

KLAUDIA CARLOS-MACHEJ
Uniwersytet Muzyczny F. Chopina
w Warszawie

TANIEC WARTO CI POLSKIEJ KULTURY NARODOWEJ

Kontekst historyczny. Taniec narodowy jest jednym z najistotniejszych elementów polskiej kultury, bez jego obecności trudno mówić o polskiej tożsamości narodowej, polskim baletie narodowym, polskiej sztuce tańca w ogólnie. Grażyna Dąbrowska, wybitny etnograf i choreograf określa „taniec narodowy jako wyjątkowy w skali europejskiej, a nawet światowej”¹. Dostrzega w nim zatem wartość szczególną. W czym ta wyjątkowość się przejawia, co wyróżnia polski taniec narodowy spośród innych tańców kultury europejskiej i światowej? Dlaczego problem narodowości tańca polskiego ma charakter wielowymiarowy, a próby jego definiowania i dynamicznego uchwycenia nastąpiły dopiero na przełomie wieków XVIII i XIX, mimo jego średniowiecznego rodowodu?

Problem jest złożony, a u jego podstaw leży dramatyczne wydarzenie nie mające precedensu w historii nowożytnej – rozbiory Polski. Wcześniej, w czasach saskich, nastąpił okres powolnej degradacji politycznego znaczenia Polski na arenie międzynarodowej, na co z pewnością miały wpływ stosunki gospodarczo-społeczne i ustrojowe uniemożliwiające przeprowadzenie reform na tak rozległym obszarze². Dodać należy, że na terenie pozbawionym naturalnych granic i fortec, o które postulował w dobie Oświecenia Stanisław Staszic: „nie ma w całej Europie drugiego takiego kraju, który by tak łatwo był połykanym jak Pol-

¹ G. Dąbrowska: *Taniec w polskiej tradycji*. Warszawa 2005/2006, s. 140.

² „(...) mimo nieustannych w XVII wieku wojen z najbliższymi sąsiadami, nikomu nie przychodziło do głowy skarżyć się na niefortunne położenie geograficzne. Wierzono, iż istwo obrotów zastąpił brak naturalnych granic i fortec” (J. Tazbir: *Kultura szlachecka w Polsce*. Poznań, s. 83).

ska”³. Problematyka ta aktualna była również nieomal dwa wieki później. Czesław Miłosz pisał: „Poeta polski z wielkim wysiłkiem przezyci a w sobie całe utrwalone w j zyku dziedzictwo troski o los kraju wci ni tego mi dzy dwa mocarstwa”⁴. Specyficzne położenie geopolityczne Polski w „rowie tektonicznym” między Europ łąci sk , a Azj skłaniająca się w kierunku Zachodniej cywilizacji wyznaczyło Polsce szczególny obowiązek obrony chrześcijańskich wartości. Hasło *antemurale* pod grob inwazji i okupacji tureckiej sprzyjało „mobilizacji społeczeństwa w obliczu nowego niebezpieczeństwa”, czego przykładem jest los Podola u schyłku XVII wieku. W XIX wieku powstanie przedmurza wielokrotnie podejmowane było przez lewic emigracyjnych, co potwierdzają dokumenty pierwszych lat Towarzystwa Demokratycznego Polskiego czy *Adres wychodźców polskich do Narodu Angielskiego* uchwalony w Londynie w 1874 roku. Pisano w nim: „narody Europy mogły rozwijać się w spokoju społecznym i kulturowym tylko i dlatego, że na Wschodzie olbrzymi polski stał na czatach, zawsze czujny, zawsze gotów do walki, do poświęcenia swego zdrowia, własności”⁵. Zagrożenie, o którym mowa, płynęło z ręk Imperium Osmańskiego, ale dzięki polskiej interwencji zostało w bitwie pod Wiedniem (1683 r.) unicestwione. Nic nie powstrzymało jednak ingerencji Rosji w sprawę państwa polskiego. Wschodni sąsiad Rzeczypospolitej w nowym układzie sił w Europie był potęgą, obok Anglii, Francji, Austrii i Prus. Pierwszą tego oznaką był wybór króla na sejmie elekcyjnym w 1764 roku. Głowa państwa - stolnik litewski Stanisław Poniatowski, siostrzeniec księcia Czartoryskich, którzy znani byli z działań zmierzających do realizacji partykularnych interesów, uzyskał, zgodnie z wcześniejszymi umowami, aprobatę Prus, a przede wszystkim carycy Katarzyny II. Sytuacja bezładu politycznego Rzeczypospolitej, wiadoma rezygnacja Stanisława Augusta Poniatowskiego z działalności przeciw i wbrew Rosji, a także naiwne plany odbudowy państwa w oparciu o gwarancje państw sąsiadujących (Rosja i Prusy zagroziły wypowiedzeniem wojny w obronie *liberum veto*) spotykały się z antyrosyjskim stanowiskiem

³ St. Staszic: *Przestrogi dla Polski*. Kraków 1926, s. 8.

⁴ Cz. Miłosz: *Pieśń przydrożna*. Kraków 1997, s. 100.

⁵ Marks i Engels o Polsce. Warszawa 1971, s. 469.

znacznej części społeczeństwa. Elekcja Stanisława Augusta Poniatowskiego otwierała wprawdzie trzydziestoletni okres walki o naprawę Rzeczypospolitej, walkę jednak przegrała. Powolny upadek kultury politycznej, wzrost znaczenia magnaterii, chaos i rozkład sprawiły, że niejednolita narodowo-ciowo wspólnota przeżyła Konfederację Barską (1768-1772) i Targowicę (1792). Tadeusz Łepkowski tak charakteryzuje Polskę stanisławowską: „ciężko raniła w kolebce rozbiorowym cięsem, rodziła się w sporach, w walce i zawichrzeniu, wypatrując twórczego pokoju”⁶. Pokoju trudno było szukać, bo porozumienie trzech mocarstw: Rosji, Austrii i Prus miało rzeszę zwolenników, a „europejskie elity, wychowane na lekturach racjonalistycznego i kosmopolitycznego oświecenia, przyjął upadek Rzeczypospolitej bez większego żalu, uznając to za fakt korzystny z punktu widzenia interesów cywilizacji europejskiej”⁷. Byli też sprzymierzeńcy Polacy, którzy akt rozbioru uznali za niesprawiedliwy i haniebny. „W 1794 roku, gdy pułki rosyjskie i pruskie walczyły z polskimi powstańcami, w wielu miastach Europy sympatycy Polacy nosili peruki *à la* Kościuszkowskie oraz polskie stroje i buty z cholewami”⁸. 25 XI 1795 roku na polecenie Katarzyny II abdykował Stanisław August Poniatowski, kazamaty więzienne trzech państw zaborczych zapełniły się polskimi patriotami, szczególnie przywódcami Powstania Kościuszkowskiego: uwięziono Hugona Kołłątaja, Ignacego Zajczka, Antoniego Madalińskiego. 21 października 1796 roku trzy państwa zaborcze zatwierdziły ostateczny przebieg linii granicznej, a 26 stycznia 1797 roku podpisały Konwencję Petersburską, na mocy której nastąpiło uregulowanie wszelkich kwestii spornych między mocarstwami. Jej sygnatariusze zobowiązali się solidarnie, i „nigdy nie będą używać w tytułach swoich monarchów określenia królestwo polskie” oraz zlikwidują „wszystko, co by przypominało jego istnienie”⁹.

Czas pokazał, że nie udało się zlikwidować tego, co najważniejsze w narodzie, jego ducha. Historia pokazała również, jak przewrotnie mog

⁶ T. Łepkowski: *Polska — narodziny nowoczesnego narodu*. Warszawa 1967, s. 13.

⁷ A. Chwalba: *Historia Polski 1795-1918*. Kraków 2005, s. 20.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 19.

potoczy si ę losy pa stw i narodów. Ofiar pierwszej wojny wiatowej padły imperia: Habsburgów, Romanowów i Hohenzollernów.

Mimo podj tych w Rzeczpospolitej działa zmierzaj cych do modernizacji ustroju i realizacji wielu reform, uznawano j za pa stwo chore, pozbawione szans na reform systemu politycznego. Rzeczpospolit postrzegano jako kraj szlacheckich Sarmatów niegodziwie traktuj cych swych poddanych, uznawano j za „kraj anarchii, samowoli, kłótni, przepychu na pokaz, prowincjonalnej ograniczono ci i beztroski”¹⁰ . Ostateczny upadek Rzeczpospolitej stworzył nowe i niejednokrotnie trudne warunki do zaakceptowania przez publicystów, literatów, intelektualistów, artystów. Doznanie „szoku porozbiorowego” doprowadziło do ich rozproszenia po kraju i Europie, na co wpływ miało równie zlikwidowanie mecenatu królewskiego. Jego rol przeję ły, w pewnej mierze, niektóre rody arystokratyczne: Czartoryskich, Potockich, Lubomirskich, Raczy skich, Działy skich, a tak e Tadeusza Czackiego i Józefa M. Ossoli skiego. Jednak e rozpad tak rozległego i wielonarodowego pa stwa, uchodz cego w drugiej połowie XVII wieku za jedno z mocarstw europejskich, nie spowodował upadku kultury polskiej, wr cz przeciwnie - doprowadził do jej eksplozji. Palm pierwsze stwa wiodły miasta, w których rozwijało si intensywne ycie kulturalne i naukowe: Warszawa, Wilno, Krzemieniec, Kraków i Pozna . Towarzystwo Przyjaciół Nauk (Warszawskie) powołane do ycia w 1800 roku stało si klubem zrzeszaj cym ludzi nauki¹¹. Celem korporacji było inicjowanie prac badawczych i wydawniczych, jak równie organizowanie wykładów i dyskusji. Prezesami towarzystwa byli: biskup Jan Chrzyciel Albertrandi, Stanisław Staszic, Julian Ursyn Niemcewicz. Rozwój ycia kulturalnego nast pował dzi ki formuj cej si ju od ko ca XVIII wieku nowej warstwie społecznej inteligencji,

¹⁰Tam e, s. 20.

¹¹ Po 1815 r. działalno TPN skłoniła przyjaciół nauk w miastach prowincjonalnych Królestwa do powołania podobnych instytucji (Lublin, Płock). Towarzystwa nie tylko popierały rozwój nauk, lecz tak e wspierały polskie pi miennictwo, teatr, drukarstwo, pomagały w upowszechnianiu dzieł literackich, zabiegały o podniesienie statusu społecznego literatów. TPN sfinansowało m. in. opracowany przez Samuela Bogumiła Lindego monumentalny *Słownik j zyka polskiego* (1806-1814) oraz imponuj c rozpraw Jana niadeckiego o polskiej terminologii w naukach cisłych (zob. A. Chwalba: *Historia Polski 1795-1918*, s. 131).

okrełanej mianem „klasy umysłowej”. Zdaniem Karola Libelta, inteligencja miała „stać na czele narodu jako uczeni, urzędnicy, nauczyciele, duchowni [...] zgoła którzy mu przewodzą wskutek swojej oświaty”¹².

Życie kulturalne rozwijało się także w salonach artystycznych, których właściciele organizowali wieczory literackie, turnieje poetyckie, koncerty i bale. To właśnie nie te spotkania towarzyskie stały się okazjami prezentacji i rozpowszechniania talentów polskich.

Kontekst aksjologiczny. Teza uniwersalności i ponadczasowości wartości, a także jej realizacji przez niego trzech naczelnymi wartościami: prawdy, dobra i piękna pozwala zakwalifikować polski taniec narodowy jako nieodłączny element konglomeratu, jakim jest zjawisko tańca. Władysław Tatarkiewicz wśród cennych rzeczy, posiadających wartości, wartościowych, mówi najkrócej: wśród dóbr¹³, zwraca uwagę na ich wartość potencjalną, zanim się zaktualizują¹⁴. Taniec narodowy jest zbiorem dóbr, rodzajem poznania zarówno dla tańca czy cęga, ale i widza rozumiejącego idee spektaklu i recenzując jego przesłanie. Maria Gołaszewska definiuje: „(...) dzieło sztuki jest przedmiotem szczególnym, otwierającym przed odbiorcą świat nie znany mu a bliski. Odsłania mu ono możliwość nowego doznania, wskazuje na możliwość rozumienia świata i siebie samego w tym świecie”¹⁵.

Trudno traktować taniec jako dobro, gdy w adeń sposób się go nie doświadczy, bowiem tylko poprzez osobisty udział i zaangażowanie możliwość jest dialog z tańcem, konstruktywna polemika. Dobrem jest, jak pisał Jean-Paul Sartre, „wiedzieć, poznawać, myśleć”¹⁶. Taniec polski niósł ze sobą wiedzę o tradycji i kulturze. Przykładem są obrzędy weselne, które miały także rytualne znaczenie, a ich kulminacyjnym momentem były oczepiny praktykowane w różnych kręgach społecznych. Uznanie panny młodej za matkę, przyszłej gospodyni i matki wiążące się z nałożeniem czepca i tańcami obrzędowymi. Przykładem jest poduszkowy taniec, zwany także okładzinowym, o którym tak pisze Zygmunt

¹² K. Libelt: *O miłości ojczyzny*, cyt. za: A. Chwalba, dz. cyt., s. 96.

¹³ Wł. Tatarkiewicz *O wartościach*. Warszawa 1962, s. 534.

¹⁴ Tamże, s. 535.

¹⁵ M. Gołaszewska: *Zarys estetyki*. Warszawa 1984, s. 278.

¹⁶ J.-P. Sartre: *Czym jest literatura?* Warszawa 1968, s. 372.

Gloger: „Gdy w czasie wesela, po oczepinach, swatowie i swachy odprowadzają uroczystym polonezem parstwą młodych do ich sypialni (gdzie u mojej szlachty zastawiano cukrowe kolacje) muzyka gra poduszkowego, czyli chmielowego. Zwyczaj ten narodowy, zaniechany po dworach wiejskich dopiero w pierwszej połowie XIX wieku, lud zachowuje niekiedy dotąd”¹⁷. Taniec polski dawał także wiadectwo cywilizacyjnego i emocjonalnego rozwoju narodu. Pieśni w rytmie polonezów i mazurów robiły patriotyczną karierę, znalazły swoje miejsce w pieśniach ludowych, religijnych, oświeceniowych. Wśród najważniejszych należy wymienić: *Witaj majowa jutrzeńko*, *Tam na błoniach błyszczy kwiecie*, *Bóg się rodzi*. To właśnie rytm mazura stał się wzorcem dla anonimowego twórcy muzyki *Mazurka Dąbrowskiego*. Dla Józefa Wybickiego (1747-1822), autora słów pieśni, pierwotnie znanej jako *Pieśń Legionów Polskich we Włoszech*, była ona wyrazem podziwu dla twórczych oddziałości gen. Henryka Dąbrowskiego. Pieśń powstała pomiędzy 16-19 lipca 1797 roku w miasteczku Reggio Emilia w Republice Cisałpijskiej, nawiązywała do upadku Rzeczypospolitej, przypominała sukcesy wolnej Polski dając nadzieję na odzyskanie niepodległości. Zasięgiem swym ogarnęła cały kraj już w 1798 roku. Licznie piewana była w czasie polskich powstań narodowych, Wiosny Ludów (1848) na ulicach Wiednia, Berlina i Pragi. Stała się manifestacją polskości, a oficjalnym hymnem w II Rzeczypospolitej (27 lutego 1927 r.).

Opracowany w dobie Romantyzmu model muzyki narodowej uwzględnił niemal cały komplet środków, pozwalających wyrazić narodowość¹⁸. Intencje te trafnie odczytał Stanisław Moniuszko. Pieśniarz i kompozytor operowy, ów Jałowiec w wielkim borze narodowości¹⁹ pisał muzykę „ku pogrążeniu serc” naznaczoną rodzimym systemem wartości, odczuwaną jako narodową i swojską, a słuchaną w wiejskich chałupach, szlacheckich dworach, mieszczańskich domach i teatrach. W muzyce tej, poza sferami muzycznymi kluczowymi dla Moniuszki,

¹⁷ Cyt. za: G. Dąbrowska, dz. cyt., s. 174.

¹⁸ Por. M. Tomaszewski: *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*. „Ruch Muzyczny” 1985 nr 6, s. 3-5.

¹⁹ M. Demska-Trębacz: *Po ziemi swojej chodź po Polsce. W poszukiwaniu narodowej tożsamości muzyki*. Lublin 2003, s. 36-37.

była jako literacka dzieł operowych i pieśni zawartych w pieśniach. Podjętą w nich bowiem wiele kwestii ważnych dla narodu polskiego: od społecznych (*Halka*), poprzez sielanki (*Verbum nobile*) i satyr (*Hrabina*), po polityczne i narodowowyzwoleńcze (*Straszny Dwór*). Jak do wagi przywiązywano do słowa pieśnianego, wiadczy słowa Adama Mickiewicza: „Płomie przegryzie malowane dzieje. Skarby mieczowi spustoszą złodzieje. Pieśń ujdzie cała”²⁰.

Mieczysław Tomaszewski, wybitny muzykolog i teoretyk muzyki, w swych rozważaniach nad kategorią narodowości konstatuje: „Zastanawiam się nad mediami, czyli rodzajami poprzez które wyrażała się dotychczas kategoria narodowości w sposób jako szczególnie dobitny i ewidentny (niekiedy a deklaratywny), dojdziemy do szczególnego znaczenia momentów wymienionych w przytoczonych definicjach, tj. języka, historii, kultury, ziemi ojczystej. Momenty te, co ciekawe, wkraczały w dzieje muzyki zwanej artystyczną jakby kolejno. W erze romantyzmu (rozumianej szeroko) nastąpiło ich *stretto*”²¹. Wśród mediów Tomaszewski na pierwszym miejscu wyróżnia język narodowy, mający kardynalne znaczenie dla powstania pieśni polskiej. Co stanowi muzykalną literaturę narodową? - pytał w roku 1821 Karol Kurpiński, natchniony wypowiedzi Jean-Jacques Rousseau: „odmienny akcent języka dyktuje każdemu narodowi odmienną melodię”²². Sformułował Kurpiński tak odpowiedź w myślenie o wieceniowego racjonalizmu: „pieśń, bo i czy się z mow ojczystych”²³. Ten głos kompozytora podkreśla, z jednej strony, semantyczne znaczenie języka, intonacji i melodyki mowy, na którą składa się rytm i akcenty, z drugiej natomiast, jako ci wyrazowe wiadczy o charakterze i mentalności narodowej.

Język i czy się ze pieśnią narodowym, zrodzonym w epoce renesansu (*Bogurodzica*, *O gloriosa Domina*), a szczególnie obecnym w wieku XVIII, zwłaszcza w latach *Konstytucji 3 maja* i Insurekcji Kościuszkowskiej. Już w 1803 roku rozpraw o pieśniach narodowych napisał Jan Paweł Woronicz, a kolejnym, który dostrzegł znaczenie podję-

²⁰ A. Mickiewicz: *Konrad Wallenrod*, IV.

²¹ M. Tomaszewski: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*. Kraków 2000, s. 103.

²² Tam e, s. 103.

²³ Tam e.

tych bada był Józef Elsner, który swój *Wybór pi knych dzieł muzycznych i pie ni polskich* zadedykował „Towarzystwu uczonych Polaków jako rozkrzewicielom wiatła w narodzie, zakładaczom w gielnego kamienia trwało ci j zyka polskiego, podporom nauk i kunsztów, ten zbiór muzyki i piewów polskich owoc własnego ich ogrodu z uwielbieniem i gorliwo ci godn ich serc obywatelskich”²⁶. Rozpowszechnienie piewu narodowego miało miejsce przez cały wiek XIX, a jego ukształtowanie w przewa aj cej mierze dokonało si poprzez Romantyzm, o czym wiadczy trzy kluczowe pie ni: *Jeszcze Polska nie zgin ła; Bo e, co Polsk* oraz *Warszawianka*?¹⁵ Do stałych zwyczajów Chopina naleało, jak wiadomo, improwizowanie - prywatne i publiczne - na tematy narodowych pie ni; istnieje umotywowany pogl d, e z tych to improwizacji wywie mo na wa ne składniki stylu chopinowskiego²⁰.

Tomaszewski, w ród ródków wyra aj cych kategori narodo ci, dostrzega folklor jako czynnik wyst puj cy w twórczo ci artystycznej. Rola folkloru w kształtowaniu stylu narodowego jest uzasadniona, bowiem w nim wła nie zawarta jest sekretno ródeł kultury polskiej i cech narodowych. „Etniczne zasoby kultury ludowej dostarczały podstaw do budowy cało ci kultury narodowej”²⁷, a niedo cignionym wzorem „podniesienia ludowego do narodowego” stała si twórczo Chopina i to nie tylko dla Polaków”²⁸. Kultura narodowa kształtowała si zarówno pod wpływem folkloru ludu wiejskiego, jak równie folkloru miejskiego. Postulaty klasyfikowania ich ródeł przedstawiali: Zorian Doł ga-Chodakowski, Karol Lipi ski, Kazimierz Brodzi ski, Józef Elsner. Jak du wag przywi zymano do tej inicjatywy wiadczy słowa Stanisława Witwickiego: „Zbiory pie ni gminnych wi cej wpływaj na unarodowienie naszej poezji, ni teoretyczne rozprawy pisane na ich temat”. Priorytetowe miejsce w literaturze tego gatunku zajmuje monumentalne dzieło Oscara Kolberga *Lud. Jego zwyczaje, sposób ycia*,

²⁴ Por. M. Demska-Tr bacz: *Muzyka i naród*. Warszawa 1991, s. 3.

²⁵ Por. M. Janion: *Reduta. Romantyczna poezja niepodległo ciowa*. Kraków 1979, s. 7.

²⁶ M. Tomaszewski: *Interpretacja...*, dz. cyt., s. 104.

²⁷ A. Kłoskowska: *Kultury narodowe u korzeni*. Warszawa 2005, s. 58.

²⁸ M. Demska-Tr bacz: *Po ziemi swej...*, s. 24.

²⁹ M. Demska-Tr bacz: *Muzyka...*, s. 16.

mowa, podania, przysłowia, obrz dy, gusła, zabawy, pie ni i muzyka i ta ce (1857-1890).

Pomimo, e polski folklor muzyczny rozwijał si w pewnej mierze w izolacji od muzyki artystycznej, to jednak wiele tre ci i elementów przenikało si wzajemnie. Muzycy pochodzenia wiejskiego cz sto wchodzili w skład kapel klasztornych, ko cielnych czy magnackich, a te wielu polskich kompozytorów czerpało inspiracj wła nie z muzyki ludowej. Symbioza i koegzystencja tych dwóch nurtów muzycznych doprowadziła do skomponowania utworów symfonicznych, pie ni i ta ców narodowych. Egzemplifikacj zarówno w muzyce u ytkowej jak i artystycznej stanowi twórczo Jana Stefaniego, Franciszka Lessla, Józefa Elsnera, Fryderyka Chopina, Marii Szymanowskiej, Michała Kleofasa Ogi skiego, Karola Kurpi skiego, Stanisława Moniuszki, Zygmunta Noskowskiego, Ignacego Paderewskiego czy Lubomira Ró yckiego.

W katalogu mediów wyró nionych przez Mieczysława Tomaszewskiego zawarte jest odwoływanie si do w tków historii ojczystej. Dowodem na to s *piewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza³⁰. Romantyczny historycyzm wyrażał si również w operach opartych na w tkach narodowych, takich jak *Jadwiga, królowa polska*; *Jan Kochanowski w Czarnym lesie*; *Zbigniew K. Kurpi skiego, Jagiełło* J. Elsnera, czy *Piast* Fr. Lessla. wiadome umuzyczenie w tków literatury narodowej, a wi c celowe nadawanie utworom w tku narodowego odnajdujemy natomiast w *Konradzie Wallenrodzie* Ignacego Feliksa Dobrzy - skiego i Władysława ele skiego; *Anhellim* Lubomira Ró yckiego; *Dziadach (Widmach)* Stanisława Moniuszki; *Goplanie* Władysława ele skiego. Według Tomaszewskiego, realizacja tego medium w XIX wieku podniesiona została do metody, bowiem zainteresowanie kompo-

³⁰ *Encyklopedia muzyki* PWN: *J. U. Niemcewicz* (1758 lub 1757-1841) - poeta, publicysta, autor *piewów historycznych* Warszawa 1816, do których muzyk napisali: C. Beydale, K. Chodkiewiczowa, K. Dembowska-Narbutt, J. Deszczy ski, F. Kochanowska, K. Kurpi ski, F. Lessel, S. Paris, L. Potocka, W. Rzewuski, F. Skibicki, M. Szymanowska, M. Wirtemberska, Z. Zamoyska. Zbiór ten, zawieraj cy 33 piesiu, poprzedzony jest *Bogurodzic* , stanowi wa n pozycj w historii muzyki polskiej. Do librett Niemcewicza pisali opery m.in. P. Studzi ski i K. Kurpi ski.

zytorów zorientowane było na dzieła, które mo na było przedstawi w postaci muzyki programowej i dramatycznej³¹.

Muzyczne ewokowanie pejza u ziemi rodzimej stanowi charakterystyk rodków, które pozwalaj rozpozna narodow identyfikacj w muzyce. Dobrze poznane w drugiej połowie XIX wieku medium, według Tomaszewskiego, reprezentowane jest w pierwszym polskim poemacie symfonicznym *Step* i uwerturze *Morskie Oko* Z. Noskowskiego, czy w *Rapsodii litewskiej* M. Karłowicza. Nie mo na jednak pomin pierwszego do wiadczenia w uj ciu rodzimego krajobrazu, którego dokonał Karol Lipi ski w *Souvenir de la mer Baltique* op. 19. Inspiracj do powstania dzieła mogły by strofy Wincentego Pola: „*Pi kna nasza Polska cała. Pi kna yzna i niemata! Wiele krain, wiele ludów. Wiele stolic, wiele cudów*”.

Tomaszewski dokonał jednak hierarchizacji mediów, co pozwala na interpretacj ich wa no ci. Taniec narodowy wyró nił jako drugi, tu za narodowym j zykiem mówionym. Czy nie jest to miejsce szczególne? J zyk słu y bowiem wprowadzeniu w społeczno , przyswojeniu wiedzy i nawyków, jest narz dziem artystycznej twórczo ci, osobistej ekspresji i komunikowania si , tak e w celu osi gni cia dozna emocjonalnych. Takie uj cie przedmiotu wiadczy o szczególnym znaczeniu ta ca narodowego, plasuj cego si tu za nadrz dnym elementem identyfikuj cym naród. W 1904 roku Michaił Fokin³³, rosyjski tancerz, choreograf,

³¹ Por. M. Tomaszewski: *Interpretacja...*, s. 105.

³² W. Pol: *Dzieła [...] wierszami i proz . Mazur*. Lwów 1875. Kompozytorem muzyki do słów W. Pola jest J. Sierosławski. Utwór ten, piewany i ta czony jako chodzony, znajduje si w repertuarze Pa stwowego Zespołu Ludowego Pie ni i Ta ca „Mazowsze” im. T. Sygiety skiego.

³³ M. Fokin zwi zany był z carsk , petersbursk szkoł baletow , Teatrem Maryjskim, a nast pnie z Baletami Rosyjskimi Diaghilewa (Ballets Russes de Diaghilev 1909-1929), gdzie reprezentował tradycje narodowe. Balety Rosyjskie Diaghilewa prezentowały pocz tkowo w Pary u, a nast pnie w Ameryce, małe impresjonistyczne, ekspresjonistyczne i kubistyczne formy baletowe. W ród twórców współpracuj cych z zespołem, którzy wywarli ogromny wpływ na kształt sztuki tanecznej XX wieku, byli: I. Strawi ski, A. Pawłowa, W. Ni y ski, I Karsawina, I. Bakst, M. Rambert, L. Masin, P. Picasso, J. Cocteau, E. Satie, B. Ni y ska, G. Balanchine, S. Lifar, L. Wójcikowski, St. Idzikowski. M. Folkin po raz pierwszy swój artystyczny program sformułował ju w 1904 roku we wst pie do baletu *D fnis i Chloe*, na rok przed pierwsz wizyt Isadory Duncan w Petersburgu. Dojrzały program reformy ogłosił w li cie otwartym do redaktora „The

reformator baletu, twórca *Chopiniany*³⁴ - baletu do utworów fortepianowych Fryderyka Chopina, pisał: „Taniec powinien tłumaczyć dusz aktorów, ich uczucia, charaktery i przeżycia zgodnie z tym, jak przeżywa je na scenie i w przewidzianym ograniczonym czasie. Wiącej. Ta cowa należy przydać ostateczną liczbę szczegółów tak, aby wyraził całość epoki”³⁵. Polski taniec narodowy miał w swym bezpośrednim oddziaływaniu wpływ na ludzką psychikę i osobowość w czasach utraty polskiej państwowości. W tak trudnych okolicznościach jak zabory stał się wyrazem zbiorowej tożsamości narodu, nastąpił także wyrazny wzrost znaczenia i roli tańca narodowego. Okoliczności te modyfikowały, bo nie mogliśmy przeciw sobie „wytańczyć” niepodległość, a podstawowym obowiązkiem obywatelskim i patriotycznym była walka o niepodległość Polski. Nieustannie przywoływanie wspomnień lat wietności Rzeczypospolitej kształtowało szeroki katalog słuszych do tego rodków - od walki zbrojnej w powstaniach narodowych, po batalię piórem, piędzlem i gestem. Niemniej, właśnie w okolicznościach zagrożenia człowiek społecznie pragnie uchronić i zachować to, co stanowi jego kulturę, bowiem „nigdy rzeczywistość, nawet w przypadku rewolucji czy gwałtownych rewolucji, nie zostaje «zniesiona» czy «zanegowana w całości, do końca»”³⁶. Taniec pozwalał więc poznać tym, którzy wcześniej pozbawieni byli jego poznania. Pełnił nie tylko rolę rozrywki, ale kształcił postawy godne naśladowania, pielęgnował wartości, o których Tatarkiewicz mówi, że są zawsze wartościami czegoś (*von etwas*), lub

Times” z 6 VI 1914 r. (zob. J. Pudełek: *Tajniki sztuki baletowej. Rozważania o estetyce i anatomii baletu*. Warszawa 1995, s. 107).

³⁴ Prapremiera baletu, w orkiestracji M. Kellera i A. Głazunowa pt. *Tańce do muzyki Chopina*, odbyła się 8.03. 1908 r. w Teatrze Maryjskim w Petersburgu (przedstawienie na cel dobroczynny). Pierwsza wersja baletu składała się m.in. z *Poloneza A-dur* op. 40 nr 1 tańca czeskiego w strojach narodowych, *Nokturnu A-dur* op. 32 nr 2, *Walca cis-moll* op. 64 nr 2. 19. 02. 1909 r. balet ten wystawiono w Petersburgu pod tytułem *Chopiniana*. Polska premiera odbyła się w Warszawie w Teatrze Wielkim 6. 12. 1908 r. Balet ten, zatytułowany *Sylfjdy*, którego muzykę kilkakrotnie na nowo instrumentowano, zyskał wielką popularność i wszedł do repertuaru wielu zespołów baletowych na świecie.

³⁵ J. Lawson: *A History of Ballet and its Makers*. Londyn 1973, s. 97.

³⁶ W. Mackiewicz: *Ontologia jednostki*. Warszawa 1995, s. 97.

wartościami na czym (*an etwas*), bądź - jeszcze inaczej mówiąc - wartościami, które ufundowane są w czym (*in etwas*)³⁷.

Taniec kształcił ducha patriotyzmu, był manifestacją godności i dumy. Miał zatem wymiar indywidualny i społeczny, ale czy elitarny? Odpowiedź jest negatywna. Taniec, pełniąc rolę społeczną swym zasięgiem, obejmował wszystkie warstwy społeczne, których współistnienie powodowało demonstrację poczucia własnej wartości i honoru. Polski taniec narodowy ma na nazwę narzdzieniem naprawy, doskonalenia i budowania wrażliwości mającej wpływ na przetrwanie i zachowanie identyfikacji narodowej. Stał się antidotum na troski i lęki, taniec dawał poczucie jedności, był akceptacją życia. Podkreśliła rolę afirmacyjną ta ca wzrastała, dzięki niej można było zachować wartości, których pragnienie zachowania było jednym z celów społecznych. Taniec, opatrzone treściami pozamuzycznymi, stał się rodzkiem walki z zaborcą, a podniesiony do rangi symbolu stał się „pierwiastkiem narodowym”. Jego bezprecedensowa funkcja kulturowa ukonstytuowała się w zakresie ocalenia tradycji i zachowania pamięci narodowej. Nie byłoby to możliwe bez udziału czynnika ludzkiego, bowiem, jak pisze A. Kłoskowska: „Człowiek nosi w sobie zakodowane we własnej wiadomości przekazy symboliczne, poprzednio znalezione, dekodowane, odczytane w dziejach intelektualnych, artystycznych, w opisie dziejów”³⁸. Człowiek, identyfikując się z wieloma grupami i społecznościami, zdolny jest do przekazywania treści, właściwych zastanym historycznie uwarunkowaniom. To upadek państwa polskiego dokonał przewortocowania ta ca polskiego, który wcześniej pojmowany był jedynie w kategoriach obrzdu i zabawy. Trafna jest teza Romana Ingardena stwierdzającego, że: „(człowiek) wytwarza świat, który mimo swej stale utrzymującej się zasadniczej postaci przybiera niezliczone, wci nowe oblicza historyczne. Jego wiadoma aktywno wyraża się przede wszystkim w trzech zasadniczych formach: jako poznawanie tego, co prawdziwe, jako czynienie Dobra i kształtowanie Piękna”³⁹.

³⁷ Por. R. Ingarden: *Księca o człowieku*. Kraków 1998, s. 167.

³⁸ A. Kłoskowska, dz. cyt., s. 109.

³⁹ R. Ingarden, dz. cyt., s. 13.

W jaki sposób zatem realizowały się w tańcu narodowym naczelnie warto ci? Co stanowi w nim „syndrom narodowo ci” i jakie konstytutywne cechy posiada?

Roman Ingarden wskazuje na to, co prawdziwe. Czy taniec narodowy można uznać za *prawdziwy*? Owszem, w tym sensie, że odzwierciedlał odruchy „serca” i „rozumu”, eksponował polskie cechy charakterologiczne, które właśnie w praktyce wykonawczej tańców znalazły swoje miejsce. Polonez, mazur, krakowiak, kujawiak, oberek stanowi esencję polskości. Zawarte w nich cechy typowo polskie, jak duma, odwaga, szarmanckość, sentymentalizm były oznaką polskiego usposobienia i mentalności. Łukasz Gołbiewski tak to charakteryzował: „Przy krokach posuwistych, acz bez skoku, tańcy urozmaicał swoją postać. Nie dawał wprawdzie polonezowi czy nie sposobności do pokazania się z pewną lekkością, lecz powagę i uprzejmość rozwijał, jaką zdobić powinna rycerza”⁴⁰. Karol Kurpiński tańce polskie podzielił właśnie pod względem wyrazu na radosne, pochodzące z ziem piaszczystych, i melancholijne, wywodzące się z „tłustej ziemi, gdzie lud skłonniejszy jest do dumania nad czasem upływającym”⁴¹. Poznawanie tego, co prawdziwe, jak wskazuje Ingarden, odbywało się przy udziale czynnika emocjonalnego, na co składało się rozpoznanie własnych emocji, orientowanie się w nich, a następnie na ich eksponowanie. Była to jednak prezentacja podporządkowana obranym celom, początkowo użytkowym, a z czasem artystycznym. Czy było to wiadome działanie? Jak najbardziej, bowiem bez wiadomego eksponowania tańców nie można by mówić o ich zakorzenieniu się w kulturze i polskiej tradycji. Zygmunt Głogier pisał: „Obyczajem i tradycjami różni się narody między sobą, one stanowią ich obraz moralny i piętno ich charakteru, któremu nadajemy wdzięk właściwy, a dla potomnych są spuścizną po ojcach (...)”⁴².

⁴⁰ Z libretta M. Radziwiłła, 1784, cyt. za R. Lange: *Cechy wykonawcze choreotechniki polskiej*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. Studia pod red. A. Czekanowskiej. Kraków 1995, s. 164.

⁴¹ K. Kurpiński: *O pieśniach w ogólnie ci*. „Tygodnik Muzyczny pod redakcją Karola Kurpińskiego”, 1820 nr 9, s. 33-34.

⁴² Z. Głogier: *Rok Polski w życiu, tradycji i pieśni*. Warszawa 1900, s. 1.

Czy taniec narodowy przyczyniał się do konstruowania dobra? „Nauka czy sztuka, prawo i kościół, naród czy rodzina w każdym momencie nie wytwarzają wszystkich dóbr do których są zdolne, ale są ich zbiornikami, magazynującymi dobra, które w odpowiedniej chwili odpowiedni ludzie będą mogli zaktualizować”⁴³. Aktualizacja przywołana przez Tatarkiewiczza została zrealizowana przez społeczeństwo na terytorium Rzeczypospolitej⁴⁴. Rozważając istotę aktualizacji, warto zastanowić się nad poziomem wiadomości o niej, który z czasem ukształtował się jako taniec narodowy. Określenie *polskie tańce narodowe*, a także *narodowe pieśni i piewy* pojawiło się w Polsce po raz pierwszy w pierwszych dwudziestu latach wieku XIX. Z wypowiedzi muzyków, kompozytorów, historyków obyczajów tamtych czasów wynika, że w ten sposób najogólniej określano *tańce prowincjonalnej polskiej*, w odróżnieniu od tańców obcych, pochodzenia cudzoziemskiego (głównie włoskiego, francuskiego, angielskiego), które były bardzo modne od końca wieku XVII poprzez cały wiek XVIII⁴⁵. Do tańców pochodzenia polskiego w tym czasie zaliczano oryginalne wiejskie tańce krakowskie, wielkopolskie, góralskie i kujawskie. Popularność tańców i ich rozpowszechnienie, a także zerwanie silnego kontaktu z regionem, co wiązało się niejednokrotnie z utratą znaczenia i funkcji jakie tańce do tej pory odgrywały, doprowadziło do ukształtowania się ich jako ogólnopolskich tańców towarzyskich. Holenderski historyk kultury Johann Huizinga dostrzega w niej zabawowy charakter tańca, szukając jego ról formułuje słowa: „taniec sam w sobie jest zabawą najpełniejszym tego

⁴³ Wł. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 535.

⁴⁴ „Rzeczpospolita lat sześćdziesiątych XVIII stulecia stanowiła o wiele bardziej zadawnioną nazwę ustrojowo-polityczną i pojęcie administracyjno-polityczne niż rzeczywiste państwo. Rozległy, bezkresnonizyczny, wsiowy kraj bez granic zewnętrznych (te, na ogół słabo wytyczone, stały otworem i stale bywały gwałcone) dzielił się formalnie na dwa terytoria: Koronę i Litwę, przy czym trzymały się one odrębnie włącznie tylko siłą inercji i tradycji. Owa granica wewnętrzna nie była raczej nie dzieliła. Istniała raczej w instytucjach prawno-ustrojowych, do których w istocie rzeczy pusty, acz zastałych i silnych brzemieniem wieloletniości” (T. Łepkowski, dz. cyt., s. 9).

⁴⁵ Z. Staszewska: *Muzyczne zagadnienia tańców narodowych w różnej formie tańców polskich* red. Irena Ostrowska. Warszawa 1980, s. 168.

słowa znaczeniu”⁴⁶. Muzykolog Zofia Staszewska stwierdza, że „obecnie w definiowaniu tańców narodowych podkreśla się przede wszystkim ich związek z tańcami ludowymi, zaznaczając ich odmienną funkcję (tańca towarzyskiego - nie obrzędowego)”⁴⁷, zwraca również uwagę na inny aspekt „w typowych nowo utworzonych tańcach narodowych, o charakterze towarzyskim nie chodziło więc o bezpośrednio sięganie do polskiej muzyki ludowej, lecz głównie do tańców już o charakterze towarzyskim, spopularyzowanych wśród polskiej szlachty i magnaterii w różnych zakątkach naszego kraju”⁴⁸. Nadanie kategorii tańca narodowego miało charakter ewolucyjny, postawiło pod wpływem czynników artystycznych, obyczajowych i historycznych. Długotrwały okres ich kształtowania przebiegał na terenach Rzeczypospolitej przed i porozbiorowej właśnie w różnych środowiskach: magnackich, szlacheckich, chłopskich, a w wieku XIX także mieszczańskich⁴⁹. To właśnie te społecznościami dokonały aktualizacji, którą akcentuje Władysław Tatarakiewicz. Dodać należy, że były to wielonarodowe społecznościami, w których „z czasem poddani polskoj woli, choć nie bez oporów, uznali historię państwa szlacheckiego za swoją własną, również poddani posługują się innym językiem, lecz stopniowo identyfikują się z elitami narodowymi, odnaleźli w dawnej Rzeczypospolitej swoje dziedzictwo”⁵⁰.

⁴⁶ Cyt. za I. Turską: *Spotkanie ze sztuką tańca*. Kraków, 2000, s. 15. Johann Huizinga: *Homo ludens, zabawa jako źródło kultury*, przekł. M. Kurecka i W. Wirpsza. Warszawa 1967.

⁴⁷ Z. Staszewska: dz. cyt. s. 169.

⁴⁸ Tamże, s. 168.

⁴⁹ Między rokiem 1800-1910 ludność miast w Europie wzrosła dziesięciokrotnie. Kształtował się i upowszechniał miejski styl życia i bycia, miejska kultura (...). Rozwój miast nastąpił na całym terytorium dawnej Rzeczypospolitej, choć w stopniu wielce zróżnicowanym. U schyłku XVIII w. ludność miejska stanowiła, według różnych szacunków, od 14 do 17 % ogółu populacji. Jedynie na zachodnich rubieżach państwa liczba ta przekroczyła 20%, czyli była bliska wskaźnikowi Skandynawii i wschodnich prowincji Prus. Za duże miasta uważano Warszawę i Gdańsk. Około 1800 roku największy procent ludności miejskiej miały Anglia, Holandia, północne Włochy (A. Chwalba, dz. cyt., s. 87).

⁵⁰ Tamże, s. 20. W 1795 roku dopełniły się dzieje Rusi-Ukrainy w ramach Rzeczypospolitej. Była to ważna data w historii narodu ukraińskiego, podobnie jak i łotewskiego, który zamieszkiwał dawne Inflanty Polskie, Kurlandię i Semigalię. Dla Litwinów zabory oznaczały zerwanie ciągłości dziejów Wielkiego Księstwa Litewskiego, podobnie dla narodowych elit białoruskich.

John Locke, reprezentant empiryzmu brytyjskiego twierdził, że „dobrem jest to, co powoduje lub powiększa nam przyjemność lub zmniejsza cierpienie”⁵¹. W myśleniu tej tezy polski taniec narodowy spełnia oba te kryteria. Jak rozumie taniec w kontekście przyjemności? Otóż przyjemność to pozytywne, optymistyczne uczucie o różnym natężeniu, trwałe lub chwilowe, nacechowane emocjonalnie, co zgodne jest ze stanowiskiem Władysława Tatarkiewicza: „W konkretnym stanie przyjemnym oprócz samych uczuć oraz związanych z nimi dźwięków - zawsze zawarte są wrażenia, a prawie zawsze wyobrażenia i myśli. I od tych wrażeń, wyobrażeń i myśli zdają się zależeć nasze uczucia”⁵². Uczucia optymistyczne zmniejszały cierpienie ludzi pozbawionych własnej pałacu, wolności wyrażania języka, korzystania z dóbr kultury. Z tym niewyobrażalnym bólem i alektem czył się gniew, rozpacz, wstręt i odraza. Nieustający strach przed rzeczami niepokojącymi i groźnymi czył się z chwilowymi oznakami przyjemności, jak dawał taniec. Cierpienie i przyjemność działały bowiem wspólnie, przez co kształtowały postawy pełne inspirującą intensywności. „Stany przyjemne powstają zale nie tylko od chwilowego usposobienia, ale także od stałych dyspozycji człowieka”⁵³. Stał dyspozycji społeczeństwa polskiego w tym celu pod zaborami było do wiadczenia polskości w każdym jej wymiarze, a taniec polski stanowił jeden z kluczowych jej elementów. Mylimy bowiem nie tylko słowami, ale i obrazami, co nasila się głównie w sferze podświadomości, a nasze myśli „cwałuj jak tańczy w krakowiaku”, „wiruj niczym pary w obrotach”, czego dowodem są słowa brytyjskiego psychologa Georga Borodina: „(taniec) zaspokaja podświadome pragnienia myślenia i marzenia w dynamicznych obrazach”⁵⁴. Dzięki konstytutywnemu „współczynnikowi humanistycznemu”, na który wskazuje również Florian Znaniecki, taniec ma swoje miejsce w zbiorze wartości, które „są przedmiotami czyjegoś do wiadczenia. Są takie, jakimi je widzą ludzie, którzy je wytwarzają lub z nich korzystają”⁵⁵.

⁵¹ Cyt. za Wł. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 542.

⁵² Tamże, s. 80.

⁵³ Tamże, s. 89.

⁵⁴ G. Borodin: *Invitation to Ballet*, Londyn 1959, s. 129.

⁵⁵ Cyt. za: Wł. Tatarkiewicz: *O filozofii i sztuce*. Warszawa 1986, s. 73.

Taniec narodowy był wytworem ludzkiej działalności i tradycji kulturowanej za pośrednictwem ustnego przekazu, muzyki, literatury, sceny teatralnej, rozpraw i publikacji, malarstwa i grafiki. To od twórczej siły człowieka zależy realizacja wartości, a bez obcowania z nimi człowiek jest głobo nieszczęśliwy. Uszczęśliwia go obcowanie z wartościami, ich urzeczywistnianie, a „dzięki szczególnej umiejętności przewidywania ich jako wartości wytwarza na podłożu świata realnego, przez odpowiednie przetworzenie niektórych rzeczy i wywołanie pewnych procesów, nowy świat - świat kultury ludzkiej, w którym wartości się ukazują”⁵⁶.

Roman Ingarden zwrócił uwagę na jeszcze jeden aspekt: na wiadomą aktywność człowieka zmierzającą do kształtowania piękna. Platon jako pierwszy pytał: - Czy ciąż nie nazywamy pięknymi ze względu na ich użytek, na ich zastosowanie do celu, do którego się nadają?⁵⁷ Platon również w swych estetycznych rozważaniach jako pierwszy zwrócił uwagę na pojmowanie świata jako umiejętności artystycznej, spełniającej określone kryteria, podporządkowanej zasadom z dominującą w niej kategorią piękna. Na początku XIX wieku Friedrich Schiller określał piękno jako takie, które: "jest wyrazem wolności (...). Wobec piękna czujemy się wolni, ponieważ pomimo dyzmysłowe pozostajemy w harmonii z prawem rozumu: wolni czujemy się wobec wzniosłości"⁵⁸. Nieomal dwieście lat później na stronach *Historii piękna* Umberto Eco poddaje piękno takiej definicji: „(...) piękno związane jest z wieloma sztukami wyrażającymi je i nie ma jednolitego statusu: w hymnach piękno wyraża się w harmonii kosmosu, w poezji - w radości ludzi zakochanych, w rzeźbie - we właściwej mierze i symetrii poszczególnych części, w retoryce w odpowiednim rytmie”⁵⁹. Teza Eco skłania do uzupełnienia katalogu o taniec, w tym również o polski taniec narodowy. W czasie upadku państwa polskiego stał się bowiem fundamentalnym rodzajem wyrazu realizowanym przez twórców baletów. Wyrażał piękno i wdzięk,

⁵⁶ R. Ingarden, dz. cyt., s. 23.

⁵⁷ Cyt. za: Wł. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna*. Wrocław 1960, s. 152.

⁵⁸ F. Schiller: *O wzniosłości*, 1801, w: U. Eco (red): *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak. Poznań 2005, s. 297.

⁵⁹ Tamże, s. 41.

które tak definiował Edmund Burke: „Wdzi k jest wyobra eniem mała si ró ni cym od pi kna, polega te na rzeczach wcale podobnych. Wyobra enie wdzi ku nale y do postawy i ruchu. Wdzi k jednej w drugim wymaga, aby nie było wida wysiłku; potrzebny jest nieznaczny skłon ciała i harmonijno członków (...). Na tej lekko ci zaokr gleniu, delikatno ci postawy i ruchu polega cały czar wdzi ku (...)”⁶⁰. Czar zatem i wdzi k, wzniosło oraz elegancja, delikatno i melancholia, ale te duma i zawadiacko stały si kanw polskich baletów. Harmonijno splatała si w nich z dynamiczno ci , tak jak pi kno z prawd , bo „pi kno jest prawd , prawda pi knem”⁶¹.

Dzi do wiadzamy pi kna poprzez dzieła artystów - poetów, malarzy, muzyków i choreografów, to oni poprzez swoje dzieła opowiadaj nam o tym co pi kne, tak e poprzez eksponowanie brzydoty⁶². Nie inaczej było w dobie utraty polskiej pa stwowo ci. Szczególnego znaczenia nabierały dzieła teatralne prezentuj ce polsk tradycj . W ród ponad trzydziestu baletów demonstruj cych polskie ta ce narodowe w latach 1785-1918 na uwag zasługuj te pierwsze, wykonywane przez Tancerzy Jego Królewskiej Mo ci - pierwszy zespół baletowy nosz cy miano fundamentu baletu polskiego. S to: *niwiarze, czyli wieczory wie nia-cze* (1785r.); *Rybaki* (1786r.) w choreografii Daniela Curza; *Zabawy ołnierskie* (1787r.); *Krakowiaczy i kozacy* (1788r.) w choreografii Daniela Curza; *Dzie wie niaczy* (1788r.); *Wanda Królowa Polski* (1788 r.) w choreografii Gabriela Le Doux czy *Werbunek* (1794 r.) - wie cz cy dzieło Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefaniego - *Cud mniemany czyli Krakowiaczy i górale* (premiera w przededniu wybuchu powstania ko ciuszkowskiego). 14 marca 1823 roku na scenie Teatru Narodowego odbyła si prapremiera pierwszego polskiego baletu o tematyce narodowej *Wesele w Ojcowie* w choreografii Luisa Thierry’ego, Julii Mierzy -

⁶⁰ Tam e, s. 293. E. Burk : *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei -wzniosło ci i pi kna*. III, 22, 1756.

⁶¹ J. Keats: *Oda na urn greck* , V, 1820 w: U. Eco, dz. cyt., s. 315.

⁶² Por. U. Eco, dz. cyt., s. 148 : Potwory, uwielbiane i budz ce trwog , traktowane z dystansem i zarazem swobodnie, wraz z całym urokiem swej straszno ci coraz liczniej zacz ły pojawia si w literaturze i malarstwie, od piekielnych opisów Dantego po pó niejsze obrazy Boscha. Zaledwie kilka wieków pó niej, w klimacie romantyzmu i dekadencji, ju bez hipokryzji uznano urok straszno ci i pi kno szatana.

skiej i Maurice Piona. Autorami muzyki byli Karol Kurpiński i Józef Damse. Pierwsze w historii artystyczne ujęcie narodowej sztuki baletowej doczekało się popularności nieporównywalnej z żadnym innym spektaklem. Balet ten, modyfikowany i udoskonalany przez kolejnych choreografów baletu warszawskiego, przetrwał na scenie Teatru Narodowego nieomal wiek. Jak trafna jest myśl niemieckiego muzykologa Curta Sachsa definiującego taniec w następujących słowach: „(taniec jest) odtwarzaniem rzeczy widzianych i słyszanych, nadawaniem formy i materii nieuchwytnym, na sposób wiadomym spostrzeżeniom, do wiadomości procesu twórczego”⁶³.

Przez cały wiek XIX, a do odzyskania niepodległości, liczne represje ze strony zaborców nie zdołały zburzyć działań zmierzających do zachowania rodzimej tradycji i ocalenia jej od zapomnienia. Mogło to mieć miejsce między innymi za sprawą Romana Turczynowicza - najwybitniejszego polskiego choreografa tego okresu, znawcy także polskiego, twórcy jego artystycznej formy. W swojej działalności Turczynowicz stał na straży rodzimej kultury, wielkiego ordownika i współpracownika znalazł on w osobie Stanisława Moniuszki. Owoc kooperacji choreografa i kompozytora stanowiła synteza polskich tańców narodowych, które swe stałe miejsce znalazły w operze *Halka* wystawionej na scenie narodowej w Warszawie w 1858 r. (układ mazura, poloneza i tańców góralskich przetrwał na scenie narodowej do 1917 r.).

Balety, opery, *divertissement* i operetki stały się rodzajem przekazu treści, symboli i wartości narodowych. Obecny w nich taniec narodowy zyskał rangę symbolu, do którego nawiązuje Władysław Tatarkiewicz stwierdzając: „Inne jeszcze rzeczy zaliczane bywają do dóbr dlatego, że dobra symbolizują, są ich oznakami, symbolami”⁶⁴. Oczywiście jest, że taniec symbolizował polskość, działał zarówno na sferę umysłów, estetyczną, jak i moralną, stał się elementem patriotyzmu, który „(...) nie jest cechą narodów. Jest natomiast jego barwą, odrębnością treściową jego składników”⁶⁵. Dziś symbolami Rzeczypospolitej, w myśl art. 28 Konstytucji z dnia 2 kwietnia 1997 r., są: wizerunek orła białego w ko-

⁶³ C. Sachs: *World History of the Dance*. Nowy Jork 1937, s. 8.

⁶⁴ Wł. Tatarkiewicz, *O sztuce*, s. 535.

⁶⁵ T. Łepkowski, dz. cyt., s. 511.

ronie na czerwonym polu, barwy biały i czerwony oraz hymn - Mazurek D browskiego. Onegdaj symbolem, synonimem polsko ci był polonez, który zadomowił si w paneuropejskiej suicie, komponowanej w dobie Baroku i Klasycyzmu. Zapisy nutowe znajduj ce si poza Polsk wskazuju na nast puj ce nazwy ta ców pochodzenia polskiego: *Chorea Polonica*, *Palette Polacho*, *Polnischer Tanz*, *Polonoise*, *Polonaise* i *Polonesso*. Najstarsza informacja na temat polskiego ceremoniału dworskiego pochodzi z niemieckiej kroniki l skiej z 1406 roku, w której znale mo na nast puj cy opis: „mi dzy ta cami niemieckimi wymienia si *Polnischer Tanz* z krótk charakterystyk ruchow podkre laj c , e był to taniec typu chodzonego ze zginaniem nóg w kolanach, w wolnym tempie. Kolejne zapisy si gaj 1547 roku, roku koronacji Henryka Walezego⁶⁶.

Popularno poloneza wzrastała na salonach europejskich od ko ca XVIII wieku: „Wieczór na balu (14 czerwca 1789 r.) w sali bawili my si wszyscy i ta cowali *sur la Fin c'etoit bien animee e urlles martinity* najwi cej ta czyłem polskiego”⁶⁷. Dowodem na to jest równie wypowied Michała Kleofasa Ogi skiego z 1828 roku: „muzyka ta ca polskiego wywiera zazwyczaj bardzo przyjemne wra enie na cudzoziemcach z wszelkich krajów”⁶⁸. Podkre li nale y, e powodzeniem cieszyła si w ród takich kompozytorów jak: Georg Ph. Telemann, Jan S. Bach, Wilhelm F. Bach, Leopold Mozart, Wolfgang A. Mozart, Ludwig van Bethoven, Carl M. Weber, Gioacchino Rossini, Franz Schubert, Ambrois Thomas, Michał Glinka, Richard Wagner, Modest Musorgski, czy Piotr Czajkowski.

Obok poloneza mi dzynarodow karier robił tak e mazur. Pierwsze zapisy mazura pochodz z 1752 roku i znajduj si w *Anfangsgruende zur musikalischen Setzkunst* u J. Riepka, który słyszał go od polskich flisaków i kupców⁶⁹. Z czasem mazur stał si europejsk własno ci , a

⁶⁶ Por. Zofia St szewska, dz. cyt., s. 175.

⁶⁷ Zb. Chaniecki: *Macieja Dulskiego muzyczne relacje i opinie z europejskich woja y w latach 1788-1792*, w: *Polsko i europejsko w muzyce*. "Forum Muzykologiczne" nr 1,2004, s. 8. Sekcja Muzykologów Zwi zku Kompozytorów Polskich.

⁶⁸ M. K. Ogi ski.- *Listy o muzyce*. Kraków 1956, s. 57.

⁶⁹ Por. Z. St szewska, dz. cyt., s. 182.

powodzeniu ta ca miała podobno sprzyja obecno na paryskich balach polskich oficerów napoleo skich. Taniec ten, pełen elegancji, nie zatra ciwszy polskiego charakteru stał si na tyle popularny, e uznano go obligatoryjnym elementem edukacji Włozek i Angielek. W dobrym tonie było nie tylko gra mazura na fortepianie, ale tak e zna jego kroki i figury⁷⁰. O tym, jak wielk estym cieszył si mazur, wiadczy słowa Cypriana Kamila Norwida: „To, co Polacy nazywaj liryk jest zawsze mazurkiem (...). Oni by radzi liryk Ezechiela na nut Trzeciego Maja mazurkiem podrygiwa (...) ram tam tam! Ram tam, tam”⁷¹.

Archetypy ta ców narodowych odnale wi c mo na ju w XVI wieku, zawarte s one głównie w ródłach zagranicznych i to zarówno w zakresie tabulatury lutniowej, organowej, jak i przeznaczonej dla innych instrumentów klawiszowych. Wyró nikiem kategorii „ta ce polskie XVI-XVII wieku” było wskazanie w tytule nie tylko ich polsko ci, ale również wiadczy tego o polsko ci descendentalnego trójmiaru i dwumiaru. To wła nie ta rytmika stanowi fundamentaln cech wspólnta ców polskich, przy ich odmiennej choreotechnice i charakterze wykonawczym. Postulat znajomo ci polskich ta ców narodowych jest dzi wyj tkowo aktualny, bowiem mało kto potrafi t „wielk pi tk ” wymieni , tym bardziej zata czy . Polskie ta ce narodowe - polonez, mazur, krakowiak, oberek i kujawiak, przepojone prawdziwym liryzmem, nios ze sob pokłady emocjonalno ci, ywiółowo ci i entuzjazmu, współtworz one dzieje narodu, który „istnieje z kultury i dla kultury”⁷².

Summary

In the time of the loss of Polish statehood in 1772 to 1918 years, five dances: polonaise, mazur, cracovienne that is to say krakowiak, oberek and kujawiak gained the status of Polish national dances. Their unprecedented cultural function greatly contributed to the salvation of the tradition and to the preservation of the national memory. In those days, Polish national dances constituted not only social, educational and

⁷⁰ Por. M. Demska-Tr bacz: *Po ziemi...*, s. 18.

⁷¹ Cyt. za M. Tomaszewski: *Oblicze i losy pie ni polskiej 1795-1918*, w: *Muzyka polska w okresie zaborów*, red. K. Bilica. Warszawa 1997, s. 16.

⁷² Jan Paweł II: *Pami i to samo* . Kraków 2005, s. 89.

artistic functions but they also integrated the society, and together with the music, literature, theatre, fine arts, architecture, learning, education and philosophy influenced patriotic attitudes and sustained the sense of national bond. National dance can be considered the instrument for the building of the sensibility which contributed to the surviving of the nation and to the preserving of the national identity. Being an antidote to the cares and apprehensions, the dance constituted an acceptance of live, gave the hope for the recovery of the sovereignty and played unusually important role in the process of the cultivation and preservation of the native culture.

Key words: national memory, national dances, national identity, sovereignty, native culture.