tańca, a później także z obecnością tańców narodowych w programie szkół powszechnych. Jednakże po dojściu do władzy w powojennej Polsce sił lewicowych o przyjęciu wzorców radzieckich zjawisko zespołów pieśni i tańców zostało umasowione, przekraczając znacznie liczbę pięciu tysięcy zespołów. I właśnie dla tych zespołów pojawiła się literatura specjalistyczna omawiająca zarówno formy taneczne scenicznych oberków i kujawiaków, jak i odpowiadających im układów scenicznych i rozwiązań choreograficznych.

Ze względu na powszechność występowania, ciągłą popularność, jak i odpowiedniość ideologiczną oberek w pierwszych latach po

ostatecznym zwycięstwie sił lewicowych w Polsce cieszył się szczególnie względami. Nic więc dziwnego, że już w roku 1954 doczekał się anonimowej monografii<sup>71</sup>, która była ukierunkowana głównie na zespoły świetlicowe. Znamienne jest, że monografia podawała przede wszystkim dużą ilość ćwiczeń przygotowawczych, przemycających podstawowe elementy tańca klasycznego, jak też najniezbędniejsze



zasady metodyki zajęć. Nieznany nam autor na pierwszym miejscu proponował zresztą układ na potrzeby zespołu dziewczęcego, łatwiejszego w realizacji niż układ parowy. Skądinąd wiemy, że w tym czasie wiele prowincjonalnych zespołów borykało się raczej z brakiem kandydatów niż kandydatek. W nauce kroków oberkowych autor odwoływał się też do kroku wciąż niezmiernie popularnego walca, by następnie wprowadzić elementy wprowadzanego tańca narodowego, jak również funkcjonujących od okresu międzywojennego elementów

71 *Oberek*, [Warszawa 1954].

o charakterze scenicznym. Lekceważy zresztą także zróżnicowanie regionalne tańca, wskazując, że proponowane elementy i układy można wykonywać w „dowolnych strojach ludowych, a więc w strojach tych wszystkich regionów, w których jest powszechnie tańczony”<sup>72</sup>. Takie postrzeganie oberka jest zresztą współcześnie bardzo powszechne. Same opisy i schematy rozwiązań przestrzennych zaczerpnięte zostały głównie z podręcznika Karola Mestenhausera<sup>73</sup>.

Do rozwoju formy scenicznej oberka w dużym stopniu przyczyniła się Jadwiga Hryniewiecka, realizując większość swoich pomysłów z prowadzonym przez siebie zespołem „Harnam”. W 1964 roku autorka opublikowała propozycję scenicznego *Oberka wiosennego* na tancerkę solo do muzyki Lucjana Marczewskiego, będącego w istocie pod względem muzycznym rodzajem okrągłego, znanego z kujawskich opisów Kolberga. Już sam wybór aparatu wykonawczego nawiązywał do przedwojennej solistycznej kariery Hryniewieckiej i prawdopodobnie autorka wykorzystywała sprawdzone w tamtym okresie rozwiązania choreograficzne. Poza podstawowymi krokami oberka wiejskiego i narodowego, autorka proponowała krok akcentowany, kujawiakowy krok kołysany, zastosowanie kroków obrotowych z szybszą i wolniejszą rotacją, a także inspirowane techniką tańca klasycznego kroki niestandardowe: „podskok z energicznym uniesieniem nogi w przód” oraz „podskoki w obrocie w prawo z uniesieniem lewej nogi w tył”, przeplatane krokiem oberkowym. Ułożenie korpusu i upozowanie rąk przy tym pozostawało w estetyce bardziej uładowanego ekspresjonizmu niemieckiego<sup>74</sup>.

---

72 Tamże, s. 6.

73 Tamże, s. 5–6.

74 J. Hryniewiecka, I. Ostrowska, *Tańce na estradę. Zeszyt I – tematyka ludowa*, Warszawa 1964, s. 71–90.



Oberk został umieszczony przez Jadwigę Hryniewiecką także w wydany przez nią w roku 1970 w zbiorze *Pięć tańców polskich*<sup>75</sup>. Jakkolwiek sam opis elementów składowych ma tu charakter systematyzujący, to jednak wprowadziła do niego także nowe elementy, częstokroć o charakterze akrobacyjnym. Oczywiście elementy te nie wywodziły się bezpośrednio z tradycji wiejskiej, ale zostały zastosowane przez nią z inspiracji Kolbergowskim opisem oberka z terenu Kujaw. Do motywów tych, które niewątpliwie uplastyczniały i ubarwiały widowisko, zaliczyć należy: Oberkiem nisko, wysoko, Skok w czasie wirowania parami, Przyklękany w obrotach, Zwijany i Podnoszenie dziewcząt<sup>76</sup>.

Dalsze rozszerzenie elementów stosowanych w oberku odnajdujemy w książce Marii Młodzikowskiej, która w swojej pracy zebrała w całość elementy charakterystyczne dla form wiejskich, elementy oberka narodowego oraz ich wersje scenicznych. Autorka opisała więc następujące rodzaje kroków: bieg oberkowy zwykły w przód, bieg oberkowy zwykły w tył, bieg oberkowy ozdobny w przód, bieg oberkowy ozdobny w tył, bieg oberkowy ozdobny w miejscu, krok ćwierćobrotowy, ćwierćobrotowy w miejscu, krok półobrotowy w przód płaski, krok półobrotowy w przód przeskoczny, krok obrotowy przeskoczny, przyklęk niski – płaski, przyklęk wysoki – wyskoczny z półobrotem, przyklęk z wysoku, wieloklęki, kozły, krok akcentowany na trzy, hołubiec, podskoki zmienne w miejscu, podskoki zmienne w miejscu ze skrzyżnym wznosem nogi, przytupnięcia, zeskok obunóż. Wymieniła też następujące rodzaje figur: obrotowa, „od sie do sie”, odwirek, kozły parami, karuzela, parami dookoła sali, wężyk pojedynczy, koło,

75 J. Hryniewiecka, *Pięć tańców polskich*, Warszawa 1970, s. 93–127.

76 Tamże, s. 105–113.

karuzela, tancerki wybierają tancerza, koło zębate<sup>77</sup>. Z racji widowiskowości opisanych w pracy Młodzikowskiej form oberkowych, są one wymieniane także w późniejszych książkach. Chociaż na ogół przyjęto stosować się do systematyki Czesława Sroki<sup>78</sup>, w której autor rekomendował nie stosowanie na ogół zapożyczonych elementów widowiskowych, takich jak: kozły, żabki, świece oraz naskoki tancerki na biodro lub udo tancerza.

Co się tyczy formy narodowej kujawiaka, to wiele nowego wносиły przede wszystkim publikacje Jadwigi Hryniewieckiej<sup>79</sup>. W swej najdokładniej przemyślanej pracy z 1971 roku Hryniewiecka wymienia: krok podstawowy w obrocie, krok podstawowy w przód, krok kołysany – do siebie i od siebie, krok krzesany z hołubcem, krok akcentowany, krok z akcentem na „dwa”, zakończenie. Wśród figur natomiast wymienia: obroty, niesiony (w tym przeplatany obrotami), kołysany, ozdobniki (krok krzesany z hołubcem, krok trzykrotnie akcentowany, krok akcentowany na „dwa”)<sup>80</sup>. Jednakże zaznaczyć należy, że autorka w okresie poprzedzającym omawianą publikację wykazała się największą innowacyjnością choreograficzną w zakresie kujawiaka, którego dobrze zapoznała i starannie przetworzyła na potrzeby zespołu „Harnam” z Łodzi. W 1961 w omówieniu choreografii „na melodię kujawiaka” proponowała m.in. falisty krok z półobrotem dla dziewcząt, krok podstawowy w bok, skok z uderzeniem ręką w udo, podnoszenie dziewcząt, zawijany w głębokim przysiadzie dla

77 M. Młodzikowska, *Mazur: widowiskowy układ taneczny*, w: Bednarzowa Bożena, Kapczyńska Maria, Młodzikowska Maria, *Taneczne układy widowiskowe, Część II*, „Zeszyty Naukowo-Metodyczne” nr 27, Warszawa 1978, s. 104–127.

78 C. Sroka, *Polskie tańce narodowe – systematyka*, Warszawa 1990, s. 38–43.

79 J. Hryniewiecka, *Sześć scenicznych układów polskich tańców ludowych*, Zeszyt II, Warszawa 1962, s. 33–56; też, *Tańce Harnama: polonez, mazur, oberek, kujawiak*, Warszawa 1961; też, *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*, Warszawa 1967, też, *Pięć tańców polskich*, dz. cyt., s. 62–92.

80 J. Hryniewiecka, *Polskie tańce narodowe...*, dz. cyt., s. 85–99.

chłopców<sup>81</sup>. Rok później wprowadziła: krok podstawowy w tył, krok akcentowany na trzy, krok w półprzysiadzie, półobroty na zmianę to w prawo, to w lewo, krok z dwoma hołubcami, krzesany i dwa hołubce, obrót z uniesieniem w przód nogi zgiętej, obrót z uniesieniem na zmianę prawej i lewej nogi w tył. Dodatkowo proponowała wprowadzenie różnych figur na bazie krzyża<sup>82</sup>. Nieco bardziej powściągliwie autorka postąpiła w przypadku pracy z 1970 roku, w której dodała obrót w jednym takcie, chód w półprzysiadzie z pięty, dwukrotne uderzenie lewą ręką w lewą nogę, klaskany<sup>83</sup>.

Późniejsze prace, związane najczęściej z instytucjami wychowania fizycznego, pomimo pozostawania wiernymi głównym tezom postawionym przez Zofię Kwaśnicową, starały się łączyć ze sobą elementy taneczne charakterystyczne dla wiejskich, salonowych i scenicznych form kujawiaka<sup>84</sup>. W tej sytuacji nieocenionymi stały się takie działania jak próby Rady Ekspertów ds. Folkloru Ministerstwa Kultury i Sztuki z lat 1987–1989 opisanie dawnych form kujawiaka salonowego (narodowego). Wyniki tych dociekań znalazły się w opracowaniu Czesława Sroki *Polskie tańce narodowe – systematyka*<sup>85</sup>, gdzie opisano niemal wszystkie spośród funkcjonujących elementów. Systematyka ta stanowi do dziś przykład kanonicznych środków tanecznych przyjętych zarówno dla oberka i kujawiaka w środowisku zespołów pieśni i tańca.

81 Kompozycja *Na melodię kujawiaka*, J. Hryniewiecka, *Tańce Harnama...*, dz. cyt., s. 131–160.

82 J. Hryniewiecka, *Sześć scenicznych układów...*, Zeszyt II, dz. cyt., s. 35–56.

83 Kompozycja *Kujawiak*, J. Hryniewiecka, *Pięć tańców polskich*, dz. cyt., s. 62–92.

84 Np. J. Kurant, *Folklor taneczny Kujaw. Taniec ludowy*, Włocławek 2006.

85 C. Sroka, *Polskie tańce narodowe – systematyka*, dz. cyt., s. 31–36.

## Salonowa kariera plebejskich tańców mazowieckich i kujawskich

Jak już wcześniej powiedziano, oberek już u schyłku XVII wieku dobijał się do świadomości mieszczan i szlachty, pojawiając się za sprawą kompozytorów i literatów w pastoralnym repertuarze religijnym, operach komicznych, czy też wierszach mieszczańskich. Jednak dopiero w latach dwudziestych XIX wieku, dzięki mazurkom Marii Szymanowskiej i Fryderyka Chopina mieszczenie i ziemianie mogli podziwiać rytmikę mazurkową i kujawiakową w artystycznej krasie. Wtedy też – a konkretnie w roku 1827 – w wyższych kręgach społecznych usłyszano o gatunku kujawiaka. Stało się to dzięki Feliksowi Jaskólskiemu, który w utworze *Pasterze na Bachorzy. Sielanki kujawskie*<sup>86</sup> o kujawiaku wspominał:

„Jedni wołu Antkowi w podwórze wpuścili  
Inni skrzypka, basistę w karczmę sprowadzili  
Zaczęła się zabawa urznął kujawiaka,  
Skrzypek, Rozyna z Jankiem w pierwszej parze skaka.  
Za niemi koło hożych dziewcząt i parobków  
I tak pędzi wesoło wieczór, zgraja chłopków”<sup>87</sup>.

Określenia „oberek” i „kujawiak” pojawiły się też w dwóch książkach poświęconych historii kultury polskiej Łukasza Gołębiowskiego<sup>88</sup>. Kazimierz Wójcicki, autor dwutomowego zbioru *Pieśni ludu Białocho-*

86 F. Jaskólski, *Pasterze na Bachorzy. Sielanki kujawskie*, Warszawa 1827, s. 65, 94, 99.

87 Tamże, s. 65.

88 Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub w niektórych tylko prowincjach*, Warszawa 1831, s. 246, 325; Ł. Gołębiowski, *Lud Polski, jego zwyczaje, zabobony*, Warszawa 1830, s. 211.

batów, Mazurów i Rusi z nad Bugu z 1836 roku, opublikował łącznie 25 pieśni z Kujaw, z których co najmniej jedna była kujawiakiem (*O cóżżeś się zadumała*)<sup>89</sup>. Mimo to autor nie użył tego określenia w swojej książce. Za to Leon Zienkiewicz w swojej książce z roku 1841 poświęconej głównie ubiorom mieszkańców przedrozbiorowej Rzeczypospolitej nie tylko wymienił nazwę „kujawiak”, ale też określił ją, jako nacechowaną regionalnie kujawską odmianę mazurka<sup>90</sup>. Ponadto autor stwierdził, iż specyfiką kujawiaka i podlaskiego jest dominacja molowej tonacji, a więc jego nieco melancholijny charakter<sup>91</sup>.

Pierwsze kompozycje nurtu mieszczańskiej kultury popularnej z użyciem określenia oberek wydrukowano w końcu lat trzydziestych oraz w latach czterdziestych. Były to przede wszystkim utwory wykonywane w warszawskim Teatrze Rozmaitości, u wód mineralnych w Ogrodzie Saskim lub Krasińskich, a także na salach karnawałowych – *Obertas-mazur* z 1839 roku Kazimierza Lubomirskiego, *Oberek* ze zbioru *Kwiaty karnawałowe* z 1846 roku Karola Hausera i *Mazur wiejski, czyli Oberek* z 1847 roku Edwarda Stefana Łodwigowskiego<sup>92</sup>. Szczególnie interesującym dla nas jest oberek karnawałowy Karola Hausera z 1846 roku, który jest najstarszym znanym nam potwierdzeniem wykonania oberka w praktyce salonowej i karnawałowej, a więc zapewne także tanecznej. Nie bez przyczyny bowiem autorzy publikacji z końca lat siedemdziesiątych XIX wieku stwierdzali, iż oberek

89 K. Wójcicki, *Pieśni ludu Białochochatów, Mazurów i Rusi z nad Bugu*, Tom I, Warszawa 1836, s. 279.

90 L. Zienkiewicz, *Les Costumes du Peuple Polonais*, Paris 1841, s. 87.

91 Tamże, s. 86.

92 *Obertas masure composée pour le piano-forte par Monsieur le Prince Casi. Lubomirski executée aux eaux minérales*, „Gazeta Poranna” 1839 nr 191, s. 1; „Gazeta Warszawska” 1839 nr 193, s. [8]; „Korespondent” 1839 nr 181, s. 1, „Kurier Warszawski” 1839 nr 189, s. 914; „Gazeta Codzienna” 1846 nr 46, s. 4; „Kurier Warszawski” 1846 nr 45, s. 214.

wykonywany jest już od wielu lat<sup>93</sup>. Z lat czterdziestych pochodzą też pierwsze kompozycje określone mianem kujawiaka autorstwa Oskara Kolberga i Mieczysława hr. Miączyńskiego, kujawskiego ziemianina.

W następnych latach w środowisku mieszczańskim powoli zaprzestawano łączyć oberka z mazurem, a coraz częściej zaczęto utożsamiać oberka z kujawiakiem, na czym być może zaważyła obserwacja znanej z Kujaw praktyki rozpoczęcia tańca kujawiakiem (czasami poprzedzonego chodzonem) i stopniowym przejściem do oberka<sup>94</sup>. Na ogół jednak ówczesni autorzy częściej sugerowali tożsamość obydwu terminów. Tak zagadnienie to pojmował na przykład Karol Czerniawski w 1847 i 1860 roku, a jego przykładem początkowo również Oskar Kolberg pisząc wprost: „kujawiak, czyli obertas”<sup>95</sup>. W tym przekonaniu komponowali ówczesni kompozytorzy – Ignacy Dobrzyński (*Sekstet Es-dur* op. 39 i *Minuetto alla Masovienne z II Kwartetu smyczkowego d-moll* op. 8), Edward Łodwigowski (*Wyrwas*), Kazimierz Łada (*Kujawiak z 1860, Zabawa wiejska na Kujawach*), Ignacy Komorowski (pieśń *A tam w karczmie*), Wojciech Osmański, czy Henryk Wieniawski (*Kujawiak C-dur, Kujawiak a-moll*, 1853), łącząc razem elementy oberka i kujawiaka lub też naprzemiennie zestawiając je ze sobą. Sprawę miały wyjaśnić dopiero opisy tańców z terenu Kujaw opublikowane przez Oskara Kolberga w 1865 roku, przytoczone już w rozdziale poświęconym najstarszym opisom tańca. Póki co Oskar Kolberg pisał bardzo lakonicznie: „Oberek, wyrwas, wykrętacz, zawijacz, drygant itd. Są to nazwy obertasa do różnej podniesione potęgi”<sup>96</sup>. Równolegle

93 K. Mestenhauser, *100 figur mazurowych oraz zasady ogólne i szczegółowe mazura jako podręcznik dla uczniów swoich napisał Karol Mestenhauser nauczyciel tańca*, Warszawa 1878, s. 146; A. Kleczewski, *Tańce salonowe...*, dz. cyt., s. 103

94 O. Kolberg, *Lud...*, *Serya IV*, dz. cyt., s. 204.

95 K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców...*, dz. cyt., s. 37, 61; tenże, *O tańcach narodowych...*, dz. cyt., s. 57.

96 O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego...*, dz. cyt., s. VIII.

jednak natrafiał na notki prasowe ziemian kujawskich na temat kujawiaka i oberka. W jednej z nich nieznany nam z nazwiska autor, po raz pierwszy w polskim piśmiennictwie odróżnił w 1860 roku oberka od kujawiaka ze względu na tempo wykonania: „Zwyczajnymi tańcami Gostyniaków są: oberek, czyli mazurek tańczony na skoczne tempo, kujawiak wolniejszy i poważniejszy (...)”<sup>97</sup>. Zaufanym potwierdzeniem powyższego stały się otrzymane przez Kolberga w latach sześćdziesiątych XIX wieku uwagi związanego z Kujawami Józefa Blizińskiego:

„Niektórzy za jedno biorą Kujawiaka z Obertasem. O ile jednak, wsłuchawszy się i napatrzywszy tańcom ludowym, sądzić mogę, jest uderzająca różnica pomiędzy właściwym Kujawiakiem a Obertasem tańczonym w innych okolicach kraju. Kujawiak, wolny od skoczności i rubasznosci, jest raczej poważny, a często tęskny i rzewny; niema żadnego przycisku i nie potrzebując przytupnięcia, tańczy się, że tak powiem, okrągło”<sup>98</sup>.

W ten sposób kujawiak i oberk przestawały być owianymi tajemnicą tańcami chłopów kujawskich, powoli natomiast stawały się elementem balów mieszczańskich i ziemiańskich.

Tragiczne wydarzenia lat sześćdziesiątych XIX wieku na ziemiach Królestwa Kongresowego – demonstracje patriotyczne, powstanie styczniowe i „żałoba narodowa” – na kilka lat zahamowały proces przyjmowania przez wyższe warstwy społeczne omawianych gatunków tanecznych. Choć i wtedy „Wolny, tęskny kujawiak molowy (...), czy molowy polonez były widzialnymi oznakami narodowej żałoby, na

97 „Ruch Muzyczny”, 1860, nr 40, za: O. Kolberg, *Mazowsze. Obraz etnograficzny skreślił Oskar Kolberg. Tom II. Mazowsze Polne. Część druga*, Kraków 1886, s. 298.

98 O. Kolberg, *Lud...*, *Serya IV*, dz. cyt., s. 202.

równi z czarnymi ubraniami dam i oryginalną biżuterią z symbolami narodowej żałoby”<sup>99</sup>.

Ostatnie dekady XIX wieku przyniosły zupełnie nową sytuację. W wyniku powstania styczniowego uwłaszczeniem objęto ziemie polskie zaboru rosyjskiego (wcześniej uwłaszczenie przeprowadzono na terenie zaboru pruskiego i austriackiego), co uruchomiło powolne, choć już nieuniknione procesy postępującej demokratyzacji życia społecznego. To zaś rzutowało na fakt, że w latach siedemdziesiątych zaczęto traktować oberka i kujawiaka jako tańce narodowe, stawiając je w jednym rzędzie z krakowiakiem, polonezem i mazurem. Ale usamodzielnianie się tych tańców było też pewnym procesem.

Jeszcze w 1878 roku najwybitniejszy polski nauczyciel tańca, Karol Mestenhauser, w swoich niezmiernie poczytnych podręcznikach tańca opisywał oberka, jako specyficzną figurę mazura. Autor podręcznika przewidywał dwa jej typy: Zawadiaka (nr 54) i Obertas z Wieliczki (nr 61). W pierwszym przypadku wskazywał, że figurę tę „można tańczyć na scenie, lub w kostiumach na tak zwanych weselach krakowskich”<sup>100</sup>. W drugim zaś, figurę tę polecał wykonywać w parze „bez trzymania damy lewą ręką”, za to „z przyklękaniem”, tańcząc „na wprost przed siebie w lewą stronę”<sup>101</sup>. W 1880 roku Mestenhauser opisywał oberka już jako gatunek wyodrębniony z mazura, złożony z figur: Zawadiaka oberkowy, Z Wieliczki obertas i Przepiórka. Co ciekawe – figura Przepiórka miała wówczas nadal być wykonywana

99 J. Katarzyna Dadak-Kozicka, *O odkrywaniu folkloru i sztuce mitologizacji*, w: *Muzyka polska w okresie zaborów*, Warszawa 1997, s. 58.

100 K. Mestenhauser, *100 figur mazurowych...*, Warszawa 1878, dz. cyt., s. 72–73.

101 Tamże, s. 80–82.



krokiem mazurkowym<sup>102</sup>. W swoim podręczniku tańców kołowych i figurowych z 1888 roku warszawski mistrz tańca polecał wykonywać Przepiórkę już krokiem oberkowym<sup>103</sup>. Oprócz przepiórki wyliczał następujące figury oberkowe: Nie uciekaj dziewczę, Zawadiaka, Harne dziewczuchy, Z wyrwasem, Obertas z Wieliczki<sup>104</sup>. Z kolei w 1896 roku pozostawiając zestaw figur z poprzedniego wydania Przepiórkę przechrzczył na Na dobitkę, dodając jednocześnie jej rozwinięty wariant określony jako Na koszu<sup>105</sup>.

Jeśli chodzi o kroki, to za najważniejszy Karol Mestenhauer uznał krok z charakterystycznym dla współczesnego oberka narodowego przeskokiem na raz, ale tylko w nieparzystych taktach, a nie tak jak obecnie w każdym takcie. Termin „podskok” Mestenhauer odnosi również do charakterystycznego dla formy narodowej oberka uniesienia w tył do poziomu średniego podudzia na trzecią miarę taktu, z tym, że tylko w co drugim takcie. Ale oprócz opisu kroku podstawowego Mestenhauer zalecał – wzorem tańców wiejskich – aby „Tancerze w oberku, dla okazania zręczności wśród najszybszego wiru przyklekają na jedno lub drugie kolano, lub też oba, albo też zataczają prawą nogą półkole”<sup>106</sup>. Zresztą także w podręczniku z 1888 roku autor pozostawił uwagę: „(...) dobry i zręczny tancerz używa

102 K. Mestenhauer, *100 figur mazurowych oraz ogólne i szczegółowe zasady z dodaniem oberka*, Warszawa 1880, s. 80–82. Podobnie zresztą także dzisiaj niektóre zespoły pieśni i tańca prezentują układy zatytułowane Przepiórka lub Przepióreczka.

103 W roku 1896 i 1904 stwierdził z kolei, że to ogólna figura oberka z mazurem; K. Mestenhauer, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera : w 3-ch częściach. Cz. 2, Tańce kołowe : galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe : kontredans, lansier, imperjal, polonez, krakowiak, kotiljon / przez Karola Mestenhauera*, Warszawa 1896, s. 166; tenże, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans - lansier*, Warszawa 1904, s. 166.

104 K. Mestenhauer, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans, lansier, imperial, polonez, krakowiak, kotiljon*, Warszawa 1888, s. 149–155.

105 K. Mestenhauer, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera... Cz. 2...*, Warszawa 1896, dz. cyt., s. 166–170; tenże, *Szkoła tańca... Cz. 2...*, Warszawa 1904, dz. cyt., s. 166–170.

106 K. Mestenhauer, *Szkoła tańca... Cz. 2...*, Warszawa 1888, dz. cyt., s. 146.

w oberku także pas mazurowych jak: hołupce, *pas marché*, a także inne wyrwasy, którymi młodzież lubi się popisywać<sup>107</sup>. Czy przypadkiem nie wynika to również z Kolbergowskiego stwierdzenia „pod nazwiskiem Mazura, rozpoczyna się Obertas”? Wydaje się także, że podobnie jak w przypadku wiejskich oberków, także i w ich salonowej wersji pozostały pewne elementy – zwłaszcza na początku i w końcu tańca – świadczące o korzeniach mazurowych. Mestenhauser wszak pisze wyraźnie:

„Jak wyżej powiedziano, tancerz nie zawsze rozpoczyna oberka od obrotów w kółka, ale od przebiegu lub przejścia w koło sali i wtenczas nie podaje damie lewej ręki, a dama prawej, – ale kawaler tylko obejmuje damę prawą ręką w pasie, a dama opiera lewą rękę na jego ramieniu i tak trzymając się, postępują przed siebie w lewą stronę salonu, tańcząc razem *pas marché*; lub też kawaler wybija hołubce, a dama tańczy *pas marché*, poczem dopiero wykonują obroty cyrkłowe całą figurą. (...) Zakończenie oberkowe w figurach należy tak wykonywać, ażeby kawaler, trzymając damę w pasie prawą ręką, nie podając jej lewej, robił szybkie obroty młynkiem w miejscu, sam wykręcając się tyłem, a damą kierując naprzód przed siebie<sup>108</sup>.

W uzupełnieniu do opisów Mestenhausera warto przywołać uwagi o balowych praktykach oberkowych ziemiaństwa małopolskiego na przełomie XIX i XX wieku, poczynione przez Alfreda Wysockiego na marginesie jego wspomnień: „... jeździłem ze słynnym wodzirejem Julkiem Zakrzewskim po całym Krakowskim i Miechowskim, aby na niezliczonych balach i kuligach obtłukiwać sobie dokumentnie

---

107 Tamże, s. 147.

108 Tamże, s. 147–148.

kolana przy oberku i wychylać z pantofelka tancerki liczne toasty<sup>109</sup>. Ale podobnie wyglądała również sytuacja na salonach poznańskich – w 1897 roku Józef Worobecki upominał tancerzy z całą mocą, by oberka tańczyli „w sposób hołupca oberkowego (...) z dodaniem przyklękania na jedno lub drugie kolano, lub przerzuceniem się z jednej ręki na drugą”. Jednocześnie przestrzegali przed naśladowaniem w oberku „sześciokrokowego walca”, gdyż tak „tańczą koloniści niemieccy koło Warszawy, a (...) tych w tańcu naśladować nie potrzebujemy, ani ich muzykę zbliżoną do Steyera”<sup>110</sup>. Z kolei Piotr Mikołajczak w 1904 roku pisał w sposób następujący: „Oberek tańczy się jak walc, z tą różnicą, że ruchy swobodne jak hołupce, przyklękiwanie itd. dozwolone. Oberka tańczy się w stronę przeciwną, a zatem wspak, czyli na odsibkę”<sup>111</sup>.

Jak z powyższego przeglądu widać oberek był tańcem, który szlachcie dozwalał nieco więcej swobody i zdystansowanie się od sztywnego konwenansu mieszczańskich tańców, co wobec postępującej demokratyzacji życia społecznego, było przez przedstawicieli warstw wyższych bardzo pożądane.

Ale, ale – w tych oberkowych rozważaniach zgubił się nam gdzieś kujawiak. Czyżby w miarę odłączania go od oberka zanikł zupełnie? I tak i nie. Okazuje się, że taniec ten nie cieszył się tak dużą popularnością jak oberek i w niektórych regionach w ogóle się nie przyjął. W innych regionach – głównie na terenach nizinnych – nie występował zbyt często, ale był tańczony. Za to na Kujawach stał się obowiązkową i ulubioną pozycją balów ziemiańskich. Tu zresztą kujawiakiem

109 A. Wysocki, *Sprzed pół wieku*, Kraków 1956, s. 7.

110 J. Worobecki, „O tańcu”. *Krytyczny rozbiór tańców zestawil w formie odczytu Józef Worobecki*, Łwów 1897, s. 43.

111 P. Mikołajczak, *Kilka słów o tańcu*, Poznań 1904, s. 15.

nie tylko się bawiono, ale wręcz rozwijano. Wiemy wszak, że wielu ziemian kujawskich zapraszało wiejskich muzykantów na dwory, a w tańcu wymyślało popisowe sposoby tańczenia (np. Jan Kłobókowski, Adolf Biesiekierski i jego potomkowie<sup>112</sup>). W niektórych majątkach zdarzało się nawet projektowanie ubiorów służby, czy też kostiumów karnawałowych na wzór odświętnych ubiorów Kujawian<sup>113</sup>. Być może dlatego właśnie, kiedy przed I wojną światową kujawiak w formie narodowej zniknął niemal całkowicie z publikacji i życia publicznego na pozostałych terenach Polski, tu był nadal kulturowany.

Bardzo ciekawym potwierdzeniem tego jest literacka relacja<sup>114</sup> pochodzącej z Kresów Ireny Zabłockiej-Bączkowskiej, która w latach 1924–1926 mieszkała i pracowała w majątku Dębice Ireny Bojańczyk-Haackowej na Kujawach koło Włocławka<sup>115</sup>. W relacji tej znajdujemy trzy fragmenty opisujące kujawiaka tańczonego podczas balów ziemiańskich. Pierwszy charakteryzuje typ ruchu, oraz ukazuje sposób zmiany kierunku tańca:

„I już młody dziedzic z panią Konczyńską w pół się wzięli i falują, za nimi pan Gliński ze złotowłosą wiotką Krzysią, panowie i panie wnet się dobierają, para parę goni, płyną, toczą kołem, bokiem mkną jak zbożowy łan, jak lekko na wietrzyku kołysane zboże. (...) Na rozstajnych drogach wiatr się raptem zmienił, stanął, tupnął, skręcił, kurzem w oczy rzucił – na odsibkę w lewo... Zawiruje, zakołysz, rozszaleje się

112 Powołując się na relację Miry Zimińskiej, Roderyk Lange wspomina o jednym z członków rodziny Biesiekierskich, tańczącego kujawiaka na piętach; R. Lange, A. Pawlak, B. Krzyżaniak, *Folklor Kujaw*, Poznań 2001, s. 32.

113 Tamże, s. 32; J. Kurant, *Folklor taneczny Kujaw...*, dz. cyt., s. 17.

114 I. Zabłocka-Bączkowska, *Kujawski bal*, „Wiadomości” (Londyn) 1954, nr 432, s. 2 (zob. też w: I. Zabłocka-Bączkowska, *Krajobrazy i ludzie. Opowiadania norfoldzkie*, Opole 1995, s. 99–100).

115 S. S. Nicieja, *Między Wschodem a Zachodem. O krajobrazach Ireny Zabłockiej-Bączkowskiej*, w: I. Zabłocka-Bączkowska, *Krajobrazy i ludzie...*, dz. cyt., s. 15.

sala, zadyszą się tancerze na odsibkę wnet, aż tancerki przytomność utracą, zadyszane staną, oczy ręką skryją, zachwieją się całe, zafalują”<sup>116</sup>.



Drugi fragment, równie poetycki dostarcza nam kilku istotnych uwag na temat wykonania kujawiaka w parze i charakteryzuje podstawowe współczynniki ruchu tanecznego. Oprócz tego dowiadujemy się także nieco więcej o zasięgu geograficznym tańca oraz wyczuwamy pewne sugestie dotyczące odrębności stylistycznych tak ze względu

<sup>116</sup> I. Zabłocka-Bączkowska, *Dwór w Kłosach*, w: I. Zabłocka-Bączkowska, *Krajobrazy i ludzie...*, dz. cyt., s. 106.

na różnice regionalne, jak i generacyjne:

„Zaćwirlikają, zaskwierczą, zaleją się skrzypce, zabuczy, zahuczy, zabeczy bas... aż wszyscy tylko mówią: »Patrzcie, patrzcie!« Tańczą państwo Szelażkowie z Płockiego, zza Wisły, ani młodzi, ani piękni, pan siwawy w starym fraku, pani skromna, suknia czarna, ani młoda, ani modna, trochę przyrudziała, głowa gładko przyczesana, koczek mały z tyłu. (...) Kołuje para, kołuje, włoszek ani nie drgnie, noga nie oderwie się od ziemi, suknia nie odleci – wiatr przysiadł – płynie, płynie, kręgiem toczy, kołuje prawdziwy kujawiak<sup>117</sup>.

Trzeci fragment informuje nas o rzadko wspomianej kwestii, a mianowicie figurach stosowanych w kujawiaku podczas balów ziemiańskich, które – podobnie jak w przypadku oberka – czerpano głównie z mazura, figurowego walca lub innych tańców zasobnych w tego typu rozwiązania przestrzenno-ruchowe:

„I już znów Kiki Gliński kokardę z boku wielką do ramienia przypina, wstążkami furkocze, kujawiaka prowadzi dworskiego, hucznego, wesołego, niefrasobliwego z figurami:

– Koszyczek, koło, panie w lewo, panowie do środeczka, dobierany, wesoło – hu ha!

*Kiedym jechał przez Kujawy,  
Obszczekał me pies kulawy,  
Kujawianka wyleciała,  
Jeszcze me tam przyszczuwała*

117 I. Zabłocka-Bączkowska, *Dwór w Ktosach...*, dz. cyt., s. 107.

Hu, ha, na odsibkę w lewo – cicho sza, bo się wyda, bo się wyda, dobierany, w koło, wraz...”<sup>118</sup>.

Niestety opowiadania Ireny Zabłockiej-Bączkowskiej należą do odosobnionych dokumentów tanecznych realiów ziemiańskich na Kujawach okresu międzywojennego, które niewątpliwie pociągały autorkę tekstu swoją odmiennością od tego, co znała z poprzednich miejsc zamieszkania.

Mówiąc o popularności oberka i kujawiaka w okresie międzywojennego warto zajrzeć do ówczesnych podręczników tańca. Bardzo ciekawym jest tu szczególnie podręcznik nieznanego nam autora, ukrywającego się pod pseudonimem Salonowiec. Opisał on bodajże po raz pierwszy w historii krok oberka narodowego, jakiego znamy współcześnie, co sugeruje, że ma on obecnie około stu lat. W jego podręcznikach ujęta została również forma oberka – prosta, ale mająca ściśle określony przebieg: obiegnięcie sali wkoło, wir oberkowy (tak jak opisywał Kleczewski – w odwrotną wobec walca stronę) i obroty pary w miejscu w ujęciu otwartym (mężczyzna w tył, kobieta w przód)<sup>119</sup>. Inne podręczniki tańców salonowych okresu międzywojennego nic więcej do tego opisu w zasadzie nie wniosły.

Dopiero podręczniki tańców narodowych z drugiej połowy lat trzydziestych przyniosły nie tylko dalsze uściślenia istniejących form tanecznych, ale jak się wydaje także opisy ich rozwinięć. Józef Waxman poza krokiem zwykłym wykonywanym na wprost i z półobrotem opisał także hołubca z półobrotem w prawo, klęk z obrotem i obrót tyłem wpoł w lewo i w prawo. Zalecał też częstą zmianę elementów

<sup>118</sup> Tamże, s. 108.

<sup>119</sup> Salonowiec, *Samouczek tańców salonowych*, Warszawa 1914, s. 58.

ruchowych, próbując wyróżnionym zestawom nadać rangę figur<sup>120</sup>. Dalej szedł Jan Ostrowski-Naumoff wśród kroków poza obrotowym, hołupcowym, przyklękanym i stąpanym wyróżniając zaczerpnięty z kujawiaka odwracany i przytupywany. Autor wymienił też figury: odwracaną, wirową, przyklękaną, siarczystą i zawrotną<sup>121</sup>. Jednak najbardziej rozbudowany opis przedstawiła Zofia Kwaśnicowa, która szczególnie szeroko i precyzyjnie omówiła zagadnienie różnych rodzajów kroków akcentowanych (przytupów) oraz zmian kierunków wirowania<sup>122</sup>.

Kujawiak, jako najrzadziej – poza Kujawami – wykonywany na salonach polski taniec narodowy, był w okresie międzywojennym o wiele rzadziej opisywany aniżeli oberek. W 1933 roku opis kujawiaka scenicznego umieściła Jadwiga Mierzejewska w swojej książce zatytułowanej *Teatr z pieśni*, przy okazji opisu obrazka scenicznego *Na Kujawach*<sup>123</sup>. Choreografia ta udokumentowana została w 1935 roku przez Eugeniusza Cękałskiego i Stanisława Lipińskiego w filmie krótkometrażowym, który wytrwali poszukiwacze znajdą w Internecie w wykonaniu jednego z pierwszych na ziemiach polskich zespołów pieśni i tańca należącego wówczas do Związku Teatrów Ludowych<sup>124</sup>. Z kolei w 1938 roku autorka opublikowała w czasopiśmie „Teatr Ludowy” krótki opis kujawiaka<sup>125</sup>. W 1936 roku opis kujawiaka opublikował w swoim podręczniku Józef Waxman, który jako pierwszy skategoryzował kroki kujawiakowe: zwykły, zwykły akcentowany,

120 J. Waxman, *Tańce narodowe*, Poznań 1936, s. 58–62.

121 J. Ostrowski-Naumoff, *Polskie tańce narodowe*, „Teatr w Szkole” 1936/1937, nr 9, s. 253–259.

122 Z. Kwaśnicowa, *Zbiór piosenek II*, dz. cyt., s. 168–173, 180–205, 256–263.

123 J. Mierzejewska, *Teatr z pieśni w układzie plastycznym opracowała Jadwiga Mierzejewska*, Warszawa 1933.

124 Fakt ten, jak również wiele mu podobnych niewymienionych w tej książce, przeczy twierdzeniom, jakoby zespoły pieśni i tańca powstały dopiero w okresie polskiego socrealizmu po 1948 roku.

125 J. Mierzejewska, *Taniec „kujawiak”*, „Teatr Ludowy” 1938 nr 6, s. 188–191.



zwykły z ćwierćobrotem, skrzyżny, półobrót w prawo, wiązany i półobrót w prawo, hołubiec zwykły, hołubiec z półobrotem. Ponadto autor skupił się na opisie różnorodnego komponowania kroków kujawiakowych z elementami ozdobnymi (hołubcem, akcentem) i wirowymi. Pozostałe elementy zostały natomiast omówione wybiórczo i dość skrótowo<sup>126</sup>. Jan Ostrowski-Naumoff bardzo metodycznie i dokładnie, choć zwięźle opisał kroki kujawiakowe, proponując odmienną od Waxmana terminologię oraz zestaw kroków: kołysany, obrotowy, podbiegany i stąpany. Autor szerzej omówił natomiast zasób podstawowych figur (śpiąca, przekorna, młynek kujawski, stracona, zalotna, oraz zakończenie), oraz jako pierwszy – podobnie jak miało to miejsce w przypadku oberka – precyzyjnie opisał pozycje rąk i korpusu<sup>127</sup>. Z kolei Zofia Kwaśnicowa szczególnie akcentowała na rozdzielenie formuł charakterystycznych dla oberka i kujawiaka<sup>128</sup>. W zakresie kujawiaka precyzyjnie omówione zostały przez autorkę elementy ozdobne w postaci różnych zestawów kroków akcentowanych, czego aż w takim natężeniu nie znajdujemy u wcześniej wskazanych autorów. Temu ujęciu aż po lata osiemdziesiąte XX wieku pozostaną na ogół wierni pracownicy i wychowankowie polskich akademii wychowania fizycznego<sup>129</sup>.

Po drugiej wojnie światowej, w definitywnie zmienionej sytuacji politycznej, ekonomicznej i społecznej, kultura salonowa została odcięta od swego podłoża i rozpoczął się szybki proces jej zaniku. I to nie tylko w warunkach powojennej Polski, ale także środowisk emigracyjnych, starających się kultywować dawne tradycje i praktyki

126 J. Waxman, dz. cyt., s. 53–59, 92–101.

127 J. Ostrowski-Naumoff, *Polskie tańce narodowe*, „Teatr w Szkole”, 1936/1937, nr 4/5, s. 87–96.

128 Z. Kwaśnicowa, *Zbiór pląsów II*, dz. cyt., s. 168–180.

129 Np. B. Bednarzowa, M. Młodzikowska, *Tańce: rytm – ruch – muzyka. Wybór dla potrzeb wychowania fizycznego*, Warszawa 1983, s. 116–125.

społeczne. Potwierdza to opinia Olgi Roesler-Żeromskiej, opublikowana na łamach londyńskiego Poradnika Świetlicowego w 1949 roku:

„Dla młodego pokolenia taniec narodowy jest raczej egzotyką. Zanika tradycja mazura i kujawiaka na sali balowej. Czasem – najczęściej po pokrzepieniu się paroma kieliszkami – próbuje ktoś sił swoich w oberku, rozbijając sąsiednie pary i kopiąc niemiłosiernie w prawo i lewo. O »krakowiaczkach« i »kujawiaczkach« mówi się z lekceważeniem”<sup>130</sup>.

Nie inaczej było na ziemiach polskich. Choć tu dodatkowym czynnikiem stały się bardzo dynamiczne przemiany polityczne, społeczne, ekonomiczne i ideologiczne zachodzące w następstwie narzuconej społeczności Polski dominacji Związku Radzieckiego oraz krajowych partii lewicowych. Jednakże o ile nowe władze podchodziły do szlacheckiego poloneza z rezerwą lub próbowały go zastąpić wiejskim chodzonym, a mazura starano się marginalizować, lub choćby ubrać w chłopski kostium, to z salonowymi tańcami o pochodzeniu chłopskim – narodowym krakowiakiem, oberkiem i kujawiakiem – postępowano łagodniej. Tak czy inaczej – z życia społecznego zniknęła dawnych mieszczańskich i ziemiańskich salonów, a kontynuujące początkowo ich tradycje bale miejskiej inteligencji bardzo szybko zaczęły modernizować swój repertuar. Dawne tańce narodowe stały się natomiast domeną zespołów pieśni i tańca.

---

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

Drugie Wydanie

# DWA OBERKI

GRANE PODCZAS ANTRAKTŲ „WESELE” WYSPIAŃSKIEGO  
w teatrze miejskim w Krakowie

ułożył na

FORTEPIAN

J. N. Hock.

KAPELMISTRZ

13. P.P.



Cena. 1 Kr. —

KRAKÓW

Nakład i własność księgarń oraz składu nut

S. A. KRZYŻANOWSKIEGO.



## Oberek i kujawiak jako najżywotniejsze polskie tańce narodowe

Bardzo dynamiczne przemiany polityczne, ekonomiczne i społeczne zachodzące w połowie XX wieku powodowały zanik wielu form tańca tradycyjnego w ich pierwotnej formie użytkowej. Proces zaniku tradycji przebiegał jednak nierównomiernie – najdłużej tradycyjne tańce zachowały się na terenach o wolniejszym rozwoju gospodarczym lub większej świadomości regionalnej: Podlasiu, Mazowszu Leśnym, Podkarpaciu, Pogórze, w Karpatach, Lubelskiem, Łowickiem, Rawskim, Radomskim, czy też na Kurpiach. Dużo szybciej przemiany nastąpiły na Ziemi Lubuskiej, Śląsku, Kaszubach, Mazowszu Starym, czy też w pobliżu większych ośrodków miejskich takich, jak Warszawa, Kraków, czy Poznań. Stąd też długo pozostawały żywe ludowe pierwowzory oberka, podczas gdy krakowiak, czy kujawiak zniknęły z wiejskich zabaw już w latach pięćdziesiątych. Jednak nawet oberki zaczęły znikać z wesel i zabaw tanecznych już w latach siedemdziesiątych, by w latach osiemdziesiątych stać się rzadkością. W obliczu wskazanych tu procesów zaczęły się mnożyć inicjatywy, mające pomóc w zachowaniu tańców narodowych w żywej praktyce, lub wprowadzić je w różnych środowiskach. Najważniejszym z nich poświęćmy chwilę uwagi.

Najstarszą inicjatywę wiązać możemy z amatorskimi teatrami ludowymi, które zakładane od końca wieku XIX często uwzględniały tańce ludowe. A że często odwoływały się do przeszłości historycznej, czy też zanikających obrzędów i zwyczajów ludowych, to właśnie dzięki nim udawało się zachować unikatowe tańce i zabawy taneczne. Z tego samego środowiska wywodzą się też amatorskie zespoły regionalne,

które tym różniły się od teatrów ludowych, że głównie zajmowały się kultywowaniem lokalnych tańców i pieśni ludowych. Ta lokalność odróżniała zaś je od powstających nieco później zespołów pieśni i tańca, swobodniej dobierających swój repertuar. Spośród zespołów kultywujących oberki, ale też łowickie wersje kujawiaków (zwanych tam często *kujonami*) wymienić należy powstały w 1932 roku, a istniejący do dziś Amatorski Zespół Regionalny im. Stanisława Władysława Reymonta z Lipiec Reymontowskich. Ale regionalnych zespołów kultywujących oberki i kujawiaki, choć niewątpliwie młodszych od zespołu lipieckiego, jest więcej.

Na fali powrotu do tradycji szlacheckich na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pojawiła się interesująca inicjatywa Jadwigi Hryniewieckiej i Ireny Ostrowskiej przywrócenia tańców narodowych – w tym oberka i kujawiaka w formie nadanej im na XIX-wiecznych salonach – do praktyki zabaw tanecznych młodzieży. Takie przywrócenie planowano przeprowadzić z pomocą młodzieży kształconej w środowiskach zespołów pieśni tańca. W tym celu postanowiono dostosować elementy taneczne tańców narodowych znane uczestnikom zespołów ze sceny do wykonania parowego w sytuacjach towarzyskich. Nie chodziło więc o próbę powrotu do zjawisk historycznych salonu czy wiejskiej izby, lecz o dostosowanie formy scenicznej tańców narodowych do sytuacji zabawowej. Pomocą w tym działaniu miały stać się różne wydania książki *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*<sup>131</sup>.

Pomimo dużej poczytności omawianych publikacji, a także akcy-

131 J. Hryniewiecka, I. Ostrowska, *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*, Warszawa 1971, s. 3; tychże, *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*, Warszawa 1973, s. 3.

dentalnie podejmowanych prób, idea przywrócenia tańców narodowych do użytku towarzyskiego nie została początkowo zrealizowana. Przede wszystkim dlatego, że brak było właściwych ram organizacyjnych – rzucono ideę i wskazano materiał taneczny, ale w żaden sposób idei tej nie spopularyzowano, ani też nie wskazano praktycznych wzorców wprowadzenia proponowanych działań do praktyki społecznej. Wydaje się też, że niezbyt szczęśliwie określono wzorce, odwołując się do praktyki scenicznej zamiast dawnej salonowej. Dopiero w latach 1977–1979 Marian Wiczysty, wybitny nauczyciel tańca i organizator środowiska tańca towarzyskiego<sup>132</sup> w oparciu o Federację Stowarzyszeń i Klubów Tanecznych w Polsce zorganizował pierwsze konkursy polskich tańców narodowych w formie towarzyskiej, adoptując idee Hryniewieckiej i Ostrowskiej do formuły turniejowej. Niestety stan zdrowia inicjatora, niepokoje społeczne, a później kryzys ekonomiczny uniemożliwiły kontynuację tej inicjatywy.

Do pomysłów Hryniewieckiej, Ostrowskiej i Wiczystego powrócono dopiero w 1994 roku, w czym ważną rolę odegrali m.in. Jan Łosakiewicz, Ryszard Teperek, Jarosław Wojciechowski, Mariusz Krupiński, czy też Dariusz Skrzydlewski. Było to też o tyle łatwiejsze, że organizatorzy, sędziowie i uczestnicy turniejów dysponowali już wówczas ustandaryzowanym zestawem tańców narodowych, wypracowanym w latach 1987–1989 podczas spotkań Rady Ekspertów ds. Folkloru Ministerstwa Kultury i Sztuki. Ich owocem stała się kasetka video *Polskie tańce narodowe*<sup>133</sup> i wydana w 1990 roku broszura *Polskie tańce narodowe – systematyka*<sup>134</sup>, o której wcześniej wspom-

132 Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że Marian Wiczysty był też związany z Zespołem Pieśni i Tańca Krakowiacy z Krakowa.

133 Warto też wspomnieć o dwóch innych filmach: *Z pamiętnika tamtych lat i Tańce w dawnej Polsce* (reż. Anatol Koculowski, scen. Zofia Stęszewska i Janina Strzembosż).

134 C. Sroka, *Polskie tańce narodowe – systematyka...*, dz. cyt.

nałem. W przyszłości powyższe materiały uzupełniły kolejne opracowania wydane przez Polską Sekcję CIOFF<sup>135</sup>, wśród których wymienić należy przede wszystkim *Polskie tańce narodowe we współczesnych zabawach i turniejach tanecznych* Czesława Sroki<sup>136</sup>.

Autorzy powyższych ustaleń i opracowań, a w szczególności Czesław Sroka stali na stanowisku, że ukształtowane pod wpływem różnych czynników, w różnych epokach i środowiskach elementy choreotechniki polskich tańców narodowych wymagają współcześnie swego rodzaju uporządkowania i modyfikacji. Wynika to z faktu, że od czasów świetności tańców narodowych zmieniła się obyczajowość i konwenans towarzysko-zabawowy. „Jednak w procesie modyfikacji należy zadbać o to, aby bez uszczerbku dla ich stylu i charakteru odpowiadały upodobaniom współczesnego społeczeństwa. Jest to podstawowy warunek zaistnienia polskich tańców narodowych w funkcji towarzyskiej oraz włączenia ich do różnego typu zabaw”<sup>137</sup>. Te twierdzenia zgodne były zresztą z tym, co głosiła już wówczas antropologia tańca, wskazująca, że poważnym ograniczeniem dokładnych rekonstrukcji dawnych sytuacji i form ruchowych jest niemożność przywołania tych samych emocji, jakie towarzyszyły tańcom historycznym w okresie ich powstawania czy też największej popularności<sup>138</sup>. Ostatecznie do włączenia polskich tańców narodowych do repertuaru zabaw tanecznych nie doszło, z wyjątkiem specjalnie rekonstruowanych, czy animowanych sytuacji balowych. Jednak nurt

135 Conseil international des organisations de festivals de folklore et d'arts traditionnels, czyli Międzynarodowa Rada Organizacji Festiwalu Folkloru i Sztuki Tradycyjnej. Celem organizacji jest zachowanie, promocja i upowszechnianie tradycyjnej sztuki i folkloru.

136 C. Sroka, *Polskie tańce narodowe we współczesnych zabawach i turniejach tanecznych*, Warszawa 2003.

137 C. Sroka, *Polskie tańce narodowe we współczesnych...*, dz. cyt., s. 9–10.

138 R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009, s. 121.

turniejowy zyskał znaczną popularność, stanowiąc obok scenicznego główny kierunek nie tylko praktykowania, ale wręcz rozwijania choreotechniki polskich tańców narodowych. Nie wolno bowiem zapominać, że tancerze biorący udział w turniejach, dążąc do zwrócenia na siebie uwagi sędziów, nieznacznie, ale nieustannie poszerzają zasób istniejących rozwiązań ruchowych i środków wykonawczych. Szczególną rolę odgrywa tu oberek, obecny w programie tańców większości kategorii wiekowych. Kujawiak obecny jest w programach starszych grup wiekowych uczestników turniejów, ze względu na przypisaną miłosną wyrazowość.

Ta forma uprawiania tańców narodowych swój sukces zawdzięcza nie tylko atrakcyjnej dla młodzieży formie, ale też licznemu gronu bardzo zmotywowanych instruktorów tańca oraz stworzonym ramom organizacyjnym. Sześć lat po reaktywacji turniejów, w 2000 roku powołano do życia Komisję ds. Tańców Polskich Polskiej Sekcji CIOFF, która z czasem zaczęła koordynować działania sześciu Ośrodków Regionalnych ds. Popularyzacji Tańców Polskich, na czele których stoją komisarze. Ich działaniami objęto przede wszystkim istniejące środowiska, w których prowadzono nieprofesjonalną działalność artystyczną w zakresie tańca ludowego i narodowego. Główną formą działalności są turnieje tańców polskich dla par tanecznych w siedmiu kategoriach oraz kar mazurowych w dwóch kategoriach wiekowych. Tylko w latach 2001–2010 odbyło się 112 turniejów ogólnopolskich i 106 regionalnych, w których udział wzięło łącznie 30 tysięcy uczestników (dzieci, młodzież i dorośli)<sup>139</sup>.

139 J. Łosakiewicz, R. Teperek, *Raport o tańcu ludowym i tanecznym ruchu folklorystycznym w Polsce*, w: *I Kongres Tańca : raport*, red. J. Hoczyk, J. Szymajda, Warszawa 2011, s. 159–160.



Skoro mowa o turniejach to nie sposób nie powiedzieć nic o konkursach tańca, na których jeszcze możemy oglądać oberki, a rzadziej też kujawiaki w ich pierwotnej, wiejskiej formie. Istotą takich konkursów jest jak najwierniejsze odwzorowanie elementów poszczególnych tanecznych tradycji regionalnych. Najstarszy taki konkurs, na jaki natrafiłem w moich poszukiwaniach odbył się w 1959 roku. Powstał on w wyniku poszerzenia formuły Wojewódzkiego Konkursu Kapel Ludowych w Łodzi (1957 r.) i został zorganizowany pod nazwą II Ogólnopolski Konkurs Śpiewaków i Tancerzy Ludowych w Kielcach. Dwa lata później, w 1961 roku odbył się w Łodzi, jako III Ogólnopolski Festiwal Kapel, Śpiewaków i Tancerzy Ludowych. Ostatecznie jednak prezentacje muzyczne oddzielono od tańca – z oczywistą szkodą dla obydwu pól ekspresji artystycznej – powołując w 1967 roku Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym. Na Ogólnopolskie Konkurs Tradycyjnego Tańca Ludowego, który powstał w Rzeszowie, czekać trzeba było do roku 1984. Ale trwa on do dziś i w bieżącym roku odbył się po raz czterdziesty.

Jakkolwiek mamy też sporo regionalnych konkursów wiejskiego tańca tradycyjnego, to oberkowy jest tylko jeden i odbywa się on od stosunkowo niedawna. Mam tu na myśli organizowany przez Łódzki Dom Kultury Ogólnopolski Konkurs Tańca Ludowego im. Jacka Lewandowskiego „5 minut dla oberka”. Odbył się on po raz pierwszy w 2018 roku, a w tym roku odbyła się jego VII edycja. Wyjątkowość tego spotkania polega na tym, że w jednym miejscu, w ciągu kilku godzin możemy oglądać nie tylko różne odmiany regionalne oberka (od Wielkopolski, Kujaw, Łęczyckiego i Sieradzkiego, poprzez Sannickie, Łowickie, Rawskie, Opoczyńskie i Radomskie, aż po Kieleckie, Powiśle a nawet Podkarpackie), ale również podziwiać wyjątkowe

style indywidualne pojedynczych tancerzy. I tu dopiero widać, jak bardzo te odmiany i style potrafią się od siebie różnić!

I to jest chyba najodpowiedniejsze miejsce w tej książce, by opowiedzieć też o oberkach tańczonych w rozwijających się od trzydziestu lat domach tańca. Domy tańca, to przede wszystkim społeczności skupiające miłośników tradycyjnego tańca wiejskiego, które czasami przyjmują ramy formalne działalności, choć nie zawsze dysponują rzeczywistym budynkiem, w których można tańczyć. Idea domów tańców narodziła się ponad pół wieku temu na Węgrzech – 6 maja 1972 roku Ferenc Novák i tancerze zespołu pieśni i tańca Bihari po raz pierwszy zorganizowali w Stołecznym Domu Kultury w Budapeszcie potańcówkę dla członków czterech zespołów pieśni i tańca funkcjonujących w stolicy Węgier. Tak powstał pierwszy klub tańca tradycyjnego nawiązujący do domów rozrywki młodzieży chłopskiej, funkcjonujących w tradycji Siedmiogrodu. Klub z czasem otworzono dla wszystkich chętnych, a jego wzorem powstawały także inne w pozostałych miastach węgierskich. Corocznie odbywały się też obozy i spotkania domów tańca. Ponadto, w Miskolcu i Nyiregyházie zaczęto kształcić muzyków dla domów tańca, na poziomie wyższym.

W 1994 roku z węgierskimi domami tańca spotkali się polscy muzycy z Kapeli Bractwo Ubogich, którzy postanowili przenieść zaobserwowane na Węgrzech rozwiązania do Polski. Pierwszym miejscem kultywowania tańca tradycyjnego w Warszawie stał się studencki Klub Riviera Remont (miałem okazję tam wtedy być i do dziś miło wspominam tańce z członkami zespołu „Zakukała Kukułeczka” z Gałek Rusinowskich). Spotkania się przyjęły, choć zmieniały się ich lokalizacje, a z czasem powstały też nowe środowiska miejskie –

w Poznaniu, Krakowie, Olsztynie, Wrocławiu, Toruniu, Łodzi itd. Na grunt polski z powodzeniem przeszczepiono również pomysł organizowania letnich obozów zwanych taborami. Pierwszy taki tabor odbył się w Małomierzycach koło Iłży w roku 1998. Potem spotykano się m.in. w: Chlewiskach, Ostałówku, Gałkach Rusinowskich, Kocudzy, Strychu koło Maciejowic, Szczebrzeszynie, Becejłach, Sędku, Starej Krobi, Narolu czy Zawadce Rymanowskiej. Tańce przyswojone przez mieszkańców miast kilkanaście lat temu zaczęły wracać na wieś w ramach inicjatywy wiejskich klubów tańca.

Środowisko polskich domów tańca trudno uznać za zjawisko masowe – liczy kilka tysięcy osób. Wprowadziło ono jednak wiele twórczego fermentu oraz nowatorskich rozwiązań, które niewątpliwie zmieniły w Polsce traktowanie tańca tradycyjnego i uczestnictwa w nim. Akcent przesunął się z „podziwiania” na „aktywne przeżywanie”, a tradycyjna muzyka i taniec stały się o wiele bardziej dostępne. Dziś nie jest problemem znalezienia miejsca, gdzie można nauczyć się tańczyć i potańczyć w sposób tradycyjny, a także pośpiewać, kupić instrument i zacząć na nim grać. A ponieważ wyróżnikiem polskich domów tańca jest oberek, to szczególną ich zasługą było przywrócenie tego właśnie gatunku tanecznego do żywej, „potańcówkowej” praktyki wykonawczej i spopularyzowanie jej. Co więcej – wydaje się, że ruch ten wpisał się już na trwałe w krajowy pejzaż współczesnej kultury tanecznej, co dobrze też wróży oberkowi. A że i kujawiak bywa przy tej okazji na niektórych potańcówkach przywoływany, to i ten gatunek taneczny ma szansę na dalsze trwanie. Tego też na koniec oberkowi i kujawiakowi życzymy!

# NASZE KRAJSKIE OVERTASY

zebrał  
i ułożył  
NA FORTEPIAN



## H. Brzeziński

Cena 50 kop.

NAKLAD I WŁASNOŚĆ G. SENNEWALDA  
W WARSZAWIE  
Ulica Krakowskie-Przedmieście № 7.  
ŁÓDŹ u R. SCHATKEGO.

MOSKWA u P. JURGENSONA.

S<sup>T</sup> PETERSBURG u J. JURGENSONA.

## Bibliografia

Bednarzowa Bożena, Młodzikowska Maria, *Tańce: rytm – ruch – muzyka. Wybór dla potrzeb wychowania fizycznego*, Warszawa 1983.

Bielawski Ludwik, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Kraków 1970.

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

Czerniawski Karol, *Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego*, Warszawa 1847.

Czerniawski Karol, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860.

Dadak-Kozicka Józefa Katarzyna, *O odkrywaniu folkloru i sztuce mitologizacji*, w: *Muzyka polska w okresie zaborów*, Warszawa 1997.

Dahlig-Turek Ewa, *„Rytmy polskie” w muzyce XVI–XIX wieku. Studium morfologiczne*, Warszawa 2006.

Dąbrowska Grażyna Władysława, *Folklor Mazowsza, t. 1, Mazowsze nad Świdrem*, Warszawa 1980.

Dąbrowska Grażyna Władysława, *Taniec ludowy na Mazowszu*, Kraków 1980.

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

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

Dekowski Jan Piotr, Hauke Zbigniew, *Folklor regionu opoczyńskiego*, Warszawa 1974.

Dekowski Jan Piotr, Hauke Zbigniew, *Folklor ziemi łęczyckiej*, Warszawa 1982.

Głapa Adam, Kowalski Alfons, *Tańce i zabawy wielkopolskie*, Wrocław

1961.

Gloger Zygmunt, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 3, Warszawa 1902.

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

Gołębiowski Łukasz, *Lud Polski, jego zwyczaje, zabobony*, Warszawa 1830.

Gołos Jerzy, *Polska opera komiczna z początku XVIII wieku*, w: *Heca albo Polowanie na zająca: krotchwila myśliwska w jednym akcie*, red. Jerzy Gołos, Warszawa 2005.

Haszczak Alicja, *Folklor taneczny ziemi rzeszowskiej*, Warszawa 1989.

Hławiczka Karol, *Ze studiów nad muzyką polskiego Odrodzenia*, „Muzyka” 1958 nr 1.

Hławiczka Karol, *Ze studiów nad stylem polskim w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4.

Hryniewiecka Jadwiga, Ostrowska Irena, *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*, Warszawa 1971.

Hryniewiecka Jadwiga, Ostrowska Irena, *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*, Warszawa 1973.

Hryniewiecka Jadwiga, Ostrowska Irena, *Tańce na estradę. Zeszyt I – tematyka ludowa*, Warszawa 1964.

Hryniewiecka Jadwiga, *Pięć tańców polskich*, Warszawa 1970.

Hryniewiecka Jadwiga, *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*, Warszawa 1967.

Hryniewiecka Jadwiga, *Sześć scenicznych układów polskich tańców ludowych*, Zeszyt II, Warszawa 1962.

Hryniewiecka Jadwiga, *Tańce Harnama: polonez, mazur, oberek, kujawiak*, Warszawa 1961.

Idaszak Danuta, *Mazurek przed Chopinem*, w: *F.F. Chopin*, red. Z. Lissa,

Warszawa 1960.

Iwanejko Maria, *Maria Szymanowska*, Kraków 1959.

Januszczyk Helena, Cieślińska Emma, *Folklor taneczny południowego Podlasia*, Biała Podlaska 1986.

Jaskólski Feliks, *Pasterze na Bachorzy. Sielanki kujawskie*, Warszawa 1827.

Jürgensen Knud Arne, *Reconstructing La Cracovienne*, „Dance Chronicle” 1982, nr 6.

Kaniorowa Wanda, *Tańce lubelskie*, Warszawa 1960.

Kleczewski Arkadiusz, *Tańce salonowe. Praktyczny poradnik dla tańczących*, Lwów 1879.

Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya IV, Kujawy. Część druga*, Warszawa 1867.

Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya XIII, Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. V*, Kraków 1880.

Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya XVII, Lubelskie. Część druga*, Kraków 1884.

Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya XVIII, Kieleckie, Część pierwsza*, Kraków 1885.

Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya XX, Radomskie, Część pierwsza*, Kraków 1887.

Kolberg Oskar, Mazowsze. *Obraz etnograficzny skreślił Oskar Kolberg. Tom II. Mazowsze Polne. Część druga*, Kraków 1886.

Kolberg Oskar, *Pieśni ludu polskiego zebrał i wydał Oskar Kolberg*.

- Serya I, Warszawa 1857.
- Kurant Jadwiga, *Folklor taneczny Kujaw. Taniec ludowy*, Włocławek 2006.
- Kwaśnicowa Zofia, *Polskie tańce ludowe. Mazur*, Warszawa 1953.
- Kwaśnicowa Zofia, *Zbiór piasów I*, Warszawa 1937.
- Kwaśnicowa Zofia, *Zbiór piasów II*, Warszawa 1938.
- Lange Roderyk, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009.
- Lange Roderyk, Pawlak Aleksander, Krzyżaniak Barbara, *Folklor Kujaw*, Warszawa 1979.
- Lange Roderyk, Pawlak Aleksander, Krzyżaniak Barbara, *Folklor Kujaw*, Poznań 2001.
- Lange Roderyk, *Tańce kujawskie*, „Literatura Ludowa” 1963 nr 4.
- Łosakiewicz Jan, Teperek Ryszard, *Raport o tańcu ludowym i tanecznym ruchu folklorystycznym w Polsce*, w: *I Kongres Tańca: raport*, red. Julia Hoczyk, Joanna Szymajda, Warszawa 2011.
- Mamontowicz-Łojek Bożena, *Terpsychora i lekkie muzy: taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1971.
- Mestenhauser Karol, *100 figur mazurowych oraz ogólne i szczegółowe zasady z dodaniem oberka*, Warszawa 1880.
- Mestenhauser Karol, *100 figur mazurowych oraz zasady ogólne i szczegółowe mazura jako podręcznik dla uczniów swoich napisał Karol Mestenhauser nauczyciel tańca*, Warszawa 1878.
- Mestenhauser Karol, *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.
- 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*, Warszawa 1904.

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.

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*, Warszawa 1904.

Mierzejewska Jadwiga, *Taniec „kujawiak”*, „Teatr Ludowy” 1938 nr 6.

Mierzejewska Jadwiga, *Teatr z pieśni w układzie plastycznym opracowała Jadwiga Mierzejewska*, Warszawa 1933.

Mikołajczak Piotr, *Kilka słów o tańcu*, Poznań 1904.

Młodzikowska Maria, *Mazur: widowiskowy układ taneczny*, w: Bednarzowa Bożena,

Kapczyńska Maria, Młodzikowska Maria, *Taneczne układy widowiskowe, Część II*, „Zeszyty Naukowo-Metodyczne” nr 27, Warszawa 1978.

Moniuszko Stanisław, *Parę uwag z powodu listów J.I. Kraszewskiego do „Gazety Warszawskiej”*, „Ruch Muzyczny” z 10.VI.1857 nr 11.

Nicieja Stanisław Sławomir, *Między Wschodem a Zachodem. O krajobrazach Ireny Zabłockiej-Bączkowskiej*, w: Irena Zabłocka-Bączkowska, *Krajobrazy i ludzie. Opowiadania norfoldzkie*, Opole 1995.

Noskowski Zygmunt, *Krakowiak i oberek z Wiara, miłość i nadzieja: obraz ludowy w 4 aktach przez Adama Staszczyka*, Kraków b.d.

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

Oberek, [Warszawa 1954].

*Obertas masure composée pour le piano-forte par Monsieur le Prince Casi. Lubomirski executée aux eaux minérales*, „Gazeta Poranna” 1839 nr 191.

Ostrowski-Naumoff Jan, *Polskie tańce narodowe*, „Teatr w Szkole” 1936/1937, nr 9.

Ostrowski-Naumoff Jan, *Polskie tańce narodowe*, „Teatr w Szkole”, 1936/1937, nr 4/5.

Parnell Feliks, *Moje życie w sztuce tańca (pamiętniki 1898–1947)*, Łódź 2003.

Paschałow Wiaczesław, *Chopin a polska muzyka ludowa*, Kraków 1951.

Pikula Dorota, *Tańcem oczarowana: wspomnienia o Ziućie Buczyńskiej (1910–2002)*, Siedlce 2012.

Poniatowska Irena, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860–1914, w: Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 1980.

Prosnak Jan, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955.

Pudełek Janina, *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Kraków 1981.

Roesler-Żeromska Olga, *Taniec w teatrze amatorskim*, „Poradnik Światlicowy”, Londyn 1949 111/112.

Salonowiec, *Samouczek tańców salonowych*, Warszawa 1914.

Sikorski Józef, *Przegląd kompozycji. Trzy pieśni J.B. Zaleskiego ułożył do śpiewu O. Kolberg*, „Ruch Muzyczny” 1858 nr 36.

Sobieski Marian, *Wartość zbiorów Oskara Kolberga dla polskiej kultury muzycznej*, „Muzyka”, 1961, nr 1.

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

Sroka Czesław, *Polskie tańce narodowe we współczesnych zabawach i turniejach tanecznych*, Warszawa 2003.

Stęszewski Jan, Stęszewska Zofia, *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych w Polsce*, „Muzyka” 1960, nr 3.

Tomaszewski Wojciech, *Warszawskie edytorstwo muzyczne w latach 1772–1865*, Warszawa 1992.

Turska Irena, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989.

Waxman Józef, *Tańce narodowe*, Poznań 1936.

Worobecki Józef, „*O tańcu*”. *Krytyczny rozbiór tańców zestawił w formie odczytu Józef Worobecki*, Lwów 1897.

Wójcicki Kazimierz Władysław, *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi z nad Bugu*, Tom I, Warszawa 1836.

Wróblewski Zbigniew, *Sieradzkie tańce i zabawy*, Łódź 1960.

Wysocki Alfred, *Sprzed pół wieku*, Kraków 1956.

Zabłocka-Bączkowska Irena, *Krajobrazy i ludzie. Opowiadania norfoldzkie*, Opole 1995.

Zabłocka-Bączkowska Irena, *Kujawski bal*, „Wiadomości” (Londyn) 1954, nr 432.

Zakrzewski Konstanty, *Obertas*, Dodatek do „Lutni Polskiej”, Poznań 1855, nr 8.

Zienkowicz Leon, *Les Costumes du Peuple Polonais*, Paris 1841.

„Gazeta Codzienna” 1846 nr 46.

„Gazeta Warszawska” 1839 nr 193.

„Korespondent” 1839 nr 181.

„Kurier Warszawski” 1839 nr 189.

„Kurier Warszawski” 1846 nr 45.



„Skoczył stołek do wiaderka,  
Zaprosił je do oberka,  
Dzbanek z półki – hyc na ziemię:  
„Ja niegorszy! Poproś-że mię!”

A za dzbankiem talerz skoczył,  
Dokoluśka się potoczył,  
Piec, choć grubas, złapał kija  
I ochoczno nim wywija.

Biedna miotła w kącie stoi,  
Też by chciała, lecz się boi,  
Bo jak w tańcu się rozluźni,  
To ją będą zbierać później.

Tańczy skrzynia i siekiera,  
Aż się miotle na płacz zbiera.  
Już nie może ustać dłużej  
I tak płąsa, aż się kurzy!”  
Julian Tuwim „Taniec”



## Spis ilustracji

Haft z czepka, Kujawy, rys. E. Piskorz-Branekova (strojeludowe.net) .....	4, 5, 74, 75
H. Brzeziński, <i>Oberki i kujawiaki</i> , ok. 1935 – strona tytułowa. ....	6
H. Brzeziński, <i>Oberki i kujawiaki: op. 21</i> , ok. 1910 – strona tytułowa. .....	12
J. N. Lewicki, <i>Kujawiacy. Ubiory z okolic Brzeźcia Kujawskiego</i> , 1841. .....	17



K. Czerniawski, <i>O tańcach narodowych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce narodów a w szczególności, na tańce polskie</i> , 1860, s. 95 .....	22
Z. Adamus, <i>Kujawiaki Zenobjusza Adamusa. Album 1szy</i> , 1910 – strona tytułowa. ....	29

M. Miączyński, <i>Kujawiaki</i> z. 1, ok. 1860 – strona tytułowa .....	34
W. Rekowska, <i>Oj dana, dana: 12 kujawiaków</i> , ok. 1910 – strona tytułowa .....	38
K. Syrewicz, <i>Jontek Oberek</i> , ok. 1870 – strona tytułowa .....	52
J. N. Nepomucen, <i>Dwa oberki grane podczas antraktu „Wesele” Wy-spiańskiego w Teatrze Miejskim w Krakowie</i> , 1910 – strona tytułowa .....	58



H. Brzeziński, <i>Nasze chłopskie obertasy</i> , 1901 – strona tytułowa .....	67
Haft z zapaski, Kujawy, rys. E. Piskorz-Branekova (strojeludowe.net) .....	76, 77

## Spis treści

Nota od wydawcy .....	3
Motto: .....	4
Tytułem wstępu .....	5
Kujawiak i oberek oraz pytania o ich pochodzenie .....	7
Najstarsze znane nam sposoby tańczenia oberka i kujawiaka .....	13
Oberkowym i kujawiakowym krokiem i przez sceny i estrady .....	27
Salonowa kariera plebejskich tańców mazowieckich i kujawskich ..	43
Oberk i kujawiak jako najżywotniejsze polskie tańce narodowe ....	59
Bibliografia .....	68
Spis ilustracji .....	76
Spis treści .....	78







# TOMASZ NOWAK

Doktor habilitowany nauk o sztuce, profesor uczelni, muzykolog, antropolog i instruktor tańca. Od 1997 r. wykłada w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, a od 2003 również gościnnie w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Autor kilku książek (m.in. *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016; *Tradycyjna kultura taneczna Wileńszczyzny do 1939 roku*, Straduny 2014) oraz dziewięćdziesięciu artykułów naukowych z zakresu tradycyjnej muzyki i tańca. 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).



Narodowy  
Instytut  
Muzyki  
i Tańca



FUNDACJA

Dofinansowano ze środków: Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny Ślad”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca oraz ze środków własnych Fundacji „Memo” i Fundacji Tomasza Gałka „Perspektywy”



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego



PERSPEKTYWY  
FUNDACJA TOMASZA GAŁKA

ISBN 978-83-964120-6-5



9 788396 412065