

Pamiętnik Literacki 2009, 1, s. 159-174



Krok zagubiony, krok fałszywy, krok odnaleziony. Tańce na dworach w XVI wieku

Joanna Pietrzak-Thébault

II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki C, 2009, z. 1
PL ISSN 0031-0514

JOANNA PIETRZAK-THÉBAULT
(Uniwersytet Warszawski)

KROK ZAGUBIONY, KROK FAŁSZYWY, KROK ODNALEZIONY

TAŃCE NA DWORACH W XVI WIEKU*

Tanecznym krokiem przez źródła

Pan Myszkowski, jeden z uczestników rozmowy w traktacie *Dworzanin polski* Łukasza Górnickiego, mówił o tańcu tak:

Do tychże też dworskich zabaw należy i taniec, a na to dworzanin ma też mieć pilne oko, aby gdy mu przed panem swym, przy zgrai zacnych ludzi tańcować przydzie, umiał zachować statek, powagę przystojną i miarę, to jest iżby ani szalenie nazbyt a ze zbytnią chęcią, ani też z wymyśloną powagą, czasu tamtemu nieprzystojną, tańcował. Cudzoziemskich tańców, zwłaszcza w których czerstwości potrzeba, zda mi się, aby ich przed panem swym zaniechał, chyba abo z rozkazania jego a k temu w towarzystwie abo w maszkarach; tam w ten czas zejdzie sie wszystko a może pokazać dworzanin i czerstwość swą, i umiejętność. Gdzieby mu też przyszło być w małym towarzystwie a w równym, nie między chasą, tam i okrom maskary tańcować rozmaicie, i troszkę bezpieczniej poczynać sobie nic nie zawadzi. A nie telko tańcować, ale i śpiewać, grać na lutni nie sromota, zwłaszcza będąc o to proszony, a wszakże tak, aby sie nie zdało, iż sie w tym zbytnie ćwiczzy, ale iż to ma sobie jako za jedno igrzysko, o które nic abo dba mało, acz tak we wszystkich inych rzeczach pokazywać ma¹.

Tłumaczenie, a właściwie adaptacja *Il cortigiano* Baldassarre Castiglione'ego ukazała się w r. 1566, a zatem niemal 40 lat po wydaniu pierwodruku (1528)². Utwór tak dalece różni się od oryginału, że określany jest wręcz jako odrębne dzieło. Zwykle pamiętamy o osadzeniu go przez Górnickiego w polskich realiach i o wprowadzeniu polskich, autentycznych (podobnie jak w pierwowzorze) rozmówców oraz o pomijaniu fragmentów najsilniej związanych z obyczajowością włoskich dworów: np. gdy Castiglione wymieniał nazwy kroków tanecznych, autor *Dworzanina polskiego* zadowolił się określeniem „cudzoziemskie tańce” albo

* Inspiracją do napisania tego tekstu był wstęp do pokazu tańca dawnego w wykonaniu grupy „Panteon”, wygłoszony przeze mnie podczas sesji *Brzmienia Kochanowskiego*, zorganizowanej przez Instytut Teatralny w Warszawie w dniach 14–15 I 2008, z okazji 530 rocznicy prapremiery *Odprawy posłów greckich*.

¹ Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*. Oprac. R. Pollak. Wyd. 2, zmien. Wrocław 1954, s. 138–139. BN I 109. Por. B. Castiglione, *Il cortigiano*. T. 1. A cura di A. Quondam. Milano 2002, s. 112–113.

² Wydanie oryginału ukazało się w Wenecji w oficynie A. Romana i A. d'Asoli, a wersja polska – w Krakowie u M. Wirzbięty.

rezygnował z tych ustępów, które w oryginale mówią o tańcach przeplatających dworną rozmowę. Rzadziej jednak myślimy o innych, równie istotnych właściwościach polskiego tekstu – o tym, że jego autor sięgnął „ponad” oryginałem wprost do pisarzy klasycznych, których Castiglione cytował „z drugiej ręki”, o tym, że praca translatorska Górnickiego przyniosła nowatorskie, nie spotykane dotąd w polszczyźnie osiągnięcia słowotwórcze³.

O ile we Włoszech traktat Castiglione’ego wydano w XVI stuleciu jeszcze kilkadziesiąt, bodaj 60, razy, o tyle dzieło Górnickiego w Polsce nigdy nie było szczególnie poczytne – druga edycja ukazała się dopiero po 80 latach⁴. Tymczasem sam wybór tego tekstu – nie najnowszego już, wyrosłego z realiów bardzo różniących się od polskich, pełnego „uczonych” odwołań – wynikał z przemyślanej decyzji tłumacza-adaptatora. Skoro więc celowo zrezygnował Górnicki z poświęconych sztuce czy konwersacji ustępów, które uznał za zbyt abstrakcyjne dla polskiego czytelnika, skoro potrafił odróżnić fragmenty, w ówczesnej Rzeczypospolitej niewiele znaczące (choćby dyskusje dotyczące języka), skoro nie wahał się przed wyeliminowaniem kobiet z rozmowy na biskupim dworze (choć przecież nie zrezygnował z tematyki z nimi związanej), wolno sądzić, że podobnie postąpiłby i z tańcem, gdyby praktyka ta nie była mu znana i gdyby nie traktował jej jako ważnego zajęcia dworskiego. Wolno chyba postawić hipotezę, że to, co na temat tańca pisze Górnicki, w dużym stopniu odzwierciedla dworską rzeczywistość. Niekoniecznie mu się ona podobała, ale musiał uznawać jej istnienie, kiedy odnotował:

Zabawy, któremi się dworzanin [...] parać ma, jako jest gra, taniec, muzyka, są rzeczy lekkie, próżne, a hnet człowieka, który osobę jaką większą na sobie nosi, rychlej zelżyć niż ozdobić mogą; bo owe stroje osobniejsze, koszty, maskary i inne rzeczy, które się dla miłości a zabawy z białemigłowami dzieją, niechaj mówi co kto chce, ale rzadko by co lepszego zbudować miały, jedno to, że człowiek zniewieścieje [...]⁵.

Ten, kto tańczy, jest śmieszny, bo – nie potrafiąc zachować umiaru w ruchach – gubi pośród kroków części ubioru. Zabawianie się tańcem na ulicy, z twarzą zakrytą maską („maskarą”) lub pomalowaną na czarno, gdy tańczy się „*una moresca*”, ukazującą walkę chrześcijan i „Maurów”, spotyka się z dosyć dwuznaczną oceną, przystoi wyłącznie ludziom (a raczej „kawalerom”) młodym i wysokim rangą⁶.

Czym w istocie jest taniec? Na zjawisko to na pewno patrzeć trzeba z różnych punktów widzenia. Zaliczony przez Hugona od św. Wiktora w *Didascalionie* – dziele z w. XII, będącym ówczesną encyklopedią nauk i sztuki, do „teatryki”, czyli

³ Na temat adaptacji włoskiego dzieła zob. W. Tygielski: *Przetłumaczyć, spolszczyć czy sparafrazować? „Dworzanin polski” Łukasza Górnickiego w oczach historyka*. W zb.: *Łukasz Górnicki i jego włoskie inspiracje*. Red. P. Salwa. Warszawa 2005; *Włosi w Polsce w XVI–XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*. Warszawa 2005, s. 445. – A. Gallewicz, „Dworzanin polski” i jego włoski pierwowzór. *Studium adaptacji*. Warszawa 2006. – M. Wojtkowska-Maksymik, „Gentiluomo cortigiano” i „dworzanin polski”. *Dyskusja o doskonałości człowieka w „Il Libro del Cortigiano” Baldassarra Castiglione’ego i w „Dworzaninie polskim” Łukasza Górnickiego*. Warszawa 2007. Dziękuję też Autorce za cenne uwagi dotyczące obu traktatów.

⁴ Drugie wydanie *Dworzanina polskiego* ukazało się u A. Piotrkowczyka (Kraków 1639), a kolejne – dopiero po stu z górą latach (w r. 1761).

⁵ Górnicki, *op. cit.*, s. 397–398.

⁶ Zob. *ibidem*. – Castiglione, *op. cit.*, s. 320–321. Warto tu zwrócić uwagę na mniej jednoznacznie negatywną niż u Górnickiego ocenę roli tańca.

wiedzy o widowiskach i rozrywkach, taniec znalazł się tym samym w grupie „sztuk mechanicznych”. Według określenia św. Augustyna służyły one życiu, a ich uprawianie, w przeciwieństwie do czysto umysłowych, kontemplacyjnych sztuk wyzwolonych, wymagało posługiwania się rękami⁷. Taniec został w ten sposób podporządkowany pewnym zasadom i regułom, a organizowanie rozrywek uznano za odrębną umiejętność. To „wodzenie korowodów i tańczenie w salach” piszący w XIII stuleciu św. Bonawentura również umieścił w swojej systematyce obok tkactwa, produkcji broni (oraz innych narzędzi), rolnictwa, łowiectwa, żeglarsstwa i medycyny. Wszystkie sztuki mechaniczne służyły „pociesze, albo wygodzie, usuwaniu bądź smutku, bądź braku, albo przynoszeniu korzyści, albo przyjemności”⁸, sztuka zaś była rozumiana jako sprawność wymagająca wiedzy potrzebnej do jakiegoś celu. I choć następne stulecie teatrykę z tej grupy wyłączyło, to jeszcze w XV w. w klasztorze norbertanów w Brandenburgu wśród 7 sztuk mechanicznych wymalowano na ścianie także „bardzo piękny korowód; pierwszy z idących trzyma w ręku dwa zapalone kandelabry, z których jeden piękny, ozdobiony figurami dziewic i kobiet”⁹. Na przełomie XV i XVI w. za sprawą Angela Polizana (*Panepistemon*, 1498), a potem Georgiusa Reischa (*Margarita philosophica*, 1503) teatryka zawędrowała nawet do filozofii¹⁰. Pod piórem humanistów odżywiają idee Hugona z paryskiego klasztoru św. Wiktora, ukazywane są jako współczesne, brzmią też nowatorsko i przekonująco.

Nas, pamiętających o uprzedniej przynależności tańca do sztuk mechanicznych, nie zdziwi wcale, że stawał się on często lekarstwem, przepisywanym przez medycynę (wszak pokrewną sztukę mechaniczną!), począwszy od starożytności aż po czasy Marsilia Ficina, na „melancholię” – czyli zachwianie wewnętrznej harmonii płynów organicznych (humorów). Odpowiadają one czterem podstawowym typom charakteru i żywiołom: krew temperamentowi sangwicznemu i ogniewi, flegma – temperamentowi flegmatycznemu i wodzie, żółć – temperamentowi cholerycznemu i powietrzu oraz czarna żółć – temperamentowi melancholicznemu i ziemi. Ta równowaga przeciwieństw zapewniała zdrowie, lecz kiedy skutek nadmiernego nagromadzenia się czarna żółć docierała do mózgu, człowiek wpadał w smutek, odrętwienie, tracił apetyt i wymagał leczenia. W ciele kobiecym humory zalegały ponoć przede wszystkim w macicy, stąd taniec postrzegany był jako element niezbędny dla dobrej kondycji przede wszystkim dziewcząt i kobiet, pozbawionych innej aktywności fizycznej, a także niejako „zastępujący” im akt seksualny¹¹. Równomierne, rytmiczne i łagodne ruchy, wykonywane zwykle z towarzyszeniem muzyki, miały doprowadzić do ponownego właściwego wymieszania się płynów i przynieść uzdrowienie. Nic też dziwnego, że człowiek – postrzegany jako mikrokosmos – znajdował ukojenie w zbliżeniu się do makrokosmosu, bo ten właśnie ruch gwiazd i sfer niebieskich odzwierciedlać miał,

⁷ Zob. W. Tatariewicz, *Teatryka, siódma sztuka*. W: *Dziela zebrane*. T. 2: *Droga przez estetykę*. Warszawa 1972, s. 301–304.

⁸ Bonaventura, *De reductione atrium ad theologiam*. W: *Tria Opuscula*. Ad Clara Aquas 1925. Cyt. za: Tatariewicz, *op. cit.*, s. 309.

⁹ H. Schedel, kodeks 418 biblioteki w Monachium (z r. 1466). Cyt. jw., s. 313.

¹⁰ Zob. Tatariewicz, *op. cit.*, s. 314–315.

¹¹ Zob. M. Foucault, *Historia seksualności*. Przeł. B. Banasik, T. Komendant, K. Matuszewski. Wstęp T. Komendant. Warszawa 2000, s. 477, 491, 502, 509.

według neoplatonickiej teorii Ficina, taniec (do tej niezwykle płodnej teorii przyjdzie nam jeszcze w toku naszych rozważań powrócić)¹². Nawet gdy utraciła ona pozornie swoją nośność, w następnych stuleciach nadal regularnie podnoszone były i są terapeutyczne zalety tańca¹³.

Taniec bywa więc lekarstwem, ale jest też sztuką sceniczną. Tak bowiem widzieli i opisywali go przez dziesięciolecia historycy baletu, muzyki, teatru. Nie od nich jednak dowiemy się, jak faktycznie tańczono w dworskich salach i ogrodach, na ulicach miast, na wiejskich placach. Dzisiaj taniec coraz częściej postrzegany jest jako zjawisko kulturowe wyrażane, stosowane, uprawiane praktycznie, występujące w rozmaitych realiach, a nie tylko jako fenomen sceniczny i estetyczny. Ta stosunkowo nowa perspektywa, należąca do antropologii kultury, pragnie umiejscowić taniec dawnych epok w skomplikowanych interakcjach, w jakie wchodził w ówczesnych społeczeństwach, i dąży do zrozumienia jego roli, funkcji, miejsca, statusu w środowiskach dworskich oraz do odtworzenia przebiegu tanecznych zabaw, spotkań, nauki...¹⁴ Staje się zatem oczywiste, że wiedzy na ten temat szukać powinniśmy wśród bardzo różnorodnych materiałów, że sięgać musimy zarówno do warsztatu historyka, jak i do literatury pięknej. A dlaczego potrzebnych nam informacji nie tropić raczej – może przede wszystkim – w ikonografii? Zanim chętnie przytakniemy, zastanówmy się wprawdzie: czy przedstawienia te miały pokazać właśnie taniec jako taki, czy też robiły to niejako przy okazji, czy artyści odwoływali się do rzeczywistego doświadczenia, czy uciekali do wyobraźni, do opowieści, czy dostosowywali obraz do pragnienia – własnego, a może protektora, władcy? I nie zapominajmy, że dzieło plastyczne jest statyczne i nieme, a taniec to sztuka w ruchu i towarzyszy mu muzyka. Jak zatem oceniać mamy „wartość mimetyczną” obrazu i co pozwala nam traktować go jako ważny element w systemie poznania? Pytanie, na ile wizja, istniejąca w artystycznym sposobie myślenia, jest stworzona do konstruowania iluzji rzeczywistości, a na ile pozostaje metaforą, postawione już w stosunku do sztuki antycznej, nie traci tu nic ze swej aktualności¹⁵.

Czy wobec tego nie powinniśmy się opierać wyłącznie na „źródłach bezpośrednich” – traktatach dotyczących tańca? Pamiętajmy jednak, że w praktyce dostęp do nich był dość ograniczony i że w formie rękopiśmiennej lub drukowanej dzieła te ukazywały tradycję przede wszystkim praktyczną, przekazywaną ustnie. Paradoksalnie więc ta różnorodność (nie śmiem powiedzieć: „bogactwo”) różnorodnych dokumentów nie ułatwia bynajmniej zadania, bo pragnienie znalezienia w nich tego, co jest nam akurat potrzebne, co pasuje do naszej teorii albo tylko do pracującej wyobraźni, sprawić może, że sfalszujemy nie tylko obraz i muzykę, ale i krok.

¹² Zob. G. Di Lecce, *Corpi danzanti. Appunti sulle dinamiche culturali tra colto e popolare nel XV e XVI secolo*. W zb.: *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*. Red. E. Casini Ropa, F. Bortoletti. Macerata 2007, s. 90.

¹³ Zob. *La Construction de la féminité dans la danse (XVe–XVIIIe siècle)*. Catalogue de l'exposition. Red. C. Rousier. Paris 2004, s. 12–13.

¹⁴ F. Bortoletti, *Tra teoria e prassi. Rassegna bibliografica sulla danza nel primo Rinascimento italiano*. W zb.: *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, s. 134.

¹⁵ Zob. O. Freidenberg, *Obraz i pojęcie*. Przekład i posłowie B. Żyłko. Gdańsk 2007, s. 22–24, 134–136, 443. Na temat wartości i sposobów wykorzystywania źródeł ikonograficznych zob. też *La Construction de la féminité dans la danse (XVe–XVIIIe siècle)*, s. 1–2.

Traktaty – czyli krok uczone

Lektura traktatów i podręczników dotyczących tańca wydaje się zatem najnaturalniejszym sposobem zajrzenia za skraj balowej sukni. Najwcześniejsze dzieła pochodzą z Włoch, z drugiej połowy w. XV, zachowały się w nielicznych rękopiśmiennych egzemplarzach, dzisiaj skarbach wielkich bibliotek Paryża, Watykanu, Florencji, Wenecji i Nowego Jorku, a także dużo skromniejszych księżnic Modeny, Sieny, Foligno czy Viterbo¹⁶. Traktaty o tańcu powstawały na dworach północnej Italii i zdradzają długą tradycję i głęboko zadomowioną kulturę tańca. Ich autorzy, Domenico da Piacenza (*De arte saltandi*), Guglielmo Ebreo da Pesaro (*De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*), Antonio Cornazano (*Libro dell'arte del danzare*), byli „wędrownymi” nauczycielami tańca na dworach w północnych Włoszech, a Cosimo Ticcio (*Manoscritto di balletti*) to baletmistrz papieski¹⁷. Domenica da Piacenza, jako najstarszego, można uznać za nauczyciela pozostałych. Pracę Cornazana specjaliści uważają za najbardziej eklektyczną i na tej podstawie twierdzą, że nie zaliczał się on do „prawdziwych profesjonalistów”. Największą sławą i rozpowszechnieniem cieszył się natomiast, jak się zdaje, traktat Guglielma Ebreo da Pesaro. Przedstawicielem późniejszego jeszcze pokolenia był Lorenzo Lavagnolo, aktywny w końcu stulecia¹⁸.

Żaden z nich nie należał do grupy ludzi na tyle wykształconych, by swobodnie posługiwać się i łaciną, i piśmem godnym skrybów. Swoje teksty dyktowali innym albo notowali duktem służącym na co dzień kupcom i bankierom. Zwykle nauka tańca nie odbywała się jednak na podstawie podręczników, lecz polegała, podobnie jak dzisiaj, na naśladowaniu kroków, ruchów, gestów, a do tego nie zawsze potrzebni byli zawodowi „maestri”. Po co zatem tworzyli oni swe dzieła? Wydaje się, że miały one służyć zarówno budowaniu własnej „auctoritas”, jak zapisywaniu układów tanecznych zawierających nowości, a więc niekoniecznie faktycznie powszechnie znanych i realizowanych, powiedzielibyśmy dzisiaj – choreografii „autorskich”¹⁹. Sygnowanie ich własnym nazwiskiem, zadedykowanie i ofiarowanie księciu zapewnić miało Domenicowi da Piacenza czy Guglielmowi Ebreo da Pesaro autorstwo. Traktaty zawierają także „globalizującą” wizję tańca, jego apologię w wymiarze moralnym. Przedstawiany jest on bowiem jako umiejętność wymagająca nauki i ćwiczeń, działanie pełne harmonii i umiaru, przy tym angażujące zarówno umysł i pamięć, jak całe ciało człowieka. Taniec nazywano cnotą – i to cnotą wyjątkową – przyjemność płynąca z jej praktykowania zawarta była w samej definicji²⁰.

¹⁶ Szczegółowy wykaz rękopisów XV-wiecznych traktatów tanecznych i miejsc ich przechowywania zawiera artykuł Bortoletti (*op. cit.*, s. 134–138).

¹⁷ Nieco późniejsze są traktaty francuskie: rękopiśmienny *Le Livre des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne* (ok. 1500 r.) i *L'Art et Instruction de bien Danser*, opublikowany przez M. Toulouse'a przed 1496 rokiem. Zob. M. M. McGowan, *L'Art du ballet de cour en France 1581–1643*. Paris 1963, s. 30.

¹⁸ Zob. A. Pontremoli, P. La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*. Milano 1987, s. 39, 43–44, 64 n., 70.

¹⁹ W antropologii pojawienie się nie istniejącego dotychczas w danej dziedzinie przekazu pisanego oznacza właśnie moment wprowadzenia innowacji. Zob. M. Nordera, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico. I manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura*. W zb.: *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, s. 26–27.

²⁰ Zob. Pontremoli, La Rocca, *op. cit.*, s. 21–63.

Tymczasem jednak nadal nie potrafimy odpowiedzieć na pytanie, dla kogo XV-wieczni mistrzowie napisali swoje dzieła. Dla swoich książęcych uczniów? Dla kolegów po fachu? Czy owe traktaty, łączące kompetencje muzyczne i mne-motechniczne, tak bardzo wówczas potrzebne w braku łatwego dostępu do tekstów pisanych, nie nadawały się znakomicie do pełnienia także innych, ściśle mnemonicznych, funkcji? Jak bardzo rozpowszechnione mogły być propagowane i opisywane przez nie elitarne tańce, wymagające długich godzin pracy, równoczesnego ćwiczenia ucha, mięśni, pamięci? Jak długo prezentowana w nich wiedza była wykorzystywana, zanim zmieniły się mody? Wydaje się, że ewoluowały one powoli – znany nam już Castiglione wspomina wszak, jak w trakcie jednej z zabaw tańczono najpierw „bassa” – rodzaj tańca chodzonego, wywodzący się z odległych czasów, dzisiaj nazywanych średniowieczem²¹.

Chyba tamte umiejętności i wiedza rzeczywiście wystarczały na długo, skoro dopiero na przełomie XVI i XVII w. zaczęły ukazywać się kolejne dzieła choreograficzne: we Francji *Orchesographie* (1589) Thoinota Arbeau i *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* (1623) Francisca de Louze, a we Włoszech najpierw *Il ballarino* (1581) autorstwa Fabritia Carosa da Sermoneta, a potem nowa wersja, z dodanym, na wzór Arbeau dialogowanym traktatem, zatytułowana *Nobiltà delle dame* (1600), ponadto dwie prace Cesare Negriego, *Gratie d'amore* (1602) i *Nuove inventioni di balli* (1604), a także *Le feste e balli* (1614) Giacoma Franca oraz *Discorso sopra il ballo e le buone creanze necessarie ad un gentil'huomo et ad una gentildonna* (1620) Felippa degli Alessandri²².

Dialog Arbeau *Orchesographie* zyskał największą bodaj sławę, do dzisiaj bywa przedrukowywany i tłumaczony²³. Autor, chwając zalety tańca, odwołuje się do starożytnych autorytetów i podkreśla pozytywny wpływ tańca na zdrowie. Nie prowadzi jednak dłuższych rozważań teoretycznych, skupiając się na opisie technicznym tańców i ich kroków. W pierwszej części mówi o „tańcach wojennych” (czy ma tu na myśli „moresche”, czy tańczone z bronią choreografie frontalne, czy istotnie tańce z wojskowego obozu – to temat na oddzielne rozważania)²⁴, w drugiej – towarzyskich. Charakteryzuje najpopularniejsze z nich, podając zarazem towarzyszącą im linię melodyczną i podstawowe kroki. Znajdziemy tu więc pawanę, gajardy, turdiona, dwa rodzaje *bassa danza*, volte,

²¹ Zob. D. Calanca, *Storia sociale della moda*. Milano 2002, s. 8–9, 32.

²² Traktaty ukazywały się kolejno: *Il ballarino* w r. 1581 (F. Ziletti, Wenecja), *Orchesographie* w r. 1589 (J. des Preyz, Langres, wyd. 2 w 1596), *Nobiltà delle dame* w 1600 (Muschio, Wenecja), *Gratie d'amore* w r. 1602 (P. Pointo & G. B. Picaglia, Mediolan), *Nuove inventioni di balli* w r. 1604 (G. Bordone, Mediolan), *Le feste e balli* w r. 1614, *Discorso sopra il ballo e le buone creanze necessarie ad un gentil'huomo et ad una gentildonna* w r. 1620 oraz *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* w roku 1623. Miejsca wydania niektórych dzieł nie udało mi się określić.

Dziękuję mgr Izabeli Wienck za zwrócenie mojej uwagi na nie znane mi wcześniej edycje.

²³ Najnowsze tłumaczenie traktatu Arbeau na język angielski pochodzi z 1967 r. (*Orchesography*. Transl. by M. Stewart Evans. With a new introd. and notes by J. Sutton and a new Labanotation section by M. Backer, J. Sutton. New York). Począwszy od r. 1878 ukazało się też 5 przedruków pierwszego wydania tego traktatu. Istnieją także reprinty dzieła de Louze: brytyjskie z lat pięćdziesiątych XX w. oraz z siedemdziesiątych, opublikowane w Genewie.

²⁴ Zob. Pontremoli, La Rocca, *op. cit.*, s. 219–221.

kuranta, almandy, gawota, „maszkare”, pawanę hiszpańską i buffę, a przede wszystkim ponad 20 rozmaitych branli, w których opisach celuje. Choć Arbeau wyraźnie stara się o dokładność w omówieniach kroków, to w wielu przypadkach brakuje takiej precyzji, jaką pragnęlibyśmy tutaj znaleźć. A może wielu rzeczy, wówczas oczywistych, nie trzeba było opisywać? Może tam, gdzie chcielibyśmy zaprowadzić ścisłą kodyfikację – panowała duża dowolność? Powrócimy jeszcze do tych pytań.

Traktat *Nobiltà delle dame* systematycznie omawia kolejne kroki, sposób ich wykonywania, podaje kompletne choreografie 49 tańców. Są wśród nich *tordiglione* (turdion), *passo e mezzo*, *canario*, *pavaniglia*, gajardy włoska, francuska i hiszpańska. Każdy taniec poprzedza sonet dedykacyjny poświęcony innej damie, każdemu towarzyszy zapis muzyczny z tabulaturą na lutnię. Pojawiają się także ilustracje – przedstawiające nie tylko postacie tańczących, ale także geometryczne, pełne harmonii i symetrii figury, jakie powinni oni swoimi krokami „rysować” na podłodze. Umiejętność „zagospodarowania przestrzeni” stanowiła bowiem jedno z ważniejszych zadań tancerzy, szczególnie wyraziście widoczne w tańcach *bassi* i *passamezzo*. Czy w istocie tańce były jednak wykonywane w formie, w jakiej opisano je w traktatach? I znowu pytamy: przyjmując za punkt zerowy rok wydania dzieła, jak daleko sięgać powinna – wstecz i wprzód – oś czasu, na której przedstawione w traktacie sposoby tańczenia znajdowały swoje miejsce? Nie docieczemy dzisiaj, niestety, na ile reguły normatywne, podawane w druku, realizowane były w rzeczywistości. Jak reagowali tancerze na wprowadzane nowości i kto był ich autorem? Skąd przychodziły? Wydaje się, że wszelkie tańce dworskie miały uprzednio swoją formę popularną, by nie rzec: „ludową”, i stopniowo podlegały sublimacji i przekształceniom.

Na temat tańca wypowiadał się poza tym nie tylko „profesjonaliści”. W nieocenionej praencyklopedii kanonika laterańskiego Tommasa Garzoni (1549–1589) *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, wydanej po raz pierwszy w r. 1585²⁵, nie zabrakło profesji „il ballarino”²⁶. *La piazza universale* omawia wszystkie zawody, rozumiane szeroko, także jako zajęcia, stany, sposoby na życie. Na blisko 1000 stron autor opisuje 155 „stanów”, np. rzemieślników, nauczycieli różnych materii i szczebli, lekarzy, aptekarzy, kupców... Są tam jednak także heretycy, pielgrzymi, kurtyzany, pijacy, a nawet „banditi”. Dziwna to zaiste „encyklopedia” – wtedy zdradzająca ambicje zawarcia w sobie całej wiedzy o ludzkiej działalności, dzisiaj stanowiąca podwójnie cenny dokument: z jednej strony, świadectwo sposobu, w jaki porządkowano wiedzę, a z drugiej – źródło informacji o szczegółach ówczesnych zajęć, o ich postrzeganiu i ocenie.

²⁵ Książka ukazała się w oficynie G. B. Somascha w Wenecji. Potem wydawana była jeszcze 16 razy w w. XVI, a także kilkakrotnie w następnym stuleciu.

Garzoni, autor *L'Hospedale de' pazzi incurabili* i *Sinagoga degli ignorant*, uważany za prekursora nowoczesnej psychiatrii, wzbudzał dotąd zainteresowanie raczej historyków medycyny niż badaczy literatury. Współcześnie wydano antologię jego dzieł (*Opere*. Red. P. Cherchi. Napoli 1972). Zob. też P. Abbrugiati, *Les Métiers de la culture dans „La Piazza universale di tutte le professioni del mondo” de Tommaso Garzoni*. W zb.: *Culture et professions en Italie (fin XVe – début XVIIe siècles)*. Études réunies et présentées par A. C. Fiorato. Paris 1989.

²⁶ Zob. T. Garzoni, *De' saltatori, ballarini e di tutte le sorti di tripudianti e de' cursori*. *Discorso XLV*. W: *La piazza universale*. Venetia 1605.

Opinie Garzoniego pełne są sprzeczności. Gdyby nie to, że tańcem zajmowali się starożytni (na 3 stronicach cytowanych jest aż 46 autorytetów), pewno sam autor *La piazza universale* nie poświęciłby wiele uwagi zajęciu, które „jeśli nie towarzyszyłaby [mu] muzyka, byłoby godne szaleńców”²⁷. Skoro jednak Sokrates, „najmądrzejszy z ludzi”, nie wstydził się tańczyć, nawet w późnym wieku, skoro taniec chwalili Platon i Arystofanes – robi to też Garzoni. Przychyla się (nie nazywając jednak po imieniu ani samej idei, ani jej przedstawicieli) do apologii wynikającej z neoplatońskiej teorii tańca, zgodnie z którą jego reguły wywodzą się bezpośrednio z ruchów gwiazd i planet krążących po firmamencie w odwiecznej harmonii, niczym w „niebiańskim tańcu, od stworzenia świata”²⁸. Wspomina też o tańcu sakralnym znanym religiom Wschodu. Równocześnie pamięta o innej hipotezie, upatrującej genezy tańca w satyrowym znaku zwycięstwa Bachusa. Garzoni, podobnie jak znani nam już teoretycy, przypomina, że taniec wymaga przestrzegania określonych reguł, a gesty i kroki jego uczestników powinny charakteryzować się umiarem i harmonią. W następnym zdaniu autor *La piazza universale* nie waha się jednakże przed surowym oskarżeniem tańców o sprzyjanie bezwstydomu, a skoki taneczne dyskredytuje, kojarząc je z zachowaniami biblijnych adoratorów złotego cielca²⁹. Tancerze zawodowi, o których pisze Garzoni, to bynajmniej nie baletmistrze, jak moglibyśmy – zbrojni w naszą dotychczasową wiedzę – oczekiwać, lecz „skoczkiwie”, akrobaci, chwaleń i wymieniani z nazwiska. W przeciwieństwie do twórców traktatów – apologetów tańca, Garzoni patrzy na taniec z różnych stron, krzyżuje punkty widzenia, gromadzi teorie. Nie zajmuje się praktyką kroków, przypomina tylko, że tańczyć trzeba przy dźwiękach cymbałów, piszczałek i fletów.

Ze spostrzeżeń Garzoniego wynika też, że taniec jest szczególnie miły młodym dziewczętom i zakochanym, którzy tańczą nawet do północy, lecz, po prawdzie, powinni go unikać kawalerowie i damy w królewskich i cesarskich pałacach³⁰. Bo właśnie obecność, rola kobiety w tańcu zdaje się być jednym z zagadnień najchętniej poruszanych – tak przez praktyków, jak przez teoretyków spod znaku muz Erato i Terpsychory (chrześcijańskimi patronami tańca zostali natomiast wyłącznie mężczyźni: święci Wit, Jan i Paweł). Taniec to wszak jedyny właściwie rodzaj aktywności fizycznej dostępny kobiecie, „jest jedno przystojne białejgłowie ćwiczenie” – mówiąc za Górnickim (i Castiglione)³¹. W licznych choreografiach jest ona równa swojemu partnerowi, ba, powinna nawet zmierzyć się z nim o prymat, niczym w rycerskim turnieju. Gdyż taniec to swoisty turniej, w którym gra, walka (w środowisku dworskim, wśród spadkobierców rycerskiej wizji świata i zachowań nie są to bynajmniej pojęcia odległe) toczy się pod znakiem Erosa – jak w Ariostowskim królestwie Alciny, gdzie zabawa i taniec towarzyszą

²⁷ *Ibidem*, s. 449. Istnieją tezy, że tzw. taniec niemy, bez muzyki, był praktykowany w zamkniętych kręgach wtajemniczonych bądź jako działanie ezoteryczne, niemal magiczne, bądź – jak już tu wspominałam – w celach terapeutycznych. Zob. też Pontremoli, *La Rocca*, *op. cit.*, s. 82.

²⁸ Garzoni, *De' saltatori, ballarini e di tutte le sorti di tripudianti e de' cursori*, s. 449.

²⁹ Czy czytał nieprzychylny tańcowi traktat *La pazzia del ballo* S. Zoccoli daologna, wydany w 1549 r. w Padwie przez G. da Fabriano? We Francji ukazały się wówczas dwa dzieła na ten temat: *Le Blason des danses* G. Paradina (Beaujeu 1556) i *Traité des danses* L. Daneau (Genève 1579), oba ukazujące negatywne efekty tańca. Zob. McGowan, *op. cit.*, s. 31.

³⁰ Garzoni, *De' saltatori, ballarini e di tutte le sorti di tripudianti e de' cursori*, s. 449.

³¹ Górnicki, *op. cit.*, s. 304. – Castiglione, *op. cit.*, s. 230–231.

„miłosnym sporom”, a najdzielniejszy bohater poematu, Ruggiero, wygrywa w każdym turnieju, i dniem, i nocą. Tak w tańcu, jak w walce i we wszelkich innych sprawach zawsze zachowuje honor i pozostaje górą³².

Komentarze zawarte w traktatach przybierają jednak chętnie ton normatywny, właściwy ówczesnej literaturze moralistycznej i dydaktycznej, poświęconej wychowaniu dziewcząt oraz zachowaniu panien i dam. Dziedzina tańca – jedno z nielicznych pól wolności dostępnych kobietom w sferze publicznej – zmieniana jest w obszar napomnień i sposobności do ferowania surowych ocen. A te ostatnie pozostają przez wieki niezmiennie, skoro już żyjący na przełomie XIII i XIV stulecia Francesco da Barberino zalecał w traktacie *Reggimento e costumi di donna*, by wybierając przyszłą żonę zwracać uwagę, czy nie jest zbyt „lekka w tańcu”, a dziewczęta przestrzegał, by tańczyły w sposób powolny i godny, kontrolując przede wszystkim skoki³³. Górnicki pisał zaś:

niechaj tak tańczy, iżby znać było niedużość jej i jakąś przyrodzoną pieszczotę – tej płci barzo przystojną. K temu też tego chcę, aby każdy postępek jej był z pokorą, a ze wstydem złączony, bo te dwie cnocie białą głowę zbytnie zdobią³⁴.

Tańcząca dama powinna dbać o umiar, wdzięk, powagę, szlachetność ruchów. Na ile jednak powtarzające się, niekiedy wręcz natarczywe uwagi dotyczące konieczności kontroli ruchów wynikały z dbałości o jak najpiękniejsze wykonanie figur, a na ile z obawy przed nieuchronnie zawartym w tańcu – uruchamiającym ciało i stwarzającym sposobność do bliskości partnerów – niepokojącym elementem erotycznego uwodzenia? Pilnować trzeba nie tylko kroku, ruchu i gestu, ale także wzroku – dama powinna kierować go w dół, najlepiej w nieokreślony punkt, nie schylając jednak przy tym zbyt głowę³⁵. Lecz zwrócone przed siebie spojrzenie nie powinno uniemożliwić kobiecie obserwacji (wszakże bez strzelania oczami – ostrzegają autorzy traktatów) poczyniń innych tancerzy, a przede wszystkim tancerek. Taniec to rywalizacja, warto więc wiedzieć, czego nie dostaje innym

³² Wiersze dzieła Ariosta w adaptacji P. Kochanowskiego (L. Ariosto, *Orland szalony*. Przekładania P. Kochanowskiego. T. 1–3. Wyd. J. Czubek. Kraków 1905) brzmią tak:

Wszystkich jednak dzielnością swą Rugier celuje,
W zapasach, w męstwie, w tańcu sam jeden przodkuje. [t. 3, s. 388]

Tu, gdzie się zda, że zawsze śmieje się wesoło,
Zawszy pogodne kwiecień ukazuje czoło.
Ozdobieni na głowach rozkwitłymi wieńcy,
Różne zabawy mają panny i młodzieńcy:
Ten skacze, ten tańczy, ten wytycha w cieniu,
Ten śpiewa przy ciekącym albo gra strumieniu;
Ci się wzajem całując w zapalone wargi,
Odkrywają sobie spół swe miłosne skargi. [t. 1, s. 124].

O dwuznacznym charakterze literatury pięknej jako źródła dla historii tańca pisał G. M. Galla (*Letteratura minore e spigolature del ballo rusticano*. W zb.: *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, s. 110–113).

³³ Zob. C. Cazalé-Bérard, *Lo spazio ludico femminile e le regole del gioco sociale nel „Reggimento e costume di donna” di Francesco da Barberino*. W zb.: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza, 10–14 IX 1991*. Roma 1993, s. 487–491.

³⁴ Górnicki, *op. cit.*, s. 304.

³⁵ Zob. Pontremoli, *La Rocca, op. cit.*, s. 175 n.

damom – czytamy³⁶. Sprawność w tańcu jest bowiem niezwykle ważna, przekonują Guglielmo Ebreo da Pesaro i ponad 100 lat później Fabritio Caroso i Cesare Negri. Trzeba umieć dostosowywać krok do kroku partnera, bo nawet jeśli stopy schowane są pod suknią, to i tak łatwo poznać, czy jest właściwy i – przede wszystkim – stawiany zgodnie z rytmem muzyki. Mylą się te panie, które sądzą, że taniec jest rodzajem spaceru i nie wymaga opanowania kroków – przestrzega Negri. Należy też dbać, by suknia nie utrudniała innym tańca, nie wolno jednak unosić jej zbyt wysoko, bo to nieprzyzwoite.

Istotna jest gra spojrzeń. Damie wolno zaprosić kawalera do tańca wyłącznie wymownym spojrzeniem, lecz gdy okaże się ono niewystarczająco precyzyjne i podejdzie do niej inny pan, to musi ona i z nim zatańczyć, „by uszanować jego honor” – pouczają traktaty. Proszona do tańca dama powinna odwracać wzrok, udając, że poprawia suknię, „by nie wzbudzać podejrzeń”. Kobieta ma siedzieć zawsze na tym samym miejscu, a jeśli nie chce tańczyć, sygnalizuje to, nie zdejmując „wieczorowego płaszcza”. Nawet gdy nikt jej do tańca nie prosi, nie wolno okazywać smutku, a zadaniem kawalerów jest starać się zatańczyć ze wszystkimi paniami.

Zachowanie niewiast w tańcu i na balu zdaje się zatem odpowiadać regułom, zgodnie z którymi panna czy dama powinna pozostawać bierna i milcząca, zarazem pełna umiaru oraz świadoma swego miejsca. Zasady te obowiązują kobiety w dwóch wymiarach: w stosunkach z otoczeniem i w technicznej biegłości – najdrobniejszy gest nabiera wówczas ogromnego znaczenia, a każdy fałsz kroku jest nieuchronnie widoczny.

Wesele, pałac, ogród, scena, ulica – czyli krok reprezentacyjny i krok wszechobecny

Zabawy, podczas których panie i panny tańczą w prywatnych pokojach we własnym towarzystwie, pochwalane są tak przez XV-, jak XVI-wiecznych autorów. Osobą powołaną do wprowadzania młodych dziewcząt w tajniki tańca jest jednak mężczyzna – nauczyciel, „*maestro di danza*”. Cieszy się on zaufaniem jej opiekunów, jako bodaj jedyny mężczyzna wchodzi do panińskich pokojów, długo przebywa sam na sam z uczennicą³⁷. I wreszcie w pewnej wyjątkowej sytuacji to właśnie on publicznie tańczy ze swoją podopieczną, wprowadza w świat młodą kobietę, bohaterkę tego najważniejszego w jej życiu dnia. Na weselach weneckich patrycjusz³⁸, a właściwie podczas rytualnej uroczystości odbywającej się dwa dni wcześniej, panna młoda musi bowiem zaprezentować się obu zgromadzonym rodzinom, tańcząc sama lub w towarzystwie swego *il ballarino* (ikonografia ukazuje go zwykle jako mężczyznę posuniętego w latach, nierzadko z długą brodą)³⁹.

³⁶ Obowiązek, po pierwsze, obserwowania innych tańczących, a po drugie, jak najlepszego wywiązywania się z własnego „zadania tanecznego”, wynika z pojmowania tańca jako obowiązku dworskiego i z przypisywanej kobietom roli największej ozdoby zabawy. Zob. Pontremoli, La Rocca, *op. cit.*, s. 73–74, 180.

³⁷ Na temat nauczycieli tańca, we Włoszech często wywodzących się z rodzin żydowskich, oraz o miejskich szkołach tańca zob. B. Sparti, *Maestri di danza ebrei nel Rinascimento Italiano. Una danza ebraica?* W zb.: *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, s. 49–63. – Pontremoli, La Rocca, *op. cit.*, s. 181. – *La Construction de la féminité dans la danse (XVe–XVIIIe siècle)*, s. 19.

³⁸ Zob. *La Construction de la féminité dans la danse (XVe–XVIIIe siècle)*, s. 19.

³⁹ Zob. *ibidem*, s. 23, 44.

Jeżeli zwyczaję weneckie zaklasyfikować możemy z powodzeniem jako lokalne, to już „*ductio ad maritum*” czy „*domoducendi*”, tj. korowodowe odprowadzenie panny (albo pary) młodej do domu męża, było zjawiskiem powszechnym i o długiej tradycji. Nierzadko taneczne orszaki przechodziły ulicami miasta, czasami zaś jedynie przez sale i pomieszczenia domu czy pałacu i zatrzymywały się dopiero na progu sypialni młodych małżonków. Ikonograficzne przedstawienia *ductio* należą do najczęstszych obrazów tańców dawnych epok. Ile z tej korowodowej powagi i dostojęstwa zachowała pawana, zwykle otwierająca bale? Bo, że z okazji ślubów tańczono, poza korowodem, także inne tańce, to rzecz pewna. Połączenie węzłem małżeńskim dwóch rodów władców czy wielmożów było przede wszystkim wymarzoną pretekstem, by zademonstrować ich znakomitość i bogactwo. Oczywiście jest, że organizowane wówczas bale również miały owej chwale służyć. Ślub był tu więc bardziej wydarzeniem publicznym, politycznym niż prywatnym i rodzinnym – jak chciałaby nasza współczesna mentalność. Dlatego nie należy może przeceniać związku weselnego tańca, a raczej tańców, z erotycznym charakterem zawieranego małżeństwa. Mocniej chyba podkreślić należy swego rodzaju „nawias”, w jaki wielodniowe nierzadko uroczystości ślubne i weselne brały codzienność swych uczestników, a szczególnie prace, zajęcia i zatrudnienia kobiece. To okres kulminacyjny dla panny młodej – uznanie jej nowej roli społecznej łączy się z zabawą, której jest zarazem protagonistką i chętną uczestniczką⁴⁰. A taniec – jak chce Francesco da Barberino – na chwilę, tylko na czas swego trwania, buduje idealną, utopijną społeczność, w której kobiety i mężczyźni przebywają w harmonii i zgodzie, jaką zapewnia Ogród Miłości, przypominały przez weselne obchody⁴¹.

Nie tylko śluby bywały jednak okazją do tańca. W roku 1573 miało miejsce wydarzenie polityczne, które jak żadne chyba w naszej historii związane było z tańcem i z baletem. *Ballet des Polonais* to widowisko pokazane na paryskim dworze, a ściślej w pawilonie specjalnie zbudowanym na ten cel w królewskich Ogrodach Tuilerie, wystawione na cześć polskich posłów, którzy pojechali do Paryża po królewicza Henryka, wybranego właśnie na władcę polskiego. Młody Waleczuszw zlekkał, nie chciał opuścić Francji, poselskie czekanie przeciągało się do 3 miesięcy, w końcu – być może, by zabawić zniecierpliwionych gości – sięgnięto po artystyczną nowość: po spektakl łączący wiersze, inscenizacje alegoryczne i tańce.

Był to bowiem ten czas, kiedy rodził się balet sceniczny, balet jako widowisko. Powołana do życia w 1570 r. Królewska Akademia – interdyscyplinarna grupa ekspertów, jak powiedzielibyśmy dzisiaj – opracowała wtedy właśnie neoplatonicką z ducha teorię, w myśl której taniec, wyrażający harmonię sfer niebieskich, stał się, po pierwsze, ukoronowaniem i syntezą sztuk, mających tę samą umiejętność naśladowania natury, obszarem, w którym spotykają się one w zadziwiającej harmonii, a po drugie, ważnym elementem polityki⁴². Udany balet – spektakl bę-

⁴⁰ Zob. B é r a r d, *op. cit.*, s. 495 n.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 509.

⁴² Przetrawało niewiele konkretnych informacji na temat dworskich zabaw organizowanych we Francji w pierwszej połowie stulecia. Z całą pewnością wiemy tylko, że sztuka baletu stawiała swe pierwsze kroki w 1565 r. w Bayonne oraz w r. 1572, gdy wystawiono *Raj miłości* z okazji ślubu Małgorzaty de Medici z królem Nawarry. Dopiero jednak *Ballet comique de la Reyne* z r. 1581 uważany jest za „właściwy” balet – spektakl nowego rodzaju. Zob. M c G o w a n, *op. cit.*, s. 13–22, 38–41.

dający przeniesieniem w sferę ziemską harmonii niebiańskiej, przyczyniał się bowiem do przywracania duszy ludzkiej utraconej, znanej w innym wymiarze, równowagi. Idee, których autorami byli Jean-Antoine du Baïf i Balthazar Beaujoyeux (właśc. Baldassare da Belgioioso), po raz pierwszy znalazły zastosowanie w *Ballet comique de la Reyne* (Komicznym balecie Królowej), wystawionym na dworze z okazji zaślubin siostry królowej, panny de Vaudemont, i faworyta króla Henryka III – hrabiego de Joyeuse. Trwający pełną godzinę *Ballet des Polonais* (Balet Polaków) był natomiast pierwszym ogniwem w długim łańcuchu późniejszych baletowych dokonań i okazją, by ich realizację oglądać w załączku. Mniej nas interesują dzisiaj wersy pisane po łacinie przez Jeana Daurata, tłumaczone na francuski przez Pierre'a de Ronsarda i Amadisa Jamyna, a także zawartość alegorycznych scen, przedstawiających pod postacią nimf 16 francuskich prowincji płaczących z powodu rychłego rozstania z młodym królewiczem⁴³; bardziej – taneczne intermedia. Nie uczestniczyły w nich bynajmniej „zawodowe”, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, tancerki, lecz panny dworskie. Wiedząc już, ile miejsca w życiu dworzan zajmowała nauka tańca, możemy zrozumieć, że niektórzy mogli w nim osiągnąć wielki kunszt. O umiejętnościach 16 tancerek medycejskiego dworu w Paryżu pochlebnie wypowiadał się w pamiętnikach naoczny świadek spektaklu, Pierre de Brantôme. Przez wiele lat był on dworzaniem, nie tylko uczestnikiem, ale i bacznym obserwatorem wielu wydarzeń, które potrafił opisać w sposób barwny i ciekawy – co okazało się dopiero, kiedy w wieku niemal 50 lat spadł nieszczęśliwie z konia i, przykuty do łóżka, spędził resztę życia na notowaniu wrażeń ze dworu. Znalazła się wśród nich pochwała tak rysunku skomplikowanych figur, jak i doskonałości ich wykonania w balecie przedstawionym polskiemu posłom⁴⁴. Przypomnijmy, że wedle współczesnego Brantôme'owi Garzoniego taniec „sceniczny” to akrobacja i cyrk⁴⁵. Jednak już wkrótce potem, w XVII stuleciu, taniec stał się we Francji sprawą wagi państwowej, a król był pierwszym tancerzem kraju.

Tymczasem jednak zastanówmy się, jakie *Ballet des Polonais*, do muzyki znakomitego Rolanda de Lassusa (faktycznie Orlanda di Lasso), wywarł wrażenie na polskich posłach. Nie wiemy, czy wspominali o spektaklu po powrocie. Czy zdołamy kiedykolwiek natrafić na ślady ich opinii? A może to, co zobaczyli oni w Paryżu, miało bezpośredni wpływ na to, jak tańczono na dworach w Polsce?

Podobnych pytań pojawia się zresztą więcej. Czy w XVI-wiecznej Polsce tańczono jeszcze w tzw. ogrodach miłości? Takie zabawy odbywały się w blasku dnia, na trawie, w pałacowym ogrodzie, a tańce kryły w sobie niemal tajemne, filozoficzne znaczenie. Te, które opowiadały o miłości, wykonywane były przez troje tancerzy. Troje, gdyż nie były to historie romansów, tylko alegoryczne przedstawienia idei, i uczestnicy symbolizowali 3 komponenty miłości: Piękno – Uczucie

⁴³ Zob. J. Pietrzak-Thébault: *Enrico di Valois in Polonia – il trionfo dell'illusorio. Il fallimento politico tra balletti e feste*. W zb.: *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque. Actes du congrès international, Varsovie, 23–28 IX 1996*. Études réunies et présentées par K. Sabik. Varsovie 1997; *Le Ballet des Polonais à la cour de Paris. Divertissement ou avertissement*. W zb.: *La France et la Pologne. Histoire, mythes, représentations. Actes du colloque 16–18 IX 1998*. Lyon 2000.

⁴⁴ Zob. Pietrzak-Thébault, *Le Ballet des Polonais à la cour de Paris*, s. 133. – McGowan, *op. cit.*, s. 42.

⁴⁵ A. Truccaro, który w 1599 r. w Paryżu ogłosił drukiem traktat o tańcu, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger*, był słynnym... akrobatą!

– Pożądanie... Na ile kontynuacją tego układu tanecznego jest tańczona przez 3 osoby korowodowa, dworska już, łagodnie kołysząca – można powiedzieć: kojąca – almanda? Nasz Górnicki tańce „ogrodowe” zna, przynajmniej teoretycznie – i surowo ocenia, podobnie zresztą jak „maszkarony”, tańczone na ulicach, nie tylko w karnawale, zawsze w maskach. Czy właśnie stamtąd młodzieńcy nie przyniesli do dworskich sal nowych kroków, ruchów, całych układów? To przenikanie się elementów wywodzących się z różnych kręgów społecznych i kulturowych jest jedną z najistotniejszych cech tańca. Tańce w kole (w układzie zamkniętym) lub półkolu (w układzie otwartym), o ludowym rodowodzie, zwane z francuska branlami, we Włoszech znane jako *brandi*, systematycznie torowały sobie drogę na dworskie bale. Czasem były kontestowane, jako niegodne osób szlachetnie urodzonych, ale pojawiały się – niemal zawsze. Castiglione, a za nim Górnicki, kilkakrotnie dają czytelnikowi do zrozumienia, że rejestry „ludowe” i „dworskie” w tańcu nie były od siebie tak bardzo odległe, że się niemal stykały. Wieczorem, na balu tańczyć trzeba było jednak w sposób spokojniejszy, poważny, pełen dystynkcji, gracji, umiaru, wdzięku – w przeciwnym wypadku oskarżonym można być o uleganie szaleństwu!

Czy z kolei bardzo liczne elitarne tańce nie wywierały żadnego wpływu na rzesze tańczących w miastach i wsiach? Wolno nam wątpić, skoro jeszcze w XX stuleciu w różnych regionach Włoch zachowały się tańce o wyraźnym dworskim i renesansowym rodowodzie, jak choćby *saltarello*⁴⁶, *spagnoletta*, *lavanderina* („praczka”), taniec z kapeluszem, z kwiatem oraz wiele innych. Czy – i jak dalece – wolno nam dzisiaj czerpać inspirację z ich kroków i choreografii?

Wypada też zadać kolejne pytanie – czy w tym zmienionym rejestrze przetrwały tańce najbardziej popularne, najchętniej, najdłużej wykonywane? Wiemy, że spośród tańców wcześniejszych długo pozostawały w repertuarze *pive*, *saltarelli*, *basse danze*. *Piva* to nazwa tańca i zarazem kroku: drobnego, wykonywanego na palcach, podobnego nieco do znanego nam kroku walca. Cornazano pisał, że grane na fletach melodie towarzyszące *pive* sprawiają, że „nie mamy czego zazdrościć szczęśliwym duszom w raju”⁴⁷. *Saltarello* to krok złudny – na pozór tylko prosty, bo niby naturalny podskok poprzedzają dwa drobne kroczyki, które muszą zmieścić się w rytmie. Od tancerza, a tym bardziej od tancerki, wymaga się, by podskoki te nie były ani za wysokie, ani za niskie – kto dzisiaj umie podskakiwać „z godnością i umiarem”? *Basse danze*, czyli tańce niskie, a więc całkiem pozbawione podskoków, wcale nie były łatwiejsze – polegały na wykonywaniu ściśle określonych sekwencji kroków, stawianych zarówno na całej stopie, jak i na palcach oraz na pięcie, w złożonych układach przestrzennych. Czy tańczone w ten sposób *venus* i *lauro* – skomplikowane, podszyte filozoficznym, czasem wręcz ezoterycznym znaczeniem, tańce XV-wiecznych mistrzów (ich autorem miał być sam Lorenzo de’ Medici!) – naprawdę były wykonywane często i chętnie, nie potrafimy powiedzieć. Nie wiemy też, kiedy ostatecznie pawana zastąpiła tańce *bassi*, a turdion, gajarda i *volta* wyparły *saltarello*. Kurant, jeden z najchętniej tańczonych od w. XVI po XVIII, miał szereg wersji: z muzyką w rytmie na 3/4, 6/4, 3/2, 2/2 albo 2/4 i mógł zawierać wstępną pantomimę, przodkinię baletów scenicz-

⁴⁶ Taniec elitarny, w wiekach XIV–XVI wykonywany głównie na północy Włoch, stał się tańcem ludowym, przeznaczonym na 6 osób, rozpowszechnionym w regionach środkowych, od Emilii po Lazio i Abruzzi – zob. G a l a, *op. cit.*, s. 125–126.

⁴⁷ Cyt. za: Pontremoli, La Rocca, *op. cit.*, s. 13.

nych. *Mazzacrocca*, wykonywana w dużym kręgu, polegająca m.in. na systematycznych zamianach partnerów, trafiła na dwory z zabaw ludowych, natomiast taniec z łuczywem lub z kwiatem, podczas którego przedmiot przekazywany był kolejno wybranym osobom – przeszedł drogę przeciwną.

Między rekonstrukcją a wyobraźnią – czyli krok odzyskany

Kto rekonstruuje dawne tańce, kroki, układy, choreografię, stara się szukać danych przede wszystkim we wspomnianych tu już niejednokrotnie traktatach. Wiedza, jaką z nich czerpiemy, może jednak, jak widzieliśmy, okazać się złudna, a w najlepszym razie – niepełna. Historyczne dokumenty włoskie, począwszy od XIV w. i przez cały w. XV, dostarczają bowiem licznych informacji na temat zabaw tanecznych organizowanych przez dwory lub – w przypadku Florencji – przez władze miejskie. Paradoksalnie jednak nie dowiadujemy się z tych źródeł nic ani o tańcach, ani o ich układzie, ani o towarzyszącej im muzyce. Autorzy tych dokumentów opisują natomiast okazję, z jakiej bal został urządzony, z reguły mnóstwo uwagi poświęcają ubiorom uczestników, a przede wszystkim – strojom organizatorów (nierzadko były one jednakowe bądź korespondowały ze sobą np. poprzez haftowany na rękawie czy na nogawce wspólny motyw lub poprzez symbolikę używanych barw). Te niezwykle istotne aspekty zabawy umykają zwykle uwagi rekonstruujących – a nawet gdyby tak nie było, to nakłady finansowe, jakich wymaga odtworzenie kostiumów, zniechęciłyby najprawdopodobniej znakomitą większość miłośników dawnych tańców⁴⁸.

Nie rekonstruuje się też sposobu, w jaki instrumenty muzyczne „służyły” tańczącym. Lutnia i harfa to instrumenty, które towarzyszyły tancerzom bezpośrednio, znajdowały się blisko nich – nie tylko dlatego, że dźwięk ich jest stosunkowo cichy, ale przede wszystkim dlatego, że zwykle grały na nich osoby szlacheckie urodzone. To tzw. muzyka *bassa*. Gra i taniec były wówczas elementami zabawy tej samej grupy osób. Muzycy grający na fletach, trąbkach, wszelkich instrumentach dętych i bębnych stali natomiast zwykle w pewnej odległości, z reguły na specjalnym podwyższeniu, podeście czy trybunie. Jak pokazuje ikonografia, byli oni nierzadko odziani w jednakowe kaftany, co dowodzi, że należeli do dworskiej służby albo do kapel „skrzykiwanych” na daną okazję⁴⁹. Wiele źródeł wspomina o pawanach śpiewanych przez samych tancerzy albo tańczonych przy śpiewie osób stojących obok, a więc również szlachciców, należących do grona uczestników zabawy⁵⁰. Współczesne nam rekonstrukcje nie uwzględniają też tego elementu. Zwykle ograniczają się do układów kroków, czasem także próbują odtworzyć, jak następowaly po sobie tańce. Zaczynano od korowodowej pawany, tańczonej twarzą do króla albo gospodarza. Jej wahadłowy układ, w którym tancerze poruszają się w przód i w tył, wynikał z przestrzennych ograniczeń sal, gdzie tańczono. W Polsce pawana była zresztą bardziej rozpowszechniona jako forma muzyczna niż taneczna, prawdopodobnie stosunkowo szybko wyparta przez rodzimego cho-

⁴⁸ Zob. L. Ricciardi, *I giochi cavallereschi*. W zb.: *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, s. 567–570.

⁴⁹ Zob. M. Padovan, *Arte danzante e costume musicale del Quattrocento*. W zb.: *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, s. 80–85.

⁵⁰ Dowodzą tego choćby zawierające wiele pieśni paryskie zbiory muzyki do tańca, wydawane w latach 1529–1550 przez królewskiego drukarza P. Attaingnanta.

dzonemu i późniejszemu poloneza. Tańczona zaraz po pawanie gajarda, w synkopowanym rytmie na 3/4, była jednym z najpopularniejszych tańców dworskich XVI wieku. We właściwych jej układach stóp w następujących po sobie 5 wyskokach historycy doszukują się źródeł 5 podstawowych pozycji baletu klasycznego⁵¹. Znane są włoskie, francuskie i hiszpańskie wersje gajardy. Był to podobno ulubiony taniec królowej Elżbiety I, która przed śniadaniem potrafiła zatańczyć go aż 6 razy – pewno z racji wczesnej pory robiła to bez ciężkiej sukni. Gajardy, tańczone przez partnerów obok lub naprzeciwko siebie, stały się wkrótce męskim tańcem popisowym, wymagającym energii i zręczności, bo skoki stopniowo się komplikowały. Z czasem taniec ten stał się wręcz rodzajem sportu, szczególnie w Anglii⁵². Spokojniejszą odmianą gajardy był turdion, wykonywany zwykle przez tancerzy starszych wiekiem – w końcówce każdej sekwencji kroków zwracali się oni ku sobie w rodzaju ukłonu. Forma szybsza natomiast – *volta* – uważana była za taniec nieprzyzwoity, gdyż podnoszonej przez partnera tancerce wyglądały spod sukni nie tylko stopy, ale nawet tydki, a bywało, że i kolana!

Włoskie *balli*, tańce niemal widowiskowe, wypełniały środkową część zabawy. Służyły popisom wirtuozerskim, zawierały w załączku pewne elementy baletu dworskiego. Inspiracji do *passo puntato* – jednego z wyszukanych kroków, stosowanych w pokazowych wykonaniach *passamezzo*, ówcześni teoretycy każą nam szukać w sylabach wierszy Wergilego albo Owidiusza. *Caro ortolano* natomiast, do muzyki katedralnego organisty z Aquilei, Giorgia Maineria (1582), to taniec w układzie frontalnym – miłosny pojedynek, turniej. Kto z partnerów wygra? Oboje są tu równi – ale czy zdołają sprostać wyzwaniu i bezbłędnie powtórzyć takie same figury i kroki, a raczej kroczyki, przeplatane skokami, pozornie tylko proste, wykonywane często na palcach? Kolejny taniec, pawana hiszpańska, jest hiszpański tylko z nazwy – ostrzegają znawcy. Pochodzi ze zbioru *Orchesographie* Arbeau i stanowi jedynie francuskie wyobrażenie hiszpańskiego tańca... Nie jest to jednak najważniejsze, skoro owa wyimaginowana hiszpańskość inspiruje do dzisiaj i stwarza nieograniczone niemal możliwości choreograficznej zabawy, tak dla solistów, jak dla wielu osób równocześnie.

I wreszcie bardzo liczne branle – *brandi*, tańce o ludowym rodowodzie, oparte na prostych, naturalnych krokach, stawianych na całych stopach. Krok pojedynczy przeplata się z podwójnym, tańczący trzymają się swobodnie za ręce, tworząc korowód lub koło, poruszające się zawsze w lewą stronę. Figury zadawane przez wodzireja kierującego tańcem nie są skomplikowane: to obroty, różne rodzaje skoków, klaśnięcia w ręce, skrzyżowanie nóg. Często zawierają elementy pantomimy: praczki biją kijankami bieliznę, koniki grzebią kopytem, saboty przytupują, grożąc niegrzecznym dzieciom... Kto raz zatańczy branla, zrozumie, dlaczego niedaleko było temu tańcowi do „*moresche*” i do dworskich pantomim (szczególnie gdy nie były już tańczone w pierwszej części kuranta), a w konsekwencji – do pierwszych baletów⁵³. Dzisiaj branle chętnie wykonywane są na pokazach, a jako najwdzięczniejszy obiekt do warsztatowej nauki – stają się zwykle bramą, przez którą laicy wchodzą do krainy renesansowego tańca.

⁵¹ Zob. Arbeau, *Orchesography*, s. 4.

⁵² Zob. J. Hoskins, *The Dances of Shakespeare*. New York – London 2005, s. 43–47.

⁵³ Zob. Pontremoli, *La Rocca, op. cit.*, s. 73–74, 221–231. – McGowan, *op. cit.*, s. 31–36.

Znamy obecnie mnóstwo nazw tańców, ale nie zawsze potrafimy dopasować do nich kroki oraz muzykę, choć już w 1502 r. wynalazek druku zastosowano po raz pierwszy do zapisu nutowego⁵⁴. Wielu zagadek nigdy nie rozwiążemy. Ostatnim rysunkiem, jaki zrobił w swoim życiu Leonardo da Vinci, było studium tańczących kobiet. Widać w nim zarówno sceniczną koncepcję tańca, jak postawy i gesty bliższe baletowi współczesnemu niż temu, co zwykliśmy uważać za taniec renesansowy. Czy genialny dworzanin króla Franciszka I rzeczywiście widział taki taniec, czy raz jeszcze – podobnie jak w przypadku projektów fantastycznych maszyn – pozwolił prowadzić się wyobraźni, intuicyjnie przewidując drogi, jakimi potoczy się historia tańca?

Abstract

JOANNA PIETRZAK-THÉBAULT
(University of Warsaw)

LOST PAS, FALSE PAS, FOUND PAS. DANCES AT THE 16TH CENTURY COURTS

Dances were a permanent element of 16th century court life. Adapting the Italian treaty *Il libro del cortegiano* by Baldassarre Castiglione to Polish reality, Łukasz Górnicki omitted many of the elements he found improper for a Polish courtier, but he preserved the dance fragments. Diversity of written, iconographic and musical sources often fail to facilitate a researcher trying to understand the role of dance in the past epochs and to reconstruct old choreographies. Regardless of it, dance, though seen for long years from the perspective of ballet history, deserves also an insightful analysis from the point of view of cultural anthropology. Some of the typical problems to appear while combining different research perspective are the interactions between the court and plebeian plays, the dance's therapeutic function, its particular place in the Neoplatonic world view, and last but not least the special interest shown to women.

⁵⁴ Zob. Pontremoli, La Rocca, *op. cit.*, s. 120–122.