

instytut muzyki i tańca



Polonez

**– geneza i historia praktyki wykonawczej i tanecznej
w polskiej kulturze ludowej, dworskiej i towarzyskiej**

Niniejszy artykuł powstał w ramach programu
„**Muzyczne białe plamy**” Instytutu Muzyki i Tańca

dr Tomasz Nowak

Instytut Muzykologii UW

Warszawa 2015

Niniejszy tekst jest objęty ochroną prawa autorskiego i jego wykorzystanie w jakiegokolwiek formie wymaga zgody Instytutu Muzyki i Tańca

Polonez (fr. *polonaise, la polonaise*, zwany też tańcem polskim) to taniec utrzymany w metrum trójdzielnym, tempie umiarkowanym i rytmice ósemkowej z dwoma szesnastkami na „i” pierwszej miary; korowód par, poruszających się krokiem dostojnego chodu po liniach krętych i prostych dobieranych przez prowadzącego. Od początku XIX wieku uznawany jest powszechnie za najstarszy taniec narodowy, którego forma kultywowana wśród warstw wyższych stanowiła uszlachetnioną wersję tańców obecnych od wieków w polskim społeczeństwie.

To przekonanie zrodziło się w epoce romantyzmu, a umocnione zostało w drugiej połowie XIX wieku, zwłaszcza poprzez dokumentację Oskara Kolberga, obejmującą obszar całego kraju. Z polonezem kojarzy się tu przede wszystkim archaiczny w swojej formie taniec chodzony, nazywany przez lud także chodzonym, wolnym, łożonym, polskim lub polonezem. Oskar Kolberg bardzo często wymienia chodzonego jako bardzo mocno społecznie uwarunkowany taniec, stanowiący uroczyste rozpoczęcia zabawy tanecznej środowiska wiejskiego lub też taniec weselny. Chodzony był też często elementem wiejskich suit tanecznych, ulegających już jednak w czasach Kolberga rozpadowi.

Region	Określenie suity	I taniec	II taniec	III taniec
Wągrowieckie ¹	polski wolny dokoła	do-przodka ‘osiemnaście’	chodzony	ksebka
Poznańskie ²	-	chodzony	ksebka odsibka	wiatrak
Pleszewskie Krotoszyńskie ³	na okrąg	<i>polezon’a</i> <i>polizon’a</i>	odsibka <i>ćwetryt</i> (<i>zweitritt</i>) <i>smykany</i> <i>zmykany</i>)	wiatrak
Ostrowskie ⁴	-	mazur	wiatrak obertas	smykanie neutr (polonez)
Kujawy ⁵	okrągły	chodzony polski łożony	odsibka ocibka kujawiak	ksebka mazur obertas

¹ O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya XIII, Wlk. Ks. Poznańskie. Część piąta*, Kraków 1880, s. IV, VI, IX.

² Ibidem, s. V.

³ Ibidem, s. X.

⁴ Ibidem, s. X.

⁵ O. Kolberg, *Lud..., Seria IV, Kujawy, Część druga*, Warszawa 1867, s. 204.

Kieleckie ⁶	-	wolny obchodny polski	mazur drobny	obertas krakowiak
Lubelskie ⁷	-	polonez	-	obertas

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

Ojcowi polskiej etnografii zawdzięczamy opis tańca chodzonego, dokonany na terenie Kujaw, który dokładnie określa miejsce i funkcję tego gatunku, charakter ruchów i gestów oraz opisuje nieobecne we wcześniejszych relacjach ustawienia i ujęcia w parze:

„Niekiedy wszakże (...) rozpoczynają tu taniec (...) *Polskim* (Polonezem), czyli inaczej: *Chodzonym, Wolnym, Okrągłym* (jak go w rozmaity mianują sposób), niby wstępem, którego nieraz kwadrans lub pół godziny ciągną, nim na inny zwawszy przemienią. Przodkuje w nim chłop stateczny albo żonaty, lubo dziś nie koniecznie już na tę okoliczność zważają. W polskim tym tańcu, mężczyzna idąc z prawej, gdy kobieta z lewej odeń postępuje strony, puszcza ją naprzód o krok lub dwa przed siebie, nachyla się ku niej z lekka, a podniósłszy swą prawicę w górę i podawszy ją towarzysze, bierze nią jej także prawą i również podniesioną rękę. Tak trzymając się społem za ręce a wysoko, suną oboje naprzód, gdy za nimi kroczą posuwisto i tenże sam sposób, inne dalsze pary”⁸.

Kolberg dość precyzyjnie opisał stosowane figury (wśród których zauważamy obecne także w chodzonym szlacheckim okręcanie się wokół własnej osi), a także zwraca uwagę na obecność przytupywania (prawdopodobnie nieobecnego w wersji szlacheckiej, opisywanej wszak jako dostojne czy wręcz religijne kroczenie) jako cechy charakterystycznej tańca chłopskiego:

„W Polonezie takim, zrazu powoli i jednostajnie, w końcu dość rześko tańczonym, ukazują się pewne urozmaicenia; zdarza się bowiem, że wśród pochodu, pojedyncze pary obracają się raz lub dwa razy koło siebie, podnosząc ręce ponad głowę, t.j. że w tej i owej parze, mężczyzna wraz z kobietą, każde swoim torem, ona na lewo (na kseb), on na prawo (na odsib), obracają się w miejscu, nie puszczać wcale rąk za które się trzymają, albo chwilowo tylko dłonie puszczać (bez przerywania tańca), i palcom podobnyż nadając obrót. Robią więc oboje ruch kólisty, około własnej osi. Wolny ten taniec, idąc czas jakiś ku prawej

⁶ O. Kolberg, *Lud..., Seria XVIII*, op. cit., s. 68; idem, *Lud..., Seria XX*, op. cit., s. II-III.

⁷ O. Kolberg, *Lud..., Seria XVII, Lubelskie, Część druga*, op. cit., s. III-IV.

⁸ O. Kolberg, *Lud..., Seria IV*, op. cit., s. 199-200.

stronie, zwraca się następnie ku lewej (co niekiedy kilkakrotnie się powtarza), czyli że: gdy pierwszej kobiety stanowiły wewnętrzną ścianę poruszającego się koła tańczących osób, stanowią ją później mężczyźni. Kroki tego tańca, mało się różnią od zwyczajnego, miarowego chodu; wszelako nie brak im przytupywania”⁹.

Owo przytupywanie było zresztą podówczas – podobnie jak i w stosowanych do dziś innych gatunkach tanecznych – elementem charakterystycznym i występowało w dużym nagromadzeniu, tak samo jak różnego typu podrygi i gesty¹⁰.

Badacze terenowi epoki pokolbergowskiej coraz rzadziej mieli okazję do notowania tańców chodzonych bezpośrednio od ich użytkowników. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku tańce te właściwie wyszły już z praktyki tanecznej, stając się już tylko pamiętanym elementem kultury wiejskiej, sporadycznie tylko odtwarzanym na potrzeby przeglądów, konkursów, czy też prezentacji folklorystycznych. W żywej praktyce zachowały się jednak polonez o rodowodzie dworskim, którego początków – wbrew powszechnym mniemaniom – współcześni badacze upatrują jednoznacznie w polskiej kulturze dworskiej, na której w różnych epokach nawarstwiały się wpływy kultur zachodnioeuropejskich, a szczególnie niemieckiej, włoskiej, francuskiej i angielskiej. Zmitologizowane wpływy kultury ludowej w odróżnieniu od tańców narodowych takich jak krakowiak, oberek czy kujawiak są w polonezie w zasadzie nieczytelne i jedynie hipotetyczne.

Najstarsze przekazy mówiące o chodzeniu do muzyki (tańczeniu chodzonego?) na terenie Polski pochodzą z II połowy XVI wieku¹¹. Nazwa „chodzony” na określenie tańca pada na początku XVII wieku w wierszu Kaspra Miaskowskiego poświęconym polskim zapustom¹². Tańcom chodzonym przypisuje się także określenia występujące w XVI- i XVII-wiecznej literaturze: *gęsi*, *świeczkowy*, *polski*, *wielki*, sugerując jednocześnie, że miały one rytmikę cztermiarową¹³. Brak jednak opisów, które by te przypuszczenia jednoznacznie potwierdziły. Wielu autorów sugeruje też, że w epoce średniowiecza, renesansu i wczesnego

⁹ O. Kolberg, *Lud...*, *Seria IV*, op. cit., s. 199-200.

¹⁰ O. Kolberg, *Lud...*, *Seria IV*, op. cit., s. 204; idem, *Lud...*, *Seria XIII*, op. cit., s. III; idem, *Lud...*, *Seria XX*, op. cit., s. 179.

¹¹ J. Kochanowski, *Proporzec albo Hold Pruski Jana Kochanowskiego*, w: tegoż, *Dziela polskie*, t. I, opr. J. Lorentowicz, Lwów 1919, s. 198-199; O.M. Żukowski, *O polonezie. Przyczynek do dziejów choreografii i muzyki polskiej*, Lwów 1899, s. 5.

¹² K. Miaskowski, *Mięsopust Polski. Zbiór rytmów Kaspra Miaskowskiego (wedle wydania z r. 1622 w Poznaniu w drukarni Jana Rossowskiego)*, wyd. J. Turowski, Kraków 1861, s. 295.

¹³ Karol Badecki, *Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku*, Lwów 1925, s. 236, 240, 245 i in.; Z. Stęszewska, *Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej, I. Kultura staropolska*, red. Z.M. Szwejkowski, Kraków 1958, s. 241

baroku w środowisku szlacheckim mogły być wykonywane tańce chodzone – takie jak wymienione w XVIII wieku mieszczkańskie *poduszkowy* i *chmielowy*¹⁴. Jednak odnalezione dotychczas źródła tego nie potwierdzają.

Z XVII wieku pochodzą za to pierwsze opisy tańczonych w Polsce chodzonych (nie wymienionych jednak z nazwy, choć określanych często jako „polskie”) autorstwa przybyłych z Europy Zachodniej i Południowej dworzan i dyplomatów – Jeana Le Labourea¹⁵, Galeazzo Maroscettiego¹⁶, Gasparda de Tende¹⁷ i Bernarda O’Connora¹⁸. Opisane przez nich tańce były poważne, polegały na pokłonach i dostojnym kroczeniu w parach, najczęściej niemieszanych, przy czym w przypadku tańców w obecności króla lub królowej pary kobiet i mężczyzn w korowodzie występowały na przemian. Jeśli w tańcu uczestniczyły osoby starsze wiekiem lub urzędem, to postępowały one na czele pochodu. Spośród figur wymieniono jedynie przejście par środkiem tańczących. W opisach znajdujemy też sugestie, że tańce te były pokrewne modnym w całej Europie branlom i kurantom. Na ogół dawniejsi badacze skłonni byli tańce te uważać za polonezy, choć muzykolodzy już w latach sześćdziesiątych XX wieku zwrócili uwagę, że musiały to być jeszcze tańce w metrum parzystym, na co wskazują zachowane źródła nutowe. Współcześnie więc tańce te uważa się raczej za gatunki poprzedzające poloneza, które zresztą na formę późniejszego narodowego tańca polskiego musiały wywrzeć znaczny wpływ.

Na początku wieku XVIII wykrystalizowała się forma poloneza jako tańca trójmiarowego, tańczonego „krokiem polskim” (krok ten wówczas przypominał zachowany do dziś krok podstawowy mazura, tańczony jednak znacznie wolniej i bez podskoku), z użyciem licznych figur, improwizowanych przez prowadzącego taniec. Dzięki Wettinom

¹⁴ „Kurier Warszawski” 1825 nr 158, za: Jan Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 65.

¹⁵ J. Le Laboureur de Bleranval, *Relation du voyage de la Roynne de Pologne, et du retour de Madame la Mareschalle de Guebriant, Ambassadrice Extraordinaire, et Sur-Intendante de sa conduite. Par la Hongrie, l’Autriche, Styrie, Carinthie, le Frioul, et l’Italie. Avec un discours historique de toutes les Villes et Etats, par ou elle a passe. Et un Traitte particulier du Royaume de Pologne, de son Gouvernement Ancien et Moderne, de ses Provinces et de ses Princes, avec plusieurs tables Genealogiques de Souverains. Dedié a son Altesse, Madame la Princesse Douairiere de Conde. Par Iean Le Laboureur. S. de Bleranval, l’un des Gentils-hommes Servans du Roy*, Paryż 1647, s. 214; przekład częściowo za: W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1921, s. 197.

¹⁶ G. Maroscetti, *Opisanie szluby króla Michała z Eleonorą Arcy-Xiężni. Rakuską, córką cesarza Ferdynanda III odbytego w Częstochowie w r. 1670*, w: J.U. Niemcewicz, *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce z rękopisów, tudzież dzieł w różnych językach o Polsce wydanych, oraz z listami oryginalnymi królów i znakomitych ludzi w kraju naszym. Tom 4*, Lipsk 1839, s. 238.

¹⁷ S. de Hauteville [G. de Tende], *Relation historique de la Pologne, contenant le pouvoir de ses rois, leur élection, & leur couronnement, les privileges de la noblesse, la religion, la justice, les mœurs & les inclinations des polonois; avec plusieurs actions remarquables, par le Sieur de Hauteville*, Paris 1687 s. 271 [II Paris 1697, s. 314], tłum. Tomasz Nowak.

¹⁸ B. O’Conor, *Wyjątek z pamiętników Bernarda O’Conora*, w: J.U. Niemcewicz, *Zbiór pamiętników historycznych...*, dz. cyt., s. 314.

zasiadającym na polskim tronie stał się też szeroko znany i praktykowany w Europie (głównie w Niemczech), zarówno na dworach, często jako taniec ceremonialny, jak też i w twórczości kompozytorskiej jako taniec stylizowany (m.in. François Couperin, Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Johann Gottlieb Goldberg). Zaczęto wobec niego stosować też określenia *polonaise* i *polacca*, z których to pierwsze, ze względu na ówczesne preferowanie języka francuskiego wśród warstw wyższych, stało się nazwą gatunku stosowaną także przez Polaków do dziś¹⁹.

Ówczesnego poloneza tańczono „krokiem polskim” (w Niemczech określane jako *Polnischen Pas*) w przód i w tył z elementami ozdobnymi. Krok ten wówczas przypominał zachowany do dziś krok podstawowy mazura, tańczony jednak znacznie wolniej i bez podskoku²⁰. Kroki można było ozdabiać podskokiem z *passé*, *ballonné*, *batterie* i „uderzeniem prawej i lewej pięty z *battément*”, czyli hołubcem²¹. Realizowane w dwóch taktach kroki boczne zbliżone były do *pas de bourrée*²². Charakterystyczne było niewypuszczanie z rąk dłoni partnerki, przy jednoczesnym stosowaniu bardzo indywidualnych sposobów zmiany ujęć. W czasie zmiany ujęć nakrycie głowy przekładano z ręki do ręki lub też wieszano na rękojeści szabli, do noszenia której bardzo często upoważnieni byli także uczniowie kolegów szlacheckich, opierając rękę zewnętrzną częścią nadgarstka o pas²³. Jeśli chodzi o figury, to najczęściej korowód tancerzy prowadzony był po kole w prawo i w lewo, po liniach do przodu, do tyłu i na boki, przy czym figury były improwizowane przez prowadzącego taniec.

Okres największej świetności i zarazem największej popularności poloneza trwał przez cały okres saski aż do schyłku epoki napoleońskiej. Polonez zawdzięczał to swojemu dostojnemu charakterowi, jak też podatności na wchłanianie elementów innych popularnych w tym czasie tańców (np. niektóre rozwiązania przestrzenne z angielski i gesty z *écossaise*). Na balach poloneza tańczono nawet przez pół godziny, a w ciągu wieczora wykonywano ich od

¹⁹ A. Żórawska-Witkowska, *Über die vermutlich polnischen Elemente im drama per musica „Ottone, re di Germania” (London 1722/23) von Georg Friedrich Händel*, „Händel-Jahrbuch” (56) 2010, s. 49-76; tejże, *Wiek XVIII – apogeum i schyłek muzyki staropolskiej*, w: *Zmierzch kultury staropolskiej. Ciągłość i kryzysy (wieki XVII i XIX)*, pod red. U. Augustyniak i A. Karpińskiego, Warszawa 1997, s. 70.

²⁰ C.G. Hänsel, *Allerneueste Anweisung zur Aeusserlichen Moral. Worinnen im Anhang die so genannten Pfuscher entdeckt, Und überhaupt der Misbrauch der edlen Tanzkunst einem jeden vor Augen geleyet wird*, Leipzig 1755, s. 138. Podręcznik ten został ostatnio odnaleziony przez Szymona Paczkowskiego, któremu dziękuję za udostępnienie.

²¹ Tamże, s. 138-142, 144-149.

²² Tamże, s. 142-144.

²³ Tamże, s. 150-156.

kilku do kilkunastu²⁴. Zresztą osoby po czterdziestce ograniczały się przeważnie tylko do tego tańca²⁵. Poloneza bardzo chętnie tańczyli Wettinowie, Stanisław August Poniatowski (uważany za jednego z pierwszych tancerzy²⁶), a nawet car Aleksander I.

Polonez odegrał też pewną rolę w odradzającej się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku obyczajowości kuligowej w stylistyce staropolskiej²⁷. Jednak już wtedy gwałtownie zaczął tracić na znaczeniu, zresztą na korzyść mazura i innych tańców modnych rozpowszechnianych pod dyktando głównie nauczycieli paryskich, w tym polskiego pochodzenia (np. Filip Gawlikowski²⁸). Dojdzie do tego, że w 1829 roku Kazimierz Brodziński stwierdzi:

„Dzisiejszy taniec polski jest tylko przechadzką i spoczynkiem, który dla młodzieży nie ma żadnego powabu, dla starszych zaś jest tylko obowiązkiem etykiety”²⁹.

W podobnym duchu wypowiadał się także 75 lat później Mieczysław Rościszewski, który względem młodzieży zauważał:

„Jak w każdym tańcu zbiorowym, tak i w polonezie może być bardzo wiele figur, których się jednak zazwyczaj unika przez wzgląd na młodzież, rwącą się do walca”³⁰

Co ciekawe jednak, aż do pierwszej wojny światowej, a nawet przez cały okres międzywojenny, pomimo utyskiwania nauczycieli tańca i patriotycznie nastawionych moralistów, polonez będzie otwierał – czasami także zamykał – wszelkiego rodzaju uroczyste bale. Tradycja ta z różnym natężeniem w poszczególnych okresach historycznych trwa do dziś.

Im mniej jednak polonez był tańcem towarzyskim, tym bardziej stawał się przedmiotem ideologizacji narodowej i polem dociekań na temat polskiego charakteru.

²⁴ W. Coxe, *Podróż po Polsce 1778* (tytuł oryginału: *Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark. Interspersed with historical relations and political inquiries*, London 1784), przeł. E. Suchodolska, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, opr. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 692; K. Wierzbicka-Michalska, *Muzyka na dworze Stanisława Augusta w latach 1764-1781*, w: K. Wierzbicka-Michalska, *Sześć studiów o teatrze stanisławowskim*, [Studia z dziejów teatru w Polsce pod redakcją T. Siverta, tom V], Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 126.

²⁵ N.W. Wraxall, *Wspomnienia z Polski 1778* (tytuł oryginału: *Memoires of the Courts of Berlin, Dresden and Vienna in the Years 1777-9*, wyd. 2, London 1800), przeł. H. Krahelska, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, dz. cyt., s. 529.

²⁶ J. Bernoulli, *Podróż po Polsce 1778* (tytuł oryginału: *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Polen in der Jahren 1777 und 1778*, Leipzig 1779-1780, t. VI), przeł. W. Zawadzki, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. II, dz. cyt., s. 416.

²⁷ K. W. Wójcicki, *Ostatni kulig staropolski*, „Tygodnik Ilustrowany”, Warszawa rok 1861 III s. 164.

²⁸ Zob. Ph. Gawlikowski, *Guide complet de la danse. Contenant le quadrille, la polka, la polka-mazurka, la redowa, la schottich, la valse, le quadrille des lanciers toutes les figures du Cotillon et la Mayurka polonaise avec la Musique, par Gawlikowski profeseur de dance a paris*, Paris 1858 (III wyd. 1862).

²⁹ K. Brodziński, *Wyjątek z pisma o tańcach przez Kazimierza Brodzińskiego*, „Melitele” nr 1, 1829, s. 90.

³⁰ M. Rościszewski, *Tańce salonowe. Praktyczny przewodnik dla tancerzy i wodzirejów uwzględniający tańce najnowsze i najmodniejsze z ilustracyami*, Warszawa 1904, s. 45.

W XIX wieku w tych kategoriach oprócz cytowanego już Kazimierza Brodzińskiego pisali o nim m.in. Łukasz Gołębiowski³¹, Karol Czerniawski³², Marian Gorzkowski³³, Arkadiusz Kleczewski³⁴, Karol Mestenhauser³⁵, Walery Gostomski³⁶, czy też Otto Mieczysław Żukowski³⁷. W późniejszym czasie zaczęło dominować podejście edukacyjne (m.in. Zygmunt Kłóśnik³⁸, ale też Jan Ostrowski-Naumoff, Józef Waxman i Zofia Kwaśnicowa). Po drugiej wojnie światowej powstały liczne opracowania, które z jednej strony kontynuowały dążenia do przywrócenia poloneza współczesnej praktyce tanecznej³⁹, z drugiej zaś poszukiwały nowych rozwiązań scenicznych⁴⁰.

Okres międzywojenny i powojenny uwypuklił szczególnie funkcję edukacyjną tańca, która w polskim szkolnictwie pojawiła się najprawdopodobniej już pod koniec XVI wieku w związku z przygotowywaniem przez kolegia jezuickie alegorycznych intermediiów towarzyszących uroczystościom religijnym i wizytom dostojnych gości. W XVII wieku zjawisko to niewątpliwie nabrało na sile, zwłaszcza, że tańce pojawiały się w coraz częściej wystawianych przez kolegia dramatach szkolnych. Nic więc dziwnego, że w roku 1651 taniec w jezuickim programie nauczania młodzieży powyżej piętnastego roku życia przewidywał Aron Aleksander Olizarowski, lekarz, prawnik, filozof i teolog, profesor prawa kanonicznego w Uniwersytecie Wileńskim⁴¹. Jednakże fakt wprowadzenia tańca na stałe do programów edukacyjnych źródła potwierdzają dopiero wraz z utworzeniem w XVIII wieku nowych

³¹ Ł. Gołębiowski, *Lud Polski, jego zwyczaje, zabobony*, Warszawa 1830; tenże, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub w niektórych tylko prowincjach*, Warszawa 1831, s. 306-307.

³² K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego*, Warszawa 1847, s. 41-43; tegoż, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860, s. 61-66.

³³ M. Gorzkowski, *Xopoimania. Historyczne poszukiwania o tańcach, tak starożytnych pogańskich jak również społecznych i obyczajowych we względzie symbolicznego znaczenia. Napisał Marian Gorzkowski*, Warszawa 1869, s. 73-81.

³⁴ A. Kleczewski, *Tańce salonowe*, Lwów 1879, s. 11-15.

³⁵ Karol Mestenhauser, *Szkola tańca Karola Mestenhausera w trzech częściach, Część II, Tańce kołowe: Galop – Polka – Polka Mazurka z Troteską – Walce – Oberek, Tańce figurowe: Kontredans – Lansjer – Imperjal – Polonez – Krakowiak – Kotiljon*, Warszawa 1888, s. 159-181 (II 1901, III 1904, s. 173-196)

³⁶ W. Gostomski, *Polonez i menuet. Szkic estetyczno-obyczajowy*, Kraków 1891.

³⁷ O.M. Żukowski, *O polonezie: przyczynek do dziejów choreografii i muzyki polskiej*, „Wiadomości Artystyczne” 1899.

³⁸ Z. Kłóśnik, *O tańcach narodowych polskich*, Lwów 1907.

³⁹ J. Hryniewiecka, *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*, Warszawa 1967 (wyd. 2 – 1971; wyd. 3 – 1973),

⁴⁰ J. Hryniewiecka, *Sześć scenicznych układów polskich tańców ludowych*, Warszawa 1961 (wyd. 2 – 1962); tenże, *Tańce Harnama: polonez, mazur, oberek, kujawiak*, Warszawa 1961; tenże, *Pięć tańców polskich*, Warszawa 1970; tenże, *5 tańców polskich*, Warszawa 1990; *Różne formy tańców polskich*, red. I. Ostrowska, Warszawa 1980; C. Sroka, *Polskie tańce narodowe – systematyka*, Warszawa 1990, s. 6-12.

⁴¹ A. A. Olizarowski, *De politica hominum societate libri tres*, Dantisci 1651, za: A. Karbownik, *Wychowanie fizyczne Komisji edukacji narodowej w świetle history pedagogii. IX. Rzut oka na stan wychowania fizycznego w Polsce aż do czasów Komisji*, „Muzeum” 1902, s. 463-465.

konwiktów i kolegiów szlacheckich, prowadzonych przez zakony i wzorowanych na analogicznych placówkach francuskich, włoskich, czy też austriackich.

Zawdzięczamy to przede wszystkim stopniowo narastającej w ciągu XVII i XVIII wieku presji społecznej⁴², wynikającej po części z coraz powszechniejszej edukacji prywatnej⁴³, a po części z kształcenia synów szlacheckich poza granicami kraju⁴⁴. Już w 1737 roku w nowo utworzonym warszawskim kolegium szlacheckim teatynów obok nauki szermierki, jazdy konnej i gry na instrumentach uczniom umożliwiono stałą naukę tańca. Taniec znalazł się też w codziennym nadobowiązkowym programie szkolnym założonego w 1741 roku pijarskiego Collegium Nobilium w Warszawie⁴⁵. Efekty pracy na koniec każdego roku sumował „wieczór tańczący” z udziałem córek znakomitych rodów⁴⁶, co z początku krytykowane, zaczęło się stopniowo utrwalac praktyką, stanowiąc zapowiedź późniejszych balów abiturienckich. Około połowy XVIII wieku nauka tańca, odbywająca się w ramach poobiedniej lub – rzadziej – wieczornej rekreacji stała się elementem programu edukacyjnego polskich kolegiów jezuickich⁴⁷. Jak sugeruje program popisów szkolnych kolegium wileńskiego, uczono tam tańców francuskich, angielskich, niemieckich i polskich⁴⁸. Taniec stawał się również coraz częstszym punktem dorocznych popisów (*eksperymentów*), przy czym obok dominujących tańców francuskich (m.in. menuetów i kontredansów) obecne były też tańce polskie⁴⁹.

Jak wskazują źródła, to właśnie szkoły konwiktowe w ostatnich latach panowania Augusta III Sasa miały podstawowe znaczenie dla wykształcenia się i spopularyzowania wysublimowanych form tańców polskich, które w międzyczasie zaczęły być coraz bardziej

⁴² J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, „Studia Staropolskie”, t. 26, Wrocław 1970, s. 257.

⁴³ I. Nagurczewski, *Rozmowa filozofa z politykiem o trojakim w Polsce młodzi wychowaniu przez Jana Amor Tarnowskiego*, za: S. Bednarski, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933, s. 141.

⁴⁴ F. Bohomolec, *Rozmowa o języku polskim najprzód po łacinie napisana przez Ks. Franciszka Bohomolca S.J., teraz z przydatkiem i odmianą na polski język przełożona przez Ksawerego Leskiego...*, Warszawa 1758, za: S. Bednarski, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933, s. 145.

⁴⁵ S. Konarski, *Ustawy szkolne*, przeł. Wanda Germain, Kraków 1925, s. 328, 332, 334; H. Sypniewska, *Wychowanie fizyczne w Collegium Nobilium Stanisława Konarskiego*, „Kultura Fizyczna” 1965 nr 1, s. 9-11; A. Reglińska-Jemioł, *Szlakami szkolnej Terpsychory – z badań nad rolą i miejscem tańca w staropolskim teatrze szkolnym*, w: „Skoro i tak gram...” *Edukacja kulturowa poprzez teatr. Materiały konferencji zorganizowanej przez Instytut Filologii Polskiej UG w dniach 15-16 I 2009 roku*, red. G. Tomaszewska, D. Szczukowski, Gdańsk 2009, s. 28-31.

⁴⁶ K. Wł. Wójcicki, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, t. 2, Warszawa 1856, s. 133.

⁴⁷ A. Reglińska-Jemioł, *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Poznań 2012, s. 144-147.

⁴⁸ H. Sypniewska, *Wychowanie fizyczne w jezuickich kolegiach nobilium*, „Kultura Fizyczna” 1965 (rok XVIII) nr 7-8, s. 401-402.

⁴⁹ S. Bednarski, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933, s. 90-91, 464; A. Reglińska-Jemioł, *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Poznań 2012, s. 143, 146.

podziwiane przez obcokrajowców. Świadectwem tego jest relacja Hugona Kołłątaja: „Młodzież tam [tzn. w konwentach – przyp. T.N.] uczącą się brała lekcje tańców. (...) Do tańca i fechtowania umyślnych utrzymywano nauczycielów. (...) Młódź zaczęła tak pięknie tańczyć menueta, jak wśród Paryża, mazurki i kozaki polskie stały się tak sztuczne, że przewyższały swą pięknnością, angielskie tańce”⁵⁰. Nie wymienione w źródle polonezy były wówczas oczywistością każdego balu, o czym pisano już powyżej. Zresztą polonez był w owym czasie dobrze znany w kolegiach, a nawet stosunkowo często i to od szeregu lat przez uczniów wystawiany. Przykładowo w intermediach kolegiów jezuickich odnajdujemy wiele scen, zdających się dobrą sposobnością dla prezentacji tego dostojnego tańca. Do takich sztuk niewątpliwie należała wystawiona po 13.11.1713 roku w Toruniu *Hilaria sacra ob. Decretum recenter B. Stanislai Kostka canonisationi favens...*⁵¹. Polska tematyka i sakralny charakter sztuki niewątpliwie prowokowały do wprowadzenia poloneza, jako tańca odpowiedniego (formy taneczne poprzedzające poloneza opisane przez wspomniane wyżej XVII-wieczne źródła miały wszak poważny wręcz procesyjny, czy religijny charakter). Nic więc dziwnego, że w scenie siódmej aktu III *Hilaria sacra...* pojawił się *taniec Polski*⁵², co mogło oznaczać pierwotną formę poloneza. 26 lutego 1724 roku podczas wystawiania w jezuickim kolegium warszawskim *Mensa solis a Boleslao Chrobry imperatori Othoni III instructa...*⁵³, w scenie pierwszej aktu drugiego wykonano *taniec Polski*⁵⁴, co w kontekście odwołania się do kultury dworskiej (choć tkwiącej w głębokim średniowieczu) również może oznaczać poloneza. W 1738 roku w kolegium grudziądzkim wystawiono intermedium o szlachcicu-pieniaczu Mazurze, autorstwa ojca Tomasza Jastrzębskiego, w finale którego wykonywano jednoznacznie określonego poloneza i mazura dziadowskiego⁵⁵.

Równolegle do kolegiów choć na mniejszą skalę prowadzono edukację taneczną w szkołach typu wojskowego. Korzenie tej formy tkwią w tradycjach istniejącego od 1692

⁵⁰ H. Kołłątaj, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750-1764)*, Warszawa 1905, s. 54.

⁵¹ *Hilaria sacra ob. Decretum recenter B. Stanislai Kostka canonisationi favens ad vocalissimas tubas gentilitias d. Benedicti Casimiri Dąbrowski fundamentum. Clemens XI ad B. Stanislai Kostka aram in Genua provolutus anno 1713 die 13 novembris per cardinalem Ptolomaeum e S.I. patri Michaeli Tamburino generali S.I. decretum favens canonisationi misit*, w: *Dramat Staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia, t. 2: Programy drukiem wydane do r. 1765, cz. 1: Programy teatru jezuickiego*, oprac. Wł. Korotaj, J. Szwedkowska, M. Szymańska, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej” t. 14, Wrocław 1976, s. 319-320.

⁵² *Dramat Staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia, t. 2: Programy drukiem wydane do r. 1765, cz. 1: Programy teatru jezuickiego*, oprac. Wł. Korotaj, J. Szwedkowska, M. Szymańska, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej” t. 14, Wrocław 1976, s. 319.

⁵³ *Mensa solis a Boleslao Chrobry imperatori Othoni III instructa, nunc Georgio Vandalino Mniszech ad theatrales umbras ante triduum Carnisprivii exhibita ab iuventute Coll. Varsaviensis S.I. anno 1724, die 26 Februarii*, w: *Dramat Staropolski...*, dz. cyt., s. 396-397.

⁵⁴ Dz. cyt., s. 397.

⁵⁵ H. Rucińska, *Ze studiów nad dziejami teatru polskiego w Grudziądzu*, „Rocznik Grudziądzki” 1963, t. 3, s. 46.

roku saskiego korpusu kadetów w Dreźnie, na wzór którego powstał w 1729 roku polski korpus Grand Muszkieterów. Obok ćwiczeń konnych, pieszych, musztry, nauki w zakresie architektury wojskowej i języków, prowadzono tu także fechtunek, wołyżerkę i taniec⁵⁶. W podobny sposób kształcono w magnackich, przychorągwianych szkołach rycerskich Radziwiłłów (*Academia Equestris*), Massalskich, Flemingów, Mniszchów, Branickich, Sanguszków, Ogińskich, czy Sapiehów. Te tradycje przejęła utworzona w 1764 roku w Warszawie Szkoła Rycerska, zwana też Korpusem Kadetów. Początkowo - od 1768 roku - na taniec poświęcano trzy godziny tygodniowo w pierwszych czterech latach nauki⁵⁷, a później w tym samym wymiarze we wszystkich siedmiu. Uczono wtedy między innymi menueta, kontredansa, kadryła, angleza oraz poloneza. Metrami tańca byli m.in. Franchi Galeoti (sic!) Gober⁵⁸, Gobert d'Auvigny (1774-1794), Jan Korczyński (vel Skórczyński) z Mazowsza (1775-1794).⁵⁹ Światło na praktykę edukacyjną w zakresie tańca w Szkole Rycerskiej – choć niewątpliwie podobnie musiała ona wyglądać podobnie także w innych placówkach edukacyjnych – rzucają wspomnienia Seweryna Bukary, dotyczące roku 1783 i dalszych:

“Po wieczery zaś, szli wszyscy do sali ogromnej, która w samym środku pałacu, w samym dole była i służyła na examina, na lekcje tańców, fechtowania, wołyżerowania i na baliki, jakie corocznie z dobrowolnych składek miewaliśmy [podkr. T.N.]. Familje oficerów i profesorów dostarczały płci pięknej”⁶⁰

Tańce były obecne także w edukacji dziewcząt. Z całą pewnością tańczyć i grać tańce polskie uczono w powstających od ok. 1750 roku pensjach żeńskich, czego przykładem chociażby pierwszy tego typu zakład prowadzony przez Niemkę Strumle⁶¹, ale także pensje pań: Ledwońskiej, Hocheymer, Daybell. Mamy podstawy, by podejrzewać, iż w innych zakładach stosowano praktyki sprawdzone w wiodących ośrodkach. Nie inaczej musiało być

⁵⁶ A. Haliczowa, *Wychowanie fizyczne w polskich szkołach rycerskich w XVIII wieku*, „Wychowanie Fizyczne i Sport” Tom IX, z. 2, Warszawa 1965, s. 243.

⁵⁷ M. Miterzanka, *Działalność Pedagogiczna Adam ks. Czartoryskiego generała ziem podolskich*, Warszawa-Lwów 1931, s. 33-34.

⁵⁸ W latach 1765-1767 tancerz baletu warszawskiego, J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 172.

⁵⁹ A. Haliczowa, *Wychowanie fizyczne w polskich szkołach rycerskich w XVIII wieku*, „Wychowanie Fizyczne i Sport” Tom IX, z. 2, Warszawa 1965, s. 244-247. Jan Prosnak w przypadku Korczyńskiego, będącego ok. 1780 roku baletu warszawskiego, podaje również inne wersje imienia i nazwiska – Ignacy Kuczyński, Kurczyński, Skurczyński (J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 176-177). Zob. też Bożena Mamontowicz-Łojek, *François Gabriel Le Doux, baletmistrz i choreograf 1755–1823*; „Pamiętnik Teatralny : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru” 1967 tom 16, nr 2 (62); s. 221.

⁶⁰ *Pamiętniki Seweryna Bukara z rękopisu po raz pierwszy ogłoszone*, red. J.J. Kraszewski, Drezno 1871, s. 20-21.

⁶¹ K. Hoffmanowa, *Dziennik Franciszki Krasieńskiej (w ostatnich latach panowania Augusta III pisany)*, Warszawa 1898, s. 79, 81, 85.

także w pensjach męskich, tym bardziej, iż część pensji prowadziło jednocześnie edukację młodzieży męskiej i żeńskiej, czasami wręcz w sposób koedukacyjny (pensja de Jardin).⁶² W późniejszym czasie dążąc do podniesienia poziomu nauczania – w tym także tańca – w 1783 roku *Ustawy Komisji Edukacji Narodowej*⁶³ stworzyły dogodne warunki do korzystania przez pensje z grona pedagogicznego szkół konwiktowych i korpusów kadeckich.

Pomimo wczesnego opanowania tańca w szkołach, młodzieży przed oficjalnym debiutem na balach nie dopuszczano do tańców dorosłych:

„Gdyby zaś pokojowy średni – pisze Jędrzej Kitowicz – między dworzanim i chłopcem na pokojach swego pana lub w gościnie wyrwał się do tańca, natychmiast byłby ze służby odprawiony. Niższy zaś, w jednej z chłopcem randze służący, gdyby się odważył tańcować, choćby w ostatniej parze i tylko z jaką panią, wzięłby bez wszelkiego pardonu korbaczem na kobiercu”⁶⁴.

Niemniej taneczne pokazy dziecięce, szczególnie tańców polskich, były mile widzianą rozrywką w środowisku szlacheckim⁶⁵. Świadkiem pokazu tanecznego wyedukowanych prywatnie dzieci książąt Adamostwa Czartoryskich w pałacu powązkowskim 5 sierpnia 1779 roku był William Coxe, który zrelacjonował go w następujący sposób: „...powróciwszy do domu, gdzie dwie najstarsze córki księżnej, z najbardziej elegancką prostotą ubrane w greckie szaty, odtańczyły polski [poloneza – przyp. T.N.] i kozacki taniec: pierwszy z wdziękiem i powagą, drugi z życiem i humorem. Następnie najstarszy jej syn, chłopiec może ośmioletni, z niezwykłą biegłością zagrał na kobzie, a później z wielką werwą odtańczył jakiś polski taniec ludowy”⁶⁶. Zapewne opisana tu sytuacja nie należała do odosobnionej. Z drugiej strony, ten krótki opis daje nam pewne wyobrażenie o tym, jak mogły wyglądać popisy doroczne w pensjach żeńskich. Utwierdza nas w końcu w przekonaniu, że na dorocznych „balikach” poloneza z pewnością wykonywano.

Większość przyjętych w szkolnictwie epoki saskiej i stanisławowskiej rozwiązań kontynuowano również w początkach XIX wieku i latach następnych. Wyrazem tego jest zarówno stworzony przez Hugona Kołłątaja i Tadeusza Czackiego program powstałego w 1805 roku Liceum Krzemienieckiego, jak i opublikowane przez Jędrzeja Śniadeckiego (1768-1838) w tym samym roku na łamach „Dziennika Wileńskiego” postulaty programu

⁶² Łącznie w Warszawie funkcjonowało wówczas ponad sto pensji męskich i żeńskich, J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 215.

⁶³ J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 220.

⁶⁴ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 415.

⁶⁵ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 415.

⁶⁶ W. Coxe, *Podróż po Polsce 1778* (tytuł oryginału: *Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark. Interspersed with historical relations and political inquiries*, London 1784), przeł. E. Suchodolska, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, tom I, opr. W. Zawadzki, PIW, Warszawa 1963, s. 663-664.

edukacyjnego dzieci⁶⁷. Pewnym dziedzictwem tego podejścia były też założenia programowe Ludwika Bierkowskiego prowadzenia lekcji tańców w pierwszym na ziemiach polskich zakładzie gimnastycznym w Krakowie⁶⁸. Dotyczyć to będzie również imprez z udziałem młodzieży, w tym abiturienckich i absolwenczkich z jakimi stykami się dzisiaj.

Współcześnie celebrowany polonez „studniówkowy” wynika jednak przede wszystkim z faktu odbywania egzaminów dojrzałości, które po raz pierwszy wprowadzono z inicjatywy Wilhelma von Humboldta w 1812 roku w Prusach. Wtedy to egzamin taki przeprowadzono także po raz pierwszy na ziemiach polskich należących wówczas do Królestwa Prus a prawdopodobnie także złączonego unią personalną z Królestwem Saksonii Księstwa Warszawskiego w szkołach departamentalnych, pozostałych zresztą po krótkim okresie panowania pruskiego. Po 1815 roku egzamin dojrzałości poza ziemiami polskimi włączonymi do Królestwa Prus był przeprowadzony początkowo w głównych szkołach rejencji i wybranych powiatów Wielkiego Księstwa Poznańskiego, by stopniowo obejmować także inne. Reliktów egzaminu dojrzałości można się było jednak dopatrzeć w niektórych szkołach Królestwa Polskiego (np. Liceum Warszawskim), gdzie zaistniały one równoległe z egzaminami w Prusach. Od 1834 roku pruski egzamin dojrzałości stał się dwuczęściowym (pisemnym i ustnym) oraz obowiązkowym dla osób starających się o przyjęcie na studia. W 1849 roku egzamin taki – zresztą pod nazwą „matura” – wprowadzono w Austrii, a w roku 1869 w Rosji, co ostatecznie objęło całość ziem polskich.

Bale „studniówkowe” pojawiły się – choć nie były zasadą - najprawdopodobniej ok. 1834 roku na ziemiach polskich pod panowaniem pruskim, z racji wprowadzania w wielu szkołach studniowego okresu przygotowań do egzaminów, do których wielu uczniów jednak nie przystępowało. Stąd tego typu bal, a czasami tylko popis uczniowski, stawał się ostatnią okazją podsumowania edukacji całego korpusu uczniów ostatnich klas. W szkołach pruskich tego okresu taniec – z różną intensywnością – był obecny w szkolnictwie powszechnym dzięki koncepcjom J. Guts-Muthsa (1759-1839) i Adolfa Spiessa (1810-1858). Dotyczyło to także ziem polskich, a szczególnie Wielkiego Księstwa Poznańskiego do czasu likwidacji autonomii, gdzie zgodnie ze stuletnią tradycją szkolną, oraz obowiązującą społeczeństwo polskie etykietą towarzyską – będącą w warunkach zaborów także narodową powinnością – nadal sięgano po poloneza.

⁶⁷ Zob. J. Śniadecki, *O fizycznym wychowaniu dzieci*, Wrocław 1956.

⁶⁸ A. Wrzosek, *Ludwik Bierkowski*, Kraków 1911; za: B. Bednarzowa, *Taniec w programach i systemach wychowania fizycznego*, w: B. Bednarzowa, M. Młodzikowska, *Tańce : rytm – ruch – muzyka. Wybór dla potrzeb wychowania fizycznego*, Warszawa 1983, s. 24.

Po roku 1849 „studniówkowe” popisy lub bale stały się też popularne w niektórych prowincjach Monarchii Austriackiej, w tym Czech oraz Królestwa Galicji i Lodomerii (m.in. Małopolski, Podkarpacia i polskich Karpat). Wiele wskazuje na to, że imprezy tego typu z zachodnich i południowych ziem polskich przejęły tradycje popisów szkół konwentualnych, pensji i korpusów kadeckich, wraz z kultywowaniem poloneza, który w Galicji jak w żadnym innym zaborze cieszył się wysoką pozycją towarzyską i swobodą wykonywania, budzącą także zainteresowanie urzędników i oficerów austriackich. Bardziej skomplikowanie wyglądała sytuacja w zaborze rosyjskim, gdzie szkoły przeprowadzające egzaminy dojrzałości były mocno zrusyfikowane i poddane wielu ograniczeniom, a tańczenie poloneza na ziemiach Królestwa Polskiego okresowo bywało wręcz zakazywane urzędowo. Sięgano jednak do niego w niektórych ośrodkach w okresach względnej liberalizacji zaleceń administracji carskiej, w tym szkołach na tzw. Kresach (np. w Grodnie i Wilnie), włączonych administracyjnie do Rosji, gdzie zakazy z terenów Królestwa Polskiego nie obowiązywały.

Pewne wyobrażenie o tym, jak tańczono podczas tego typu imprez polonezy dają podręczniki tańca z końca XIX i początku XX wieku. Przykładowo warszawski mistrz tańca, Karol Mestenhauser, zalecał rozpoczęcie poloneza po kole w kierunku „naprzeciw słońcu”. Proponował też następujące figury: Na otwarciu balu, Liniowa, Na odbijanego, Bukietowa i Wiwat Państwo Młodzi⁶⁹. Z kolei poznański mistrz tańca, Piotr Mikołajczak, w 1904 roku proponował następujący układ poloneza: promenada (zwana też polonezem), przez środek sali, panie w lewo panowie w prawo, para za parą środkiem sali, para w lewo - para w prawo, czwórkami przez środek Sali, para w lewo-para w prawo, promenada, bramki, szpaler, odprowadzenie dam⁷⁰. Rzecz znamienita – przyjęta na początku XX wieku w Wielkopolsce forma poloneza jest najczęściej stosowaną podczas współczesnych balów studniówkowych, podczas gdy wymienianych przez Mestenhauera figur nie spotykamy praktycznie wcale. Może to również stanowić pośredni dowód na kierunki rozpowszechniania się obyczaju polonezów „studniówkowych”.

Po odzyskaniu niepodległości obyczajowość szkolna kształtowała się początkowo samorzutnie. Dogodne warunki do rozwoju obyczajowości studniówkowej stworzyła tzw.

⁶⁹ K. Mestenhauser, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans, lansier, imperial, polonez, krakowiak, kotiljon*, Warszawa 1888, s. 189-196; tenże, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera : w 3-ch częściach. Cz. 2, Tańce kołowe : galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe : kontredans, lansier, imperjal, polonez, krakowiak, kotiljon / przez Karola Mestenhauera*, Warszawa 1896, s. 181-196; tenże, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans - lansier*, Warszawa 1904, s. 171-181.

⁷⁰ P. Mikołajczak, *Kilka słów o tańcu*, Poznań 1904, s. 14-15.

Jędrzejewiczowska reforma szkolnictwa, wdrażana od lipca 1932 roku, unifikująca system oświaty w Polsce. W jej wyniku wprowadzono dwa rodzaje egzaminów maturalnych – tzw. „małą maturę” na zakończenie czteroletniego gimnazjum i „dużą maturę” na zakończenie dwuletniego liceum, co miało swoje konsekwencje w postaci dalszego zróżnicowania się obyczajowości „studniówkowej”. Jednakże już rok później wprowadzono do szkół program „Polska i jej kultura”, stanowiący fundament przedmiotów humanistycznych, a uwzględniający naukę tańców ludowych i narodowych, w tym poloneza. Sam taniec zresztą po raz pierwszy w swojej historii został skodyfikowanego w publikacjach o charakterze instruktarzowym autorstwa Zofii Kwaśnicowej⁷¹, Jana Ostrowskiego-Naumoffa (1901-1986)⁷², czy Józefa Waxmana⁷³. Od tej pory rok szkolny kończyły z reguły taneczne popisy uczniowskie, na które składały się głównie tańce ludowe w szkole powszechnej (podstawowej) oraz tańce narodowe w gimnazjach, w klasach maturalnych zastępowane wspólnym odtańczeniem poloneza. System ten, a wraz z nim unifikująca się obyczajowość, został zniesiony w roku 1948. Szczególnie ucierpiały na tym tańce narodowe, kojarzone z potępianą w czasach stalinizmu „wsteczną” obyczajowością szlachecką-mieszczańską. Co najwyżej pozwalano na okolicznościowe występy folklorystyczne zespołów amatorskich.

Do kultywowanych wcześniej obyczajów wracano samorzutnie po roku 1956, nawiązując do tradycji poszczególnych szkół, miejscowości, czy nawet regionów, nigdy zaś obowiązkiem szkolnym czy administracyjnym, o czym należy pamiętać. Tańczenie poloneza na studniówce stało się ogólnie obowiązującą, choć nadal niepisaną zasadą dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Wiązało się to też z promocją wykonywania tańców narodowych w formie towarzyskiej przez Centralną Poradnię Amatorskiego Ruchu Artystycznego, wspartą publikacjami okolicznościowymi. W ten sposób element obyczajowy, stanowiący dotychczas fakultatywny, choć częsty składnik tradycji środowisk lokalnych, stał się elementem ogólnokrajowym i powszechnym. Choć i dziś zauważamy pewne lokalne odrębności wynikające z indywidualnych inicjatyw. Świadczy to tylko o dynamicznym charakterze zjawiska, potwierdzającym jego żywotność.

Polonez jest więc tańcem, którego korzenie upatrujemy co najmniej w XVI wieku, choć wykazuje wiele wspólnego także z bardzo archaiczną praktyką wiejską, podnoszoną przez wielu autorów do rangi mitu genezy gatunku i towarzyszącego mu obyczaju. Znana

⁷¹ Z. Kwaśnicowa, *Ogólne wytyczne przy opracowaniu i nauczaniu polskich tańców ludowych*, „Wychowanie Fizyczne” 1933 nr 1-2, s. 21-28; eadem, *Zbiór piasów I*, Warszawa 1937; też, *Zbiór piasów II*, Warszawa 1938.

⁷² J. Ostrowski-Naumoff, *Polskie tańce narodowe*, „Teatr w Szkole” 1936/1937, nr 1/2, s. 6-8, nr 3, s. 51-61, nr 4/5, s. 87-94, nr 7/8, s. 203-211, nr 9, s. 245-261.

⁷³ J. Waxman, *Tańce narodowe*, Poznań 1936 (II wyd. – 1936, III wyd. - 1937, IV wyd. - 1946).

nam do dziś forma poloneza jest jednak wersją poloneza znanego nam od początku XVIII wieku. Do dziś towarzyszy ona uroczystym balom, które są wprost kontynuacją obyczajów polskiej kultury dworskiej i mieszczańskiej. Szczególne miejsce zajmuje w systemie edukacji od co najmniej trzech wieków podsumowując etap edukacji wyznaczający dawniej poziom wykształconego szlachcica – dziś dojrzałego inteligenta. I to niezależnie od jego scenicznych, bądź ekranowych kreacji, które już do żywej praktyki nie należą.

instytut muzyki i tańca



Jak zatańczyć poloneza?

[Zachęcamy do nauki poloneza w 10 lekcjach wideo na portalu](#)

[Instytutu Muzyki i Tańca „TANIEC TRADYCYJNY”](#)