

# Paradny ubiór chłopski a kostium estradowy – formy rozbarskiego stroju ludowego w prezentacjach scenicznych zespołów regionalnych Górnego Śląska (studium przypadku)

Magdalena Tobała-Feliks

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Szkoła Doktorska

Muzeum Historii Katowic

ORCID: 0000-0002-5421-9484

## Wprowadzenie

**Kultywowanie elementów folkloru muzycznego odgrywa istotną rolę w zachowaniu dziedzictwa kulturowego danego regionu.** Folklor będący zespołem tradycyjnych treści słownych, wokalnych, instrumentalnych<sup>1</sup>, tanecznych oraz zachowań obrzędowo-teatralnych danej zbiorowości stanowi bowiem reprezentację ważnych wątków znaczeniowych i konotacyjnych. Składa się na niego zbiór zachowań praktycznych i symbolicznych oraz wytworów tożsamych z tymi zachowaniami. Z kolei świadome kultywowanie selektywnie wytypowanych elementów folkloru prezentowanych w formie scenicznej określamy mianem folkloryzmu<sup>2</sup>. Pojęcie to obejmuje między innymi wszelkiego rodzaju przedsięwzięcia o charakterze taneczno-wokalnym podejmowa-

■ 1 Wg Bogusława Linette'a folklor muzyczny obejmuje zespół zjawisk muzycznych, wytworzonych w obrębie danej społeczności i przekazywanych z pokolenia na pokolenie, w tym świadomość muzyczną, styl muzyczny (skale muzyczne, typowe zwroty melodyczne, melizmatykę, właściwości dynamiczne i agogiczne, zasady wersyfikacji i prozodii), repertuar (melodie instrumentalne oraz teksty pieśni), a także manieri wykonawcze, zob. B. Linette, *Folklor muzyczny a folklorizm*, [w:] *Folklor w życiu współczesnym*, red. B. Linette, Poznań 1970, s. 30–38.

2 K. Kaczko, *Zespoły folklorystyczne i ich rola w utrzymaniu tradycji własnego regionu*, [w:] *Ludowe tradycje. Dziedzictwo kulturowe ludności rodzimej w granicach województwa śląskiego*, red. B. Bazieli, Katowice 2009, s. 239.

ne współcześnie przez wiele zespołów regionalnych<sup>3</sup>. Przekaz stworzony w trakcie ich występów wzmacnia nie tylko wybór i staranne przygotowanie repertuaru, ale także odpowiednio dobrany kostium sceniczny<sup>4</sup>, który zazwyczaj nawiązuje do stroju ludowego danego regionu.

Celem artykułu jest zbadanie, na ile wymogi sceniczno-choreograficzne stawiane przed tancerzami i wokalistami zespołów regionalnych wpływają na wygląd paradnego rozbarskiego stroju chłopskiego<sup>5</sup> oraz w jakim stopniu względy ekonomiczne i estetyczne (w tym wizja artystyczna choreografa/kierownika zespołu) kształtują kostiumy sceniczne (powstałe na podstawie tego stroju). Interesujące wydaje się tu zarówno wskazanie źródeł ewentualnych modyfikacji, jak i określenie celu, który im przyświeca. Zakładam bowiem, że zmiany wyglądu poszczególnych części rozbarskiego stroju ludowego (dokonywane z inicjatywy osób kierujących zespołami) wpływają na jego percepcję, kształtując (w grupie widzów/odbiorców występów grup folklorystycznych) fałszywe wyobrażenie dotyczące jego oryginalnego wyglądu.

Ze względów metodologicznych w artykule skoncentruję się wyłącznie na Zespole Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny (dalej: zespół „Śląsk”), traktując go w kategorii interesującego poznawczo studium przypadku<sup>6</sup>. Badania pilotażowe, prowadzone przeze mnie w 2020 roku,

■ 3 Krystyna Kaczko wyróżnia zespoły śpiewacze (*a cappella*, występujące w towarzystwie instrumentów bądź odtwarzanej z taśmy ścieżki dźwiękowej), taneczne oraz grupy inscenizujące zwyczaje i obrzędy doroczne, zob. K. Kaczko, *Zespoły folklorystyczne i ich rola...*, s. 241.

4 Kostium, obok repertuaru i nazwy zespołu, jest najważniejszym czynnikiem decydującym o scenicznym wizerunku grupy. Anna Kurpiel podkreśla, że jest swoistym emblematem, stanowiąc równocześnie podstawę wielopoziomowej identyfikacji, zob. A. Kurpiel, *Strój na scenie. Funkcje stroju i jego znaczenie dla amatorskich zespołów ludowych*, [w:] *Współczesna problematyka badań nad strojami ludowymi*, red. A.W. Brzezińska, A. Paprot-Wielopolska, M. Tymochowicz, Wrocław 2018 [Atlas Polskich Strojów Ludowych, t. 48, zeszyt specjalny], s. 149–155.

5 Badania nad tym zagadnieniem prowadziłam od czerwca do listopada 2020 r. Początkowo spotykałam się z członkami zespołów ludowych (m.in. Zespołu Pieśni i Tańca Uniwersytetu Ekonomicznego „Silesianie”, Studenckiego Zespołu Pieśni i Tańca Uniwersytetu Śląskiego „Katowice”, Zespołu Ludowego „Podlasianki” oraz Zespołu „Mikołowianki”) działających na terenie GOP-u (Katowic i miast ościennych), zazwyczaj w ich domach (sporadycznie w siedzibach zespołów), później też z przedstawicielami Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”, o czym dalej – zob. podrozdział *Sceniczne kreacje zespołu Śląsk...*

6 Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny (wcześniej: Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Śląsk”) jest drugim obok Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze” zespołem folklorystycznym o charakterze ponadregionalnym. Zespół powołany z inicjatywy Stanisława Hadyny (kierownika artystycznego) oraz Elwiry Kamińskiej (choreografki) rozpoczął swą działalność 1 lipca 1953 r. Początkowo prezentował folklor śląski, w szczególności tańce i pieśni pochodzące z przemysłowej części Górnego Śląska, ziemi cieszyńskiej i Beskidów; z czasem w jego repertuarze

wykazały bowiem, że zespół „Śląsk” inspirowane wiele mniejszych zespołów pod względem wizualnym, stając się pewnego rodzaju wzorcem estetycznym<sup>7</sup>. Analizie poddam w szczególności kostium estradowy inspirowany kobiecym strojem rozbarskim, uznawanym za najbardziej kanoniczny na znacznym obszarze Górnego Śląska (stąd najczęściej poddawany rekonstrukcjom). Omawiany strój kobiecy ze względu na różnorodność i bogactwo elementów składających się na pełną stylizację daje większe możliwości modyfikacji aniżeli jego męski odpowiednik<sup>8</sup>. Zaznaczę, iż strój ten pierwotnie spotykano w terenie w kilku odmianach, z których każdą charakteryzowały określone elementy ubioru: *do wierzchnia*<sup>9</sup>, *do jakli*<sup>10</sup>, *do*

pojawiały się także utwory z innych regionów. Obecnie to również opery, oratoria oraz muzyka sakralna. Zob. szerzej: J. Myrcik, *Pół wieku Śląska. Zarys monograficzny Zespołu Pieśni i Tańca Śląsk*, Koszęcin 2004.

7 Świadczą o tym wypowiedzi respondentów: *Galandy mamy á la Śląsk* (M, ur. w 1991 r., członek zespołu regionalnego); *Robimy jak Śląsk, podpatrujemy ich stroje i szukamy czegoś, co możemy wykorzystać u siebie* (K, ur. w 1982 r., członkini zespołu regionalnego).

8 Męski kostium wizualnie nie odbiega znacząco od oryginalnego stroju rozbarskiego. Spodnie wzorowane na *jeleniokach* szyte są jednak z żółtego sukna, a nie, jak miało to miejsce pierwotnie, z jeleniej skóry, zapinane są z boku – w oryginale natomiast zapinano je na środku oszewki (zob. B. Bazieli, *Strój rozbarski*, Wrocław 2002 [Atlas Polskich Strojów Ludowych, cz. 3, Śląsk, z. 5], s. 51). Początkowo tradycyjny haft mereżkowy obecny w koszulach zastąpiono czerwono-niebieskim haftem przetykanym. W przypadku *brucleka* oraz *kamzoli* kwestia finansowa zaważyła na wyglądzie guzików. Nie rozważano możliwości odwzorowania oryginałów, na których sztancowano sceny prezentujące prace polowe. Pierwotnie guziki te zdobił wizerunek orła charakterystycznego dla stroju cieszyńskiego, nawiązując do guzików obecnych w mundurze Franciszka Józefa. Z czasem jednak zdecydowano się na zastosowanie gładkich srebrnych guzików – wcześniejsze często się gubiły i trudno je było stale uzupełniać. *Kamzole* (nazywane przez członków zespołu „Śląsk” – *westy*) początkowo zapinano zgodnie z kanonem, obecnie się tego nie robi (sądzi się, że ich zapinanie niekorzystnie wpływa na wygląd noszącej je osoby). W związku z tym planuje się szycie nowych, odpowiednio skrojonych i dopasowanych *west*, które znów będą zapinane (M, ur. w 1973 r., kierownik artystyczny zespołu „Śląsk”).

9 Najbardziej charakterystycznym elementem tego typu stroju jest *wiercheń*, czyli samodzielny, dopasowany w talii stanik/gorset w kolorze czerwonym, czarnym lub granatowym (rzadziej wiśniowym). Jego niezbyt głęboki dekolot zdobiła zaprasowana w fałdki żakardowa wstążka. Dodatkową ozdobę tworzyły małe, zazwyczaj złoczone guziki oraz szamerunki i chwościki wykonane z nici w odpowiednio dobranym kolorze. Tylna część *wierzchnia* składa się z kilku symetrycznie przyciętych części, które niezszyte dołem tworzyły *kantyczki/kaletki* (zob. B. Bazieli, *Strój rozbarski...*, s. 69–70). *Strój do wierzchnia* stanowi najbardziej rozpowszechnioną formę stroju rozbarskiego, często powielaną i modyfikowaną przez liczne zespoły ludowe/regionalne oraz grupy folklorystyczne.

10 *Jakla* to luźna katanka z długim rękawem stanowiąca okrycie wierzchnie, występuje w wielu odmianach (zależnie od swojego przeznaczenia), zob. B. Bazieli, *Strój rozbarski...*, s. 74–76.

*merynki*<sup>11</sup>. Dla zespołów regionalnych występujących w stroju rozbarskim dobrym wyborem byłyby zapewne *merynka*, stanowiąca typową formę ubioru na zabawę (do tańca), jednak w większości przypadków popularna jest wśród nich wersja z *wierzchniem*<sup>12</sup>. W zespole „Śląsk” dodatkowo obecne są również *jakle*<sup>13</sup>.

## Narodziny kostiumu scenicznego

Strój ludowy stanowi zagadnienie niezwykle złożone i wielowątkowe. Wygląd paradnej odzieży chłopskiej w formie, jaką dziś identyfikujemy ze strojem regionalnym, kształtował się począwszy od 3. ćwierci XVIII stulecia do przełomu XIX i XX wieku. Nawet w tym okresie strój był podatny na różnorodne wpływy zewnętrzne. Moda miejska zdobywała wielu odbiorców na wsi, co systematycznie odbijało się w strukturze odświętnych ubiorów chłopstwa<sup>14</sup>. Kwestia modyfikacji pojawiających się w stro-

■ 11 *Merynka/merinka* to wełniana (kaszirowa) chusta, przeważnie biała lub kremowa. W jej narożniku haftowano niekiedy wzory florystyczne (najczęściej motyw róży uzupełniony mniejszymi kwiatami i liśćmi), czasem też zadrukowywano ją w czerwono-różowe kwiaty (tu także dominowały róże). Obrzeża chusty zdobiła niewielka pleciona bordiura oraz frędzle wykonane z jedwabnych lacetowych nici. Składano ją po przekątnej, krzyżowano na piersiach i wiązano w tyle pod opadającym do talii narożnikiem, zob. B. Bazieli, *Strój rozbarski...*, s. 77).

12 Wspomniana *merynka* pojawia się jedynie w kostiumach Zespołu Pieśni i Tańca „Katowice”, określanych przez zespół jako Opole-Racibórz (łączą one charakterystyczne dla obu regionów elementy stroju ludowego).

13 Sporadycznie stosowana jest kombinacja *wierzchni* i *jakli*. Sama dostrzegam pozytywne strony takiego rozwiązania, choć zdaniem choreografów przemieszanie formy może wpływać niekorzystnie na finalny efekt wizualny prezentowanej grupy. Wprowadzana unifikacja formy, krytykowana przez etnologów i folklorystów jako niezgodna z historycznym wzorcem, przez samych członków zespołów oceniana jest pozytywnie (analiza badań własnych oraz literatury przedmiotu: *Pokazujemy bogactwo tych strojów, one muszą być efektowne, ale nie może być pstrokaczny, muszą ze sobą współgrać na scenie [...], lepiej wygląda, jak stroje są takie same albo bardzo podobne* (K, ur. w 1979 r., członkini zespołu regionalnego). Zob. też: H. Golla, *Dolnośląski strój ludowy. Tradycja w konfrontacji ze współczesnością*, [w:] *Stroje ludowe jako fenomen kulturowy*, red. A.W. Brzezińska, M. Tymochowicz, Wrocław 2013 [Atlas Polskich Strojów Ludowych, t. 39, zeszyt specjalny], s. 103–110.

14 Zagadnienie to omówiono szerzej np. w licznych zeszytach Atlasu Polskich Strojów Ludowych. W odniesieniu do stroju rozbarskiego także: B. Bazieli, *Z bliska i z oddali. Stroje ludowe na Śląsku*, Katowice 2017. Mamy jednak często do czynienia ze zmodyfikowaną formą stroju ludowego, wytworzoną głównie przez opisujących. Już ludoznawcy pomijali część pozakanonicznych elementów odświętnego ubioru ludności wiejskiej, gdyż nie mieściły się one w przyjętych schematach wyobrażeń o kroju, zdobnictwie czy fasonie, zob. wypowiedź E. Rosal: *Nowy strój ludowy – 8. odc podcastu Wszyscy jesteśmy ze wsi*, podcast historyczno-etnologiczny Stowarzyszenia Folkowisko organizowany w ramach projektu „Patriotyzm jutra”, [a:] [www.youtube.com/watch?v=-9XW\\_X0WLFM](http://www.youtube.com/watch?v=-9XW_X0WLFM), dostęp: 17.09.2021.

ju ludowym wydaje się dość istotna, łągodzi bowiem zbyt ortodoksyjne (ściśle związane z kanonem) podejście do tej formy ubioru. Niemniej jednak wydaje się, że zmiany powinny być uzasadnione, w przeciwnym razie finalną wersję kostiumu trudno uznać za nośnik tradycyjnych wartości, a tym samym traci ona swój autoteliczny sens.

Piotr Bogatyriew w *Semiotyce kultury ludowej* nadmienia, że strój ludowy należy postrzegać jednocześnie jako rzecz i znak<sup>15</sup>. W taki sposób był on zresztą widziany przez dawnych mieszkańców wsi<sup>16</sup>. W podobnym tonie wypowiadają się też inni badacze<sup>17</sup>, w tym Ryszard Kantor. Ten ostatni widzi w stroju ludowym rekwizyt ludzkich zachowań<sup>18</sup>. Możemy przyjąć zatem, iż ta forma ubioru stanowiła złożony *link*<sup>19</sup> między prywatnością ciała a publicznym znaczeniem będącym wyrazem pewnego kodu znaczeniowego. Ludoznawcy i etnografowie w paradnej wersji stroju ludowego widzieli głównie estetyczny przejaw kreowania lokalnych tożsamości, wykluczając przy tym indywidualne preferencje jego nosicieli. Dopiero w okresie PRL-u funkcje stroju regionalnego uległy przeobrażeniu, pociągającym za sobą zmiany w jego wyglądzie (znaczne uproszczenie formy, unifikacje oraz określanie stroju krakowskiego narodowym, co wpływało na degradację lokalnych tradycji)<sup>20</sup>. Niemniej jednak od najdawniejszych czasów odzienie (szczególnie strój ludowy) pełniło rolę semiologiczną. Ten specyficzny typ ubrania wypełniał przestrzeń w pozawerbalnej ko-

■ 15 P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa 1979, s. 222–225.

16 Dla mieszkańca wsi (nosiciela) strój jasno przekazywał konkretne treści, które jednak nie zawsze były czytelne dla innych. Odmiennie postrzegali go urzędnicy miejscy czy przedstawiciele elit intelektualnych.

17 Zdaniem Edmunda Husserla (E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii*, Warszawa 1975) czy Rolanda Barthesa (R. Barthes, *Mit i znak*, Warszawa 1970) każdy wytwór kulturowy legitymizujący się określonym znaczeniem jest znakiem. Dla niektórych badaczy strój może stać się znakiem, jeżeli ma charakter konwencjonalny (możemy analizować go w kontekście kulturowym); należy zatem dbać o jego funkcję znaczącą, aby nie stracił swej nadrzędnej wartości.

18 R. Kantor, *Symboliczna funkcja stroju w społecznościach wiejskich w drugiej połowie XIX wieku i w wieku XX. (Na podstawie materiałów z terenu Polski)*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie” 1979, nr 8, s. 12–13.

19 Współcześnie słowo *link* oznacza głównie element dokumentu elektronicznego łączący jego fragmenty lub odsyłający do innego dokumentu, zob. *Link*, [[:] <https://sjp.pwn.pl/szukaj/link.html>, dostęp: 17.09.2021). Pojęcie to pojawia się jednak od dawna u badaczy zajmujących się semiotyką ubioru (tu także w kontekście swoistego łącznika, niezwiązanego z przestrzenią internetu), zob. N. Felshin, *Clothing a Subject*, „Art. Journal” 1995, vol. 54(1), p. 20–28; również współcześnie, np. *Nowy strój ludowy...*, dostęp: 17.09.2021.

20 Nadrzędnym celem było wtedy ukazanie ogólnie rozumianej lokalności stroju ludowego; samo pochodzenie stroju z danego regionu było drugorzędne, zob. A. Radziszewska-Pąkowska, *Strój krakowski, jako strój narodowy*, „Etnografia Polska” 1988, nr 23(2), s. 39–65.

munikacji społecznej, stanowiąc szczególną formę świadomego i podświadomego przekazu<sup>21</sup>.

Niekiedy ubiór staje się kostiumem – ma to miejsce szczególnie wtedy, gdy człowiek zaczyna wchodzić czasowo w określoną rolę. Ubranie służy wówczas przedstawieniu złudzenia pewnej kreowanej rzeczywistości. Umiejscawia zatem noszącego go człowieka w przestrzeni społecznej poprzez wysyłanie identyfikującego komunikatu odczytywanego za pomocą określonego kodu<sup>22</sup>. To właśnie w wyniku ciągłości tego procesu tradycyjnie rozumiany strój ludowy całkowicie zmienił swoje znaczenie – jako kostium sceniczny stał się niezwykle znaczącym elementem festiwalu oraz przeglądów folklorystycznych. Kostium sceniczny/estradowy rozumiem tu jako stylizowany strój ludowy, a więc odzienie inspirowane historyczną formą paradnej odzieży chłopskiej; komplet wzorowany na tradycyjnym wyglądzie stroju regionalnego, systematycznie modyfikowany, zakładany przez aktora regionalnego zespołu ludowego<sup>23</sup>. Strój-kostium kształtuje zatem nowe treści, tworząc za sprawą licznych modyfikacji niekonwencjonalne nawiązania do dobrze znanego, szablonowego kodu kultury<sup>24</sup>. Szczególnie istotne są tu dwa wątki: oderwanie stroju ludowego od kontekstu regionalnego (samo pojęcie ludowy redefiniowało się współcześnie) oraz zmiany na poziomie znaczeniowym. Historycznie stanowił on wyznacznik statusu i umiejscawiał jednostkę w systemie stratyfikacji społecznej, współcześnie nastąpiła dekodyfikacja tradycyjnych znaczeń<sup>25</sup>.

■ 21 Z. Żygalski, *Strój jako forma symboliczna*, [w:] *Ubiory w Polsce. Materiały III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1994, s. 7–18.

22 K. Turska, *Ubiór jako znak*, „Lud” 1986, nr 70, s. 67–84.

23 Zob. T. Smolińska, *W kręgu badań nad tradycyjną odzieżą ludową w Polsce*, „Notatnik Skansenowski. Rocznik Muzeum Wsi Opolskiej” 2015, nr 5, s. 9–16.

24 Zob. B. Hołub, *Znakowy charakter kobiecych nakryć głowy*, [w:] *Stroje ludowe, jako fenomen kulturowy...*, s. 25–35.

25 Pomyłki popełniają zarówno osoby odtwarzające kostium, jak i te noszące jego poszczególne elementy. Badacze stroju rozbarskiego często krytykowali zakładanie przez starsze kobiety *galandy* lub nieprzysłanianie fartuchem *kalet wierchnia*. Brak poprawności merytorycznej wskazuje zresztą wielu badaczy (zob. np. M. Tymochowicz, *Siedem grzechów głównych popełnianych przy odtwarzaniu strojów ludowych*, [w:] *Tam na Podlasiu*, t. 5: *Codzienny i świąteczny ubiór ludności południowego Podlasia*, red. J. Adamowski, M. Wójcicka, Wola Osowińska 2014, s. 149). Do tytułowych siedmiu grzechów głównych autorka zalicza: nadmierne uproszczenia, wprowadzanie modyfikacji kroju, niewłaściwy dobór tkanin, błędne odtwarzanie haftów, wprowadzanie elementów nieobecnych pierwotnie w strukturze stroju, ujednoczenie oraz błędne dobieranie stroju w stosunku do wieku właściciela. Finalnie nieudane rekonstrukcje deprymują zarówno osobę zakładającą strój, jak i jego twórcę. Podobną opinię wyrażał również Tymoteusz Król zajmujący się strojem wilamowickim (T. Król, *Praca ciężka i nieopłacalna, czyli współcześni twórcy stroju wilamowickiego*, [w:] *Współczesna problematyka...*, s. 97).



W wyniku wielorakich przeobrażeń społeczno-kulturowych stroje-kostiumy otwierają nową przestrzeń analityczną w badaniach stroju ludowego. Etnolodzy nie tylko rejestrują, ale także interpretują zachodzące zjawiska. Diagnozowanie zmian oraz ich opis wymaga jednak właściwego namyśłu metodologicznego, nie zaś oceny przez pryzmat zbliżenia, bądź nie, do oryginału. Stroje-kostiumy funkcjonują w innej warstwie znaczeniowej niż ich pierwowzory. Nawet wierne rekonstrukcje strojów ludowych powstające na bazie inwentarza muzealnego powinno się dziś analizować w innych kategoriach, niż ma to miejsce w odniesieniu do zdeponowanych w placówkach muzealnych oryginalnych części paradnej odzieży chłopskiej. Strój ludowy, stanowiący pierwotnie nośnik wielu symboli, po przeobrażeniu się w strój-kostium zamiast/obok dotychczas spełnianych funkcji (somatycznej, identyfikacyjnej, tożsamościowej, wierzeniowo-magicznej, semiotycznej oraz obrzędowej) pełni nową rolę wiodącą, ludyczno-autoteliczną, stanowiącą formę oprawy wypowiedzi scenicznej, przekazującej określone treści głównie za pośrednictwem ruchu (choreografii).

## Sceniczne kreacje zespołu „Śląsk”. Kostium jako bardziej wymagające wcielenie oryginału<sup>26</sup> (analiza badań własnych)

Moim celem stało się spojrzenie na rozbarski strój ludowy przez pryzmat jego scenicznych modyfikacji dokonywanych przez zespół „Śląsk”. Istotne było pozyskanie do badań informatorów bezpośrednio związanych z górnośląskim folklorem taneczno-wokalnym. W tym celu skierowałam pismo do dyrekcji zespołu z prośbą o możliwość przeprowadzenia kwerendy mającej na celu zdiagnozowanie interesującego mnie zagadnienia. Niestety w związku z sytuacją pandemiczną (Covid-19) i wprowadzaniem kolejnych obostrzeń odwołano umówione w siedzibie zespołu spotkania, a kontakty z jego przedstawicielami ograniczyły się do rozmów telefonicznych, korespondencji e-mailowej oraz w kilku przypadkach rozmów online. Dalsze kontakty pozyskiwałam na zasadzie tzw. *kuli śniegowej*<sup>27</sup>. Najwięcej informacji dostarczył kierownik artystyczny zespołu „Śląsk” –

■ 26 Jest to nawiązanie do słów kierownika artystycznego zespołu: *kostium potrzebuje więcej niż strój*. Dotyczy to zarówno ilości tkaniny wykorzystywanej do stworzenia stroju (zawsze ok. jeden bryt materiału więcej), jak i uwagi, jakiej wymaga samo przygotowanie projektu. Z jednej strony ma on nawiązywać do oryginału, a z drugiej – wykraczać poza uwarunkowania, jakie niósł z sobą tradycyjny strój ludowy. Dąży się zatem do uzyskania pewnej równowagi między strojem ludowym i wywodzącym się z niego, jednak pod względem semiotycznym zupełnie różnym, strojem estradowym.

27 Metoda kuli śnieżnej (ang. *snowball sampling*) – metoda nielosowego doboru próby polegająca na rekrutowaniu uczestników przez innych uczestników, zob. E. Babbie, *Podstawy badań społecznych*, Warszawa 2004, s. 203.

Jarosław Świątek, odpowiedzialny za finałny wygląd kostiumów scenicznych. Dotarłam również do materiału ikonograficznego zdeponowanego w Dziale Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Archiwizacji Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny. Fotografie dokumentujące zmiany wyglądu stroju-kostiumu na przestrzeni poszczególnych dekad znacznie wzbogaciły analizę badawczą (kilka z nich prezentuję w tekście).

Stroje zespołu „Śląsk” zmieniały formę w różnych okresach jego funkcjonowania. Zespół dysponuje własnym zapleczem krawieckim<sup>28</sup> oraz strojami historycznymi gromadzonymi między innymi przez byłego już dyrektora Jerzego Wójcika. Stroje te zakupiono w Dąbrówce Wielkiej (obecnie dzielnica Piekar Śląskich)<sup>29</sup> z myślą o stworzeniu swoistego wzornika służącego do szycia późniejszych ubiorów/kostiumów scenicznych.

W kontekście analizowanego tematu użycie słowa kostium jest szczególnie znaczące. Nazewnictwo stosowane w zespole „Śląsk” kieruje nas właśnie w stronę kostiumu scenicznego, co wpływa znacząco na ogląd całości zagadnienia. Mamy tu do czynienia z kostiumami, gdyż bazują one na elementach wcześniej już przetworzonych.

Pierwotna wizja ubioru scenicznego zaprojektowana przez Elwirę Kamińską i Stanisława Hadynę podlegała systematycznym zmianom, zależnym na przykład od zasobów, jakimi dysponował zespół<sup>30</sup>. W latach 50. XX wieku kostium nawiązujący do stroju rozbarskiego, poza uproszczeniem związanym ze zmniejszeniem obfitości kształtu kobiecej sylwetki, był bardzo zbliżony do oryginału. Z biegiem czasu coraz mocniej redukowano tę tak pożądaną w tradycyjnej kulturze wsi objętość (kopiastość). W procesie kształtowania dzisiejszego wyglądu kostiumów pozbyto się *kielbaśnicy*<sup>31</sup>, zrezygnowano też z *watówki*<sup>32</sup>. Wpłynęło to na płynność ruchów tancerek, ale przede wszystkim odciażyło kostium, zwiększając komfort jego noszenia oraz ułatwiając podnoszenia. Pod koniec lat

■ 28 Mniejsze zespoły regionalne zlecają zwykle szycie strojów firmom zewnętrznym.

29 Stroje te wykorzystano np. w programie artystycznym *Idą powstańcy* – spektaklu muzyczno-tanecznym przygotowanym z okazji 100. rocznicy II powstania śląskiego, zob. *Zespół Pieśni i Tańca Śląsk: Idą Powstańcy*, [@]: [www.facebook.com/telewizja.TVS/videos/zesp%C3%B3%C5%82-pie%C5%9Bni-i-ta%C5%84ca-%C5%9B1%C4%85sk-id%C4%85-powsta%C5%84cy/2744758702407036/](http://www.facebook.com/telewizja.TVS/videos/zesp%C3%B3%C5%82-pie%C5%9Bni-i-ta%C5%84ca-%C5%9B1%C4%85sk-id%C4%85-powsta%C5%84cy/2744758702407036/), dostęp: 16.09.2021.

30 Kostiumy są co jakiś czas odświeżane; najczęściej wymienia się halki oraz *kabotki*. Wymiana poszczególnych elementów zazwyczaj wiąże się ze zmianą pierwotnego materiału. Zespół bazuje na materiałach dostępnych w Polsce, wiele rzeczy zamawia się również z Czech czy Słowacji (M, ur. w 1973 r., kierownik artystyczny zespołu „Śląsk”, informacje te potwierdzane są również w mniejszych zespołach).

31 *Kielbaśnica* to wałek materiału wiązane pod kiecką, poszerzający kobiecie biodra, zob. np. B. Bazieli, *Strój rozbarski...*, s. 66.

32 *Watówka* to watowana, pikowana *kiecka* spodnia, szyta zwyczajowo z czerwonego bądź bordowego inletu. Celem jej użycia było stworzenie wrażenia kopiastości sylwetki (kobieta miała wyglądać niczym kopka siana), zob. B. Bazieli, *Strój rozbarski...*, s. 66.



70. XX wieku stosowano koła (dziś jedynie w kostiumie mieszczan żywieckich). Budowanie odpowiedniej objętości *kiecki* znajduje odbicie w próbie kształtowania pewnego dostojęstwa (ryc. 1), niestety zastosowane w tym celu koło nie sprawdziło się (zdaniem choreografa zespołu wyglądało zbyt sztucznie, nie oddając autentycznego charakteru stroju), stąd ostatecznie z niego zrezygnowano.



Ryc. 1. Budowanie objętości *kiecki* przez zastosowanie koła, lata 70. XX wieku  
 Źródło: zasoby Działu Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Archiwizacji Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyńy

Dla zachowania wrażenia autentyczności stroju zdecydowanie lepsze (zdaniem osób odpowiedzialnych za kostiumy, ale także z perspektywy etnologa) było odtworzenie tej objętości za pomocą halek<sup>33</sup>. Modyfikacje dotyczące *kiecek* nie odnosiły się jedynie do liczby zakładanych warstw. Tradycyjna *kiecka na lajbiku*<sup>34</sup> została bowiem zastąpiona spódnicą<sup>35</sup>. Wynikało to z konieczności kilkukrotnego przebierania się w trakcie występów (zaznaczę, iż tancerka na przebranie się ma zwykle nie wię-

■ 33 Korzysta się wyłącznie z białych halek (jedynie ich obszycia nawiązują czasem do barwy *wierzchnia*). Ich zadaniem jest stworzenie wrażenia odpowiedniej (kopia-stej/obfitej) sylwetki, nie obciążając przy tym zbytnio kostiumu.

34 Spódnica z doszytym prostym stanikiem na grubych ramiączkach zapinana z przodu na guziki (opis własny na podstawie inwentarza muzealnego), zob. M. Rostworowska, *Śląski strój ludowy*, Wrocław 2001, s. 168–169.

35 Opolskie i pszczyńskie *olecki* oraz cieszyńskie *żywotki* stwarzają wrażenie jednolitej formy z *mazelonką*. W rzeczywistości są one mocowane do spódnicy za pomocą zatrząsków, co również ułatwia dopasowanie kostiumu do figury danej tancerki (K, ur. w 1990 r., tancerka).

cej niż 1–1,5 minuty). Eliminacja tego typu elementów wydaje się zatem uzasadniona. Mimo modyfikacji forma stroju wciąż zostaje zachowana, warunki sceniczne pozwalają jednak na wprowadzenie zmian w oryginalnej kolorystyce. W tradycyjnej wersji ta była dość zachowawcza, a za najbardziej dostojne i eleganckie uchodziły ciemne kolory (stąd *czorno jakła* oraz korespondująca z nią *kiecka* w stroju śląskiej panny młodej). Światło sceniczne pochłania jednak ciemne barwy, dlatego wyglądają one niekorzystnie w trakcie występów. Stąd pierwotnie czerwone, granatowe i czarne *wierzchnie* zastępowane były przez te bardziej kolorowe, tęczyowe (również w odcieniach pastelowych)<sup>36</sup>. Używane przez zespół fartuchy szyte z jedwabnego adamaszku (tzw. chińskie) w większości pochodzą z lat 70. ubiegłego wieku. Zdobiące je kwiaty są malowane na podstawie *mustra* lub zadrukowane (to dosyć charakterystyczny druk, kompozycje kwiatowe są mocno powiększone, żeby były widoczne z daleka)<sup>37</sup>.

Znamienny jest wpływ zespołu „Śląsk” na mniejsze zespoły amatorskie, które naśladują reprezentowaną przez niego stylistykę<sup>38</sup>. Skalę tego zjawiska ukazuje chociażby decyzja Elwiry Kamińskiej (lata 70. XX wieku) o nieprzysyłaniu kaletek *wierzchnia* fartuchem (ryc. 2)<sup>39</sup>, która pociągnęła za sobą lawinę powtórzeń również w mniejszych zespołach folklorystycznych.

Zmiana ta podyktowana była zapewne artystyczną wizją choreografki. Elwira Kamińska rzadko i niechętnie udzielała wywiadów, stąd nie są zna-

■ 36 Już w czasach E. Kamińskiej w układzie chóru obecna była tzw. tęcza, potem stopniowo uzupełniano ją aż do osiągnięcia tonalnego przejścia kolorów. Urozmaicona paleta barw wiąże się głównie z atrakcyjnością wizualną. Niekiedy dominuje jeden kolor (głównie w mniejszych, amatorskich regionalnych grupach folklorystycznych). Monochromatyczność kostiumów wiąże się często z prozaiczną potrzebą obniżenia kosztów zamawianych strojów, wynika zatem z ograniczonych możliwości finansowych grupy (analiza badań własnych).

37 Fartuchy zadrukowywano w latach 70. XX w. w jednej ze szkół artystycznych w Łodzi za pomocą gotowych folii, na które nanoszono wzór kwiatowy. W mniejszych zespołach fartuchy malowano niekiedy ręcznie (jeśli któryś z członków grupy miał zdolności manualne). Można było także zakupić fartuchy malowane akrylowymi farbami do tkanin (te malowane farbą olejną były trudne do przechowywania i transportu, a ich składanie mogło powodować uszkodzenia poszczególnych fragmentów malatury).

38 W wielu zespołach pojawia się *galanda* w wersji mocno inspirowanej „Śląskiem” (np. w Zespole Pieśni i Tańca Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach „Silesianie”, Studenckim Zespole Pieśni i Tańca Uniwersytetu Śląskiego „Katowice”, Zespole Pieśni i Tańca Uniwersytetu Jagiellońskiego „Słowianki”).

39 Współcześnie powrócono do tradycyjnej formy, jedynie cztery kaletki z tyłu pozostają wyciągnięte, co wiąże się z wizją Elwiry Kamińskiej dotyczącą ułożenia rąk w trojaku (tancerki trzymają ręce pod kaletkami). Dodam, że każda grupa strojów tożsama jest z grupą tańców, jakie się w nich prezentuje. W przypadku strojów rozbarskich jest to suita tańców śląskich (z trojakiem, ułanem), strój ten pojawia się także w przypadku tańców górniczych, m.in. kokotka, gołąbka (M, ur. w 1991 r., tancerz).



Ryc. 2. Artystki zespołu „Śląsk” w strojach-kostiumach rozbarskich – uwagę zwracają kaletki *wierzchnia* nieprzysłonięte fartuchem, lata 70. XX wieku  
 Źródło: zasoby Działu Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Archiwizacji Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny

ne jej bezpośrednie motywacje. Wiadomo natomiast, iż w pewnym momencie zdecydowała się na stworzenie swego rodzaju hybrydy kostiumowej – stroju rozbarsko-mieszczkańsko-żywieckiego będącego fuzją dwóch różnych i jakże dalekich tradycji.

Zespół dysponuje również kostiumami określanymi jako górnośląskie. Składają się na nie *jakle* w różnych odcieniach niebieskiego (od błękitu do granatu). Są one mocno stylizowane, widocznie podkreślają talię – są dalekie od *mustra* tradycyjnie używanego w stroju rozbarskim. Dostrzegamy tu natomiast wyraźne konotacje ze strojem górali żywieckich. Tancerki baletu występują też w białych *jaklach* zdobionych na obrzeżach haftem płaskim lub krzyżykowym<sup>40</sup>. Czarne *jakle* nigdy nie znalazły się w garderobie zespołu, choć planuje się wprowadzenie ich dla chóru<sup>41</sup>,

■ 40 Wprowadzono je w latach dwutysięcznych, w zdobnictwie nawiązują mocno do oryginału, ich kształt jest jednak zmieniony i świadomie odbiega od pierwotnej formy. Ten typ *jakli* noszono w trakcie oktawy Bożego Ciała oraz w letnie niedziele. Tancerkom w tej odsłonie stroju-kostiumu towarzyszą mężczyźni ubrani w mundury górnicze, nie zaś, jak w przypadku kobiet występujących w *wierzchnich*, w kostiumach nawiązujących do stroju ludowego.

41 *Jakle* te przy zachowaniu oryginalnego zdobienia gipiurą będą jednak wytaliowane.

razem z purpurkami<sup>42</sup> oraz perkalowymi fartuchami<sup>43</sup>. Byłoby to zatem nawiązanie do stroju rozbarskiego noszonego dawniej w rejonie Bytkowa (moje badania wykazały, że nie jest to świadome odwołanie). Inspiracje towarzyszące powstawaniu danego projektu bywają różne, nie zawsze czerpią ze stroju, który jest pierwowzorem kostiumu. W tej konkretnej kwestii inspiracją stały się dawne fotografie prezentujące kobiety z okolic Przemyśla. Strój z czarną *jakłą* (jeśli powstanie) będzie kolażem mody chłopskiej i pańskiej (miejskiej). Oczywiście jest, że wieś inspirowała się modą miasta, zwracam jednak uwagę, że pewne elementy charakterystyczne dla ubioru chłopskiego pozostawały niezmiennie.



Ryc. 3. Charakterystyczne gniazdzka podkreślające wysoko upięty kok

Źródło: zasoby Działu Ochrony Dziedzictwa Kulturowego i Archiwizacji Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny

■ 42 Tradycyjnie sposób wiązania purpurki uzależniony był od miejscowości, z jakiej pochodziła kobieta nosząca chustkę, ta jednak zwyczajowo zasłaniała jej włosy, zachodząc na czoło. W zamyśle projektowym kierownika artystycznego zespołu „Śląsk” sposób ich wiązania ulegnie zmianie – celowo odsłonięte czoło oraz fragment włosów mają w jego opinii wyglądać bardziej subtelnie i kobieco. Wykorzystanie czepców jest mocno ograniczone przez ich kształt. Koronkowa kanica będąca zwieńczeniem *budy* zamyka dźwięk, przez co ogranicza słyszalność. Poza tym zdaniem choreografów czepiec wygląda mniej twarzowo, jest to też mniej stabilna forma nakrycia głowy, a konieczność jego poprawiania mogłaby wpływać dekoncentrująco na tancerki (M, ur. w 1975 r., choreograf).

43 Prowadzone są już rozmowy z podwykonawcą, który miałby przygotować *piśiate* fartuchy określane w zespole *modrakami* (M, ur. w 1973 r., kierownik artystyczny zespołu „Śląsk”).



Najbardziej widoczne przeobrażenia dotyczą kobiecego nakrycia głowy. W pierwszej fazie działalności zespołu uwagę przykuwał niewielki wianek na czubku głowy (ryc. 3), za sprawą swej formy i rozmiaru nawiązujący do wianki ślubne zakładane do stroju rejonu opolskiego tudzież rybnickiego (z zaznaczeniem, iż te wykonano z mirtu). Materiał, z jakiego powstały owe wianuszki, kieruje nas jednak w stronę tradycyjnego rozwiązania – *galandy*. Wianuszek ze sztucznych kwiatów, koralików i świecidełek nie tylko do niej nawiązuje, ale też stanowi jeden z jej elementów. Tradycyjna *galanda* to drucziana konstrukcja oplataną wokół głowy w formie wieńca, ale też zakładany pod nią *urbinek* delikatnie wystający spod *harazionki* oraz tzw. *wionuszek* zdobiony *żdżadelkami* mocowanymi za pomocą *harnadli*. To właśnie reminiscencje *wionuszka* (gniazdka) odnajdujemy w materiałach archiwalnych „Śląska”. Nie wiemy jednak, czy rozwiązanie to uznano za atrakcyjniejsze, czy też było ono po prostu tańsze. Po powrocie do zespołu S. Hadyny (lata 90. XX wieku) powróciły także wianki w pełnej odsłonie. Współcześnie sceniczne *galandy* nie mają formy wianka; mają aksamitne denko z ozdobą wykonaną z koralików, nawiązującą do wspomnianego już gniazdka. Trwają starania, żeby były to gniazdka ozdobione małymi lusterkami (obecnymi w oryginale *żdżadelkami*) nakierowanymi na publiczność, aby w trakcie występów puszczać tzw. *zajączki do widza*. Strój rozbarski, pod względem interakcji z widownią, jest uważany za „martwy” (jest dość matowy, nie ma elementów błyszczących, mogących odbijać światło), stąd w analizowanym kostiumie scenicznym znaczącą rolę przypisano kolorom.

Na przestrzeni dekad różne bywały także korale – aktualnie są to trzy długie sznury masywnych koralów nawleczonych w szyku malejącym (co dobrze wygląda z daleka). Stanowią one odwołanie do tradycji stroju krakowskiego, z którego *notabene* świadomie zostały zaczerpnięte<sup>44</sup>. Nigdy nie udało się bowiem kupić biżuterii z małych, beczułkowatych paciorków rozbarskich (wysokie koszty). Zmieniało się też podejście do kwestii wykończeniowych poszczególnych elementów stroju. Na przykład krezy *kabotka* wykonane z haftowanego tiulu okazały się niepraktyczne. Mocno wykrochmalona koronka tego typu kruszyła się, w związku z czym tiul zastąpiono maszynowym wykończeniem (tzw. haftem richelieu). Pierwotnie *kabotki* zdobiła koronka klockowa, została ona jednak stopniowo wyparta właśnie przez tego rodzaju fabryczne zdobienia.

■ 44 Korale ściśle przylegały do szyi, a liczba zakładanych sznurów zwyczajowo była nieparzysta. Zdobił je zwykle patfongowy krzyżyk, czasem medalik bądź wisior w kształcie serduszka (zależnie od możliwości finansowych właścicielki).

## Podsumowanie

Reasumując, warto ponownie odnieść się do kluczowych założeń niniejszego artykułu. Celem rozważań była analiza wpływu czynników sceniczno-choreograficznych na finalny wygląd kostiumów zakładanych przez członków zespołu „Śląsk” oraz prześledzenie, w jakim stopniu czynniki pośrednie (w tym ekonomiczne i estetyczne) kształtują wygląd ubiorów scenicznych. Moje rozważania wskazały, iż finalna stylizacja członków zespołu ludowego stanowi wynik aksjologicznego dialogu determinowanego wyborem między konkurencyjnymi wartościami: autentycznością historycznego wzorca a wizualno-sceniczną atrakcyjnością jego kopii. Na tym tle strój-kostium postrzegać należy jako pełnoprawne narzędzie autokreacji członków zespołu<sup>45</sup>. Możemy spierać się o zasadność powstania tego typu kreacji, bowiem osoba niezająca bliżej problematyki strojów ludowych nie dostrzeże odstępstwa od historycznego wzorca, uznając je za rzetelną interpretację oryginału. Tymczasem mamy do czynienia z dalece modyfikującą je reinterpretacją, która w kontekście wymogów sceniczno-choreograficznych broni się za sprawą akceptacji pewnej konwencji. W przypadku kostiumów scenicznych prym wiedzie replikowanie oswojonego folkloru powielanego według dobrze znanych wzorców. Wygląd stroju-kostiumu jest zatem wypadkową wizji choreografa, umiejętności krawcowej oraz wiedzy etnograficznej (ta ostatnia odgrywa raczej najmniejszą rolę). Jak podkreśla Jarosław Świątek, komponowanie kostiumu to kwestia estetyki, mówiąc kolokwialnie, trzeba „go czuć na scenie”, wiedzieć, co należy podkreślić, czasem delikatnie przestylizować. Zapewne Elwira Kamińska również kierowała się zmysłem estetycznym pozwalającym jej wyobrazić sobie/ocenić wygląd stroju w ruchu/w przestrzeni. Scena ma tu kluczowe znaczenie, gdyż to ona generuje potrzebę posiadania kostiumu<sup>46</sup>.

■ 45 Osoby wstępujące do danego zespołu mają świadomość, jakie regiony będą reprezentować na scenie (w przypadku zespołu „Śląsk” mam na myśli region wiodący), można zatem założyć, że w jakimś stopniu utożsamiają się z danym obszarem. Dobitniej zauważalne jest to w małych zespołach.

46 Scena jest miejscem zintensyfikowanego dialogu między zespołem a widzem, równocześnie pełniącym istotną rolę w nurcie wzajemnej relacji porównawczej, jaka ma miejsce między zespołami. Konfrontacja z konwencją festiwalowych realiów skutkuje dążeniem do pewnej poprawności merytorycznej, wymogi sędziów nie zawsze są jednak zgodne z preferencjami członków zespołów. W trakcie badań pojawiła się nawet nieco zaskakująca informacja, jakoby to członkowie jury przeglądów folklorystycznych przedkładali unifikację formy nad zachowaną autentyczność względem pierwowzoru. Z drugiej strony sędziowie zdają sobie sprawę z konieczności wprowadzania określonych zmian, np. z tego, że naturalne materiały wykorzystywane w oryginalnych strojach łatwo się gniotły, co jest niepożądane zwłaszcza w przypadku występów wyjazdowych (K, ur. w 1993 r., chórzystka; M, ur. w 1991 r., choreograf).



Jako etnolog zajmujący się strojem ludowym zdaję sobie sprawę, iż stroje występujące w charakterze kostiumu zakładanego podczas występów grup folklorystycznych muszą spełniać określone wymogi natury formalnej, chociażby w celu uzyskania pożądanego efektu scenicznego. Dlatego, mimo częstej krytyki ze strony innych badaczy, sądzę (za autorytetem Barbary Bazielich<sup>47</sup>), że zmiany w strukturze, formie oraz fasonie stroju ludowego mają swe uzasadnienie, gdy mówimy o kostiumie scenicznym. O ile jednak w takim przypadku – inspiracji autentycznym przykładem paradnej odzieży chłopskiej – modyfikacje są dopuszczalne, o tyle – gdy mamy do czynienia z grupami folklorystycznymi utrzymującymi, że prezentują się w ubiorach ludowych – przychyłam się do przedkładania poprawności merytorycznej ponad uwarunkowania sceniczne<sup>48</sup>. Wewnątrz tych grup powinna dokonać się reinterpretacja podejścia do tematu reprodukcji strojów ludowych. Kluczową rolę przypisuje się w tej kwestii nomenklaturze: kostium sceniczny nie jest rekonstrukcją stroju ludowego, a jedynie wariacją na temat tejże rekonstrukcji, nierealizującą w pełni jej założeń. W moim mniemaniu najbardziej trafnym podejściem analitycznym jest wyodrębnienie dla nich osobnej podkategorii, w ramach której powinny być opisywane.

Należy zatem podkreślić, że zespół „Śląsk” występuje w kostiumach jedynie inspirowanych strojem ludowym, nie zaś w strojach ludowych celowo zrekonstruowanych na potrzeby występów scenicznych. Deklarują to zarówno członkowie zespołu, jak i osoby nim zarządzające. Tym samym świadomie tworzy się obszar twórczych działań, w ramach których mogą powstawać modyfikacje tradycyjnego obrazu stroju ludowego. Finalny wygląd kostiumów determinują przede wszystkim wymogi sceniczno-choreograficzne. Warto dodać, że te są niemal jednakowe dla większości zespołów (niezależnie od ich wielkości i statusu). Można tu wskazać między innymi na łatwość szybkiego zakładania oraz późniejszego przebierania się, zwiększenie wygody i zakresu ruchu tancerzy czy też możliwości transportowania kostiumów bez obaw o uszkodzenie.

Wdrożenie wizji proponowanej przez choreografa kierującego zespołem jest drugorzędne i każdorazowo uzależnione od możliwości finansowych grupy. Do elementów stroju scenicznego kreowanego za sprawą zmysłu estetycznego choreografa/kierownika zespołu można zaliczyć:

■ 47 Barbara Bazielich przez wiele lat zasiadała w radze programowej zespołu, kontrolując wygląd kostiumów scenicznych.

48 Kostiumy dla mniejszych zespołów amatorskich w zamierzeniu twórców mają być względnie zbliżone do kanonu stroju regionu, są jednak często mocno uproszczone w stosunku do pierwowzoru. Zespoły te starają się szyć stroje, a ostatecznie wychodzą im kostiumy (obserwacje własne – zob. np. „Podlasianki” czy „Mikołowianki”). Obecnie prowadzę w tym względzie badania, które zaowocują kolejnymi publikacjami.

dbanie o odpowiednią widoczność detali zdobniczych, zmiany kroju i kolorystyki w stosunku do oryginałów oraz łączenie elementów typowych dla różnych tradycji (np. opisana w tekście fuzja stroju rozbarskiego ze strojem górali żywieckich). Celem dokonywanych modyfikacji (w zamyśle ich pomysłodawców/kreatorów) jest przede wszystkim podniesienie atrakcyjności wizualnej stroju poprzez dostosowanie go do estetycznych wymagań współczesności (*jakle* podkreślające talie; zakładanie *purpurki* tak, by chusta odsłaniała włosy). W przypadku zespołu „Śląsk” zabiegi te (zdaniem choreografa) dodają wdzięku, podkreślając subtelność i kobiecość (służy temu również mocny, wyrazisty makijaż tancerek i chórzystek). Kreacje zespołu „Śląsk”, choć inspirują do autentycznego wizerunku stroju ludowego (w ograniczonym zakresie), bliższe są raczej wizji ludowości promowanej w kinematografii polskiej lat 70. XX wieku<sup>49</sup>. Jest to działanie zamierzone, znajdujące uzasadnienie z perspektywy warunków, jakie stwarza przestrzeń sceniczno-estradowa. Za sprawą wprowadzanych modyfikacji stroje te spełniają swój główny cel (zadaniem stroju-kostiumu jest wzbogacenie wizualnej strony występu). Zważywszy na popularność zespołu „Śląsk” oraz często niewielkie kompetencje merytoryczne (odnoszące się do tematu strojów ludowych) odbiorców prezentowanego przez niego repertuaru, można wstępnie uznać, że zmiany te wpływają na dosyć jednoznaczne postrzeganie kostiumu scenicznego inspirowanego rozbarskim strojem ludowym jako dawnej formy paradnej odzieży chłopskiej. W celu wyciągnięcia bardziej miarodajnych wniosków konieczne są jednak dalsze, pogłębione analizy omawianej problematyki badawczej.

■ 49 Powstało wtedy sporo filmów, których akcja rozgrywała się na wsi w okresie najbujniejszego rozkwitu kultury chłopskiej. Pokazywały one kulturę ludową w rozmaitych aspektach, również strój regionalny (ten prezentował się nadzwyczaj bogato, nie zawsze też był zgodny z kanonem), zob. G. Pełczyński, *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w PRL*, Poznań 2002, s. 101.

## Peasant Parade and Stage Costume – Forms of Folk Costume in Stage Presentations of Regional Folk Music Groups of the Upper Silesia

Musical folklore is a complex phenomenon on the border of ethnology and musicology. From an ethnological point of view, this issue goes far beyond the intangible aspects of culture itself. Presentations of regional folk music groups taking inspiration from the achievements of musical folklore reveal the appropriate artistic setting created on the basis of material artifacts. The image of these music groups is undoubtedly influenced by a properly selected stage costume, almost automatically identified with the folk costume, so it is worth looking at the folk costume through the prism of its stage modifications.

Keywords: cultural and religious studies, musical folklore, folk costume, stage costume, Upper Silesia