

KATARZYNA TURCZYN  
Warszawa

„PRZEPRASZAM, CZY MOGĘ SOBIE ZROBIĆ ZDJĘCIE Z KOSTIUMEM?”  
AUTENTYCZNOŚĆ STROJU W REKONSTRUKCJACH HISTORYCZNYCH  
NA PRZYKŁADZIE ODTWÓRSTWA TAŃCA DAWNEGO

WPROWADZENIE

Gdybym opowiedziała komuś, że całą sobotę spędziłam w Szkole Baletowej, a niedzielę w Wilanowie, podziwiając pokazy taneczne, to intuicja słuchacza wcale by nie podpowiadała, iż w weekend uczestniczyłam w imprezie rekonstrukcyjnej. Co roku w ostatnią sobotę i niedzielę wakacji organizowany jest *Korowód – Spotkania z Tańcem Dawnym*, podczas którego grupy rekonstrukcyjne tańca dawnego<sup>1</sup> z całej Polski, a czasem również zagraniczne, mają szansę spotkać się i zaprezentować swoje umiejętności – głównie taneczne – w trakcie pokazów. W sobotni wieczór mogą też wziąć udział w balu w oprawie historycznej, czyli z muzykami grającymi muzykę dawną, tańcząc tańce dawne. Uczestnicy bawią się na nim w strojach historycznych i oprócz konieczności zakupienia biletu, jest to jedyny wymóg, by wziąć udział w balu. Mogą więc pojawić się na nim również osoby nie będące członkami grup tanecznych – o ile zaopatrzą się w kostium. Ta i podobne informacje pozwoliły wysnuć mi wnioski że strój w rekonstrukcji historycznej można uznać za podstawowy element umieszczający określone działania w nurcie odtwórczym.

Moi rozmówcy wywodzili się z grup warszawskich, jednak niektórzy wcześniej lub w trakcie badań tańczyli również w zespołach z innych miast, albo też część z nich zmieniała grupy w obrębie Warszawy lub zakładała nowe. Czuli się oni często bardziej kompetentni do rozmowy ze mną o strojach z rekonstruowanych epok niż o samym tańcu. Nieraz słyszałam, że lepiej będzie, jeśli z pytaniami o choreografię zwrócę się choćby do instruktorki, bo moja rozmówczyni „tylko tańczy” – odtwarza to, czego uczą ją inni. Przykładem ilustrującym wagę stroju w rekonstrukcji są również okładki programów warszawskiego festiwalu – *Korowód – Spotkania z Tańcem Dawnym* z 2011 i 2012 roku. Nie oglądamy na nich ruchu, momentu uchwyconego w tańcu, bądź kroków tanecznych, ale podziwiamy właśnie fragmenty stroju. Nie znamy ani twarzy tancerza, nie widzimy też całego kostiumu, za to skupiamy się na szczegółach: materiale, fakturze, wzorze, masce. Zwracamy uwagę na to, w jaki sposób

<sup>1</sup> Za taniec dawny uznaje się tańce średniowieczne (piętnastowieczne), renesansowe (najczęściej utożsamiane z szesnastowiecznymi oraz częścią siedemnastowiecznych), barokowe (czyli siedemnastowieczne i osiemnastowieczne) oraz grupę tańców dziewiętnastowiecznych. W większości opierają się one na zapisach z traktatów tanecznych ówczesnych mistrzów tańca.

został zaprezentowany strój, jaka jest postawa ciała i układ rąk tancerza, w jaki sposób tancerki chwytają i utrzymują suknię oraz jak ciało wchodzi w relacje ze strojem. Widzimy tu niemal kwintesencję znaczenia stroju dla odtwórców.

Również dla publiczności podziwiany strój bywa niezwykły. Stwierdzenie, że jest on wykończeniem pozwalającym się przenieść do innej epoki, byłoby czymś niewystarczającym. Dobrze oddaje to wypowiedź jednego z rekonstruktorów:

*To że jesteś w stroju historycznym powoduje też to, że jesteś traktowany/traktowana przedmiotowo, tzn. liczy się to co na sobie masz, a nie to że jesteś jakąś osobą, często ludzie przyjmują taką postawę, którą można było streścić „przepraszam, czy mogę sobie zrobić zdjęcie z kostiumem?” (mężczyzna, ok. 25 lat, Warszawa).*

Mój rozmówca za każdym razem właśnie tak odbierał prośbę o wykonanie zdjęcia, w której on jako jednostka był przezroczysty, obojętny, zaś na pierwszym planie znajdował się jego strój.

Jak dostrzegłam, sam strój członków zespołów tańca dawnego oraz podejście do niego (wybór wzoru, produkcja, użytkowanie, traktowanie) może nieść ze sobą informacje o tym, w jaki sposób taniec dawny wpisuje się w ruch rekonstrukcji historycznych czy też, jakie podejście do rekonstrukcji, problemu autentyczności w odtwarzaniu przeszłości charakteryzuje użytkowników tych strojów. Ponadto, strój może być analizowany jako przykład materialności, która oddziałuje na ludzi na poziomie innym niż tylko nośnik znaczeń, na poziomie doświadczania jego fizyczności. Dlatego też przyglądam się kostiumowi, tak jak patrzy się na wytwory kultury materialnej w nurcie antropologii rzeczy, przypisując mu zarówno funkcję nośnika wartości – przedmiotu, jak i podmiotu – współtwórcy rzeczywistości.

Niniejszy tekst jest wynikiem dwuletnich badań, w trakcie których przeprowadziłam ponad 30 wywiadów z 20 osobami. Mężczyźni należeli do mniejszości wśród moich badanych, gdyż niewielka ich liczba działa w zespołach tańca dawnego. Nie dostrzegłam znaczących różnic pomiędzy podejściem do stroju kobiet i mężczyzn. Wiek osób, z którymi się zetknęłam wahał się od lat około 20 do około 50. Rozmawiałam ze studentami, przedstawicielami różnych zawodów, zarówno humanistycznych jak i ścisłych, osobami, traktującymi taniec jako hobby, jak i takimi, dla których jest to praca i sposób na zarabianie pieniędzy. Wywiady przeprowadzałam z członkami 5 warszawskich grup: *Akademii Tańca Dawnego*, *Tanartu*, *Varsavii Galante*, *Pawanilii*, z jedną osobą z zespołu *Fontana dei Pazzi* i jedną z grupy *Ver Vetustatis*.

Moje zaangażowanie w prowadzenie badań nie ograniczało się do przeprowadzania wywiadów. Uczestniczyłam między innymi w kilku treningach wspomnianych zespołów (*Tanartu*, *Akademii Tańca Dawnego*), obserwowałam jako widz pokazy tańca dawnego w ramach festiwalu *Korowód* w roku 2011 i 2012. Przez cały ten czas starałam się również w miarę możliwości śledzić informacje zamieszczane w Internecie, m.in. na stronach zespołów, na blogu jednej z grup, a także na forach internetowych, na których udzielają się lub z których czerpią informacje moi rozmówcy<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> <http://www.sdk.pl/pawanilia> (Zespół Tańca Dawnego Pawanilia), 30.05.2013; <http://www.korowod.sdk.pl> (Korowód – Spotkania z Tańcem Dawnym), 30.05.2013; <http://www.freha.pl> (Freha – Forum

## PRZEDMIOT AUTOREM AUTENTYCZNOŚCI

Niniejszy tekst w dużym stopniu opiera się na analizie narracji o praktykach i samych praktykach dotyczących stroju wśród rekonstruktorów tańca dawnego, przez co obracają się one wokół pojęcia rzeczy, przedmiotu. Patrzyłam na strój z punktu widzenia współczesnej antropologii, która postrzega rzeczy jako podmioty działające, wywierające wpływ na osoby, będące współtwórcami ludzkiej tożsamości (Domańska 2008, s. 14). W opisywanym przypadku strój współtworzy rzeczywistość, kreuje określone doświadczenia jako wydarzenia rekonstrukcyjne. Tym właśnie różni się tańczenie choćby na treningu od tańczenia w stroju historycznym: pierwsze jeszcze nie jest, a drugie już jest uznawane za rekonstrukcję. By sprostać założeniom antropologii rzeczy stworzyłam biografię stroju z elementów podanych przez moich rozmówców. Skupiałam się między innymi na jego tożsamości materialnej, rozumianej jako efekt relacji między ludźmi i rzeczami (Holtorf 2002, s. 64 cyt. za Domańska 2008, s. 14). Starałam się więc nie analizować wyłącznie doświadczanych sensorycznie aspektów stroju, lecz chciałam prześledzić proces wyboru danego elementu, nadawania mu znaczenia, jak też samą materialność stroju, by wpisać się w podejście, za którym optują Ewa Domańska i Olsen Bjørnar – aby koncentrując się na znaczeniu, nie ignorować materiału (2008, s. 93).

Zdaję sobie sprawę, że traktowanie przedmiotu jako nośnika znaczenia, czyli w pewnym sensie znaku, prowadzi do nadania mu pasywności, podrzędności w stosunku do człowieka, który go odczytuje (Domańska, Bjørnar 2008, s. 88). Dla zapewnienia pełniejszego podejścia traktuję strój również jako rzecz posiadającą pewien scenariusz postępowania oraz głos i sprawczość (Barański 2007, s. 121). Dostrzegłam bowiem, iż strój wpływa na postrzeganie konkretnych działań jako rekonstrukcję historyczną oraz jest jednym z istotniejszych czynników przydających im autentyczność.

Kierowałam się również tym, co pisał Tim Dant: „rzeczy są wpisane w ludzką kulturę w taki sposób, że reprezentują stosunki społeczne wewnątrz kultury, zastępując innych ludzi, przenosząc wartości, idee, znaczenia” (2007, s. 13). Najistotniejszy jest dla mnie w tym przypadku aspekt reprezentacji oraz nośnika wartości i znaczenia. Moi rozmówcy nadawali strojowi władzę decydowania o historyczności pokazu. Jeśli strój i taniec był uznany za zgodny z historycznym oryginałem (historyczny) to można było występ uznać za autentyczny, jeśli strój takowy nie był, to pokaz był tylko inspirowany historią.

Stephen Gapps pisał, że autentyczność jest pojmowana jako jak największe zbliżenie do oryginału, ale polega również na kreowaniu odpowiedniej atmosfery, estetyki, a nie tylko na odtwarzaniu jak największej liczby szczegółów (2002, s. 67–68). Część moich rozmówców uznawała, pokaz za autentyczny w sytuacji, gdy byli przekonani o jego „historyczności”, rozumianej jako zrekonstruowanie możliwie największej

liczby szczegółów w oparciu o różnorodne źródła. Jednak większość z nich przywiązywała szczególną uwagę do estetyki pokazu i sposobu przedstawiania tańca, którego celem miało być sprawienie wrażenia autentyczności zarówno wśród tancerzy, jak i wśród publiczności. Takie przedstawienia także były określane jako autentyczne, mimo świadomości ze strony tancerzy, że zarówno taniec jak i strój nieco odbiegają od oryginału.

W literaturze nauk społecznych można wyróżnić dwa podstawowe sposoby analizowania zagadnienia autentyczności. Dean MacCannell w pracy *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej* wyróżnił autentyczność doświadczeń, którą Marek Nowacki (2010, s. 9) łączył z autentycznością egzystencjalną, związaną z uczuciami, odczuciami jednostek oraz autentyczność miejsc lub obiektów, porównywaną z obiektywistyczną, związaną z wiedzą. W przypadku tej pierwszej ważne jest „autentyczne, zdemistyfikowane doświadczenie pewnego aspektu jakiegoś społeczeństwa lub osoby” (MacCannell 2002, s. 148). Realizuje się ono wśród rekonstruktorów tańca w momencie, kiedy zakładają strój. Poprzez swoją materialność, krój, ciężar, wymusza on na nich pewne określone ruchy, można powiedzieć, że powoduje większą dostojność i grację, gdyż np. kobietom uniemożliwia swobodne bieganie czy jakies gwałtowne ruchy. Eric Cohen uznawał autentyczność za „społecznie wytworzony koncept” (za Kazimierczak 2009, s. 35); jednak może być ona konstruowana też indywidualnie (Handler 1986, s. 2). Kreowana jest wtedy samodzielnie na podstawie czyjegoś doświadczenia w danym momencie, danej sytuacji, a nie przede wszystkim poprzez porównanie do pewnych wydarzeń (Olsen 2002, s. 160). Oznacza to, że jest ona cały czas na nowo wytwarzana (tamże, s. 163), poddawana ciągłej konstrukcji, przekształceniom, rozszerzeniom czy też uszczupleniom jej zasobów (Nowacki 2010, s. 11). Autentyczność powiązana z osobistym doświadczeniem, własnym przekonaniem, odwoływaniem się do samego siebie jako pewnej wyroczni, która potwierdza kryterium autentyczności Tom Selwyn nazwał autentycznością gorącą, bazującą na emocjach (cyt. za Wang 1999, s. 351).

Można wprowadzić modelowy podział wśród ludzi zajmujących się tańcem dawnym, ze względu na ich podejście do sposobów wytwarzania autentyczności w rekonstrukcji. Są tacy, dla których jak najstaranniejsze zrekonstruowanie jak największej liczby elementów tańca z epoki, z której pochodzi, jest najważniejsze. Odtwarzane aspekty to zarówno układ kroków, choreografia, postawa ciała, obycie, jak i strój, w który inwestuje się najwięcej, zarówno czasu jak i funduszy. Dla tych rekonstruktorów autentyczność jest wynikiem zgodności ze znanymi im informacjami, z obiektywną według nich, bo przechowywaną między innymi w książkach i powiełaną przez historyków, wiedzą. Taką obiektywistyczną autentyczność moi rozmówcy nazywali „historycznością”.

Do drugiej grupy należą osoby również skupione na rekonstrukcji historycznej, ale zwracające większą uwagę na stronę wizualną, wywoływanie wrażeń. Bardzo istotne jest dla nich to, jak prezentują się ich pokazy i jak są odbierane. Dużą wagę przykładają także do „wzucia się” w taniec. Im też zależy na autentyczności, lecz osiąganey przez „właściwe” doświadczenie. Starają się oni wytwarzać odpowiednią atmosferę,

która dostarczy specyficznego przeżycia zarówno tancerzom jak i widzom. Powyższą autentyczność, zwaną egzystencjalną (Wang 1999, s. 353) czy gorącą przez Toma Selwyna (Wang 1999, s. 351), moi rozmówcy nazywali „scenicznością”.

#### REKONSTRUKCJA UBIORU

W ramach rekonstrukcji tańca dawnego mieści się oddawanie ruchów, gestów oraz odtwarzanie ubioru. Na wybór stroju wpływa gust, estetyka, ale także przywiązanie większej wagi do określonego typu autentyczności. Nie przedstawiam tu rozróżnienia w tworzeniu stroju ze względu na płeć, gdyż badania pokazały, że nie jest to konieczne – mężczyźni i kobiety nie różnią się w tym względzie na tyle diametralnie, by wprowadzenie podziału było uzasadnione. Można tłumaczyć to tym, że ubiór zakładany do tańca dawnego, często nie jest traktowany jako strój, a jako kostium, nie nadaje się mu znaczeń podobnych do ubiorów codziennych, ale traktuje się go jako sposób wejścia w nową rolę – rekonstruktora-tancerza. Samo przygotowanie stroju – ze względu na jego materialność – wymaga jednak wyboru jednej z dróg w rekonstrukcji historycznej, charakteryzującej się autentycznością obiektywistyczną bądź egzystencjalną. Podejście „historyczne” wyklucza nieraz podejście „sceniczne”, gdyż dokładne oddanie stroju dawnego, jego wagi, długości i innych cech, może utrudniać samo tańczenie i przygotowanie pokazu.

#### WYBÓR STROJU: ORYGINAŁ A REPREZENTACJE

Aby uszyć strój trzeba się zdecydować na określony wykroj, wybrać, jakich materiałów użyć, jakie kolory połączyć, czy uszyć kostium samemu czy też oddać krawcowej, szyc go ręcznie czy na maszynie, dopuścić pewne zmiany, udogodnienia wobec historycznego oryginału, czy nie. Jednak wszystkie te decyzje zawsze poprzedza szukanie inspiracji.

Najłatwiejsze wydaje się przejrzanie dostępnych wykrojów i samodzielne dopasowanie do nich materiałów. Tę właśnie drogę obiera znaczna część moich rozmówców. W dużej mierze bazowali oni na pracach historyka stroju Janet Arnold, która wydała kilka książek z serii „Patterns of Fashion” zawierających wykroje strojów męskich i damskich od XVI do XIX<sup>3</sup> wieku oraz na pracy Marii Gutkowskiej-Rychlewskiej (1968). Rozmówcy, którzy wzorowali się na podawanych przez autorkę wykrojach, tłumaczyli swój wybór pragnieniem dokładniejszego oddania „historyczności” stroju.

Można też wzorować się wyłącznie na kostiumie innego tancerza bądź rekonstruktora, jednak przez część rozmówców praktyka taka była wartościowana negatywnie. Jeśli moi rozmówcy już obierali tę drogę, to tłumaczyli się oszczędnością

<sup>3</sup> Każde dzieło dotyczyło jednego przedziału czasowego, a niektóre opisują wyłącznie modę męską lub kobiecą (Arnold 1977, 1985, 2008).

czasu, związaną z wyborem kroju bądź możliwością wcześniejszego obejrzenia tego, jak dany kostium „leży” na człowieku, jak układa się w tańcu, ważne jest bowiem, jak sam strój, jego materialność, wpływa na taniec i tancerza, czy wymusza pewne sposoby poruszania się. Decyzję taką często podejmowały osoby, dla których istotna była „sceniczność” pokazu, które, ceniły sobie wcześniejszą wiedzę o tym, jak będzie wyglądał ich strój, jak się w nim wygląda i tańczy.

Jeszcze innym rozwiązaniem jest inspirowanie się strojami z filmów, bądź też własnymi wyobrażeniami, wyniesionymi z literatury, sztuki, na temat tego, jak ubierały się panny dworu w dawnych czasach. Jest to pomysł popularny wyłącznie wśród osób rozpoczynających działalność w ruchu odtwórczym bądź też wśród tych rekonstruktorów, którzy nigdy nie zaczęli traktować swojej aktywności inaczej, niż tylko jako chwilowe oderwanie się od rzeczywistości. Dla tych tancerzy jest to możliwość wcielenia się na moment w kogoś wyjątkowego, przeniesienie się do bajkowego świata. To zjawisko dobrze prezentuje wypowiedź jednej z moich rozmówczyń:

*Bardzo często niestety to było tak, że człowiek sobie wyobrażał, jak to ma wyglądać i tak sobie szyl, potem się okazywało, że to jest niezgodne z historią zupełnie i trzeba było szyc coś innego. Pierwszą sukienkę mam taką, że jak ktoś wie, jak sukienki powinny wyglądać, to mu zęby zgrzytają, bo ona jest totalnie księżniczkowa, jest straszna (kobieta, 34, Warszawa).*

Powyższa wypowiedź pokazuje, jak w trakcie zaangażowania w rekonstrukcję, w wyniku zdobywania wiedzy i doświadczenia, zmienia się podejście do „historyczności” konkretnej sukni. Autentyczność w tym przypadku jest kreowana indywidualnie i podlega ona ciągłej zmianie, przeobraża się stosunek do konkretnych strojów. Z czasem, aby móc uznać coś za autentyczne, konieczne jest jednak spełnianie coraz większej liczby zewnętrznych, „obiektywnych” kryteriów.

Wyżej opisana taktyka może być również związana z brakiem doświadczenia. Doświadczenie nabywane w trakcie pobytu w zespole, poznawanie literatury i sztuki prezentującej odpowiednie stroje, a także oswajanie się z już uszytymi strojami innych tancerzy i rekonstruktorów, zmienia postrzeganie sukien „księżniczkowych”. Jednakże nie zawsze jest tak, że wraz z wydłużaniem się okresu zaangażowania w odtwórstwo tańca dawnego następuje ta przemiana. W przypadku, gdy nadrzędnym celem tancerza jest „sceniczność” i chęć wywołania autentycznego doświadczenia u widza, zespoły czy ich członkowie decydują się na większą swobodę i pewne eksperymentowanie ze strojem. Tutaj nie strój ze względu na swą historyczność wpływa na tancerzy i ich odczucia, ale ma on wpasowywać się we współczesną estetykę oraz dzięki przeróbkom w stosunku do oryginału ma dawać szansę pełniejszego doświadczenia tańca przez widzów, dostrzeżenia przez nich chociażby kroków.

Co ciekawe, stosunkowo rzadką inspiracją przy wyborze stroju wśród moich rozmówców były zachowane egzemplarze przechowywane w muzeach. Tłumaczenia moich rozmówców odnosiły się do znikomego zasobu, z którego mogliby czerpać inspirację w tym przypadku. Wzorowanie się na dostępnym egzemplarzu byłoby zbyt ograniczające, gdyż stosunkowo łatwo dałoby się zweryfikować „historyczność” opartej na nim sukni. Tancerze chcący zachować autentyczność obiektywistyczną nie

mogliby wprowadzić żadnych zmian, do znanego już wykroju. Poszukują oni więc nie oryginalnych wytworów, ale ich reprezentacji.

Większość moich rozmówców posiada na swoich komputerach bazę ilustracji dzieł sztuki pobranych z różnych stron internetowych. Czas zainwestowany w uporządkowanie wszystkich obrazów i dzieł, świadczy o istocie tych źródeł przy podejmowaniu decyzji, na jaki strój się zdecydować. Jednak uszyte stroje najczęściej są tylko inspirowane tymi na tych obrazach. Korzystanie z obrazu – reprezentacji stroju – umożliwi rekonstruktorom wejście w dialog ze źródłami. Nie da się wysnuć bezsprzecznych wniosków o wykroju danego stroju jedynie na podstawie tego, jak malarz uwiecznił go na płótnie czy też rzeźbiarz w kamieniu. Często też moi rozmówcy zdecydowali się na użycie innych materiałów lub/i kolorystyki argumentując, że artyści nie uwiecznili przecież wszelkich możliwych ubiorów i połączeń strojów, istniały więc też inne niż te na obrazach. Wzorowanie się na obrazach i jednocześnie zmienianie detali stroju pozwala i na zachowanie autentyczności obiektywistycznej (*ja wzoruję się na źródłach*) z jednoczesnym zachowaniem wymogów sceniczności (*w takiej sukni, by się nie dało tańczyć, więc musiałam ją przerobić, bo malarz namalował coś, co nie mogło mieć miejsca*). Można przypuszczać, że względny brak zainteresowania eksponatami muzealnymi wynikał u moich rozmówców ze zbyt wielkiej władzy materialności takiej oryginalnej sukni, której „historyczność” musiałaby być rozumiana wprost, a nie poprzez reprezentację.

Takie podejście moich rozmówców do dzieł sztuki dobrze oddaje wypowiedź jednej z rozmówczyń:

KT: *Wcześniej też się interesowałaś na tyle malarstwem?*

R: *Nie, ja się w ogóle nie interesuję, generalnie, malarstwem jako takim. Malarstwo jest dla mnie ikonografią, czyli tylko przedstawieniem, jest to pewnie obrazoburcze dość, ale trudno, a malarstwo dla mnie jest wyłącznie dokumentacją tego, co mnie interesuje. Dlatego w muzeach się bardzo różnie zachowuję, bo byliśmy kiedyś na takiej wycieczce w zamku jakimś czeskim i przypięło mnie do jakiegoś portretu i stałam, i szkicowałam ten, nie pamiętam, kształt kołnierzyka czy coś, a to był po prostu jakiś tam obraz wybitny, tu światłocien, tu coś, bardzo to było ciekawe, ale kołnierzyk był dla mnie. My tak mamy, jak ludzie już tak zaczynają wchodzić w to głębiej, to jak pójdzie z jeszcze taką drugą zakręconą osobą, to tu ludzie, zobacz, jaki wyraz’, nie, nie, zobacz tam jest taka falbaneczka, jak koraliki się układają, zobacz ten kształt tej falbanki’, no i to tak jest (kobieta, ok. 45 lat, Warszawa).*

Jak wynika z powyższego cytatu niektórzy rekonstruktorzy jako odbiorcy sztuki nie zawsze skupiają się na całości przekazu dzieła. Styl twórcy, symbole, rozmieszczenie i układ postaci są dla nich mniej istotne. Ważne są takie szczegóły jak strój i jego elementy: wykrój dekoltu, zdobienia rękawów, dobór dodatków (kolczyków, wisiorka). Artysta w rozumieniu takich odbiorców zmienia się w dokumentalistę, który uwiecznił to, co widział. Traktuje się go, jak rzemieślnika, który, jak mówią moi rozmówcy, nie zawsze spełniał swoje zadania:

*Czasami, jak szukam jakiegoś stroju, to lecę po obrazach, bo to jednak jest nie do końca wiarygodne, bo malarze ściemniiali strasznie, bo niektóre rzeczy ponoć nie jesteśmy w stanie zrobić, taka sukienka nie ma prawa istnienia w takiej postaci, w jakiej jest na obrazie (kobieta, ok. 21 lat, Warszawa).*

Jak widać, część rekonstruktorów kieruje się zasadą ograniczonego zaufania do artystów i weryfikują dzieła sztuki z informacjami uzyskanymi z publikacji i od historyków. Czynią tak, gdyż, podkreślę jeszcze raz, za oryginał nie jest uznawany strój z obrazu, ale strój używany w danej epoce. Dlatego też analizują oni autentyczność historyczną danych reprezentacji w dziełach sztuki, ze względu na jej użyteczność. Rozważają, czy ubiór z obrazu w ogóle mógł być noszony, biorąc pod uwagę budowę ludzkiego ciała, życie ludzi w danej epoce, i podstawowe funkcje, jakie strój powinien spełniać – choćby okrywanie i ochranianie ciała. W przypadku reprezentacji takich jak dzieła sztuki, rekonstruktor może poddać w wątpliwość uwieczniony przez artystę ubiór, twierdząc, że jest to kreacja artystyczna. W tej sytuacji trudniej byłoby moich rozmówców posądzić o „nieautentyczność” obiektywistyczną i naginanie źródeł, gdyż zmiany, które wprowadzają do swojego kostiumu w stosunku do stroju z dzieła artystycznego, można tłumaczyć brakiem wiarygodności artysty. Stąd nasuwa się spostrzeżenie, że na niektóre zmiany, które tancerki tańca dawnego stosują w swoich sukniach, wpływa nie tylko chęć stworzenia lepszej, głębszej atmosfery czy też ułatwienia w noszeniu stroju, ale też chęć lepszego zbliżenia się do oryginalnego stroju z epoki.

Korzystanie z dzieł sztuki przy wyborze stroju najczęściej ogranicza się więc do inspiracji, a nie do odwzorowywania i naśladowania. Jest to płaszczyzna w tworzeniu całego kostiumu pozwalająca na największą swobodę. Strój taki wciąż uznawany jest za autentyczny w rozumieniu autentyczności gorącej. Osoba tworząca i nosząca go, nie odwzorowuje źródeł, a tylko się nimi inspiruje. Czasami nawet te osoby, które deklarują pragnienie zachowania jak największej „historyczności” ubioru wybierają jednak kolor, którego nie stosowano w epoce lub którego użycie było przypisane jakiejś określonej grupie społecznej. Kierują się wtedy tym, jak strój będzie wyglądał samodzielnie bądź w połączeniu z innymi ubiorami w zespole. Jest też inny aspekt: troska o to, jak strój będzie wpływał na odbiór występu i postaci go noszącej. W tym przypadku równie ważne jest wewnętrzne poczucie smaku, ale też kierowanie się funkcją stroju. Ma on skupiać uwagę widza i wywoływać w nim pozytywne doznania estetyczne; ma zachwycić.

#### SUKNIE Z JEDWABIU

Osoba szyjąca sobie strój musi też rozważyć, z jakiego materiału wykonać kostium. Do wyboru jest parę opcji. Można zaopatrzyć się w materiały, z których szyto w danej epoce. W przypadku strojów renesansowych i barokowych to prawdziwy jedwab, jednak jest on dość drogi i za cenę jednej sukni uszytej z naturalnego jedwabiu można uszyć trzy ze sztucznych materiałów. Mimo to część moich rozmówców zaopatrywała się w tę tkaninę w hurtowniach warszawskich, inni zamawiali ją przez internetowe portale typu e-bay czy też kupowali w trakcie wyjazdów zagranicznych. Dbałość o odpowiedni, historyczny materiał może oczywiście świadczyć o znaczeniu autentyczności obiektywistycznej, przybliży strój do oryginału. Wpływa to również na



autentyczność doświadczeń – założenie kostiumu z historycznej tkaniny pozwala tancerzom pełniej odczuć rzeczywiste cechy strojów z przeszłości, takie jak ich ciężar, ograniczanie ruchów, czy choćby poznać, jak bardzo człowiek się w nich poci. Rekonstruktorzy mogą się wtedy przekonać, w jaki sposób wpływa na nich materiałność stroju. I jak twierdzą, ubiór oddziałuje na nich tak, że zaczynają oni odczuwać atmosferę epoki w sobie.

Z kolei z epokowych tkanin rezygnują grupy, których członkowie traktują taniec dawny jako hobby uprawiane wyłącznie dla siebie. Chcą oni trochę potrenować i mieć co założyć, gdyby przyszło im gdzieś wystąpić. Często postępują tak też grupy, które skupiają się na ciągłym rozwoju i często występują na różnych pokazach. Potrzebują więc większego zasobu garderoby, by móc tworzyć barwniejsze i ciekawsze spektakle. Ci ludzie chcą być wierni historii, jednak niekoniecznie dążą do tego, by to, co noszą, było zawsze w jak największym stopniu zgodne z przeszłością, ale raczej, by strój współgrał z całym spektaklem. Zależy im na tym, co się dzieje na scenie, jakie wrażenie tworzą. Realizują w tym przypadku podejście nastawione na autentyczność doświadczenia pokazu, ponieważ nie jest dla nich najważniejsza precyzja odtwórstwa, ale „sceniczność” – estetyczne wrażenie wyniesione z tańca.

Następnym etapem po wyborze tkaniny jest uszycie stroju. Rekonstruktorzy mają dwie możliwości: mogą uszyć go samodzielnie lub zlecić pracę zawodowej krawcowej bądź innej osobie, która potrafi to zrobić. Większość moich rozmówców chociaż raz wykonała samodzielnie przynajmniej jeden element stroju: koszulę, gorset, pasek. Niektórym udało się uszyć nawet cały strój, choć nieraz przy pomocy bardziej doświadczonych znajomych. Część rozmówców szyła samodzielnie ze względów finansowych – często był to ich pierwszy kostium. Są też osoby, które do tej pory wykonują w ten sposób stroje. Jedna z nich tłumaczyła swoje upodobanie w ten sposób:

*W tym, że sama szyję, jest coś też takiego fajnego, że przerabiam po sto razy te kostiumy i one są potem takie, jak ja chcę, a nie jak wyszły i wiem jakby co, co jest jak uszyte i jeżeli coś ekh, się oderwie, zepsuje, to wiem co i jak to naprawić (kobieta, 21, Warszawa).*

Zwykle jednak tancerze korzystają z usług krawcowych, które wyspecjalizowały się w zleceniach historycznych. Na realizację zamówienia u najlepszych trzeba czasem czekać ponad rok.

#### GORSETY Z SUWAKIEM A AUTENTYCZNOŚĆ REKONSTRUKCJI

Zdarza się, że członkowie grup rekonstrukcyjnych wprowadzają pewne rozwiązania, mające ułatwić korzystanie ze stroju. Na tym przykładzie najklarowniej widać opisany podział wśród zespołów tańca dawnego. Wśród osób nastawionych na autentyczność obiektywistyczną pojawia się sprzeciw wobec wprowadzania jakichkolwiek nieuzasadnionych historycznie zmian. Toleruje się sytuację, w której bielizna, jako niewidoczna, nie musi być całkowicie zgodna z oryginalną z epoki, a cały kostium

dalej uznaje się za autentyczny. Świadczy to o tym, że czynnikiem decydującym o autentyczności w wielu przypadkach może być widz, czy też to, co widać.

Część zespołów decyduje się jednak na wprowadzanie niestosowanych w danej epoce – współczesnych – rozwiązań. Mówią wtedy o stroju:

*znaczy on ma wyglądać prawdziwie, ale my musimy zawsze brać poprawkę na nasze potrzeby sceniczne, tak, szybkie przebierki, szybkie zmiany ról, wizerunku, charakteru postaci (kobieta, 34 lata, Warszawa).*

Taką przeróbką może być na przykład wprowadzanie suwaka z przodu i przykrycie go koronkami lub uszycie gorsetu zapinanego z boku. Ma to zapewnić tancerkom pewną niezależność, ponieważ klasycznego gorsetu kobieta nie może ubrać sama i zawsze musi mieć drugą osobę do pomocy. Innym rozwiązaniem jest uszycie drugiej warstwy spódnicy z lżejszego, tańszego materiału – o ile pozostaje niewidoczna. Dla osób decydujących się na powyższe i podobne zmiany, autentyczność zależy od całościowego efektu występu, przede wszystkim przez budowaną atmosferę i wywoływane emocje. O uznaniu autentyczności decyduje wtedy zazwyczaj opinia publiczności. Z kolei tłumaczenie niektórych rekonstruktorów, że aktorzy w danych epokach też miewali różnorodne udogodnienia, dobitnie świadczy, iż sami chcą móc uznać dany strój za autentyczny.

Innym często stosowanym zabiegiem jest skracanie sukni od kilku do kilkunastu centymetrów w porównaniu z oryginałem. Oczywiście, suknie dworskie z upływem wieków skracaly się – od tych ciągnących się po ziemi do takich, w których dostrzega się już obuwie. Skracanie sukni współcześnie ma jednak na celu umożliwienie lepszej prezentacji tańca, gdyż w tańcach dawnych najważniejsze nie jest kroczenie czy ewentualne ruchy rąk bądź bujanie się w rytmie muzyki, ale zmiany w obrębie nóg: ich układy, podskoki, wymachy. Pokazanie tych gestów jest niemożliwe, jeśli stopy ukryte są głęboko pod fałdami sukni. Z tego powodu każdy zespół chce, by w ich pokazach występowała osoba w stroju męskim, aby publiczność miała okazję zrozumieć, na czym polega taniec dawny. W efekcie zdarza się, że rolę mężczyzny odgrywa kobieta w męskim stroju (choć tańce pisane na parę nie musiały być tańczone przez parę mieszaną) lub „pożycza się” mężczyzn z innych grup.

#### ZAKOŃCZENIE

Strój jest elementem, bez którego taniec dawny trudniej byłoby umieścić w nurcie rekonstrukcji historycznej, pozostawałby samą sztuką taneczną. To właśnie ubiór umieszcza taniec w odtwórczym kontekście, niosąc ze sobą informacje odnośnie epoki i obszaru kulturowego, z którego pochodzi. Co więcej, to właśnie na stroju skupiają się wysiłki osób, dla których ważna jest, różnorodnie rozumiana, autentyczność rekonstrukcji tańca dawnego.

Stosunek do stroju i to, w jaki sposób się go traktuje – czy bardziej ceni się jego „sceniczność” czy „historyczność” – pozwala odczytać, jakie cele przyświecają osobom odtwarzającym taniec dawny. Zasadą określającą, czy dany strój jest historyczny,

może być więc odtwarzanie jak największej liczby szczegółów stroju dawnego, dokładność, nastawienie na zgodność z oryginałem, czyli stwarzanie autentyczności obiektywistycznej, miejsc i obiektów według Deana MacCannella (Wang 1999, s. 353). W tym wypadku aby strój, a dzięki niemu i sam taniec, uznany był za autentyczny, potrzebne jest przekonanie o tym, że stanowi on wierną kopię stroju występującego w danej epoce. Jak pokazałam w moim artykule, przekonanie o „historyczności” stroju może jednak współgrać ze świadomym wprowadzaniem zmian w jego krój, kolorystykę czy materiał. Moi rozmówcy stosowali różnorodne strategie, które pozwalały im na zachowanie przekonania o obiektywistycznej autentyczności stroju, mimo wprowadzanych zmian.

Drugiemu modelowi, opartemu na większym wartościowaniu „sceniczności” stroju, przyświecała potrzeba jak najlepszej prezentacji stroju na scenie – ważne jest to, jak strój prezentuje się wizualnie, co ukazuje i odkrywa, jak komponuje się z innymi kostiumami, z samym tańcem czy z urodą osoby noszącej dany ubiór. W takim przypadku strój oryginalny niejako wymusza zamiany na swoich replikach. Ciężar oryginalnego stroju utrudniałby swobodne tańczenie, a w przypadku szybszych tańców mógłby uniemożliwić utrzymanie rytmu przez cały utwór. Chęć pokazania publiczności, jak dawniej tańczono, stworzenia odpowiedniej atmosfery wymaga od rekonstruktorów pewnych ingerencji w kostium. Aby umożliwić sobie i publiczności poczucie autentyczności za Tomem Selwynem zwanej gorącą (Wang 1999, s. 351), rekonstruktorzy muszą odebrać strojowi część jego sprawczości.

W zespołach tańca dawnego można zauważyć znaczącą dysproporcję między mężczyznami a kobietami. Być może jest to spowodowane mniejszym zainteresowaniem mężczyzn samą nauką tańca, a może problem po części wynika z braku akceptacji strojów, w których się występuje. Pomimo zmian, jakie zaszły w modzie w trakcie ostatnich pięciu wieków, strój kobiecy przeobraził się mniej niż męski – wciąż w ramach różnych wydarzeń można chodzić w sukniach i zakładać gorsety. Kobietom łatwiej jest więc zaakceptować pewne jego wariacje, bo nie różni się aż tak diametralnie od stroju współczesnego. Natomiast nie ma już niemal współcześnie okazji „poza sceną”, na które mężczyzna mógłby założyć dublet czy odziać się w strój pełen wstążek. Jednak mimo pewnej niezgodności epokowych strojów męskich ze współczesną estetyką, nawet gdy początkowo tancerze podchodzą do takiego kostiumu sceptycznie, z czasem przywykają do niego i nie tylko go akceptują, ale również zaczynają postrzegać go jako atrakcyjny.

Tak jak pisał Dant (2007, s. 24) rzeczy są sposobem na wyrażanie tego, kim i czym jesteście. W przypadku moich badań zaobserwowałam, że strój jest przedmiotem, poprzez który tancerze wyrażają swój stosunek do autentyczności w rekonstrukcji historycznej. Strój jest elementem, w którego wybór, wytworzenie, wykończenie w różnym stopniu zaangażowany jest każdy członek grupy tanecznej. Kompozycja stroju to nie lada wyzwanie. Na kostium, w którym się tańczy, nie składa się (w przypadku kobiet) tylko suknia, ale też np. halka, koszula, biżuteria, ważny jest choćby materiał, z których wykonana jest spódnica. W ten sposób każda część stroju może być osobnym aspektem, przedmiotem, mogącym nieść ze sobą znaczenie.

Trzeba jednak pamiętać, że strój oddziałuje materialnością zarówno na osobę go noszącą jak i na widza. Jego „historyczność” może równocześnie pozwalać tancerzowi doświadczyć wszelkich niewygód, z którymi spotykał się uczestnik balu w danej epoce, a jednocześnie, przez swoją konstrukcję, uniemożliwiać widzowi podziwianie tańca w pełni, zamykając mu w ten sposób drogę do odczucia atmosfery epoki. Zachowanie autentyczności wymaga więc przygotowania pewnej taktyki pozwalającej ukazać atrakcyjność tańca dawnego, zachować jego historyczność, ale tak, by możliwe było docenienie kunsztu rekonstruktorów.

## LITERATURA

- Arnold Janet 1977, *Patterns of fashion 1: Englishwomen's dresses and their construction c. 1660–1860*, Macmillan, London.
- 1985, *Patterns of fashion 3: The cut and construction of clothes for men and women c. 1560–1620*, Macmillan, London.
  - 2008, *Patterns of fashion 4: The cut and construction of linen shirts, smocks, neckwear, headwear and accessories for men and women c. 1540–1660*, Macmillan, London.
- Barański Janusz 2007, *Świat rzeczy: Zarys antropologiczny*, WUJ, Kraków.
- Dant Tim 2007, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, WUJ, Kraków.
- Domńska Ewa 2008, Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami, *Kultura Współczesna*, nr 3, s. 9–21.
- Domńska Ewa, Olsen Bjørnar 2008, Wszyscy jesteśmy konstruktywistami, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn, s. 88–100.
- Gapps Stephen 2002, *Performing the past: A cultural history of historical reenactments*, University of Technology, Sydney.
- 2009, Mobile monuments: A view of historical reenactment and authenticity from inside the costume cupboard of history, *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, vol. 13, no. 3, s. 395–409.
- Gutkowska-Rychlewska Maria 1968, *Historia ubiorów*, Ossolineum, Warszawa.
- Handler Richard 1986, Authenticity, *Anthropology Today*, vol. 2, no. 1, s. 2–4.
- Handler Richard, Saxton William 1988, Dyssimulation: Reflexivity, narrative and the quest for authenticity in “Living History”, *Cultural Anthropology*, vol. 3, no. 3, s. 242–260.
- Kazmierczak Marek 2009, Kilka refleksji nad „autentycznością” w kontekście książki Anny Wieczorkiewicz – Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży, *Turystyka Kulturowa*, t. 2009, nr 7, s. 32–39.
- Kościelniak Joanna 2008, *Rys historyczny*, [http://www.wilanow-palac.art.pl/web/file/konkurs\\_helena\\_modrzejewska\\_ikona\\_stylu/index.php?header\\_id=3&lang=PL](http://www.wilanow-palac.art.pl/web/file/konkurs_helena_modrzejewska_ikona_stylu/index.php?header_id=3&lang=PL), 24.05.2013.
- Kwiatkowski Piotr T. 2008, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa.
- MacCannel Dean 2002, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, WWL Muza SA, Warszawa.
- Nowacki Marek 2010, Autentyczność atrakcji a autentyczność doświadczeń turystycznych, *Folia Turistica*, nr 23, s. 7–22.
- Olsen Kjell 2002, Authenticity as a concept in tourism research: The social organization of the experience of authenticity, *Tourist Studies*, t. 2, nr 2, s. 159–182.
- Wang Ning 1999, Rethinking authenticity in tourism experience, *Annals of Tourism Research*, t. 26, nr 2, s. 349–370.

KATARZYNA TURCZYN

“MAY I HAVE A PICTURE WITH THE DRESS?”  
AUTHENTICITY OF COSTUME IN HISTORICAL REENACTMENT AT THE EXAMPLE  
OF RECREATION OF DANCE

**Key words:** Historical reenactment, Dance reenactment, Authenticity, Dress, Poland

The article explores role of attires in dance reenactment. It describes how reenactors collect historical sources on past dresses, how present costumes are designed, sewn and finally worn and used by dancers. Using concepts of cold and hot authenticity (Selwyn) the author interprets whole tactics of choosing dress for certain reenactment purposes. She focuses on two main attitudes towards costume – one above all valuing historical accuracy even if it negatively influences visual outcome of dance performances and second allowing some concessions to historical sources in order to improve dynamics of dance, to make it more attractive for the audience. Both paths are valid within reenactment movement, however, discussion between adherents of them seems endless.

*K. B.-O.*

Adres Autorki:  
Katarzyna Turczyn  
e-mail: k.t.turczyn@gmail.com



Festiwal Słowian i Wikingów, Wolin 2014, fot. Paweł Baraniecki