



MELUZYNA

ISSN 2449-7339

1 (18) (2023) | Rocznik X

DOI: 10.26485/me.2023.1-06

KONTEKSTY I NAWIĄZANI

Agnieszka Zgraja\*

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1236-5755>

## **„Trwały tańce długo w noc” – w poszukiwaniu opisów tańca w diariuszu Stefana Paca. XVII-wieczne pamiętnikarstwo wobec problemu opisu rzeczywistości niematerialnej**

Jedną z podstawowych cech tańca jest jego ulotność. Podobnie jak w przypadku muzyki oraz teatru, kontakt z historycznym istnieniem tego rodzaju sztuki jest możliwy tylko za pośrednictwem bardziej trwałych rodzajów artystycznych przekazów, jak: malarstwo, rzeźba oraz przede wszystkim literatura. Z tego powodu nie sposób spojrzeć na wykonywany niegdyś taniec inaczej niż oczyma kogoś, kto utrwalił to wydarzenie w jeden z wymienionych sposobów. Przykładem tekstu, który może zostać wykorzystany w tym celu, jest diariusz z odbytej w latach 1624–1625 podróży Władysława Wazy sporządzony przez Stefana Paca, uznawany dziś za najpełniejszy opis tego wojażu (Przyboś, 1977, s. 18).

Obecnie funkcjonują dwa wydania tekstu; pierwsze – z 1854 roku sporządzone przez Józefa Kazimierza Plebańskiego oraz drugie – dokonane na podstawie tej edycji w 1977 roku przez Adama Przybosia, który dodatkowo zestawiał relację Paca z opisami podróży Albrychta Stanisława Radziwiłła, Jana Hagenawa, przekazami historyków (*Dzieje Eberharda Wassenberga*, *Historia Stanisława Kobierzyckiego*) oraz z jej literackim ujęciem we fragmentach *Władysława IV* Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Tytuł tekstu w historycznej dziś edycji Plebańskiego brzmi: *Obrazy dworów europejskich*. Jest to o tyle znaczące, że ukierunkowuje czytelnika na tematykę podjętą przez podróżnika. Pac skupia się bowiem istotnie na relacjonowaniu i opisywaniu życia dworskiego. Co więcej, według Anny Czyż zapis ten jest świetnym źródłem do poznania wrażliwości artystycznej autora (Czyż, 2016, s. 38).

---

\* e-mail autora: [aga.zgraja.2809@gmail.com](mailto:aga.zgraja.2809@gmail.com)

Stefan Pac żył w latach 1587–1640 (zob. Czapliński, 1979, s. 748–749). Pochodził z rodu, który pierwotnie nie miał dużego znaczenia. Dopiero za jego życia powolny, trwający od końca XV wieku proces awansu społecznego rodziny się zdynamizował (Czyż, 2016, s. 14–15). Pac urodził się jeszcze przed konwersją rodziców, którzy w tamtym czasie wciąż byli kalwinami, dlatego nie można wykluczyć, że w najmłodszych latach wychowywany był w duchu tego wyznania. Z czasem jednak stał się gorliwym katolikiem (Czyż, 2016, s. 33). Nie ma wielu źródeł mówiących o jego edukacji na terenie kraju – jak zauważa Czyż, w młodości mógł przebywać na dworze któregoś z Radziwiłłów oraz, według schematu powielanego wielokrotnie w tej rodzinie, studiować w Krakowie. W ramach kontynuacji nauki odbył podróż do krajów Europy Zachodniej (Czyż, 2016, s. 27), co w świetle rozważań nad treścią jego diariusza wydaje się niezwykle istotne. Wiadomo, że w 1609 roku rozpoczął studia w Padwie (Przyboś, 1977, s. 19), jednak rok później powrócił do kraju (Czyż, 2016, s. 28). Magnat związany był z dworem Zygmunta III Wazy, został wybrany, by towarzyszyć jego synowi w *grand tour*. Henryk Wisner zauważa jednak, że ze względu na kwestie polityczne i plany króla oraz jego nieufność wobec syna, w orszaku podróżującego nie znaleźli się ludzie z najbliższego otoczenia władcy (czyli Polacy), ale urzędnicy z Litwy, w tym – od 1615 roku pisarz wielki litewski – Stefan Pac (Wisner, 2009, s. 43). Czyż pisze o nim: „[...] był doskonale wykształcony i obyty w świecie, a przy tym charakteryzowała go ponadprzeciętna inteligencja” (Czyż, 2016, s. 35). Na relację podróżnika trzeba patrzeć jako na spostrzeżenia człowieka o szerokich horyzontach, zaznajomionego z obcymi kulturami i świadomie uczestniczącego we własnej.

Autorowi *itinerarium* najprawdopodobniej nie były zupełnie obce muzyczno-teatralno-taneczne widowiska baletu dworskiego, ponieważ za czasów Zygmunta III Wazy (a następnie także Władysława IV Wazy) na polskim dworze królewskim były one dość popularne. Zygmunt III chociażby utworzył włoską kapelę muzyczną (Przybyszewska-Jarmińska, 2007, s. 22), a cała rodzina królewska interesowała się muzyką. Balet dworski trafił do Polski jednak dopiero za czasów panowania Władysława IV – prawdopodobnie właśnie pod wpływem wrażenia, jakie na władcy wywarły oglądane w czasie *grand tour* widowiska (Turska, 1983, s. 108) – i stał się wówczas, zdaniem niektórych badaczy, jedną z głównych rozrywek na dworze drugiego króla z dynastii Wazów (Żukowski, 2011, s. 6). Mimo to Stefan Pac mógł widzieć tego typu przedstawienia w kraju rodzinnym, ponieważ wcześniej były one grywane okazjonalnie<sup>2</sup>. Rozwój demokracji szlacheckiej w XVI i XVII wieku doprowadził zdaniem Zygmunta Szwejkowskiego do powstania okazałych dworów magnackich, które bywały wspanialsze niż królewski, dlatego właśnie – w przeciwieństwie do reszty Europy – ośrodek w Warszawie nie był tak ekskluzywny, a to co zyskiwało tam na popularności, szybko rozprzestrzeniło się na tereny całej Rzeczypospolitej (Szwejkowski, 1970, s. 100). Tendencja ta dotyczyła także tańca. Co więcej, jak zauważa Anna Reglińska-Jemioł, wśród warstwy szlacheckiej spopularyzował się włoski i francuski wzorzec doskonalenia *exercitia corporis*, który zawierał w sobie także taniec (Reglińska-Jemioł, 2012, s. 33). Aktywność ta była więc komplementarną częścią wykształcenia artystycznego polskiego szlachcica (obok edukacji

<sup>2</sup> Za przykład może tu posłużyć choćby balet wystawiony z okazji zaślubin Zygmunta Wazy i arcyksiężnej Anny, choć Pac, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, nie uczestniczył w tym przedstawieniu (Przybyszewska-Jarmińska, 2007, s. 20).

religijnej, obywatelskiej, gospodarczej) (Reglińska-Jemioł, 2012, s. 34). Diarysta w momencie wyruszenia w podróż najprawdopodobniej był więc jakoś zaznajomiony z kulturą taneczno-teatralną Polski oraz Europy.

Stefan Pac w czasie podróży u boku królewicza Władysława IV Wazy był świadkiem szerokiej gamy popisów taneczno-teatralnych oraz spotkań towarzyskich, których istotnym elementem był taniec. Wiele z tych wydarzeń magnat odnotował na kartach swojej relacji. Wśród tych mnogich fragmentów można wyróżnić opisy odnoszące się do dwóch typów przejawów kultury tanecznej, jakimi były taniec dworski, stanowiący formę aktywności towarzyskiej, wykonywany między innymi na balach, i taniec artystyczny, pojawiający się w formie widowiska teatralnego. Należy jednak zaznaczyć, że XVII wiek był jeszcze czasem, kiedy dopiero rozwijały się takie formy sztuki scenicznej, jak opera oraz balet, dlatego ówczesne widowiska taneczne były raczej złożoną z różnych elementów (takich jak ruch, słowa, śpiew) formą spektaklu teatralnego niż widowiskiem ściśle tanecznym. Co więcej, jak zauważa Jacek Żukowski, balet dworski<sup>3</sup> często mylony jest z profesjonalnym. Taki błąd mógłby stać się przyczyną niezrozumienia pewnych kwestii w diariuszu Paca, ponieważ ten pierwszy z wymienionych był znacznie bliższy dzisiejszemu performansowi niż widowiskom baletowym (Żukowski, 2013, s. 3).

Rozróżnienie na taniec dworski i artystyczny może stać się podstawą podziału materiału źródłowego. Fragmenty diariusza dotyczące tańca scenicznego w rzeczywistości odnoszą się do widowisk teatralnych, które składały się nie tylko z tańca, właśnie dlatego należy odróżnić ich opisy od notat dotyczących tańca na balach czy spotkaniach. W *itinerarium* Paca z wszystkich siedemnastu wpisów dotyczących w mniejszym lub większym stopniu tańca, aż dziewięć odnosi się do formy aktywności towarzyskiej; niemal taka sama liczba dotyczy widowisk teatralnych. Jedną z notatek, dokładnie fragment z 27 czerwca 1624 roku, można przyporządkować do obu kategorii. Mniej więcej tyle samo tańczono, co taniec oglądano. Dokonując powyższego podziału, trzeba jednak pamiętać, że obu kategorii nie można oddzielić ścisłą granicą i czasem trudno określić, do której należałoby zaliczyć dany fragment dotyczący tańca. Związane jest to z późnym podziałem na taniec artystyczno-sceniczny oraz taniec użytkowo-towarzyski, który nastąpił dopiero w drugiej połowie XVII wieku (Żukowski, 2013, s. 40), a niektóre z ich form, takie jak np. cynar i Wechseltanz, mogły być wykonywane zarówno na balach, jak i w przedstawieniach (Agnel, Żukowski, 2023, s. 257). Przy tym wydarzenia takie jak pokaz tańca chłopów kuchelbrskich<sup>4</sup> potraktowane zostały w przedstawionym powyżej porównaniu na równi z rozbudowanymi widowiskami teatralnymi, co może budzić wątpliwości, ponieważ pokazy te miały różny charakter, a w dodatku jest to w pewien sposób niezgodne z tradycyjnym rozróżnieniem tańca na trzy jego podstawowe nurty – ludowy, sceniczny oraz towarzyski (Reglińska-Jemioł, 2012, s. 20). Za takim podziałem materiału źródłowego przemówiło przekonanie o podstawowym znaczeniu roli, jaką autor diariusza mógł odgrywać w danym wydarzeniu: czy był jedynie widzem, czy może tancerzem, a więc bezpośrednio uczestniczył w opisywanym zdarzeniu.

<sup>3</sup> W relacji Paca, a także w przedstawionym opracowaniu słowem „balet” określana jest dworska forma tego rodzaju tańca.

<sup>4</sup> Informację o tym wydarzeniu Stefan Pac zamieścił w notatce z 27 października 1624 roku (Przyboś, 1977, s. 213).

Jadwiga Rytel zwraca uwagę na kwestię uogólnienia w pamiętnikarstwie, która wynika z „konkretnych opisywanych faktów jednostkowych” (Rytel, 1962, s. 21), oraz zagadnienie reprezentatywności i „typowości opisu w jego stosunku do rzeczywistości pozaliterackiej” (Rytel, 1962, s. 21). Te dwie perspektywy ciążyą także na dokonywanych przez Paca opisach tańca. Tworząc zbiór powtarzalnych informacji, które autor wymienia w opisach tańca, dostrzec można stosowany przezeń schemat deskrypcji. Wyłonienie takiego modelu wypowiedzi pozwala dalej dostrzec to, co wyjątkowe, szczególne i akcydentalne.

Już na pierwszy rzut oka widać, że fragmenty notatek dotyczące tańca autor zaczyna najczęściej od podania okoliczności czasowych: „Tego dnia w wieczór” (Przyboś, 1977, s. 82); „Po wieczery tańce były” (Przyboś, 1977, s. 120); „Tego wieczora” (Przyboś, 1977, s. 170); „Na noc byliśmy w Niveles mieście, gdzie Królewica J. Mci. miasto witało; jam im respons dawał. Po wieczery” (Przyboś, 1977, s. 197); „[...] ostatek nocy trawiąc na przypatrowaniu się formnemu tańcu chłopów” (Przyboś, 1977, s. 213). Są to jedynie wybrane przykłady. Podobne wzmianki znajdują się aż w dwunastu z siedemnastu wpisów dotyczących tańca. Spostrzeżenie to nie powinno budzić zdziwienia, jeśli weźmie się pod uwagę sprawozdawczy charakter narracji diariuszowych oraz to, jak istotnym czynnikiem jest w nich czas. To właśnie on, jego porządek, stanowi podstawę konstrukcji tekstów pamiętnikarskich, a w szczególności diariuszy. Już sama nazwa tego gatunku wywodzi się od słowa *dies* i dzień jest podstawową jednostką podziału materii. Główną zasadą strukturalną diariusza był zapis dzienny, z konieczności dzielący relacje o większym zespole zdarzeń na poszczególne ogniwa, zamknięte ramą jednego dnia. Taka mechaniczna kompozycja diariusza z góry wyznaczała wyłącznie chronologiczny układ materiału (Michałowska, Sarnowska-Temeriusz, Otwinowska, 1990, s. 138).

Wzmianki o porze dnia, towarzyszące fragmentom na temat tańca, sytuują więc opis danego wydarzenia jako podrzędny wobec podziału na dni. Oprócz tego niosą ze sobą informację na temat realiów kulturowych, panujących w opisywanym świecie – wydarzenia związane z tańcem najczęściej odbywały się wówczas wieczorną porą. Porządkująca rola okoliczności czasowych w relacjonowaniu wydarzeń „tanecznych” ujawnia się też w ogólniejszej perspektywie. Na kartach diariusza Paca można odnaleźć także wzmianki sytuujące dane opisy w szerszym, nadrzędnym wobec dziennego porządku kalendarzowym (rocznym). Za przykład może posłużyć tu fragment sprawozdania z 17 marca 1625 roku:

Przez ten wszystek czas pomieszkania Królewica J. Mci w Wenecyi nic nie opuścili panowie Wencytowie, co do uczczenia i ucieszenia tak wielkiego gościa należało, nic albo mało co na sam czas Quadregesimy [wielkiego postu] nie respektując, festy, tańce, komedyje na każdy wieczór się odprawowały (Przyboś, 1977, s. 388).

Powyższa uwaga o Wielkim Poście nie tylko ukazuje zdziwienie autora wobec zwyczajów panujących we Włoszech, ale przede wszystkim sytuuje standardowy podział tekstu diariusza według dni w porządku roku. Post powinien być czasem powstrzymania się od zabaw i bałków, lecz podobne reguły obyczajowe dotyczą także Adwentu. Można dojrzeć przerwę w opisie tańców w tym okresie, między 25 listopada 1624 a 11 stycznia 1625 roku autor diariusza bowiem nie wspomina o żadnych wydarzeniach wykluczanych przez post. Pamiętnikarz nie

dysponuje pełną dowolnością, by układać swój tekst, ponieważ ma on za zadanie opisać pewną z góry określoną rzeczywistość, podlegającą konkretnym prawom i regułom. Zasady kulturowe i religijne, które porządkują realia świata poza tekstem, automatycznie wpływają na ukształtowanie zapisu.

Kolejnym elementem składającym się na większość poczynionych przez Paca opisów tańca jest wskazanie gospodarza widowiska. Za przykład mogą posłużyć tu następujące zapisy: „Tego dnia w wieczór Cesarzowa taniec sprawowała” (Przyboś, 1977, s. 82.); „Tego wieczora byliśmy u książeńcia de Croy na wieczery, a potem na balecie, który kosztem Infanty sprawowano” (Przyboś, 1977, s. 170); „Królewic J. M. consolidatio vulnere lectum relequit i był tego wieczora u książeńcia Areszkotu na tańcach” (Przyboś, 1977, s. 194); „Po wieczery z książeńciem Areszkot, z Croy i naszym przystawem byliśmy na foremnej biesiadzie i tańcach u kanoniczek” (Przyboś, 1977, s. 197); „W wieczór potem byliśmy na balecie, gdzie wszystkie co przedniejsze panie genueńskie były na przenosinach u szlachcica jednego znacznego, którego zwano Cataneo” (Przyboś, 1977, s. 249); „Tego wieczora był Królewic J.M. nieznamomie u duchu di Voltere na balecie, który Królewicowi gwoli umyślnie był uczyniony” (Przyboś, 1977, s. 241). Podobne informacje znajdują się w dziesięciu z siedemnastu wzmianek o tańcu, z czego aż sześć dotyczy widowisk tanecznych, można więc założyć, że to właśnie tego typu opisy autor uznał za wymagające podobnego wskazania. Czasem określeniu gospodarza towarzyszy przywołanie innego elementu – miejsca wydarzenia: „In villa imperiali, którą arcyksiężna kupiła u Ursinów i podbudowała pańskim dostatkim, byliśmy znowu na komedyi” (Przyboś, 1977, s. 345); „Stamtąd wróciliśmy się znowu do pałacu arcyksiążeńcego ostatek nocy trawiąc na przypatrowaniu się foremnemu tańcu chłopów kuchelbrskich z wielką uciechą Królewica J.Mci.” (Przyboś, 1977, s. 213); „W pałacu Cornarów na Kanale Wielkim fest i taniec zacny się odprawował, na którym było sto i trzydzieści co przedniejszych szlachcianek weneckich” (Przyboś, 1977, s. 381). Widać, że dla autora dokładne wymienienie gospodarza miało duże znaczenie. Tekst dziennikarski z podróży porządkuje bowiem nie tylko czas, ale także czynniki związane z przestrzenią – to jej przemierzanie jest najważniejszym aspektem samej podróży. W dawnych epokach przestrzeń była nierozzerwalnie związana z możnymi, którzy nią zarządzali, rezydowali na niej, lub kształtowali ją dla własnych potrzeb, np. przez tworzenie imponujących budowli. Co więcej, wymienienie gospodarza było związane z chęcią zapisania spotkań z różnymi, ważnymi osobistościami, ostatecznie taniec i widowiska taneczne miały między innymi charakter asambłów towarzyskich. Autor często przytacza zarówno nazwiska, jak i tytuły napotkanych osób.

Konsekwentne wskazywanie przez Paca gospodarzy wydarzeń tanecznych pokazuje też istotną cechę dawnej kultury – ściśle powiązanie tańca i władzy: „W teorii renesansowej Książę był nierozzerwalnie związany z ciałem kolektywnym, politycznym. Dlatego istniał tak intymny związek między władzą, a widowiskiem. Widowiska organizowane były dla Księcia, lecz i Książę był widowiskiem. Możemy powiedzieć [...], że ciała tańczące w widowisku władzy uczestniczyły w ciele władzy, a władza materializowała się dzięki tańczącym ciałom” (Klimczyk, 2015, s. 132) – pisze Klimczyk. Choć badacz formułuje to twierdzenie w odniesieniu do kultury włoskiego renesansu, proces ten w ostateczności doprowadził do tego, co zaszło we Francji na przełomie XVI i XVII wieku. Powstanie baletu dworskiego, który w czasach Richelieu nabrał wymiaru propagandowego i politycznego (Klimczyk, 2015, s. 223–233), jest

nieodłącznie związane z narodzinami absolutyzmu. Za czasów Ludwika XIV ten typ widowisk pełnił funkcję edukacyjną wobec poddanych, którzy za ich sprawą mieli nabrać szacunku do autorytetu państwa i króla<sup>5</sup>. Balet dworski rozwijał się jednak także w innych częściach Europy, gdzie schemat widowiska został zaadaptowany z Francji, przybrał nowe, narodowe, często różne od siebie formy (Turska, 1983, s. 100). Od końca XVI wieku przez prawie cały wiek XVII ten rodzaj tańca stanowił podstawową i najwyższą w hierarchii rozrywkę arystokracji na całym kontynencie (Żukowski, 2011, s. 7). Mniej więcej z tego rodzaju kulturą tańieczną miał więc okazję zetknąć się w czasie podróży Pac, który bardziej lub mniej świadomie wielokrotnie dostrzegał zależność tańca i władzy. Objawia się ona między innymi w momencie, gdy magnat wiąże dane wydarzenie tańeczne z możliwymi, którzy byli jego gospodarzami. Najlepiej widać to na przykładzie notatki z 11 stycznia 1625 roku:

Vice-rex przez wszystek czas siedział pod baldachimem kosztownym, bardzo złotem i perłami hałtowanym [sic!] a było na nim dyjamentów niemało [...]. Sam miał klejnot na sobie dyjametowy i cyn-turyn u kapelusza, który na kilka kroć tysięcy szacowano (Przyboś, 1977, s. 317).

Osoba władcy jest dla magnata równie – lub nawet bardziej – interesująca niż tańczące pary. Choć zapewne nieświadomie i mimowolnie, autor diariusza staje się obserwatorem nie tylko pokazu tańca, ale także spektatorem widowiska władzy, która manifestuje swoją potęgę w sposób na wskroś teatralny – używając kostiumu. Pokazu tego Pac doświadcza za pomocą zmysłu, dzięki któremu oglądać może taniec – wzroku. To, co widzi, z pewnością robi na nim ogromne wrażenie – świadczy o tym między innymi szczegółowość opisu stroju. Pisarz litewski odnotowuje nawet szacowaną wartość tego ubioru. Dalej dodaje też: „Sala wszystka obita była oponami niderlańskimi, jakich ani przedtem, ani potem w tej drodze nie widzieliśmy” (Przyboś, 1977, s. 317).

Stefan Pac w swoich notatkach o tańcu wspomina więc przede wszystkim, kiedy oraz gdzie jakieś wydarzenie się odbyło, a także kto był jego gospodarzem. Jak z łatwością można jednak zauważyć, żadna z tych kategorii nie niesie informacji dotyczących bezpośrednio tańca, jest to tylko zbiór okoliczności towarzyszących. Trzeba wreszcie wskazać, co Pac pisze o samym tańcu. Za przykład może posłużyć kilka cytatów. „Po obiedzie rozmaite tańce częścią od skoczków tamtejszych Włochów, częścią od Hiszpanów i Hiszpanek odprawowane widzieliśmy” (Przyboś, 1977, s. 317) – autor typowo podaje porę wydarzenia – „po obiedzie”. Niestandardowa dla tej relacji, choć uzasadniona, jest informacja o wykonawcach. Choć opis wciąż nie mówi nic o wykonywanych ruchach, w pewien sposób jest jednak krokiem w stronę deskrypcji natury wydarzenia. Innym razem pisze: „Komedyja i tańce komedyjańskie” (Przyboś, 1977, s. 343). Nie odwołuje się do wyglądu pokazu, ale zaznacza gatunek, tym samym zdawkowo oddając ogólny charakter widzianego tańca. Notuje także: „W wieczór byliśmy u szlachty florenckiej panów Paców na balecie” (Przyboś, 1977, s. 348). W tym wypadku oprócz podania gospodarza uszczegóławia także charakter wydarzenia, w przeciwieństwie do poprzednich

<sup>5</sup> Można wspomnieć w tym kontekście choćby o *Le Ballet de la Nuit*, gdzie król odgrywał rolę Apolla, stąd pochodził jego przydomek – Król Słońce (Reglińska-Jemioł, 2012, s. 60).



przykładów nie czyni tego za pomocą dodatkowego określenia, nie dodaje też żadnej konkretnej informacji. Zamiast tego używa słowa „balet”, które jest w jego relacji podstawowym wyrażeniem odnoszącym się do tańca artystycznego. Mimo że informacje te są niezwykle krótkie i często bardzo ogólne (Rytel, 1990, s. 27), mogą doprecyzowywać, co widział autor. Nie są to jednak pełne opisy, konieczna jest wiedza wynikająca z kontekstu dla uchwycenia znaczenia dobranych przez Paca słów.

W diariuszu znajdują się także fragmenty, w których autor poświęca więcej miejsca na opis danego wydarzenia związanego z tańcem. Za przykład może posłużyć tu między innymi tekst z 27 czerwca 1624 roku (jest to zapis, który dotyczy zarówno tańca artystycznego, jak i użytkowego):

Tego dnia w wieczór Cesarzowa taniec sprawowała i sama była ze dwoma córkami cesarskimi i z piętnastą innych panien – wszystkie w maskarach. Trwał godzin półtorej i dalej. Cesarzowa mistrzyni baletu była i pokazała, co w tej sprawie umie z wielką wszystkich spektatorów chwałą. [...] Dopiero się zaczął taniec zwyczajny niemiecki. Panny jednak kawalerów brały, a nie przeciwnie [...] (Przyboś, 1977, s. 82).

Widać, że Pac, choć nie wyraża wprost swojej opinii o pokazie, nazywając tańczącą „mistrzynią” oraz odwołując się do kolektywnego doświadczenia, pośrednio ujawnia swój podziw dla oglądanego widowiska. Autor diariusza wspomina o maskach, zaznacza że cesarzowa: „Potem sama wprzód maskarę z twarzy zdjawszy, fraucymerowi toż uczynić kazała” (Przyboś, 1977, s. 82). Obserwator zwraca więc uwagę na część kostiumu, która – choć dziś może wydawać się niestandardowa – kiedyś stanowiła obowiązkowy element ubioru arystokraty wykonującego niektóre tańce (Żukowski, 2011, s. 8). Z dużą dozą prawdopodobieństwa Pac mógł wcześniej spotkać się z podobnym kostiumem, nie powinno więc dziwić, że opisując to widowisko, nie wyraża żadnego zdziwienia, a jedynie podziw dla umiejętności władczyni. Maską zakładaną do tańca była dla poruszającego się w rytmie muzyki arystokraty formą wyzwolenia się z więzów etykiety (Żukowski, 2011, s. 8). Pac dostrzega i odnotowuje nie tylko zwyczajny element spektaklu, a raczej zauważa przejście cesarzowej ze stanu wolności, jaką zyskiwała w stroju scenicznym, do ponownego jej wkroczenia w sferę panujących konwenansów, która urzeczywistnia się w tym, co Pac określa jako „taniec zwyczajny niemiecki”. Można więc wnioskować, że albo był mu znany, albo nie zrobił na nim tak dużego wrażenia, jak wcześniej widziany pokaz.

Diarysta praktycznie wcale nie odwołuje się także do treści oglądanych widowisk, trudno wnioskować z opisu, czego tak naprawdę dotyczyły przedstawienia. Może to dziwić, ponieważ w przeciwieństwie do ruchu czy muzyki, które mogą sprawić problem w wyrażeniu za pomocą opisu (szczególnie jeśli nie jest to tekst specjalistyczny), treść widowiska może zostać przekazana bez większego problemu dzięki standardowej narracji. Balet oglądany na dworze wiedeńskim (omówiony powyżej) nie jest jedynym przykładem podobnego pominięcia. Pac często postępuje w zbliżony sposób, czyni tak także, pisząc o ogromnym widowisku baletowym – *Diana Tryumfująca*, zorganizowanym na cześć królewicza Władysława przez księcia de Cory w Brukseli. Spektakl składał się z aż czterech odsłon, Jacek Żukowski streszcza jego główne przesłanie słowami:

[...] sam autor przyznaje, iż dzieło ilustruje zwycięstwo rozumu nad pasjami, czystości nad rozpasianiem, władztwa Diany nad władztwem Kupidyna, odwieczny spór Czasu i Pamięci, Miłości Ziemskiej i Niebiańskiej. Morał baletu głosił niezadowolanie się łatwymi zwycięstwami, co zapewne stanowiło aluzję do niedawno wykoncypowanej dewizy polskiego królewicza (Żukowski, 2015, s. 63).

Pac pomija kompletnie ten morał, podobnie jak nie wspomina o żadnej z odsłon – ani o inspirowanej Owidiuszem scenie w konwencji antybaletu przedstawiającej walki Satyrów i Dziukusów z Nimfami i Pasterkami, ani o tanecznej rywalizacji nimf i Kupidynów zrodzonej ze sporu Diany i Wenus, ani o obrazie tryumfu dwunastu kawalerów wezwanych przez Sławę z różnych krajów, aby powitać Władysława Wazę, ani też wreszcie o scenie czwartej ukazującej tytułowy tryumf Diany, gdzie odtańczony został numer dwunastu nimf poprzedzony arią Echa. Pomija także konkluzję baletu, w której przemawiały Nieśmiertelność i Muzy, odnosząc się do wcześniejszych batalii, zwyciężonych przez Nimfy (Żukowski, 2015, s. 64–65). Tak skomplikowane i złożone widowisko opisuje jedynie słowami:

Tego wieczora byliśmy u księcia de Croy na wieczerzy, a potem na balecie, który kosztem Infanty sprawowano od 12 kawalerów i 12 panien co przedniejszych temtego dworu, gdzie też Królewic J.M. nieznamomie przyszedł [...]. A śpiewania wszystkie, intermedia odprawowały się *in laudem* [na chwałę] jego (Przyboś, 1977, s. 170).

Peregrynant odnotowuje więc tylko obecność dwunastu młodzieńców i dwunastu panien, nie zaznacza jednak, że pojawiali się w różnych scenach. XVII-wieczny balet był formą synkretyczną, występowały w nim także fragmenty mówione czy śpiewane. Dwie sceny, które w ten lapidarny sposób przywołał Pac, były fragmentami tanecznymi. Mimo wszystko z opisu zawartego w diariuszu wyczytać można, że autor tekstu poprawnie zinterpretował cel przedstawienia – zostało ono przygotowane na chwałę królewicza. Szczegóły nie miały znaczenia. Całe widowisko było tylko pretekstem do wychwalenia szlachetnego gościa. Jeden z młodzieńców w scenie trzeciej zwracał się bezpośrednio do niego, odwołując się do niedawnych zasług wojennych królewskiego syna:

O Książę wielkich cnót, zasług i powodzenia! Miłości dla tej ziemi, przerażeniu dla Półksiężycy. [...] O książę, twój Duch Opiekuńczy, a nasza Przeznaczenie zgodziły się, podarować nam ów szczęśliwy dzień, w którym wszystkie gwiazdy pojawiły się, by ogrzać nasze serca. Uczyniły to w pragnieniu ujrzania Ciebie [...]. Chwała twojego imienia rozbrzmiewa z odległych stron, z całego świata, sprawiając, że wszyscy przybywamy z prześwietnego Cesarstwa na ten właśnie dwór (Żukowski, 2015, s. 64).

Ponownie ujawnia się powiązanie władzy i tańca – Władysław przez apostrofę wypowiedzianą ze sceny staje się bohaterem widowiska. Pac dostrzega, że *Diana Tryumfująca* jest w rzeczywistości przedstawieniem panegirycznym i okolicznościowym, powstała tylko po to, aby uświetnić pobyt Władysława w Brukseli. Prawdopodobnie dlatego autor diariusza nie zwraca uwagi na fabułę, służebną wobec tej nadrzędnej funkcji.

Podczas pobytu na ziemiach włoskich orszak królewicza miał okazję oglądać bardzo wiele widowisk tanecznych i teatralnych. Podróżni byli świadkami między innymi przedstawienia, które Pac nazywa komedią *O Rugierze i Alcinie*. Widowisko Ferdynanda Saracinellego, które zaliczane



jest do gatunku *dramma per musica*, oparte zostało na fragmencie *Orlanada Szalonego* Lodovica Ariosta. Jak jednak zauważa Jolanta Żurawska, przebieg sztuki odbiega od zaprezentowanej przez poetę historii Alicyny i Ruggiera w stronę Tassowskiej opowieści o Rinaldzie i Armidzie (Żurawska, 1998, s. 63). Bohaterka zaprezentowana na scenie stanowi więc hybrydę (pokrewnych sobie choć nie tożsamy) protagonistek obu historii (Szweykowska, 1976, s. 295). Nie było to jednak przedstawienie typowo taneczne, Anna Szweykowska – autorka opracowania *Dramma per musica w teatrze Wazów* – tak pisze o tym wydarzeniu: „Widowisko rozpadło się więc na dwie części: pełną akcją dramatyczną, która zajęła miejsce zwykłej baletowej introdukcji oraz sam balet” (Szweykowska, 1976, s. 23). Taniec odgrywał wszakże w przedstawieniu istotną rolę, ponieważ stanowił jego komplementarną część, a nie był jedynie intermedialnym przerywnikiem, jak to się często zdarzało w innych sztukach z tego gatunku (Szweykowska, 1976, s. 24). Żurawska, pisząc o charakterze tego spektaklu, zauważa, że: „Od wizji moralnej do bajki i spektaklu: antyczny topos został zredukowany z mitu do rozmiarów czystej rozrywki” (Żurawska, 1998, s. 62). Odnosi się w ten sposób do widowiskowych efektów, jakimi opatrzona została teatralna wersja tej historii i w niej wykreowany obraz wyspy. Istotną częścią spektaklu był wieńczący go balet konny, który zdaniem Szweykowskiej stanowił pewnego rodzaju aluzję do wydarzeń z życia Władysława IV – jego zwycięstw pod Chocimiem w 1621 roku (Szweykowska, 1976, s. 24). Reglińska-Jemioł tak pisała o tego typu wydarzeniach:

Karuzele i balety konne odegrały istotną rolę w formowaniu charakterystycznej dla okresu baroku kultury ceremonialu, ich moc przekazu wizualnego podnosiła rangę wydarzeń, którym towarzyszyły, a w których ciało męskie pełniło niejako funkcję perswazyjną. (Reglińska-Jemioł, 2022, s. 86)

Nie sposób więc dziwić się, że ten pokaz – stworzony aby zachwycać umiejętnościami tancerzy – Stefan Pac określił jako „rzadki do widzenia, co strojów, porządku i umiejętności kawkowania się dotyczy” (Przyboś, 1977, s. 345). Ta forma występu widocznie zwróciła uwagę obserwatora, który, choć nie opisuje choreografii, to odwołuje się do jej charakteru i pośrednio także wrażenia, jakie na nim wywarła. W deskrypcji porusza on ważną kwestię, na którą zwracał uwagę także w innych miejscach tekstu – kostiumy. Ubiór pełnił w widowisku, jakim był balet konny, zasadniczą funkcję – jeźdźcy ubrani w różnokolorowe stroje formowali się w określony sposób, by tworzyć obrazy, figury (*Francuskie korzenie baletu*). Właśnie ten proces Pac stara się oddać słowem, nie wchodząc w szczegóły. Możemy dojść do istotnych wniosków, gdy porównamy tę relację z tekstem Włocha Tinghiego, który dość szczegółowo opisał to samo przedstawienie: „w czterech, różniących się barwami grupach: w bieli, czerwieni, kolorze akwamaryny i zieleni; w deliach i tunikach wykonanych z lekkiej materii w tychże kolorach, szeroko obramowanych złotem i mantyną oraz w hełmach ze złocistymi kitami i piórami w tych samych barwach” (Żukowski, 2011, s. 13). Widać tu znaczą różnicę w dokładności opisów, która jeszcze bardziej uwypukla skrótowość deskrypcji polskiego szlachcica.

W relacji pisarza litewskiego można jednak odnaleźć także pełniejszy opis kostiumu:

Tego wieczora był Królewic J. M. nieznamie u duchi di Volatere na balecie, który Królewicowi gwoli umyślnie był uczyniony. I widział tam wszystkie panie co przedniejsze milańskie i stroje ich

kosztowne. Między innymi może się przypomnieć szata u żony marchiesa Spinoli [...]. Ta szata była na atłasie białym stalą tak subtelnie haftowana, że złotu i srebru wstyd czyniła; do tego luksus przyszedł i rzemieślników tamtejszych *acumen* [zręczność]. Chciał Królewic J. M. tę szatę w gospodzie widzieć i wzięwszy z niej wizerunek, dał Królowej Jej Mci kilka szat takich urobić (Przyboś, 1977, s. 241–242).

Autor, aby opisać piękno sukni, używa metafory, a więc ucieka się do języka poetyckiego. W tym jego drobnym działaniu można upatrywać opisywanej przez Romana Krzywego płynności granic między formą użytkową a artystyczną w opisach podróży. Właśnie dzięki środkom poetyckim można przekroczyć granicę niewyraźności, opisać uczucie zachwytu. Nie bez znaczenia jest jednak, że to właśnie strój tańczącej arystokratki, a nie innego rodzaju ubiór uczynił na obserwatorach tak duże wrażenie. Żukowski za Anne Hollander pisze o dwojakiej roli, jaką ubrania mogły odgrywać w widowiskach tanecznych. Kreacje nazwane teatralnymi służyły jedynie wyrażeniu charakteru osoby grającej. Drugi typ – kostium dramatyczny – miał przekształcić wykonawcę w odgrywaną postać (Żukowski, 2011, s. 8). Badacz zaznacza, że występujący na scenie moźni pokazywali się w szatach, które można określić mianem „teatralnych”, nie „dramatycznych”, tańczący arystokrata bowiem nawet w przebraniu pozostawał sobą. Strój miał jedynie za zadanie wyrażać jego status społeczny, nie odgrywaną postać. Były to więc znacznie bardziej kosztowne i mniej odkrywające szaty niż te, które zakładali tancerze zawodowi (Żukowski, 2011, s. 8). Ze słów relacji Stefana Paca można wywnioskować, że ubiór żony Spinoli spełnił swoje zadanie. Jego piękno stanowiło manifestację jej miejsca w hierarchii społecznej, a dzięki dziennikarzowi możemy dowiedzieć się, że suknia została uznana przez królewicza Władysława za godną królowej.

Wszystkie podane przykłady dotyczyły dotąd tańca artystycznego lub powiązanych z nim aspektów. Opisy dotyczące dworsko-towarzyskiej formy tej aktywności są równie lub nawet bardziej skrócone, autor bowiem najczęściej w ogóle nie skupia się ani na elementach choreograficznych, ani na charakterze ruchu, ani na wydarzeniach mu towarzyszących. Zamiast tego ogranicza się do krótkiego stwierdzenia w rodzaju: „Po wieczery tańce były i niemałej gromadzie Jungfrauen [panien] auszpurskich” (Przyboś, 1977, s. 122); „Trwały potem tańce długo w noc” (Przyboś, 1977, s. 352). Nie jest ono jednak bez znaczenia, tańce bowiem nie są tym samym, co taniec. Użycie właśnie liczby mnogiej niuansuje znaczenie wypowiedzi, sugerując, że opisywana czynność była szeregiem tańców. Choć jest to uogólnienie, to stanowi ono też formę ujęcia procesu. Mimo to, nawet gdy autor poświęca danemu wydarzeniu w swoich zapisach więcej miejsca, wciąż niewiele można się dowiedzieć o jego przebiegu: „Dopiero się zaczął taniec zwyczajny niemiecki. Panny jednak kawalerów brały *et non e contra* nadmordowały były Królewica J. Mci jako to gościa, bo go prawie nigdy z ręku nie spuszczały” (Przyboś, 1977, s. 82). Pod określeniem „taniec zwyczajny niemiecki” Pac zapewne ma na myśli *allemande*, nazywany również po prostu „tańcem niemieckim” – poprzednika walca. Jest to niezwykle ważne spostrzeżenie, ponieważ mimo braku opisów sekwencji ruchów wykonywanych przez tancerzy, niesie za sobą informację na temat tego, co dokładnie wykonywano. Co więcej, jest to jedyny fragment dziennika, w którym autor podaje wprost nazwę tańca. Z powyższej deskrypcji można także wyczytać, że najprawdopodobniej uczestnicy przez dłuższy czas oddawali się opisywanej czynności, o czym świadczy zmęczenie królewicza.

W wypowiedziach Paca o tańcu powtarza się więc w miarę stały zestaw opisywanych elementów, pojawiają się one jednak w różnej kolejności. W większości tych wzmianek występuje przynajmniej jedna z informacji: nazwanie gospodarza (opcjonalnie podanie miejsca wydarzenia, czasem oba te komponenty), podanie pory dnia oraz krótkie określenie, co autor widział, czym był dany taniec. Czasem twórca diariusza opisuje elementy wydarzenia, jednak praktycznie nigdy nie wyczerpuje tematu. Z łatwością można zauważyć, że Pac nie skupia się w ogóle na tańcu jako na formie sztuki. W przypadku większości opisów nie pisze prawie nic ponad to, że dane wydarzenie się odbyło, koncentruje się na jego stronie towarzyskiej. Nie odwołuje się do jego istoty, nie opisuje jego komponentów. Taniec był na różne sposoby definiowany przez wielu badaczy. Niektórzy wymieniają elementy, z których się on ich zdaniem składa. Drid Williams uznaje, że taniec to widowisko: „wizualnie zrozumiałe, kinestetycznie odczuwalne, rytmicznie uporządkowane oraz przestrzennie zorganizowane, które istnieje w trzech wymiarach przestrzeni i co najmniej jednym czasem” (cyt. za: Drożdż, 2012, s. 11). Z kolei dla Judith Hanny to: „rodzaj ludzkiego zachowania złożony z celowych, intencjonalnie zrytmizowanych oraz kulturowo modelowanych sekwencji pozawerbalnych ruchów ciała, różnych od zwykłych czynności motorycznych; ruch posiadający nierozdzielnie wartość estetyczną” (cyt. za: Drożdż, 2012, s. 11), Joann Kealiinohomoku pisze zaś, że taniec jest to: „ulotny środek ekspresji, realizowany w określonej formie i stylu przez ludzkie ciało poruszające się w przestrzeni. Taniec powstaje dzięki celowo dobranym i rytmicznie kontrolowanym ruchom; takie zjawisko uznawane jest za taniec” (cyt. za: Drożdż, 2012, s. 11–12). Zgodnie z encyklopedyczną definicją tańca jest to układ rytmicznych ruchów ciała tancerza, które tworzone mogą być spontanicznie, pod wpływem emocji lub świadomie, w celu wyrażenia określonych stanów psychicznych. Ruchy te najczęściej skoordynowane są ze zrytmizowaną muzyką lub innymi elementem rytmicznym (Chodkowski, 1995, s. 892). Z zestawienia tych opisów można wywnioskować, że podstawowymi składowymi tańca są ruchy tancerzy jako element nadrzędny oraz rytm lub muzyka. Dodatkowo można wymienić także przestrzeń oraz treść, którą taniec ma wyrażać, jego symbolikę/znaczenie. Żadnego z tych składników nie opisuje Pac – co więcej, zdaje się zupełnie je ignorować, skupiając się w swoim opisie na innych, przytoczonych wyżej elementach, które można nazwać komponentami sytuacji towarzyskiej, niemającymi jednak wiele wspólnego z czynnościami tańczącymi.

Gdy mówi o widowisku scenicznym, wskazuje przede wszystkim okoliczności miejsca i czasu związane z danym przedstawieniem, zwraca uwagę na kostiumy i wydarzenia wokół, wiąże dane zdarzenia z wpływowymi organizatorami czy znanymi miejscami, jednak nie opisuje figur tanecznych ani tematyki widowiska, nie wspomina też o muzyce, która jest nieodłącznym elementem tańca. W świetle tego spostrzeżenia mogłoby dziwić stwierdzenie Anny Czyż: „W diariuszu Stefana Paca znajdują się liczne wzmianki na temat muzyki, której był wielbicielem, a zapewne i znawcą” (Czyż, 2016, s. 45). Badaczka przytacza także przykłady z jego *itinerarium*, które mają poprzec tę tezę. Zauważa, że najobszerniejszy tego typu opis znajduje się w notatce z 19 stycznia 1625 roku, gdzie podróżujący pisze o koncercie w pałacu papieskim: „Oboje to *excellens* [wyśmienite] było: i wiersze, i muzyka, jako podobno nic *excellus in eo genere* [wyśmienitego w tym rodzaju] być nie może” (Przyboś, 1977, s. 326). Można jednak dostrzec, że nawet w powyższym fragmencie nie opisuje jej komponentów: rytmu,

melodii oraz harmonii, podobnie jak w przypadku tańca. Autor przekazuje głównie swoje wrażenia, nie sam ruch. Związane jest to oczywiście z zasygnalizowanym już ograniczeniem formy, jaką jest diariusz. Narrator zawsze mówi o rzeczywistości zsubiektywizowanej i zinterpretowanej, nigdy obiektywnej.

Choć czytelnik niejednokrotnie chciałby dowiedzieć się więcej, nie może tego zrobić, ponieważ autor nie daje ku temu okazji. Może zrodzić się więc szereg pytań: czy mimo odbytej edukacji i znajomości kultury tanecznej, muzycznej i teatralnej, pisarz litewski nie może ubrać w słowa tego, co widzi? Może ogranicza go forma diariusza i nie ma miejsca, by poświęcić je na szczegółowy opis przedstawienia? Wreszcie, czy wśród opisów można znaleźć wyjątek od tej reguły?

Krzywy, zastanawiając się nad modelującymi właściwościami opisu podróży, jako najważniejszą wymienia autopsję autorską. Składnikiem, który z kolei nie figuruje w zestawie uznanych za typowe okoliczności towarzyszących opisom tańca, jest odwołanie autora do własnych doświadczeń i uczuć. Narrator<sup>6</sup> jest praktycznie nieobecny, zarówno w opisach tańca towarzyskiego, jak i tańca artystycznego. Pac też ani razu nie pojawia się jako tancerz, a zawsze jedynie jako bierny obserwator. Z kolei w przypadku spektakli tanecznych, mimo że autor bez wątpienia był widzem, nie ujawnia swoich odczuć, opinii. Jego osoba jest jakby w tle, a na pierwszy plan wysuwa się wydarzenie, lecz dość skromnie przybliżone.

Tekst Paca spełnia oczywiście najważniejszy dla pamiętnika wymóg autopsji autorskiej – choć magnat pisze w swoim imieniu, to skupia się głównie na zdarzeniach, które dotyczą królewicza (Czyż, 2016, s. 39). To właśnie on, a nie Pac jest centralną postacią w pamiętniku. Nie ma od tej zasady odstępstwa także wtedy, gdy chodzi o opisy tańca, w których syn króla Zygmunta odgrywa istotną rolę. Pac pisze między innymi: „Ale nie tak wielka była rana, jakośmy się bali; jednak do kilku niedziel nie zagoiła się, bo też sam Królewic przyczyni do tego dawał, na koniu jeżdżąc, tańcząc etc.” (Przyboś, 1977, s. 162); „Królewic J. M. consolidatio vulnere lectum relequit [po zagojeniu się rany opuścił łóżko]” (Przyboś, 1977, s. 194); „Chciał Królewic J.M. tę szatę w gospodzie widzieć i wzięwszy z niej wizerunek, dał Królowej Jej Mci kilka szat takich urobić” (Przyboś, 1977, s. 241).

Władysław Waza jest obiektem stałej i bacznej obserwacji diarysty. Jego zachowania, reakcje, czyny są starannie opisywane, a emocje interpretowane. Autor relacji pisze o królewiczu, gdy ten tańczy oraz gdy obserwuje taniec, wymienia taniec wśród jego dziennych aktywności, a co więcej, czasami odwołuje się do jego uczuć. Nie są to szczegółowe opisy, jednak biorąc pod uwagę skrótowość badanego materiału, zajmują one istotną pozycję w kontekście całości tekstu. Ukazują także obraz monarchy jako osoby zaangażowanej w kulturę taneczną.

Należy pamiętać, że Władysław Waza okazał się wielkim pasjonatem oraz mecenasem tańca, w szczególności baletu, a za czasów swoich rządów przyczynił się do ogromnego rozkwitu tej sztuki na ziemiach polskich<sup>7</sup>. To właśnie za jego panowania Warszawa stała się jed-

<sup>6</sup> Choć, jak zaznacza Rytel, użycie terminu narrator w odniesieniu do osoby mówiącej w pamiętniku staropolskim może budzić kontrowersje, z braku innego terminu należy odwołać się do tej kategorii (Rytel, 1962, s. 28).

<sup>7</sup> Wielu badaczy zaznacza, jak duże znaczenie dla postawy króla i jego stosunku do sztuki tanecznej i teatralnej miały właśnie oglądane w czasie *grand tour* widowiska. Tytuły przywołane powyżej w kontekście tekstu Stefana Paca nie są w żadnym stopniu kompletną listą, znacznie bardziej wyczerpujący opis odnaleźć można w pracach Żukowskiego i Agnel (Agnel, Żukowski, 2023, s. 259–260).

nym z najprężniej działających ośrodków rozwoju barokowego teatru, a wraz z jego śmiercią nastąpił zastój sztuki baletowej (Reglińska-Jemioł, 2012, s. 81). W młodości, jak wielu innych XVII-wiecznych arystokratów, otrzymał stosowną edukację taneczną (Żukowski, 2013). Zamiłowanie królewskiego syna do tańca widać także w wizerunku tej postaci, jaki wyłania się z *itinerarium* Paca. Pamiętnikarz wspomina o nim aż w dziewięciu notatkach traktujących o tańcu, w niektórych wielokrotnie.

Fragmenty, w których pojawia się Władysław Waza czasem zawierają także opis jego emocji. Jest to nie bez znaczenia, ponieważ Pac, pisząc o tańcu, nigdy nie odwołuje się bezpośrednio do swoich własnych odczuć. Ze wzmianek na temat reakcji innych bohaterów diariusza można wnioskować także o nastroju pamiętnikarza: „ostatek nocy trawiąc na przypatrowaniu się foremnemu tańcu chłopów kuchelbrskich z wielką uciechą Królewica J.Mci.” (Przyboś, 1977, s. 213). Diarysta określa oglądane widowisko mianem „foremnego”, co samo w sobie jest rodzajem oceny jakości tańca, a zarazem może sugerować jego własne wrażenia związane z pokazem. Bez wątplenia jednak owa waloryzacja jest związana także z nastrojem królewicza – jego uciecha pozwala autorowi dokonać pozytywnej oceny tańca, jakość występu bowiem uzasadnia stan królewicza. Nie sposób więc jednoznacznie stwierdzić, czy owo określenie oceniające można potraktować w pełni jako wyraz opinii samego autora, czy raczej wyrażenie mające na celu podkreślenie zadowolenia królewicza. Postać tego bohatera wyłaniająca się z tekstu jest jedynie kreacją stworzoną przez autora. Nie jest to więc obiektywny obraz, a jedynie wizja widziana oczyma Paca. Opis emocji królewicza jest więc ostatecznie tylko spostrzeżeniami osoby trzeciej.

Także w innym fragmencie diariusza można odnaleźć podobne określenia, które pośrednio stanowią wyraz stosunku autora do oglądanych widowisk. W relacji z 12 marca 1625 roku pisze: „[...] fest i taniec zacny się odprawował” (Przyboś, 1977, s. 381). W tym przypadku jednak w relacji nie pojawia się żadna wzmianka na temat królewicza, opinia autora zawarta w pozytywnie nacechowanym określeniu wydaje się więc związana jedynie z jego osobistym doświadczeniem.

Na kartach *itinerarium* można znaleźć także przykłady, w których autor znacznie bardziej otwarcie i jednoznacznie odwołuje się do własnych emocji: „Po obiedzie rozmaite tańce [...] odprawowane widziliśmy z niemalą Królewica J. Mci. i nas wszystkich rekreacją” (Przyboś, 1977, s. 241). Lecz indywidualność tej opinii zostaje zatarta przez to, że autor pisze nie tylko we własnym imieniu, ale całego orszaku. Podróżnicy współuczestniczą w odczuciu uciechy, zabawy. Choć magnat brał udział w opisywanych wydarzeniach tanecznych, znajduje się on z boku, przy czym w innych fragmentach diariusza pisze o sobie znacznie więcej. Być może to właśnie odbieranie tańca, a szczególnie baletu jako medium manifestacji władzy i jej siły, tym bardziej skupiały uwagę autora na osobie królewicza, jego samego odsuwając w cień.

Pisząc o tańcu, Pac jawi się więc przede wszystkim jako obserwator – sprawozdawca rzeczywistości, który jedynie biernie uczestniczy w opisywanych wydarzeniach. Pojawiają się wyjątki od tej reguły. Są to dwa fragmenty, w których autor bardziej szczegółowo pochyła się nad samą istotą tańca, i to im wypada przyjrzeć się dokładniej. Pierwszym jest relacja z 14 października 1624 roku, której początek nie wyróżnia się na tle pozostałych. Zaczyna się od sprawozdawczego fragmentu, w którym diarysta wymienia stałe, składające się na schemat narracyjny elementy: porę dnia, miejsce i gospodarza wydarzenia, oraz krótko określa formę wydarzenia: „Na noc byliśmy w Niveles mieście, gdzie Królewica J. Mci. miasto witało; jam im

respons dawał. Po wieczerzy z książęciem Areszkot, z Croy i naszym przystawem byliśmy na foremnej biesiadzie i tańcach u kanoniczek”. Autor odchodzi tu od swojego sprawozdawczego, skrótoowego opisu rzeczywistości, której doświadcza. Obiera szerszą perspektywę i w celu wyjaśnienia wprowadza komentarz wydarzenia:

Są pewne miejsca w Niderlandzie na te kanoniczki fundowane, gdzie ludzie zaci córki swe, zwłaszcza kiedy ich siła mają, kanoniczkami czynią, tak jednak, że stamtąd ćwiczenie jedno i wychowanie swe mają, ale ad votum castitatis nie obligują się i owszem, ordinarie niemal za mąż stamtąd idą, bo wolno młodzieńcom do nich chodzić, polecać się, muzykę z sobą przyprowadzić, po całej nocy tańcować i inne *vascive* [sic!] zabawy czynić. A skoro dzień – do kościoła iść, jutrznią publice, mszą śpiewać i nieszpór. Mają nad sobą starszą białogłową jaką pocziwą stanu szlacheckiego i ubiór osobliwy na kształt jakichci mniszek, ale nie do końca zakonnych, z którego się one do tańca przebierają, niektóre w szaty świeckie, klejnoty i.w. [sic!], a drugie też wierzchni tylko płaszcz z siebie zdjąwszy, cetera w kanonicznym ubiorze do tańca idą. Nie przyjmują tam panny żadnej, jedno której tę łaskę Infanta uczyni, co tam mają swoje obejście a rodziców to nic nie kosztuje. Było między kanoniczkami siła panien zacnych domów; miał między nimi i przestaw nasz conte di Noyelles córkę. Tenże nas tam na taniec zaprowadził i sam z córką swą wpród tańcował. Tu Królowica J.Mci poże-  
nawszy, książęta wrócili się nazad do Bruxel [sic!], a my w swą drogę jechali (Przyboś, 1977, s. 197).

Podobną budowę ma także wspomniana już wcześniej notatka z 11 stycznia 1625 roku. Również zaczyna się od wymiany standardowych okoliczności: „W wieczór tegoż dnia tańce się odprawowały tamże w zamku u vice-reja, na których wszystkie panie co przedniejsze neapolitańskie były”. Następnie autor przechodzi do komentarza, pisząc:

Sposób tam jest, na inszych miejscach niezwyczajny, odprawowania tańców. Gdy się zniąd damy i kawalerowie, naprzód obiorą mantenitora onego tańca człeka jakiego zacnego i letniego, który wzięwszy panią, która mu się zda, wyprowadza ją na pośrodek sali, gdzie się mają tańce odprawować. Zawoła potem którego z kawalerów, aby z oną damą tańcował, i tak ich na plac wyprowadziwszy, zostawuje tańczących, a sam idzie siedzieć. Gdy się taniec ma kończyć, mantenitor wstawszy z miejsca swego, idzie, aby onę damę na swe miejsce odprowadził. Bierze potem drugą i kawalera jej do tańca przydaje tak jako i pierwszej, i tak się ten taniec tam odprawuje. Były tam i inne tańce według zwyczaju tamtego; siła by o tym pisać (Przyboś, 1977, s. 316).

Interesującym jest, dlaczego akurat te dwa fragmenty autor uznał za godne objaśnienia. Rozważając obecność *mimesis* w itinerariach, Krzywy zauważa:

Rzeczywistość przedstawiona w podróży jest więc – mimo weryzmu czy, powiedzmy ostrożniej, dużej adekwatności wobec świata poza literackiego – zawsze rzeczywistością, która załamuje się w psychice konkretnego autora-podmiotu, która deformuje ją w sposób pozytywny, a więc taką rzeczywistością, którą można interpretować (Krzywy, 2001, s. 36).

Jest to chyba największe ograniczenie literatury pamiętnikarskiej – opis świata nigdy nie jest obiektywny, autor zawsze wartościuje rzeczywistość, może czynić to za pomocą użytego



języka. Decyduje, co jest godne poświęcania uwagi i opisanie, a co nie. Dlatego w tego typu tekstach nie można szukać pełnego obrazu rzeczywistości, jest to zawsze wycinek świata realnego zinterpretowany przez autora, a sposób wyrażania zależny jest od jego wiedzy, edukacji, przekonań. To właśnie dwie powyżej przytoczone notatki pozwalają bardzo dobrze ocenić obeznanie autora i jego stosunek do kultury. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę, że wybrał właśnie te dwa zdarzenia, co może sugerować, że to one wydały się mu godne objaśnienia, nieznanne, ciekawe. W przypadku pozostałych tańców prawdopodobnie nie widział konieczności, by wzmiankę o nich należało opatrzyć komentarzem. Były dla autora czymś standardowym, spotykanym, czymś co znał, rozumiał. Świadczą o tym słowa, jakich używa do ich opisu, np. określenie: „taniec zwyczajny niemiecki” (Przyboś, 1977, s. 82).

Wiąże się to także z zaobserwowaną wcześniej tendencją do koncentrowania uwagi na elementach sytuacji towarzyskiej, nie komponentach choreografii. Również w tym wypadku Pac skupia się na tańcu jako elemencie kultury, mimo że komentując, przybliży formułę tej aktywności lub sytuacji z nim związanej. Tak więc w pierwszym z przytoczonych przykładów diarysta przez słowa spoza standardowej relacji pamiętnikarskiej, usytuuje konkretną praktykę w szerszym kontekście kultury jako całości. O zależności tych dwóch zjawisk Klimczyk pisze: „Kultura taneczna [...] jest powiązana z kulturą rozumianą jako styl życia czy też przeżywania świata” (Klimczyk, 2015, s. 13). Z kolei Maria Drabecka zaznacza, że studiowanie form i przemian tańca (zarówno dworskiego, jak i ludowego) może pozwolić na „pełniejsze poznanie życia w dawnych epokach” (Drabecka, 1966, s. 10). Mając w pamięci te spostrzeżenia, można się zastanowić, czy ta tendencja ma swoją odwrotność, czy – mówiąc szerzej – o kulturze można powiedzieć coś o samym tańcu i jego formie. Analiza przytoczonych wyżej komentarzy Paca może dostarczyć odpowiedzi na to pytanie.

W pierwszym z przywołanych przykładów autor *itinerarium* opowiada nie tyle o tańcu, którego jest świadkiem, ale raczej o formie edukacji panien, która nie była mu wcześniej znana. Taniec autor traktuje całkiem marginalnie, przedmiotem opisu jest tryb życia kanoniczek, u których odbywają się tańce. Przybliżone zostają zasady funkcjonowania tej formy edukacji, autor najpierw objaśnia, że jest to zjawisko szczególne dla Niderlandów, można więc wnioskować, że ani na ziemiach polskich, ani w innych odwiedzonych krajach nie spotkał się z podobną praktykami<sup>8</sup>. Następnie pisze o zasadach funkcjonowania instytucji kanoniczek, wymieniając informacje na temat tego, kim są owe panny, jak wygląda ich życie, jaki jest ich status społeczny. Komentarz zamyka, odwołując się bezpośrednio do przebiegu zdarzeń, na których skupiał się jego tekst, nim wprowadził wyjaśniającą dygresję. Można więc zaryzykować twierdzenie, że jest to w miarę kompletny opis, który zawiera odwołania do większości najważniejszych aspektów związanych z jego przedmiotem. Jest to więc przykład dokładnego opisu, nie dotyczący jednak tańca. Komentarz skupia się tylko na jednym z wyszczególnionych wcześniej elementów towarzyszących wzmiankom o tańcu – odwołaniu do gospodarza. Właśnie ten element zostaje rozwinięty, dzięki dokładnemu opisowi. Autor nie odwołuje się jednak do żadnego ze składników tańca, a deskrypcja tak naprawdę w ogóle nie dotyczy tej czynności.

<sup>8</sup> Choć należy oczywiście pamiętać, że edukacja prowadzona przez zakony była powszechna, a jej element mógł stanowić taniec – zob. Reglińska-Jemioł, 2012.

Inaczej jest jednak w przypadku drugiego z opisów, który odnosi się do konstrukcji tańca. Już jego pierwsze zdanie („Sposób tam jest, na inszych miejscach niewyzwyczajny, odprawowania tańców”) świadczy, że cała wypowiedź autora odnosi się do kultury tanecznej jako takiej i samego tańca, nie do okoliczności towarzyszących. Następnie opisuje jego przebieg, choć nie nazywa poszczególnych ruchów tancerzy i figur tanecznych, pisze jednak o niestandardowej, nieznannej mu wcześniej jego formie. Co więcej, wymienia po kolei czynności wykonywane przez uczestników zabawy, tym samym odtwarzając strukturę tańca. Jest to więc opis, który wśród wszystkich fragmentów dotyczących tańca w całym diariuszu, w największym stopniu oddaje jego istotę. Pac nie używa tu żadnych specjalistycznych określeń i nie pisze także o ruchach, ich znaczeniu i rytmie, ale w pewien sposób odwołuje się do choreografii. Jest to pośrednio odwołanie do jednego ze składników tańca, jakim są ruchy ciała tancerzy, to właśnie ich połączenie składa się bowiem na choreografię. W istocie jest to jedyny opis tańca zawarty w całym diariuszu, wszystkie pozostałe tylko pozornie można określić tym mianem.

Z analizy wszystkich fragmentów, w których Pac wspomina o tańcu, wynika, że nie skupia się on na żadnym z jego elementów, przede wszystkim nie pisze o nadrzędnym komponencie tańca – ruchu ciała. Zamiast koncentrować się na tych aspektach, autor diariusza pisze o okolicznościach wydarzenia, takich jak miejsce, czas, organizatorzy, oraz krótko określa formę wydarzenia (np. pisze, że był to balet lub tańce, w tym drugim przypadku ma on na myśli oczywiście aktywność towarzyską). Czasem wspomina też o centralnej postaci tekstu – Władysławie Wazie, co wykorzystuje do dyskretnego ujawnienia swoich odczuć względem oglądanych widowisk. Z informacji tych nie można jednak dowiedzieć się niczego na temat samego tańca. Sposób relacjonowania Paca nie powinien jednak dziwić. Nie tylko musiał on mierzyć się z ograniczeniami gatunkowymi. Próbuąc pisać o tańcu, Pac musiał stanąć przed wyzwaniem, jakie stanowi opis tego, co niematerialne: ruchu oraz muzyki. Czy jednak naprawdę opisanie tańca było jego celem? Relacja powstała, aby ukazać doświadczenie podróżujących oraz realia życia w odwiedzanych miejscach. Krzywy pisze, że diariusz był podstawową formą utrwalania doświadczeń dla staropolskich podróżników (Krzywy, 2001, s. 131). Opisy widowisk w nim zawarte są więc o tyle istotne, o ile wyczytać z nich można opowieść o doświadczeniu kultury zawierającą liczne informacje o świecie i społeczeństwie, które ją wytworzyło. Jedną z podstawowych funkcji relacji z podróży jest oczywiście próba opisanie odwiedzanego miejsca, dlatego zrozumiałym jest, że autor nie skupia się na tańcu, a jedynie pobieżnie o nim wspomina. Oglądane widowiska taneczne i wydarzenia towarzyskie stanowią tylko fragment codzienności podróżników, nie są w żaden sposób nadrzędne wobec ich pozostałych czynności, doświadczeń. Ponieważ cała relacja ma skrótowy charakter, a przedmiotem diariusza jest opowiedzenie o podróży królewicza Wazy, nie ma powodu, dla którego autor miałby za każdym razem dokładnie opisywać taniec, skupia się na szerszym kontekście sytuacji i jej okolicznościach. Taniec opisuje tylko raz w relacji z 11 stycznia 1625 roku. To właśnie owo wydarzenie uznane zostało za wyjątkowe na tyle, że zainspirowało autora do przekazania jego przebiegu, choć i tak niepełnego. Dzięki tym słowom dzisiejsi czytelnicy mogą pośrednio obcować z wykonywanymi przed wiekami tańcami. W pozostałych przypadkach ta możliwość jest niezwykle ograniczona. Warto jednak pamiętać, że ta ulotna sztuka, mając możliwość istnienia historycznego tylko za pośrednictwem innych, podlega ich ograniczeniom. Trudno oczekiwać od literatury

(szczególnie XVII-wiecznego pamiętnikarstwa), aby opisywała pełnię kulturowej i artystycznej rzeczywistości. Choć Pac nie zagłębia się w nieznane sobie detale choreograficzne, to jego opisy przyczyniły się do utrwalenia tej niezwyklej formy sztuki, jaką jest taniec.

#### Bibliografia podmiotowa

Przyboś, A. (red.) (1977). *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

#### Bibliografia przedmiotowa

Agnel, R., Żukowski, J. (2023). Balet i taniec sceniczny na polskim dworze królewskim w latach 1587–1648. W: Żukowski, J. (red.), *Triumfalna harmonia. Teatr Władysława IV. Eseje* (s. 249–285). Warszawa: Arx Regia, Zamek Królewski w Warszawie.

Chodkowski, A. (red.) (1995). *Encyklopedia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Czapliński, W. (1979). Stefan Pac. W: E. Rostworowski (red.), *Polski Słownik Biograficzny* (s. 748–749). T. 24. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Czyż, A. S. (2016). *Fundacje artystyczne rodziny Paców: „Lilum bonae spei ab antiquitate consecratum”*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Drabecka, M. (1966.). *Tańce historyczne*. Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego.

Drożdż, T. (2012). *Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury*. Katowice: Uniwersytet Śląski.

Klimczyk, W. (2015). *Wirus mobilizacji: Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*. T. 1. Kraków: Universitas.

Krzywy, R. (2001). *Od hodoeporikonu do eposu peregryneckiego: Studium z historii form literackich*. Warszawa: Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego.

Michałowska, T., Sarnowska-Temeriusz, E., Otwinowska, B. (red.) (1990). *Słownik literatury staropolskiej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Przyboś, A. (1977). Wstęp. W: A. Przyboś (red.), *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625* (s. 7–35). Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Przybyszewska-Jarmińska, B. (2007). *Muzyczne dwory polskich Wazów*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.

Reglińska-Jemioł, A. (2012). *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Reglińska-Jemioł A. (2022). Męski tancerz i jego rola w widowiskach teatralnych XVI–XVIII wieku. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, 171, 82–101.

Rytel, J. (1962). „Pamiętniki” Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego. *Szkic z dziejów prozy narracyjnej*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

Rytel, J. (1990). *Studia z dziejów prozy staropolskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Szweykowska, A. (1976). *Dramma per musica w teatrze Wazów. 1635–1648. Karta z dziejów barokowego dramatu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Szweykowski, Z (1970). Tradition and Popular Elements in Polish Music of the Baroque Era. *The Musical Quarterly*, 1, 99–115.

- Turska, I. (1983). *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Wisner, H. (2009). *Władysław IV Waza*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Żukowski, J. (2011). Vestiti di concerto, maschare di cera. Kostiumy baletowe na dworze Władysława IV Wazy. *Pamiętnik Teatralny*, 60 (1), 5–44.
- Żukowski, J. (2013). »Maszkary Bakcha« czyli król Władysław tańczy. *Barok. Historia, Literatura, Sztuka*, 20 (1), 33–85.
- Żukowski, J. (2015). Diana triumfująca: brukselski balet ku czci Władysława Zygmunta Wazy a zagadnienie ikonografii performatywnej. *Barok. Historia, Literatura, Sztuka*, 22 (1), 61–85.
- Żurawska, J. (1998). Pod maską Alcyny. W: R. Ocieczek, B. Mazurkova (red.), *Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544–1595)* (s. 61–72). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Francuskie korzenie baletu*. Pobrane z: [www.trubadur.pl/old/Biul\\_24/Balet\\_Francuskie.html](http://www.trubadur.pl/old/Biul_24/Balet_Francuskie.html) (4.05.2023).

## “The dances lasted long into the night” – searching for dance descriptions in Stefan Pac’s diary. Seventeenth-century memoirism and the problem of describing immaterial reality

### Summary

The presented research focuses on issues related to the depiction of intangible works of art in Old Polish literature. The discussion centres on 17th-century memoir writing, exploring both its possibilities and its genre-specific limitations. The study examines descriptions of dance included in the itinerary of Stefan Pac, who accompanied Prince Władysław Vasa on his grand tour. Based on an analysis of passages detailing both the artistic dance-theater performances witnessed by the entourage and the social gatherings where participants engaged in utilitarian-social dances, a schema for constructing a typical description of this form of movement, as recorded in Pac’s diary, is identified. Each component of this description is subjected to further reflection.

**Keywords:** ballet, court ballet, diary, grand tour, itinerary, court culture, travel writing, Stefan Pac, dance, 17th-century theatre, Władysław IV Vasa

**Słowa kluczowe:** balet, balet dworski, dziariusz, *grand tour*, *itinerarium*, kultura dworska, podróżopisarstwo, Stefan Pac, taniec, teatr XVII-wieczny, Władysław IV Waza