

# POLSKIE TAŃCE NARODOWE JAKO KANON KULTUROWY – WYZNACZNIKI, GENEZA, PRZEMIANY

Tekst powstał na podstawie badań prowadzonych w ramach przygotowywania rozprawy habilitacyjnej opublikowanej pt. *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016. Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.

**P**odejmując wskazany powyżej temat, należy na wstępie określić, w jaki sposób narodowość może przejawiać się w tańcu i związanej z nim muzyce. Stanisław Głowacki (1875–1946) pisał: „W granicach rasowo zamkniętych społeczeństw wytwarzają się pewne określone typy tańców, odpowiadających temperamentowi i upodobaniom większości społeczeństw, względnie jego poszczególnych warstw. Taniec taki po pewnym czasie, utrwaliwszy się w obyczaju i tradycji, staje się wspólnym dobrem narodowym, nieraz żywym zabytkiem kultury minionej”<sup>1</sup>.

W tym rozumieniu taniec stanowi istotny element kultury, czyli taki, który zdaniem Brunona Nettla „wiąże ze sobą całą społeczność i który symbolizuje jedność całej kultury”<sup>2</sup>. Antonina Kłoskowska dodaje, że tego typu reprezentatywne elementy kulturowe są lokowane przez rozwinięte narody „w kanonie kultury, stanowiącym trzon zespołu wzorów działania i wartości” i będącym „wyrazem tożsamości zbiorowej narodu”<sup>3</sup>. Wybitny badacz tej problematyki Andrzej Szpociński wskazuje natomiast, że kanon ów może dotyczyć bardzo różnych „grup, wspólnot lub zbiorowości ludzkich żyjących w konkretnych sytuacjach historycznych, kulturowych i społecznych”<sup>4</sup>, przy czym wyjątkowość kanonów kulturowych generowanych przez wspólnoty narodowe wynika z roli w kształtowaniu postaw, zachowań i kompetencji kulturowych, jaką na przestrzeni ostatnich dwóch wieków odgrywała identyfikacja z grupą narodową, jak też ze znaczenia dla kształtowania tejże przez owe kanony<sup>5</sup>. Sam kanon kulturowy autor definiował jako szczególną część tradycji, która „w powszechnym przekonaniu członków zbiorowości obowiązuje wszystkich jej uczestników, a ponadto dziedziczona ma być z pokolenia na pokolenie. [...] W jego zakres włączone mogą być również elementy współczesne, pod tym wszakże warunkiem, że pozbawione zostaną ulotności i tymczasowości, a uzyskają wymiar ponadczasowy”<sup>6</sup>. Jednocześnie zauważył, że wartość pierwotna elementów włączonych do kanonu kultury „może się zdezaktualizować, a mimo to zdarzenie, postać lub wytwór kultury będzie nadal funkcjonował jako symbol identyfikacji zbiorowej, stając się co najwyżej nośnikiem innych, bardziej aktualnych treści”<sup>7</sup>. Właśnie tak rozumiane elementy kanonu kultury i wskazane powyżej procesy miała na myśli antropolog tańca Roderyk Lange, gdy pisał, że taniec może być „środkiem manifestowania uczuć patriotycznych”, „środkiem umacniającym poczucie tożsamości narodowej” czy też

---

1 Stanisław Głowacki, *Zarys historii tańca widowiskowego. Biuletyn informacyjny na prawach rękopisu*, Warszawa 1958, s. 108.

---

2 Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana-Chicago-London 1983, s. 310, przekł. za: Ewa Dahlig-Turek, *Rytm polskie w muzyce XVI-XIX wieku. Studium morfologiczne*, Warszawa 2006, s. 15.

---

3 Antonina Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 43.

---

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

---

5 Ibidem, s. 48.

---

6 Ibidem, s. 47.

---

7 Ibidem, s. 49.

„integracji kulturowej”<sup>8</sup>. Również Mieczysław Tomaszewski odwoływał się do kanonu tańców narodowych, uznając taniec – obok narodowego języka, śpiewu, wątków historii, wątków literatury, folkloru i muzycznego ewokowania pejzażami ziemi rodzinnej – za medium, przez które narodowość wyrażała się dotychczas także w muzyce<sup>9</sup>.

W dziejach nowożytnej Europy takie podejście do wybranych tańców najwcześniej zaznaczyło się we Włoszech, Hiszpanii i Francji (XV–XVII w.), by objąć stopniowo pozostałe kraje, począwszy od Anglii, poprzez Niemcy i Polskę (I poł. XVIII w.), po Europę Środkowo-Wschodnią i Północną (II poł. XVIII w. – koniec XIX w.). Do początków XIX stulecia szczególnie w odniesieniu do tańców towarzyskich, a niekiedy i ceremonialnych stosowano kategorię tańców narodowych. W Polsce i większości krajów środkowoeuropejskich jest ona wciąż obecna, co – jak się wydaje – wynika z długotrwałej mocarstwowej dominacji nad owymi krajami, która spowodowała utrwalenie się w powszechnej świadomości narodowych wyróżników kultury jako ważnych dla zachowania tożsamości<sup>10</sup>. Natomiast w krajach o niezagrożonej w sposób istotny państwowości już w początkach XIX wieku wraz z wychodzącymi z mody tańcami uważanymi za narodowe zarzucano też koncepcję narodowości w tańcu. Rosnące zarazem zapotrzebowanie widzów teatrów baletowych na tańce łączone stereotypowo z niektórymi społecznościami, niekoniecznie narodowymi, tak porywające swą oryginalnością czy wręcz egzotyką, spowodowało rozpowszechnienie terminu „taniec charakterystyczny” (franc. *dance de caractère, danse caractéristique*). Określenie to funkcjonowało już wcześniej, jednakże oznaczało głównie tańce danych warstw społecznych i grup zawodowych (np. wieśniaków, rzemieślników, marynarzy, rozbójników) bądź pozaeuropejskich grup etnicznych (np. Turków, Indian). Dopiero w latach osiemdziesiątych XVIII wieku zrodziło się zainteresowanie sceniczną prezentacją tańców konkretnych narodów europejskich (hiszpańskich, francuskich – w tym baskijskich i prowansalskich, styryjskich, greckich, duńskich, norweskich, a później także włoskich, węgierskich, kozackich, polskich, rosyjskich, szkockich, niemieckich, tyrolskich), wobec których zaczęto stopniowo stosować określenie „tańce charakterystyczne”. Ową zmianę terminologiczną spopularyzował szczególnie Carlo Blasis (1797–1878) w swoich niezwykle poczytnych traktatach o tańcu scenicznym<sup>11</sup>. Wzorców dostarczyli natomiast Filippo Taglioni (1777–1871) i Jules Perrot (1810–1892), szczególnie kreatywni twórcy baletu romantycznego<sup>12</sup>.

Koncepcja narodowości w tańcu – choć podobnie postrzegano to zagadnienie na gruncie muzyki – rozwinęła się zatem w erze nowożytnej jako element ambicji i aspiracji poszczególnych społeczności narodowych. Przebieg tego procesu był uwarunkowany głównie rozwojem świadomości narodowej w poszczególnych regionach Europy. Po zaspokojeniu ambicji narodowych w omawianym zakresie wraz z rozwojem demokratyzacji i egalitaryzacji życia społecznego odchodziło od koncepcji tańca narodowego, spychając ją na margines

8

Roderyk Lange, *Taniec a sztuka ruchu*, w: *Taniec we współczesnej kulturze i edukacji*, red. Dariusz Kubinowski, Lublin 1998, s. 22.

9

Mieczysław Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, „Ruch Muzyczny” 1985 nr 6, s. 3–4.

10

Roderyk Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009, s. 119.

11

Carlo Blasis, *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, Milano 1820; idem, *The Code of Terpsichore*, London 1828; idem, *Manuel complet de la danse*, Paris 1830; idem, *Studi sulle arti imitatrici*, Milano 1844.

12

Zob. Viktor Vanslov, *Harakternyj tanec*, w: *Balet: enciklopediä*, red. Ūrij Grigorovič., Moskwa 1981, s. 362–363; Susan Au, *Character Dancing*, w: *International Encyclopedia of Dance: a Project of Dance Perspectives Foundation*, red. Selma Cohen, New York–Oxford 2004, t. 2, s. 106–108.

kultury artystycznej. Koncepcja ta nie straciła wszakże na aktualności w społecznościach zmuszonych do zmagania o zachowanie swojego bytu narodowego. Stąd w niektórych krajach tańce narodowe po dziś dzień stanowią istotny czynnik kultury, w innych zaś koncepcja ta jest już właściwie nierozpoznawalna.

Współcześnie w Polsce w powszechnym rozumieniu na kanon narodowy składa się pięć tańców – polonez, mazur, krakowiak, oberek i kujawiak – wykonywanych nie tylko tanecznie-muzycznie, ale często jedynie muzycznie w oderwaniu od warstwy ruchowej. Wywodzić się one miały z kultury chłopskiej, co z jednej strony stanowiło wynik oddziaływania prądów romantycznych<sup>13</sup>, z drugiej zaś – muzykologii poddanej wszechwładnemu w poł. XX wieku socrealizmowi<sup>14</sup>. W toku długotrwałego procesu tańce te zostały zaadaptowane przez wyższe warstwy społeczne (szlachta, mieszczaństwo), by w zmienionej formie muzycznej i choreotechnicznej uzyskać rangę emblematu charakteru narodowego i kwintesencji polskiej kultury tanecznej. Jednakże współczesne badania naukowe takie tezy potwierdzają jedynie w zakresie tańców przyjętych w skład kanonu w epoce preromantyzmu i romantyzmu. Z kolei w przypadku tańców włączanych doń w okresie wcześniejszym wiele zdaje się świadczyć o tym, że wykształciły się one raczej w środowisku dworskim lub szlacheckim w epoce sięgającej początków rozwarstwienia feudalnego, by następnie kształtować się i przeobrażać według własnych reguł po schyłek baroku lub nawet klasycyzmu.

Cytowany powyżej Andrzej Szpociński za zasadę, na której ufundowany został kanon narodowy, uznał swojskość, stanowiącą gwarancję homogeniczności obszaru przeszłości własnej niezależnie od chronologicznego porządku zdarzeń. Wszystkie bowiem elementy swojskie są dawne, przy czym owa „dawność” jest wartością nie-stopniowalną<sup>15</sup>. W przypadku tańca na ziemiach polskich świadomość swojskości rodzimych elementów tanecznych i muzycznych wśród szlachty i mieszczaństwa obecna była co najmniej od XVI wieku. Czynnikiem stymulującym jej wykształcenie się stanowił wrażliwość z biegiem lat napływ modnych form tanecznych z zagranicy – początkowo niemieckich, później francuskich, hiszpańskich, węgierskich i włoskich – czemu towarzyszyły też nowe normy obyczajowości. Niektóre zjawiska były bardzo długo odrzucane, czego przykładem chociażby volta. Inne, jak dwuczęściowe skonstruowane zestawy taneczne (*Vortanz-Nachtanz*, np. pawana-galiarda, *passamezzo-saltarello*, *allemande-courante* itp.) czy długookresowa popularność dystyngowanych tańców chodzonych, spotykały się z aprobatą, a niekiedy bywały implementowane. W ten sposób do polskiej kultury włączono wiele obcych zjawisk taneczno-muzycznych postrzeganych po pewnym czasie jako „swojskie” (m.in. niektóre wzory ruchowe takich tańców zachodnioeuropejskich, jak np. galiardy, kuranta, *chaconne*, *sarabandy*, później także *menueta*, *kontredansa*, *galopa* czy *kotyliona*), na co przy obecnym stanie badań możemy przedstawić przekonujące dowody lub choćby stosunkowo

13

Przykładowo Oskar Kolberg pisał, że „lud nasz Poloneza (inaczej polskiego czyli wielkiego) używa prawie wyłącznie do godów weselnych”. Idem, *Pieśni ludu polskiego...*: serya I, Warszawa 1857, s. VIII.

14

Józef Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska. Szkic historycznego rozwoju na tle przeobrażeń społecznych*, Kraków 1958, s. 92.

15

A. Szpociński, op. cit., s. 51.

16

Tomasz Nowak, *Taniec narodowy w polskim kanieonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016, s. 52–92.

17

R. Lange, *O istocie tańca...*, op. cit., s. 117.

18

Liczbę zachowanych tego typu kompozycji powstałych do końca osiemnastego wieku szacuje się na 1500–2500 pozycji katalogowych (zobacz m.in. Zofia Stęszewska, *Polonika w źródłach muzycznych pochodzenia niemieckiego i w twórczości kompozytorów niemieckich od XVI do początku XVIII wieku*, „Muzyka” 1977 nr 3, s. 80, 83, 93). Wykazy tego typu źródeł znajdziemy m.in. w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. T. 1 – Kultura staropolska*, red. Zygmunt Szweykowski, Kraków 1958, s. 307–312; Z. Stęszewska, *Konkordancje „polskich” melodii tanecznych w źródłach od XVI do XVIII wieku*, „Muzyka” 1966 nr 2, s. 94–96. Z ważniejszych źródeł wymienić należy tabulatury, księgi i kompozycje m.in. Hansa Neusidlera (1508–63; *Der Polnisch Tanz z 1544 r.*), Bartholomaeusa Hessena (1518–85; Wrocław 1555), Eliasa Nicolausa Ammerbacha (1530–1597; Norymberga 1571), Christoph a Löffelholza z Kołobrzegu (b.d.; *Ein gutter polnischer danntz* wyd. w 1585), Matthaeusa Weisselusa (1540–1602; łącznie 48 tańców polskich z lat 1591–92), Augusta Nörmigera (1560?–1613; wyd. 1598), Valentina Haussmanna (1560–1614; wyd. 1602–03), Christoph a Demantiusa (1567–1643; wyd. 1601, 1608, 1613), Hansa Lea Hasslera (1564–1612), Jeana Baptisty Besarda z Kolonii (1567?–1625?; Kolonia 1603), Joachima van den Hove’a (1567?–1620; Utrecht 1612), Georga Leopolda Fuhrmanna (1578–1616; wyd. 1615), Nicolasa Valleta (1583?–1642?; Amsterdam 1615–16 i wyd. 2 1618–19), René Millerana (1655?–po 1713; wyd. 1675), Johanna Fischera (1646–1716; wyd. 1702). Spośród twórców działających na ziemiach polskich należy wymienić Wojciecha Długoraja (1557–1619; *Chorea polonica z 1619 r.*) i Diomedesa Cato (1560–1627).

19

Dobrym przykładem jest tu chociażby wiersz *Proporzec albo Hold Pruski* Jana Kochanowskiego brany za opis najstarszego poloneza (J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, opr. J. Lorentowicz, Lwów 1919, t. 1, s. 198–199, [https://pl.wikisource.org/wiki/Jana\\_Kochanowskiego\\_Dzieła\\_polskie\\_\(1919\)/Proporzec\\_albo\\_Hold\\_Pruski](https://pl.wikisource.org/wiki/Jana_Kochanowskiego_Dzieła_polskie_(1919)/Proporzec_albo_Hold_Pruski) [dostęp: 07.11.2018]). Także opis parady dostojników z 15 lutego 1574 roku z okazji ceremonii powitalnej Henryka Walezego, wybranego niecały rok wcześniej na króla Polski, uznaje się za jeden z najstarszych opisów tego tańca (por. Maurycy Karasowski, *Fryderyk Chopin. Życie – listy – dzieła*, Warszawa 1882, t. 2, s. 248, <http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=30158> [dostęp: 07.11.2018]; Otto Mieczysław Żukowski, *O polonezie. Przyczynęk do dziejów choreografii i muzyki polskiej*, Lwów 1899, s. 5, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/14061/edition/13216/content?navq=aHR0cDovL3d3dy52YmMub3JnLnBsl2RsaWJyYS9zaW1p bGFyb2JqZWNOcz9hY3Rpb249U2ItcGxlu2VhcmNoQWNOaW9uJmVpZD01NzY2OA&navref=YXVsO2E3NCBhcnE7OW8zIDF1ZyZQMThodiAxYmJ3OzE4aHAgMWJidjx0Ghv> [dostęp: 07.11.2018]).

mocne poszlaki<sup>16</sup>. Nie należy jednak przy tym zapominać, że z zasady wszelkie wzory pochodzące od obcej kultury w nowym środowisku przechodzą swoisty proces adaptacji i zostają uzgodnione ze środkami wyrazu stosowanymi wewnątrz grupy kulturowej przyjmującej nowe elementy<sup>17</sup>.

Z okresu od XVI do XVIII wieku dysponujemy znaczną liczbą muzycznych zapisów tańców, których określenia tytułowe ujęte w różnych językach (np. *Polnischer Tanz* lub *Tantz*, *chorea polonica*, *ballo* albo *balletto polacco* czy też *danza polacca*, *dance polonais*) sugerują ich polską proveniencję („taniec polski”). Terminy takie spotykamy głównie w tabulaturach lutniowych, organowych czy księgach głosowych pochodzących z terenu Pomorza, Prus Królewskich i Książęcych, Świętego Cesarstwa Rzymskiego, Królestwa Szwecji, Danii, Monarchii Habsburgów (Czech, Węgier, Siedmiogrodu), a nawet Półwyspu Apenińskiego<sup>18</sup>. Te łatwo kojarzone ze sfrancuszczonego słowem „polonez” określenia zachęcały wręcz do wyciągania pochopnych wniosków co do ich tożsamości. I rzeczywiście, już od końca XIX wieku konkluzje takie formułowano tym chętniej, że znana nam z zachowanej w Polsce do dziś praktyki wykonawczej poloneza formacja korowodu, dość łatwa do słownego scharakteryzowania i plastycznego zobrazowania, bardzo często spotykana jest w rozlicznych źródłach z XVI i XVII, a nawet pierwszej połowy XVIII wieku<sup>19</sup>. Prowokowało to mniej krytycznie ustosunkowanych autorów do uznania udokumentowanych form tanecznych za gatunek poloneza, którą to opinię spopularyzowały następnie bardzo liczne publikacje. Tymczasem realizowane w ostatnim półwieczu badania polskich muzykologów wykazały, że opisywane tańce są bardzo zróżnicowane pod względem melodycznym, metrycznym, rytmicznym oraz formalnym i nie dają się jednoznacznie uporządkować ani geograficznie, ani też chronologicznie, a ponadto ich konkordancje w innych zbiorach noszą często odmienne narodowe określniki (np. „taniec niemiecki”). Dlatego też niektórzy badacze dowodzą, że użycie określenia „polski” w XVI i XVII wieku może oznaczać uznawany za polski typ rytmiki, ale

równie dobrze – tylko polską melodykę. Mogą one też sugerować przyjęcie repertuaru od polskich muzyków, kompozytorów lub służących polskim władcom i możnowładcom instrumentalistów<sup>20</sup>. Dopiero pracochłonna krytyka źródeł i analiza starannie wyselekcjonowanych przykładów pozwalają na zauważenie pewnych tendencji<sup>21</sup>, jak chociażby ta, że cechy muzyczne znane nam z późniejszych form polskich tańców narodowych jeszcze w XVI wieku stanowiły całkowity margines elementów spotykanych w ówczesnych kompozycjach. Pojawiają się one natomiast w coraz większym natężeniu na przestrzeni XVII wieku, by dopiero w XVIII stuleciu odzwierciedlać bardziej jednolitą stylistykę muzyczną i cechy znane nam z późniejszych kompozycji zaliczanych do kanonu tańców narodowych.

Procesy te zbiegają się w czasie ze znaczącymi przemianami w kulturze muzyczno-tanecznej oraz na gruncie publicystyki społecznej. W Polsce dopiero w pierwszej ćwierci XVII wieku w poezji i relacjach kronikarskich niektóre tańce swojskie zaczęto określać jako polskie. Swoją plon zbierały bowiem wówczas upowszechniane od połowy XVI wieku nacjonalistyczne idee księdza Stanisława Orzechowskiego, rozwijane w pierwszej połowie XVII wieku przez księdza Szymona Starowolskiego oraz ojca Wojciecha Dębołęckiego<sup>22</sup>. Poglądy te znajdowały odbicie w podejściu do narodowej literatury, stroju i obyczaju czy wreszcie – muzyki (w roku 1647 Jan Aleksander Gorczyń upominał się o pielęgnowanie tego, co polskie w muzyce)<sup>23</sup>. W ten sposób dokonywało się przejście od szesnastowiecznego poczucia swojskości niektórych elementów kultury w stronę dojrzałej świadomości polskości kultury narodowej szlachty epoki saskiej i stanisławowskiej. Wówczas dopiero zaistniały warunki do wytworzenia się kanonu, ponieważ – jak twierdzi Szpociński – to właśnie „w grupie narodowej kanon jest jedną z podstawowych płaszczyzn formowania się tożsamości, a wprowadzenie weń dokonuje się już na poziomie pierwotnej socjalizacji”<sup>24</sup>. Czas zaś do tego był najlepszy – taniec na naśladowanym jako wzór dworze francuskim miał bardzo wysoką pozycję, a najważniejsze państwa europejskie aspirowały do powszechnego uznania ich kultury muzycznej i tanecznej za wyróżniającą, czego dowodem dyskusje o stylach czy gustach włoskich, francuskich, angielskich i niemieckich. Było to zaś w istocie dążenie do uzyskania tego, co współcześnie określa się często terminem „miękkiej siły” (*soft power*) państwa<sup>25</sup>. Niemal w ostatniej chwili, nie więcej niż na kilkadziesiąt lat przed rozpadem i sto lat przed przesunięciem w Europie punktu ciężkości w stronę uniwersalizmu kultury tanecznej i muzycznej, do grona tego dołączyła Rzeczpospolita. Dzięki temu kultura polska – zwłaszcza muzyczna i taneczna – mimo braku zaplecza instytucjonalnego państwa przez pierwszą połowę XIX wieku służyć będzie za wzór tworzącym się kulturom narodowym naszego regionu od Skandynawii po wybrzeże Adriatyku.

Oczywiście, bardzo istotną rolę odegrała tu postawa dworu królewskiego, a w ślad za nim – także dworów magnackich. I chociaż już

20

Por. Zofia Stęszewska, *Tańce polskie z tabulatur lutniowych I (Źródła do Historii Muzyki Polskiej; z. 2)*, Kraków 1962, s. III.

21

Zob. E. Dahlig-Turek, *Rytmy polskie...*, op. cit.

22

Jan Stanisław Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce: wiek XVI-XVIII*, Kraków 1933, t. 2, s. 273–277, <http://bc.radom.pl/dlibra/doccontent?id=24823> [dostęp: 07.11.2018].

23

Jan Aleksander Gorczyń, *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzyczna*, Kraków 1647, k. A6.

24

A. Szpociński, op. cit., s. 51.

25

Joseph S. Nye, *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*, New York 1990.



26

Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Taniec polski” w siedemnastowiecznych przekazach literackich, w: *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów: Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Zofia Fabiańska, Jakub Kubieniec, Andrzej Sitarz, Piotr Wilk, Kraków 2009, s. 227–238.

27

Alina Żorawska-Witkowska, *Muzyczne podróże królewiczów polskich. Cztery studia z dziejów kultury muzycznej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1992, s. 47; eadem, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 336.

28

*Muzyka w czasopiśmie polskich XVIII wieku. Okres saski (1730–1764)*, opr. Jadwiga Szwedowska, Kraków 1975, s. 131–133, 145.

29

Johann Bernoulli, *Podróż po Polsce 1778*, tłum. Waclaw Zawadzki, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. Waclaw Zawadzki, Warszawa 1963, t. 1, s. 416; Nathaniel William Wraxall, *Wspomnienia z Polski 1778*, tłum. Halina Krahelska, w: ibidem, t. 1, s. 529; Elise von der Recke, *Na polskim dworze królewskim*, tłum. Waclaw Zawadzki, w: ibidem, t. 2, s. 257.

30

Tj. Leopolda II Habsburga Lotaryńskiego (1747–92) – wielkiego księcia Toskanii od 1765 roku, następcy starszego brata, Józefa II Habsburga, na tronie cesarza rzymskiego narodu niemieckiego i króla Węgier i Czech – przyp. red.

31

„Gazeta Narodowa i Obca” 1791 nr 73, s. 292.

32

„Messenger de Vilna” 1802 nr 96.

33

Friedrich Schulz, *Podróż Infantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, tłum. Józef Ignacy Kraszewski, w: *Polska stanisławowska...*, op. cit., t. 2, s. 510.

34

Prot Lelewel, *Pamiętniki i diariusz domu naszego*, red. Irena Lelewel-Friemannowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 114–115.

siedemnastowieczny ceremoniał dworski miał w repertuarze dystyngowane tańce chodzone określane jako „polskie”<sup>26</sup>, to jednak o początkach kanonu możemy mówić wtedy, kiedy na dworze królewskim – wówczas zarówno w Warszawie, jak i Dreźnie – za ważne uznano swojskie tańce szerzej praktykowane przez naród szlachecki. Nastąpiło to zaś około drugiej dekady XVIII wieku, gdy sięgnięto po świeżo wykrystalizowaną formę poloneza, a zapewne również mazura, czego potwierdzenie na kartach historii znajdujemy jednak dopiero dwadzieścia lat później<sup>27</sup>. Pod koniec lat czterdziestych XVIII wieku gatunkom tym przypisano w praktyce nowe funkcje. Odtąd włączenie się w korowód taneczny było nie tylko postrzegane jako rozrywka i towarzyski obowiązek, ale jednocześnie stanowiło manifestację patriotyzmu, poglądów na kulturę i politykę krajową oraz stosunku do zjawisk modnych, choć obcych. Także monarchochom taniec służył za wygodny i łatwo dostępny sposób budowania wizerunku władcy stojącego na straży wartości najważniejszych dla narodu szlacheckiego: obyczajów narodowego, idei sarmatyzmu i wszystkiego, co z tym łączono, a więc i złotej wolności szlacheckiej oraz jej przywilejów. Już zatem nie tyle sam orszak senatorów i dwórek w korowodzie tanecznym czynił władcę, jak jeszcze w XVII wieku, ile przewodzenie sarmackim tańcom, podkreślane przywdzianiem stroju w barwach narodowych (spójrzmy na dworskie paradne ubiory Augusta II Mocnego i Augusta III Sasa w zbiorach Grüne Gewölbe zamku drezdeńskiego) czy wręcz kontusza i żupana<sup>28</sup>. Także później za pomocą poloneza Stanisław August Poniatowski podkreślał swoje przywiązanie do polskości i zarazem oświeceniowej wytworności<sup>29</sup>, a elektor saski Fryderyk August I badał stosunek swych działań służących podtrzymaniu państwowości polskiej<sup>31</sup>. Inna rzecz, że po 1795 roku także car Aleksander I wykonaniem polonezów starał się przekonać nowych polskich poddanych o swej koncyliacyjności<sup>32</sup>. Z kolei mazurem książe Józef Poniatowski udowadniał, że w wojsku austriackim nie zatracił swej polskości<sup>33</sup>, a infantka Maria Augusta Wettyn dowodziła, że Warszawa jest jej tak samo bliska, jak Drezno<sup>34</sup>.

Tym sposobem tańce należące do kanonu zyskały pewne nowe, symboliczne treści, mające zarazem charakter autostereotypu i stanowiące przejaw myślenia esencjalistycznego. Wyrażały one to, co dla narodu szlacheckiego było najważniejsze z punktu widzenia idei sarmatyzmu i rubasznej, choć dość konserwatywnej obyczajowości szlacheckiej z wyraźnym, acz delikatnym piętnem zasad moralnych Kościoła katolickiego zaznaczającym się w relacjach między

plciami<sup>35</sup>. Zwłaszcza więc układ i formacja tańców podkreślały z jednej strony równość szlachecką wobec prawa, z drugiej zaś – mocno rozbudowany hierarchiczny układ społeczny. Postawa i gesty tancerzy w polonezie na tle charakterystycznej rytmiki symbolizować miały zarówno szlacheckie dostojenie, jak i indywidualizm – często-kroć kapryśny – który z jeszcze większą mocą objawiał się w mazurze<sup>36</sup>. Ujęcia i ustawienia w parze wyrażały partnerstwo pod przewodnictwem mężczyzny z pewnym marginesem samodzielności kobiety, a ponadto zdystansowany szacunek panów dla poci pięknej<sup>37</sup>. Mazur – a później też kozak i krakowiak – dodatkowo pozwalał na zaprezentowanie junackiej zręczności i kobiecego wdzięku<sup>38</sup>. Ale na tym nie koniec – katalog cech wchodzących w skład autostereotypu zaczął rozrastać się po trzecim rozbiórce Rzeczypospolitej, a potem także po kongresie wiedeńskim. Aż do końca XIX wieku ideolodzy narodowi doszukiwali się więc w tańczeniu polonezów, mazurów czy krakowiaków deklaracji przywiązania do rodziny, wierności, stałości, szacunku dla poci przeciwnej i pozostałych współuczestników tańca. W krokach i gestach tancerek dostrzegano nadzwyczajne walory Polek – wybitną urodę, wdzięk, zdrowie, roztropność i swoiście pojętą samodzielność, co muzycznie akcentować miało dodane z czasem trio. I wreszcie, w ruchach tanecznych mężczyzn dopatrywano się manifestacji sprawności i gotowości wojskowej, szacunku dla historii narodowej i tradycji oręża polskiego, co zdawała się dyktować również muzyka przedromantycznego kanonu tańców narodowych<sup>39</sup>.

Cały ten katalog cech autostereotypu wynikał z faktu, że w obliczu utraty państwowości to właśnie w rodzinie zaczęto upatrywać głównych sił podtrzymujących tożsamość narodową poprzez międzypokoleniowy przekaz wartości moralnych i najważniejszych elementów kultury. Strategia ta okazała się skuteczna, tym bardziej że po klęsce powstania listopadowego (1830–31) rodzinne salony szlacheckie i mieszczańskie stać się miały głównym ogniskiem krzewienia polskości, w czym ważne miejsce zajęły tańce narodowe<sup>40</sup>. Co jednak ciekawe, w tym kontekście nawet sama warstwa muzyczna tańca, sam gest pozbawiony muzyki czy wręcz określenie gatunku (polonez, mazur, krakowiak) wystarczały do przywołania wartości ukrytych w stereotypie tanecznym<sup>41</sup>.

Większość przytoczonych powyżej cech łączyła się z polonezem i mazurem, czyli tańcami o formach wykształconych w kontakcie z dworem lub wręcz na dworze u zarania kanonu polskich tańców narodowych. Jak

35

Kazimierz Brodziński, *Wyjątek z pisma o tańcach*, „Melitele” 1829 nr 1, s. 88–92, <https://archive.org/details/melitelenuwroc00odyngoog/page/n106> [dostęp: 07.11.2018]; Walery Gostomski, *Polonez i menuet. Szkic estetyczno-obyczajowy*, Kraków 1891, s. 14–23, <https://polona.pl/item/polonez-i-menuet-szkic-estetyczno-obyczajowy,MTExMjU4ODQ/15/#info:metadata> [dostęp: 07.11.2018].

36

W. Gostomski, op. cit., s. 13–14.

37

Ibidem, s. 7–9; Mieczysław Rościszewski, *Tańce salonowe. Praktyczny przewodnik dla tancerzy i wodzirejów uwzględniający tańce najnowsze i najmodniejsze z ilustracjami*, Warszawa 1904, s. 12–13, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/39018/edition/39712/content?ref=desc> [dostęp: 07.11.2018].

38

W. Gostomski, op. cit., s. 9–10.

39

Karol Czerniawski, *Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego*, Warszawa 1847, s. 53; idem, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860, s. 84, <https://polona.pl/item/o-tancach-narodowych-z-pogladem-historycznym-i-estetycznym-na-tance-roznych-narodow-a-w-NjxMzU2/49/#info:metadata> [dostęp: 07.11.2018]; C.Ch., *Tańce narodowe*, „Dziennik Literacki” 1860 nr 97, s. 775, <https://polona.pl/item/dziennik-literacki-r-8-t-1-2-nr-97-4-grudnia-1860,MTYxMTA4MTM/6/#info:metadata> [dostęp: 07.11.2018]; Marian Gorzkowski, *Choroimania: historyczne poszukiwania o tańcach, tak starożytnych pogańskich jak również społecznych i obyczajowych we względzie symbolicznego znaczenia*, Warszawa 1869, s. 73, <http://bc.radom.pl/dlibra/docmetadata?id=9701> [dostęp: 07.11.2018].

40

Aleksander Kraushar, *Salony i zebrań literackie warszawskie na schyłku w. XVIII i w ubiegłym stuleciu*, Warszawa 1916, <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=6765> [dostęp: 07.11.2018].

41

A. Szpociński, op. cit., s. 49.



jednak stwierdził Andrzej Szpociński: „I obszar przeszłości własnej, i zakres kanonu nie są dane raz na zawsze, lecz zmieniają się w czasie i przestrzeni społecznej. Zmienia się także ich usytuowanie wobec kanonów i tradycji innych zbiorowości. Zakres kanonu i obszar przeszłości własnej stanowią w mniejszym lub większym stopniu odbicie wyobrażeń zbiorowości o tym, jakie współcześnie żyjące grupy jest ona skłonna zaliczać do swojej wspólnoty”<sup>42</sup>.

Polski kanon tańców narodowych także ulegał zmianom, przy czym podstawę wprowadzenia nowych tańców stanowiło rozszerzenie zakresu rozumienia tego, co uważano za „swojskie”. Akceptowano więc tylko te tańce, których formy źródłowe pochodziły z terenów Korony, a nie Wielkiego Księstwa Litewskiego. Nawet jednakże na ziemiach koronnych szlachta zmuszona była do przekraczania barier i otwierania się na inne klasowo czy wręcz etnicznie grupy społeczne, co wszakże nie było już takie proste, wymagało czasu i wieloetapowych procesów. Nie ulega przy tym wątpliwości, że zainteresowanie tańcami „innych” na początku miało zawsze charakter swoistego fantazmatu, by dopiero później spostrzeżenia i doświadczenia grup je implementujących mogły przybrać formę pewnego zbiorowego obrazu przedstawiającego tańce odmiennej grupy społecznej w postaci stereotypu. Dla utwierdzenia go zaś w kanonie narodowym potrzebne było jeszcze jedno działanie – mitologizacja. Mit bowiem pozwalał szlachcie na dokonanie połączenia swych stereotypów fascynujących ją zjawisk tanecznych z własną kulturą taneczną oraz odpowiedź na pytanie, dlaczego właściwie stereotypy te należy uznać za swojskie.

Szczególnie silnym wśród Polaków fantazmatem okazał się kozak, uosabiający dziką wolność i swobodę oraz junacką żywiołość. Swoją popularność wśród naszej szlachty zawdzięczał zresztą przede wszystkim zamiłowaniu panów kresowych do podziwiania na własnych dworach w XVII i XVIII wieku popisów kozackich, co zaowocowało włączeniem tańców kozackich do programu nauczania i popisów szkół konwentualnych<sup>43</sup>. Ważny element stanowiła jednak również zmiana postrzegania Kozaków przez Polaków, jaka zaszła w połowie XVII wieku. Spóźniona ugoda hadziacka z roku 1658 – ponowiona w części przez ugodę cudnowską z 1660 roku – była bowiem nie tylko desperacką polityczną próbą ratowania stanu posiadania Rzeczypospolitej, ale także dowodem na to, że szlachta polska dojrzała do podzielenia się częścią własnych przywilejów z wolnymi Kozakami z wojska zaporoskiego. Z tego samego też względu na przełomie XVII i XVIII wieku szlachta polska nie widziała już niczego zdrożnego w tym, aby jej synowie uczyli się w szkołach tańca kozackiego i prezentowali swe umiejętności publicznie, w tym na równi z Kozakami – na dworach możnowładców. Musiało jednak upłynąć jeszcze wiele czasu, zanim publiczne tańczenie kozaków przez dorosłą szlachtę polską zostało społecznie zaakceptowane. Absolwenci szkół jezuickich, którzy jako pierwsi opanowywali tę sztukę, dochodzili już wówczas sędziwego wieku.

42  
Ibidem.

43  
T. Nowak, op. cit.,  
s. 120–122, 127–128,  
139–140, 177–179.

Podstawami funkcjonowania kozaka w kanonie zachwiało zagarnięcie ziem kozackich w trakcie pierwszego zaboru i w konsekwencji przejście Kozaków w służbę cara. Tym samym przestali oni być więc „swoimi”. To odczucie pogłębiło się jeszcze w wyniku udziału Kozaków w pacyfikacji polskich dworów i miejscowości po trzecim zaborze, odwróceniu wojsk napoleońskich spod Moskwy oraz powstaniu listopadowym. Tymczasem nie wytworzyła się żadna mitologia, która mogłaby na trwałe wiązać kozaka z polską kulturą szlachecką, wobec czego w pierwszej połowie XIX wieku taniec ten ulegał w niej stopniowemu zanikowi, aż do kompletnego wyrugowania z kanonu<sup>44</sup>.

Miejsce opuszczone przez kozaka zajął krakowiak, który zgodnie z zachodnią modą na prezentowanie na scenie tańców chłopskich poszczególnych prowincji pojawił się w wielu baletach, operach i singspielach ostatniego ćwierćwiecza XVIII wieku<sup>45</sup>. Jego specyficzny, żywiołowy charakter sprawił, że zaczęto traktować go w kategoriach fantazmatu, który następnie reprodukowano muzycznie w pałacowych salonach i śpiewaczo podczas rozmaitych biesiad. Niemniej dopiero skojarzenie go z insurekcją kościuszkowską, dzięki znaczeniu, jakie dla mobilizacji społeczeństwa miał i *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale*, i liczne śpiewy powstańcze na nutę krakowiaka, oraz dzięki pionierskiej i symbolicznej roli, jaką odegrały w insurekcji regimenty grenadierów krakowskich, ten taniec przeniesiony został na inny poziom funkcjonowania w kanonie kultury narodowej. Co ciekawe, był to od razu poziom mitu, i to zanim wytworzono wspólny szlachcie wszystkich prowincji stereotyp ruchowy tańców chłopów podkrakowskich. W Warszawie i Wilnie wykonywano bowiem dwa, całkowicie odmienne od siebie typy tego tańca. Jednolita forma krakowiaka „narodowego” powstała dopiero z inspiracji literackimi opisami Kazimierza Brodzińskiego<sup>46</sup> i choreograficzną wizją twórców baletu *Wesela w Ojcowie*. Wraz z odnowionym zabawą w wesele krakowskie kuligiem dotarła w czasach dojrzałego już romantyzmu do najodleglejszych dworów i zaścianków szlacheckich. I rzecz znamienita – w Krakowskim szlachta nie przyjęła na własny użytek żadnego stereotypu chłopskich tańców podkrakowskich<sup>47</sup>. Zbyt się tu obawiano – i jak wykazał rok 1846 niebezpiecznie – zniesienia barier między szlachtą a chłopami.

Wiek XIX umocnił mit kościuszkowski, podnosząc także pozycję krakowiaka w kanonie tańców narodowych. Jego rangę wzmocniły ponadto idee romantyzmu, postulujące wszak zwrot ku ludowości i nowe rozumienie narodu jako wspólnoty etnicznej. Wszystko to otworzyło zaś drogę do przyjęcia do kanonu tańców chłopskich z innych prowincji mazowieckiego oberka i kujawskiego kujawiaka. Jednak nawet romantyczny mit wspólnoty etnicznej nie zapewnił im takiej pozycji, jaką uzyskał kojarzony insurekcyjnie krakowiak. Co więcej, zauważamy, że powszechnie znany w wioskach niemal całego kraju oberek uzyskał relatywnie wyższą pozycję, wchłaniając często kujawiaka. Ten ostatni jako gatunek osobny był w początkach

44

Ibidem, s. 190, 240–242.

45

Ibidem, s. 179–182.

46

Por. np. *O tańcach narodowych*, Warszawa 1860, s. 67–79, [https://polona.pl/item/o-tancach-narodowych-z-pogladem-histerycznym-i-estetycznym-na-tance-roznych-narodow-a-w\\_NjxMzU2/40/#info:metadata](https://polona.pl/item/o-tancach-narodowych-z-pogladem-histerycznym-i-estetycznym-na-tance-roznych-narodow-a-w_NjxMzU2/40/#info:metadata) [dostęp: 08.11.2018]; *O tańcach polskich*, „Gazeta Krakowska” 1831 nr 242, s. 4, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/93629/edition/86962/content?ref-desc> [dostęp: 08.11.2018] – przyp. red.

47

Oskar Kollberg, *Lud, jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce: serya V, Krakowskie, Część pierwsza*, Kraków 1871, s. 255, <http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/docmetaata?id=2224&from=publication> [dostęp: 11.11.2018]; idem, *Lud...: serya IX, Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. I, Kraków 1875*, s. 121–123 <http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/docmetaata?id=1790&from=publication> [dostęp: 11.11.2018]; Kazimierz Władysław Wójcicki, *Kulig*, w: idem, *Stare gawędy i obrazy*, Warszawa 1840, t. 1, s. 154–156; idem, *Zdania cudzoziemców o tańcach polskich*, „Gazeta Polska” 1830 nr 38, s. 4, <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=17070> [dostęp: 07.11.2018].

XX wieku kultywowany tylko wśród ziemian kujawskich, u których chęć podkreślenia regionalnej odrębności całkowicie zniwelowała obawy przed kulturowym spoufaleniem się ze stanem chłopskim<sup>48</sup>. Stan ten przeszedł przez minione sto lat znaczące przemiany. Przeprowadzone w połowie XIX wieku uwłaszczenie zniosło główne zarzewie antagonizmów między wsią a dworem, a proces demokratyzacji życia społecznego nabierał coraz większego tempa.

Przyjęcie ideologii romantyzmu i koncepcji narodu umocowanego etnicznie miało wszakże jeszcze jedną konsekwencję: ideolodzy narodowi i teoretycy tańca musieli dokonać karkołomnej walty, aby dowieść chłopskich źródeł poloneza i mazura. Autorzy ci odwoływali się więc do argumentów najogólniejszych i wcale nie specyficznych (formacja korowodu<sup>49</sup> w polonezie i chodzonym, formacja koła par<sup>50</sup> w mazurze, oberku i kujawiaku, częstokroć przypadkowa lub wieloznaczna wspólnota terminów w tańcu), nie bacząc na to, że przytaczane przez nich cechy świadczą raczej o utrzymaniu chętnie manifestowanych więzi społecznych, niż o wspólnocie pochodzenia poszczególnych tańców<sup>51</sup>. Jednocześnie przemilczali lub marginalizowali daleko idące zróżnicowanie kroków, gestów i figur czy też melodyki wysublimowanych niegdyś tańców dworskich. Przywoływano lakoniczne niepełne lub zmyślane zapisy kronikarskie, dające szerokie pole do opisu oratorskiego osób usiłujących uzasadnić w ten sposób teorię wspólnoty pochodzenia tańców z kanonu narodowego. W nieskończoność powtarzane i bezkrytycznie reprodukowane zapisy utrwały się w świadomości społecznej, tworząc z teorii o chłopskim pochodzeniu tańców narodowych fundament dla całej formacji.

Kanon tańców narodowych nie był jednak przypadkiem odosobnionym. Nasuwa się tu chociażby analogia z romantycznym potraktowaniem zagadnienia dworu staropolskiego. Jak bowiem wykazały współczesne badania, dwór barokowy był w Polsce zjawiskiem stosunkowo nowym, powstałym w latach trzydziestych XVII wieku jako funkcjonalno-formalna redukcja europejskich nowożytnych rozwiązań wielkorezydencjonalnych. Nie stanowił więc specyfiki polskiej – jak chcą tego nawet dziś niektórzy autorzy – choć na przestrzeni dwóch wieków różne jego wersje weszły do powszechnego użycia. Tymczasem w połowie XIX wieku wraz z rodzeniem się mitu ziemiańskiego patriotyzmu literacko-historiozoficzny konstrukt dworu-domu utrwalił się w społecznej wyobraźni jako przejaw polskości. Co więcej, w zgodzie z historyzmem oraz lokalnymi mitami sarmackimi i słowianofilskimi jego genealogię wyprowadzono z chałupy chłopskiej, nadając dworowi pozory rodzimości i dawności<sup>52</sup>.

Przełom wieku XIX i XX przyniósł wiele istotnych zmian w zakresie funkcjonowania kanonów narodowych. Przede wszystkim zaczęto w nie włączać coraz szersze kręgi społeczeństwa. Na gruncie muzyki i tańca odbywało się to zazwyczaj dzięki licznym a przystępnym instytucjom, takim jak publiczne sale i szkoły taneczne, teatry ogródkowe i ludowe, jak również koncerty plenerowe. Jednocześnie

48

T. Nowak, op. cit., s. 251–256.

49

Por. R. Lange, *O istocie tańca...*, op. cit., s. 95–96.

50

Por. ibidem, s. 94–96.

51

Por. ibidem, s. 98.

52

Marta Leśniakowska, *Architektura „staropolska” – architektura „nowopolska”. O problemie ciągłości w kryzysach*, w: *Zmierzch kultury staropolskiej. Ciągłość i kryzysy (wieki XVII–XIX)*, red. Urszula Augustyniak i Adam Karpiński, Warszawa 1997, s. 113–128.

demokratyzacja życia społecznego wywołała odejście od „zbioru ściśle określonego, poniekąd «zamkniętego» w stronę kanonu o formule otwartej”<sup>53</sup>. Pierwszym tego sygnałem był zwrot w stronę kultury muzyczno-tanecznej górali podhalańskich, którą różni autorzy promowali za pomocą licznych wydawnictw literackich, muzycznych i dziennikarskich, sceny teatralnej, operowej i baletowej czy też dzieł plastycznych. Z całą pewnością zarówno taniec góralski, jak i zbójnicki funkcjonowały jako kolejne fantazmaty pochodzenia ludowego. Jednak w przeciwieństwie do poprzednich tym fantazmatom zabrakło jasnej i przystępnej dla inteligencji końca XIX wieku wizji stereotypów tańców góralskich. Nie dostarczyły ich ani edukacja, ani scena, ani podręczniki tańca. Dlatego też inteligencja musiała zadowolić się pokazami tańców góralskich w wykonaniu grup górali organizowanych przez Tytusa Chałubińskiego, Marię i Bronisława Dembowskich oraz ich licznych naśladowców<sup>54</sup>. Tańce te, nie uzyskawszy wprawdzie właściwych im stereotypowych wersji w obrębie kanonu, znalazły miejsce na jego peryferiach w swych formach tradycyjnych, choć zmodyfikowanych w pewnym zakresie przez oderwanie od własnego naturalnego kontekstu. Co jednak ważne, ich wykonawcami byli przedstawiciele ludu, którzy – nieinstruowani na ogół przez swoich inteligentkich inspiratorów i opiekunów – włączali się mimo to w dyskurs społeczny jako wykonawcy „przemawiający” śpiewem i ruchem o swoim kanonie kulturowym.

Ten model włączania tańców w szerszy obieg społeczny z pominięciem etapu tworzenia przez grupę dominującą jego stereotypowej wizji stał się w wieku dwudziestym powszechny. Rozwój badań etnograficznych dostarczył bowiem olbrzymiego materiału potwierdzającego wartość wielu wiejskich zjawisk tanecznych, a przykład Skandynawii uczył, że niepoddawane retuszowi lepiej spełniają one integrujące i edukacyjne funkcje społeczne. Na dodatek po upadku monarchii zaborczych oraz odzyskaniu niepodległości przez wiele państw europejskich kanony tańców narodowych przestawały zazwyczaj odgrywać rolę arki zagrożonych wartości narodowych, tworząc w zamian zbiór o znaczeniu historycznym i pedagogicznym. Stało się to również udziałem Polski, w której pomimo wielu prób wprowadzenia przez lokalne elity do kanonu tańców narodowych także tych regionalnych – głównie za sprawą pokazów scenicznych oraz załączanych do publikacji poświęconych gatunkom kanonicznym opisów tańców regionalnych – zestaw pozostał nienaruszony.

Zresztą w XX wieku znaczenie elit intelektualnych (ideologów narodowych, regionalistów, badaczy, choreografów, kompozytorów i muzyków), które latami miały decydujący wpływ na kształt kanonów kulturowych w społeczeństwie, zaczęło się zmniejszać, a ich miejsce przejmowały stopniowo elity polityczne<sup>55</sup>. Oczywiście nie było Polakom łatwo przywyknąć do nowej sytuacji współpracy z administracją, zwłaszcza że wcześniej przez ponad wiek dzielili obawę, że pełna kooperacja z władzami zaborców może spowodować wynarodowienie<sup>56</sup>. Nowe elity polityczne proponowały w zamian

53

A. Szpociński, op. cit., s. 53; idem, *Od zamkniętej do otwartej formuły kanonu kulturowego*, „Kultura Współczesna” 1994 nr 1, s. 40–45, [https://www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/4\\_andrzej\\_szpocinski\\_od\\_zamknietej\\_do\\_otwartej\\_formuly\\_kanonu\\_kulturowego.pdf](https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/4_andrzej_szpocinski_od_zamknietej_do_otwartej_formuly_kanonu_kulturowego.pdf) [dostęp: 07.11.2018].

54

Lidia Długołęcka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Warszawa–Kraków 1992, s. 40–41, 58.

55

A. Szpociński, *Kanon kulturowy*, op. cit., s. 53.

56

Ibidem, s. 50.

wiele – przedwojenny program „Polska i jej kultura” Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, propozycje repertuarowe, a w tym tańce narodowe w formie towarzyskiej propagowane przez Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.

Pomimo tych inicjatyw współczesną wizję tańców narodowych w polskiej kulturze kształtują formy, które ustabilizowały się (choć na pewno nie definitywnie) na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. Powstawały one przede wszystkim pod presją wymogów scenicznych, uwarunkowań prowadzenia edukacji tanecznej w szkole i amatorskich zespołach oraz ograniczeń w dostępie do materiałów źródłowych. Można więc powiedzieć, że gatunki będące od ponad pół wieku historycznymi, są odtwarzane na podstawie źródeł o charakterze pośrednim, w tym tradycji przekazywanej oralnie i przez naśladownictwo. Trudno utrzymać zatem, że wykonywane obecnie tańce narodowe są bezpośrednią rekonstrukcją tych z epoki sarmatyzmu, Księstwa Warszawskiego czy też Królestwa Polskiego, jak zwykle się uważać. „Pielęgnowanie” tańców narodowych na scenie amatorskiej i zawodowej bliskie jest więc raczej temu, co Walter Wiora określił jako „drugi byt” (*Zweites Dasein*)<sup>57</sup>, a co drogę do dalszych przemian gatunku pozostawia otwartą.

Andrzej Szpociński zwrócił uwagę na to, że współcześnie mamy do czynienia z „prywatyzacją” (choć bardziej adekwatne wydaje się określenie „indywidualizacja”) oraz „autonomizacją” kanonu. Odnosząc te tendencje do obserwacji kultur zachodnioeuropejskich, autor wieszczy, że dalsze przemiany podążą w kierunku rozwarstwienia kulturowego społeczeństwa oraz zmniejszenia roli kanonu kulturowego jako jednego z najważniejszych elementów konstytuowania się tożsamości narodowej<sup>58</sup>. Z kolei Jan Stęszewski w zakończeniu swojego artykułu poświęconego polskiemu charakterowi w muzyce uchylił się przed udzieleniem odpowiedzi na postawione przez siebie futurologiczne pytanie: „przeszłość uczy, że etniczne i narodowe stereotypy muzyczne zaspakajają potrzeby orientacji człowieka w otaczającym go świecie. Czy tego rodzaju potrzeba zachowa swą ważność w standaryzującym się świecie i nie będzie postrzegana jako szkodliwy, nie na czasie przejaw alergii rasowych, etnicznych, narodowych?”<sup>59</sup>. Sytuację tę będą mogły skonkludować dopiero przyszłe pokolenia muzykologów i choreologów

57

Walter Wiora, *Der Untergang des Volksliedes und sein Zweites Dasein*, „Musikalische Zeitfragen: Das Volkslied heute” 7, Kassel 1959, s. 9–25.

58

A. Szpociński, *Kanon kulturowy*, op. cit., s. 55–56.

59

Jan Stęszewski, *Polski charakter narodowy w muzyce: co to takiego?*, w: *Narody i stereotypy*, red. Teresa Walas, Kraków 1995, s. 231.



## ABSTRACT

*Polish national dances as a cultural canon: determinants, origins and change*

This text addresses the issue of Polish national dances as a cultural canon, taking account of the origins, determining features and key moments of that canon and also how it has evolved. The question of national dances, present in Europe for more than three centuries, has been considered by Polish scholars studying the history and provenance of dance since the beginning of the nineteenth century, and by musicologists since the end of that century. Stanisław Głowacki set dance within the context of cultural canons, and Mieczysław Tomaszewski numbered it among the media through which nationality can be expressed. For the purposes of this article, I have employed the concept of the cultural canon elaborated by Andrzej Szpociński, understood as a renewable part of tradition bearing non-dance content and binding for all the members of a community or society.

I discuss primarily the development of the cultural canon and the first genres of national dance (polonaise, mazur and cosaque). I then turn my attentions to the change that occurred around the turn of the nineteenth century, as a result of which the cosaque was eliminated from the canon and replaced by the krakowiak. I go on to discuss the incorporation of the kujawiak and the oberek in the canon and unsuccessful attempts made to promote highland dances as part of the canon. I indicate the significance of the functions of national dances, changes to which have usually brought about modifications to the canon as well (the significance of the performance of a polonaise during the age of absolutism and of national dances in the pre-Romantic and Romantic era, changes in dance genres at the start of the twentieth century, and the transferral of national dances to education and to stage performance). Auxiliary terms included stereotype, myth and phantasm.

## KEYWORDS

cultural canon, Polish national dances, polonaise, mazur, krakowiak, oberek, kujawiak, cosaque, highland dance, stereotype, myth, phantasm

## ABSTRAKT

Tekst podejmuje zagadnienie polskich tańców narodowych jako kanonu kultury z uwzględnieniem jego wyznaczników, genezy, kluczowych momentów i kierunków jego przemian. Problematyka tańców narodowych obecna w Europie od ponad trzech stuleci stanowi przedmiot rozważań polskich badaczy historii i propedeutyki tańca od początku XIX wieku, a muzykologów – od końca tamtego stulecia. Już Stanisław Głowacki umieścił taniec w kontekście kanonu kultury, a Mieczysław Tomaszewski zaliczył go do mediów, poprzez które wyrażać się może narodowość. Na potrzeby niniejszego artykułu zastosowano wypracowaną przez Andrzeja Szpocińskiego koncepcję kanonu kulturowego, rozumianego jako podlegająca aktualizacji część tradycji, stanowiącej nośnik treści pozatanecznych i obowiązującej wszystkich członków wspólnoty.

W tekście omówiono przede wszystkim proces kształtowania się kanonu kulturowego oraz pierwszych gatunków tańców narodowych (polonez, mazur i kozak). Następnie zwrócono uwagę na przemianę z przełomu XVIII i XIX w., w której wyniku wyeliminowany został z kanonu kozak, a zastąpił go krakowiak. W dalszej części omówiono włączenie do kanonu kujawiaka i oberka oraz nieudane próby wypromowania w ramach kanonu tańca góralskiego. Wskazano przy tym znaczenie funkcji tańców narodowych, których zmiany wywoływały z reguły także modyfikacje kanonu (znaczenie wykonywania poloneza w epoce absolutyzmów, tańców narodowych w epoce preromantyzmu i romantyzmu, przemiany gatunków tanecznych na początku XX wieku oraz przeniesienie tańców narodowych do dziedziny edukacji i do prezentacji scenicznych). Pomocniczo wykorzystano terminy: stereotyp, mit, fantazmat.

## SŁOWA KLUCZOWE

kanon kulturowy, polskie tańce narodowe, polonez, mazur, krakowiak, oberek, kujawiak, kozak, taniec góralski, stereotyp, mit, fantazmat

## TOMASZ NOWAK

dr hab. nauk o sztuce. Absolwent studiów muzykologicznych (UW 1997), doktoranckich (UW 2003), podyplomowych studiów teorii tańca (AMFC 2005) i menedżerskich (UW 2006). Od 1997 r. wykłada w Instytucie Muzykologii UW (obecnie adiunkt i zastępca dyrektora ds. studenckich). Gościnnie wykłada także w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina i Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Autor i redaktor książek oraz ponad pięćdziesięciu artykułów naukowych z zakresu tradycyjnej muzyki i tańca (m.in. *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016; *Tradycyjna kultura taneczna Wileńszczyzny do 1939 roku*, Straduny 2014; *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania*, Warszawa 2005). Laureat Nagrody „CLIO” (III st. 2006, wyróżnienie 2017), Nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta (2007), nagrody za najlepszą pracę pisemną z zakresu historii muzyki polskiej (2016), odznaczony m.in. Brązowym Krzyżem Zasługi i Odznaką Honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.