

Groteskowo ukazany świat wraz z jego prowincjonalnymi elementami wypaczonymi i wyglądającymi często, jak gdyby toczyła je jakaś choroba, to sprzeczność, zło, chaos. Bardzo ważnym składnikiem groteski jest absurd, poprzez który ukazują się treści jak: sprzeczność, nonsens. Jest on świadomym zabiegiem artysty, który wyraża swoje poglądy, idee, myśli. Poprzez groteskę ukazują w obrazach przedmioty, które mają jakąś formę, na przykład ludzką. Owa forma wypiera to, co w nich ludzkie, to, co nawiązuje do człowieczeństwa. Forma jest przerośnięta, zdeformowana, uwypuklona. Odzwierciedlają to słowa Bachtina, który napisał:

Groteskowe ciało nie jest wyodrębnione z reszty świata, nie jest zamknięte, nie ukończone, niegotowe, samo siebie przerasta, wyrasta poza swoje granice. Podkreślone zostają te części ciała, które są otwarte na świat zewnętrzny-którędy świat wchodzi w ciało lub jest z ciała wydalany-albo też te, za których pośrednictwem ciało samo wystawia się niejako na świat; a zatem otwory, wypukłości, wszelkie odgałęzienia i wyrostki: otwarte usta, genitalia, piersi, fallus, gruby brzuch, nos [3, c. 20].

Owe postacie pozbawione są urody, a brzydota jest ich wyznacznikiem. Obrazy Dudy-Gracza przedstawiają takie postacie i mają wywołać u odbiorcy «uderzenie», szok. Są wyrazistą i nową formą, która potwierdza niewłaściwość używania wyrazu piękno, które przestało mieć znaczenie. Groteska, która rządzi się światem obrazów tego artysty ukazuje sprzeczności współczesnej rzeczywistości, jakieś jej formy, które tak naprawdę są bezkształtne. Czy była to odpowiedź malarza na komunistyczne zapotrzebowanie na „nowego człowieka» pozostanie już jego tajemnicą. Duda wyjaśnia swoją twórczość poprzez «widzenie dziecka»:

Maluję świat, który odchodzi, umiera, gdzie więcej jest snu, zdarzeń z dzieciństwa, świat w pejzażu przedindustrialnym. Świat, w którym (...) nie ma drutów telefonicznych, kabli, anten satelitarnych, samochodów, samolotów – tego wszystkiego, co zaprowadzi człowieka z powrotem na drzewo, jeżeli nadal będzie się tak intensywnie rozwijał pod tym względem [8].

Zacytowane powyżej słowa Jerzego Dudy-Gracza świadczą o jego specyficznej filozofii, o tym jak traktował świat, który przenosił na płótno. Specyfika świata przedindustrialnego ukazuje człowieka-robota. Oczywiście źródłami tych artystycznych kreacji była obserwacja zabitych deskami dziur, rozmowy z ludźmi. Duda-Gracz fascynował się tym, co nie było «cywilizacją», uciekał od serwowanej przez komunę wszechobecnej szarżyzny i oświecenia. Przeciętny człowiek nie stanie w polu i nie będzie przyglądać się kupie gnoju, tak jak to robił Duda. Z pewnością można mówić o specyficznie rozumianej peryferyjności percepcji, o szukaniu alternatywy w tym, co nie nawiązuje do «cywilizacji», urbanizacji czy rozlicznie definiowanej nowoczesności.

Podsumowując można stwierdzić, że obecna jest degradacja wzniosłych tematów, symboli i przeniesienie ich na grunt życia codziennego i współczesnego, to wyznacznik malarstwa Jerzego Dudy-Gracza. Uogólniając wymienione dzieła chciałam ukazać pewnego rodzaju kontrast, czy grę opozycji: PIĘKNO – BRZYDOTA, SACRUM – PROFANUM, «GÓRA» – «DÓŁ», WYSOKIE – NISKIE, WZNIOSŁE – TRYWIALNE.

Bibliografia

Literatura przedmiotowa:

1. Duda-Gracz J., 2001, *Kalendarium Golgoty Jasnogórskiej*. Częstochowa.
2. Garboliński W., *Jerzy Duda-Gracz. Autoportret*. Za *Wystawa malarstwa listopad 1979*, Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach.
3. Gryglewicz T., 1984, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków-Wrocław.
4. Kalbarczyk A., 2007, *O tym, że prowincja nie istnieje – na podstawie doświadczeń pewnego włóczęgi (Jana Pradery, Edmunda Szerockiego, Michała Kątnego) – w prozie Edwarda Stachury*, [w:] *Prowincja. Świat – Europa – Polska*, M. Ryszkiewicz (red.), Lublin.
5. Kamiński J., 2001, *Metafizyka prowincji*, Białystok.
6. Matynia A., 1990, *Jerzy Duda-Gracz*, Toruń.
7. Utracka D., 2007, *Po-boki literacko-kulturowe jako estetyczny kod ponowoczesności*, [w:] *Prowincja. Świat – Europa – Polska*, M. Ryszkiewicz (red.), Lublin.

Netografia:

- Duda-Gracz J., 2010, *Tribute*, http://pl.respectance.com/Jerzy_Duda_Gracz/ (08.09.2010).
 Duda-Gracz J., 2010, *Golgota jasnogórska. Jasna Góra Biuro Prasowe*, <http://www.jasnagora.com/stacjeDrogiKrzyzowej.php?ID=18> (21.07.2010).
 Wasilewska A., *Polscy – Malarze. Jerzy Duda-Gracz*, <http://polscy-malarze.pl> (27.07.2010).

УДК 811

A. Modlińska,

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

POLONEZA CZAS ZACZAĆ... TANECZNE KOROWODY W POWIEŚCIACH «SASKICH»¹ JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO²

IT IS TIME TO BEGIN THE POLONAISE... DANCING PARADES IN THE WORKS OF JOZEF IGNACY KRASZEWSKI

Dance and amusements held an important place in the world of Baroque: they occupied time, added charm to everyday life and helped to establish and develop social contacts.

Dance fulfils a similar function in Józef Ignacy Kraszewski's Saxon novels, which perfectly depict the community of the Polish nobility under the reign of the Wettin dynasty.

¹ Powieści saskie J.I. Kraszewskiego dotyczą czasów panowania na polskim tronie władców z dynastii Wettinów – Augusta II Mocnego i jego syna Augusta III (lata 1697 – 1763). Są to: *Hrabina Cosel, Brühl, Z siedmioletniej wojny, Starosta warszawski, Na białskim zamku, Skrypta Fleminga, Pułkownikówna, Sąsiedzi, Wilczek i Wilczkowa, Herod-baba, Bratanki, Pan na czterech chłopach* oraz dwie ostatnie powieści należące do cyklu kronik historycznych: *Za Sasów, Saskie ostatki*.

² Artykuł jest fragmentem rozprawy doktorskiej Aleksandry Modlińskiej pt. *Obyczajowość szlachty polskiej w powieściach «saskich» Józefa Ignacego Kraszewskiego*

Although there were many dances known in Rzeczpospolita, the characters shown in analyzed works prefer national dances like polonaise (admired by foreigners and danced abroad) or mazur. Both dances were indispensable parts of each ball. Foreign dances, like quadrille, have marginal place in the discussed works though they gained popularity at the court.

Key words: novel, Jozef I. Kraszewski, dance, history of culture.

ТАНЦІ І РОЗВАГИ ЗАЙМАЛИ ВАЖЛИВЕ МІСЦЕ В СВІТІ БАРОКО: ВОНИ ЗАЙМАЮТЬ ЧАС, ДОДАЮТЬ ПРИВАБЛИВОСТІ ДО ПОВСЯКДЕННОГО ЖИТТЯ І ДОПОМАГАЮТЬ ВСТАНОВИТИ І РОЗВИВАТИ СОЦІАЛЬНІ КОНТАКТИ

Танець виконує аналогічну функцію всаксонських романах Józef Ignacy Kraszewski, які прекрасно зображують спільність польської знаті за часів правління династії Веттинів. Хоча було багато танців, відомих в Rzeczpospolita, символи, зображені в проаналізованих роботах є національними танцями, такими як полонез (захоплювалися іноземці та танцювали за кордоном) або мазур. Обидва танці були невід'ємними частинами кожного балу. Іноземні танці, як і кадриль, мають маргінальне місце в обговорюваних роботах, хоча вони завоювали популярність при дворі.

Ключові слова: роман, Юзеф І. Крашевський, танець, історія культури.

ТАНЦЫ И РАЗВЛЕЧЕНИЯ ЗАНИМАЛИ ВАЖНОЕ МЕСТО В МИРЕ БАРОККО: ОНИ ЗАНИМАЮТ ВРЕМЯ, ДОБАВЛЯЮТ ОЧАРОВАНИЕ К ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ И ПОМОГАЮТ УСТАНОВИТЬ И РАЗВИВАТЬ СОЦИАЛЬНЫЕ КОНТАКТЫ.

Танец выполняет аналогичную функцию в саксонских романах Józef Ignacy Kraszewski, которые прекрасно изображают общность польской знати во времена правления династии Веттинов. Хотя было много танцев, известных в Rzeczpospolita, символы, показанные в проанализированных работах предпочитают национальные танцы, как полонез (восхищались иностранцы и танцевали за границей) или мазур. Оба танцы были неотъемлемыми частями каждого бала. Иностранцы танцы, как и кадриль, имеют маргинальное место в обсуждаемых работах, хотя они завоевали популярность при дворе.

Ключевые слова: роман, Юзеф И. Крашевский, танец, история культуры.

Naukowe zainteresowania tańcem, jako istotnym dla utrwalania narodowej tożsamości, zrodziło się na ziemiach polskich stosunkowo późno. We współczesnych badaniach nad tańcem w dobie baroku bezcenne są zapiski pamiętnikarzy tamtych czasów, jak chociażby wspomnienia Jędrzeja Kitowicza i jego *Opis obyczajów za panowania Augusta III* [Kitowicz 1985], Fryderyka Schulza, *Podróże Inflanckiego. Z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791 – 1793* [Schulz 1956], które w XIX w. na język polski przetłumaczył Józef Ignacy Kraszewski czy podręczne kompendium gier i zabaw naszych przodków Łukasza Gołębiowskiego [Gołębiowski 1831]. Ze współczesnych badaczy wspomnieć należy Grażynę Dąbrowską i pozycję *Taniec w polskiej tradycji* [Dąbrowska 2006], Marię Drabecką i jej *Tańce historyczne* [Drabecka 1975], Annę Pydę-Grajpel – autorkę książki *Charakter narodowy w muzyce i tańcach polskich* [Pyda-Grajpel 2004] czy Martę Chechelską-Dziepak, zajmującą się symboliką poloneza jako tańca sarmackiego [Chechelska-Dziepak 2001].

Badacze zgodnie podkreślają, iż staropolska skłonność do radosnego biesiadowania i korzystania z uciech wynikająca z charakterystycznej dla ludzi baroku afirmacji życia, inspirowała społeczeństwo do poszukiwania różnorodnych zabaw i rozrywk.

Wypróbowaną i powszechną w tamtych czasach rozrywkę stanowił taniec, będący też jednym ze sposobów ucieczki polskiego szlachcica doby baroku od nudy wiejskiego życia. Bez niego nie mogła się obejść żadna huczniejsza zabawa. «Zabawić się» oznaczało przede wszystkim upić się i wytańczyć³.

Zamiłowanie dawnych Polaków do płaśów podkreślali przebywający w Rzeczpospolitej obcokrajowcy. Według pamiętnikarza Fryderyka Schulza – Sarmaci mieli szczególnie talent do tańca; wykonywali go z «lekkością, wielką namiętnością i przejęciem». Szczególne wrażenie na cudzoziemcu zrobiły polonez, inaczej polski taniec oraz mазur [Schulz 1956: 166].

Polonez był wówczas najslawniejszym i najpopularniejszym tańcem szlacheckim; wykonywanym w strojach narodowych, posiadającym charakterystyczne cechy: przodkowanie (przodownictwo) par, ukłony i towarzysząca temu powaga tańczących podczas przemierzania sali [Kuchowicz 1993: 110]. Początkowo polonez występował w wielu odmianach i nosił różne nazwy, wśród których do najpopularniejszych należały: pieszy, wielki, chodzony, starodawny czy polski w zależności od społeczności i regionu, gdzie był wykonywany, a występował właściwie we wszystkich częściach kraju i był tańczony przez wszystkie warstwy społeczne. Ostatecznie przyjęły się nazwy «chodzony» w odniesieniu do odmiany ludowej oraz «polski» lub «polonez» – dla tańca dworskiego i szlacheckiego [Pyda-Grajpel 2004: 110; Hławiczka 1965: 2].

Rzeczony osiemnastowieczny pamiętnikarz, którego zapiski tłumaczył Józef Ignacy Kraszewski, tak charakteryzował ów taniec:

Polski taniec jest tryumfem osób pięknego wzrostu, które wdzięczne ruchy, szlachetność postawy, chód wspaniały i zręczny, rysy wesołe a poważne razem przybrać umieją. [...] Taniec ten nigdy inaczej, jak w długich, pełnych szatach polskich narodowych dla mężczyzn, a lekkich, powiewnych taratakach przez kobiety tańczonym być powinien. Kusy strój francuski tak nie przystaje do majestatycznego charakteru polskiego tańca, jak i francuskie kuse stroiki kobiece, karako i gorsetki a kaftaniki wszelkiego rodzaju [Schulz 1956: 168].

Trwający niekiedy nawet dwie godziny polonez przerywany był dla spełniania toastów lub przyspiewek, które towarzyszyły mu przeważnie we wszystkich jego odmianach⁴.

Czas trwania oraz nadmierna liczba figur tanecznych bywały nużące, zwłaszcza dla cudzoziemskich obserwatorów, co nie zmienia faktu, że pod koniec XVIII stulecia ten najpopularniejszy z polskich tańców dotarł nie tylko do salonów niemieckich czy paryskich, ale nawet pozyskał sobie prawo obywatelstwa na dworze wersalskim, o czym donosił w jednym z listów do matki Nestor Sapieha: «tańczono [...] poloneza w kostiumach polskich, >> niezupełnie podobnych do naszych, ale bardzo ładnych, a królowa najpiękniejsza była ze wszystkich» [cyt. za Łoziński 1978: 206] – pisał szlachcic.

³ Zygmunt Gloger w *Encyklopedii staropolskiej* podawał, że zamiłowanie do tańca było od najdawniejszych czasów cechą charakterystyczną ludów rdzennie słowiańskich. Autor broszury pt. *Odpowiedź na złote jarzmo małżeńskie* o staropolskich płaśach pisał: «Na to tańce różne, żebyście się im (dziewicom) słusznie przypatryli. Na to świeczkowy, żeby, jeśli który nie dojrzy, lepiej ją widział przy świecy, którą przed sobą nosi; na to mieniony, żeby z boku obaczył; na to goniony, aby widział, jeśli nie kaleka albo dychawiczna; na to śpiewany kował, żeby słyszał, jeśli niemota; na to Niemiec, żebyście jak w garnce kołatali, czy dobra miedź i złość, jeśli się w niej nie ozwie; na to angielskie tańce świeżo wprowadzone, żebyście ku sobie rękami klaskali, motali się z sobą [...]». Cyt. za Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 355.

⁴ Polonez w jego odmianach nazywano: pieszym, klaskanym, odbijanym. Por. z: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, s. 355; K. Czerniewski, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1960.

To, iż polskie tańce, jako jedyne spośród słowiańskich, zyskały popularność i stały się modnymi poza granicami tłumaczono nie tylko ich lekkością, elegancją i charakterem, ale przyczynę tego upatrywano również w ogólnej kulturze narodu polskiego, dzięki której mogły się one «rozwinąć i udoskonalać» [cyt. za Gloger 1972: 357].

Dostojnego poloneza nie zabrakło wśród zabaw preferowanych przez bohaterów powieści dotyczących epoki saskiej Józefa Ignacego Kraszewskiego. Nie mogło go zabraknąć chociażby dlatego, że odkąd przedostał się on do wyższych warstw społecznych, został ulubionym tańcem braci szlacheckiej, co obrazuje w swoich utworach autor cyklu saskiego.

W *Pułkownikównie* goście zgromadzeni we dworze Zofii Borkowskiej «wysunęli się parami z bawialni na podsienie długim sznurem» [Kraszewski 1974: 24] zaraz po tym, jak kapela zagrała polskiego, który rozpoczynał zabawę z okazji imienin gospodyni. Jakby na potwierdzenie przytoczonej wyżej opinii Schulza dotyczącej pięknego i dostojnego wyglądu tańczących poloneza, autor rzeczony powieści podkreśla walory fizyczne obywateli Rzeczypospolitej szlacheckiej, wkładając w usta narratora następujące słowa: «było na co patrzeć i sercu urosło do czego. Z małym wyjątkiem wszystko to była dorodna, zdrowa, piękna, czerstwa, kwitnąca młodzież, postrojona choć do króla na pokoje» [Kraszewski 1974: 24].

Polskiego chodzonego oraz innych tańców, będących nieodzownym elementem większości staropolskich uroczystości, pisarz nie mógł pominąć, kreśląc obraz szlacheckich wesel. Szczególne miejsce wśród piasów zajmował rozpoczynający uroczystości polonez. Jemu to Kraszewski poświęca sporo miejsca m. in. w *Herod-babie*: «do tego pierwszego, poważnego polskiego tańca, pokoje, ile ich było wkoło, musiano na drodze oswobodzić od sprzętów, bo zwyczajem było cały niemal dom obejść, kręcąc się i zwracając, tak że nieraz w przeciwnych kierunkach para ostatnia z pierwszą się rozmijać musiała» [Kraszewski 1971: 159–160]. Taniecny korowód rozpoczynała młoda para, ale ponieważ prawie każdy z dostojniejszych gości chciał zatańczyć z młodą mężatką, dlatego, jak donosi narrator, «poszło więc odbijanego, z wielką po toastach i winie wesołością i okrzykami».

W trakcie owego poloneza główni bohaterowie mieli szansę szczerze ze sobą porozmawiać i wyjaśnić pewne drażliwe kwestie; taniec ten połączył skłóconych ze sobą małżonków. Po skończonych tanach «każdy z ichmościów panią swą na miejsce odprowadził» [Kraszewski 1971: 162].

Dobieranie się osób w pary ukazywało wzajemne stosunki między wszystkimi osobami w zgromadzonym towarzystwie. Pierwszeństwo oddawano osobom najstarszym i najwyżej postawionym w hierarchii ważności albo osobom, na których cześć organizowano przyjęcie, stąd w przytoczonym fragmencie w pierwszej parze stanęli świeżo poślubieni małżonkowie.

W dostojnym chodzonym uczestniczyć mogli zarówno młodzi, jak i starzy. Dojrzałe obywatelki miały szczególne upodobanie do tego poważnego tańca – w przeciwieństwie do piasów zagranicznych, często skocznych i nieskromnych, które nie licowały ze starszszlachecką powagą.

W polonezie zwykle uczestniczyli wszyscy zebrani, pełnił więc on funkcję integrującą i wychowawczą poprzez oddawanie pierwszeństwa osobom szanowanym oraz wyznaczanie miejsca pozostałym tancerzom. Wzajemny stosunek uczestników zabawy odzwierciedlały figury taneczne – głównie ukłony [Banaszyński 1962: 30], ale też sposób łączenia par, co miało być wyrazem równorzędności osób tańczących.

W przytoczonym fragmencie *Herod-baby* na uwagę zasługują właśnie figury wykonywanego poloneza, szczególnie zaś labirynt. Marta Chechelska-Dziepak zaznacza, że jako symbol baroku, będący niejako ulubionym rekwizytem epoki, labirynt nie oznaczał chaosu, a pewien złożony porządek. Spokojne ruchy i precyzyjne gesty dowodzą, że poloneza zrodziła estetyka dworu i jego obyczaj [Chechelska-Dziepak 2001: 170].

Ciekawą informację na temat inauguracji każdej zabawy w dworkach szlacheckich zawiera powieść *Sąsiedzi*: «polski odbijany, który po wszystkich salach i izbach domu musiał odbyć pielgrzymkę» inicjował inne tańce i, jak zaznacza narrator, odbywało się to «według prawideł, nawet na dworze saskim przyjętych» [Kraszewski 1973: 78–79]. Rzeczony utwór dość obszernie ukazuje pewne elementy jednej z odmian poloneza – odbijanego. Taniec ten, podobnie jak inne jego gatunki, rozpoczynały najdostojniejsze osobowości; w dalszych parach ustawiano się według uznania. Pierwsze rytmy muzyki były sygnałem do rozpoczęcia posuwistego kroczenia i towarzyszących temu figur, spośród których najważniejsze dla tego rodzaju poloneza było zmienianie partnerów. Główny bohater przywoływanej powieści zmieniał partnerki aż pięciokrotnie, całując przy tym każdą w rękę po skończonym tańcu [Kraszewski 1973: 79–80].

Pocałunek dłoni tancerki stanowił jedno z nielicznych poufniejszych zbliżeń tańczących. Skromność polskich piasów wykluczała zwyczajne za granicą bliskie kontakty cielesne⁵ [cyt. za Łoziński 1978: 208], potępiane przez barokowych moralistów, którzy – podobnie jak Bazyl Rychlewicz, zwracający uwagę na to «jak wiele panien poszło do tańca w wianku, a wróciły się ze wstydem bez wianka» [cyt. za Tazbir 2000: 58–63] – ostrzegali przed niebezpieczeństwami, jakie niesie z sobą «nieprzystojna zabawa».

Polskiego odbijanego tańczono również na dworze hetmana Branickiego w Białymstoku, o czym mowa jest w powieści *Saskie ostatki*. Na uroczystych balach w rezydencji magnata nad zabawą gości czuwał specjalnie w tym celu wynajęty mistrz od tańców. Kawaler d'Ormont «biegał, prowadził, zapoznawał, częstował, dobierał pary do tańca, a sam nie tańcował, chyba chwilowo kogoś zastąpić było potrzeba. Naówczas z wielką gracją występował i chował się szybko do kąta» [Kraszewski 1959: 162] – relacjonuje narrator utworu.

Dla stanu szlacheckiego piasy stanowiły nie tylko podstawową formę rozrywki towarzyskiej, ale były też swego rodzaju środkiem komunikacji niewerbalnej i sposobem zdobycia ogłady towarzyskiej. Ich rola różniła się zarówno od funkcji tańców w życiu innych warstw społecznych tamtych czasów, jak i od roli, jaką tańce pełnią dzisiaj. W minionych wiekach stanowiły one nie tylko ważny element całego wieczoru, ale też określały typ i styl konwersacji, czego przykłady zawiera badana twórczość autora «trylogii saskiej». Pogawędki w tańcu nie wymagały poważnych tematów i konwersacji na najwyższym poziomie, mimo to pewna swoboda i naturalność takiej rozmowy – budująca namiastkę intymności między mężczyzną a kobietą – miały swój urok i, jak pokazują historie powieściowych bohaterów, również swoje skutki.

Dla bohaterki powieści *Pułkownikówna* taniec stał się okazją do flirtu, na który nie mogła sobie pozwolić w innych okolicznościach. Panna Tekla, chcąc oczarować majątnego wojewodzica: «z tańca do niego przybiegła i rękę mu jako wybranemu podała [...] Parę spojrzeń i słówek parę starczyło jej, aby najmocniejsze postanowienie zapomniane zostało. Kilka razy okręcili się po sali, panna Tekla pochylała mu się do ucha, poszeptali coś i Sapieha oszalał znowu» [Kraszewski 1974: 45].

W innym utworze, podczas tanecznych piasów między młodymi należącymi do zwaśnionych ze sobą rodów narodziło się uczucie [Kraszewski 1973: 80], które zaowocowało małżeństwem i zaprzestaniem sąsiedzkich kłótni.

To, że rozmowa była nie mniej ważnym elementem tańca niż ruch i muzyka, zdaje się potwierdzać również bohaterka *Sąsiedów* – rejentowa Rzarzewska, która chcąc swobodnie pogawędzić młodym szlachecciem złożyła mu taką oto propozycję: «Ano,

⁵ O Polkach, które towarzyszyły królowej Katarzynie po jej wyjeździe z Polski przeczytać można w liście Zofii Łaskiej, że «tym się cesarzowej najwięcej podobały, iż kiedy w taniec szły, nie dawały się obłapiać ani całować; i Niemcom się to podobało; mówili, iż to cnotliwa nacja polska».

weźże mnie do tańca, to choć pogadamy» [Kraszewski 1973: 79]. Niestety, konwersacja nie mogła trwać zbyt długo, gdyż unie-możliwiały to zmieniające się pary.

Z innych tańców – popularnych za panowania na polskim tronie władców z dynastii Wettinów – na kartach swych powieści Kra-szewski przywołuje «mazowieckiego», czyli mazura, który stał się niezwykle popularny u schyłku baroku [Kuchowicz 1992: 154].

Nazwa tańca pojawiła się w połowie XVIII w., wcześniej najczęściej używano nazwy «goniony», czasami też «wyrwas» lub «szumny».

Anna Pyda-Grajpel zauważa, iż taniec ten łączy elegancję, szlachetność ruchu i wysokie poczucie godności osobistej z tempe-ramentem, fantazją i żywiołowością. Można się w nim wykazać sprawnością fizyczną, ale też poczuciem piękna i harmonii ruchów [Pyda-Grajpel 2004: 122]. Cudzoziemcy pisali o «mazurze», że w tym typowym polskim tańcu wyraża cały charakter Polaka, jego żywość, elegancja, dowcip. Nie-Polak, chociażby tańczył najpiękniej, nie wykona go jak należy [Gloger 1972: 357]. «Lekki, wesoły charakter mazura, który ciało zmusza do żywych, ciągle zmieniających się ruchów swobodnych, który od oczów wymaga ognia i życia, w twarzu wyrazu czułości i rozkoszy, głowom nadaje ruchy stosowne: to dumnie są podniesione, to omdlałe i na ramiona opadające»⁶ [Schulz 1956: 168].

W badanej twórczości taniec ten jeden z bohaterów-cudzoziemców postrzega jako pełen barbarzyńskich skoków [Kraszewski 1973: 83]; obcokrajowiec dołącza jednak do korowodu tańczących, chcąc zbliżyć się do pięknej polskiej szlachcianki. W owym mazurze «skaczących, płaczących się, podających sobie ręce i rzucających» [Kraszewski 1973: 85] było tak wielu, że jak zapewnia narrator *Sąsiadów*, osiągnął on ogromne rozmiary.

Polonez rozpoczął szlacheckie bale, mazur natomiast stanowił ich centrum, oznaczał apogeum. Polski był tańcem grupo-wym, w którym uczestniczyła wyłącznie szlachta, do mazura dopuszczano czasem także służbę, ponadto mogła w nim dawać popis swoich umiejętności pojedyncza para.

Poza polonezem i mazurem – dwoma rodzimymi tańcami o zupełnie od siebie różnym charakterze – innych tańców nie pre-ferowano w polskich dworach szlacheckich ukazanych na kartach powieści saskich Kraszewskiego. Inaczej natomiast rzecz się miała na dworze królewskim, gdzie w XVIII w. tryumfy święciły tańce zagraniczne – głównie francuskie – a ich przedstawicielem jest opisany w powieści *Za Sasów* kadryl. Został on ułożony z myślą o bawiącym na jarmarku lipskim Auguście II, zaś jego wy-jątkowość polegała na tym, że słynąca z ciętego dowcipu Zofia Karolina pruska w korowodzie tańczących dobrała cztery panie, na czele których postawiła króla z nową faworytą, a obok i naprzeciw wyznaczyła miejsce byłym kochankom władcy. O reakcji pa-nującego donosi narrator: «Z podrobioną, wymuszoną wesołością przetańczyły, głośno się śmiejąc, a w duszy przeklinając kadryla tego, w którym [...] z pogardą na twarzy, z gracją i właściwą mu obojętnością podawał z kolei ręce przeszłości i terażniejszości» [Kraszewski 1958: 153].

W barokowym świecie taniec i zabawa zajmował istotne miejsce: wypełniały wolny czas, uatrakcyjniały rytm życia codzien-ne-go, pomagały rozwijać i utrzymywać kontakty towarzyskie ważne przecież dla ludzi w każdej epoce. Podobne funkcje spełniał taniec w powieściach Kraszewskiego. Bohaterów badanych utworów łączy skłonność do wspólnej zabawy najpełniej wyrażającej się w radosnym biesiadowaniu i tańcach w wesołej kompanii.

Choć za panowania Wettinów w Rzeczpospolitej znane były różne tańce, to wśród postaci wykreowanych przez autora «try-logii saskiej» obce płąsy nie znajdowały zbyt wielu zwolenników; podobnie jak w innych dziedzinach życia, tak i w rozrywkach moda na cudzoziemską (która zapanuje w polskiej kulturze w drugiej połowie XVIII wieku), aprobowana była tylko w nie-kórych środowiskach. Przewaga tańców obcych zaznaczyła się na dworze królewskim, w środowisku średniozamożnej i uboższej braci szlacheckiej, reprezentującej ideologię sarmacką, dominował repertuar tańców rodzimych. Te też znacznie częściej pojawiają się w analizowanych powieściach Kraszewskiego.

Źródła:

- Kraszewski J.I., [1971] *Herod-baba*, Warszawa.
 Kraszewski J.I., [1974] *Pułkownikówna*, Warszawa.
 Kraszewski J.I., [1959] *Saskie ostatki*, Warszawa.
 Kraszewski J.I., [1973] *Sąsiedzi*, Warszawa.
 Kraszewski J.I., [1958] *Za Sasów*, Warszawa.

Opracowania:

1. Banaszyński M., [1962] *Śladami polskiej Terpsychory*, Warszawa.
2. Chechelska-Dziępak M., [2001] *Symbolika poloneza jako tańca sarmackiego*, [w:] *Sarmackie theatrum II. Idee i rzeczywistość*, pod red. R. Ociecek, Katowice.
3. Czerniewski K., [1960] *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa.
4. Drabecka M., [1975] *Tańce historyczne*, Warszawa.
5. Gloger Z., [1972] *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa.
6. Gołębiowski Ł., [1831] *Gry i zabawy różnych stanów*, Warszawa.
7. Hławiczka K., [1965] *Ze studiów nad historią poloneza*, [w:] «Muzyka», nr 2
8. Kitowicz J., [1985] *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Warszawa.
9. Kuchowicz Z., [1992] *Człowiek polskiego baroku*, Łódź.
10. Kuchowicz Z., [1993] *Obyczaje i postacie Polski szlacheckiej XVI – XVIII w.*, Warszawa.
11. Kwaśnicowa Z., [1953] *Polskie tańce ludowe. Mazur. Podręcznik tańca ludowego*, Warszawa.
12. Łoziński W., [1978] *Życie polskie w dawnych wiekach*, Kraków.
13. Pyda-Grajpel A., [2004] *Charakter narodowy w muzyce i tańcach polskich – implikacje pedagogiczne*, Częstochowa.
14. Schulz F., [1956] *Podróże Infantczyka. Z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791 – 1793*, przeł. J.I. Kraszewski, opr. W. Zawadzki, Warszawa.
15. *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, [2006] red. G. Dąbrowska, Warszawa.
16. Tazbir J., [2000] *Tańce wszeteczne i dozwolone, «Odrodzenie i Reformacja w Polsce»*, t. 2000/44.

⁶ Autor ma tylko jedno zastrzeżenie do warszawskich wykonań mazura, «że go figurami przeladowują i z tego powodu trwa on za długo, by tancerze i tancerki do końca całą świeżość i rzeźwość swą zachować mogli».