

Moda na tradycję

Znaczenie holenderskich strojów tradycyjnych
w różnych kontekstach
współczesnej kultury holenderskiej

Biblioteka Niderlandzka i Południowoafrykańska

Tom IV

Redaktor naukowy serii
Jerzy Koch

Seria „*Werkwinkel • Biblioteka / Werkwinkel • Library*” poświęcona jest studiom nad kulturami, literaturami i językami w niderlandzkim i południowoafrykańskim obszarze kulturowym. W odróżnieniu od czasopisma „*Werkwinkel. Journal of Low Countries and South African Studies*”, które zamieszcza artykuły w języku angielskim, niderlandzkim i afrikaans, „*Biblioteka*” koncentruje się na przybliżaniu polskiemu czytelnikowi wyników naukowych poszukiwań polskich i zagranicznych badaczy.

Marta Kargól

Moda na tradycję

Znaczenie holenderskich strojów tradycyjnych
w różnych kontekstach
współczesnej kultury holenderskiej

Poznań 2015

Redaktorzy tomu
prof. dr hab. Jerzy Koch
dr Anna Sikora-Sabat

Recenzenci
dr hab. Marcin Brocki
prof. dr hab. Jerzy Koch

Copyright by Marta Kargól, Poznań 2015
© Copyright by Zakład Studiów Niderlandzkich i Południowoafrykańskich
Wydział Anglistyki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015

Zdjęcia w książce zamieszczono za zgodą ich właścicieli

ISBN 978-83-938256-5-3
ISSN 1896-3307

Projekt okładki
Na okładce wykorzystano fotografię atelier Het Wilde Oog *Amsterdam Woonhuis Rieteland Oost Hans van Heeswijk Architecten 2011*, foto: Wout Nooitgedagt.

Redakcja „Werkwinkel”
Wydział Anglistyki UAM
al. Niepodległości 4
61-874 Poznań
werkwinkel@wa.amu.edu.pl

Przygotowanie i druk
Exemplum
www.exemplum.pl

Spis treści

Podziękowania	7
Holandia w pryzmacie tradycji. Wprowadzenie Anna Sikora-Sabat, Jerzy Koch	9
Wstęp	13
1. Główne założenia metodologiczne i konstrukcyjne pracy	14
2. Definicje kluczowych pojęć	17
3. Tradycyjne stroje w literaturze naukowej i popularnonaukowej	19
4. Holenderskie stroje tradycyjne: opis etnograficzny	28
5. Tradycyjne stroje jako ubiór codzienny	36
Część I	
Tradycyjne stroje jako element holenderskiego dziedzictwa kulturowego	47
1. Tradycyjne stroje w przestrzeni wizualnej	48
2. Tradycyjne stroje w przestrzeni muzealnej	57
3. Tradycyjne stroje a święta	67
4. Tradycyjne stroje w kontekście ramy scenicznej	78
5. Tradycyjne stroje w działalności instytucji naukowych, kulturalnych oraz organizacji paranaukowych	87
6. Podsumowanie	93
Część II	
Tradycyjne stroje holenderskie jako źródło inspiracji dla współczesnych projektantów mody i artystów	97
1. Wstęp	97
2. Inspiracje w modzie	98
3. Biżuteria	113
4. Malarstwo i grafika	116

5. Fotografia	125
6. <i>Dzikim Okiem</i> . Tradycyjne stroje w kontekście działalności atelier teatralnego z Amersfoort	130
7. Rzeźba pomnikowa	138
8. Podsumowanie	144
Część III	
Tradycyjne stroje w kontekście kultury popularnej	147
1. Główne bohaterki: Zeeuws Meisje i Frau Antje	147
2. Tradycyjne stroje jako temat prasowy	150
3. Ilustracja prasowa	164
4. Telewizja	168
5. Tradycyjne stroje w kontekście współczesnej reklamy	170
6. Pamiątki turystyczne	174
7. Sport	177
Wnioski końcowe	179
Słownik terminów	187
Wykaz źródeł	189
Bibliografia	192
Indeks	198
Ilustracje	201
Aneks	223

Podziękowania

Praca nad niniejszą książką była fascynującą podróżą – w dosłownym i symbolicznym znaczeniu. Na mojej drodze poznałam wiele osób, bez których nie dotarłabym do celu. Z wdzięcznością wspominam mojego promotora profesora Czesława Robotyckiego (1944-2014), który w sposób przystępny, a zarazem interesujący wprowadził mnie w tajniki metod i teorii antropologicznych. Szczególne podziękowania kieruję w stronę profesora Jerzego Kocha za zaproszenie do publikacji w serii Werkwinkla, merytoryczną i praktyczną pomoc w realizacji naszego projektu oraz za krytyczne i bardzo konsekwentne podejście do prac redaktorskich. Doktor Annie Sikorze-Sabat dziękuję za współudział w redakcji książki, Dominice Frączek natomiast za żmudną korektę pierwotnej wersji tekstu.

W imieniu własnym i Redakcji pragnę podziękować Ambasadzie Królestwa Niderlandów w Warszawie za wsparcie pomysłu na opublikowanie niniejszej książki, Ministerstwu Spraw Zagranicznych Królestwa Niderlandów w Hadze za wsparcie finansowe, bez którego projekt nie byłby możliwy. Mam nadzieję w dalszym ciągu promować wiedzę na temat kultury holenderskiej w Polsce.

Najcenniejszym źródłem dla moich badań, a także wspierałym doświadczeniem były spotkania i rozmowy z osobami, dla których tradycyjne stroje pozostają codziennością, pasją lub inspiracją. Chcę podziękować wszystkim moim rozmówcom, zarówno znanym mi z imienia i nazwiska, jak i tym spotkanym przypadkowo, którzy pozostali anonimowi. Za poświęcony czas, gościnność i życzliwość na szczególną wdzięczność zasługują: Nel Boersen, Jorien Brugmans, Jacqueline Cox, Reinie van Goor, Milous Heunks, Andreiske Hoeksma, Gerrie de Jong-Spaans, Alies de Jonge, Hans Lemmerman, Tjitske van der Meulen, Christie Midema, Ricardo Ramos, Pieter van Rooij, Anneke van der Staal, Cees Tempel, José Teunissen Johan Veldhuis oraz Frederike de Vries.

W popularyzowaniu wiedzy na temat tradycyjnych strojów holenderskich ważną rolę odgrywają ilustracje. Instytucjom muzealnym oraz osobom prywatnym dziękuję za ich bezinteresowne udostępnienie.

W długich podróżach niezbędne są odpoczynek i schronienie. Przyjaciołom i znajomym w Holandii dziękuję za dach nad głową, posiłek oraz praktyczne rady. Rodzinie oraz Guido van Hengelowi dziękuję za zrozumienie mojej pasji oraz niezbędne wsparcie w momentach, w których trasa wiodła pod górkę.

Serdeczne dzięki! Hartelijk bedankt!
Marta Kargól

Holandia w pryzmacie tradycji.

Wprowadzenie

Anna Sikora-Sabat, Jerzy Koch

Pisanie o modzie w kontekście kulturowym to zadanie niełatwe. Zjawisko to wymyka się bowiem próbom precyzyjnego definiowania, gdyż z biegiem czasu obrasta w coraz to nowe znaczenia. Wydawać by się mogło, że tytuł książki Marty Kargól *Moda na tradycję...* jest swego rodzaju przewrotną grą paradoksów, zestawiającą ze sobą dwa przeciwstawne pojęcia: z jednej strony modę, a więc zjawisko z natury sezonowe, przejściowe, wręcz ulotne, z drugiej zaś tradycję, termin, w którego polu semantycznym znajduje się ciągłość i trwanie. Gra słów okazuje się jednak przy bliższej analizie pozorna, lecz na poziomie retorycznym może stanowić doskonały opis fenomenu, który coraz czytelniej zaznacza się w przestrzeni kultury europejskiej, chodzi mianowicie zwrot ku tożsamości narodowej.

Praca Marty Kargól traktuje o holenderskich strojach narodowych w kontekście współczesnej kultury. Dzisiaj w świadomości większości Europejczyków, w tym także Polaków, Holandia funkcjonuje jako kraj bardzo nowoczesny, do głębi zeuropeizowany i zrationalizowany, gdzie tolerancja i otwartość zastąpiły narodowe i nacjonalistyczne ideologie o dziewiętnastowiecznej proveniencji. Nawet jeśli recepcja Holandii poza jej granicami zawiera całe spektrum ocen tamtejszej polityki narkotykowej czy ustawodawstwa w zakresie aborcji lub eutanazji, to kraj ten nadal powszechnie i nagminnie kojarzy się z tulipanami i wiatrakami, serami i drewniakami – wszystko to stereotypy tyleż pozytywne, co nieprawdziwe. Ale czy na pewno?

Obraz, który szkicuje w swojej książce Marta Kargól, zaskakuje z wielu powodów. Zmusza on pod wieloma względami do radykalnej rewizji dominującego w przestrzeni publicznej dyskursu na temat Holandii i holenderskości. Autorka niemal dosłownie zabiera czytelników w podróż po holenderskiej prowincji szlakiem strojów narodowych

i dzieli się z nimi swoimi spostrzeżeniami. Obserwacje stanowią jedną z metod badawczych wybranych przez autorkę, a jednocześnie jeden z poziomów przyjętej interpretacji. Pozycja obserwatora z zewnątrz jest z jednej strony, jak pisze we wstępie sama badaczka (Wstęp, s. 15), bardzo korzystna, gdyż zapewnia dystans i świeże spojrzenie, z drugiej natomiast sprawia trudności, ponieważ ze względu na czas i dystans unieumożliwia obserwację uczestniczącą, a zarazem maksymalne zbliżenie się do wszystkich wydarzeń interesujących badacza.

Kolejnymi poziomami badań są dla autorki różne konteksty, w których stroje narodowe się pojawiają. Owe – jak je za Ewą Domańską i Wilhelmem Diltheyem nazywa – formy ekspresji kultury holenderskiej podzielone zostały w pracy na trzy grupy. Do pierwszej Marta Kargól zaliczyła wszelkie działania, których celem jest zachowywanie dziedzictwa kulturowego. A więc są to przede wszystkim aktywności na poziomie instytucjonalnym (organizacje naukowe, muzea), święta ludowe oraz działalność zespołów folklorystycznych. Drugą grupę stanowią dzieła sztuki w mniejszym lub większym stopniu inspirowane tradycyjnymi strojami, a więc malarstwo, rzeźba pomnikowa i fotografia, ale również kolekcje projektantów mody. Trzecia forma ekspresji to szeroko pojęta kultura popularna i jej odbicie w prasie, telewizji, reklamie, sporcie i przemyśle turystycznym. Ponadto Autorka wprowadza dodatkowy podział zakładając, że uczestnictwo w kulturze realizuje się w trzech odrębnych, lecz zazębiających się płaszczyznach: regionalnej, państwowej i politycznej.

Motywytem przewodnim tych rozważań jest jednak przede wszystkim rola stroju narodowego zmieniająca się w zależności od kontekstu, a pojęciami kluczowymi są dziedzictwo narodowe i tradycja. Autorka umiejętnie dawkuje czytelnikom wiedzę, stopniowo poszerzając swoje rozważania o coraz to nowe kręgi. Swoistym punktem wyjścia jest prezentacja strojów charakterystycznych dla poszczególnych regionów Holandii, dane dotyczące ich codziennego użytkowania na danym terenie oraz obserwacje i osobiste doświadczenia autorki z wizyt w holenderskich wioskach i miejscowościach.

Kolejnym kręgiem, w który wprowadza swoich czytelników Marta Kargól, jest przestrzeń muzealna. Stroje zmieniają tutaj swoją funkcję ze ściśle użytkowej na reprezentacyjną: stają się elementem kulturowego dziedzictwa narodowego. Autorka przyjmuje rolę przewodniczki i zarazem recenzentki poszczególnych inicjatyw wystawienniczych. W ten krąg znaczeniowy wpisują się dodatkowo różnego rodzaju imprezy folklorystyczne oraz działalność wielu zespołów ludowych, a także instytucji i stowarzyszeń naukowych, które w swoich celach statutowych mają ochronę dziedzictwa kulturowego.

W następnej części pracy omówienie zakresu funkcji i znaczenia holenderskiego stroju narodowego znowu ulega poszerzeniu, kiedy staje się on inspiracją dla artystów. Najbardziej oczywistym przedmiotem badań jest w tym przypadku współczesna moda, od której autorka zaczyna swoją opowieść. Zarysowuje bardzo ciekawy obraz, w którym splatają się świadomość tradycji i chęć zachowania dziedzictwa kulturowego z pozbawionym głębszej refleksji zamiłowaniem do estetyki. Inspiracje strojami narodowymi pojawiają się również w innych dziedzinach sztuki, takich jak malarstwo, fotografia czy rzeźba pomnikowa. Marta Kargól ukazuje czytelnikowi nie tylko same dzieła sztuki, ale przybliża sylwetki ich autorów. Inspiracja tradycją, przez każdego z nich rozumiana inaczej, przynosi

zaskakujące i niezwykle efekty, jak choćby w pracach atelier teatralnego *Het Wilde Oog*, skonstruowanych z nakładających się na siebie warstw znaczeniowych, z których każda jest pośrednio bądź bezpośrednio wynikiem inspiracji historią kulturową. Dodatkowej wartości przydają w tym rozdziale wypowiedzi samych artystów, którzy nie zawsze w pełni świadomi są źródeł własnej twórczości.

Ostatni, najszerszy krąg znaczeniowy to kultura popularna, zjawisko niezwykle agresywne, niemal drapieżne, gdyż na własny użytek zawłaszczające bez reszty każdy obszar życia ludzkiego, w tym także dziedzictwo kulturowe i stroje narodowe. W tym kontekście następuje jeszcze jedno zawłaszczenie: tradycyjne ubiory tracą swój lokalny charakter, stając się niejako uproszczonym symbolem narodowym. Marta Kargól przedstawia kilka dziedzin, w których to zjawisko przejścia i zawłaszczenia jest najbardziej widoczne, a więc przede wszystkim reklamę, sport i przemysł turystyczny. Kultura popularna upraszcza tradycję narodową sprowadzając ją do kilku zaledwie figur i obrazów, spośród których najpopularniejsze są oczywiście postacie *Vrouw Antje* i *Zeeuws Meisje* oraz zestawy gadżetów dla turystów i kibiców sportowych, składające się głównie z pomarańczowych chodaków i nakryć głowy stylizowanych na *volendamski czepek*.

Stroje narodowe systematycznie tracą swoje pierwotne znaczenie i funkcje. Z wiejskich domów i z małomiasteczkowych ulic przenoszą się w zupełnie inną, często specjalnie dla nich wykreowaną przestrzeń. Nie są już odzieżą, kawałkami tkaniny, która ma przede wszystkim okrywać i chronić przed zimmem, lecz urastają do rangi symboli, elementów dziedzictwa społeczności lokalnej, a nawet całego narodu. Książka Marty Kargól prezentuje czytelnikowi cały ów proces utraty dawnych i jednocześnie zyskiwania nowych znaczeń w odmiennych historycznie i kulturowo kontekstach. Autorka opisując i zdając relacje z własnych badań stawia szereg pytań o przyczyny tego zjawiska. Czy możemy mówić o modzie na tradycję? Czy też jest to raczej wyraz lęku przed utratą istotnego elementu kultury? Pojęciem kluczowym wydaje się w kontekście takich rozważań nostalgia, którą Svetlana Boym definiuje jako tęsknotę za czymś, co już odeszło, lub, jak w przypadku tradycyjnych strojów holenderskich, na naszych oczach odchodzi. Nostalgia wzmacniająca zakłada rekonstrukcję tego, co utracone, natomiast nostalgia refleksyjna to tęsknota sama w sobie (Wstęp, s. 16). W ten sposób każda inspiracja strojem narodowym, każdy nowy kontekst, w jakim ów ubiór się pojawia, staje się przejawem nostalgii, tęsknoty za przeszłością.

Mnogość nowych przestrzeni znaczeniowych i kontekstów niesie ze sobą niebezpieczeństwo uproszczeń i przeinaczeń, tak jak ma to miejsce w kulturze popularnej oraz w sztuce. Mówimy wówczas o inspiracji i łączeniu tradycji z nowoczesnością. W kolekcjach projektantów mody pojawiają się tradycyjne tkaniny, kroje nawiązujące do strojów narodowych i łączone ze współczesnymi elementami odzieży. Fotografowie umieszczają kobiety w czepkach i kraplapach na tle szklanych biurowców, a jubilerzy tworzą kolczyki przypominające kształtem ooirijzer. Oswajają więc niejako tradycję, próbując dopasować ją do współczesności, a jednocześnie, świadomie lub nie, ratując od zapomnienia.

Wbrew pozorom podobny proces następuje w kulturze popularnej: postacie *Zeeuws Meisje* czy *Vrouw Antje*, znane z reklam i opakowań produktów nabiałowych, również stanowią wyraz swego rodzaju nostalgii i przywiązania do tradycji, jednocześnie będąc próbą

jej uwspółcześnienia. W tym kontekście uproszczenie osiąga kolejne stadium: dziewczyny w strojach charakterystycznych dla Zelandii i Volendam stają się symbolami narodowej tradycji, obejmującej swym zasięgiem już nie dany region, lecz cały kraj, a nawet stając się poza jego granicami swoistymi reprezentacjami na zasadzie *pars pro toto*.

Marta Kargól prezentuje tę wielowarstwowość, wzajemne przenikanie się i wieloznaczność nowych przestrzeni kulturowych stroju narodowego, ale pilnuje się, by ich nie oceniać. Kwestię tę pozostawia otwartą w sposób celowy, ze świadomością, jak pisze Jan Assmann, że historia jest nam dana wyłącznie przez pamięć.

Wstęp

Holandię postrzega się jako państwo wolności i swobody obyczajowej, a obraz jej kultury kreowany jest przez turystyczne wizyty w Amsterdamie. To miasto zdaje się odzwierciedlać typową kulturę holenderską. Przyjezdnym często brakuje świadomości, że krajobraz kulturowy prowincji różni się w sposób diametralny od kultury Amsterdamu, a obok nowoczesnych, wieloetnicznych zbiorowisk miejskich kraj ten posiada tradycyjne, zamknięte społeczności, zamieszkujące niewielkie miejscowości i żyjące w wielkim poszanowaniu lokalnego dziedzictwa oraz w przywiązaniu do tradycyjnych wartości.

Mottem niniejszej pracy jest „moda na tradycję”. Moda – zjawisko kulturowo zmienne i kształtowane przez czas i miejsce, w którym powstaje – odnosi się do społecznych upodobań uznawanych w procesie interakcji za wspólne i dominujące. Tradycja jest natomiast formą istnienia przeszłości w teraźniejszości przez przywoływanie jej elementów i czynienie ich ważnymi. O modzie na tradycję możemy mówić wówczas, gdy działania zmierzające do zachowania tradycji, przekazania jej kolejnym pokoleniom i uobecniania w teraźniejszości intensyfikują się i obejmują szerokie kręgi społeczne, wywołując kolejne reakcje w postaci podejmowanych inicjatyw. Celem niniejszej pracy jest odpowiedź na pytanie o to, czy we współczesnym społeczeństwie holenderskim istnieje moda na tradycję (wyrażana w strojach regionalnych). Ten element kulturowego dziedzictwa Holandii kształtował się w ciągu kilku stuleci, a od schyłku XIX wieku podlega mniej lub bardziej gwałtownemu procesowi zanikania w życiu codziennym. Dawniej był lokalnym lub regionalnym fenomenem kulturowym, który na fali zainteresowania tradycjami ludowymi i ich różnorodnej eksploracji stał się częścią dziedzictwa narodowego, by współcześnie zaistnieć w wielu różnych kontekstach, przyjmować różnorodne formy i przekazywać nowe, odmienne od tradycyjnych treści.

Ramy czasowe pracy obejmują okres około dwunastu lat, począwszy od roku 2000. Nie jest to data przypadkowa i nie wynika z arbitralnego nadania jej szczególnego znaczenia. W ostatnich dziesięcioleciach ubiegłego stulecia sami Holendrzy zastanawiali się nad

tym, czy tradycyjne stroje dotrwały do początku kolejnego tysiąclecia. Kiedy ten moment nastąpił, zdecydowali się policzyć osoby noszące ubiory tradycyjne na co dzień, aby zbadać stopień, w jakim to zjawisko było jeszcze obecne. Ważną rolę odegrała także wystawa zorganizowana w 2000 roku w Hadze *Over en weer. Mode en streekdracht* (Wciąż od nowa. Moda i strój regionalny). Stanowiła ona podsumowanie relacji zachodzących pomiędzy modą i strojami tradycyjnymi w poprzednich stuleciach.

Obok głównego pytania o istnienie mody na tradycję nasuwa się także szereg pytań pobocznych. W jakich formach występują tradycyjne stroje w miejscowościach, w których były noszone, a w jakich poza ich obszarem? Czy ubiory regionalne są formą identyfikacji z tradycją holenderską oraz jaką odgrywają rolę w sposobie definiowania tożsamości regionalnej oraz narodowej? W jaki sposób perspektywa czasu i miejsca wpływa na postrzeganie kultury tradycyjnej jako lokalnej, regionalnej i narodowej? Jak kształtuje się geografia kulturowa w Holandii w odniesieniu do form zachowywania tradycji strojów regionalnych? W jaki sposób działania podejmowane w celu zachowywania i przekazywania tradycji wpisują się w specyficzne formy uczestnictwa w życiu społecznym? Jaka jest rola ubioru w przekazywaniu znaczeń kulturowych? Jak jest miejsce i znaczenie tradycyjnego ubioru holenderskiego we współczesnej turystyce i komercji? Jaka funkcję pełni tradycyjny ubiór we współczesnej konsumpcji kultury? Czy kultura masowa dokonuje zawłaszczenia kultury tradycyjnej i czy jest sposobem na jej zachowanie? Czy moda na tradycję oraz próby unarodowienia dawnej kultury lokalnej są próbą redefiniowania tożsamości narodowej w realiach społeczeństwa multikulturowego oraz w dobie globalizacji? W pracy pojawiać się będzie ponadto refleksja genderowa, służąca odpowiedzi na pytanie o różnice w doświadczaniu tradycji pomiędzy kobietami i mężczyznami.

Odpowiedzi na wyżej postawione pytania zostały sformułowane na podstawie materiału źródłowego zebranego w latach 2009-2013. Obejmuje on takie rodzaje źródeł jak holenderska literatura przedmiotu, artykuły naukowe i prasowe, archiwalia, fotografie (ze zbiorów obcych oraz własne), notatki z obserwacji, zapiski z wywiadów, katalogi wystaw, afisze oraz ulotki muzealne, kartki pocztowe i pamiątki turystyczne, elementy strojów oraz strony internetowe organizacji kulturowych, muzeów i grup folklorystycznych¹.

1. Główne założenia metodologiczne i konstrukcyjne pracy

Obserwowanie, a przede wszystkim doświadczanie kultury innego kraju jest długotrwałym procesem, wymagającym znajomości wielu technik poznawczych. Rozpatrywanie jednego aspektu kultury nie zwalnia obserwatora od obowiązku poznania kontekstu badanego zagadnienia. Pozycja obserwatora z zewnątrz, gościa, który odwiedza inny kraj z różną częstotliwością, utrudnia z jednej strony to poznanie, z drugiej zaś nadaje mu szczególnego waloru. Przeszkodą są czas i dystans uniemożliwiające obserwację uczestniczącą we

¹ Pierwotną wersją niniejszej publikacji jest książka drukowana. Wersja elektroniczna książki zawiera dodatkowo aneks z ilustracjami.

wszystkich wydarzeniach godnych uwagi badacza. One jednak wprowadzają go w stan poznawczej „tęsknoty”, nadającej jego spojrzeniu szczególnej ostrości.

Zagadnieniem obecnym w rozważaniach będzie doświadczenie tradycji przez jednostkę lub zbiorowość. Ewa Domańska w książce *Mikrohistorie* zakłada, iż doświadczać możemy tylko swego życia za pomocą własnej świadomości. Dalej przytacza uwagę niemieckiego filozofa Wilhelma Diltheya, według którego poznanie doświadczenia innych możliwe jest przez interpretację ekspresji owego doświadczenia. Ta ekspresja kształtuje również nasze doświadczenie, a zatem umożliwia nam wejście w dialog z tubylcem i negocjację wspólnej wizji rzeczywistości². W badanym przeze mnie przypadku obserwacji zostały poddane stroje regionalne jako właściwy element kultury tradycyjnej. Przez formę ekspresji rozumiem ekspozycje muzealne, publikacje o charakterze naukowym lub popularnonaukowym, folklor oraz różne formy czerpania inspiracji z tradycji, które przybierają postać dzieł sztuki bądź nowoczesnych kreacji mody.

Formy ekspresji kultury holenderskiej, wyrażającej się poprzez stroje tradycyjne, podzielone zostały na trzy grupy. Różnią się one przede wszystkim postawą wobec tradycji oraz celem podejmowanych wobec niej działań. Do pierwszej grupy zostały zaliczone wszystkie te działania, które służą zachowywaniu dziedzictwa kulturowego. Mowa tu o przedsięwzięciach instytucjonalnych (organizacje naukowe, muzea), świętach folklorystycznych oraz działalności zespołów tanecznych i muzycznych traktujących tradycyjne stroje jako kostium sceniczny. Drugą grupą ekspresji są dzieła artystyczne inspirowane tradycyjnymi strojami. Postawa projektantów mody oraz artystów sięgających po ten element holenderskiej kultury różni się od poprzedniej zmianą priorytetów: wartości artystyczne i estetyczne stają się ważniejsze od idei zachowywania tradycji w świadomości współczesnych. Trzecią formą ekspresji są zjawiska istniejące w obrębie kultury popularnej (prasa, telewizja, turystyka, reklama i sport). Ośią łączącą te trzy grupy ekspresji kulturowej jest założenie, iż człowiek uczestniczy w życiu społecznym na trzech różnych płaszczyznach: lokalnej (regionalnej), państwowej i politycznej. Innymi słowy, każdy może partycypować w kulturze jako mieszkaniec miejscowości lub regionu, jako Holender oraz jako obywatel państwa holenderskiego. Wprowadzenie tej osi znaczeniowej, odnoszącej się do jakości uczestnictwa, ma dwojaki cel: nadanie podejmowanym rozważaniom spójności oraz łatwiejsze rozpoznanie i klasyfikację ekspresji kulturowych. Moim celem było zgromadzenie jak najszerszej gamy zjawisk w celu opisanego doświadczenia kultury poprzez tradycyjne stroje w całej pełni i złożoności znaczeń. Ze względu na ich ilość i różnorodność zmuszona byłam dokonać stosownej selekcji. Dlatego też posłużyć się metodą *case studies*, o której Ewa Domańska pisała:

Człowieka i jego losy poznajemy za pośrednictwem *cases* (przypadków), „miniatur”, antropologicznych opowieści, które jak sonda pozwalają wnikać w codzienną rzeczywistość³.

Trafne rozpoznanie wszystkich wspomnianych wyżej form doświadczenia kultury tradycyjnej i ich należyte zrozumienie wymaga także wybrania odpowiednich metod

² Por. E. Domańska, *Mikrohistorie*, Poznań 2005, s. 135-143.

³ Ibidem, s. 63.

epistemologicznych oraz narzędzi interpretacji i analizy. Każde z nich zostanie osobno omówione w momencie podejmowania rozważań na temat konkretnego zjawiska. Na tym etapie metodologicznych rozmyślań podkreślam jedynie generalne problemy, z jakimi zetknęłam się w procesie badawczym.

Warto zwrócić uwagę na pojęcie tzw. stylu kulturowego odrodzenia. Brytyjska badaczka Lou Taylor, zajmująca się metodologią badań nad historią ubioru, twierdzi, iż takie zjawisko ma miejsce w momencie zderzenia tradycji z nowoczesnością, które determinuje zachowywanie narodowego dziedzictwa, zagrożonego niegdyś procesem industrializacji, a dziś także przez globalizację⁴. Sądzę, że teoria ta jest godna uwagi w kontekście pytania o rolę tradycji w społeczeństwie wieloetnicznym w dobie globalizacji. Warto uwzględnić ją w analizie doświadczenia kultury przez Holendrów, jednak nie należy wszelkich przejawów dążenia do zachowania pamięci o lokalnej kulturze postrzegać jako wyrazu lęku przed nowoczesnością. Troska o zachowanie i przekazanie lokalnej tradycji wynikać może z bardzo osobistego i indywidualnego doświadczenia, szacunku dla własnych korzeni lub ze zwykłego zainteresowania przeszłością i kulturą.

Moim celem jest badanie tradycji, czyli tego, co i w jaki sposób dana społeczność przeżywa. Owo przeżycie może być interpretowane jako wyraz nostalgii. Svetlana Boym w książce *The future of nostalgia* wprowadza typologię tego pojęcia, dzieląc nostalgię na wzmacniającą i refleksyjną. Pierwsza z nich polega na rekonstrukcji utraconego domu, druga jest zaś tęsknotą samą w sobie. Nostalgia wzmacniająca to taka, która samą siebie postrzega jako tradycję oraz prawdę i do tej prawdy nieustannie dąży. Nostalgia refleksyjna kryje się w ambiwalencji tęsknoty i przynależności. Nie boi się sprzeczności, którą niesie ze sobą nowoczesność⁵. Pojęcie nostalgii oraz jego typologia odegrały ważną rolę w interpretacji opisywanych w pracy studiów przypadku.

Doświadczenie kultury żywej w jej naturalnym środowisku różni się zasadniczo od doświadczenia tradycji w kontekstach nowoczesności. Obiekty i rytuały tracą dawne znaczenia, a ich tradycyjny przekaz przestaje być zrozumiały. Odnosząc tę uwagę do strojów regionalnych, mam na myśli utratę czytelności przekazu społecznego, na przykład oznak żałoby lub demonstracji przynależności do pewnej grupy wyznaniowej. Ubiory te nie są już elementem życia codziennego, ale obiektem muzealnym, źródłem inspiracji, rekwizytem scenicznym lub elementem oprawy uroczystości folklorystycznych. Ubiór w swoim naturalnym środowisku, czyli w codzienności, pełni przede wszystkim funkcje praktyczne, takie jak ochrona przed zimą i innymi bodźcami zewnętrznymi oraz osłona nagości. Funkcjonalność stroju zostaje poszerzona w tzw. procesie uspołecznienia, w którego toku jego elementy nabywają zdolności niewerbalnego przekazu komunikatów, a ponadto strój staje się ozdobą. W miarę zanikania tradycyjnej kultury następuje całkowita zmiana hierarchii funkcji ubioru i najważniejszą rolę zaczyna odgrywać funkcja znaku. Eric Hobsbawm zauważył, iż przedmioty i praktyki tracąc funkcję praktyczną, wyzwalały najmocniejszy przekaz symboliczny, a najważniejsza staje się funkcja rytualna⁶. Funkcje

⁴ L. Taylor, *The study of dress history*, Oxford 2002, s. 217.

⁵ Por. S. Boym, *The future of nostalgia*, New York 2001, s. XVIII.

⁶ *The invention of tradition*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, New York 1983, s. 4.

ubiorów tradycyjnych zostają przewartościowane w procesie ich zanikania w codzienności i przechodzenia w inne formy istnienia w kulturze.

Tradycyjne stroje są zatem strukturą znaków, podobnie jak konteksty kultury, w których je dziś odnajdujemy. Zarówno w doświadczeniu kultury, jak i w jego ekspresji potrzebne jest zrozumienie treści tworzonej przez te znaki. W odniesieniu do kultury tradycyjnej Piotr Bogatyriew wyróżnia następujące treści, które mogą być wyrażane przez strój: wiek, płeć, stan cywilny, grupa społeczna i przynależność do społeczności lokalnej, regionalnej lub narodowej⁷. Odczytanie współczesnych znaczeń ubioru pozwoli zatem na określenie postawy Holendrów wobec ich tradycyjnej kultury.

2. Definicje kluczowych pojęć

Przedstawiony poniżej sposób rozumienia podstawowych pojęć, które pojawiać się będą w różnych momentach mojej narracji, nie ma na celu zreferowania złożoności terminów, definiowanych już wielokrotnie i na rozmaite sposoby w zależności od dyscypliny i środowiska naukowego. Jest to świadoma selekcja spośród istniejących definicji, dokonana przez mnie na potrzeby omawianych w pracy zagadnień. Kluczowe będą zatem następujące pojęcia: dziedzictwo, tradycja, folkloryzacja i stroje ludowe (regionalne).

Przez pojęcie dziedzictwa będę rozumiała całość spuścizny kulturowej obecnej w pamięci, doświadczeniach, muzeach oraz innych instytucjach⁸. Jest to spuścizna pewnych wartości powstających w wyniku zbiorowego wysiłku, które przekazywane są w spadku kolejnym pokoleniom, podlegają jednak procesowi selekcji. W zależności od sytuacji społeczno-kulturowej dana zbiorowość dokonuje wyboru tych wartości, które są dla niej szczególnie ważne. W takim ujęciu dziedzictwo jest zarówno tworem przeszłości, jak i teraźniejszości⁹. Dziedzictwo składa się z naszej przeszłości, pamięci oraz tradycji¹⁰.

Tradycją nazywać będę – za Jerzym Szackim – obecność przeszłości w teraźniejszości, ale obecność odrębną od historii¹¹. Wiąże się ona z określoną postawą, której dążeniem nie jest badanie wiedzy, lecz wycucie oraz zrozumienie przeszłości. Moim celem jest badanie tradycji jako tego, co dana społeczność przeżywa, nie zaś tego, jaka ta przeszłość była¹². Jeżeli tradycję pojmujemy jako wybraną przez dane pokolenie część całościowego dziedzictwa, to ubiory regionalne będą do niej należały dzięki określonej postawie wobec nich oraz sposobie, w jaki celebrytuje się pamięć o nich. Tradycją nazywa się bowiem

⁷ P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp i oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 163–233.

⁸ *Heritage studies. Methods and approaches*, red. M. Louise, S. Sørensen, J. Carmen, London-New York 2010, s. 13.

⁹ Por. Z. Kobylński, *Własność dziedzictwa kulturowego*, Warszawa 2009, s. 13–19.

¹⁰ M. Rampley, *Contested histories: Heritage and/as the construction of the past: An introduction*, w: *Heritage, ideology and identity in Central and Eastern Europe. Contested past, contested present*, red. M. Rampley, Warszawa 2012, s. 1.

¹¹ J. Szacki, *Tradycja*, Warszawa 1971, s. 220.

¹² Jest to jedna z wielu możliwych definicji. Różnorodne definicje tradycji referuje J. Goćkowski, *Struktura i funkcje tradycji*, w: *Rozważania o tradycji i ethosie*, red. J. Baradziej, J. Goćkowski, Kraków 1998, s. 13–49.

ciągłość wielopokoleniową, polegającą na posługiwaniu się tymi samymi wzorami kulturowymi¹³. Miejscem tradycji jest przestrzeń społeczna rozumiana jako obszary, w których mają miejsce zachowania świadczące o jej respektowaniu¹⁴.

Kulturą ludową nazywać będę (opierając się na definicji zaproponowanej przez Jana Stanisława Bystronia) uwarunkowany zespół treści stanowiący część większej całości, na przykład kultury narodowej¹⁵. Przez treści kulturowe rozumiem wszystkie wytwory ludzkie: materialne i niematerialne. Proces folkloryzacji ma miejsce, gdy tradycyjna kultura ludowa staje się częścią kultury masowej. Celem folkloryzacji jest wyodrębnienie pewnych elementów kultury ludowej w celu nadania im nowych treści i wartości, w zależności od aktualnych potrzeb¹⁶.

Pod pojęciem tradycyjnych strojów holenderskich rozumieć należy ubiory noszone w przeszłości, a także występujące w różnych częściach Holandii na poziomie lokalnym lub regionalnym, odrębne od obowiązującej mody, która dominuje w miastach. Są to ubiory etniczne noszone przez przedstawicieli jednej miejscowości lub regionu i wyrażające więź z daną społecznością. W języku niderlandzkim stosowane są dwa określenia: *klederdracht* oraz *streekdracht*. Pierwsze z nich występuje najczęściej w literaturze przedmiotu i oznacza po prostu tradycyjną odzież ludową, drugie zaś podkreśla przynależność strojów jako elementu kultury materialnej do określonego obszaru (miejscowości, regionu, prowincji).

W dyskursie naukowym poświęconym zjawisku polskiej odzieży ludowej powszechnie stosuje się podział na ubiór i strój. Pierwszy rozumiany jest jako odzież noszona na co dzień, pełniąca przede wszystkim funkcje użytkowe. Strój natomiast ma charakter odświętny, a jego funkcja użytkowa schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca funkcjom komunikacyjnym, rytualnym oraz symbolicznym¹⁷. Rozróżnienie to opiera się zatem na teorii struktury funkcji. W odniesieniu do omawianych w pracy zagadnień będę używała zamiennie określenia: stroje tradycyjne, ubiory regionalne oraz odzież ludowa. Rezygnuję ze stosowania tradycyjnie przyjętej terminologii z dwóch istotnych powodów. Po pierwsze, niniejsza praca dotyczy zasadniczo istnienia ubiorów regionalnych w kontekście współczesności, w którym tradycyjne funkcje odgrywają już znikomą rolę. Po drugie, w języku niderlandzkim stosuje się pojęcia: *zondagse dracht* oraz *doordeweekse dracht*, oznaczające odpowiednio ubiory noszone „w niedzielę” oraz dni „powszednie”. Tradycyjna terminologia polska nie ma zatem zastosowania tak w odniesieniu do sytuacji holenderskiej, jak i do podejmowanego tu, specyficznego ujęcia problemu ludowej kultury materialnej.

¹³ Ibidem, s. 14.

¹⁴ Ibidem, s. 15.

¹⁵ Por. K. Środa-Więckowska, *Komercjalizacja wybranych elementów tradycyjnej kultury ludowej*, w: *Tradycja dla współczesności. Ciągłość i zmiana*, T. 4: *Tradycja w kontekstach kulturowych*, red. J. Adamowski, J. Wójcicka, Lublin 2011, s. 203-204.

¹⁶ Ibidem, s. 204-210.

¹⁷ R. Kantor, *Ubiór-strój-kostium. Funkcje odzienia w tradycyjnej społeczności wiejskiej w XIX i w początkach XX wieku na obszarze Polski*, Kraków 1982, s. 75-78.

3. Tradycyjne stroje w holenderskiej literaturze naukowej i popularnonaukowej

Ze względu na tematykę literaturę holenderską zajmującą się tradycyjnymi strojami podzielić możemy na kilka grup. Pierwszą z nich stanowią prace poświęcone historii myśli etnograficznej w Holandii, przeobrażeniom kultury ludowej i procesom folkloryzacji. Drugą grupę tworzą prace etnograficzne dotyczące tradycyjnych strojów, rozwoju ich form oraz znaczeń kulturowych. W grupie trzeciej znajduje się literatura z zakresu historii sztuki i jej związków z tradycyjnymi strojami, które były źródłem inspiracji dla artystów holenderskich i zagranicznych już od drugiej połowy XIX wieku. W czwartej grupie natomiast umieszczam prace powstałe w ostatnich latach, które są wyrazem zainteresowania kulturą tradycyjną na poziomie lokalnym. Przybliżone zostaną sylwetki autorów, których postawa badawcza jest wyrazem ich tożsamości. W ostatniej grupie znajdują się pozycje o tematyce najbliższej rozważaniom podejmowanym w tej rozprawie, a zatem dotyczące form obecności tradycyjnych ubiorów we współczesnej kulturze.

Grupa pierwsza: Historia myśli etnograficznej

Pośród prac dotyczących historii myśli etnograficznej w Holandii wymienić należy przede wszystkim monumentalne dzieło Ada de Jonga *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*¹⁸ (*Dyrygenci pamięci. Muzealizacja i nacjonalizacja kultury ludowej w Holandii 1815-1940*). Autor przedstawił tutaj mechanizmy przemiany regionalnej kultury ludowej w kulturę regionalną, omawiając to zjawisko w okresie obejmującym większą część wieku XIX oraz pierwszą połowę XX stulecia. Zwrócił uwagę na różnorodne postawy wobec kulturowego dziedzictwa i działania podejmowane w celu jego ochrony oraz dokonał przeglądu instytucji i inicjatyw indywidualnych. Wspomniana książka jest bardzo ważnym studium, gdyż pozwala zrozumieć pochodzenie dzisiejszych zjawisk, a także obserwowanie zmian, jakie zachodziły w ciągu dwóch ostatnich stuleci w sposobie myślenia Holendrów o ludowym dziedzictwie kulturowym.

Tematem instytucjonalizacji i nacjonalizacji kultury ludowej w Holandii zajmował się także Gerard Rooijakkers. W książce *Volkskunde. De rituelen van het dagelijks leven*¹⁹ (*Ludoznawstwo. Rytuały życia codziennego*) omówił historię myśli etnograficznej oraz rolę idei romantyzmu i nacjonalizmu w kształtowaniu nowego wizerunku kultury ludowej, a także jej popularyzację i folkloryzację.

¹⁸ Por. A. de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*, Nijmegen 2001.

¹⁹ G. Rooijakkers, *Volkskunde. De rituelen van het dagelijks leven*, Utrecht 2001. Na temat holenderskiej myśli etnograficznej również w: T. Dekker, *De Nederlandse volkskunde. De verwetenschappelijking van een emotionele belangstelling*, Amsterdam 2002; *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie*, red. T. Dekker, H. Roosenburg, G. Rooijakkers, Nijmegen 2000.

Grupa druga: tradycyjne stroje w ujęciu etnograficznym

Do tradycyjnych strojów holenderskich odnosi się niezwykle bogata literatura przedmiotu, która ujmuje to zagadnienie zarówno w naukowy, jak i popularny sposób. Ubiory te omawiano w ujęciu ogólnonarodowym, regionalnym i lokalnym. W rozważaniach obecny był niemal zawsze opis poszczególnych elementów ubioru, ich znaczenie i symbolika oraz rozwój i zachodzące w czasie zmiany. Wiele miejsca poświęcono komunikatom zawartym w tradycyjnych strojach informujących o pochodzeniu ich właściciela, jego stanie majątkowym i cywilnym oraz wyznaniu.

Do najważniejszych publikacji opisujących stroje tradycyjne na obszarze całej Holandii należy zaliczyć przede wszystkim książkę *Klederdrachten. Een reis langs de levende streekdrachten van Nederland*²⁰ (*Stroje tradycyjne. Podróż śladami współczesnych strojów regionalnych w Holandii*), powstała w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Jest ona fotograficznym i reporterskim zapisem podróży przez Holandię, podczas której autorzy spotykali się z kobietami noszącymi tradycyjne stroje. Opis ubiorów powstał na podstawie przeprowadzonych wywiadów. Książka zawiera unikatowe zdjęcia, pokazujące na przykład sposób zakładania stroju, co jest ważnym źródłem kostiumologicznym, pozwalającym poznać proces ubierania się oraz wzajemną relację elementów ubioru. W latach osiemdziesiątych powstała praca anglojęzyczna, oparta w dużej mierze na powyższej publikacji, zatytułowana *The costume of Holland*²¹ (*Kostiumy holenderskie*). Rozszerzono ją o opis strojów, które nie były już wówczas noszone na co dzień, a zatem o ubiory regionalne z Limburgii, Brabancji, Drenthe, Groningen oraz Fryzji.

W latach osiemdziesiątych XX wieku została opublikowana także książka *Het grote klederdrachten boek*²² (*Wielka księga tradycyjnych strojów*), w której – obok charakterystyki poszczególnych ubiorów regionalnych – autor próbuje odpowiedzieć na szereg pytań: czym były tradycyjne stroje, czy zawsze wyglądały tak samo oraz czy były modą przeszłości? Najciekawsze było pytanie o to, czy tradycyjne stroje dotrwały do roku 2000 jako odzież codzienna? Stanowiło ono wyraz troski o dziedzictwo kulturowe i jego przetrwanie, zawierający życzenie badacza, by tak się stało.

Najnowszą publikacją, charakteryzującą tradycyjne stroje we wszystkich regionach Holandii, jest wydana w 2008 roku książka *De Schoonheid van ons land*²³ (*Piękno naszego kraju*). Jest to album zawierający czarno-białe fotografie, którym towarzyszy opis tradycyjnych strojów oraz bardzo klarownie przedstawiony podział terytorialny, co

²⁰ C. Nieuwhoff, W. Diepraam, C. Oorthuys, *Klederdrachten. Een reis langs de levende streekdrachten van Nederland*, Amsterdam 1976.

²¹ Ibidem, *The costume of Holland*, Amsterdam-Brussels 1985. Inne publikacje anglojęzyczne to: A. Groen, *Dutch costumes*, Elmar 1977; J. Craver, P. Zylstra, *Dutch costumes. Look into the past*, Costume 2007. Na ich temat pisano także w kontekście ubiorów europejskich: J. Snowden, *The folk dress of Europe*, New York 1979, s. 94-100; J. Teunissen, M. Gibbs, *The Netherlands*, w: *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, T. 8: West Europe. W języku polskim: B. Bazielić, *Kolory Europy. Odzież i stroje ludowe*, Katowice 2008, s. 150-158.

²² S.J. van der Molen, *Het groote klederdrachten boek*, Soest 1985. Spośród strasznych pozycji, omawiających stroje holenderskie w całej Holandii wspomnieć należy także: *Kijken naar klederdrachten*, red. A. van Oirschot, Apeldoorn 1976 oraz A. Kronenburg, *Rond de Vaderlandsche klederdrachten*, Heiloo 1950.

²³ J. Rozenbroek, *Klederdrachten. De schoonheid van ons land*, Amsterdam-Antwerpen 2008.

pozwala zrozumieć specyfikę tradycyjnych strojów oraz różnice i podobieństwa pomiędzy poszczególnymi wariantami.

Odrębną grupę stanowią książki omawiające tradycyjne stroje w odniesieniu do jednej prowincji lub historycznego regionu. Najważniejszą pozycją na temat ubiorów zelandzkich jest wydana w 2005 roku książka *De Zeeuwse streekdrachten 1800-2000*²⁴ (*Zelandzkie stroje regionalne 1800-2000*), podzielona na osiem części, które odpowiadają kolejnym ćwierćwieczom²⁵. Ukazała się również dwuczęściowa pozycja poświęcona tradycyjnej biżuterii noszonej w różnych częściach prowincji Zelandia²⁶. Ubiory noszone w Groningen zostały omówione w publikacji *De Groninger dracht*²⁷ (*Ubiór w Groningen*). Scharakteryzowano w niej zarówno ubiory regionalne, jak i modę miejską w osiemnastym i dziewiętnastym stuleciu. W 2011 roku wydano natomiast pozycję, towarzyszącą wystawie w Muzeum Narodowym w Groningen, poświęconą wpływom mody paryskiej na ubiory miejskie oraz regionalne w tej prowincji²⁸. Istnieją także wydawnictwa dotyczące ubiorów w prowincji Overijssel oraz jej poszczególnych obszarów²⁹. Najważniejszą publikacją dla prowincji Fryzja jest książka wydana w trzech językach (fryzyjskim, niderlandzkim oraz angielskim), opisująca przemiany w kulturze ubioru na jej obszarze w latach 1750-1950³⁰.

Tradycyjne stroje noszone niegdyś w rejonie dawnego Morza Południowego (*Zuiderzee*) były ważnym elementem lokalnej kultury, dlatego warto w tym miejscu wspomnieć o poświęconej im literaturze. Aby zrozumieć specyfikę tradycji tego regionu, należy poznać kontekst, w którym została ona ukształtowana³¹. Przydatna jest tu wiedza na temat historii obszaru sprzed powstania *Afsluitdijk* oraz na temat wpływu, jaki wywarła budowa tej wielkiej grobli na zanik dawnego stylu życia. Ważną rolę w zachowaniu pamięci

²⁴ *De Zeeuwse streekdrachten 1800-2000*, Zwolle 2005. Inne publikacje dotyczące strojów zelandzkich to: A. van der Poel, C. Oorthuys, *Zeeuwse klederdrachten in de laatste twintig jaar*, Middelburg 1978; P. Fraanje, S. Bakx-Plasmans, *Met eer gedragen*, Goes 2009.

²⁵ Powstały także osobne pozycje omawiające stroje zelandzkie noszone w poszczególnych częściach prowincji, na przykład na Południowym Beveland lub na Walcheren: J. de Bree, J. van Ham, *Walcherse klederdrachten*, Middelburg 1980; P. Fraanje, H. van der Hoeven, F. De Klerk, *De klederdrachten in het Museum voor Zuid- en Noord-Beveland*, Vereniging Vrienden van het museum voor Zuid- en Noord-Beveland 1991.

²⁶ S. Mol, W. Mol, *Streeksieraden in Zeeland. Schouven-Duiveland en Sint-Philipsland, Noord-Beveland, Walcheren*, Goes 1998; ibidem, *Streeksieraden in Zeeland. Zuid Beveland en Zeeuws-Vlaanderen: het Land van Cadzand, Axel en Hulst*, Goes 1999.

²⁷ *De Groninger dracht. Kleding en siraden 18e en 19e eeuw*, red. L. Ast-Boiten, J. Boot-van der Vlies, Groningen 1997.

²⁸ W. Goelema, L. Neervoort, E. Post, *Mode en het Groninger platteland*, De Marne 2011.

²⁹ W. Harms, *Overijsselse streekdrachten – Weerspiegeling van voorbij mode*, Kampen 2009.

³⁰ G. Arnolli, *Mode in Friesland*, Leeuwarden 2005. Na temat tradycyjnych strojów w prowincji Fryzja pisano także wcześniej: S.J. van der Molen, *Het Fries kostuum en de streekdrachten van Hindeloopen, Ameland en Terschelling*, Groningen 1987. Powstał również podręcznik zawierający instrukcje dla zespołów folklorystycznych dotyczące form i dekoracji historycznych strojów fryzyjskich: *Werkboek voor het Fries kostuum*, Leeuwarden 1994 (wydanie drugie).

³¹ Warto wspomnieć albumy fotograficzne zawierające liczne obrazy z życia codziennego miejscowości położonych wokół dawnego Zuiderzee, w których tradycyjne stroje były wówczas naturalnym elementem przestrzeni wizualnej ulicy: I. Wind, *Het vergeten leven rond de Zuiderzee*, Arnhem 2008 oraz *Zo was die tijd. Rondom Zuiderzee en IJsselmeer*, Hoogeveen 2004. Budowę *Afsluitdijk* dokumentował przez swoje obrazy artysta J. H. Mastenbroek, którego prace opublikowano w albumie *Zuiderzeewerken van J. H. van Mastenbroek*, Zwolle 2007.

o tradycyjnej kulturze odegrało muzeum w Enkhuizen. O jego powstaniu oraz działalności napisała Frouke Wieringa w książce *Een cultuur valt droog. Over het ontstaan van het Zuiderzeemuseum 1916-1950*³² (*Osuszanie kultury. O powstaniu Muzeum Morza Południowego 1916-1950*).

Opracowania dotyczące tradycyjnych strojów ograniczające się do jednej miejscowości przyjmują różną formę: od obszernych i całościowych publikacji poczynawszy, poprzez ustępy w książkach poświęconych historii danego miejsca do drobnych wydawnictw muzealnych³³.

Ważnym elementem tradycyjnych strojów holenderskich było obuwie. W dni powszednie noszono drewniane chodaki (*klompen*). Pozostały one ważnym elementem kultury popularnej jako turystyczne pamiątki. Pełnią również funkcję obiektu muzealnego. Najważniejszą pozycją poświęconą holenderskim chodakom jest popularnonaukowa publikacja *Klommen in Nederland*³⁴ (*Chodaki w Holandii*).

Grupa trzecia: tradycyjne stroje w kontekście rozważań o sztuce

W związku z wystawami odbywającymi się w ostatnich latach poświęconymi twórczości artystów, którzy malowali mieszkańców holenderskich wiosek w ich tradycyjnych ubiorach, ukazało się kilka publikacji naukowych i albumowych. Należy do nich katalog wystawy w Muzeum Zuiderzee w Enkhuizen z 2009 roku, prezentujący prace powstałe w Volendamie, gdzie przez kilka dziesięcioleci XIX i XX wieku istniała kolonia artystyczna³⁵. Muzeum to wydało także album fotografii Henka van der Leedena, który portretował życie mieszkańców Marken³⁶. W połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku ukazał się album zawierający sceny z życia mieszkańców Katwijk w XIX wieku³⁷. Tworzyli je między innymi artyści z tzw. Szkoły Haskiej, której historię oraz przedstawicieli scharakteryzowano w innej jeszcze publikacji, a mianowicie *Het Haagse School Boek*³⁸ (*Książka Szkoły Haskiej*). Kolonia artystyczna istniała także w Zelandii, a jednym z jej przedstawicieli był Denis Galloway³⁹.

³² F. Wieringa, *Een cultuur valt droog. Over het ontstaan van het Zuiderzeemuseum 1916-1950*, Enkhuizen 2000. Na temat kolekcji muzeum Zuiderzee przeczytać można w: *Zuiderzeemuseum. Veelzijdig verzameld*, Enkhuizen 1994.

³³ Pozycje te zostały wymienione w spisie bibliograficznym.

³⁴ F. M. Wiedijk, *Klommen in Nederland*, Tjasker Design 2000. Temat holenderskich chodaków pojawił się także w opracowaniu tego zagadnienia dotyczącego całej Europy, ponieważ ten rodzaj obuwia nie był noszony wyłącznie w Holandii: T. de Boer-Olij, *Europeese klompen. Geschiedenis en verscheidenheid*, Eelde 2002.

³⁵ B. Dudley Barret, A. Groeneveld, *Volendam kunstenaarsdorp. Het erfgoed van hotel Spaander*, Zwolle 2009.

³⁶ *Marken 1969-1999. Henk van der Leeden*, Enkhuizen 2010.

³⁷ *Katwijk in de schilderkunst*, Katwijk 1995.

³⁸ J. Sillevius, A. Tabak, *Het Haagse School Boek*, Zwolle 2001.

³⁹ *Schetzplezier. Denis Galloway (1878-1957)*, Westkapelle 2009.

Grupa czwarta: publikacje będące wyrazem lokalnej tożsamości

Prezentowany stan badań ma na celu nie tylko pokazanie obecnego stanu wiedzy na temat opisywanego w tej pracy zagadnienia. Publikacje na temat strojów holenderskich, doświadczenia tradycji oraz jej roli we współczesnej rzeczywistości stanowią również doskonałe źródło dla badacza z zewnątrz chcącego rozpoznać stosunek tubylców do własnego dziedzictwa. Dlatego zostaną tutaj uwzględnione przede wszystkim publikacje dotyczące poszczególnych miejscowości lub regionów, których autorami są osoby stamtąd pochodzące i szczególnie z tymi miejscami związane.

Od najmłodszych lat interesowałem się tradycyjną biżuterią. Jako dziecko dorastałem w pobliżu naszego sklepu złotniczego. W sklepie lub na zapleczu można było spotkać ojca i dziadka, a wcześniej również pradziadka. Różnorodna biżuteria, która przynależała do walcherskich strojów, była dla mnie czymś powszechnym. Już w młodości wiedziałem, że zostanę złotnikiem. Nie tylko zawód mnie interesował, fascynowała mnie również chłopska biżuteria i wszystko, co się z nią wiązało⁴⁰.

Holenderski jubiler, Piet Minderhoud rozpoczyna tak wstęp do swej książki *Van de goudsmid. De historie en de ontwikkeling van Zeeuwse en andere streeksiraden* (Od złotnika. Historia i rozwój zelandzkiej oraz innej biżuterii regionalnej) poświęconej historii i rozwojowi biżuterii zelandzkiej, ale także tej pochodzącej z innych prowincji holenderskich. Autor – z wykształcenia artysta złotnik – od wielu już lat bada holenderską biżuterię⁴¹, choć jego głównym zajęciem jest prowadzenie sklepów i pracowni złotniczych⁴². Jego wykształcenie jubilerskie, a także wieloletnie zainteresowanie i dogłębne badania nad tradycyjną biżuterią uczyniły z niego specjalistę w tej dziedzinie. Istotną rolę odegrało także jego zelandzkie pochodzenie i wychowanie w tradycji strojów regionalnych. *Van de goudsmid* zawiera przede wszystkim rzetelne informacje na temat poszczególnych elementów biżuterii, z uwzględnieniem charakterystyki materiału i jego obróbki. Książka jest doskonałym podręcznikiem dla historyków ubioru lub osób parających się rzemiosłem artystycznym zainteresowanych rozpoznaniem form, technik i materiałów. Stanowi zarazem bardzo czytelną ekspresję doświadczenia własnej tradycji na poziomie lokalnym, będąc wyrazem tożsamości oraz pasji zrodzonej przez dorastanie w kontakcie ze sztuką i rodzimą kulturą.

Mooi-tooi jest pomyślane jako hołd dla wszystkich kobiet wszech czasów, które nosiły tradycyjne stroje ze Scheveningen. Tę książkę należy także traktować oświeście, tak dla mnie (Pieta Spaansa – M.K.), jak i dla Pieta de Graafa, ponieważ jest

⁴⁰ P. J. Minderhoud, *Van de goudsmid. De historie en de ontwikkeling van Zeeuwse en andere streeksiraden*, Enschede 2009, s. IX-X.

⁴¹ Wcześniej publikował m.in. w czasopiśmie „De Wete”: P. Minderhoud, *Streekdracht in getallen*, w: „De Wete”, R. 33, nr 1 (styczeń 2004), s. 25-28 oraz w szerszych opracowaniach: *Het boerenleven in de polders van westelijk Voorne*, red. J. Timmerman, C. van Zoelen, Voorne 2003 oraz *De Zeeuwse streekdrachten 1800-2000*, red. J. Dekker, Waanders 2005.

⁴² Więcej na ten temat w rozdziale poświęconym inspiracjom.

ona wyrazem niezmiennego i wielkiego szacunku dla dwóch z tych kobiet, które były naszymi matkami⁴³.

*Mooi-Tooi. Beelden rond de Scheveningse vrouwen in klederdracht*⁴⁴ (*Mooi-tooi. Obrazy kobiet w tradycyjnych strojach ze Scheveningen*) to tytuł książki, której autorami są Piet Spaans oraz Piet de Graaf, obaj pochodzący ze Scheveningen. Pierwszy z nich jest autorem tekstu, drugi zaś fotografii. Książka została poświęcona życiu kobiet ze Scheveningen noszących miejscowe tradycyjne stroje. Przeszłość miejscowości została pokazana właśnie ich oczami. Poprzez indywidualne historie oraz opowieści rodzinne autor ukazał dawne życie codzienne, obyczaje oraz kulturę tej miejscowości. Wiele miejsca poświęcono tradycyjnym strojom, ich społecznemu znaczeniu, poszczególnym elementom oraz procesowi ich zaniku w życiu codziennym. Piet Spaans jest jedną z najbardziej wyrazistych osób, które wyrażają związek z lokalną wspólnotą, realizując ważne zainteresowania, w tym przypadku działalność dokumentacyjną i naukową⁴⁵.

W 2009 roku, z okazji pięćdziesięciu pięciu lat istnienia *Schevenings Vissersvrouwenkoor*, wydana została książka *Zing o Zang. 55 jaar Schevenings Vissersvrouwenkoor 1954-2009*⁴⁶ (*Śpiewaj o śpiewaj. 55 lat Chóru Kobiecego ze Scheveningen 1954-2009*). Jej autorem jest Henk Grootveld, urodzony w Scheveningen w 1950 roku, aktywny działacz na rzecz kultury lokalnej, związany między innymi z Muzeum Scheveningen i organizacją De Witte ('Biała')⁴⁷. Nie jest to również jego pierwsza publikacja. Był współautorem książki wydanej z okazji jubileuszu powstania portu w Scheveningen⁴⁸. Książka *Zing o Zang* składa się z dwóch części. Pierwsza zawiera krótką historię chóru, opis tradycyjnych strojów, repertuar oraz listę obecnych członkiń. Podtytuł tej części to *Pieśń chóralna w tradycyjnym stroju*. Druga część stanowi kronikę chóru zatytułowaną *Z pieśnią i strojem przez lata*. Tytuły te podkreślają rolę tradycyjnych strojów w działalności chóru i jego występach. Stroje stanowią element sceniczny, są znakiem rozpoznawczym niosącym istotne treści⁴⁹.

⁴³ P. Spaans, P. de Graaf, *Mooi-tooi. Beelden rond de Scheveningse vrouwen in klederdracht*, Den Haag 2001, s. 9.

⁴⁴ *Mooi-tooi* oznacza dosłownie 'piękny strój', 'piękną ozdobę', ale przede wszystkim to lokalne wyrażenie, które – jak piszą autorzy książki – jest zrozumiałe dla każdego mieszkańca Scheveningen.

⁴⁵ Pośród licznych jego prac wspomnieć należy: P. Spaans, *Verslag van het aantal klederdracht dragende Scheveningse vrouwen per 1 januari 2000: uitkomsten van een telling welke is gehouden tussen 1 november 1999 en 1 januari 2000 door de Werkgroep Klederdracht 2000*, Haga 2000; ibidem, *Tussen afslager en naschrijver: de visafslag op Scheveningen*, Haga 2004; ibidem, *De spreektaal van de Scheveningse kustbewoners*, Haga 2004 (wspólnie z Janem B. Bernsem).

⁴⁶ H. Grootveld, *Zing o Zang. 55 jaar Schevenings Vissersvrouwenkoor 1954-2009*, Scheveningen 2009. Tytuł książki pochodzi od nazwy czasopisma, wydawanego przez chór w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku.

⁴⁷ Towarzystwo literackie działające w Scheveningen od 1802 roku.

⁴⁸ H. Grootveld, (wspólnie z: W. Heijer, G. van der Toorn), *100 jaar Scheveningen Haven*, Den Haag 2003.

⁴⁹ Publikacje poświęcone działalności grup folklorystycznych są osobnym działem literatury, w którym pojawia się kwestia strojów tradycyjnych. Najczęściej ukazują się one, towarzysząc jubileuszom tych organizacji. Przykładem są dwie pozycje, które wydano w 2012 roku z okazji stułecnej rocznicy powstania zespołu Aald Hylden w Hindeloopen: *Aald Hielpers in beeld* (Leeuwarden 2012). To niewielka publikacja zawierająca fotografie członków grupy folklorystycznej Aald Hielpers w ich tradycyjnych strojach. Druga pozycja to: K.F. Gildemacher, *Hindeloopen. Stad van levende herinneringen*, Leeuwarden 2012. Książka ta jest poświęcona kulturze i historii Hindeloopen. Zawiera rozdziały dotyczące wspomnianej grupy folklorystycznej oraz historii tradycyjnych strojów.

Ważne i ciekawe zagadnienie dotyczy postawy i doświadczeń osób noszących tradycyjne stroje w życiu codziennym. Świadomość iż jest to ostatnia chwila, kiedy można usłyszeć ich głos, dowiedzieć się, kim są i jak postrzegają siebie oraz swoje ubiory, sprawia, że podjęto wiele interesujących inicjatyw. Ich rezultatem są przedstawione poniżej publikacje.

Autorem książki *Dag Oma Kraplap*⁵⁰ (*Witaj babciu Kraplap*) jest pochodzący z miejscowości Spakenburg⁵¹ Hugo de Graaf, który reprezentuje już młode pokolenie (rocznik 1983). Tytuł podkreśla znaczenie najbardziej charakterystycznego elementu ubioru tradycyjnego – *kraplapu*, noszonego przez mieszkanki Spakenburga⁵². Autor tłumaczy ten wybór następująco:

W gminie Bunschoten tradycyjne stroje nosi trzysta pań (2008). [...] Ponieważ są one w podeszłym wieku, nazywane są przez swoje (pra)wnuki babciami kraplap. Kiedy babcia ubiera się po miejsku, twierdzą, że to wcale nie jest ich babcia. Babcia nie jest już babcią bez swojego charakterystycznego kraplapu⁵³.

O związku z rodzimą tradycją i sentymencie autora świadczy zamieszczona w książce fotografia z dzieciństwa, z 1986 roku, ukazująca go w tradycyjnym stroju. Publikacja jest galerią portretów czterdziestu mieszanek Spakenburga, które jako jedno z ostatnich noszą tradycyjne stroje na co dzień. Obok każdej fotografii znajdują się wspomnienia oraz opowieści na temat strojów będące rezultatem wywiadów przeprowadzonych przez autora. Książka jest znakomitym materiałem dla etnologa badającego żywą tradycję w jej naturalnym środowisku, dla antropologa zaś stanowi równie ważne świadectwo zainteresowania lokalnym krajobrazem kulturowym.

Podobne inicjatywy miały miejsce w prowincji Zelandia. Rezultatem jednej z nich była publikacja *Stae m'n bovenmusse goed? Arnemuidse vrouwen in klederdracht*⁵⁴ (*Czy mój czepek dobrze leży? Kobiety z Arnemuiden w tradycyjnych strojach*). Publikacja zawiera wywiady przeprowadzone przez Keesa de Riddera z grupą kilkudziesięciu kobiet z Arnemuiden noszących nadal tradycyjne stroje. Obok autobiograficznych opowieści pojawiają się też ich fotografie wykonane przez Wendy Marteijs-Hulsteijn. Zarówno fotografka, jak i de Ridder pochodzą z Arnemuiden. Wendy Marteijs-Hulsteijn zajmuje się fotografią amatorską. O doświadczeniach zdobytych podczas pracy nad tym projektem opowiadała w ten sposób:

U każdej z nich [mieszkanek Arnemuiden – M.K.] byłam osobiście. Odwiedzałam je przez kolejne wieczory. [...] Nie udało się sfotografować wszystkich kobiet, ponieważ niektóre nie mogły się poruszać, a inne przeżywały właśnie rodzinne tragedie.

⁵⁰ H. de Graaf, *Dag Oma Kraplap. De laatste vrouwen in klederdracht*, Spakenburg 2008.

⁵¹ Spakenburg tworzy jedną gminę wraz z miejscowością Bunschoten.

⁵² Więcej na ten temat piszę w rozdziale poświęconym charakterystyce tradycyjnych strojów holenderskich.

⁵³ H. de Graaf, op. cit., s. 2.

⁵⁴ K. de Ridder, W. Marteijs-Hulsteijn, *Stae m'n bovenmusse goed? Arnemuidse vrouwen in klederdracht*, Arnemuiden 2010.

[...] Moim celem było: jak najwięcej tradycyjnych strojów. Nie robiło mi różnicy, czy kobiety będą w swoich najlepszych ubiorach, czy codziennej odzieży⁵⁵.

Wywiady z tymi kobietami ukazują historie ich życia. Jak podkreśla autor, są one prawie literalnym powtórzeniem ich wypowiedzi, z uwzględnieniem wyrażen w lokalnym dialekcie. Książka została wydana po raz pierwszy w 2003 roku i ponownie w 2010. Rok później w 2011 zdobyła nagrodę czytelników w konkursie regionalnym organizowanym corocznie przez czasopismo „Provinciale Zeeuwse Courant”.

W 2010 roku ukazała się książka *Ons bin de lêste (My jesteście ostatnie)*, będąca wynikiem podobnego przedsięwzięcia przeprowadzonego na terenie całego Walcheren⁵⁶. Oprócz fotografii oraz wywiadów z kobietami noszącymi tradycyjne stroje publikacja zawiera podstawowe informacje na temat ubiorów oraz statystyki dotyczące liczby kobiet noszących na co dzień tradycyjne stroje. Jej autorką jest Ellen de Vriend-de Jong, pisarka i publicystka pochodząca z Zelandii. Wywiady dotyczą przede wszystkim historii życia tych kobiet, ale także doświadczeń związanych z przynależnością do ostatniego pokolenia, które nosi tradycyjne stroje.

Reinie van Goor, inicjatorka i współautorka wydanego w 2009 roku albumu *Kuiven & Kraplappen. Vrouwen van Spakenburg*⁵⁷ (*Kuiven i Kraplappen. Kobiety ze Spakenburga*), poświęconego ostatnim mieszkankom Spakenburga noszącym tradycyjne stroje w życiu codziennym, napisała we wstępie:

Moja mama nosi tradycyjny strój. [...] Odkąd mieszkam poza wioską, zawsze po wizycie mojej mamy słyszę pytania: czy to była twoja mama? I czy ona miała swój kostium? Odpowiadam wtedy niezmiennie, że ona nosi swój normalny, codzienny ubiór i pochodzi z wioski, gdzie kobiety noszą wciąż tradycyjne stroje: Bunschoten – Spakenburg⁵⁸.

Autorka wyjaśnia w innym miejscu, iż zdecydowała się podjąć tę inicjatywę, gdy uświadomiła sobie, że za około piętnaście lat tradycyjne stroje znikną na zawsze z ulic Spakenburga. Pracę nad książką wspomina bardzo przyjemnie, nie tylko przez wzgląd na swoją matkę, lecz także na atmosferę, jaką tworzyły wszystkie panie biorące udział w projekcie⁵⁹. Album – co sugeruje sama współautorka – powstał, aby zachować w pamięci życie codzienne ostatnich mieszanek Spakenburga noszących tradycyjne stroje. Autorka nie mieszkała już w Spakenburgu, ale ze względu na swoją matkę była z nim nadal silnie związana. Pozostali autorzy książki, fotograf Bert Verhoeff oraz Hannes Wallrafen, nie pochodzą z tej miejscowości. Dla nich był to bardziej projekt artystyczny, promujący kulturę holenderską jako taką. Wallrafen jest autorem wywiadów

⁵⁵ Cytat pochodzi z wywiadu udzielonego przez Wendy Marteiijn-Hulsteijn dla lokalnej gazety: A. van der Sluis, *Wendy Marteiijn exposeert met portretten van Arnhemuidse vrouwen in klederdracht*, „Provinciale Zeeuwse Courant” (PZC), 17 VII 2003, s. 13.

⁵⁶ E. de Vriend-de Jong, *Ons bin de lêste*, Oostkapelle 2010.

⁵⁷ B. Verhoeff, H. Waalrafen, R. van Goor, *Kuiven & Kraplappen. Vrouwen van Spakenburg*, Zwolle 2009.

⁵⁸ Ibidem, s. 6-7.

⁵⁹ Wywiad z Reinie van Goor z 19 kwietnia 2010 roku.

z mieszkańcami Spakenburga, które nagrano na płycie CD tworzącej element składowy tej publikacji.

W tym miejscu należy jeszcze przytoczyć podobną publikację pochodzącą z początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, zatytułowaną *Nooit in burger*⁶⁰ (*Nigdy w cywilu*), której autorka przeprowadziła wywiady z kobietami noszącymi tradycyjne stroje z obszaru całej Holandii. Książka jest cennym źródłem ze względu na rozmowy z osobami pochodzącymi z miejsc, w których tradycyjne stroje zaniknęły już całkowicie, na przykład Huizen oraz Rijssen.

Grupa piąta: tradycyjne stroje w kontekście kultury współczesnej

Prace, których tematyka jest najbardziej zbliżona do rozważań podejmowanych w niniejszej rozprawie, omawiają interesujące nas zjawiska przede wszystkim w odniesieniu do XX wieku. Bardzo ważną pozycję stanowi zbiór tekstów wydanych przez Muzeum Miejskie w Hadze z okazji wystawy, która odbyła się w 2000 roku. Książka nosi tytuł *Kostuum. Relaties: mode en streekdracht*⁶¹ (*Kostium. Relacje: moda i stroje regionalne*) i zawiera analizę różnych przykładów związków między modą i tradycyjnymi strojami. Większość artykułów pokazuje sposób, w jaki tradycyjne stroje zmieniały się pod wpływem mody, natomiast jeden z tekstów dotyczy inspiracji tradycyjnymi strojami w modzie XX wieku.

Najbardziej obszerną publikacją jest książka pod redakcją Gerarda Rooijakkersa zatytułowana *Klederdracht en kleedgedrag 1898-1998*⁶² (*Stroje i postawy wobec ubioru 1898-1998*). Wchodzące w jej skład artykuły omawiają analogiczne zjawiska jak w przypadku niniejszej rozprawy, a mianowicie tradycyjne stroje jako źródło inspiracji dla projektantów mody w XX wieku⁶³ jako motyw i inspiracja w sztuce drugiej połowy XIX wieku oraz pierwszej połowy ubiegłego stulecia⁶⁴, stroje regionalne jako narzędzie polityki w ideologii nacjonalistycznej⁶⁵ oraz tradycyjne stroje jako motyw w dwudziestowiecznej reklamie⁶⁶. Jeden z tekstów odpowiada na pytanie, dlaczego tradycyjne stroje

⁶⁰ P. Broekema, *Nooit in burger. Gespreken met de laatste vrouwen in klederdracht*, Den Haag 1991. Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku wydana została podobna książka poświęcona ostatnim mieszkańcom gminy Oldebroek, którzy nosili tradycyjne stroje. Zawierała ona fotografie oraz wspomnienia tychże osób: *Mensen in klederdracht in de gemeente Oldebroek*, Kampen 1990.

⁶¹ *Kostuum. Relaties: Mode en Streekdracht*, Amsterdam 2000.

⁶² *Klederdracht en kleedgedrag. Het kostuum Harer Majesteits onderdanen 1898-1998*, red. G. Rooijakkers, Apeldoorn 1998.

⁶³ S.I.E. Wille-Engelsma, *Nederlandse folklore als inspiratiebron voor Nederlandse mode*, w: *Klederdracht en kleedgedrag...*, ibidem, s. 23-28.

⁶⁴ T. Braaksma, *Artist kom binne. De aantrekkingskracht van Volendam op kunstenaars, ca. 1875-1930*, w: *Klederdracht en kleedgedrag...*, ibidem, s. 126-131.

⁶⁵ A. de Jong, *De politieke dimensie van klederdrachten 1850-1920*, w: *Klederdracht en kleedgedrag...*, ibidem, s. 67-82.

⁶⁶ G. Rooijakkers, *Klederdracht en reclame. Van Volendams naar Hollands meisje*, w: *Klederdracht en kleedgedrag...*, ibidem, s. 104-108.

zaniknęły w życiu codziennym⁶⁷, inny przybliży sylwetki ostatniej grupy kobiet w tradycyjnych strojach⁶⁸.

Pozycją, której treść i sposób myślenia o kulturze są najbardziej bliskie moim rozważaniom podejmowanym w tej pracy, jest książka *Bèl, bèl! Zeeuwse streekdrachten in een ander daglicht* (*Bèl, bèl! Zelandzkie stroje tradycyjne w innym świetle*) autorstwa Jacquesa Catsa⁶⁹. Wstęp rozpoczyna się od żartobliwego cytatu: „Znowu książka o zelandzkich strojach tradycyjnych? Tak, znowu. Ale teraz inaczej”. I rzeczywiście praca przedstawia inny niż dotychczas obraz kultury. Warto zaznaczyć, że autor pochodzi z Brabancji, a więc nie jest rdzennym Zelandczykiem. Z pewną dozą humoru oraz dystansem Cats opisuje różne formy istnienia tradycyjnych strojów zelandzkich w dzisiejszych realiach, chociaż odwołuje się także do przeszłości. Książka ma charakter albumowy, a poszczególne zagadnienia przedstawione są w formie przypominającej leksykon. Wśród podjętych tematów pojawiają się tradycyjne stroje jako dziedzictwo kulturowe: w kontekście muzeum, upamiętnione w postaci pomnika oraz popularyzowane przez organizacje kulturowe i zespoły taneczne; dalej stroje jako źródło inspiracji dla fotografów, jubilerów i projektantów mody, stroje jako pasja i przedmiot kolekcjonowany; wreszcie stroje tradycyjne w reklamie, turystyce i polityce.

Współczesne konteksty, w których pojawiają się tradycyjne stroje, omówione zostały także w publikacji o charakterze broszury *De Zeeuwse streekdrachten in de XXI eeuw*⁷⁰ (*Zelandzkie stroje regionalne w XXI wieku*). Jest to zestawienie dwóch komentarzy na temat sytuacji tradycyjnych strojów. Pierwszy z nich ma charakter pesymistyczny i mówi o zaniku tradycyjnych strojów, drugi zaś wskazuje na nowe formy ich istnienia w kontekstach współczesności. Są to działania projektantów mody sięgających po tradycyjne stroje jako źródło inspiracji, grup folklorystycznych oraz organizacji naukowych, a także indywidualne pasje.

4. Holenderskie stroje tradycyjne – opis etnograficzny

W literaturze holenderskiej stosuje się różnorodne podziały, wskazując na odrębność lub wspólnotowość pewnych zjawisk w obrębie tradycyjnych strojów. Przykładem są stroje noszone w prowincji Zelandia. Bardzo często stosuje się określenie tradycyjne stroje zelandzkie w odniesieniu do wszystkich odmian ubiorów, które występowały lub występują na jej obszarze. Szczególny przypadek stanowi prowincja Fryzja, gdzie na tle regionalnego wariantu ubiorów wyróżnia się tradycyjna odzież noszona do drugiej połowy XIX wieku

⁶⁷ W. Harms, *Opkomen, blinken en verzinken. Het verdwijnen van de streekdracht*, w: *Klederdracht en kleeedge-drag...*, s. 11-22.

⁶⁸ P. Broekema, *In burger voel ik me zo leeg. De laatste vrouwen in klederdracht*, w: *Klederdracht en kleeedge-drag...*, s. 163-172.

⁶⁹ J. Cats, *Bèl, bèl. Zeeuwse streekdrachten in een ander daglicht*, Middelburg 2011.

⁷⁰ A.M. Quaak, *De Zeeuwse streekdrachten in de XXI eeuw*, Stichting De Zeeuwse Streekdrachten 2005.

w miasteczku Hindeloopen. Te stroje omawiać można również w kontekście kultury dawnego Zuiderzee. Na terenach położonych wokół niego wykształciły się bardzo zróżnicowane stroje, ale rejon ten tworzy jednolity obszar kulturowy. Podobne trudności sprawia wschodnia część Królestwa Niderlandów, gdzie obok podziału na prowincje występują odrębne obszary kulturowe, takie jak Veluwe, Twenthe, Salland oraz Achterhoek, które nie pokrywają się z podziałem administracyjnym, a ponadto na ich terenie również występowały lokalne warianty ubiorów ograniczające się do jednej miejscowości. Cechy wspólne sprawiają jednak, że traktowane są jako zjawisko regionalne.

Tradycyjne stroje holenderskie w życiu codziennym noszone są już tylko przez kobiety. Warto zwrócić uwagę na zróżnicowanie czasowe zaniku tych strojów w poszczególnych regionach. Niektóre z nich, jak na przykład stroje z Hindeloopen, zniknęły z życia codziennego już w drugiej połowie XIX wieku. W pierwszej połowie XX wieku noszone były jeszcze ubiory w Północnej Brabancji. W obrębie prowincji Zelandia niektóre ze strojów, na przykład w Zeeuws-Vlaanderen, nie dotrwały do początków naszego stulecia, podczas gdy na Walcheren i Południowym Beveland noszone są po dziś dzień.

Wspólną cechą strojów tradycyjnych jest podział na ubiory codzienne oraz odświętne. Niezwykle ważną rolę pełniły stroje w wyrażaniu żałoby, komunikując jej poszczególne fazy, od ciężkiej, po stracie najbliższej osoby, która następnie przechodziła w żałobę lekką. Nie można również pominąć istotnej kwestii wyznania religijnego. Szczególną rolę odgrywało ono w Zelandii, na Południowym Beveland, gdzie elementy ubioru pozwalały na wskazanie przynależności do wspólnoty katolickiej lub protestanckiej.

Stroje tradycyjne w Holandii są z jednej strony zróżnicowane, z drugiej jednak tworzą pewne grupy charakteryzujące się podobną kolorystyką lub elementami ubiorów. Części o tej samej nazwie występują w różnych miejscach, przybierając odmienne formy. Przykładami są tzw. *kraplap* oraz *oorijzer*. *Kraplap* jest formą ubioru wykonaną z jednego fragmentu lub dwóch połączonych ze sobą fragmentów tkaniny, z wykrojonym otworem na głowę, zakładaną na ramiona. *Oorijzer* natomiast to metalowy element nakrycia głowy, który przyjmował w przeszłości różnorodne postaci, od pełnej formy, przypominającej kask, poprzez cienką obręcz, na niewielkich rozmiarów blaszkach skończywszy. Pełnił podwójną funkcję: praktyczną, to znaczy nadawał czepkowi pożądaną formę, oraz dekoracyjną, ze względu na swoje ozdobne wykończenia widoczne spod nakrycia głowy. Najbardziej rozpoznawalnym elementem garderoby było nakrycie głowy, za pomocą którego najłatwiej jest wskazać pochodzenie stroju. Na niektórych obszarach ubiór tradycyjny był niemal zupełnym odbiciem mody miejskiej i tylko nakrycie głowy stanowiło lokalny, tradycyjny element. Stroje regionalne ulegały wpływowi zewnętrznym, w tym przede wszystkim mody oficjalnej. Wzornictwo w Hindeloopen ukształtowało się pod wpływem indyjskim. Stroje we Fryzji Zachodniej, prowincjach Fryzji oraz Groningen były najbliższe modzie mieszczańskiej.

Ubiory regionalne zmieniały się w czasie. Nieprawdziwy jest pogląd, że jako element kultury tradycyjnej pozostawały zawsze takie same. Często stanowiły połączenie archaicznych części oraz innowacji wprowadzanych przez kolejne pokolenia. Dotyczyły one zarówno zmian w istniejących elementach, jak i wprowadzania zupełnie nowych części stroju. Właściwa charakterystyka strojów regionalnych wymaga uwzględnienia tej dynamiki,

ponieważ tylko wtedy możliwe jest oddanie specyfiki tego kulturowego zjawiska. Takie analizy przeprowadzone zostały już wiele razy w fachowej literaturze holenderskiej. Na potrzeby tej pracy należy sporządzić opis ogólny, z uwzględnieniem najważniejszych nazw poszczególnych części, a także najbardziej typowych obyczajów, które są niezbędne do zrozumienia zjawisk współczesnych.

Stroje noszone w miejscowościach położonych wokół dawnego Morza Południowego zostaną omówione wspólnie, ponieważ mimo ich zróżnicowania wykształciły się w tym samym obszarze kulturowym. Charakterystykę tę należy zacząć od Volendamu, miejscowości, która wyróżnia się spośród innych na dwa sposoby. Po pierwsze, zamieszkująca ją ludność należy do wspólnoty kościoła katolickiego, stanowiąc wysepkę na tym obszarze wyznaniowym. Ponadto jest najbardziej znanym i popularnym miejscem turystycznym. Stroje noszone niegdyś przez mieszkańców Volendamu są najłatwiej rozpoznawalne poza granicami Holandii i traktowane jako narodowe. Spopularyzowany strój z Volendamu to ubiór odświętny⁷¹. Górna jego część składała się z tzw. *kletje*, czyli czarnej bluzki z rękawami, oraz *kraplapu* haftowanego motywami kwiatowymi. Dolną część kobiecego stroju tworzy długa spódnica w kolorowe paski oraz czarny fartuch ozdobiony tzw. *stukje*, czyli fragmentem materiału, dekorowanym haftem, doszywanym do górnej części fartucha. Uzupełnieniem stroju były sznury czerwonych koralów, zapinanych z przodu ozdobnym zamknięciem, drewniane chodaki oraz charakterystyczny czepek o stożkowym, spiczastym zakończeniu i z ostro wygiętymi „rogami” wznoszącymi się ku górze po obu stronach twarzy. Czepek ten wykonywany był z odpowiednio nakrochmalonej koronki, gazy i tiulu, którym nadawano pożądaną formę. W dni powszednie zamiast *kletje* kobiety nosiły czarną bluzkę, która była mniej elegancka, ale praktyczna ze względu na codzienne obowiązki. Strój męski składał się z szerokich, czarnych spodni z klapą zapinaną z przodu dwoma ozdobnymi guzikami. Koszula w białą-czerwone paski nie miała rękawów i zapinana była dwoma rzędami guzików. Spod niej widoczna była także biała koszula bieleżniana. Na wierzch zakładano czarną bluzę, tzw. *blempje*. W dni świąteczne noszono jej elegantszą wersję z owalnym, srebrnym guzikiem oraz łańcuchem. Pod szyją zawiązywano dekoracyjnie czarną chustę, którą zdobiono dodatkowo płaskim guzikiem. Zimą strój wzbogacony był czarnym szalem oraz futrzaną, wysoką czapką. Latem rezygnowano z nakrycia głowy lub zakładano na głowę płaską, okrągłą czapkę. Odświętne obuwie męskie stanowiły czarne skórzane półbuty, a w dni powszednie drewniane chodaki.

W pobliżu Volendamu leży miejscowość Marken⁷², która była niegdyś wyspą, a dzisiaj łączy się ze stałym lądem. Zamieszkuje ją wspólnota protestancka. Tradycyjne stroje noszone niegdyś przez mieszkańców Marken wyróżniały się – w przypadku kobiet i dzieci – niezwykle intensywną i bogatą kolorystyką, która była czymś wyjątkowym, biorąc pod uwagę wyznanie protestanckie. Ważny element ubioru kobiecego stanowiła biała bawełniana bluzka. Była ona częścią bieleżni, ale widoczne rękawy odgrywały bardzo istotną rolę komunikacyjną. Białą-czerwone paski, które je zdobiły, oznaczały zwykły stan „poza

⁷¹ Por. J. Rozenbroek, op. cit., s. 27-30, oraz C. Nieuwhoff, W. Diepraam, C. Oorthuis, *Klederdrachten...*, s. 28-35.

⁷² Na temat ubiorów w Marken pisała w swoich wspomnieniach Neeltje Mostert: *Mijn jeugd op het eiland Marken*, Soest 2009, s. 108-118.

żałobą”. Czarne pasy informowały o stanie ciężkiej żałoby, szare natomiast oznaczały żałobę lekką⁷³. Na koszulę zakładano rodzaj gorsetu, który w ostatnim okresie funkcjonowania tych strojów w życiu codziennym zdobiono haftem w dolnej części, górną zaś tworzyła czarna gładka tkanina wykończona kolorowymi lamówkami. Kolejną część garderoby stanowiło tzw. *bolero* z czerwonego materiału, które noszono także podczas żałoby. Ostatnim, istotnym elementem górnej partii stroju był tzw. *bauw*, kwadratowy fragment tkaniny, ozdobiony dekoracją kwiatową, przypinany na piersi. Dolną część stroju tworzyła czarna spódnica, pod którą noszono drugą warstwę wykonaną z tkaniny w barwne pasy. Kobięcie nakrycie głowy było niewielkie, ale bardzo skomplikowane, gdyż składało się z kilku lub kilkunastu luźnych elementów wykonanych z różnych rodzajów tkanin, łączonych ze sobą za pomocą szpilek. Na nogach noszono drewniane chodaki, jednak w przypadku Marken charakteryzowały się one malowaną na czarnym tle dekoracją kwiatową. Często umieszczano na nich także imię właściciela pisane białą farbą. Ubiór męski w Marken składał się z szerokich spodni sięgających za kolana oraz krótkiej, luźno puszczonej koszuli z długimi rękawami, odsłaniającej pasek spodni.

Miejscowość Urk, będąca niegdyś wyspą, a dzisiaj połączona z lądem, pozostaje nadal miejscem odizolowanym, którego społeczność przywiązuje dużą wagę do swojej tradycji⁷⁴. Strój kobiety w Urk składał się z czarnej bluzki z krótkimi rękawami. Na nią zakładano rodzaj gorsetu, tzw. *milde*, którego fragmenty były widoczne z boków pomiędzy przednią i tylną stroną *kraplapu*⁷⁵. Tę ostatnią część tworzyła w przypadku Urk prostokątna tkanina z wycięciem na głowę, wzorzysta albo gładka, zdobiona haftowanym motywem kwiatowym. Dolna część stroju składała się z czarnej spódnicy oraz wzorzystego fartucha. Na głowie noszono czepek składający się z czarnej czapeczki spodniej, na którą nakładano *oorijzer*. Na nim mocowano czepek właściwy wykonany z koronki i tiulu. Starsze kobiety przypinały dodatkowo z tyłu głowy okrągłą czapeczkę z otworem, wykonaną z czarnej satyny. *Oorijzer* noszony w Urk charakteryzował się specjalną formą zakończenia, które sięgało głęboko na policzki, podtrzymując w ten sposób czepek zasłaniający boczne części twarzy. Bizuterią noszoną w Urk były naszyjniki z czarnego granatu, które w przeciwieństwie do większości omawianych miejsc były zapinane z tyłu. Strój męski składał się z szerokich spodni z klapą, zapinaną na dwa guziki ozdobione rytami o tematyce biblijnej. Mężczyźni nosili pasiaste koszule w kolorach czerwono-biało-czarnych, pod które zakładano tzw. *bef*, będący rodzajem kołnierzyka zapinanego na dwa złote guziki. Na koszuli noszono czarną bluzę, na szyi zaś chustę. Głowę nakrywano rodzajem czarnego, niskiego kapelusza bez ronda.

Kolejną miejscowością, leżącą niegdyś w obszarze Zuiderzee, jest Huizen⁷⁶. Strój kobiety noszony przez jej mieszkanki składał się z bluzki, której charakterystyczną cechą były

⁷³ Por. J. Rozenbroek, op. cit., s. 30-34, oraz C. Nieuwhoff, W. Diepraam, C. Oorthuis, *Klederdrachten...*, s. 13-27.

⁷⁴ Popularnonaukową publikacją, poświęconą tradycyjnym strojom z Urk, jest książka P. van der Zwana, *Urker goed*, Urk 1997.

⁷⁵ Por. J. Rozenbroek, op. cit., s. 47-48, oraz C. Nieuwhoff, W. Diepraam, C. Oorthuis, *Klederdrachten...*, s. 98-103.

⁷⁶ Monografią, poświęconą tradycyjnym strojom w Huizen jest: D. van Herwerden-Eendebak, *De Huizer klederdracht*, Huizen 1985. W 2006 roku Muzeum w Huizen wydało niewielką broszurę o charakterze popularnonaukowym: A. Kruijmer-Kooij, *De Huizer klederdracht*, Huizen 2006.

marszczone przy ramionach, bufiaste długie rękawy. Dolną część stanowiła czarna spódnica, pod którą zakładano halkę, na niej zaś noszono fartuch wykonany z jasnoniebieskiej lub jasnoszarej tkaniny. Strój świąteczny różnił się od codziennego rodzajem użytych tkanin. Najbardziej spektakularnym elementem, kontrastującym z ciemnymi i dosyć jednolitymi ubiorami, były nakrycia głowy. W Huizen istniały dwa rodzaje czepków o podobnych kształtach, to znaczy zaokrąglone główki otoczone przez bardzo wysokie, wzniesione pionowo do góry formy ronda. Jednym z nich był tzw. *isabé*, którego główkę wykonywano z batysty, rondo zaś z tiulu obszytego dekoracyjną koronką. Czepek zapinano pod szyją. Drugi rodzaj nakrycia głowy składał się z czepka spodniego, na który zakładano *oorijzer*. Na nim zaś mocowano czepek właściwy.

Najbardziej rozpoznawalnym elementem kobiecego stroju w Spakenburgu jest *kraplap*, który w przypadku tej miejscowości osiągnął największe rozmiary⁷⁷. Wykonuje się go z bardzo silnie wykrochmalonej bawełny, sprawiającej wrażenie kartonu o prostokątnym kształcie, z wycięciem na głowę. Zasłania całkowicie górną część torsu, nadając mu kwadratową, a zarazem monumentalną formę. Dekorowany jest malowanymi motywami kwiatowymi lub geometrycznymi, które zwykle utrzymane są w jasnej i pogodnej gamie kolorystycznej, a w okresie żałoby – w zależności od jej etapu oraz powiązań ze zmarłą osobą – przyjmują kolejne odcienie fioletu. Ubiór składa się ponadto z czarnej bluzki z krótkimi rękawami, widocznymi spod *kraplapu*, długiej czarnej spódnicy, pod którą zakładana jest halka w paski, oraz fartucha. Ten ostatni szyje się z czarnej tkaniny, ale w górnej części jest zakończony jasnym, wzorzystym i kontrastującym pasem materiału, dodatkowo usztywnionym w celu nadania posturze odpowiedniej formy. Nakrycie głowy stanowi niewielkich rozmiarów czepek wykonany techniką szydełkową. W okresie zimowym kobiety noszą bluzę z długimi rękawami wykonaną z ciemnego materiału zdobionego drobną dekoracją kwiatową, wykrojoną w taki sposób, aby pasowała do formy *kraplapu*.

Na koniec należy jeszcze omówić tradycyjne stroje noszone niegdyś w miasteczku Hindeloopen⁷⁸. Wykonywano je z bardzo bogato dekorowanych i barwnych tkanin indyjskich. Strój kobiety składał się z długiej spódnicy, bluzki z długimi rękawami, fartucha oraz krótkiej lub długiej szaty wierzchniej. Pierwsza nazywała się *kaskijn*, druga zaś *wentke*. Obie nie były zapinane, lecz w górnej części przypięte do bluzki, a w dolnej luźno puszczane. Strój z Hindeloopen wyróżniał się także ze względu na nakrycie głowy, które wykonane było z usztywnionej chusty w kratę nałożonej na biały czepek spodni. Całość przybierała kształt ściętego stożka. Ważną rolę odgrywała kolorystyka strojów, która pozwalała ocenić stan cywilny kobiety oraz poszczególne fazy żałoby. Strój męski stanowił

⁷⁷ Tradycyjne stroje z Bunschoten-Spakenburg zostały najpełniej opisane w książce: F. Lamers-Nieuwenhuis, *...gereet en gekleet naar hun staat'. Historie en ontwikkeling van de Klederdracht van Bunschoten en Spakenburg en Eemdijk*, Bunschoten 1991. W 1984 roku powstała broszura o charakterze popularnonaukowym: A. van de Kamp, *Van een kraplap... Impresies van de nog levende dracht in Bunschoten-Spakenburg en Eemdijk*, Bunschoten 1984.

⁷⁸ Najnowszy opis tradycyjnych strojów w Hindeloopen jest częścią publikacji poświęconej historii i kulturze tego miasta: C. Hack, *De klederdracht van Hindeloopen. Stad van levende herinneringen*, red. K.F. Gildemacher, Leeuwarden 2012, s. 103-118. Charakterystykę poszczególnych elementów zawiera także niewielkie wydawnictwo w formie broszury tej samej autorki: C. Hack, *De klederdracht van Hindeloopen*, Hindeloopen 1986.

połączenie elementów pochodzących z różnych epok. Najważniejszymi jego częściami były bryczesy, adamaszkowa koszula oraz długi prosty płaszcz.

Zelandia jest obszarem zróżnicowanym geograficznie. Stroje określane mianem zelandzkich są zróżnicowane, ale mają pewne wspólne cechy, formy oraz elementy ubioru⁷⁹. Odmienne także kształtował się czas ich całkowitego zaniku w życiu codziennym. Na wyspach południowoholenderskich oraz północnozelandzkich oraz na obszarze Zeeuws-Vlaanderen zaniknęły ostatecznie w drugiej połowie XX wieku, podczas gdy na Południowym Beveland oraz Walcheren doczekały początków XX wieku⁸⁰.

Omawianie strojów zelandzkich należy rozpocząć od Walcheren oraz Południowego Beveland, ponieważ na tych obszarach istnieją wciąż w życiu codziennym. Arnemuiden, miasteczko leżące na Walcheren, wymieniane jest najczęściej oddzielnie, gdyż stroje tam noszone tworzą swoistą odmianę. Stroje określane jako walcherskie w miejscowościach wokół Middelburga składają się z tzw. *beuk*, którego różne formy pojawiają się w całej Zelandii, a formalnie odpowiadają noszonemu w innych częściach kraju *kraplapowi*. Jest to więc fragment tkaniny z otworami na głowę oraz ramiona. Charakterystyczną cechą w przypadku strojów walcherskich był szeroki dekolt zdobiony marszczoną z falbanką. Tkaniny, z których był wykonany, pokryte są najczęściej motywem kwiatowym. Na niego zakładano czarną bluzeczkę z krótkimi rękawami, otwartą z przodu i zapinaną pod biustem w taki sposób, aby wyeksponować dekoracyjny *beuk*. Ważnym elementem była biała trójkątna chusta, robiona na szydełku, narzucona luźno na ramiona lub unieruchomiona przez włożenie jej końców za pasek fartucha. Dolna część stroju składała się z czarnej spódnicy, która pozostawała właściwie niewidoczna spod fartucha zamkniętego z tyłu, wykonanego z jasnej tkaniny gęsto pokrytej drobnymi wzorami. Nakryciem głowy był niewielki czepek, tzw. *langettenmuts*, wykonany z mocno krochmalonej białej tkaniny z elementem koronkowym w części frontalnej. Był on mocno przechylony na tył głowy i tworzył charakterystyczny stożek. Włosy upinano wysoko nad czołem i zawijano w rulon. Pod czepek zakładany był *oorijzer*, którego zakończenia przyjmowały kształt mocno zwiniętych spiral. W dni świąteczne kobiety należące do wspólnoty kościoła reformowanego zawieszały na tych spiralach tzw. *strikken*, czyli ozdobne wisiorki. Najważniejszym elementem biżuterii w całej Zelandii był naszyjnik z kilku sznurów czerwonych koralii, zapinany z tyłu lub z przodu, zastępowany w czasie żałoby naszyjnikiem z czarnych granatów. Męski strój świąteczny składał się z czarnych spodni z klapą, zapinanych z przodu parą srebrnych guzików. Górna część składała się z czarnej koszuli pokrytej drobnym wzorem, kamizelki oraz bluzy z szerokim kołnierzem i długimi rękawami, zamykanej dwoma rzędami czarnych guzików. Na szyi mężczyźni nosili chusteczkę zapinaną płaskim guzikiem, na głowie zaś kapelusz. W dni powszednie czarną koszulę zastępowano koszulą w biało-niebieskie paski, a zamiast kapelusza noszono czapkę. W Arnemuiden kobiety zakładały czarną bluzkę, a na nią *beuk* oraz trójkątną chustę skrzyżowaną na piersiach. Oba elementy, tzn. *beuk* i chusta, wykonywano z takiej samej tkaniny, co sprawiało wrażenie,

⁷⁹ Por. J. Rozenbroek, op. cit., s. 48-81, oraz C. Nieuwhoff, W. Diepraam, C. Oorthuis, *Klederdrachten...*, s. 98-103.

⁸⁰ W tym miejscu należy jeszcze nadmienić, że stroje tradycyjne noszone niegdyś na wyspach południowoholenderskich są często opisywane wspólnie z ubiorami wysp północnozelandzkich, ponieważ kulturowo oraz pod względem form odzieży są bliższe temu obszarowi.

jakby były jednolitą częścią ubioru. Czepek noszony w Arnemuiden składał się z kilku elementów. Pierwszym z nich był biały czepek, zakładany na *oorijzer*, zakończony tak samo jak na Walcheren – metalowymi spiralami. Na ten spodni czepek zakładano jasnoniebieską okrągłą czapczkę, w okresie żałoby zastępowano inną, w kolorze granatowym lub czarnym. Następnie osadzano tzw. *schelpmuts*, którego nazwa pochodzi od muszelkowej formy.

Na południowym Beveland ubiór składał się zasadniczo z takich samych elementów jak w Arnemuiden. Różnica wyrażała się najsilniej w nakryciu głowy, które odgrywało istotną rolę w komunikowaniu przynależności do wspólnoty religijnej. Czepek noszony przez kobiety protestanckie przyjmował formę owalną. Katoliczki nosiły natomiast kanciasty czepek w formie trapezu. Oba warianty czepków posiadały podobny element jak czepki w Arnemuiden, to znaczy niebieską czapczkę (w okresie żałoby czarną) noszoną na czepku spodnim. Ich cechą wspólną, odróżniającą je od Arnemuiden, były zakończenia *oorijzers*, tzw. *stukken* w formie prostokątnych, płaskich blaszek. Dodatkowym elementem wyróżniającym strój katolicki stanowiła ozdoba w postaci haftowanej koronki zakładanej wokół szyi wraz z koralami. Strój męski na Południowym Beveland był bardzo podobny do ubiorów noszonych na Walcheren. Spodnie z klapą zapinane parą srebrnych guzików i bluza zamykana na dwa rzędy guzików stanowiły dokładne powtórzenie ubiorów walcherskich. Koszulę zapinano pod szyją parą złotych guzików. Noszono także barwną chustkę.

Na terenie Zeeuws-Vlaanderen rozwinęły się trzy typy tradycyjnych strojów, we wschodniej, centralnej oraz zachodniej części. Odpowiadały one historycznym obszarom tzw. Kraju Hulst, Kraju Axel oraz Kraju Cadzand. W pierwszym z wymienionych tradycyjne stroje były bardzo zbliżone do ubiorów miejskich. Wyróżniały się jednak charakterystycznym nakryciem głowy oraz dużych rozmiarów *strikken*, zwieszonych po bokach twarzy. Tradycyjne stroje w Cadzand nie doczekały XXI wieku. Były proste w formie i ciemne w kolorze. Taki strój tworzyły: długa spódnica oraz sięgająca do kolan bluzka z długimi rękawami. Nakrycie głowy składało się z dwóch podstawowych elementów: czarnej części spodniej oraz właściwego czepka wykonanego z białej koronki. Cechą charakterystyczną był brak *oorijzer*. Noszono natomiast tzw. *mutsbellen*, które miały formę wiszących kolczyków, lecz nie były wieszane na uszach, tylko na spodnim czepku, wypełniając wolną przestrzeń między głową i jej nakryciem. Najbardziej charakterystyczne tradycyjne stroje noszono w Axel⁸¹. Na czarną bluzkę z krótkimi rękawami oraz czarną spódnicę wkładano fartuch, wiązany często z przodu szeroką haftowaną wstążką. Kolejnym elementem był *beuk* stanowiący jedną z najbardziej spektakularnych elementów tego ubioru, ponieważ wykonany był z ciemnej tkaniny pokrytej jasną, kontrastującą dekoracją składającą się z pereł, cekinów i barwnych koralików. Tworzyły one trójkątne pole, które widoczne było po założeniu kolejnej części, tzw. *vleugeltjes*. Nazwa ta oznacza dosłownie skrzydełka i doskonale opisuje kształt tej części tradycyjnej garderoby powstałej przy użyciu sztywnego papieru obleczonego tkaniną. To on sprawiał, że stroje z Axel się wyróżniały. Nakrycie głowy było niewielkie, ale dosyć skomplikowane i wymagało wiele pracy przy zakładaniu.

⁸¹ Krótką monografią poświęconą tradycyjnym strojom w Axel jest J. L. Platteeuw, *De Axelse klederdracht*, Terneuzen 1982 (wydanie drugie).

Należało w specjalny sposób zaczesać włosy do tyłu. Następnie zakładano czepek spodni i niewielkich rozmiarów *oorijzer*, który wpinano nad czołem za pomocą dwóch szpilek zakończonych owalnymi główkami. Końcówki *oorijzer* tworzyły spirale, na których zawieszano *strikken*.

W prowincji Holandia Południowa wykształciły się dwa typy strojów noszonych w miejscowościach Scheveningen oraz Katwijk⁸². W pierwszej z wymienionych tradycyjny strój kobiecy dotrwał do XXI wieku. Składał się z czarnej spódnicy, tzw. *tabé*, wykonanej z wełny owiec tybetańskich, na którą wkładany był czarny fartuch. Na bluzkę z długimi rękawami zakładano barwną chustę, złożoną na pół w kształt trójkąta, zapinaną z przodu ozdobną broszką. Nakryciem głowy był koronkowy czepek oraz *oorijzer*, przypinany szpilkami zakończonymi perłami. Ozdobę stanowił naszyjnik z czerwonych koralików lub granatów, zapinany z przodu dekoracyjnym zamknięciem. W drugiej z miejscowości – Katwijk – tradycyjne stroje nie dotrwały do XXI wieku. Strój kobiecy w ostatniej fazie swojego istnienia w życiu codziennym, a więc w drugiej połowie XX wieku, składał się z czarnej sukni z żabotem zdobionym koronką. W chłodne dni noszono chustę z frędzlami. Nakrycie głowy stanowił czarny czepek spodni, na który zakładano *oorijzer* z zakończeniem w postaci prostokątnych blaszek, tzw. *boekjes*, zdobionych filigranem. Czepek właściwy był wykonany z białego haftowanego tiulu. Przy zakończeniach *oorijzer* wpinano dodatkowo dwie szpilki ozdobione perłami.

Prowincje Fryzja, Groningen, Drenthe oraz kraina historyczna zwana Fryzją Zachodnią, leżąca w prowincji Holandia Północna, zostaną omówione razem ze względu na wspólne cechy tradycyjnych strojów noszonych na ich obszarze⁸³. Regiony te łączy brak prawdziwie tradycyjnych strojów. W rzeczywistości całkowicie wzorowano je na modzie miejskiej. Regionalnym elementem, tkwiącym głęboko w tradycji holenderskiej, były nakrycia głowy składające się z *oorijzer*, przyjmującego różne formy w zależności od prowincji, a także okresu. Na nim noszono koronkowy czepek z okrągłą główką oraz mniej lub bardziej falowany welon otaczający kark i boczne części twarzy.

W odniesieniu do strojów tradycyjnych prowincje Geldria i Overijssel potraktować można jako jedną całość⁸⁴. W obu z nich rozwinęły się dwa typy ubiorów. Pierwszy z nich miał elementy charakterystyczne dla rejonu Zuiderzee: *oorijzer* oraz *kraplap*. Ponadto strój ten składał się z długiej spódnicy, bluzki, fartucha i chusty. Drugi typ charakteryzował się szczególnym rodzajem nakrycia głowy. Był to czepek tzw. koronkowy, który w tylnej części miał rodzaj ogona wykonanego z tiulu lub koronki, o różnej – w zależności od regionu – długości. Jedne z nich były marszczone i tworzyły regularną harmonijkę, inne spływały na plecy miętko i swobodnie. W niektórych regionach czepki noszone na co dzień zamiast „ogona” miały krótką harmonijkę z gęsto pofałdowanej wstążki. Stroje składały się z czarnej bluzki i spódnicy. Pod szyją noszono niekiedy niewielką jasną chustkę. Za ozdoby służyły naszyjniki z granatów, zamykane z przodu dekoracyjnym zapięciem.

⁸² Por. J. Rozenbroek, op. cit., s. 40-41, oraz C. Nieuwhoff, W. Diepraam, C. Oorthuis, *Klederdrachten...*, s. 36-43. Na temat tradycyjnych strojów w Scheveningen także w: N. Noordervliet-Jol, *Schevenings bezit. Kleden en leven op Scheveningen door de eeuwen heen*, Den Haag 2003.

⁸³ Por. J. Rozenbroek, op. cit., s. 34-40.

⁸⁴ Por. J. Rozenbroek, op. cit., s. 44-46, C. Nieuwhoff, W. Diepraam, C. Oorthuis, *Klederdrachten...*, s. 84-87.

Najważniejszym miejscem w kontekście poruszanej w tej pracy tematyki jest Staphorst, w którym wciąż nosi się tradycyjne stroje. Należą one do pierwszej ze wspomnianych tradycji, ponieważ wykształcił się tu miejscowy typ *oorijzer* oraz *kraplap*. Ubiór kobiety ze Staphorst składa się z czarnego kaftana, na który zakłada się barwnie zdobiony *kraplap*⁸⁵. Charakterystycznym elementem, wyjątkowym dla tej miejscowości, jest sięgająca za kolana spódnica złożona z trzech warstw, każda wykonana z innego rodzaju tkaniny. Na spódnice nakładany jest fartuch. Nakrycie głowy stanowi niewielka, zapinana pod szyją czapka, zdobiona tzw. *metoda stipwerku*⁸⁶. W niedzielę zakłada się bardziej ozdobny czeppek, tzw. *toefmuts*. Do stroju przynależą także: nakładana na ramiona czerwona chusta w kratę, czarne skarpety oraz buty z metalowymi klamrami. W chłodne dni ciepło zapewnia wełniany niebieski sweter, a w okresach deszczowych peleryna w czarnym kolorze zapinana ozdobnymi fibulami.

Tradycyjne stroje w prowincjach Limburgia i Północna Brabancja zaniknęły już w początkach XX wieku⁸⁷. W obu prowincjach najbardziej rozpoznawalnym elementem były nakrycia głowy. Stroje noszone w Limburgii naśladowały powszechnie panującą modę. Tradycyjny czeppek, tzw. *toer*, zdobiono motywami kwiatowymi. Miał półokrągły kształt, a w tylnej części przedłużony był o długie, szerokie wstążki spływające na plecy. Brabancja słynęła z różnorodności czepków, z których największym i najbardziej znanym był tzw. *poffer*. Z przodu miał formę półksiężyca zdobionego haftowaną koronką. Z tyłu wykończony był welonem oraz dwiema szerokimi wstęgami, często z wyhaftowanymi motywami kwiatowymi oraz frędzlami. Znacznie mniejsze rozmiary miał czeppek noszony na co dzień, wykonany z pofałdowanych białych wstążek i wiązany pod szyją. Interesującym wariantem był czeppek z okolic Vlijmen, odznaczający się silnie rozbudowaną częścią tylną oraz tzw. *Belgische muts* (belgijski czeppek), noszony na obszarach wzdłuż dzisiejszej granicy z Belgią. Z tyłu ozdobiła go kokarda oraz bardzo długie proste wstążki

5. Tradycyjne stroje jako ubiór codzienny

Holenderskie stroje tradycyjne jako ubiór codzienny dotrwały do początku XXI wieku, noszone na co dzień przez grupę kilkuset kobiet oraz kilkunastu mężczyzn zamieszkujących miejscowości położone w różnych częściach kraju. Dla wspomnianej grupy osób noszących tradycyjne stroje w życiu codziennym pozostają przede wszystkim jego elementem. Będąc obiektem różnorodnej fascynacji, ten zwykły, a zarazem niezwykły ubiór sprawia, że osoby te muszą konfrontować się z różnego rodzaju zachowaniem i ciekawością ludzi z zewnątrz. Granica ich prywatności zostaje przekroczona przez zainteresowanie, jakie

⁸⁵ Por. J. Rozenbroek, op. cit., s. 42-44, C. Nieuwhoff, W. Diepraam, C. Oorthuis, *Klederdrachten...*, s. 88-97.

⁸⁶ Opis tej techniki znajduje się w słowniku terminów.

⁸⁷ Por. J. Rozenbroek, op. cit., s. 50-52. Więcej na temat brabanckich strojów regionalnych w: F. Liverstro-Nieuwenhuis, '...die jakken en rokken drachen': *Brabantse klederdrachten en streeksieraden*, Den Bosch 1986.

wywołuje ich ubiór. Często zobowiązane są odpowiadać na liczne pytania oraz brać udział w dokumentowaniu elementów tradycji, która dla nich jest wciąż żywa. Pytanie, które często kierowane jest do osób noszących tradycyjne stroje w życiu codziennym, dotyczy ich uczuć i emocji wobec tego, że są ostatnimi, którzy je noszą, zaniku tej tradycji oraz powodu, dla którego oni sami ją podtrzymują.

Osoby noszące ubiory na co dzień często same angażują się w działalność o charakterze kulturalnym, której celem jest zachowywanie tradycji i jej przekazywanie. Tradycyjne stroje nabierają wówczas podwójnej roli, ponieważ wciąż pozostają codziennym odzieniem, ale stają się jednocześnie żywym obiektem muzealnym. Warto przyjrzeć się tym osobom, ponieważ ich postawa świadczy o szczególnej świadomości względem własnego ubioru i funkcji, jaką pełni on dla otoczenia.

W obserwacjach postaw tych kobiet i mężczyzn należy zastosować podział, który wyznacza położenie osoby, wchodzącej z nimi w kontakt i postrzeganej jako swój lub obcy. W pozycji obcego występowałam ja sama jako autorka tej pracy i przybysz z zewnątrz. Już obcy akcent natychmiast zdradzał moją pozycję i najczęściej tworzył wizerunek zagranicznego turysty. Reakcje tych kobiet na próby kontaktu, nawet jeśli były zakończone niepowodzeniem, stanowią istotny materiał do analizy.

Celem tego rozdziału jest charakterystyka postaw osób noszących tradycyjne stroje w życiu codziennym wobec ich ubioru oraz ich samych, noszących miano „ostatnich”.

Tradycyjne stroje w życiu codziennym w liczbach

Najważniejszą akcję liczenia osób noszących tradycyjne stroje przeprowadził w 2003 roku Piet Minderhoud. Według obliczeń, opublikowanych w prasie w 2004 roku, w Holandii było jeszcze dwanaście miejscowości, w których tradycyjne stroje nosiło około 1670 osób⁸⁸. Wśród nich było tylko 19 mężczyzn. Najliczniejsza grupa istniała w miejscowości Staphorst i liczyła wówczas 725 kobiet oraz 10 mężczyzn. Najmłodszą osobą, stanowiącą ewenement na skalę całej Holandii, była dziewięcioletnia wówczas Emilia, która należała do czwartego żyjącego w tej rodzinie pokolenia noszącego tradycyjne stroje. Według przekazu ustnego podawanego przez mieszkańców Staphorst w 2012 roku, nie żył już żaden z dziesięciu wspomnianych mężczyzn. Liczbę kobiet szacowano na około 450. Drugie miejsce w 2003 roku należało do gminy Bunschoten-Spakenburg, gdzie tradycyjne stroje nosiło 440 kobiet, a najmłodsza liczyła wówczas 52 lata. W 2009 roku mieszkańcy szacowali, że liczba tych kobiet wahała się między 200 i 300. W 2012 roku określano ją na około 200 osób. Trzecie miejsce według badań Pieta Minderhouda należało do Walcheren⁸⁹, gdzie żyło 216 kobiet, z których ponad 50 zamieszkiwało miejscowość Arnemuiden⁹⁰. Według

⁸⁸ *Klederdracht bijna folklore*, „Algemeen Dagblad” (AD), 07 II 2004, sekcja: *Binnenland*.

⁸⁹ W 1988 roku ojciec Pieta Minderhouda dokonał podobnych obliczeń dla Walcheren. Tradycyjne stroje na tym obszarze nosiło wówczas 995 osób: *Doek en beuk gaan de kast in*, „PZC” 27 I 2004, s. 17

⁹⁰ W prasie podawano wówczas, że liczba kobiet w Arnemuiden wynosiła 57. Ellen de Vriend-de Jong w książce *Ons bin de lêste* z 2012 roku, powołując się na te same badania Pieta Minderhouda, pisała o 52 kobietach.

listy sporządzonej przez miejscowe muzeum w tej wiosce w 2010 roku liczba takich kobiet spadła do 31. Liczba kobiet na całym Walcheren wynosiła wówczas 99, najmłodsza z nich miała 71 lat. W rejonie Noord-Veluwe w prowincji Geldria w 2003 roku żyło 69 kobiet (najmłodsza 71 lat). W 2000 roku historyk i publicysta Piet Spaans, pochodzący ze Scheveningen, przeprowadził podobną akcję ograniczoną tylko do tej miejscowości⁹¹. Badanie to wykazało, że kobiet noszących tradycyjne stroje było wówczas 85. Według badań Pieta Minderhouda z 2003 roku było ich już tylko 55. Z kolei w 2009 roku – według informacji podawanych przez mieszkańców oraz pracowników muzeum – szacowano ich liczbę na kilkanaście.

W kolejnych miejscowościach liczba osób noszących tradycyjne stroje w 2003 roku była następująca: Volendam – 50 kobiet i jeden mężczyzna (najmłodsza 62 lata), Marken – 39 kobiet (najmłodsza 62 lata), Południowe Beveland – 27 kobiet (najmłodsza 78 lat), Urk – 20 kobiet i 8 mężczyzn (najmłodsza 81 lat). W Huizen żyło wówczas jeszcze 5 kobiet noszących tradycyjne stroje. W 2005 roku – według informacji podawanej w miejscowym muzeum – zmarła ostatnia z nich. Powyższe dane pokazują, jak drastycznie spada liczba osób noszących w życiu codziennym tradycyjne stroje. Przytoczone informacje dotyczące wieku najmłodszych osób należących do tej grupy wskazują, że proces zaniku tradycyjnych strojów rozpoczął się już wiele dziesięcioleci temu, a ludzie noszący je na co dzień pozostali wierni decyzji podjętej w młodości. Ich wiek zapowiada również, że bliski i całkowity zanik tej tradycji jest nieunikniony.

Przyczyny zaniku tradycyjnych strojów w kontekście codzienności

Zanik tradycyjnych strojów będzie tu traktowany przede wszystkim jako zjawisko społeczne, to znaczy, że wskazane zostaną ogólne jego podstawy. Ich wyjaśnienie opiera się na analizie wydarzeń historycznych i długotrwałych przemian. Tradycyjne stroje zanikały już w końcu XIX wieku, a przyczyn tego zjawiska było wiele⁹². W przypadku regionu Morza Południowego decydujące znaczenie miała budowa *Afsluitdijk*. Istotną rolę odegrał okres II wojny światowej, kiedy pogorszyły się warunki życia ludności i nastąpiło jej zubożenie. Ciekawym przykładem jest Volendam, które po wojnie otrzymało pomoc amerykańską w postaci paczek z odzieżą „cywilną”. Powodem był także wzrost mobilności mieszkańców. W jej wyniku nastąpił spadek homogeniczności tradycyjnych wspólnot i otwarcie ich na wpływy zewnętrzne. Jako pierwsi porzucili tradycyjne stroje mężczyźni, którzy opuszczali granice rodzinnych miejscowości w celu poszukiwania pracy⁹³. Zmieniała się także przestrzeń życia kobiety, która wychodziła poza sferę domową. Zwiększały się jej ambicje

⁹¹ Wyniki badań zostały opublikowane przez kilka najważniejszych dzienników holenderskich: *Klederdracht sterft uit*, „AD”, 7 XI 2000, 85 *Scheveningse vrouwen hullen zich dagelijks in klederdracht*; „Trouw”, 15 I 2000; *Nog 85 vrouwen in klederdracht*, „De Volkskrant”, 17 I 2000. W artykułach tych pisano również, że Piet Spaans przeprowadził takie badanie już w 1986 oraz 1991 roku. Pierwsze liczenie wykazało, że 460 kobiet nosiło wówczas tradycyjne stroje, drugie zaś, że 281.

⁹² W. Harms, op. cit., s. 11-22.

⁹³ J. de Bruijn, *Van dagelijkse dracht tot gelegheids-kleding*, „Traditie”, R. 2(2005), nr 2, s. 27.

w kwestii wykształcenia i pracy, a wyjście poza ramy swojej społeczności wywoływało dążenie – także przez ubiór – do akulturacji w nowym środowisku⁹⁴. Powody, dla których kobiety zarzucały noszenie tradycyjnych strojów, możemy odczytać także w wypowiedziach osób, które tego nie zrobiły, ale myślały o tym lub nawet podjęły na pewien czas taką próbę. Mówią one o byciu jednymi z niewielu i o tym, że tak wiele młodych wówczas osób rezygnowało. Sądzić należy, że był to proces, w którym postawy grupy osób należących do jednej społeczności pociągały za sobą reakcje innych. Porzucanie tradycyjnych strojów odczytać można zatem jako przejaw mody, za którą większość podążyła, a mniejszość okazała się na nią odporna.

Postawy wobec obcego

Doświadczenie kilku takich spotkań pokazuje, że postawy wobec obcego są różne. Kobiety mają świadomość tego, jakie wrażenie mogą wywierać ich tradycyjne stroje i jak wielkie zainteresowanie mogą wzbudzać, ale nie zawsze je akceptują.

W 2009 roku w Scheveningen w domu opieki dla osób w podeszłym wieku odbywał się koncert chóru „De Scheveningse Vissersvrouwenkoor”. Jedną z kobiet należącą do niego nosiła tradycyjny strój na co dzień⁹⁵. Nazywała się de Jong-Spaans i miała wówczas 91 lat. Okazała się bardzo otwartą osobą i zgodziła się na dłuższą rozmowę w umówionym terminie w jej domu⁹⁶. W wywiadzie udział wzięła ponadto jej kuzynka, również nosząca tradycyjny strój.

Rozmowa dotyczyła przede wszystkim tradycyjnych strojów. W jej trakcie pokazywano mi różne elementy ubiorów i wyjaśniano ich pochodzenie, sposób wykonania oraz znaczenie. Zapytałam o powód, dla którego nigdy nie zrezygnowały z tradycyjnych strojów. Pani de Jong-Spaans przyznała, że raz rzeczywiście o tym pomyślała. Było to zaraz po wojnie, kiedy bardzo wiele osób porzucało tradycyjną odzież. Potem już nigdy nie wracała do tej myśli, zwłaszcza że jej mężowi ten strój się bardzo podobał. Jej kuzynka opowiedziała natomiast o swoim wyjeździe na wakacje do Szwajcarii. Jej syn skłonił ją wówczas do kupienia innego stroju, ponieważ nie mogła chodzić po górach w spódnicy. Tak też uczyniła, ale wyznała, że nie czuła się w nim dobrze.

Zapytałam też o żałobę oraz rolę ubioru w jej wyrażaniu. Kuzynka pani de Jong-Spaans opowiadała, że jej matka praktycznie cały czas nosiła żałobę, gdyż ciągle odchodził ktoś bliski, i że dawniej było to ważniejsze niż teraz. Wspominała, że mama prawie nigdy nie nosiła jasnych ubiorów. Teraz dużo się zmienia, mówiła, i tylko na pogrzeb zakłada się czarny strój, a potem przez jakiś jeszcze czas nosi się szare kolory.

⁹⁴ O znaczeniu mobilności, polegającej na podejmowaniu pracy poza obrębem rodzimej miejscowości oraz wyjazdów na wakacje, pisał: H. Roodenburg, *Their own heritage: Women waering traditional costumes in the village of marken*, w: *Reframing Dutch culture. Between otherness and authenticity*, red. P.J. Margry, H. Roodenburg, Hampshire 2007, s. 245-260.

⁹⁵ Obserwacja uczestnicząca, Scheveningen, 16 XI 2009.

⁹⁶ Wywiad, Scheveningen, 30 XI 2009.

Pani de Jong-Spaans z dumą pokazywała mi swoje chusty oraz biżuterię, której złote elementy należały do jej matki, a zatem pochodziły jeszcze z XIX wieku. Korale były natomiast nowe, ponieważ dawne się zniszczyły i trzeba je było wymienić. Żadna z pań nie szła już dla siebie strojów, gdyż zgromadziły spore zapasy tradycyjnej garderoby. Obie podkreśliły, że ubiory te są wygodne i że ich zakładanie również nie sprawia im żadnego problemu, ponieważ się do tego przyzwyczaiły.

W mieszkaniu pani de Jong-Spaans było mnóstwo dekoracji i różnych przedmiotów wskazujących na ważną rolę, jaką tradycyjne stroje odgrywały w jej życiu. Były obrazy oraz miniaturowe figurki z postaciami w tradycyjnych strojach. Na ścianie wisiał haft ukazujący stroje z różnych części Holandii. Pani de Jong-Spaans sama przygotowywała świąteczne kartki z motywami tradycyjnych strojów. Podarowała mi zdjęcie lalki w tradycyjnym stroju, który sama uszyła, a także jeden ze swoich czepków, tzw. *werkmuts*⁹⁷.

Ludzie reagowali na ich tradycyjne stroje zachwytem i zainteresowaniem. Odniosłam wrażenie, że nie przeszkadzało im to, lecz sprawiało przyjemność. Postawa obu kobiet wynikała – moim zdaniem – ze zrozumienia wartości zachowywanej przez nie tradycji, a także otwartego nastawienia do ludzi, które być może było efektem ich wieloletniej działalności w kobiecym chórze.

W 2009 roku w Marken po raz pierwszy spotkałam kobiety noszące tradycyjne stroje, które w niedzielne popołudnie zmierzały na nabożeństwo kościelne⁹⁸. Jedna z nich na prośbę o rozmowę odpowiedziała, że kiedyś się zgadzała, ale teraz czuje się już zbyt stara i zmęczona, żeby udzielać wywiadów. Druga z pań zgodziła się i podała swój adres, ale tydzień później wycofała się z tej decyzji, tłumacząc ją brakiem czasu.

W roku 2009 w sklepie z pamiątkami i elementami strojów w Marken pracowała kobieta nosząca tradycyjny ubiór na co dzień⁹⁹. Właścicielka sklepu podkreśliła, że obecność kogoś noszącego miejscowy strój ma na celu przyciągać uwagę turystów. Osoba go nosząca miała wówczas 66 lat i była jedną z najmłodszych, które zachowywały tę tradycję. Zapytałam, czy ktoś jeszcze szyje takie stroje i gdzie można zakupić potrzebne materiały. Okazało się, że nie były one nigdzie dostępne. Kobiety, które zajmowały się wykonywaniem tych strojów, posiadały tylko prywatne zapasy. Młodszy nie potrafili już tego robić. Ubiory znajdujące się w sklepie pochodziły „z drugiej ręki”. Pokazano mi jedną z kamizelek, uszytą przed około 50 laty. Rozmówczyni opowiadała bardzo długo o kwestii żałoby¹⁰⁰.

Pytałam też o tradycyjne obuwie, wiedząc, iż współczesne chodaki produkowane w celach turystycznych odbiegają od swoich pierwowzorów. W Marken chodaki były czarne. Białą farbą malowano na nich imiona po to, by móc rozpoznać, do kogo należały. Spotkana przeze mnie osoba nie nosiła już takich butów. Na rękę miała zegarek i nowoczesną

⁹⁷ *Werkmuts* był czepkiem noszonym w życiu codziennym, nazwa oznacza dosłownie ‘czepek do pracy’.

⁹⁸ Badania terenowe w Marken, 17 XI 2009.

⁹⁹ Badania terenowe w Marken, 23 XI 2009.

¹⁰⁰ Szczegółowe wyjaśnienie brzmiało: Ktoś, kto nigdy nie przeżył żałoby, nosi bluzkę w czerwone paski. Czarne paski to symbol żałoby ciężkiej. Lekką oznaczają ciemnoszare paski. Ktoś, kto stracił już raz kogoś bliskiego, nigdy nie wraca do czerwonych pasków, ale nosi bluzkę w czarno-czerwone paski. Po stracie dziecka kobieta nosi czarne paski do końca życia.

biżuterię. Spod rękawów widoczne były także fragmenty różowego wełnianego swetra, co pozwala sądzić, iż kobieta posiadała także inne współczesne ubiory.

Rozmówczyni zwróciła uwagę na działające w Marken zespoły muzyczne i taneczne. W działalność zaangażowani byli ludzie w różnym wieku i, jak twierdziła, robili to chętnie. Podkreśliła, że „prawie u każdego w domu, wisi w szafie tradycyjny strój”. Według niej ludzie młodzi nie rozumieją jednak jego kodu. Nie potrafią rozpoznać tego, jaki ubiór odpowiada danej porze roku i jakie niesie komunikaty.

Kolejną rozmowę przeprowadziłam w jednym z lokalnych muzeów w Spakenburgu¹⁰¹. Pracująca w nim przewodniczka każdego dnia nosiła tradycyjny strój. Doskonale знаła symbolikę ubioru i potrafiła opowiadać o każdym elemencie. Nie były to wyuczone informacje, ale raczej opowieści o jej własnym życiu, co wyrażało się również w formach jej wypowiedzi. Zaimek „my” pojawiał się w odniesieniu do całej społeczności Spakenburga. Mówiła o tym, że strój zanika, ponieważ młodzi ludzie muszą pracować i wyjeżdżać. Drugim powodem był fakt, że wykonanie tego ubioru jest pracochłonne i zajmuje dużo czasu. Przewodniczka podkreślała, że ubiór ten jest wygodny i ciepły. Zaznaczyła, iż wszystko wykonywane było ręcznie. Ona również potrafiła to robić. Od pięciu lat nosiła żałobę po swoim mężu. W stroju wyrażała się ona ciemniejszą gamą kolorystyczną. Wspomniała, że żałoba powinna trwać tak długo, jak długo człowiek odczuwa stratę. Żałoba, według niej, zależy od uczuć i dlatego ona wciąż ją nosiła.

Staphorst, którego mieszkańcy podkreślają, że nie noszą tradycyjnych strojów, aby zadowolić turystów, to miejsce, gdzie łatwo spotkać kobiety w tradycyjnych strojach, ale ich reakcje nie zawsze bywają przyjazne¹⁰². Zwłaszcza próba nawiązania kontaktu na ulicy może zostać odebrana jako naruszenie prywatności. Spotkane przeze mnie osoby odnosiły się w stosunku do mnie w sposób uprzejmy, ale zachowywały duży dystans i niechętnie odpowiadały na stawiane im pytania. Nie wykazywały również zainteresowania w kontynuowaniu rozmowy. Z inną reakcją ze strony kobiet w tradycyjnych strojach spotkałam się w 2012 roku podczas lokalnej imprezy w Staphorst. Kobiety nie tylko chętnie ze mną rozmawiały, lecz także zgodziły się na wspólne zdjęcie¹⁰³.

Doświadczenia powyższe pozwalają obserwować dwie postawy wobec „obcego”. Wynikają one przede wszystkim z sytuacji, w której nawiązuje się kontakt, ale świadczą także o stosunku tych kobiet do ich stroju. Próba nawiązania kontaktu na ulicy postrzegana jest jako zachowanie typowego turysty, który, jak możemy dowiedzieć się z publikowanych wypowiedzi tych kobiet, bywają często nachalni i zachowują się w nieodpowiedni sposób. Kobiety, które wykazały się największą otwartością oraz chęcią dzielenia się wiedzą, związane były z działalnością kulturalną lub turystyczną. Dla nich kontakt z turystami lub osobami interesującymi się tradycją był czymś naturalnym i stanowił element ich działalności. Przypuszczać można także, że ich częste spotkania z większą liczbą ludzi, zazwyczaj obcych, sprawiają, że są one bardziej otwarte w relacjach z innymi. Mam świadomość tego, że te wnioski są wynikiem osobistych doświadczeń i analizy reakcji na moją osobę

¹⁰¹ Badania terenowe w Spakenburgu, 28 XI 2009.

¹⁰² Badania terenowe w Staphorst, 5 XII 2009.

¹⁰³ Obserwacja uczestnicząca w Staphorst, 13 IV 2012.

jako badacza, jednak znajdują one potwierdzenie w opiniach kobiet na temat turystów oraz interesujących się nimi ludzi z zewnątrz.

Codziennosc w pytaniach i odpowiedziach

Spotkanie ostatnich kobiet w tradycyjnych strojach na ulicy i dotarcie do nich nastręcza zatem wiele trudności, zwłaszcza badaczowi pochodzącemu z zewnątrz. Takie badania wymagają naturalnie długotrwałego obcowania z daną wspólnotą w celu zdobycia jej zaufania. Kilka takich projektów zostało zrealizowanych przez ludzi pochodzących z miejscowości lub regionów, gdzie stroje te są noszone. Osoby te występowały w roli badacza, ale należąc do wspólnoty, występowały z pozycji swojego, nie zaś obcego. Badania te, publikowane w postaci książek zawierających fragmenty lub całość wywiadów, stanowią ważne źródło poznania postaw kobiet noszących tradycyjne stroje, ale także sposobu postrzegania ich przez współmieszkańców.

W ciągu ostatnich dwunastu lat powstały cztery publikacje tego typu. Dwie z nich *Kuiven & kraplappen* oraz *Dag oma kraplap* poświęcone były miejscowości Spakenburg, dwie pozostałe zaś *Stae m'n bovenmusse goed*¹⁰⁴ oraz *Ons bin de lêste*¹⁰⁵ dotyczą prowincji Zeelandia. Była już o nich mowa w rozdziale poświęconym aktualnemu stanowi badań, gdzie podkreślałam ich znaczenie jako świadectwa zainteresowania lokalną tradycją. W tym miejscu zwrócić należy uwagę na inną kwestię, a mianowicie na sposób przedstawiania tych kobiet w narracji i obrazach. Od niego zależy, czy myślimy o nich przede wszystkim jako o ostatnich osobach w tradycyjnym stroju, czy też o osobach starszych, których całe życie jest interesujące, a regionalny ubiór stanowi jedynie jego element.

Hugo de Graaf w książce *Dag Oma Kraplap...* zwrócił uwagę, że dzieci w Spakenburgu utożsamiają własne babcie z tradycyjnym strojem¹⁰⁶. Również on będąc dzieckiem, tak postrzegał swoją babcię. Dlatego skupił się w książce na tradycyjnym stroju. W wywiadach, które przeprowadzał, nie pytał o dawne czasy i wspomnienia o nich, lecz o różne aspekty związane z ubiorem. Autorzy albumu *Kuiven & Kraplappen*¹⁰⁷ chcieli pokazać, że kobiety noszące tradycyjne stroje prowadzą bardzo aktywny styl życia. Fotografie obrazują również inne elementy ich codzienności, ale mimo wszystko obserwujemy je przez pryzmat ubiorów. Fragmenty wywiadów, które znajdujemy w albumie, dotyczą niemal wyłącznie tradycyjnych strojów. W książce *Stae m'n bovenmusse goed*¹⁰⁸ pojawiają się wywiady, które jako jedyne nie dotyczą tradycyjnych strojów. Kobiety z Arnemuiden niepytane o tradycyjne stroje po prostu o nich nie mówią, prawdopodobnie dlatego, że dla nich są one czymś naturalnym, należącym do ich codzienności. Tytuł książki *Ons bin de lêste*¹⁰⁹

¹⁰⁴ E. de Vriend-de Jong, op. cit.

¹⁰⁵ K. de Ridder, W. Martejn-Hulsteijn, op.cit.

¹⁰⁶ H. de Graaf, op. cit., s. 2.

¹⁰⁷ B. Verhoeff, H. Waalrafen, R. van Goor, op. cit.

¹⁰⁸ K. de Ridder, W. Martejn-Hulsteijn, op. cit.

¹⁰⁹ E. de Vriend-de Jong, op. cit.

(*My jesteśmy ostatnie*), wskazuje na główny jej aspekt, to znaczy, że traktuje ona o ostatnich osobach noszących tradycyjne stroje. Właśnie ten fakt budzi zainteresowanie autorki i również ujawnia się w narracjach, zdradzając jej intencje. Zasadniczą ich część stanowią opowieści biograficzne, dzięki którym otrzymujemy dokładniejszy portret tych osób, ale pod wpływem pytań autorki każda z wypowiedzi kończy się uwagami na temat tradycyjnych strojów.

Zestaw pytań zadawany tym kobietom jest bardzo podobny i pokrywa się również z kwestiami poruszonymi w trakcie moich własnych wywiadów. Pierwsze pytanie dotyczy powodów, dla których kobiety te nigdy nie zrezygnowały z noszenia tradycyjnych strojów. Istotną kwestią jest komfort ich noszenia oraz trudności związane z codziennym zakładaniem i zdejmowaniem odzieży. Ciekawość wzbudza wykonanie strojów, pochodzenie materiałów i biżuterii, a także sposób, w jaki należy dbać o tę odzież. Często pojawia się pytanie o zachowanie turystów oraz reakcje i uczucia, jakie one wywołują w tych kobietach. Ważna wydaje się także postawa tych kobiet wobec procesu zanikania tradycyjnych ubiorów.

Powody, dla których nie porzucano tradycyjnych strojów, były różne. Najczęstsza i najprostsza odpowiedź brzmiała, że stroje te po prostu im się podobają i dobrze się w nich czują¹¹⁰. Dla Mengsje van Diermen-van Twillert liczyło się zdanie jej męża, któremu tradycyjne stroje podobały się bardziej niż nowoczesne ubiory¹¹¹. Dzieci niektórych pań, choć same nigdy nie nosiły strojów, też wołał, aby pozostały one przy tej tradycji¹¹². Jentje Coster-Bloemert ze Staphorst wspominała w jednym z wywiadów dla prasy, że chciała porzucić tradycyjne stroje, kiedy miała dziesięć lat, ale rodzice jej tego zabronili. Po latach była zadowolona, że tego nie zrobiła¹¹³. Kilka z nich podkreśliło siłę przyzwyczajenia, twierdząc, że lokalne ubiory zwyczajnie do nich przynależą, ponieważ noszą je przez całe życie¹¹⁴. Noszenie tradycyjnych strojów przyzwyczajają do pewnej postawy ciała. Dużych rozmiarów nakrycie głowy, kilka nałożonych na siebie spódnic lub sztywny *kraplap* wpływają nie tylko na kształt sylwetki, lecz także na sposób poruszania się. Dlatego zmiana garderoby i zakładanie zwykłych ubiorów może wywołać wrażenie nienaturalności lub nawet uczucie dyskomfortu¹¹⁵. Niektóre wskazywały na bardziej wzniosłe powody, mówiąc, że nosząc swoje stroje, czują więź z wioską, w której mieszkają, albo że jest to wyraz szacunku dla tradycji¹¹⁶. W swoich miejscowościach czują się zwyczajnie, ponieważ noszenie tradycyjnych strojów jest dla nich czymś naturalnym. L. Smit-Roo ze Staphorst powiedziała, że nie czuje się kimś wyjątkowym, ponieważ jeszcze kilkaset kobiet nosi tradycyjne stroje. Niektóre z nich są młodsze od niej. Wśród nich jest również jej córka¹¹⁷. Johanna

¹¹⁰ Marietje Muys-de Graaf ze Spakenburga, w: H. de Graaf, op. cit., s. 55.

¹¹¹ Mengsje van Diermen-van Twillert, w: H. de Graaf, op. cit., s. 127.

¹¹² Biethje de Graaf-van de Groep, w: H. de Graaf, op. cit., s. 91.

¹¹³ Wywiad z Jentje Coster-Bloemert: *Ik houd van de vrolijke kleuren van Staphorst*, „De Volkskrant”, 30 XI 2002, sekcja: *Magazine*.

¹¹⁴ Tannetje Gideonse-Roelse, E. de Vriend-de Jong, op. cit., s. 58.

¹¹⁵ Wywiad z Hillette Koelewijn-Beukers, w: B. Verhoeff, H. Waalrafen, R. van Goor, op. cit., s. 71.

¹¹⁶ Trijntje Koelewijn-Huygen w: H. de Graaf, op. cit., s. 85.

¹¹⁷ Wywiad z L. Smit-Roo, M. Dijkstra-Wolters, *In klederdracht ook na Koninginnedag*, „Reformatisch Dagblad” (RD), 30 IV 2011, s. 21.

Riemens-de Visser z Aagtekerke nie porzuciła tradycyjnych strojów ze względu na pamięć swojej matki. Część biżuterii odziedziczyła właśnie po niej i zawsze ją nosi¹¹⁸. Postać matki pojawia się często we wspomnieniach tych kobiet.

Kilka kobiet rezygnowało z noszenia tradycyjnych strojów podczas wyjazdów na wakacje. Wspominały, że czuły się wówczas, jakby nie były ubrane lub jakby nosiły koszulę nocną¹¹⁹. Powodem, dla którego tak czyniły, było nadmierne zainteresowanie, które wzbudzały poza swoją wioską. Hilletje Koelewijn-Beukers ze Spakenburga zauważyła, że obecnie jest pod tym względem gorzej niż dawniej, to znaczy, że wzbudza jeszcze więcej zainteresowania¹²⁰. Ważną rolę odgrywały też względy praktyczne, na przykład trudności z chodzeniem po plaży w długiej spódnicy¹²¹. Część z pań podróżowała jednak w tradycyjnych strojach, udając się za granicę nawet w takie miejsca jak Paryż czy Londyn¹²². We wspomnieniach kilku kobiet, które zakładały na pewien czas zwykłą odzież, pojawia się uwaga, że było im wówczas zimno¹²³. Inne z kolei narzekały, że właśnie tradycyjne stroje nie najlepiej chronią przed chłodem¹²⁴.

Niektóre osoby podkreślają, iż zakładanie tradycyjnych strojów zajmuje sporo czasu i sprawia wiele trudności¹²⁵. Znaczenie tego problemu zwiększa się w przypadku kobiet, które mieszkają w domu opieki¹²⁶. Często nie są już w stanie same założyć swoich strojów, a obsługa albo nie umie pomóc, albo robi to niechętnie. Te, które ubierają się same, poświęcają tej czynności niekiedy aż dwie godziny. Narzekają na ból rąk wywołany trzymaniem ich w górze przez dłuższy czas, na przykład przy zakładaniu czepka¹²⁷. Również utrzymanie tradycyjnych strojów w czystości wymaga wiele wysiłku. Pranie oraz prasowanie jest bardziej pracochłonne i zajmuje znacznie więcej czasu niż troska o nowoczesne ubiory¹²⁸. Niektóre części mogą być prane tylko ręcznie. Wiele z kobiet sama szyje i wykonuje poszczególne elementy ubioru¹²⁹. Jest to ciężka praca, wymagająca czasu i odpowiednich umiejętności. Tradycyjne stroje były często dziedziczone i wiele z ich elementów nosiły poprzednie pokolenia. Coraz trudniej jest kupić potrzebne materiały¹³⁰. W Zelandii można je nabyć w sklepie Troije w Arnemuiden¹³¹. Używane części ubiorów pojawiają się

¹¹⁸ Johanna Riemens-de Visser, w: E. de Vriend-de Jong, op. cit., s. 79.

¹¹⁹ Wijmpje de Jong-Koelewijn, w: H. de Graaf, op. cit., s. 53.

¹²⁰ Wywiad z Hilletje Koelewijn-Beukers, op. cit.

¹²¹ Belina Hop-van de Mheen, w: H. de Graaf, op. cit., s. 75.

¹²² Liesje de Jong-van de Geest, w: H. de Graaf, op. cit., s. 41.

¹²³ Gerrie Beekhuis-Beekhuis, w: H. de Graaf, op. cit., s. 79.

¹²⁴ Na przykład Antje Vermeer-van de Groep, w: H. de Graaf, op. cit., s. 63.

¹²⁵ Tannetje Gideonse-Roelse, w: E. de Vriend-de Jong, op. cit., s. 58.

¹²⁶ Wywiad z Appie Koelewijn-Bos, w: B. Verhoeff, H. Waalrafen, R. van Goor, op. cit., s. 119.

¹²⁷ Johanna Janse-de Voogd, E. de Vriend-de Jong, op. cit., s. 20.

¹²⁸ Wywiad z Engeltje de Graaf-Zwaan w: B. Verhoeff, H. Waalrafen, R. van Goor, op. cit., s. 89. Mówiła o tym także Dirkje de Graaf-van de Pol w: H. de Graaf, op. cit., s. 99.

¹²⁹ Mówi o tym na przykład Grietje Koelewijn-de Graaf, w: H. de Graaf, op. cit., s. 81, oraz wiele kobiet z Zelandii, którym zostało zadane pytanie (przez autorkę *Ons bin de lêste*) w jaki sposób dbają o swoje stroje i skąd one pochodzą.

¹³⁰ Johanna van de Driest-Kodde, w: E. de Vriend-de Jong, op. cit., s. 52.

¹³¹ Ibidem.

także na targach¹³². Stroje sprawiły niektórym kobietom kłopot podczas wizyt u lekarza, ponieważ są bardziej skomplikowane niż zwykłe ubiory i przeszkadzały w badaniach¹³³. Jacomina de Nooier-van Belzen miała trudności z noszeniem aparatu słuchowego, ponieważ przeszkadzał jej w tym czepek zakrywający uszy¹³⁴. Leintje Wisse-Melse, poruszająca się z pomocą wózka, narzekała, że w deszczowe dni pozostawia on brudne ślady na jej jasnym fartuchu. Pytała nawet w sklepie z rowerami, czy nie można by założyć błotników na kółka¹³⁵.

Kobiety w tradycyjnych strojach są mimo podeszłego wieku mobilne i poruszają się różnymi środkami transportu. Ich wizerunek przedstawiony w albumie *Kuiven & kraplap-pen* nie jest przesadzony. Wiele z nich jeździ samochodem, budząc tym wielkie zaskoczenie. Kilka kobiet z Zelandii wspomniało, że posiadają prawo jazdy i mimo swojego wieku wciąż potrafią prowadzić auto. Również w Staphorst spotkać można kobiety w tradycyjnych strojach poruszające się samochodem lub rowerem¹³⁶.

Kobiety noszące tradycyjne stroje w różny sposób odbierają zainteresowanie turystów; zależy to od zachowania tych ostatnich. Wielu z nich nie zależy na tej przymusowej popularności, ale jeśli uwagi są miłe, nie przeszkadzają im. Fotografowanie się z turystami dla wielu z nich nie stanowi problemu. Dla niektórych bywa jednak nużące ze względu na częstotliwość próśb, które są do nich kierowane¹³⁷. Wolałyby, aby proszono je o pozwolenie na zrobienie zdjęcia¹³⁸. Panie w tradycyjnych strojach nie lubią być „śledzone” przez turystów. Ger Koelewijn ze Spakenburga wyznała, że przeraża ją, kiedy turyści podchodzą do niej i dotykają jej ubioru, ale nie przeszkadza jej, gdy uprzejmie zadają pytania¹³⁹. Ludzie poza wioską często nie wiedzą, z jakiej miejscowości lub regionu pochodzą tradycyjne stroje. Nie podoba się to noszącym je kobietom albo po prostu je rozśmiesza¹⁴⁰. Zdarza się, że stroje ze Spakenburga mylone są z ubiorami z Volendamu lub Staphorst¹⁴¹. Kobiety ze Spakenburga mówią, że w ich wiosce rzadko spotykają się z natarczym zachowaniem, częściej natomiast poza jej obszarem. Elisabeth Maljaars-Jakobsen z Meliskerke stwierdziła natomiast, że najczęściej jest fotografowana w swojej wiosce¹⁴². Pojawiają się również uwagi na temat reakcji współmieszkańców, którzy nie znają już znaczeń poszczególnych elementów stroju i na przykład nie rozpoznają tego, czy ktoś jest w żałobie, czy też nie¹⁴³.

Zanikanie tradycyjnych strojów dla niektórych z tych kobiet stanowi naturalny proces. Zrozumiałe jest, że są one częścią innych zmian zachodzących we współczesnym świecie.

¹³² Leintje Wisse-Melse, w: E. de Vriend-de Jong, op. cit., s. 82.

¹³³ Gerrie Beekhuis-Beekhuis, op. cit.

¹³⁴ Jacomina de Nooier-van Belzen, w: E. de Vriend-de Jong, op. cit., s. 134.

¹³⁵ Leintje Wisse-Melse, op. cit.

¹³⁶ Obserwacja uczestnicząca, Staphorst, 15 XII 2009.

¹³⁷ Johanna Janse-de Voogd, op. cit.

¹³⁸ Martina Vos-Aarnoutse, w: E. de Vriend-de Jong, op. cit., s. 76.

¹³⁹ Wywiad z Ger Koelewijn, w: B. Verhoeff, H. Waalrafen, R. van Goor, op. cit., s. 37.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Elly de Graaf-Hartog, w: H. de Graaf, op. cit., s. 77.

¹⁴² Elisabeth Maljaars-Jakobsen, w: E. de Vriend-de Jong, op. cit., s. 66.

¹⁴³ Dirkje de Graaf-van de Pól, op. cit.

Ludzie wyjeżdżają na studia i nie będą mogli tam nosić tradycyjnych strojów¹⁴⁴. Niektóre z kobiet żałują jednak bardzo, że ta tradycja zanika. Zwracają uwagę na to, że wraz z zanikiem tradycyjnych strojów Spakenburg straci swój szczególny charakter¹⁴⁵. Zdają sobie sprawę, iż wiele osób przyjeżdża do ich wioski właśnie po to, żeby zobaczyć ich ubiory¹⁴⁶. Kilka wyraziło zadowolenie, że tradycyjne stroje istnieją w muzeach oraz że noszą je członkowie chórów, ponieważ przynajmniej w ten sposób mogą być zachowane¹⁴⁷.

Autorzy wywiadów nie mówią niestety o tym, ile osób odmówiło im wzięcia udziału w ich projekcie. Nie dowiadujemy się także tego, czy przekonanie ich do rozmowy sprawiło im trudność i z jakim przyjęciem się spotkali. Ich udział możemy jednak interpretować jako wyraz świadomości znaczenia ich samych jako ostatnich mieszkańców noszących tradycyjne stroje. Są pośród tych kobiet również takie, które biorą czynny udział w życiu społecznym i kulturalnym, przekazując i promując tradycję oraz dzieląc się wiedzą na jej temat, jak na przykład spotkane przeze mnie kobiety pracujące w muzeum, w sklepie z pamiątkami lub śpiewające w chórze.

W dalszej części pracy mowa będzie między innymi o trzech kobietach ze Spakenburga, które od wielu lat współpracują z atelier teatralnym z Amersfoort. Tradycyjne stroje pozostają dla nich nadal elementem codzienności, ale jednocześnie są częścią dziedzictwa kulturowego, które w danym momencie historycznym, w którym obserwujemy ich ostateczny zanik, stają się coraz ważniejsze. Znaczenie strojów jest zatem wielorakie, nawet w odniesieniu do tego samego czasu i miejsca. Dla tych kobiet stroje te są codzienną odzieżą, ale dla otoczenia ich strój i one same stanowią rodzaj artefaktu albo obiektu muzealnego. Te kobiety są tego w pełni świadome i chcą się swoją tradycją dzielić.

¹⁴⁴ Jannetje Hopman-de Graaf, w: H. de Graaf, op. cit., s. 57.

¹⁴⁵ Corry Koelewijn-Koelewijn, w: H. de Graaf, op. cit., s. 49.

¹⁴⁶ Maria Schaap-van Dijk, w: H. de Graaf, op. cit., s. 73.

¹⁴⁷ Jedną z nich była Tiny Poort-Vedder, w: H. de Graaf, op. cit., s. 83.

Część I

Tradycyjne stroje jako element holenderskiego dziedzictwa kulturowego

W tej części pracy będą omawiane konteksty kultury współczesnej, w których tradycyjne stroje są postrzegane przede wszystkim jako element kulturowego dziedzictwa. Stroje są nim zawsze, we wszystkich omawianych obszarach współczesnej kultury holenderskiej, a różnica polega na postawie wobec nich. Myślenie o pewnych zjawiskach jako o dziedzictwie wytwarza określone rodzaje reakcji na nie; jest to przede wszystkim dążenie do ich udokumentowania, zachowania w pamięci oraz przekazania kolejnym generacjom jako nadrzędnej wartości społecznej. Obawa przed utratą wytwarza postawę, którą cechuje nostalgia wzmacniająca, to znaczy taka, która dąży do rekonstrukcji minionego czasu i powrotu do korzeni, starając się zachować absolutną prawdę¹⁴⁸. Wiele z opisywanych w tej części zjawisk można potraktować jako przejawy takiej właśnie nostalgii, choć niektóre z prezentowanych postaw bliższe są pojęciu nostalgii refleksyjnej.

Omówione zostanie pięć różnych zjawisk kulturowych, w których pojawiają się tradycyjne stroje pojmowane jako dziedzictwo. Pierwszym z nich jest ich naturalne środowisko, a zatem miejscowości, w których były one noszone lub wciąż funkcjonują jako ubiór codzienny niewielkiej grupy mieszkańców. Ślady ich niegdysiejszej obecności w tych lokalnych środowiskach możemy obserwować obecnie w przestrzeni publicznej. Kolejny kontekst stwarza muzeum, gdzie tradycyjne stroje stają się obiektem chronionym oraz eksponowanym jako wartość wynikająca z przynależności do wspólnej przeszłości. Tradycyjne stroje istnieją również w ramach folkloru jako kostium sceniczny. Postawy wobec niego świadczą jednak o różnym sposobie pojmowania tradycyjnych strojów, które są nie tylko kostiumem, lecz także autonomiczną częścią performansu scenicznego. Święto rozumiane

¹⁴⁸ Por. S. Boym, op. cit., s. XVIII.

jako zdarzenie niecodzienne jest kolejnym kontekstem o charakterze czasoprzestrzennym, w którym zaznacza się obecność strojów regionalnych. Ostatnim z zagadnień są instytucje naukowe oraz organizacje kulturalne. W ich działalności tradycyjne stroje odgrywają kluczową rolę lub pojawiają się jedynie jako jeden z licznych aspektów.

1. Tradycyjne stroje w przestrzeni wizualnej

W 2009 roku odwiedziłam większość miejscowości, w których wcześniej noszone były tradycyjne stroje, a przede wszystkim te, w których można je było spotkać jeszcze w czasie mojej wizyty. Powracając dzisiaj do sprawozdań z obserwacji poczynionych wówczas, jestem w stanie w świadomy i bardziej zobiektywizowany sposób ocenić ich wartość. Odkryłam w nich wiele błędów faktograficznych dzięki wiedzy pochodzącej z innych źródeł oraz nowo poznanych opracowań. Zdałam sobie sprawę, jak mało wówczas wiedziałam. Wspomniane sprawozdania uświadomiły mi także, że moje obserwacje ukierunkowane były na jeden cel, a mianowicie spotkanie osoby w tradycyjnym stroju. Obserwacje te odznaczają się jednak ostrością spojrzenia, możliwą jedynie w sytuacji wyobcowania.

Przedmiotem rozważań w tym rozdziale chciałabym uczynić przestrzeń wizualną miejscowości, w których tradycyjne stroje były noszone w przeszłości lub są noszone jeszcze dziś. Powstaje pytanie, w jakim stopniu mogę wykorzystać pierwsze obserwacje, wykazujące jeszcze braki w mojej wiedzy oraz niewłaściwe intencje?

Pierwsze ze sprawozdań poprzedził fragment ze zbioru esejów Zbigniewa Herberta *Martwa natura z wędzidłem*:

W stanie wyobcowania wzrok reaguje szybko na przedmioty i zdarzenia najbardziej banalne, które dla oka praktycznego jakby nie istniały¹⁴⁹.

Ten cytat pozwolił mi nie tylko uświadomić sobie pewną wartość kryjącą się w moich sprawozdaniach, lecz także poddać je, jako źródło, właściwej ocenie krytycznej. Owa wartość polega na pewnej ostrości widzenia, która towarzyszy wstępnej fazie podejmowanych badań. W nauce mówi się także o oswajaniu otoczenia wizualnego, tj. procesie, który sprawia, że przestajemy dostrzegać rzeczy i zjawiska należące do niego w momencie, gdy staje się ono przestrzenią naszej codzienności¹⁵⁰. Nie można jednak pomijać perspektywy patrzenia, czyli pozycji, w jakiej znajduje się osoba obserwująca. Przede wszystkim byłam przybysem z zewnątrz z pewnym bagażem doświadczeń, ale po raz pierwszy celem mojej podróży stała się obserwacja kultury holenderskiej pod kątem tradycyjnych strojów. Pisałam wówczas:

¹⁴⁹ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 10.

¹⁵⁰ M. Lisowska-Magdziarz, *Rynek w Krakowie jako komunikat wizualny i audialny – próba perspektywy semiologicznej*, w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemieńska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007, s. 265.

Holandia za każdym razem jawi mi się inaczej. Próba powrotu do tych samych emocji, które towarzyszyły mi w czasie poprzednich pobytów w tym kraju, a zwłaszcza pierwszego, nie zawsze kończy się powodzeniem. Uspokajające jest to, że ciągle potrafię się dziwić, bo to pomaga lepiej widzieć. Choć niełatwo przywołać w pamięci dawne odczucia czy spostrzeżenia, wiem, że są one obecne w mojej aktualnej obserwacji, choć najczęściej są one nieuświadomione. To, że za każdym razem widzimy nieco inaczej, może być spowodowane różnorodnością kultury, którą odkrywamy stopniowo, lub też może być uzależnione od nas, jako obserwatorów. Za każdym razem przybywam do Holandii w innym celu i w innych okolicznościach. Zmienia się też stan mojej wiedzy czy to za sprawą książek i Internetu, czy też doświadczeń przeżytych tutaj.

Najślabszym punktem tych obserwacji jest ich intencja spotkania osób w tradycyjnych strojach. Często pisałam o rozczarowaniu lub niepowodzeniu. Znaki w przestrzeni wizualnej, świadczące o zachowywaniu pamięci o tradycyjnych strojach przez mieszkańców tych miejscowości, traktowałam jako drugorzędne i postrzegałam je jako rodzaj pocieszenia w niepowodzeniu. Te spostrzeżenia są dla mnie dzisiaj najcenniejsze. Postanowiłam zatem wykorzystać te pierwsze obserwacje i skonfrontować je z wiedzą pochodzącą z innych źródeł oraz ponownych wizyt w tych samych miejscach. Zweryfikuję również własną pamięć z fotografiami, będąc świadoma faktu, że zdjęcia podobnie jak obserwacje są subiektywnym wyrazem mojej postawy względem badanej rzeczywistości.

W pierwszym okresie odwiedziłam następujące miejscowości: Volendam, Marken, Huizen, Urk, Staphorst, Katwijk, Scheveningen oraz Arnhem. Do każdej z nich pojechałam potem ponownie. To właśnie te miejsca posłużą mi jako przykłady w analizie studium przypadku¹⁵¹. Przedmiotem opisu oraz analizy będzie ikonosfera społeczna, czyli wizualne otoczenie, dostępne dla każdego podmiotu ze względu na jego przynależność do przestrzeni publicznej. Mieczysław Porębski zauważył, że otoczenie wizualne możemy czytać jako tekst, w którym poszukujemy określonych motywów¹⁵². Zbiór motywów świadczy o istnieniu tematu, natomiast pewna grupa tematów tworzy cykl. Obserwacja oparta na takiej strukturze pozwala nam określić horyzont ikoniczny tworzony przez teksty i podteksty osadzone w kontekście.

Motywnym jest każde wyobrażenie tradycyjnego stroju, tematem zaś zbiór motywów towarzyszących i odpowiadających określonym zjawiskom, na przykład turystyce lub muzealnictwu. Cykl jest sumą tych tematów, które pozwalają na określenie znaczeń tradycyjnych strojów w przestrzeni wizualnej oraz wskazanie znaczenia dominującego. Horyzont ikoniczny może być formą ekspresji doświadczenia. Pokazuje ono rodzaj uczestnictwa w życiu społecznym na poziomie lokalnym. Czesław Robotycki wskazał trzy możliwe

¹⁵¹ Pozostałe miejscowości, które obserwowałam pod tym kątem to Hindeloopen, Westkapelle, Cadzand, Axel oraz Rijssen.

¹⁵² M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków-Wrocław 1986. Metoda ta została stworzona na potrzeby historii sztuki. Jej użyteczność w badaniach antropologicznych zauważył Czesław Robotycki w książce *Etnografia wobec kultury współczesnej*, Kraków 1992, s. 80-84.

podejścia w badaniu przestrzeni wizualnej: zdroworozsądkowe, ikonograficzne oraz antropologiczne¹⁵³. Pierwsze z nich polega na swobodnym odniesieniu obserwowanych zjawisk do wiedzy, jaką posiadamy na temat danej kultury. Podejście ikonograficzne zakłada interpretację określonego obrazu mającą na względzie także inne, pokrewne wyobrażenia. Antropologiczne natomiast stara się osadzić badany obraz w kontekście społecznym i kulturowym. W mojej analizie będę stosowała przede wszystkim pierwszą i trzecią ze wspomnianych metod. Podejście ikonograficzne wyraża się w umieszczeniu danego znaku w kontekście innych należących do danej przestrzeni.

Pierwszą miejscowością w Holandii, o której myślimy w związku z tradycyjnymi strojami, jest Volendam¹⁵⁴ – wioska rybacka położona w odległości około dwudziestu kilometrów od Amsterdamu. Jej wybitnie turystyczny charakter zdaje się skupiać wokół zjawiska tradycyjnych strojów. Centrum życia turystycznego znajduje się w porcie. Idąc uliczką wzdłuż nabrzeża, napotykamy dwa atelier fotograficzne, które oferują przyjezdnym portrety w tradycyjnych strojach na specjalnie zainscenizowanym tle. W scenografii wykorzystuje się rekwizyty kojarzone powszechnie z holenderską kulturą, takie jak tulipany, ser oraz sieci rybackie. W witrynie atelier zobaczyć można zdjęcia znanych postaci, które sfotografowały się w tradycyjnym stroju. Kiedy zajrzymy do lokali przy nadbrzeżnej uliczce, możemy zobaczyć tradycyjne stroje, które noszą sprzedawcy sklepu z turystycznymi pamiątkami oraz kelnerki w jednej z kawiarni. Sklepy z pamiątkami oferują bardzo szeroką gamę przedmiotów, w których pojawia się motyw lokalnych ubiorów. Zarówno w ich wnętrzach, jak i witrzynach aż roi się od postaci w miejscowych ubiorach. Stroje przypominają o elementach, które mieszkańcy Volendamu uznają za wartościowe w swojej kulturze, a zarazem na tyle atrakcyjne, aby uczynić z nich produkt turystyczny. W porcie znajdują się rzeźby przedstawiające postaci w tradycyjnych strojach. Wkomponowane w krajobraz pomniki przeszłości w formie rzeźb umieszczonych na podłożu bez zwyczajowych cokołów są jakby utrwalonym w kamieniu elementem wizualnym tej przestrzeni, w której niegdyś był on stale obecny. Wjeżdżając do Volendamu, widzi się od razu miejscowe muzeum. Większa część jego ekspozycji poświęcona jest tradycyjnym strojom.

Przeanalizujmy zatem tę przestrzeń wizualną, odczytując poszczególne znaki. Pamiątki turystyczne, takie jak lalki w tradycyjnych strojach i chodaki, oraz działania, takie jak oferowanie zdjęć, a także noszenie strojów przez obsługę sklepów i restauracji to znaki miejscowej kultury tworzące temat turystyczny. Rzeźba pomnikowa, umieszczona w publicznej przestrzeni, w sercu turystycznego centrum odczytana może być na różne sposoby. Możemy mówić o atrakcji turystycznej, tradycyjnym stroju jako źródle inspiracji artystycznej oraz o formie upamiętnienia miejscowej kultury. Muzeum może też być odczytane na dwa sposoby. Jego ekspozycja jest adresowana przede wszystkim do turystów, ale pozostaje również instytucją przechowującą artefakty lokalnej przeszłości. Dominującym cyklem tej przestrzeni wizualnej jest turystyka. Nie odnajdujemy w niej już

¹⁵³ Cz. Robotycki, op. cit., s. 80.

¹⁵⁴ Obserwacje w Volendam, listopad 2009, maj 2010.

tradycyjnych strojów noszonych jako ubiór codzienny. Przyjmuje on funkcję uniformu, ponieważ jest noszony przez osoby wykonujące swoją pracę¹⁵⁵. W 2009 roku było jeszcze kilka osób noszących tradycyjne stroje na co dzień. Mieszkańcy nie wiedzieli jednak, ile ich jest, ani gdzie można te osoby znaleźć. Udzielali bardzo niejasnych odpowiedzi dotyczących liczby osób, wskazując zgodnie na ich podeszły wiek. Rozmowy z mieszkańcami nie były dla mnie istotne ze względu na uzyskiwane informacje, lecz ze względu na reakcje pytanym osób. Wnioskować z nich można, że dla większości z nich tradycyjny strój jest produktem na sprzedaż, istotnym dla najważniejszej gałęzi miejscowej gospodarki, jaką jest turystyka.

W roku 2009, po pierwszej wizycie w Marken, napisałam:

Marken, za sprawą swojego intymnego nastroju, rodzi zupełnie inne uczucia. Nie-wielka miejscowość, położona po drugiej stronie tego samego jeziora, nad którym leży Volendam, posiada odmienny całkiem klimat. Wszystko jest tam jakby zminia-turyzowane, małe domki ustawione wzdłuż wąskich uliczek, których bieg przecinają białe mostki, przerzucone nad podobnie maleńkimi kanałami i nazwane imionami holenderskich królowych. W Marken trudno jest spotkać turystów. W ogóle trudno spotkać kogokolwiek: w niedzielne popołudnie miasteczko wydaje się wyludnione. [...] Widać, że ubiór tradycyjny odgrywa ważną rolę w tworzeniu tożsamości i spój-ności małej ojczyzny. Jest on niewątpliwie elementem kreującym jej wizerunek¹⁵⁶.

Kolejne wizyty pozwoliły mi zweryfikować pierwsze wrażenie. Klimat Marken jest rzeczywiście nieco bardziej intymny. Wioska ta jest mniej popularnym miejscem turystycznym niż Volendam, ale ten aspekt lokalnego życia, równie ważny, widać w ikonosferze społecznej. W okresie wiosenno-letnim otwarta jest turystyczna linia żeglugowa pomiędzy Marken i Volendam. Przyjeżdżający z Amsterdamu turyści odwiedzają w ten sposób obie miejscowości, które tworzą pewną całość. Znakiem, którego tak uporczywie szuka-łam w 2009 roku, były tradycyjne stroje noszone jako ubiór codzienny. W Marken nie jest on już tak silnie obecnym elementem wizualnym w przestrzeni publicznej. W nie-dzielne popołudnie można spotkać osoby noszące tradycyjne stroje w pobliżu miejsco-wego kościołka. Podobnie jak w innych miejscowościach, trudno jest oszacować liczbę tych osób. Interesująca jest natomiast wiedza mieszkańców na ten temat. W 2009 roku mówiono o około 20 osobach. Pastor twierdził, że do kościoła przychodziły zwykle dwie osoby w tradycyjnym stroju. Tego dnia było ich jednak pięć¹⁵⁷. Tradycyjne stroje noszone są także przez mieszkańców Marken z okazji Dnia Królowej (*Koninginnedag*) z poma-rańczowymi elementami jako symbolem monarchii orańskiej. Te znaki tworzą jednak zupełnie inny temat: przywiązanie do tradycji lokalnej przywołanej w kontekście święta

¹⁵⁵ Kilku osobom pracującym we wspomnianych miejscach zadałam pytanie o tradycyjny strój w życiu codzien-nym. Jedną z nich odesłała mnie do wzmiankowanej restauracji. Dla niej byłam jedną z wielu tysięcy turystów odwiedzających Volendam, dla których interesujące jest zobaczyć tradycyjny strój, nawet jeśli jest to jedynie kostium, ponieważ współtworzy on malowniczy obrazek.

¹⁵⁶ Obserwacje w Marken, listopad 2009. Kolejne obserwacje prowadziłam w maju 2010 oraz kwietniu 2011 roku.

¹⁵⁷ Obserwacja uczestnicząca w Marken, listopad 2009.

narodowego. W Marken jest również niewielki sklepik, w którym znaleźć można różne tradycyjne stroje oraz związane z nimi akcesoria. Sklep nie jest przeznaczony jedynie dla turystów, ale także dla mieszkańców. Sprzedawczyni twierdziła, że prawie każdy w Marken posiada tradycyjny strój w domu. Jest to możliwe dlatego, że ubiory te zaniknęły w życiu codziennym w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Należały one do najbliższych krewnych osób zamieszkujących tę miejscowość obecnie. W sklepie tym pracowała czasem jedna z pań, które noszą tradycyjne stroje na co dzień. Jej zwyczajny ubiór stawał się wówczas uniformem noszonym do pracy w celach marketingowych.

Znakiem tworzącym temat turystyczny jest sklep z pamiątkami znajdujący się w porcie. Jego personel, podobnie jak w Volendamie, pracuje w tradycyjnych strojach. Część sklepu stanowi obiekt o charakterze muzealnym – to dawne wnętrze mieszkalne, w którym wita odwiedzających pani w tradycyjnym stroju, aby opowiedzieć o tym, jak dawniej mieszkało na wyspie. Pod jednym z miejscowych barów szybkiej obsługi znaleźć można także makiety dwóch postaci: kobiety i mężczyzny w tradycyjnych strojach, z wyciętymi głowami, które służą turystom do robienia fotografii z akcentem lokalnej kultury. W Marken znajduje się również muzeum. Głównym, by nie powiedzieć, że jedynym elementem jego ekspozycji są tradycyjne stroje. Do pamiątek turystycznych, które można w nim nabyć, należą kukiełki wykonane z tradycyjnych tkanin przez mieszkańców. Są nie tylko produktem turystycznym, lecz także sposobem doświadczenia lokalnej tradycji.

W Marken mamy zatem do czynienia z wieloma znakami świadczącymi o różnego rodzaju obecności tradycyjnych strojów w życiu mieszkańców. Bardzo rzadko pojawiają się jako ubiór codzienny, występują natomiast jako element miejscowego folkloru przywoływanego przez współczesnych mieszkańców w kontekście święta. Tradycyjne stroje funkcjonują także jako uniform. W sklepiku z tradycyjnymi ubiorami spotykają się dwa tematy: obiekt turystyczny oraz element miejscowej tradycji, ważny w tworzeniu tożsamości wspólnoty. Cykle powstałe z połączenia tych tematów pozwalają nam określić horyzont ikoniczny świadczący o doświadczeniu tradycyjnych strojów jako elemencie codzienności (grupa kilku kobiet noszących miejscowy ubiór), dziedzictwa kulturowego należącego do minionych już pokoleń i przywoływanego przez współczesnych mieszkańców i tegoż samego dziedzictwa traktowanego jako obiekt turystyczny, a zatem produkt na sprzedaż.

Huizen, kolejna z miejscowości położonych wokół dawnego Morza Południowego, jest w niedzielne przedpołudnie zupełnie wyludnione¹⁵⁸. Na ulicach trudno spotkać przechodniów. Jest to miasteczko, którego mieszkańcy są przywiązani do swojej religii i niedzielę traktują jako dzień święty. Tutaj tradycyjne stroje nie istnieją już jako element codzienności. Jedną z napotkanych przeze mnie osób twierdziła jednak, że są jeszcze kobiety, mieszkanki domu opieki społecznej, które nadal noszą tradycyjne stroje. Nie była to informacja prawdziwa, świadczyła jednak o stanie świadomości na temat lokalnej kultury. We wspomnianym domu opieki znajduje się natomiast oszklona serwantka z lalkami w tradycyjnych strojach. Jest to znak pamięci o mieszkańcach tego domu. Podobne

¹⁵⁸ Obserwacja w Huizen, listopad 2009.

lalki zobaczyć można w oknach domów prywatnych oraz w miejscowym muzeum, którego kolekcja składa się w głównej mierze z tradycyjnych strojów. W Huizen znajdują się również dwa pomniki przedstawiające osoby w tradycyjnym stroju. Jeden stoi na placu kościelnym, drugi zaś znajduje w jego pobliżu i nosi nazwę: *Spotkanie. Ginący obraz ulicy*. Został ufundowany przez stowarzyszenie dbające o zachowanie lokalnej kultury.

W przestrzeni wizualnej Huizen znaki należące do tematu codzienności już nie istnieją. Miejsce to nie ma tak silnie turystycznego charakteru jak Volendam lub Marken. Grupy znaków tworzonych przez muzeum oraz pomniki i lalki w tradycyjnych strojach składają się na jeden cykl tematyczny świadczący o pamięci indywidualnej (lalki w oknie prywatnego domu) i zbiorowej (pomniki, muzeum, serwantka w domu opieki) odnoszących się do lokalnej przeszłości. Pomniki są także obiektami artystycznymi, dla których inspiracją były miejscowe stroje tradycyjne.

Spakenburg jest wioską położoną w prowincji Utrecht, niegdyś nad brzegiem Morza Południowego¹⁵⁹. Należy do miejscowości, w których tradycyjne stroje noszone są przez najliczniejszą grupę kobiet. Stanowią one codzienny element przestrzeni wizualnej tego miejsca. Mieszkanki w tradycyjnych strojach spotkać można przede wszystkim w niedzielę, w drodze do kościoła, a także w dni powszednie, gdy robią zakupy na targu oraz w sklepach wokół niego. Panie, często w towarzystwie swoich mężów, w otoczeniu nowocześnie wyposażonego sklepu, na przykład z kosmetykami, tworzą interesujący kontrast. Dla przybysza z zewnątrz stanowią widok wyjątkowy, dla mieszkańców Spakenburga jest on natomiast zwyczajny, gdyż należy do przestrzeni oswojonej. Na placu targowym znajduje się także pomnik kobiety w tradycyjnym stroju, z twarzą zwróconą w kierunku portu. Przy wjeździe do miasta jest jeszcze jeden monument. Przedstawia chłopską parę ubraną w tradycyjne stroje. Oba pomniki są bardzo ważnymi elementami otoczenia wizualnego Spakenburga, ponieważ zajmują centralną pozycję w przestrzeni i stanowią wizytówkę tej miejscowości.

W centrum w pobliżu rynku znajduje się muzeum¹⁶⁰, gdzie tradycyjne stroje stanowią ważną część ekspozycji, ale całość poświęcona jest życiu codziennemu Spakenburga w epoce, gdy istniała tutaj jeszcze tradycyjna kultura rybacka. Wizyta w tym muzeum ma charakter wyjątkowy, ponieważ współpracują z nim kobiety noszące tradycyjne stroje. Jest to szczególne spotkanie tradycji, która istnieje w codzienności i jest w stadium zaniku, z tą samą tradycją funkcjonującą już w kontekście muzealnym. Spotkana przeze mnie kobieta w tradycyjnym stroju pracowała w tym muzeum od dwudziestu lat. Opowiadając o Spakenburgu, używała zwrotu „my”. Mówiąc o innych tradycyjnych strojach, posługiwała się nazwami konkretnych miejscowości (Marken, Volendam). Warto odnotować, że nigdy nie użyła określenia „stroje holenderskie”, ponieważ postrzegała je w kategoriach lokalnych. W centrum znajduje się jeszcze inne muzeum, otwarte w okresie letnim, którego ekspozycja składa się z lalek i naturalnej wielkości manekinów w miejscowych ubiorach.

¹⁵⁹ Obserwacje w Spakenburgu, grudzień 2009, styczeń 2013.

¹⁶⁰ Mowa tu o Muzeum Spakenburga (*Spakenburgs Museum*). W tej miejscowości istnieje jeszcze jedno muzeum, o którym będę pisać w dalszej części: Muzeum Tradycyjnych Strojów i Rybołówstwa (*Klederdracht en Visserij-museum*).

Temat tradycyjnego stroju w życiu codziennym przeplata się w Spakenburgu z tematem dotyczącym zachowywania w pamięci lokalnej kultury, odchodzącej już do przeszłości, a także wątkiem turystycznym. Horyzont ikoniczny zdaje się pokazywać zarówno przywiązanie do tej kultury, jak i dążenie do uczynienia jej atrakcyjną dla przyjezdnych.

W 2009 roku pisałam na temat Urk:

Urk było wcześniej wyspą, którą połączono sztucznie ze stałym lądem. Dlatego też jadąc tam, odnosi się wrażenie, jakby wkraczało się na jakiś odrębny obszar. Podobnie jak Marken, Volendam czy Scheveningen Urk było wioską rybacką, z niewielkim portem. Jest to jedna z tych miejscowości, w których wciąż znaleźć można elementy żywego folkloru. Niestety, kilkugodzinny spacer po malowniczych uliczkach nie zaowocował spotkaniem żadnej osoby w tradycyjnym stroju. Na pytanie o to, czy takie osoby jeszcze są, jedna z mieszkanek odpowiedziała bez wahania, że owszem, jest dwóch panów i kilka kobiet¹⁶¹.

Urk posiada bardzo ciekawe muzeum oraz charakterystyczny pomnik – postać kobiety w tradycyjnym stroju wypatrującej powrotu bliskich. Monument został wzniesiony ku pamięci poległych na morzu. W 2009 roku w Urk były wciąż osoby noszące tradycyjne stroje. W muzeum twierdzono, że było ich 70. Jak już wspomniałam, jedna z mieszkanek zapytana o to samo na ulicy, mówiła o zaledwie kilku osobach. Pracownicy muzeum podawali także informację, iż z okazji miejscowego święta zwanego Dzień Urk (*Urkerdag*) 80% mieszkańców miejscowości zakłada tradycyjny strój, przechowywany wciąż w domach. Obserwacja uczestnicząca w 2010 roku pozwoliła skontrolować te dane. W tym dniu tradycyjny ubiór pojawia się licznie w ikonosferze wioski, ale trudno określić procentowo udział mieszkańców w tradycyjnych strojach. Wynika to z faktu, iż do Urk przyjeżdża wówczas wielu turystów. Obserwacja przestrzeni wizualnej oraz rozmowy z mieszkańcami pozwalają na wskazanie następujących elementów horyzontu ikonicznego: tradycyjne stroje w życiu codziennym (trudne do zaobserwowania), zachowywanie tradycji w formie święta folklorystycznego oraz pamięć o życiu minionych pokoleń wyrażona w pomniku i ekspozycji w lokalnym muzeum.

Staphorst jest miejscowością leżącą w prowincji Overijssel¹⁶² z największą liczbą kobiet noszących w życiu codziennym tradycyjne stroje. Spotkać je można na ulicy oraz w supermarkecie, spacerujące z kilkunastoletnimi córkami albo pracujące w otoczeniu swoich domów. W przestrzeni wizualnej, podobnie jak w Spakenburgu, tworzą kontrast ze współczesnością. Szczególnie utkwił mi w pamięci obrazek kobiety w tradycyjnym stroju wysiadającej z samochodu i zamykającej go za pomocą automatycznego pilota. Tylko dla mnie był to widok wyjątkowy, inni mieszkańcy Staphorst nie zwrócili na niego najmniejszej uwagi. Staphorst posiada również sklep z tkaninami używanymi do szycia tradycyjnych strojów nie tylko z tej miejscowości, lecz także z całej Holandii. Pracownik sklepu przyznał, że przyjeżdżają tu osoby z różnych części kraju, aby zaopatrzyć się w tkaniny.

¹⁶¹ Obserwacje w Urk, grudzień 2009, maj 2010.

¹⁶² Obserwacje w Staphorst, grudzień 2009, maj 2010, kwiecień 2012.

Ważnym elementem tej przestrzeni jest lokalne muzeum, w którym, podobnie jak w pozostałych miejscowościach, najważniejszą rolę odgrywa tradycyjny ubiór. Staphorst nie należy do miejscowości o charakterze turystycznym. Dawne stroje postrzegane są w kategoriach codzienności oraz lokalnej tradycji, które z łatwością odnaleźć można w horyzoncie ikonycznym.

Arnemuiden było niegdyś wioską rybacką. Sytuacja zmieniła się po wielkiej klęsce żywiołowej, która nawiedziła prowincję w 1953 roku. Wody powodziowe pokryły całą Zelandię i pochłonęły setki ofiar. Zagroziły także innym prowincjom. Po tej katastrofie rozpoczęto prace nad budową licznych tam i zapór, aby zapobiec podobnym sytuacjom w przyszłości. Przedsięwzięcie zakończyło się sukcesem, doprowadzając również do zmian krajobrazowych na tych terenach. Wówczas Arnemuiden przestało być portem, a jego kultura straciła dawny rybacki charakter. Z rozmów z mieszkańcami przeprowadzonych w 2009 roku udało mi się dowiedzieć, że w Arnemuiden były jeszcze 34 panie noszące tradycyjne stroje na co dzień, a najmłodsza z nich miała wówczas 71 lat¹⁶³. Niełatwo spotkać je na ulicy, szczególnie w zimowe, mroźne popołudnie. Udało mi się zobaczyć tylko jedną z nich, przejeżdżającą obok mnie na rowerze. Informacja na temat liczby kobiet noszących tradycyjne stroje w Arnemuiden potwierdziła się prawie dokładnie. Miejscowe muzeum posiadało listę nazwisk oraz adresy tych pań. Dane były aktualne na rok 2010. Wówczas było ich 31.

W miejscowości można odnaleźć wiele znaków świadczących o roli strojów tradycyjnych w kulturze i świadomości jej mieszkańców. Jednym z nich jest niewielki sklepik z pamiątkami. Para właścicieli udzieliła mi wielu interesujących informacji na temat miejscowości i jej kultury. W sklepiku można kupić między innymi słodycze, pakowane w pudełka i metalowe puszkę, które przywołują atmosferę początku ubiegłego stulecia. Do ich dekoracji wykorzystano motyw strojów tradycyjnych. Te słodycze są produktami typowo zelandzkimi i dlatego zapakowane w ten właśnie sposób nabierają szczególnego znaczenia. Kolejny znak w przestrzeni wizualnej to oszklona szafa w barze szybkiej obsługi, w której zostały umieszczone lalki w strojach z Arnemuiden i innych części Zelandii. Na rynku mieści się sklep z tradycyjnymi tkaninami, w którym zakupić można także lalki w strojach zelandzkich. Skierowano mnie również do sklepu jubilerskiego. On też jest znakiem, który przywołuje temat tradycyjnych strojów w świadomości mieszkańców. Właścicielem sklepu ze współczesną biżuterią był wspomniany już wcześniej Piet Minderhoud. W małym sklepie z obrazami, będącym rodzajem galerii, odnaleźć można także prace miejscowego artysty, w których pojawiają się motywy tradycyjnych strojów. Ważnym atrybutem Arnemuiden, znajdującym się na rynku obok kościoła, jest pomnik ukazujący kobietę w tradycyjnym stroju niosącą wiadra z rybami. Pokazuje on dwa ważne aspekty dawnej kultury tej miejscowości: jej rybacki charakter oraz tradycyjne stroje mieszkańców. Pierwszy z nich należy już całkowicie do przeszłości, drugi zaś jest w ostatniej fazie zaniku.

W Arnemuiden przeplatają się różnorodne tematy, łączące przeszłość z teraźniejszością, powstałe z nagromadzenia znaków w postaci tradycyjnych strojów. Codzienność

¹⁶³ Obserwacje w Arnemuiden, styczeń 2010, maj 2010.

reprezentowana jest przez niewielką liczbę kobiet, ale także sklep, w którym można kupić tkaniny. Temat pamięci zbiorowej tworzy pomnik oraz muzeum, które jako instytucja wyraża postawę całej społeczności. Wraz ze sklepikiem z pamiątkami obiekty te należą także do przestrzeni turystycznej. Pamięć indywidualna, którą można odczytać również jako pasję, wyrażona została w kolekcji lalek, będącej ozdobą, ale też atrakcją miejscowego lokalu handlowego.

Katwijk to nadmorska miejscowość leżąca niedaleko Hagi. Stroje tradycyjne zniknęły z krajobrazu uliczek już w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku. Dziś można tam znaleźć nieliczne już ślady przeszłości¹⁶⁴. Na murze otaczającym kościół znajduje się figura kobiety w stroju tradycyjnym z małym chłopcem. Upamiętnia ona wydarzenia i ofiary I wojny światowej. Pomnik powstał w dwudziestoleciu międzywojennym. Nie świadczy zatem o pamięci współczesnych mieszkańców, przypomina jednak o elemencie codzienności ludzi, którzy mieszkali tam przed dziesiątkami lat. W Katwijk jest także muzeum poświęcone jego historii. Najważniejszym elementem ekspozycji są tradycyjne stroje.

W prowincji Holandia Południowa w pobliżu Hagi znajduje się Scheveningen, miejscowość, w której tradycyjne stroje przetrwały jeszcze do czasu mojej wizyty w 2009 roku¹⁶⁵. Scheveningen jest znaną nadmorską miejscowością wypoczynkową, toteż nie wszystko skupia się tutaj wokół tradycyjnych strojów. One jednak pojawiają się również w tym kontekście jako motywy turystycznych pamiątek, tworząc osobny temat w przestrzeni wizualnej. Ekspozycja miejscowego muzeum poświęcona jest przede wszystkim lokalnej historii i życiu codziennemu, którego elementem był tradycyjny strój. Niełatwo jest znaleźć ubiór tradycyjny w życiu codziennym. Pracownicy muzeum wskazywali na dom opieki dla osób w podeszłym wieku. Niestety, trop okazał się niewłaściwy. Tego dnia odbywał się jednak koncert chóru kobiecego ze Scheveningen, który występuje w lokalnych strojach. Jedna z chórzystek nosiła tradycyjny strój nie tylko w trakcie występu, lecz także na co dzień. W Scheveningen mamy zatem do czynienia z wieloma tematami związanymi z tradycyjnym strojem, tworzącymi horyzont ikoniczny. Jest on bardzo dyskretny. Nie pozwala natychmiast zauważyć znaczenia tradycyjnych strojów w lokalnej tradycji. Sektor turystyczny nie koncentruje swojej uwagi na tradycyjnych strojach, jak ma to miejsce na przykład w Volendamie.

Czesław Robotycki napisał niegdyś w odniesieniu do badania przestrzeni wizualnej:

Kulturowa kreacja otoczenia wizualnego ma sens jako ekspresja indywidualna i zbiorowa, jako komunikacja, oswajanie środowiska zewnętrznego¹⁶⁶.

W przestrzeni wizualnej wybranych przeze mnie miejscowości odnaleźć można zarówno ekspresję zbiorową, jak i indywidualną. Jest to ekspresja doświadczenia lokalnej tradycji oraz forma uczestnictwa w życiu społecznym. Znaki tradycyjnych strojów, tworzące kilka różnych tematów, takich jak codzienność, pamięć zbiorowa i indywidualna

¹⁶⁴ Obserwacje w Katwijk, grudzień 2009, maj 2010.

¹⁶⁵ Obserwacje w Scheveningen, listopad 2009, sierpień 2010.

¹⁶⁶ Cz. Robotycki, op. cit., s. 84.

oraz turystyka, niosą ze sobą czytelny komunikat informujący o postawie członków lokalnych społeczności wobec tradycji oraz sposobu obchodzenia się z nią i użycia we współcześnie rozumianym interesie prywatnym i zbiorowym. Oswajanie przestrzeni polega w tym przypadku na wprowadzeniu do niej znaków odnoszących się do tożsamości zbiorowej.

Zdarza się, że w omawianych miejscowościach dominuje jeden ze wspomnianych tematów, na przykład tradycyjne stroje zdają się być przede wszystkim elementem dziedzictwa kulturowego, który należy zachować, lub przetworzonym produktem w sektorze turystycznym. Można go odczytać i interpretować dzięki nagromadzeniu znaków, stosując metodę zdroworozsądkową. Relacje mieszkańców oraz obserwacja ich reakcji jest uzupełnieniem procesu badawczego o czynnik antropologiczny. Warto przyjrzeć się również niektórym formom istnienia tradycyjnych strojów jako obrazom i poddać je analizie ikonograficznej. Doskonałym przykładem są pomniki. Zauważmy, że zostały one ustawione w miejscach, które niegdyś stanowiły ważne przestrzenie życia codziennego. Mam na myśli plac kościelny, przystań w porcie oraz brzeg morza, gdzie kobiety wyczekiwały powrotu swoich bliskich. Szukając zatem ikonograficznego pierwowzoru dla współczesnych pomników, znajdziemy je w obrazach dawnej codzienności.

Każdy element wizualny powinien być interpretowany w całościowym kontekście kulturowym. Dlatego też zwróciłam uwagę na ogólny charakter tych miejscowości, ich położenie oraz rolę turystyki jako gałęzi lokalnej gospodarki.

2. Tradycyjne stroje w przestrzeni muzealnej

Stroje regionalne w kontekście muzeum, rozumiane jako dziedzictwo kulturowe, są artefaktem przeszłości lub teraźniejszości, w której zanikają, stając się medium doświadczenia tradycyjnej kultury. Sposób ekspozycji oraz charakter instytucjonalny muzeum to rodzaje ekspresji umożliwiające odczytanie tego doświadczenia. Kolekcja muzealna, a także zasięg prezentowanej tematyki pozwalają określić obszar oraz poziom uczestnictwa tej instytucji w lokalnym, regionalnym lub narodowym życiu społecznym.

W latach 2009-2012 odwiedziłam kilkanaście muzeów, których kolekcje poświęcone były w całości lub częściowo tradycyjnym strojom holenderskim. Muzea te dzielą na trzy grupy, argumentując ten podział zasięgiem obszarowym kultury, której artefakty prezentowane są przez daną jednostkę. Do pierwszej z nich należą przede wszystkim muzea położone w miejscowościach, gdzie tradycyjne stroje stanowiły element życia codziennego: Volendam, Marken, Huizen, dwa muzea w Spakenburgu, Staphorst, Urk, Hindeloopen, Sint-Oedenrode, Uden, Rijssen, Arnemuiden, Westkapelle, Axel oraz Groede¹⁶⁷. Do drugiej grupy zaliczam muzea, których zasięg tematyczny obejmuje poszczególne regiony,

¹⁶⁷ Muzea, w których znaleźć można tradycyjne stroje holenderskie, a nieuwzględnione w analizie, znajdują się w Bruinisse, Sint Annaland, Zierikzee oraz Soest.

takie jak: Zeeuws Museum w Middelburgu, De Bevelanden w Goes, De Vier Ambachten w Hulst, Zuiderzeemuseum w Enkhuizen, Fries Museum w Leeuwarden. Do trzeciej natomiast należy Skansen w Arnhem, którego zbiory obejmują kulturę całej Holandii.

Obserwując przestrzeń muzealną, starałam się określić strategię prezentowania ubiorów tradycyjnych, a także znaczeń, jakie są im nadawane w tym kontekście. Służyć temu miały odpowiedzi na pytania sformułowane przeze mnie w odniesieniu do oglądanych ekspozycji. W jaki sposób eksponuje się tradycyjne stroje? Jakie miejsce zajmują one w całościowym kontekście ekspozycji? O czym dana ekspozycja jako komunikat kulturowy informuje swego odbiorcę? Co mówi nam ona jako ekspresja o doświadczeniu nadawcy?

W lokalnych muzeach holenderskich często stosowany jest motyw sceny rodzajowej, w której manekiny ubrane w tradycyjne stroje pełnią funkcję aktorów. W Volendamie manekiny w tradycyjnych strojach umieszczone zostały w zaaranżowanej scenerii wioski. Zobaczyć możemy procesję, której przewodniczy ksiądz, dzieci uczące się w klasie oraz scenę z II wojny światowej: grupę ludzi zgromadzoną w pomieszczeniu kuchennym i słuchającą radia. W Spakenburgu pokazano scenę, w której kobiety pracują przy sortowaniu złowionych ryb. Ekspozycję wzbogacają efekty dźwiękowe. Są to odgłosy wykonywanej pracy oraz towarzyszących jej rozmów. W kolejnej ekspozycji ukazano dzieci w tradycyjnych strojach siedzące w szkolnej ławie. Odtworzono sklepowe wnętrze, umieszczając w nim sprzedających oraz klientów. W drugim ze spakenburgskich muzeów, Muzeum Strojów Tradycyjnych i Rybołówstwa, zaaranżowano wnętrza domów, w których pokazane zostały sceny z życia rodzinnego¹⁶⁸. Postacie w kontekście historycznego wnętrza umieszczono w Hindeloopen, Rijssen, Groede, Staphorst, Huizen oraz w Urk. Stroje potraktowano jako jeden z elementów miejscowej tradycji. W tym przypadku nie chodzi o wyeksponowanie tradycyjnych strojów, lecz o rekonstrukcję sceny z przeszłości.

W wielu muzeach prezentowane są poszczególne elementy ubioru. Ten rodzaj ekspozycji pozwala dostrzec części ubioru szczególnie ważne w miejscowej tradycji. Dzięki temu możemy przyrzeć się wyjątkowym technikom stosowanym w zdobnictwie ubiorów w poszczególnych miejscowościach. W Huizen na przykład wiele uwagi poświęcono nakryciom głowy. Muzeum eksponuje bardzo liczne egzemplarze tradycyjnych czepców, tzw. *isabé* oraz *oorijzermuts*¹⁶⁹. W prowincji Brabancja znajdują się dwa muzea poświęcone nakryciom głowy: w Uden i Sint-Oedenrode¹⁷⁰. Ważne miejsce zajmują także w ekspozycji muzealnej w Staphorst. W Muzeum Tradycyjnych Strojów i Rybołówstwa w Spakenburgu ubiory prezentowane są głównie w miniaturowej formie na niewielkich rozmiarów lalkach.

¹⁶⁸ Kolekcja składa się z ponad 120 lalek i została zapoczątkowana wystawą zorganizowaną kilkadziesiąt lat wcześniej. Kilkanaście mieszkanek Spakenburga podjęło wówczas inicjatywę mającą na celu stworzenie kolekcji lalek w tradycyjnych strojach, która stała się podstawą dzisiejszej kolekcji, informacja za: <http://www.kenvmuseum.nl>, 12 III 2013.

¹⁶⁹ Czepki w holenderskich strojach tradycyjnych pozwalały określić miejscowość, z której pochodziła ich właścicielka. Były także nośnikami wielu komunikatów, takich jak sytuacja majątkowa, stan cywilny oraz wyznawana religia. Nakrycie głowy często stanowiło najbardziej efektowną część ubioru, najpiękniej zdobioną i składającą się z licznych elementów.

¹⁷⁰ Oba muzea mają charakter prowincjonalny, ponieważ prezentują nakrycia głowy z terenu całej Brabancji. Wspomniane są tutaj ze względu na rodzaj kolekcji skupiającej się na jednej części ubioru.

Istotną kwestię stanowi sposób budowania przestrzeni muzealnej. W Volendamie na przykład część scen rodzajowych umieszczona jest za gablotą imitującą szybę okienną. Zwiedzając wystawę, zaglądamy do wnętrza, a więc podglądamy przeszłość. W Spakenburgu spacerujemy ulicą i zaglądamy do historycznych wnętrz prywatnych i publicznych. Pojawia się tutaj symbolika przekraczania progu i wchodzenia w przestrzeń prywatną.

W muzeum opowiedziano historię tej wyjątkowej wioski, położonej nad dawnym Morzem Południowym. Wejść do środka – do historycznej oazy bogatego życia chłopów i rybaków i cieszyć się wspaniałą kolekcją oraz wielkim bogactwem najpiękniejszych strojów tradycyjnych. Poznaj przewodniczkę muzeum, która każdego dnia nosi tradycyjne stroje i odkryj idące w parze tradycję i współczesność¹⁷¹.

Powyższy cytat pochodzący z folderu Muzeum Spakenburga nie tylko wskazuje na przekraczanie pewnego wymiaru w obcowaniu z przestrzenią muzealną i umieszczonymi w niej zbiorami. Pracowniczka muzeum nosi tradycyjne stroje na co dzień. Kody zawarte w jej stroju stają się dwuznaczne. Ubiór ten moglibyśmy odczytać jako uniform pracownika muzeum, tymczasem dowiadujemy się, iż mamy do czynienia z wciąż żywą tradycją.

Wspomniane muzea lokalne poświęcone są miejscowej historii. W wielu z nich tradycyjne stroje tworzą jeden element kulturowego dziedzictwa i pojawiają się obok innych treści, takich jak sposób urządzenia wnętrz, sprzęty domowe, tradycyjne rzemiosło lub codzienne zajęcia wykonywane przez mieszkańców w przeszłości, na przykład rybołówstwo, wypłatanie sieci lub wytwarzanie malowanych mebli. Do tej grupy należą muzea w Volendamie, Spakenburgu, Urk, Scheveningen, Katwijk oraz Hindeloopen. W niektórych z nich strojom tradycyjnym przypisano niewielką rolę, więc stanowią one drobny element całej wystawy. Są to przede wszystkim muzea w Rijssen, Westkapelle i Groede. Muzeum w Rijssen, umieszczone w dawnym założeniu pałacowym, z bardzo różnorodną ekspozycją, na którą składają się między innymi zabytki archeologiczne i geologiczne, malarstwo czy miejscowa tradycja obróbki kamienia przedstawia także dawne życie codzienne w Rijssen, którego elementem były również tradycyjne stroje. Muzeum w Westkapelle opowiada o przeszłości tej miejscowości, zwłaszcza w okresie II wojny światowej. Tradycyjne stroje pojawiają się w nim w kontekście życia codziennego.

Celem lokalnego muzeum jest przede wszystkim zachowanie artefaktów przeszłości, ich analiza w postaci ekspozycji oraz udostępnianie wiedzy na ich temat. Na stronie internetowej muzeum w Marken czytamy:

Misją muzeum jest zachowywanie, chronienie i udostępnianie dziedzictwa Marken¹⁷².

Miejscowe muzea są jednak czymś więcej. Stanowią wizytówkę danego miejsca, z której odczytać możemy to, co ważne jest dla lokalnej wspólnoty, a zatem tradycje będące

¹⁷¹ *Spakenburgs Museum*, folder muzealny.

¹⁷² <http://www.markermuseum.nl/page13.html>, 21 IX 2010.

częścią tożsamości mieszkańców. Ciekawym przykładem jest Muzeum De Muts (Czepek) w Uden, w którym prezentowane są przede wszystkim nakrycia głowy. W muzealnym folderze napisano:

Wystawa muzealna zabierze Was do czasów waszych babci, około roku 1900, gdzie będziecie mogli zobaczyć powstanie i rozwój brabantkiego czepca i *poffer*. [...] Wyeksponowane zostały tutaj różnice pomiędzy codziennymi, niedzielными, żałobnymi oraz spodnimi czepkami¹⁷³.

Cytat ten sugeruje, iż adresatem wystawy jest mieszkaniec Brabancji, który zostaje zaproszony do poznania dziedzictwa swoich przodków. Wyraźnie podkreślono tu lokalność muzeum.

Sposób, w jaki w omawianych muzeach wyeksponowano tradycyjne stroje, wyraża trzy zasadnicze cele. Pierwszy z nich to informowanie o strojach tradycyjnych, ich poszczególnych elementach, technikach wykonania oraz zwyczajów z nimi związanych. Tę funkcję spełniają opisy towarzyszące eksponowanym obiektom. Drugi ze wspomnianych celów to przywoływanie obrazów z przeszłości w postaci scen rodzajowych, którym nie jest potrzebny żaden opis. Pełnią one również funkcję informacyjną, ale przede wszystkim tworzą szczególną atmosferę, która ma wywołać uczucie nostalgii. Trzeci cel to ukazanie estetycznych wartości lokalnego dziedzictwa. Są one wyrażone najpełniej w postaci zdobień tradycyjnych strojów. Funkcja ta spełniona jest przez nagromadzenie tych samych części ubioru, w których zastosowano różne warianty dekoracji.

Omawiane instytucje posługują się tradycyjnymi formami wystawienniczymi. Tylko niektóre z nich stosują multimedia. Przykładem jest wspomniane już wnętrze przetwórnicy ryb w Spakenburgu z odgłosami rozmów oraz sala filmowa w muzeum w Volendamie, w której krótkometrażowe filmy dokumentalne opowiadają o życiu codziennym w przeszłości.

Kolejną grupę stanowią muzea o zasięgu regionalnym. Jako pierwsze wymienić można Muzeum De Bevelanden w Goes, które posiada w swojej kolekcji tradycyjne ubiory noszone niegdyś na Południowym Beveland. Muzeum powstało w 1965 roku i mieści się w siedzibie dawnego klasztoru żeńskiego¹⁷⁴. Tradycyjne stroje są tylko jednym z tematów, którym poświęcona jest stała ekspozycja muzeum¹⁷⁵. Umieszczone zostały w sali na dawnym strychu i oświetlono je jedynie sztucznym światłem. Wystawa ukazuje różne aspekty życia społecznego i religijnego. Oryginalnym tematem są podróże w tradycyjnych strojach. Jest to unikatowa ekspozycja w skali kraju, ukazująca niezwykle ciekawy element historii ubioru, jakim są stroje i akcesoria podróżne¹⁷⁶. Ukazano również moment porzucenia tradycyjnych strojów i przyjęcia mody miejskiej. Został on wyrażony w figurze kobiety, której strój składa się w połowie z dawnych, tradycyjnych elementów, a w drugiej

¹⁷³ Folder muzealny na stronie muzeum: <http://www.museumdemuts.nl/images/stories/PDF/folder%20pdf.pdf>, 12 III 2013.

¹⁷⁴ Folder informacyjny muzeum De Bevelanden.

¹⁷⁵ W muzeum odbywają się również wystawy czasowe. Informacja za: <http://www.historischmuseumdebevelanden.nl/wisselexposities.html>, 12 III 2013.

¹⁷⁶ Aspekt ten nie jest oczywisty, dlatego że tradycyjne stroje kojarzone są ze stabilnym życiem, które przypisane jest do konkretnego miejsca.

z nowoczesnych form ubioru. Figura ta obraca się wokół własnej osi, ukazując na przemian dawne i współczesne zwyczaje ubraniowe.

Charakter regionalny ma również Muzeum De Vier Ambachten (Muzeum Czterech Urzędów)¹⁷⁷ znajdujące się w miasteczku Hulst w Zeeuws-Vlaanderen. Kolekcja muzealna obejmuje artefakty pochodzące z całego regionu. Tradycyjne stroje są wprawdzie jednym z kilku elementów ekspozycji, ale odgrywają istotną rolę. Podzielić je można pod względem obszaru na trzy części: wschodnią (*het Land van Hulst*), środkową (*het Land van Axel*) oraz zachodnią (*het Land van Cadzand*). Ekspozycja jest ważna, gdyż ukazując różnice w strojach noszonych na trzech wspomnianych obszarach, traktuje je zarazem jako swoistą jedność. W 2010 roku muzeum prezentowało wystawę lalek w tradycyjnych strojach. Kolekcja ta stanowi obecnie jego własność. Została ona подарowana tej instytucji przez Jannetje Bouwsma-Hoogendam¹⁷⁸, która wykonywała je ręcznie przez wiele lat. Są to tradycyjne stroje pochodzące z terenu całej Holandii¹⁷⁹.

Zeeuws Museum w Middelburgu, Fries Museum w Leeuwarden oraz Zuiderzeemuseum w Enkhuizen są muzeami regionalnymi, skupiającymi się, odpowiednio, na kulturze Zelandii, Fryzji oraz dawnego Morza Południowego. Posiadają one bardzo bogate kolekcje tradycyjnych strojów. Muzea w Middelburgu i Enkhuizen organizują wiele wystaw czasowych, w których ważną lub pierwszorzędną rolę odgrywają tradycyjne stroje¹⁸⁰. Zuiderzeemuseum w Enkhuizen powstało w 1948 roku. Główną inspiracją i wzorem był dla niego muzealny skansen w Arnheim, założony w 1912 roku¹⁸¹. Muzeum w Enkhuizen ma dwie

¹⁷⁷ Nazwa może być dosłownie tłumaczona jako „Muzeum Czterech Rzemiosł”. Nie oddaje to jednak pełni znaczeń. *Ambachten* jest w tym przypadku rozwinięciem słowa *Ambt*, czyli urząd. Nazwa nawiązuje zatem do podziału administracyjnego i prawnego hrabstwa Hulst począwszy od XII wieku, w którego skład wchodziły cztery jednostki: Assenede, Axel, Bouckhout i Hulst, informacja za http://www.devierambachten.nl/museum/pages/popup_naam.php, 13 III 2013.

¹⁷⁸ Jannetje Bouwsma-Hoogendam urodziła się w Rotterdamie, ale w młodości przeprowadziła się do Vlissingen. Tam też zainteresowała się strojami regionalnymi. Uczestniczyła w kursie robienia lalek w tradycyjnych ubiorach z Walcheren, zdobywając rzetelną wiedzę na temat tego, jak powinny one wyglądać w najdrobniejszych szczegółach. Ważne było dla niej, aby stroje, które przygotowywała dla swoich lalek, były autentyczne, to znaczy wykonane z materiałów, których niegdyś używano. Każdy detal musiał się zgadzać z historyczną prawdą; na przykład liczba halek, które zakładano pod spódnicę. Kiedy rozpoczęła wykonywanie lalek w strojach pochodzących z całej Holandii, podróżowała po kraju wraz z mężem, zdobywając informacje, odpowiednie materiały, koronki oraz elementy biżuterii. Pani Bouwsma-Hoogendam zmarła w 2009 roku. Jej życzeniem było, aby cała kolekcja trafiła do muzeum w Hulst. Wraz z lalkami muzeum otrzymało również wspaniały zbiór wzorów i dokumentacji sporządzanych w ciągu wielu lat. Historia ta, pojawiająca się w kontekście rozważań o muzealnictwie, ma bardzo osobisty akcent. Jaanetje Bouwsma-Hoogendam zainteresowała się tradycyjnymi strojami, ponieważ przeprowadziła się do miejsca, w którym istniała ich żywa tradycja. W pierwszym okresie szyla stroje zelandzkie, które były dla niej formą doświadczenia lokalnego wariantu kultury narodowej. Rozszerzając swoje zainteresowanie na inne stroje holenderskie, podróżując, gromadząc materiały, a następnie przetwarzając je na stroje dla lalek, stała się interpretatorką kultury holenderskiej na poziomie narodowym.

¹⁷⁹ Wywiad z pracownikami muzeum De Vier Ambachten, 2 V 2011.

¹⁸⁰ Więcej na ten temat piszę w rozdziale poświęconym tradycyjnym strojom jako inspiracji dla współczesnych projektantów.

¹⁸¹ F. Wiringa, op. cit., s. 93-94. Pierwszym dyrektorem został wybitny działacz społeczny i kulturowy S.J. Bouma, który był również głównym organizatorem oraz inspiratorem powstania muzeum. Przygotowania trwały bardzo długo. Utworzeniem muzeum byli zainteresowani początkowo jedynie naukowcy, gdyż sami rybacy zmagali się wówczas z trudną sytuacją czasu kryzysu, próbując zmierzyć się z nowymi warunkami, w których przyszło im żyć. Bouma, jako główny twórca muzeum, pragnął, aby składało się ono z dwóch części: przestrzeni wystawowej oraz skansenu.

przestrzenie: wystawową oraz otwartą. Skansen został zbudowany nad brzegiem dawnego Morza Południowego, dzięki czemu doskonale nawiązuje do lokalnego krajobrazu i oddaje atmosferę dawnych wiosek rybackich. W części skansenu, zbudowanej na wzór Urk, do wnętrza zabudowań zapraszają pracownicy muzeum ubrani w tradycyjne stroje pochodzące z 1905 roku. Opowiadają oni o początku ubiegłego stulecia w taki sposób, jakby byli żyjącymi wciąż naoczными świadkami.

W ciągu dziesięcioleci zebrano imponującą kolekcję łodzi, sprzętów rybackich i domowych oraz tradycyjnych strojów. W muzeum dostępne są również wspaniałe zbiory biblioteczne zawierające wszystko, co kiedykolwiek napisano o Zuiderzee i jego kulturze, a także filmy dokumentalne i fabularne jemu poświęcone¹⁸².

W przestrzeni zamkniętej organizowane są wystawy prezentujące całość kultury rozwijającej się w tym regionie. Skupiają się one na wybranych jej aspektach lub też poszczególnych miejscowościach. W ciągu ostatnich lat muzeum zorganizowało wiele interesujących ekspozycji poświęconych bezpośrednio lub pośrednio strojom tradycyjnym. Najważniejszym przedsięwzięciem była wystawa w 2009 roku *Przeminęło z wiatrem* (*Gejaagd door de wind*). W tym samym roku odbyła się wystawa prac artystów, którzy pracowali niegdyś w Volendamie¹⁸³, malując tamtejszych mieszkańców. W 2010 roku miały miejsce dwie wystawy związane z Marken. Pierwszą z nich była ekspozycja fotografii Henka van der Leedena, który przez wiele lat działał w Marken, utrwalając sceny z życia codziennego mieszkańców, kiedy tradycyjne stroje należały jeszcze do typowego obrazu ulicy¹⁸⁴. Druga poświęcona została w całości tradycyjnym strojom¹⁸⁵.

Muzeum o charakterze ogólnonarodowym, w którego zbiorach poczesne miejsce zajmują stroje tradycyjne, to Skansen w Arnhem. Inicjatorom i założycielom tej instytucji zależało na stworzeniu muzeum, które łączyłoby w sobie idee narodowe, romantyczne oraz czynnik pedagogiczny¹⁸⁶. W jednym z drewnianych domów spotykamy pracownicę muzeum w tradycyjnym stroju z obszaru Veluwe. Opowiada ona turystom o swoim ubiorze oraz dawnych zwyczajach. Ubiór tradycyjny nabiera funkcji uniformu noszonego przez pracownika muzeum. Jego celem jest podniesienie atrakcyjności odwiedzanego miejsca.

W stałej kompozycji muzealnej znajdują się tradycyjne stroje pochodzące z całego obszaru Holandii należące do tzw. Kolekcji Królowej Wilhelminy¹⁸⁷. Są one eksponowane

¹⁸² Por. *Zuiderzeemuseum. Veelzijdig verzameld*, Enkhuizen 1994.

¹⁸³ Por. B. D. Barret, op. cit.

¹⁸⁴ *Marken 1969-1999*. Wystawa w Zuiderzeemuseum w Enkhuizen 8 V 2010-3 X 2010.

¹⁸⁵ Informacja pochodzi z archiwum wystaw na stronie internetowej muzeum: <http://www.zuiderzeemuseum.nl/nl/456/tentoonstellingen/>, 14 III 2013.

¹⁸⁶ Więcej na temat okoliczności powstania Skansenu w Arnhem, przebiegu działań organizacyjnych oraz ludzi zaangażowanych w tę inicjatywę, pisze A. de Jong, op. cit., s. 273-300.

¹⁸⁷ Nad zbiorami tradycyjnych strojów w Skansenie w Arnhem czuwa De Stichting Nederlandse Volksklederdrachten 'Collectie Koningin Wilhelmina'. Jest to fundacja, powstała w 1973 roku. Raz na trzy lata fundacja ta przyznaje nagrodę za działalność promującą i upowszechniającą wiedzę na temat tradycyjnych strojów hollenderskich. Jest to nagroda imienia Eefa Bosch-van de Kolka, który w przeszłości pełnił funkcję przewodniczącego fundacji.

na różne sposoby¹⁸⁸. Jednym z głównych elementów jest dużych rozmiarów oszklona gablota, w której umieszczono naturalnej wielkości postaci w tradycyjnych strojach. Manekiny zostały ustawione w rzędzie na kształt pochodu. Rozpoczyna go postać z prawej strony w tradycyjnym stroju ze Spakenburga. Kobieta prowadzi dziecięcy wózek spacerowy, w którym leży dziecko noszące współczesne ubranko. Obok stoi kobieta w stroju z Marken. W dalszej kolejności rozpoznajemy ubiory z Zelandii, Volendamu oraz Scheveningen. W pochodzie biorą także udział mężczyźni w strojach rybackich. Podążają za kobietami z Hindeloopen i Huizen. Na czele tej grupy stoją cztery kobiety w tradycyjnych strojach, które noszone były w XIX wieku. Zaaranżowana scena nosi nazwę *Wij zijn de laatsten (Jesteśmy ostatni)*. Pisała o niej w swojej książce *Establishing dress history* Lou Taylor, pochodząca z Anglii historyczka ubioru:

To jest tak, jakby te figury wychodziły z aktywnego życia Holandii i wkraczały do pamięci i dlatego pamiętać ta jest cenna i powinna być zachowana¹⁸⁹.

W tej kompozycji można zaobserwować pewną gradację. Pochód otwierają stroje tradycyjne, które zaniknęły jako pierwsze, zamykają zaś ubiory noszone jeszcze dziś. Te najstarsze jako pierwsze przekroczyły granicę pamięci, o której pisze Lou Taylor. Scena ta jest bardzo symboliczna. Droga oznacza zmianę, którą przeżywa holenderska tradycja, wychodząca od sfery życia codziennego i stająca się narodowym dziedzictwem kulturowym. Umieszczenie tradycyjnych strojów z całego obszaru Holandii w jednym obrazie sprawia, że odczytujemy je jako jedność, wspólną wartość odnoszącą się do całego narodu.

Na ekspozycję tradycyjnych strojów w Arnhem składa się jeszcze wiele innych elementów. W kolejnej kompozycji zgrupowano pięć kobiet-manekinów w tradycyjnych ubiorach z Południowego Beveland. Po owalnych kształtach ich czepców poznajemy, że pochodzą one ze wspólnoty protestanckiej. Zasiadają w ławach kościelnych. Kompozycja nosi nazwę *Individuele verschillen (Indywidualne różnice)*. Wszystkie ubiory wydają się jednakowe. Dopiero uważna analiza pozwala dostrzec różne wzory koronek wykorzystanych w nakryciach głowy, odmienne desenie materiałów, z których wykonano chusty, oraz różnice w biżuterii. Scena ta jest zatem czytelnym komunikatem dla zwiedzającego, mającym zwrócić jego uwagę na fakt, że mimo daleko idącej standaryzacji tradycyjne stroje różniły się detalami i pozostawiały pewien margines dla indywidualnej ekspresji. Kolejny obraz zaaranżowany w szklanej gablocie to kobieta w tradycyjnym stroju ze Staphorst, która myje gąbką okno, stojąc na rozkładanej drabinie. Taką scenę można jeszcze codziennie zobaczyć we współczesnym Staphorst. Dla grupy kilkuset kobiet tradycyjny strój jest powszednim elementem ich kultury materialnej, dla reszty Holendrów natomiast, wprowadzony w ramy muzealne, stanowi element wspólnego, narodowego dziedzictwa.

Każda z omówionych scen w sposób świadomy przekazuje pewną treść. Nie służy jedynie pokazaniu fragmentu przeszłości lub teraźniejszości, lecz jest sama w sobie komentarzem do

¹⁸⁸ Opis dotyczy wystawy stałej, znajdującej się w Skansenie do 2011 roku. Obecna wystawa stała poświęcona tradycyjnym strojom posiada inną formę i charakter.

¹⁸⁹ L. Taylor, *Establishing dress history*, Manchester 2004, s. 305.

określonych zjawisk kulturowych. Podobnie jest w przypadku ubiorów, które nie są prezentowane na manekinach, lecz zostały rozwieszone w wolnej przestrzeni. Poruszono tutaj problematykę żałoby, zestawiając ubiory noszone w tym szczególnym okresie z ubiorami przeznaczonymi na co dzień. Pięć koszul noszonych przez kobiety w Marken zawieszono w odpowiedniej kolejności, odpowiadającej poszczególnym stadiom żałoby. Na ekspozycję składają się również liczne nakrycia głowy, chusty, *oorijzer* oraz biżuteria, pokazywane zawsze w wielu egzemplarzach. Ten zabieg pozwala dostrzec bogactwo form oraz wzorów stosowanych w tradycyjnych strojach.

W sześciu niewielkich pomieszczeniach filmowych posłuchać można także krótkich form reportażowych, to znaczy monologów wypowiedzianych przez ostatnie osoby noszące tradycyjne stroje. Określane są one mianem „portretów lustrzanych”. Ludzie ci opowiadają o swoich doświadczeniach i odczuciach dotyczących zanikania lokalnych tradycji. Jest to bardzo cenne źródło pozwalające zbadać antropologiczny aspekt relacji między podmiotem a kulturą materialną. Jedną ze sfilmowanych osób to pani Aaltje, urodzona w Kampen w 1916 roku. Została uchwycona w momencie ubierania swojego czepka. Pani pochodząca ze Staphorst zakłada natomiast swój *oorijzer*. Kolejna z bohaterek, pochodząca z Arnhemuiden, pokazuje, jak założyć tradycyjny czepkę składający się z kilku elementów. Filmy ten stanowią ważny materiał poznawczy dla historyków ubioru¹⁹⁰.

Ekspozycja ubiorów tradycyjnych w Skansenie w Arnhem spełnia trzy zasadnicze cele: dokumentuje, informuje, a także pokazuje różnorodność holenderskiego dziedzictwa kulturowego. Artefakty przeszłości umieszczone w kontekście muzealnym mają zdolność komunikacji; przekazują informację w sposób bezpośredni, a także za pomocą skojarzeń. Wyzwaniem dla muzeum jest wyjście poza przedmiot i przekazanie pewnych znaczeń kulturowych¹⁹¹. Muzeum w Arnhem zdecydowanie wykracza poza przedmiotowość, przekazując wyraźne treści.

Na zakończenie rozważań na temat muzeum w Arnhem, warto przytoczyć słowa Hanneke van Zuthem, konserwatorki muzealnej, opiekunki wspomnianej ekspozycji:

Ponieważ większości tradycyjnych strojów prezentowanych w kolekcji muzealnej nie ma już w rzeczywistości wokół nas, pozostaje wyzwaniem, jak ukazać je w wiarygodny i sugestywny sposób¹⁹².

W tym miejscu warto przywołać wystawę tymczasową poświęconą ważnemu aspektowi w historii tradycyjnych ubiorów, a mianowicie ich roli w życiu dynastii panującej. Odbędzie się ona w Muzeum Narodowym w Apeldoorn: Paleis Het Loo. Nosiła tytuł *Dynastia*

¹⁹⁰ Na ten aspekt zwróciła uwagę Hanneke van Zuthem, kuratorka Muzeum w Arnhem, odpowiedzialna za tradycyjne stroje, cytowana przez L. Taylor, *Establishing...*, s. 305.

¹⁹¹ P. Davis, *Ecomuseums: a sense of place*, Leicester 1999, s. 24-44.

¹⁹² H. van Zuthem, *Poppen en mensen. Over museale en oorspronkelijke dragers van historische kleding*, „Alledagse dingen”, R. 11(2005), nr 3-4, s. 31. Autorka charakteryzuje ekspozycję strojów tradycyjnych w Arnhem, pokazując jej historyczny kontekst. Skupia się przede wszystkim na roli pełnionej przez naturalnej wielkości manekiny o realistycznych twarzach. Ten sposób ekspozycji został wprowadzony w latach pięćdziesiątych przez ówczesnego konserwatora Jana Duyvettera.

Oranje i narodowe stroje regionalne i pokazywała, w jaki sposób dynastia rządząca wyrażała swoją więź z ludem, także poprzez tradycyjne ubiory. Pochodziły one przede wszystkim z odległej przeszłości, czasów królowej Wilhelminy oraz Juliany, które zakładały lokalne kostiumy przy okazji swoich wizyt we Fryzji lub Zelandii¹⁹³.

Osobną uwagę należy poświęcić dwóm niewielkim muzeom prywatnym: Muzeum pakhuis Koophandel't Andere museum w Leeuwarden oraz Muzeum De Gouden Leeuw (Złoty Lew) w Noordhorn w pobliżu Groningen. Obie inicjatywy mają charakter rodzinny i są wyrazem zamiłowania do regionalnych tradycji. Pierwsze z muzeów prezentuje obok innych eksponatów ciekawą kolekcję tradycyjnych nakryć głowy oraz koronek pochodzących z różnych części Holandii. W drugim zaś odnaleźć można tradycyjne stroje charakterystyczne dla północnych prowincji: Fryzji, Groningen i Drenthe.

Muzeum w Leeuwarden nie jest wyłącznie poświęcone tradycyjnym strojom. Kolekcja składa się z zabytkowych samochodów, miniaturowych aut i pociągów oraz odbiorników radiowych. Należą do niej również koronki i nakrycia głowy, a także replika tzw. Nowoczesnego Fryzyjskiego Kostiumu¹⁹⁴. Właścicielka muzeum, Mayken Geersing-Dominicus, posiada bogatą kolekcję książek oraz filmów o tradycyjnych strojach holenderskich¹⁹⁵.

Muzeum w Noordhorn mieści się w historycznym budynku pochodzącym z 1622 roku, będącym niegdyś tawerną. Powstało w 1994 roku i prowadzone jest przez małżeństwo Sytse oraz Hyke Pilat¹⁹⁶. Ważną rolę odgrywa również ich córka Annabeth zajmująca się odnawianiem ubiorów. W muzeum prezentowane są oryginalne stroje oraz ich rekonstrukcje umieszczone zarówno w historycznych pomieszczeniach, jak i w neutralnej przestrzeni. Ważnym elementem ich działalności jest prowadzony przez matkę i córkę kurs szycia tradycyjnych i historycznych strojów¹⁹⁷. Muzeum zostanie niestety zamknięte ze względu na trudności związane z utrzymaniem zabytkowego budynku¹⁹⁸.

Dwa zaprezentowane powyżej muzea są przykładem udziału w lokalnym życiu społecznym, który wypływa z pasji dzielonej przez członków rodziny. Interesujące jest doświadczenie indywidualne, które przekłada się na skierowaną do innych inicjatywę będącą promocją tradycyjnej kultury.

¹⁹³ *Oranje en Nationale streekdrachten*, red. K. Dijkstra, Apeldoorn 2012.

¹⁹⁴ Nowoczesny Kostium Fryzyjski był inicjatywą powstałą w latach pięćdziesiątych XX wieku. J. Kars-Stienstra z Leeuwarden we współpracy z Biurem do Spraw Kultury (*het Bureau voor culturele zaken*) zorganizowali szereg pokazów mody produkowanych masowo ubiorów, odwołujących się do tradycyjnych strojów fryzyjskich. Miały być one dostosowane do nowego trybu życia kobiety lat pięćdziesiątych. Autorką projektów była Jo Kars. Prasa pisała o 400 kobietach, które nosiły ten zmodernizowany strój. Informacje pochodzą z licznych publikacji, które ukazywały się w prasie holenderskiej w 1950 roku; *Het Nieuwe Friese costuum*, „Heerevense Koerier”, 30 IX 1950, *Oude dracht in het nieuwe vorm. Streekeigen kleding voor Friezinne met tipdoek en beugeltas*, „Trouw” 29 IX 1950, *Het nieuwe Friese costuum. Drachten en mode*, „Nieuwe Rotterdamse Courant”, 7 X 1950 i inne, w zbiorach archiwalnych Meertens Instituut, dokument 3955.1.1.

¹⁹⁵ Wywiad z Mayken Geersing, Leeuwarden, grudzień 2009.

¹⁹⁶ Informacja za: <http://home.kpn.nl/pilat004/frame.html>, 12 III 2013.

¹⁹⁷ B. Zijstra, *Kostuumshow De Gouden Leeuw*, „Folklore”, R. 49 (2012), nr 3, s. 22-24. W lipcu 2012 roku odbył się kolejny pokaz ubiorów wykonanych przez uczestników tego kursu. Miał on miejsce w budynku Reformowanego Kościoła Holenderskiego w Noordhorn. Małżeństwo Pilat w profesjonalny sposób opowiadało o strojach noszonych w północnych prowincjach Holandii.

¹⁹⁸ Wywiad z rodziną Pilat podczas wizyty w Muzeum De Gouden Leeuw, 5 I 2013.

Kilka lat wcześniej zamknięto inne prywatne muzeum na Schouwen-Duiveland. Historia ta miała jednak bardziej dramatyczny koniec. W 2002 roku właściciel P. Melis musiał zakończyć swoją trwającą kilkanaście lat działalność muzealną, ponieważ nie był w stanie zapłacić czynszu. Kolekcja trafiła na dwa lata do stodoły w miejscowości Kamperland, a dwa lata później do kontenerów. Były to niezwykle cenne zbiory. Prasa opisywała składającą się z ponad tysiąca obiektów kolekcję w następujący sposób:

Obiekty muzealne to podwójnie haftowany *beuk* z 1806 roku, kilka czepców muszlowatych, różnorodne kapelusiki, koronkowe czepki oraz liczne ubiory bogatych chłopów z Noord-Beveland oraz ich rodzin [...]. Kolekcja składa się również z ponad trzystu egzemplarzy chłopskich garniturów, podobnej liczby spódnic, niezliczonych *beuk*, pięciuset chust, różnorodnych kuriozów oraz licznych materiałów fotograficznych¹⁹⁹.

Kolekcją zainteresowała się organizacja działająca na rzecz kultury miasteczka Veere De Fractie van Dorpsbelangen Toerisme Veere (DTV), która zwróciła się do władz Veere z prośbą o znalezienie odpowiedniej powierzchni muzealnej, gdzie kolekcja mogłaby zostać wyeksponowana, a przede wszystkim poddana odpowiednim zabiegom konserwatorskim²⁰⁰. Była to ostatnia wzmianka prasowa na ten temat. Korespondencja z przedstawicielami wspomnianej organizacji pozwoliła mi ustalić dalsze losy tych cennych zbiorów. Niestety, wiele z nich uległo zniszczeniu, reszta zaś została sprzedana lub oddana miłośnikom tradycyjnych strojów. Okazało się także, że to „muzeum” pełniło zarazem funkcję sklepu, w którym sprzedawano części tradycyjnych strojów²⁰¹. Mamy zatem do czynienia z wykorzystaniem dziedzictwa kulturowego wyłącznie w celu zdobycia profitów finansowych.

Stosując podział na muzea lokalne, regionalne i narodowe, należy przede wszystkim zastanowić się, jaka jest relacja między instytucją muzealną a tożsamością. Zarówno przestrzeń muzeum, jak i umieszczone w niej obiekty mają zdolność wywoływania wspomnień oraz skojarzeń, ponieważ silnie splatają się w nich tożsamość, pamięć oraz dziedzictwo²⁰². Nadawanie znaczenia przedmiotom polega na prowadzeniu z nimi negocjacji. Jest to proces indywidualny, ale odbywa się w ramach społecznych i kulturowych²⁰³. Kuratorzy muzealni tworzący wystawę mają swój indywidualny wkład w to, jakie treści zostaną przekazane. Bazują na artefaktach należących do kolekcji muzealnej wyznaczającej obszary tradycji, które zostają upamiętnione²⁰⁴. Sami przynależą jednak do klasy społecznej, grupy etnicznej, regionu lub miasta oraz narodu. Mamy do czynienia z wieloma tożsamościami oraz przynależnym im dziedzictwem²⁰⁵. Dlatego też holenderskie muzea mogą być interpretowane w kontekście podziału na społeczność lokalną, regionalną oraz

¹⁹⁹ I. Heuff, *Museumstukken verpieteren*, „PZC”, 14 II 2004, s. 15.

²⁰⁰ R. Magnee, *DTV eere op de bres voor klederdrachten*, „PZC”, 21 II 2004.

²⁰¹ Korespondencja z Wim Bartels, 15 III 2013.

²⁰² P. Davis, op. cit., s. 32.

²⁰³ E. Hooper-Greenhill, *Museum and the interpretation of visual culture*, London 2000, s. 119-123.

²⁰⁴ Zasięg oddziaływania muzeum jest definiowany poprzez jego obszar eksploatacyjny i oddziaływanie: *Muzealnictwo*, red. S. Komornicki, T. Dobrowolski, Kraków 1947, s. 68.

²⁰⁵ N. Graburn, *A quest for identity*, „Museum International”, R. 50 (1998), nr 3, s. 13-18.

narodową. Kolekcje muzealne mają zdolność kreowania i wzmacniania tożsamości danej wspólnoty²⁰⁶, ale jest to rodzaj interakcji, ponieważ to członkowie danej zbiorowości poprzez interpretację nadają wartość obiektom muzealnym.

Elizabeth Crooke w książce *Museums and community* wskazuje na łączność pomiędzy muzeum, wspólnotą i tożsamością. Zwraca uwagę na to, że instytucja muzealna oraz jej zbiory i sposób ich ekspozycji mają wpływ na formowanie się tożsamości oraz jej ekspresję. Muzeum, jako lokalna lub narodowa inicjatywa, stwarza możliwość uczestnictwa w kulturze oraz wpływania na definiowanie dziedzictwa²⁰⁷. Opowiada historię danej wspólnoty, sprawiając, że staje się ona świadoma swojej przeszłości i tradycji²⁰⁸. Ważną zatem kwestią jest sposób obcowania z tradycją, który staje się udziałem odbiorców wspomnianych ekspozycji muzealnych. Wątpliwości wzbudzać mogą przede wszystkim lokalne muzea prezentujące zawsze te same treści, nawet jeśli zmieniają formę ekspozycji. Tematem pozostaje lokalna historia oraz kultura materialna pokazywana głównie przez tradycyjne stroje. Dla turysty przybywającego z zewnątrz ekspozycja lokalnego muzeum jest czymś nowym, dającym możliwości obcowania z nieznanymi elementami kultury²⁰⁹. Muzea są miejscami współczesnych rytuałów, które polegają na uwidocznieniu wartości ważnych dla danej społeczności. W obieg zostają wprowadzone symbole niezbędne do utrzymania lokalnych więzi²¹⁰.

Omówione powyżej ekspozycje muzealne w placówkach lokalnych mają charakter tradycyjny, to znaczy rzadko stosuje się w nich nowoczesne multimedia. Wyjątek stanowią sale filmowe, na przykład w Volendamie, oraz dźwięki towarzyszące kompozycjom rodzajowym zastosowane w Spakenburgu. Ich przeciwieństwem są większe muzea w Enkhuizen oraz Middelburgu, w których stosuje się nowoczesne metody ekspozycji. Przykłady takich działań zostaną omówione w części drugiej w rozdziale poświęconym inspiracjom tradycyjnymi strojami w modzie.

3. Tradycyjne stroje a święta

Święta oraz imprezy okolicznościowe o charakterze folklorystycznym i narodowym, w których kontekście pojawiają się stroje tradycyjne są wydarzeniami na poziomie lokalnym, regionalnym lub ogólnonarodowym, w związku z czym po raz kolejny nasuwa się pytanie o uczestnictwo w życiu społecznym, wielowymiarowe doświadczanie kultury oraz

²⁰⁶ *Mode en musea. Zes trends, elf musea, Signalementen museumstudies 2009-2010*, red. E. Bergvelt, C. Delhaye, Amsterdam 2010, s. 13.

²⁰⁷ E. Crooke, *Museum and community. Ideas, issues and challenges*, New York 2007, s. 13-14.

²⁰⁸ Ibidem, s. 37.

²⁰⁹ M. Borusiewicz, *Muzeologia. Teoria – praktyki – podręczniki*, T. 4: „Nauka czy rozrywka. Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum”, Kraków 2012, s. 145.

²¹⁰ J. Święch, *Muzeum lokalne*, w: *Muzealnictwo regionalne u progu XXI wieku : materiały VI Ogólnopolskiego Sympozjum Muzealnictwa Regionalnego zorganizowanego z okazji jubileuszu trzydziestolecia Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce, Ostrołęka-Myszyniec, 27-28 sierpnia 2005 roku*, s. 14-15.

tworzenie się różnorodnych tożsamości. W każdej grupie świąt, odpowiadającej poziomowi uczestnictwa w życiu społecznym, omówię kilka wybranych przykładów. Szczególny nacisk chcę położyć na kwestię intencji przyświecających organizatorom oraz uczestnikom. Nie wszystkie zachowania trzeba odczytywać jako dążenie do zachowania w pamięci dziedzictwa kulturowego. Zwrócić należy uwagę na adresata uroczystości: mieszkańca miejscowości lub regionu albo turystę. Każde święto jest bowiem także okazją do bycia razem oraz formą rozrywki.

Pod pojęciem święta rozumiem wydarzenie niecodzienne, powtarzające się z określoną częstotliwością, któremu towarzyszą pewne rytuały. Zaspokaja ono potrzebę potwierdzenia własnej tożsamości, przebywania w grupie i wspólnego przeżywania nowych doświadczeń. Święto buduje przestrzeń dla przekazu wartości oraz manifestowania łączności z innymi. Czas i miejsce odgrywają tutaj niebagatelną rolę²¹¹. Ważnym elementem jest także pozycja uczestnika tych wydarzeń, stwarzająca określoną perspektywę postrzegania i pojmowania tradycji.

Dzień Urk (*Urkerdag*)

Dzień Urk, miejscowe święto folklorystyczne, jest corocznie obchodzone od ponad 30 lat w ostatnią sobotę przed Zesłaniem Ducha Świętego. W 2008 roku celebrowano jubileusz 25-lecia tego dnia. W niewielkiej publikacji, która ukazała się wówczas, napisano:

Od pierwszego momentu chcieliśmy zachować nasze motto (choć było to trudne): „dzień mieszkańców Urk, dla nich i przez nich!”. To nie dlatego, że mieliśmy coś przeciw turystom (czytaj: gościom). Dla promocji turystycznej Urk zrobiono już bardzo wiele. Służyły temu inne przedsięwzięcia. [...] Jeden dzień w roku chcemy zatrzymać tylko dla nas, zachować przy życiu naszą kulturę. Wspólnie być dumni z naszego dziedzictwa i przeszłości i przeżywać to razem jako mieszkańcy Urk²¹².

W 2003 roku w prasie prowincjonalnej ukazał się artykuł *Dzień Urk: dzień dla mieszkańców Urk i przez nich organizowany (Urkerdag: dag voor en door Urkers)*. Tytuł ten akcentuje wewnętrzny charakter święta skierowanego do mieszkańców, nie zaś do turystów. W artykule tym podkreślono również centralną rolę tradycyjnych strojów w obchodach tych uroczystości. Cytowana w nim Betty Weerstand, należąca do komitetu organizacyjnego, mówiła:

Sądziliśmy wówczas, że należy chociaż raz w roku wyciągnąć z szafy słynne tradycyjne stroje z Urk i pokazać młodzieży, że warto dołożyć starań, aby dziedzictwo kulturowe zostało zachowane²¹³.

²¹¹ Por. H. Malicka, *Antropologia świąt i świętowania*, Kielce 2006, s. 25-37.

²¹² 25 *Urkerdag. Jubileumuitgave Commissie Urkedag 2008*, Urk 2008, s. 5.

²¹³ N. Hoffer, *Urkerdag: dag voor en door Urkers*, „De Stentor / Apeldoornse Courant”, 4 VII 2003, dodatek specjalny.

Podkreślono rolę strojów jako elementu miejscowego dziedzictwa, ale także konieczność zachowywania go dla przyszłych pokoleń. Takiego właśnie charakteru życzą sobie organizatorzy Dnia Urk, nie mogą jednak powstrzymać turystów pragnących zobaczyć to w istocie niezwykle interesujące wydarzenie²¹⁴. Wśród przechodniów dostrzec można także osoby noszące tradycyjne stroje charakterystyczne dla innych miejscowości holenderskich²¹⁵. Są to pasjonaci tradycyjnych strojów holenderskich, którzy traktują Dzień Urk jako okazję do ich zaprezentowania. Dzień, w którym to święto się odbywa, ma również swoje kulturowe znaczenie. W tym okresie dziewczęta pracujące w miastach wracały na święta na wyspę.

Tradycyjne stroje są na tyle obecne w ikonosferze Urk, iż pozwalają dostrzec ich pierwszorzędne znaczenie w obchodach. Nie tylko się je nosi, lecz także wystawia w oknach w miniaturowej wersji, w którą ubiera się lalki. W porcie odbywają się pokazy tradycyjnych rzemiosł, takich jak wyplatanie sieci, formowanie kapeluszy lub tworzenie koronek. Zobaczyć można pokaz prania ręcznego z użyciem tary²¹⁶, skosztować miejscowych potraw oraz posłuchać tradycyjnej muzyki. Występy odbywają się w kościele, na ulicach i łodziach w porcie. Najważniejszym wydarzeniem muzycznym, zamykającym uroczystości Dnia Urk, jest koncert dwóch męskich chórów w miejscowym kościele. Są to chóry „Hal-lelujah” oraz „Crescendo”. Oba występują w tradycyjnych strojach²¹⁷.

Dzień Urk jest przede wszystkim sposobem na przyjemne spędzenie czasu, dniem w którym mieszkańcy tej miejscowości zbierają się i celebrują swoją wspólnotę. To święto przypomina o lokalnej tożsamości, którą buduje tradycja. Jest okazją do demonstracji artefaktów przeszłości przez wprowadzenie ich w kontekst współczesnego folkloru. W ten sposób tradycyjne stroje ożywają na chwilę w wizualnej przestrzeni ulicy, w znacznie wyraźniejszy sposób niż ma to miejsce każdego innego dnia roku.

Dni Spakenburga (*Spakenburgse dagen*)

Spakenburg, miejscowość położona nad brzegiem dawnego Morza Południowego, ma lokalne święto folklorystyczne. W tzw. Dni Spakenburga, przypadające na okres od połowy lipca do połowy sierpnia, w każdą środę odbywają się uliczne kiermasze, gdzie prezentowane są dawne zawody. Reinie van Goor wyraża się na temat tych imprez z dużą rezerwą, stwierdzając:

²¹⁴ Zdania na temat roli turystów są jednak podzielone. Większość uważa nadal, że święto jest skierowane tylko do mieszkańców Urk. Podkreśla się jednak, że turyści są mile widziani. Z własnego doświadczenia z 2010 roku mogę potwierdzić, że spotkałam się z bardzo dobrym przyjęciem. W 2007 roku ukazał się artykuł, omawiający wewnętrzną debatę w Urk w tej właśnie kwestii: D. Boosma, *Urkedag een beetje voor „vreemden”*, „Dagblad Flevoland”, 26 V 2007, s. 42. Dążenie do zachowania możliwie wyraźnego charakteru lokalnego przejawia się przede wszystkim w zaniechaniu akcji promocyjnych, które miałyby na celu przyciągnięcie jak największej grupy turystów.

²¹⁵ Obserwacja uczestnicząca w Urk, 22 maj 2010.

²¹⁶ Scena pochodzi z filmu dokumentalnego: *Urkedag, een traditie in beeld*.

²¹⁷ *Mannenkoren besluiten Urkedag*, „De Stentor / Dagblad Flevoland”, 22 V 2007, s. 28.

Wydaje się, że mieszkańcy Spakenburga bawią się sami ze sobą i spełniają swoje fantazje. Potrafią w tym bardzo przesadzać. Są na przykład tańce w chodakach, choć nigdy nie należało to do ich tradycji. Oni robią to tak, jakby myśleli, że muszą to robić. *Invented tradition*, tak nazywa się to w antropologii²¹⁸.

Powyższa opinia jest szczególnie ważna ze względu na to, że Reinie van Goor pochodzi ze Spakenburga i jest z nim nadal silnie związana. Spogląda jednak na to, co dzieje się w Spakenburgu z pewnego dystansu, a także z punktu widzenia dziennikarki posiadającej własną opinię na temat kultury. Harm Mink, organizator Dni Spakenburga, zwraca natomiast uwagę na finansowy aspekt całego wydarzenia, który zaczyna dominować, przemiewając inne ważniejsze dla niego kwestie:

To jest moje hobby, nie zarabiam w ten sposób. Szkoda, że nostalgia zupełnie znikła z tego targu.

W czasie Dni Spakenburga odbywają się pokazy tradycyjnych rzemiosł, słychać lokalną muzykę. Organizowany jest także pochód w tradycyjnych strojach²¹⁹. Pojawiają się grupy folklorystyczne z innych miejscowości i prowincji, które uczestniczą w tej paradzie²²⁰. W ten sposób Spakenburg staje się miejscem spotkania różnych wariantów regionalnych tradycji holenderskich. Warto też zwrócić uwagę na to, że mamy tu do czynienia z rodzajem pokazu, którego przedmiotem są stroje regionalne. Mieszkańcy Urk zakładają je, aby swobodnie spacerować w nich po ulicy. Nie stanowi ona formy wybiegu, na którym można lub trzeba je zaprezentować. W Spakenburgu jest to raczej rodzaj performansu, który służy przyciągnięciu uwagi turystów.

Inne święta lokalne

Folklorystyczne święta lokalne odbywają się w wielu miejscowościach holenderskich. Tradycyjne stroje nie zawsze są ich tematem wiodącym. W miejscowości Liempde w Brabancji odbywa się tradycyjny targ. Jest to rodzaj festynu, przywołującego dawną atmosferę życia wiejskiego, oferującego tradycyjne potrawy, muzykę oraz prezentującego rzemiosło. Jednym z elementów tworzących oprawę wizualną są tradycyjne chłopskie stroje brabancje²²¹. W miejscowości Rijssen w Overijssel przez kilka kolejnych poniedziałków lipca i sierpnia odbywają się tzw. Dni Prania (*Wasdagen*). Kobiety ubrane w tradycyjne stroje demonstrują dawne sposoby prania ręcznego. W okresie letnim obchodzony jest także Dzień Volendamu (*Volendammerdag*). Towarzyszy mu wiele atrakcji takich jak wystawy oraz koncerty. Jedną z nich są także tradycyjne stroje zakładane w tym dniu przez setki

²¹⁸ Wywiad z Reinie van Goor, 19 IV 2010.

²¹⁹ *Spakenburgse Dagen*, „AD/Amersfoortse Courant”, 4 VII 2011, s. 4.

²²⁰ *Spakenburgse kledingshow*, „De Telegraaf”, 17 VII 2004, sekcja: *Reiskrant*.

²²¹ *Ouderwetse Brabantse markt*, „De Telegraaf”, 26 III 2005, sekcja: *Reiskrant*.

mieszkańców Volendamu²²². W Scheveningen raz w roku odbywa się tzw. *Vlaggetjesdag*, w czasie którego noszone są miejscowe ubiory.

Ślub Chłopski (*Boerenbrulloft*) w Joure

Wyjątkowe święto o charakterze lokalnym to tzw. Ślub Chłopski (*Boerebrulloft*) w Joure we Fryzji. W 2004 roku odbył się on po raz pięćdziesiąty. Ten folklorystyczny festiwal przywołuje regionalne tradycje, ale skierowany jest do szerokiego grona odbiorców. W tym kontekście pojawia się także element osobisty, ponieważ w historii tego święta zdarzało się, że ślub nie był fikcyjny, ale rzeczywisty, to znaczy, że jakaś para młoda rzeczywiście zawierała związek małżeński. Organizacją ślubu zajmuje się Stichting Boerebrulloft De Jouwer. Każdego roku poszukuje ona pary chcącej zawrzeć związek małżeński w ramach tego folklorystycznego święta²²³. Uroczystość oraz jej oprawa wzorowane są na realiach właściwych połowie XIX wieku. Tradycyjne stroje odgrywają ważną i różnorodną rolę. Nosi je zarówno młoda para, jak i zaproszeni goście. Publiczność nie ma takiego obowiązku. Stroje można pożyczyć w miejscu wskazanym przez organizatorów. Jest to tylko ślub cywilny, nie zaś kościelny²²⁴. Jeżeli ślub odbywa się naprawdę, to tradycyjny ubiór noszony przez młodą parę staje się strojem ceremonialnym, natomiast dla gości jest uroczystym strojem okazjonalnym. Ślub ten jednak pozostaje nadal formą manifestacji kulturowej oraz performansu skierowanym do publiczności. Strój odgrywa więc rolę kostiumu będącego częścią oprawy teatralnej całego wydarzenia. Celem organizatorów jest przedstawienie o charakterze historycznym, które możliwie najlepiej oddawałoby prawdziwy obraz tamtej epoki, ale również byłoby interesujące dla turystów²²⁵.

Zachodniofryzyjski Folklor (*West-friese folklore*) w Schagen

Świętem folklorystycznym organizowanym z myślą o turystach są obchody tzw. Zachodniofryzyjskiego Folkloru w Schagen. Jest to impreza o charakterze lokalnym, odbywająca się każdego roku (począwszy od 1953) i trwająca przez dziesięć kolejnych czwartków lipca oraz sierpnia²²⁶. Każdy czwartek poświęcony jest innej tematyce, związanej

²²² *Weekend vol historie, cultuur en muziek*, „Noordhollands Dagblad” (ND), 20 VI 2007, s. 201.

²²³ C. Tempel, *Vijftigste Boerebrulloft op 'e Jouwer*, „Traditie”, R. 10, nr 4, s. 18-23. Autor artykułu opisuje przebieg uroczystości oraz najważniejsze elementy tradycji. Ślub odbywa się w parku Heremstate w godzinach porannych. Kolejnym punktem jest posiłek ślubny (*bruiloftsmaal*), składający się z regionalnych potraw. Każdego roku uroczystość uświetnia występ taneczny jednej z fryzyjskich grup folklorystycznych. Ważnym przedmiotem ceremonialnym jest tzw. fajka ślubna (*bruiloftstijp*), którą panna młoda wręcza swemu mężowi.

²²⁴ Korespondencja z Anneke van der Staal, luty 2013. Anneke wzięła rzeczywisty ślub w ramach obchodów Boerenbrulloft w 2004 roku. W dwa lata później w 2006 roku w ramach tego święta odbyły się zaślubiny jej brata Augustinusa Hoekstry.

²²⁵ A. van der Zeijden, *Folklore*, „Alledaagse dingen. Nieuwsblad voor volkscultuur”, R. 11 (2005), nr 3/4, s. 7.

²²⁶ Organizatorem imprezy jest Stichting Bevordering Westfrieze Folklore. Informacje pochodzą z domowej strony internetowej imprezy: <http://www.westfriesefolklore.nl>, 19 III 2013.

z lokalnymi tradycjami takimi jak muzyka, teatr oraz dawne sporty. Tradycyjne stroje pojawiają się przede wszystkim w pochodzie kilkuset ochotników, między innymi muzykantów, którzy zakładają dawne ubiory fryzyjskie. Na placu targowym odbywają się występy miejscowego zespołu folklorystycznego (*de WestFrieze Dansgroep*) oraz zespołu dziecięcego²²⁷. Tradycyjnym ubiorom poświęcone są aż dwa dni. Jeden z nich określany jest w programie Dniem Tradycyjnych Strojów. W tym dniu Schagen gości przedstawicieli grup folklorystycznych w tradycyjnych strojach pochodzących z całej Holandii. Przedstawiciele grup folklorystycznych uczestniczą w pochodzie, niosąc tabliczkę z nazwą miejscowości, skąd pochodzą²²⁸. Drugi ze wspomnianych czwartków to tzw. Dzień Gościnny. Jest to uroczysta biesiada odbywająca się pod gołym niebem. Wszyscy uczestnicy noszą tradycyjne ubiory²²⁹. Dziennikarz, Peter Zethoven zwrócił uwagę na to, że mieszkańcy Schagen bardzo troszczą się o historyczną prawdę w odniesieniu do tradycyjnych strojów i starają się, aby odpowiadały one realiom z okresu przełomu XIX i XX wieku²³⁰.

Tradycyjne stroje w kontekście tej imprezy folklorystycznej pełnią bardzo różnorodne funkcje. Są przede wszystkim elementem lokalnego dziedzictwa, którego miejscowa wspólnota używa w celu promocji własnej miejscowości i przyciągania jak największej liczby turystów. Jeśli potraktujemy te obchody jako rodzaj performansu, to tradycyjne stroje odgrywają w nim rolę kostiumu. Są nim nie tylko w przypadku folklorystycznej grupy tanecznej, lecz także wszystkich uczestników pochodu. Bardzo duża liczba osób biorących udział w tym wydarzeniu świadczy o tym, że nie jest to tylko forma reklamy dla Schagen, lecz także rodzaj rozrywki dla mieszkańców, którzy czerpią z niej wiele przyjemności. W Dniu Tradycyjnych Strojów Schagen staje się miejscem spotkania tradycji ogólnonarodowej. Wówczas miejscowi uczestnicy na równi z przybyłymi gośćmi celebrują wspólne dziedzictwo holenderskie.

Targ Eibertjes (*Eibertjes markt*)

Targ Eibertjes w Nunspeet byłby imprezą o charakterze lokalnym, gdyby nie towarzyszący mu pokaz tradycyjnych strojów z całej Holandii. Część poświęconą ubiorom holenderskim rozpoczyna pochód wokół rynku, który tworzą członkowie grup folklorystycznych z całego kraju²³¹. Każda z nich posiada tabliczkę z napisem informującym o miejscowości, skąd pochodzi. Następnie rozpoczynają się pokazy sceniczne. Przeważająca część grup

²²⁷ Wywiad z przedstawicielami WestFrise Dansgroep: Nel Boersen oraz Johanem Veldhuisem, Schagen 19 I 2013. Więcej na temat grupy tanecznej piszę w rozdziale poświęconym tradycyjnym strojom w ramie scenicznej.

²²⁸ Materiał fotograficzny z 2012 roku zamieszczony na stronie internetowej pokazuje, że Dzień Tradycyjnych Strojów w Schagen ma charakter spotkania folklorystycznego grup z obszaru całej Holandii. Zobaczyć można wówczas stroje z Marken, Volendam, Huizen, Urk, Hindeloopen, Scheveningen, Katwijk, Drenthe, Arnhem i Arnhem i Axel.

²²⁹ Informacja za folderem zawierającym plan obchodów w Schagen w 2012 roku.

²³⁰ P. Zethoven, *Best gaan! 50 jaar Gouden West-Frieze Folklore Schagen*, Pirola 2004.

²³¹ Obserwacja uczestnicząca w Nunspeet, 18 V 2012.

biorących udział w tym wydarzeniu zajmuje się organizowaniem prezentacji poświęconych tradycyjnym strojom. Nie są to zatem grupy muzyczne. Pojawiają się natomiast zespoły taneczne, w których działają niewielkie podgrupy zajmujące się sceniczną prezentacją ubiorów regionalnych.

Targ Eibertjes jest świętem skierowanym zarówno do mieszkańców, jak i turystów. Organizatorzy starają się przyciągnąć jak największą liczbę osób z zewnątrz. Świadczy o tym między innymi notatka reklamowa zamieszczona w kilku lokalnych dziennikach w 2009 roku²³².

Nostalgiczny dzień (*Nostalgische Dag*) w Goes

Podobnym wydarzeniem, mającym na celu prezentację tradycyjnych strojów z całej Holandii w regionalnym kontekście Zelandii, był tzw. Nostalgiczny Dzień w Goes, który odbywał się w latach 2006-2011²³³. Tak jak w przypadku Nunspeet było to spotkanie grup folklorystycznych z całego kraju. Fotografie grupy folklorystycznej Mooi Zeeland (Piękna Zelandia), zajmującej się tradycyjnymi strojami, a także współorganizacją imprezy w Goes, pozwalają nam zobaczyć, jakie formy celebrowania tradycji mają miejsce tego dnia²³⁴. Obok *show* poświęconego tradycyjnym ubiorom, odbywał się targ regionalnych produktów, występy taneczne i muzyczne oraz pokazy dawnych technik rzemieślniczych. Organizowano także krótkie formy teatralne ukazujące na przykład, jak w przeszłości wykonywano pranie ręczne.

Dzień Królowej (*Koninginnedag*) w Marken

Dzień Królowej²³⁵ jest świętem narodowym i dniem wolnym od pracy. Przypada w kwietniu w dniu królewskich urodzin. W całej Holandii zarówno w dużych miastach, jak i małych miejscowościach organizowane są uliczne targi. Dla Holendrów jest okazją do bycia razem i celebrowania przywiązania do monarchii. W przestrzeni wizualnej, w dekoracjach oraz ubiorach dominuje kolor pomarańczowy – to barwa panującej dynastii. Odbywają się również koncerty i wiele imprez towarzyszących. Królowa oraz członkowie jej rodziny

²³² Tytułem notatki była data wydarzenia 22 maja. Opublikowało ją wydawnictwo (spółka holdingowa) De Stentor w kilku podlegających mu czasopismach lokalnych: „Apeldoornse Courant”, „Zwolsse Courant”, „Zutphens Dagblad”, „Sallands Dagblad” oraz „Veluws Dagblad”.

²³³ N. Bouterse, *Deze dag voert bezoekers terug in een tijd wanneer klederdracht gewoon was – klederdracht groep viert vijftig jaar op Nostalgische dag*, „PZC”, 7 VII 2007. W 2012 roku zdecydowano o zakończeniu tej inicjatywy ze względu na brak poparcia ze strony gminy, która postanowiła organizować inne festiwale promujące Goes. Więcej na ten temat w: L. Oggel, *Nostalgische dag Goes geschrapt*, „PZC”, 29 II 2012.

²³⁴ Album fotografii znajduje się na stronie internetowej Mooi Zeeland. Są to obrazy z roku 2011: <http://www.klederdracht.nl/fotoalbum.htm>, 21 III 2013.

²³⁵ W styczniu 2013 roku królowa Beatrix ogłosiła swoją abdykację. W Dniu Królowej odbyło się przekazanie tronu, który objął jej syn Wilhelm Aleksander. Od 2014 roku jest zatem celebrowany Dzień Króla.

udają się z wizytą do wybranego miasta lub wsi. Czasem są to dwie miejscowości znajdujące się w niedużej odległości od siebie²³⁶.

W kontekście tego święta można natrafić na tradycyjne stroje także w miejscowości Marken. Święto obchodzone jest tutaj w taki sam sposób, jak w każdym innym miejscu w Holandii. Ulice wypełniają tłumy ludzi skupionych wokół zaaranżowanych stoisk. Elementem wyróżniającym Marken jest pojawienie się, obok pomarańczowych elementów ubioru, miejscowych strojów tradycyjnych. Nie są one elementem dominującym w ikonosferze ulicy. Można powiedzieć, iż pod względem ubioru składa się ona z trzech elementów: zwykłych ubiorów współczesnych, ubiorów zawierających barwę pomarańczową, będącą znakiem tego święta w całej Holandii, oraz tradycyjnych strojów. Te ostatnie noszą kobiety i dzieci. Stroje dziecięce utrzymane są w gamie pomarańczowej, a zatem stanowią połączenie tradycji lokalnej z ogólnonarodową. W ubiorach dorosłych pojawiają się pomarańczowe detale, także jako współczesne akcenty, będące już elementem dodatkowym. W Marken jest jeszcze grupa kilku kobiet noszących tradycyjne stroje i one również pojawiają się tego dnia w przestrzeni ulicy²³⁷. Dzień Królowej w Marken staje się okazją do świętowania lokalnej kultury przez określoną grupę mieszkańców w kontekście święta narodowego.

Prinsjesdag

Tradycyjne stroje stały się także elementem wydarzenia o charakterze politycznym, jakim jest Prinsjesdag²³⁸. Towarzyszą mu liczne rytuały i uroczystości, które czynią ten dzień niezwykle interesującym i atrakcyjnym dla gości przybywających do holenderskiej stolicy. Publiczność ustawia się wzdłuż ulicy pomiędzy pałacem Noordeinde oraz Binnenhof, aby zobaczyć uroczysty przejazd królowej, będący dla niej najważniejszym punktem tego dnia. Wśród tłumów dostrzec można dorosłych i dzieci w tradycyjnych strojach ze Staphorst. Wizyta w Hadze delegacji ze Staphorst, noszącej miejscowe stroje, stała się już rodzajem tradycji zapoczątkowanej w 1999 roku przez Annigje van der Sluis oraz Auktje Alssema²³⁹. Delegacja jest na tyle duża, by zaznaczyć swoją obecność wśród tłumu. Uwagę przyciągają przede wszystkim tradycyjne stroje. W 2012 roku udało się do Hagi 55 kobiet oraz 150 dzieci z miejscowych szkół. Każdy uczestnik wyjazdu nosił tradycyjny strój. W delegacji bierze niekiedy udział burmistrz, który występuje w tradycyjnym stro-

²³⁶ Dzień Królowej obchodzony jest jako święto narodowe od końca XIX wieku. Wcześniej organizowano uroczystości z okazji urodzin członków rodziny panującej, ale nie były one wydarzeniem publicznym. Pierwsze obchody miały miejsce w Utrechcie w 1885 roku na cześć księżniczki Wilhelminy. Był to Dzień Księżniczki (*Prinsessedag*). Więcej na temat historii Dnia Królowej oraz związanych z nim tradycji w: *Nederlanders vieren feest*, Nederlands Centrum voor Volkscultuur en Immaterieel Erfgoed 2013, s. 189–216.

²³⁷ Obserwacja uczestnicząca w Marken, 30 IV 2011.

²³⁸ Prinsjesdag jest bardzo ważnym dniem dla holenderskiej polityki. Ma miejsce zawsze w trzeci wtorek września. Najważniejszą częścią programu jest przedstawienie programu rządowego na następny rok.

²³⁹ *Prinsjesdag brengt Staphorst naar hofstad*, „De Stentor/Zwolsse Courant”, 18 IX 2012, sekcja: Noordwest-over.

ju wełnianym ze złotymi guzikami²⁴⁰. Delegacja ze Staphorst otrzymuje uprzywilejowane miejsce w Binnenhof. Uczestnicy relacjonują:

Było przyjemnie i barwnie. Za nami stało wiele innych grup. Byli żołnierze z wszystkich dywizji. Wojska lądowe, powietrzne oraz marynarka wojenna i jeszcze wiele innych osób²⁴¹.

Warto zwrócić uwagę na kontekst tworzony przez mundury wojskowe, obok których pojawiają się tradycyjne stroje, a także na rangę, jaką w ten sposób osiąągają. Stają się jedną z grup reprezentacyjnych, odrębną, a także wyróżnioną. Dla kobiet noszących tradycyjny strój każdego dnia jest to zwyczajny ubiór codzienny. Jedynie uroczystość pozostaje niecodzienna i daje możliwość podzielenia się swoją tradycją z innymi w nowym kontekście, poza granicami własnej miejscowości. Jest to okazja do zaprezentowania ubiorów większej grupie ludzi, dla których nie są one czymś tak oczywistym jak dla mieszkańców Staphorst.

Delegacja udająca się ze Staphorst jest już tradycją liczącą kilkanaście lat – ale te miejscowe ubiory nie są jedynymi, które pojawiają się w kontekście obchodów Prinsjesdag. W 2009 roku obecna była także licząca 17 osób grupa z Marken. Z inicjatywy miejscowego muzeum, które zaprosiło do udziału ochotników, delegacja z Marken nosiła ubiory codzienne, nie zaś odświętne. Organizatorki wyjaśniają, że nie ma to większego znaczenia, ponieważ poza Marken nikt nie jest w stanie zauważyć różnicy²⁴². W 2009 roku obecna była również grupa folklorystyczna w tradycyjnych ubiorach z miejscowości Huizen. Przewodniczący tej grupy podkreślił, iż stroje z Huizen nie są znane poza tą miejscowością, ponieważ kobiety, które je niegdyś nosiły, rzadko opuszczały jej granice²⁴³. Prinsjesdag jest zatem okazją do promocji lokalnej kultury w kontekście wydarzenia ogólnonarodowego. W 2008 roku do Hagi przyjechała z Zelandii dwuosobowa delegacja składająca się z różnych grup folklorystycznych i prezentująca tradycyjne stroje z całej prowincji. Jedna z uczestniczek opowiadała na łamach lokalnej prasy:

Tradycyjne stroje bratają. Wszystkim się to podoba, że tu jesteśmy. Dostrzegają nas i reagują. Zelandczycy krzyczą: „Hej, Zelandia”²⁴⁴.

W tym przypadku obserwujemy, jak tradycyjne stroje stają się sposobem na podkreślenie własnej tożsamości, a komunikując ją, służą rozpoznaniu osób pochodzących z tego samego regionu i czujących się związanymi z lokalną kulturą.

Tradycyjne ubiory w kontekście Prinsjesdag stały się także formą manifestacji politycznej za sprawą parlamentarzystki z ramienia partii CDA, Annie Schreijer-Pierik,

²⁴⁰ *Koningin kijkt op Prinsjesdag altijd naar ons uit*, „RD”, 12 IX 2012, s. 6.

²⁴¹ *Eerste rang op het Binnenhof bij Prinsjesdag*, „De Stentor / Zwolse Courant”, 17 IX 2003, sekcja: *Regio*.

²⁴² *Marker tintje aan Prinsjesdag*, „ND”, 15 IX 2009, sekcja: *Regio*.

²⁴³ *Klederdracht ter versiering aan Prinsjesdag*, „De Gooi- en Eemlander”, 11 IX 2009, sekcja: *Regio*.

²⁴⁴ Cytat pochodzi z artykułu: J. Kutterink, *Wachten in erehaag voor de koningin is iets om nooit te vergeten*, „PZC”, 17 IX 2008, s. 12.

pochodzącej z regionu Twenthe²⁴⁵. W 2002 roku, podczas Prinsjesdag, wystąpiła ona w tradycyjnym stroju charakterystycznym dla jej regionu na przełomie XIX i XX wieku. W ten sposób chciała zwrócić uwagę polityków na rolę i problemy wsi holenderskiej²⁴⁶.

Stroje regionalne w kontekście święta otrzymują określone znaczenie w zależności od charakteru wydarzenia, któremu towarzyszą. Opisywane przykłady to przede wszystkim imprezy folklorystyczne. Można je podzielić na lokalne oraz ogólnonarodowe. Do pierwszej grupy przypisać należy między innymi Dzień Urk oraz Dzień Volendamu. W obu przypadkach mamy do czynienia z celebracją miejscowej kultury, której głównym elementem są tradycyjne stroje. Dni Spakenburga oraz Zachodniofryzyjski Folklor w Schagen są przykładem lokalnych imprez, w ramach których pojawiają się inne stroje holenderskie. W tych wyjątkowych dniach mieszkańcy Spakenburga i Schagen łączą doświadczenie kultury lokalnej z dziedzictwem ogólnonarodowym. Goes oraz Nunspeet są miejscami, w których dochodzi do spotkania wielu kultur lokalnych. Każda z osób należąca do grupy folklorystycznej reprezentuje swoją miejscowość lub region, ale staje się także uczestnikiem życia społecznego na poziomie narodowym. Ta partycypacja polega na obcowaniu z kulturą.

Kolejny podział odnosi się do adresata uroczystości. Tylko mieszkańcy Urk wyraźnie akcentują, że ich święto służy zjednoczeniu mieszkańców i celebracji wspólnej przeszłości jako wyrazu zbiorowej tożsamości. Pozostałe wydarzenia są organizowane przez mieszkańców dla nich samych oraz turystów. Sądzę, że niewłaściwe jest podkreślanie jedynie czynnika turystycznego i dążeń do realizacji planów marketingowych. To, że tak wiele osób w Volendamie nosi tradycyjny strój w trakcie lokalnego święta, świadczy o przywiązaniu do rodzimej tradycji, zwłaszcza, że stroje te przechowywane są w domach. Dla mieszkańców tych miejscowości lokalne imprezy są okazją do bycia razem i wspólnego spędzania czasu. Jest to dla nich zatem forma rozrywki i aspekt ten nie powinien być pomijany ani deprecjonowany w rozważaniach na temat przeżywania tradycji i uczestnictwa w życiu kulturalnym. Również dla turystów przybywających z zewnątrz jest to przede wszystkim atrakcyjny sposób spędzania wolnego czasu, ale zarazem forma obcowania z tradycją. Dla Holendrów pochodzących spoza tych miejscowości staje się to lokalnym wariantem kultury narodowej. W Joure w trakcie Ślubu Chłopskiego przeplatają się różne formy uczestnictwa w życiu społecznym. Jeżeli ślub jest autentyczny, to pojawia się element prywatny. W tym przypadku zostaje on rozszerzony poza krąg rodziny i przyjaciół i włączony w kontekst lokalnego folkloru. Kolejnym rozszerzeniem jest publiczność, którą stanowią turyści, mimo że nie biorą oni udziału w samym ślubie, ale są obserwatorami dalszych części uroczystości. Tradycyjny ubiór nabiera w tym kontekście kilku znaczeń, które zmieniają się w zależności od pozycji poszczególnych uczestników w owym folklorystycznym performansie.

Relacja między narodowym i lokalnym aspektem kulturowym ma miejsce w Marken podczas Dnia Królowej. Tożsamość narodowa wkracza w lokalne progi i zostaje wzmocniona celebracją odwołującą się do miejscowego dziedzictwa. Mieszkańcy Marken

²⁴⁵ Skrót oznacza partię Christen-Democratisch Appèl, reprezentującą poglądy chrześcijańsko-demokratyczne.

²⁴⁶ *Prinsjesdag in klederdracht*, „Leeuwarder Courant” (LC), 17 IX 2002, sekcja: GPD.

uczestniczą w tym dniu w święcie narodowym, nadając jego obchodom lokalny koloryt przez tradycyjny ubiór. Odwrotne zjawisko ma miejsce w przypadku Prinsjesdag w Hadze. Tutaj element lokalny pojawia się w kontekście wydarzenia o charakterze narodowym i politycznym. Noszenie tradycyjnych strojów jest zaakcentowaniem swojej lokalności, ale także wizualnym komunikatem informującym otoczenie o obecności mieszkańców danej miejscowości lub prowincji. Osoby w tradycyjnych strojach pojawiające się w stolicy przypominają również o regionalnym dziedzictwie kulturowym jako elemencie budującym ogólnonarodową tożsamość. Tradycyjny ubiór noszony przez jedną z parlamentarzystek holenderskich jest natomiast formą manifestu politycznego. Udział w życiu społecznym na poziomie politycznym nie odbywa się za pośrednictwem stroju. To on zostaje wprowadzony w kontekst polityczny, przez co otrzymuje wyraźny ładunek ideowy. Będąc elementem tradycji lokalnej, należącej do kultury wsi, wskazuje na to, że jego właścicielka jest związana z regionem, z którego się wywodzi, i będzie troszczyć się o społeczności wiejskie.

Każde z przedstawionych wydarzeń jest rodzajem kulturowego widowiska, a te stwarzają okazję do autorefleksji i prób definiowania samych siebie. Są czasem odkrywania wspólnych mitów oraz historii²⁴⁷. Dają możliwość przebywania w grupie i manifestowania związku z lokalną wspólnotą²⁴⁸. W przypadku wielu z opisywanych wydarzeń znakiem tej łączności są właśnie lokalne stroje. Święta folklorystyczne, a także narodowe, są postrzegane jako rodzaj zabawy, ponieważ udział w nich jest sposobem na spędzanie wolnego czasu w przyjemny sposób. Zabawa może być definiowana jako transakcja z otoczeniem, w wyniku której powstają reguły i konwencje oraz przekazywane są komunikaty. Zaangażowanie w zabawę tworzy zaś widowisko²⁴⁹. Pojawiające się w tym kontekście tradycyjne stroje mogą być zatem postrzegane jako rekwizyt służący do przekazywania określonych treści. Mogą nimi być przynależność do oraz utożsamianie się z lokalną wspólnotą. Przedstawienia organizowane przez tzw. grupy tradycyjnych strojów²⁵⁰ można interpretować jako teatr, w którym zachodzi interakcja między aktorami a publicznością²⁵¹. Każda zabawa jest również formą tworzenia kultury i przekazywania jej. Tak samo folklorystyczne święto, które jako rodzaj teatru staje się okazją do uczenia się kultury²⁵². Dzieje się tak za sprawą komunikacji, która w tym przypadku oparta jest na przyjemności²⁵³. Tradycyjne stroje odgrywają wówczas rolę rekwizytu służącego ściśle ustalonym celom²⁵⁴.

²⁴⁷ J. J. Mac Aloon, *Widowiska kulturowe, teorie kultury*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. J. Mac Aloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009, s. 12.

²⁴⁸ H. Malicka, op. cit., s. 25.

²⁴⁹ J. E. Combs, *Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, Warszawa 2011, s. 21-22.

²⁵⁰ Grupy tradycyjnych strojów, czyli tzw. *klederdrachtgroepen*, są organizacjami folklorystycznymi, które nie zajmują się przygotowaniem repertuaru tanecznego lub muzycznego, lecz pokazów ubiorów regionalnych.

²⁵¹ J. E. Combs, op. cit., s. 23-24.

²⁵² J. Huizinga, *Homo ludens*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsz, Warszawa 2007, s. 14.

²⁵³ W. Stephenson, *The play theory of mass communication*, Chicago 1967, s. 60. Autor pisze o czerpaniu przyjemności przez komunikację. Omawiane przeze mnie święta folklorystyczne są przestrzeniami, w której ta komunikacja się odbywa, a tradycyjne stroje są znakami kulturowymi, które niosą ze sobą określone komunikaty.

²⁵⁴ Odwołuję się tutaj do tezy postawionej przez Johana Huizingę, który stwierdził, że zabawa jest ładem i każde odstępstwo od niego psuje ją, odbiera jej charakter oraz czyni ją bezwartościową: J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, w: *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010, s. 151.

4. Tradycyjne stroje holenderskie w kontekście ramy scenicznej

Tradycyjne stroje są nieodłącznym elementem zjawisk folklorystycznych związanych z muzyką i tańcem. W tym kontekście pełnią funkcję kostiumu scenicznego, zatracając swoją pierwotną symbolikę. Nie są jednak pozbawione kulturowych znaczeń takich jak pochodzenie regionalne oraz przynależność. Tworzą naturalną część tradycyjnego performansu, ponieważ należą do tej samej tkanki kulturowej, z której wywodzą się wykonywane przez grupy folklorystyczne tańce i muzyka. Wszystkie te zjawiska, będące elementem lokalnego lub narodowego dziedzictwa, pełnią funkcję pośrednika pomiędzy człowiekiem i jego przeszłością oraz tradycją. Przyglądając się tej relacji między podmiotem (grupy folklorystyczne) a przedmiotem (tradycyjne stroje), na którą składa się wybór, interpretacja, zastosowanie oraz troska o kostium sceniczny, odczytać możemy sposób myślenia o tradycji i kulturowym dziedzictwie. Pod pojęciem interpretacji rozumiem w tym przypadku podejście do kwestii autentyczności, to znaczy dystansu między tradycyjnym strojem jako kostiumem a jego pierwotnym odpowiednikiem.

Federacja Grup Folklorystycznych w Holandii

Większość grup folklorystycznych wpisana jest do rejestru i tym samym wchodzi w skład Federacji Grup Folklorystycznych w Holandii (*Federatie van de Folkloristische Groepen in Nederland*), zwanej dalej Federacją. Organizacja ta powstała w 1950 roku. Jej twórcami byli folklorysty pochodzący z różnych regionów Holandii. Za cel stawiali sobie zachowanie tradycyjnych tańców, muzyki oraz strojów regionalnych. Dla nich nie liczyło się stworzenie teatralnego *show*, ale odtworzenie historycznej rzeczywistości²⁵⁵. To „muzealne” podejście miało się wyrażać w gromadzeniu materiału źródłowego, który służył odtworzeniu potrzebnej wiedzy i wprowadzeniu jej do folklorystycznej praktyki. Obecny cel swojej działalności Federacja deklaruje na stronie internetowej:

Celem Federacji jest budzenie zrozumienia i zainteresowania dawną holenderską kulturą ludową oraz jej promocja, w szczególności, gdy ta kultura wyrażana jest w muzyce, tańcu, sztuce ludowej, dialektach, rękodziele, bractwach, zabawie i sporcie²⁵⁶.

Grupy folklorystyczne w ramach Federacji podzielone są na cztery dystrykty: Północ (12 grup), Wschód (36 grup), Zachód (13 grup) oraz Południe (3 grupy). Organem prasowym jest kwartalnik „Folklore”. Na jego łamach opisywana jest działalność poszczególnych grup, wydarzenia z życia federacji oraz holenderskiego folkloru. Cees Tempel,

²⁵⁵ I. Strouken, *Vijftig jaar dans, muziek en dracht*, „Traditie. Tijdschrift over traditie en trends”, R. 6 (2000), nr 3, s. 3-5.

²⁵⁶ <http://www.ffgn.nl/>, 23 III 2013.

redaktor naczelny „Folklore”, to etnolog amator i dokumentalista oraz autorytet w dziedzinie holenderskich tańców regionalnych²⁵⁷. Będąc członkiem Federacji, zna sposoby jej działania, obyczaje, a także problemy, z którymi muszą się zmierzyć poszczególne grupy²⁵⁸. Ważnym aspektem działalności Federacji jest łączenie wszystkich grup i tworzenie dla nich pola do wspólnego działania²⁵⁹. Członkowie grup poszczególnych dystryktów spotykają się także na zebraniach, podczas których odbywają się odczyty oraz wybory zarządu. Najważniejszym wydarzeniem jest spotkanie wszystkich dystryktów, na którym podejmowane są decyzje dotyczące całej Federacji.

Głównym problemem, z jakim zmagają się wszystkie grupy, jest brak zainteresowania wśród młodszego pokolenia, w związku z czym do zespołów nie napływają nowi członkowie, którzy kontynuowaliby tę folklorystyczną działalność. Federacja jest wciąż jeszcze liczną organizacją, skupia około 1200 członków. Ich obawy dotyczą przede wszystkim przyszłości. Niektórym grupom brakuje już wystarczającej liczby par, aby wykonywać niektóre tańce. Pojawiają się także trudności ze znalezieniem muzyków, o czym świadczą liczne ogłoszenia na łamach czasopisma „Folklore”. Gerrie Lusink, należąca do zespołu „de Achterhookse Folkloredansers” z Ruurlo, wyraziła swoje obawy w wywiadzie dla lokalnej prasy:

To znaczy, że cała muzyka, taniec i stroje, krótko mówiąc cała ta kultura naszego regionu zostanie w przyszłości utracona²⁶⁰.

W artykule tym zabiera głos również Ineke Strouken²⁶¹, która zauważa, że holenderski folklor jest bardzo popularny za granicą. Holendrzy interesują się także folklorem zagranicznym, na przykład podczas wakacji, poświęcając tak mało uwagi rodzimej kulturze, choć powinni być z niej dumni²⁶². Ineke Strouken pisała o dwóch nurtach istniejących w holenderskim tańcu ludowym:

Pierwszy prąd – muzealny – reprezentuje Federacja Grup Folklorystycznych w Holandii. Zespoły, które przynależą do Federacji, chcą oddać najlepiej jak to możliwe historyczny obraz tańca w Holandii między 1850 a 1930 rokiem. Chcą zbliżyć się do prawdy historycznej. [...] Drugi nurt tworzą tancerze i choreografowie, którzy widzą taniec tradycyjny jako sztukę ludową. Ci choreografowie tworzą tańce oparte na dwóch filarach: tradycji i nowoczesności²⁶³.

²⁵⁷ Cees Tempel jest także autorem wielu artykułów poświęconych holenderskim tańcom regionalnym oraz współautorem wydanej w 1987 roku książki: C. Tempel, F. Tromp, *Muziek en dans uit Oost-Nederland*, Hilversum 1987.

²⁵⁸ Wywiad z Cees Tempel, Borne 24 I 2013.

²⁵⁹ Wyraża się ono na przykład w wymianie doświadczeń dotyczących strojów, ale także tańców. Rezultatem jest dzisiejszy repertuar wielu grup, który obok tańców pochodzących z danego regionu, zawiera także inne, charakterystyczne dla różnych części Holandii. W tym przypadku chodzi nie tyle o zachowanie prawdy historycznej, ile o zwiększenie atrakcyjności występów tanecznych.

²⁶⁰ J. van der Horst, *De Driekusman hapert...*, „Naober”, R. 6 (2012), nr 6, s. 16.

²⁶¹ Ineke Strouken jest dyrektorką organizacji Nederlands Centrum voor Volkscultuur en Immaterieel Erfgoed.

²⁶² J. van der Horst, op. cit., s. 18.

²⁶³ I. Strouken, op. cit., s. 4.

Strouken wskazała na pojęcie żywej historii oraz interpretacji pierwszoosobowej, która polega na odgrywaniu roli kogoś żyjącego w przeszłości. To rozróżnienie odnieść można również do tradycyjnych strojów jako kostiumu scenicznego. Grupy federacyjne traktują go nie tylko jako wizualne dopełnienie ich tanecznego przedstawienia, lecz także jako element kulturowego dziedzictwa, które, podobnie jak taniec, należy zachować i przekazać kolejnym pokoleniom.

Do swoich badań wybrałam kilka grup folklorystycznych należących do Federacji oraz działających poza nią. Starałam się odczytać nie tylko role tradycyjnych strojów, lecz także sposoby obcowania z tradycją i dziedzictwem kulturowym, jak przynależność do tego typu zespołów.

Jedną z grup folklorystycznych z dystryktu północnego jest „Ljouwerter Skotsploech” z Leeuwarden. Zespół ten powstał w 1948 roku. Ma on w repertuarze taniec, śpiew oraz pokazy strojów. Ubiory sceniczne członków grupy odwołują się do tradycyjnych strojów noszonych we Fryzji w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku²⁶⁴. O historii „Ljouwerter Skotsploech”, ludziach i tradycyjnych strojach opowiedziała Tjitske van der Meulen²⁶⁵. Zespół ten liczy obecnie 20 osób. Średnia wieku przekracza pięćdziesiąt lat. Należąc do Federacji, zespół musi przestrzegać określonych zasad. Jedną z nich jest autentyczność ubioru, a także zasada, że kobiety nigdy nie mogą nosić strojów męskich²⁶⁶. Każdy z członków grupy powinien posiadać swój własny strój. Nowe osoby mogą na początek wypożyczyć ubiór od innych członków, ale ostatecznie powinni zadbać o to, aby skompletować swój sceniczny kostium. Najdroższym elementem jest tradycyjna biżuteria, którą można zakupić jeszcze u kilku złotników we Fryzji. Grupa posiada własną kolekcję biżuterii udostępnianą należącym do niej osobom. Niektóre z elementów scenicznej garderoby są autentyczne, nie wszystkie jednak detale odpowiadają prawdzie historycznej; zamiast pięciu halek zakłada się na przykład tylko trzy. Strój należy nie tylko odpowiednio przechowywać, lecz także prać. Wystarczy to robić raz w roku. Ubranie można wyprać w zwykłej pralce i nie grozi mu zniszczenie. Większym wyzwaniem jest czepek, który musi być odpowiednio krochmalony²⁶⁷.

Nie wszyscy członkowie grupy dysponują odpowiednią wiedzą o stroju. Tjitske van der Meulen przyznała, że dla wielu z nich jest to forma spędzania wolnego czasu, hobby i okazja do bycia z innymi ludźmi, a także wspólnych wyjazdów. Nie wszystkich interesuje przeszłość i tradycja, do której nawiązuje działalność zespołu. Grupa ta zajmuje się przede wszystkim tańcem i śpiewem i dla wielu ten właśnie aspekt jej działalności jest najważniejszy. Strój natomiast stanowi wartość dodaną.

²⁶⁴ <http://www.ljouwerter-skotsploech.nl/startpagina%27s/nederlands.htm>, 22 I 2013.

²⁶⁵ Tjitske van der Meulen jest sekretarką grupy. Spotkanie odbyło się w jej domu w Leeuwarden 15 stycznia 2013.

²⁶⁶ Zdarza się często, że zespołom brakuje mężczyzn. Ljouwerter Skotsploech przyjmując nowe osoby, wymaga, aby to były pary.

²⁶⁷ Jest to tzw. *floddermuts*, posiadający z tyłu rodzaj ogona wykonanego z długiego i wąskiego fragmentu pofałdowanej koronki. Ten właśnie element należy rozpruć. Po wypraniu i krochmaleniu związa się go ponownie przy użyciu drewnianej ramki (*mutsplooi-raamwerken*), aby uzyskać równe fałdowania. Tak przygotowany element przyszywa się z powrotem do czepka.

„Sallandse Folklore groep Raalte” należy do dystryktu wschodniego. Grupa liczy około 35 członków, których wiek przekracza sześćdziesiąt lat²⁶⁸. Próby odbywają się w Boerderij Strunk w Raalte, gospodzie zbudowanej w XVIII wieku²⁶⁹. Jest to zespół taneczny, a jego członkowie występują w strojach noszonych w tym rejonie około 1900 roku. Dzieliły się one na ubiory powszednie oraz świąteczne. Jako kostium sceniczny są zakładane wymienianie w zależności od rodzaju wykonywanego tańca. Uczestnicząc w jednej z prób zespołu „Sallandse Folklore groep Raalte”, mogłam zaobserwować znaczenie, jakie ma przynależność do grupy²⁷⁰. Próba trwa około dwóch godzin i obok doskonalenia tańca pełni funkcję spotkania towarzyskiego. Kilkoro z obecnych osób tworzyło pary małżeńskie, dla których członkostwo w tym folklorystycznym zespole to wspólna pasja.

„WestFrieze Dansgroep Schagen” należy do dystryktu północnego. Powstała w 1954 roku²⁷¹. Jest aktywnym organizatorem i uczestnikiem lokalnego święta, tzw. Święta Zachodniofryzyjskiego Folkloru. W jej skład wchodzi 37 członków²⁷². Grupa zmagają się z podobnymi problemami jak inne zespoły, czyli brakiem napływu nowych, młodszych osób, które mogłyby za jakiś czas kontynuować ich działalność. Zespół występuje w strojach noszonych w tym regionie około 1900 roku. O ich autentyczność dba specjalna komisja działająca w grupie. Podobnie jak w przypadku „Ljouwerter Skotsploech” ubiór jest własnością poszczególnych członków zespołu i do nich należy obowiązek ich odpowiedniego przechowywania i przygotowania do występu. Członkowie grupy są przede wszystkim amatorami tańca, a tradycyjny ubiór stanowi oprawę tej artystycznej działalności.

Do Federacji należy siedem grup dziecięcych oraz trzy grupy młodzieżowe. Warto w tym miejscu wspomnieć młodzieżowy oddział grupy „Vereniging Terschellinger Volksdansen” liczący 32 osoby. Jest to jak na warunki holenderskie silna reprezentacja młodzieżowa. Zespół tańczy w strojach noszonych na wyspie Terschelling około 1900 roku²⁷³.

Tradycyjne stroje jako element oprawy scenicznej są na tyle ważne, iż stają się przedmiotem dyskursu prasowego. W 2000 roku na łamach czasopisma „Traditie” ukazał się artykuł poświęcony strojom regionalnym jako kostiumom używanym przez grupy taneczne oraz związanym z nimi problemom i wyzwaniom²⁷⁴. Autor wskazał na zasadnicze trudności, z jakimi zmagają się grupy folklorystyczne. Większość z nich powstała kilkadziesiąt lat temu i pierwsze stroje były oryginalnymi ubiorami noszonymi przez przodków osób tworzących te zespoły. Ulegały one jednak z czasem zniszczeniu i wymagały zastąpienia odpowiednimi rekonstrukcjami. W tym celu tworzone specjalne wzory i wykroje, które dzięki Federacji przekazywane były z jednej grupy do drugiej. Kolejnym zagadnieniem

²⁶⁸ Sami członkowie grupy mają trudności z dokładnym określeniem liczby osób należącej do niej.

²⁶⁹ Informacja pochodzi ze strony internetowej zespołu Sallandse Folklore groep Raalte: <http://www.sallandfolklore.nl>, 22 III 2013.

²⁷⁰ Obserwacja uczestnicząca w Raalte, 14 I 2013.

²⁷¹ Informacja na stronie: <http://www.westfriesedansgroep.nl/>, 23 III 2013.

²⁷² Wywiad z przewodniczącą grupy Nel Boersen oraz sekretarzem Johanem Veldhuisem, Schagen, 19 I 2013.

²⁷³ R. Bonsen, *Jeugdafdeling van de Vereniging Terschellinger Volksdansen*, „Folklore”, R. 49 (2012), nr 2, s. 18-19.

²⁷⁴ P. de Boer, *Ik heb dat pak meer gedragen dan mijn vader en grootvader. Dansen in historische kostuums*, „Traditie. Tijdschrift over tradities en trends”, R. 6 (2000), nr 3, s. 17-21.

jest jedność grupy. Powstaje pytanie, czy wszyscy członkowie powinni nosić jednakowe stroje. Traktowanie tradycyjnego stroju jako uniformu jest ważne, ponieważ wpływa na estetyczne wartości występu scenicznego. W rzeczywistości jednak stroje różniły się od siebie detalami, które często miały bardzo ważne znaczenie komunikacyjne. Istotnym zagadnieniem jest również praktyczność, czyli trudności, jakie niektóre elementy ubioru sprawiały tańczącym w nich osobom. Autor artykułu wskazał na konieczność zachowania ostrożności w tańcu, aby nie uszkodzić historycznych ubiorów, oraz na ich odpowiednie przechowywanie w okresach między występami. Na końcu wspomniana została jeszcze kwestia braku niektórych historycznych tkanin, które często sprowadzać trzeba z innych krajów, a także zanik tradycyjnego rękodzieła, jak na przykład szycie koronkowych czepków lub wytwarzanie biżuterii.

Zagadnieniem, które pojawiło się w dyskusji w ostatnich latach, są ubiory muzyków. Dyskusja tocząca się na łamach czasopisma „Folklore” wskazuje na wciąż aktualną troskę o zachowanie prawdy historycznej oraz dążenie do rozwiązania niejasnych jeszcze kwestii. Zapoczątkowała ją Watze Steensma²⁷⁵. Pytanie o poprawność strojów noszonych przez współczesnych muzyków folklorystycznych wiąże się z pochodzeniem przedstawicieli tego zawodu w przeszłości. Zwykle nie należeli oni do stanu chłopskiego, lecz byli często ubogimi parobkami. Autorka artykułu argumentuje jednak, że również przedstawiciele uboższych grup zamieszkujących wieś holenderską w XIX wieku posiadali odświętne ubiory wyjściowe, które z pewnością zakładali, występując w roli muzyków. Konkluzją jest stwierdzenie, że każda grupa powinna sama zdecydować, jaki ubiór wybiorą jej muzycanci. Nie jest pewne, jaki strój nosili oni w przeszłości, ale stwierdzenie, że na pewno nie był to ubiór chłopski, nie jest poprawne. Dyskusję kontynuował, należący do grupy „Wieringer Dangers”, Gerard Hille²⁷⁶. Krytykował on przede wszystkim muzyków grup folklorystycznych z Groningen, Fryzji oraz Fryzji Zachodniej, którzy nie tylko noszą bardzo kosztowne ubiory, lecz także ozdabiają je biżuterią. Według niego ludzie zajmujący się muzyką z trudem mogli sobie pozwolić na zakup instrumentów i przychodzili na wesela, aby zarobić na życie. Musieli oczywiście wyglądać schludnie i odświętnie, ale z pewnością nie było ich stać na tak drogą odzież jak bogatych chłopów. Autor artykułu opisuje również postępowanie jego własnego zespołu. Wyróżnia trzy rodzaje męskich strojów. Oprócz ubioru niedzielного i przeznaczonego do pracy wymienia wersję pośrednią, będącą bardziej elegancką wersją odzieży powszedniej. To właśnie ona miała być noszona przez muzyków. Dyskusję zamyka Hinne Woudstra, która zastanawia się w swoim artykule nad zgodnością instrumentów używanych współcześnie z ich pierwowzorami oraz obecnością kobiet-muzykantek²⁷⁷.

²⁷⁵ W. Steensma, *Welk kostuum 'past' een muzikant?*, „Folklore”, R. 48 (2011), nr 3, s. 10-11.

²⁷⁶ G. Hille, *Open brief aan Watze Steensma*, „Folklore”, R. 49 (2012), nr 1, s. 16-17.

²⁷⁷ H. Woudstra, *Reactie op kostuumdiscussie*, „Folklore”, R. 49 (2012), nr 2, s. 17.

Zespoły folklorystyczne poza Federacją

Zespołem folklorystycznym, który nie należy do Federacji, ale w swoim dążeniu do zachowania autentyczności ubioru przypomina postawę działających w jej ramach grup, jest „Pieremachochel” w Utrechcie. Powstał w 1974 roku jako inicjatywa studencka²⁷⁸. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na to, że dotychczas omawiane zespoły działają w miejscowościach lub regionach, skąd pochodzą ich członkowie. Grupy te odwołują się w swojej działalności do lokalnej kultury, wykonując miejscowe tańce oraz nosząc odpowiednie stroje. „Pieremachochel” powstał w mieście z inicjatywy ludzi pochodzących z różnych części Holandii. Jego założyciele obrali sobie strój tradycyjny noszony w Westkapelle w Zelandii. Z wyborem tym wiąże się szczególna historia²⁷⁹. Należąca do zespołu Andrieske Hoeksema pracowała jako pielęgniarka w szpitalu, do którego trafiła pochodząca z Zelandii niejaka pani Dekker. Wspomniana przez Andrieske osoba przeprowadziła się wraz z mężem do Utrechtu, ale do końca życia nosiła tradycyjny strój. To ona właśnie pomogła grupie w odtworzeniu ubioru zelandzkiego w jego autentycznej formie. Do dziś zgodność kostiumów z ich pierwowzorem jest niezwykle ważna dla członków „Pieremachochela”. Punktem wyjścia stała się dla nich książka *Zeeuwse klederdracht*, którą nazywają swoją biblią²⁸⁰. Tradycyjne czepki wykonują dla nich dwie panie z Zelandii. Bizuterię nabywają u złotników zelandzkich, którzy wciąż gromadzą jej autentyczne egzemplarze. Panie stosują także sztuczne włosy, które dopinane są z przodu nad czołem²⁸¹. Wyjątkowym aspektem tego kostiumu jest brak użycia jakichkolwiek guzików lub innych nieodpowiednich form zapięcia. Wszystko przymocowywane jest za pomocą szpilek. Dlatego też założenie kostiumu przed występem trwa około półtorej godziny. O odpowiedni dla całego zespołu kostium troszczy się specjalna komisja składająca się z pięciu osób. Organizują oni tzw. dzień szycia; ucząc wtedy innych, jak wykonać poszczególne części stroju. Każdy z członków zespołu musi zadbać o swój kostium sceniczny. W dużej mierze jest to zajęcie typowo kobiece, ale do komisji ubiorów należy także jeden mężczyzna.

Innym przykładem zespołu folklorystycznego, działającego w dużym mieście i odwołującego się do tradycji ogólnonarodowej, jest „Schampoljoen” z Dordrechtu²⁸². Zespół ten zajmuje się tańcem oraz prezentacją tradycyjnych strojów. Są to ubiory pochodzące z różnych części Holandii, tzn. że nie ma jednego wspólnego kostiumu, ale każdy z członków nosi strój z innej miejscowości lub prowincji. Problemem zespołu jest zbyt mała liczba mężczyzn. Kobiety muszą zatem występować w strojach męskich. Grupa łączy tradycję ze współczesną sztuką taneczną, gdyż jej członkowie sami tworzą choreografię, która nie

²⁷⁸ Więcej na temat powstania zespołu na stronie internetowej: <http://www.dansgroeppepieremachochel.nl/geschiedenis>, 22 III 2013.

²⁷⁹ Wywiad z Andrieske Hoeksema podczas obserwacji próby zespołu, Utrecht, 23 I 2013.

²⁸⁰ *De Zeeuwse streekdrachten...*

²⁸¹ W Westkapelle włosy były czesane w specjalny sposób, który odpowiadał formie noszonego czepka.

²⁸² <http://www.schampeljoen.nl>, 22 III 2013. Nazwa pochodzi od tkaniny używanej w tzw. *sluiermuts*. Jest to jeden z czepków noszonych niegdyś w prowincji Zeelandia.

odwzorowuje historycznych tańców regionalnych. Jest to działalność o charakterze hobbystycznym, tzn. nie otrzymuje dofinansowania ze strony państwa. Członkami zespołu są przede wszystkim starsi ludzie²⁸³.

Taniec holenderski, a wraz z nim także stroje, pojawiają się w działalności grup artystycznych, które posiadają szerszy repertuar. Przykładem takiej formacji jest „Phoenix” z Apeldoorn. Powstała ona w 1965 roku i skupia amatorów tańca w trzech grupach wiekowych²⁸⁴. Jej specjalnością są tańce folklorystyczne z różnych krajów europejskich. Wśród nich pojawia się również wątek holenderski. Christie Miedema, była członkini młodzieżowej grupy „Phoenix”, wyjaśnia, że kultura holenderska jest w tym przypadku produktem eksportowym²⁸⁵. W praktyce oznacza to, że ta część repertuaru nigdy nie jest prezentowana w kraju, tylko poza jego granicami podczas międzynarodowych festiwali tańca folklorystycznego. W trakcie takich wyjazdów noszone są tradycyjne stroje z Marken, Volendamu, Spakenburga oraz Veluwe, czyli krainy historycznej, w której leży Apeldoorn. Zespół nie wybrał zatem jednego ubioru, lecz prezentuje różne warianty strojów tradycyjnych. Są one dalekie od perfekcyjnego odtworzenia pierwowzorów, to znaczy, że stanowią ich uproszczone wersje, składające się z podstawowych elementów. Christie wspomniała jednak, że za granicą, zwłaszcza na Dalekim Wschodzie, ich kostiumy wzbudzają ogromne zainteresowanie i nikt nie orientuje się w brakach, które zostałyby dostrzeżone w Holandii. Szczególną atrakcją są tradycyjne chodaki holenderskie. Pokazują to fotografie Christie z pobytu w Chinach. Widać na nich kilka kobiet oglądających drewniaki z ogromnym zaciekawieniem²⁸⁶. Najważniejszym punktem zagranicznych występów jest zawsze tzw. *klompendans*, czyli taniec w chodakach.

Chóry

Omawiane dotychczas grupy folklorystyczne zajmowały się przede wszystkim tańcem. Tradycyjne stroje pojawiają się również w tzw. ramie scenicznej chórów. Jednym z nich jest „Schevenings Vissersvrouwenkoor”, powstały w 1954 roku. Od początku istnienia zapraszano ten chór na ważne uroczystości, na przykład wizyty zagranicznych monarchów. Powodem była nie tylko szybko zdobyta sława, ale także tradycyjne stroje, które nie stanowiły jedynie oprawy scenicznej, lecz były autonomicznym elementem artystycznym, równie ważnym jak repertuar i śpiew. Stroje noszone przez chór są oryginalnymi ubiorami odświętymi. Pośród 44 pań należących do chóru w 2009 roku sześć nosiło je jeszcze w życiu codziennym²⁸⁷. Repertuar chóru jest osadzony w muzycznej

²⁸³ Rozmowa z członkiem zespołu Schampoljoen, Kampen – Urk, 22 V 2010.

²⁸⁴ Informacje na stronie internetowej Phoenix: <http://www.phoenix-apeldoorn.nl>, 23 III 2013.

²⁸⁵ Wywiad z Christie Miedema, Utrecht, 19 I 2013.

²⁸⁶ O tym wyjeździe pisała lokalna prasa. Grupa Phoenix towarzyszyła większej wyprawie, której celem było zacieśnianie relacji między miastem Apeldoorn oraz Yichang w Chinach: J. Pol, *Vol programma China-reis*, „De Stentor / Apeldoornse Courant”, 15 IX 2005, sekcja: *Regio*.

²⁸⁷ H. Grootveld, *Zing o Zang...*, s. 32.

tradycji Scheveningen, także pod względem tematyki utworów. Jeden z nich został poświęcony tradycyjnym strojom:

Kobiety w swoich tradycyjnych strojach
Nadają Scheveningen splendoru.
Czepek jest wprawnie i równo sfastrygowany
Przypięty szpilkami, zdobiącymi głowę.
Zwiewne spódnice, a na nich fartuch
I jeszcze szal mieni się kolorem.
Dopełnieniem stroju jest peleryna.
To sposób, w jaki chętnie ubiera się każda kobieta

Repertuar wyraża więź chóru z lokalną kulturą, której ważny element stanowią tradycyjne stroje. Trudno je nazywać kostiumami scenicznymi, zwłaszcza, że dla części ze śpiewających w chórze kobiet jest to ubiór codzienny. Możemy mówić tu o spotkaniu żywej jeszcze tradycji z folklorem. Należy zwrócić uwagę, że wraz z upływem czasu, kiedy tradycyjne stroje ze Scheveningen zanikały w życiu codziennym, nabierały one w tym kontekście coraz większego znaczenia jako dziedzictwo kulturowe. Dla członkiń chóru oraz mieszkańców Scheveningen ubiory te są elementem lokalnym. Gdy zespół występuje poza granicami kraju, staje się reprezentacją Holandii. Nosząc pomarańczowe wstążki przypięte do chust, kobiety te wyrażają swój szacunek dla panującej monarchii, a owe elementy nadają ich strojom bardziej narodowego charakteru.

Chór z Scheveningen jest wciąż popularny i dlatego jego występy omawiane są często w prasie, dzięki czemu poznajemy odbiór tradycyjnych strojów przez publiczność oraz przypisywaną im rolę. Ich znaczenie podkreślono wielokrotnie w artykułach prasowych. Szczególną uwagę poświęcono temu chórowi z okazji 55 rocznicy jego powstania. Betsie van der Aa, która sama nie pochodzi ze Scheveningen, ale wówczas była już od siedemnastu lat członkinią chóru, mówiła w jednym z wywiadów:

gdy tylko założę mój tradycyjny strój, czuję, że jestem ze Scheveningen. Tam przynależę. [...] Jest nas 45 kobiet. Dzięki nam tradycyjne stroje są widoczne. Ludzie to doceniają, zwłaszcza teraz, gdy stroje te wciąż zanikają²⁸⁸.

Kolejnym chórem występującym w tradycyjnych strojach jest Het Urker Mannenkoor „Hallelujah” (Chór Męski z Urk „Hallelujah”). Powstał w 1910 roku, a zatem ma bardzo długą historię i wiele sukcesów na koncie²⁸⁹. Dzięki swojej popularności i licznym koncertom wprowadza tradycyjne stroje do kontekstu współczesności. Występuje w kościołach i halach koncertowych, często z udziałem innych muzyków oraz orkiestr,

²⁸⁸ M. Landweer, *Expositie Vissersvrouwenkoor bestaat 55 jaar – zang met Schevenings tintje*, „AD/Haagse Courant”, 8 IV 2009, s. 10.

²⁸⁹ *Het hart in de keel. 75 jaar Urker Mannenkoor Hallelujah*, Urk 1985. Jest to książka wydana z okazji jubileuszu 75 lat istnienia chóru, opowiadająca o okolicznościach jego powstania oraz bogatej działalności. Strona internetowa chóru podaje rok 1897. Wówczas powstał pierwszy chór rybacki, zwany „Oefening kweekt Kunst”, który w 1910 roku zmienił nazwę na „Hallelujah”.

gromadząc bardzo dużą publiczność. Koncerty odbywają się w Urk, w innych małych miejscowościach, ale także w dużych miastach holenderskich²⁹⁰. Jest to duży chór składający się kilkudziesięciu mężczyzn w różnym wieku. Młodszym, ale liczniejszym zespołem działającym w Urk, jest liczący ponad stu mężczyzn chór „Crescendo”, powstały w 1953 roku²⁹¹. Również on koncertuje w wielu holenderskich miastach i wioskach. Tradycyjne stroje rybackie z Urk, w których występują oba chóry, są kostiumami scenicznymi podkreślającymi lokalny charakter oraz pochodzenie tych formacji. Prasa holenderska, pisząc o ich koncertach, sygnalizuje ten element tworzący wraz z repertuarem obu chórów artystyczną całość.

Federacja skupiająca większość grup folklorystycznych zbliża je i stwarza forum wzajemnej integracji, a także wymiany doświadczeń. Ta instytucjonalność jest źródłem interakcji, która z kolei wpływa na tworzenie się homogenicznego sposobu myślenia o tradycji i jej przeżywaniu. Obecnie dostrzec możemy dwie postawy wobec kultury ludowej, jej przeszłości oraz funkcjonowania w nowoczesnym świecie. Propagowane przez Federację podejście muzealne ma na celu przywołanie realistycznego obrazu przeszłości. Podobną postawę poza Federacją prezentuje Pieremachochel. Ciągłe doskonalenie i poszukiwanie odpowiedzi na niewyjaśnione dotąd kwestie pokazuje, że doświadczenie tradycyjnej kultury jest wciąż dynamiczne. Stroje regionalne są nie tyle kostiumem scenicznym, ile żywym elementem historycznego performansu. Postawa grupy Schampoljoen to wyraz pasji, której obiektem są również holenderskie stroje. Celem jej działalności nie jest rekonstrukcja przeszłości, lecz czerpanie z niej i tworzenie nowej jakości. Wciąż mamy do czynienia z formą obcowania z tradycją, ale nieuwikłaną w dyskusję na temat autentyczności. Działania grupy „Phoenix” polegają natomiast na wprowadzeniu tradycyjnych strojów do repertuaru muzycznego i tanecznego znacznie szerszego od tradycyjnego. Brak dbałości o jedność i poprawność historyczną sprawiają, że te w tym przypadku ubiory holenderskie są najbliższe pojęciu kostiumu scenicznego.

Różnorodne postawy wobec tradycji nasunęły mi skojarzenie z podziałem na tzw. folklor skansenowy i autentyczny²⁹². Pierwszy z nich jest zbiorem wartości ściśle przechowywanych i utrzymywanych w niezmiennym stanie. Autentyczny folklor odnosi się natomiast do działań spontanicznych, będących wyrazem potrzeb społeczności, jej duchowego charakteru, mentalności oraz właściwych jej form ekspresji. Postawa zespołów działających w ramach Federacji ma z jednej strony charakter skansenowy, ponieważ ściśle trzymają się one zasad wytyczanych przez pojęcie historycznej prawdy, z drugiej zaś strony indywidualne powody, by włączyć się w działalność zespołu, świadczą o potrzebie realizacji własnej pasji i uczestniczenia w procesie socjalizacji poprzez wspólne działanie w grupie.

Również w tym kontekście tradycyjne stroje pozostają częścią dziedzictwa, które w zależności od przyjętego punktu widzenia może być postrzegane jako lokalne lub narodowe,

²⁹⁰ Informacje te pochodzą ze strony internetowej chóru. Zamieszczone tam fotografie pozwalają ocenić popularność występów, określić ich miejsce oraz dowodzą udziału innych muzyków i orkiestr: www.urkermannen-koor.nl, 26 III 2013.

²⁹¹ Więcej informacji na stronie: <http://www.urkervisserskoor.nl/>, 26 III 2013.

²⁹² Por. J. Ługowska, *Folklor. Tradycje i inscenizacje. Szkice literacko-folklorystyczne*, Wrocław 1999, s. 69.

a obcowanie z nim i celebrowanie jego pamięci we współczesności wyznacza poziomy uczestnictwa w życiu społecznym. Każda z grup folklorystycznych działających pod skrzydłami Federacji odwołuje się do kultury poszczególnych miejscowości lub regionów. Federacja i jej działania muszą być natomiast postrzegane jako ogólnonarodowe. Organizacja ta skupia regionalne jednostki folklorystyczne, których suma tworzy holenderskie dziedzictwo narodowe.

Mówiąc o ekspresji doświadczenia kultury tradycyjnej, jaką jest aktywne uczestnictwo w życiu grupy folklorystycznej, nie można rozpatrywać motywów działania jej członków jedynie w kategoriach dążeń do zachowania tradycji i przekazania jej kolejnym pokoleniom. Obserwacje oraz wywiady wskazują na inne powody przynależności do tych grup. Pierwszą z nich jest pasja taneczna, którą deklarowali niemal wszyscy moi rozmówcy. Przyglądając się wieczorom treningowym oraz zespołom obecnym w trakcie różnych imprez folklorystycznych, dostrzegłam również wyraźny aspekt socjalny, to znaczy potrzebę przynależności do pewnej grupy, z którą można dzielić pasję oraz wspólny czas.

Rozważając rolę tradycyjnych strojów jako kostiumu scenicznego, należy wziąć pod uwagę kwestię interpretacji. W odniesieniu do sztuk widowiskowych podkreśla się różnicę między interpretacją twórcy i odbiorcy²⁹³. Ten aspekt relacji artysta – publiczność jest bardzo istotny w kontekście doświadczenia kultury oraz uczestnictwa w życiu społecznym na poziomie lokalnym i narodowym. Punkt widzenia członków grup folklorystycznych, o których była mowa wyżej, jest tak samo istotny, jeśli myślimy o odbiorcach ich artystycznej działalności. Mieszkaniec miejscowości lub regionu, z której wywodzi się grupa folklorystyczna, będzie ją odczytywał jako element lokalnej kultury i będzie ona wzmacniała jego tożsamość. Pozostali odbiorcy będą ją postrzegać natomiast jako jeden z wielu regionalizmów składających się na kulturę narodową. W taki sposób odczytane zostaną również tradycyjne stroje.

5. Tradycyjne stroje w działalności instytucji naukowych, kulturalnych oraz organizacji paranaukowych

Tradycyjne stroje w kontekście działalności instytucji kulturalnych są obiektem zainteresowania nie tylko profesjonalnych badaczy, lecz także amatorów, upowszechniających i popularyzujących wiedzę na temat historii i tradycji. W tym rozdziale zostaną opisane zarówno instytucje naukowe, jak i prywatne przedsięwzięcia, których celem nie jest badanie przeszłości, lecz wtórne użycie istniejącej już wiedzy.

Pośród najważniejszych instytucji, których działalność wiąże się z tradycyjną kulturą holenderską, należy wymienić Instytut Meertensa (*Meertens Instituut*) oraz Holenderskie

²⁹³ Na tę kwestię zwróciła m.in. uwagę Anya Peterson Royce, *Antropologia sztuk widowiskowych. Artyzm, wirtuozeria i interpretacja w perspektywie międzykulturowej*, przeł. N. Moszkowicz, Warszawa 2010, s. 37.

Centrum Kultury Ludowej i Dziedzictwa Niematerialnego (*Nederlands Centrum voor Volkscultuur en Immatereel Erfgoed*). Organizacje zajmujące się folklorem i popularyzacją tradycji to omówiona już Federacja Grup Folklorystycznych w Holandii oraz Platforma Holenderski Folklor (*Platform Nederlandse Folklore*). W tej grupie wspomnieć należy również Holenderskie Stowarzyszenie Kostiumu (*Nederlandse Kostuumvereniging*). Powyższe jednostki tworzą pierwszą grupę interesujących mnie organizacji. Do drugiej należą zaś organizacje o charakterze folklorystycznym i popularyzatorskim, które nie zajmują się przygotowaniem performansów takich jak taniec, muzyka lub śpiew, lecz prezentowaniem tradycyjnych strojów i przygotowywaniem odczytów im poświęconych.

Wymienione organizacje należą do kilku różnych obszarów kulturalnych i intelektualnych. Różnią się także charakterem inicjatywy. Dwie pierwsze są organizacjami państwowymi, a zatem stworzonymi odgórnie i powołanymi w celu pełnienia określonej funkcji, pozostałe powstały z inicjatywy oddolnej i skupiają przede wszystkim hobbyistów, których pasje zrodziły się najczęściej pod wpływem bezpośredniego zetknięcia się z danym obszarem kultury bądź dziedzictwa lub własnego pochodzenia. Te cechy przekładają się również na sposoby działania: aktywny i pasywny, naukowy i popularyzatorski, lokalny i ogólnonarodowy. Przez pasywny rozumiem przede wszystkim obserwację i naukową analizę, która nie wiąże się bezpośrednio z indywidualnym obcowaniem i przeżyciem, lecz ma na celu subiektywny i rzetelny opis oraz ocenę zjawisk kulturowych. Aktywny sposób działania polega w większym stopniu na propagowaniu wspólnego dziedzictwa i stymulowaniu odbiorcy do zainteresowania się nim i wzięcia w nim udziału.

Uczestnictwo przez obserwację: Instytut Meertensa

Najważniejszą instytucją zajmującą się holenderskim dziedzictwem kulturowym jest Instytut Meertensa w Amsterdamie. Jego działalność obejmuje dwie gałęzie kultury: etnologię oraz studia socjolingwistyczne i dialektologiczne. Do pierwszego działu zaliczają się następujące zagadnienia: święto i rytuał, religia, kultura mówiona oraz materialna. Ten ostatni obszar zainteresowań badawczych Instytutu obejmuje także ubiór²⁹⁴. Instytut zajmuje się jednak przede wszystkim badaniami nad kulturą niematerialną oraz językiem. Tradycyjne stroje pojawiają się w kontekście jego naukowej działalności, ale nie odgrywają jednej z pierwszorzędnych ról²⁹⁵, ponieważ zadaniem tej instytucji państwowej jest obserwacja, naukowa analiza oraz gromadzenie danych. Jej działalność polega zatem na rozwijaniu wiedzy, nie zaś na aktywnym uczestnictwie w kulturze.

²⁹⁴ <http://www.meertens.knaw.nl/cms/>, 27 III 2013.

²⁹⁵ W zakresie historii ubiorów posiada bogatą kolekcję biblioteczną, a także liczne archiwalia, m.in. publikacje prasowe dotyczące tradycyjnych strojów z drugiej połowy XX wieku.

Aktywne uczestnictwo: edukacja

Omawianie zagadnienia aktywnego uczestnictwa w kulturze poprzez edukację rozpocznę od Holenderskiego Centrum Kultury Ludowej i Dziedzictwa Niematerialnego (zwanego dalej Centrum), ponieważ w ciągu ostatnich lat w jego działalności pojawiły się interesujące projekty w całości poświęcone tradycyjnym strojom. Siedziba Centrum znajduje się w Utrechcie, a główny cel jego działalności polega na upowszechnianiu wiedzy oraz stymulowaniu dyskusji i refleksji nad tradycją i tożsamością. Tradycja jest rozumiana w tym przypadku jako połączenie kultury ludowej i dziedzictwa niematerialnego. Pierwsze z wymienionych pojęć instytucja definiuje jako zbiór tradycji i rytuałów, z którymi ludzie identyfikują się w życiu codziennym. Drugie oznacza natomiast żywe dziedzictwo wciąż istniejące we współczesnej kulturze, którego nie można odrestaurować lub umieścić w muzeum. Jest to takie dziedzictwo, które istnieje, ponieważ ludzie wciąż o nim pamiętają.

Centrum prowadzi działalność publikacyjną (książki oraz czasopisma), przygotowuje materiały lekcyjne, wystawowe oraz szerzej zakrojone projekty. Te ostatnie, planowane na kolejne lata, otrzymują nazwy wskazujące na główne pole aktualnych zainteresowań organizacji, będące również wyrazem potrzeb kulturowych społeczeństwa. Pojawiły się zatem między innymi następujące tematy: Rok Folkloru (2005), Rok Tradycji (2009), Rok Dziedzictwa Niematerialnego (2012) czy Rok Rzemiosł (2013)²⁹⁶.

Holenderskie stroje tradycyjne w kontekście tej działalności są również traktowane jako element dziedzictwa niematerialnego, co oznacza w praktyce dążenie do zachowania pamięci o nich, która uobecniałaby je w teraźniejszości i przyszłości. Innymi słowy, chodzi nie tyle o przywoływanie przeszłości i upowszechnianie wiedzy o niej, ile o zachowanie i rozszerzanie istniejącego już zainteresowania jej elementami. Powinna się ona wyrażać w użyciu tradycyjnych strojów jako inspiracji, wykorzystaniu dawnych tkanin oraz technik wykonania.

Warto przybliżyć kilka projektów, które bezpośrednio dotyczyły tradycyjnych strojów holenderskich. Jednym z nich było przygotowanie materiału wystawowego *Ubrany i to jak. Stroje regionalne w Holandii*²⁹⁷, który jest gotową ekspozycją przeznaczoną do wystawiania w różnych instytucjach²⁹⁸. Na kilkunastu planszach ukazano najważniejsze aspekty związane z ubiorami, poczynawszy od ich symboliki i wyrażanych przez nie treści. Materiał ikonograficzny został tak dobrany, aby wyraźnie zilustrować omawianą kwestię. Tekst towarzyszący materiałom ilustracyjnym to krótkie notatki, wyjaśniające konkretne zagadnienia dotyczące ubioru i związanych z nim zwyczajów.

²⁹⁶ Informacje na podstawie strony internetowej Centrum: <http://www.volkscultuur.nl/>, 28 III 2013, oraz wywiadu z pracownikiem i konsultantem Pieterem van Rooijem, Utrecht 17 I 2013. Pieter van Rooij jest szczególnie zaangażowany w projekty organizowane przez Centrum, związane z tradycyjnymi strojami. Był autorem tekstów do materiałów lekcyjnych, przewodniczył także projektowi wdrażania tej jednostki lekcyjnej w jednej z holenderskich szkół.

²⁹⁷ *Aangekleed en wel. Streekdrachten in Nederland. Een tentoonstelling van het Nederlands Centrum voor Volks-cultuur en Immaterieel Erfgoed*. Materiały przekazane przez Pietera van Rooija, Utrecht, 17 I 2013.

²⁹⁸ Materiał wystawowy był w szczególności adresowany do mieszkańców prowincji Overijssel.

Należy zadać pytanie, jaką funkcję spełnia ta forma przekazu informacji o tradycyjnych strojach. Jest to materiał przeznaczony dla instytucji takich jak szkoły, ośrodki kultury lub domy opieki społecznej. Nie stanowi kompendium wiedzy na temat tradycyjnych strojów. Niektóre z informacji w ogóle nie są podawane do wiadomości. Nie dowiadujemy się, w jakim regionie lub miejscowości noszono konkretne ubiory, pojawia się tylko wzmianka, że były one zróżnicowane terytorialnie. Wystawa nie informuje także, w jaki dokładnie sposób poszczególne społeczności wyrażały w swoim ubiorze żałobę, mamy jednak świadomość, że ten stan był szczególnie eksponowany w wyglądzie zewnętrznym. Wystawa ma charakter edukacyjny. Skierowana została do szerokiego grona odbiorców w celu przybliżenia tradycyjnych strojów jako elementu wspólnego dziedzictwa kulturowego.

Kolejną formą działalności Centrum jest przygotowywanie tzw. listów lekcyjnych, to znaczy materiałów edukacyjnych dla szkół. Jedną z nich jest lekcja poświęcona tradycyjnym strojom, zatytułowana *Ubiór i tożsamość*,²⁹⁹ która rozpoczyna się od zagadnień związanych z wyrażaniem przynależności przez ubiór, na przykładzie współczesnych subkultur młodzieżowych. Część właściwą, poświęconą tradycyjnym strojom, rozpoczyna ilustracja pięciu z nich, które autorzy projektu uznali za najbardziej typowe. Są to ubiory z Hindeloopen, Staphorst, Zelandii, Spakenburga oraz Volendamu. Zadaniem końcowym jest stworzenie współczesnej kreacji młodzieżowej nawiązującej pod względem form, kolorystyki lub wzoru do holenderskich strojów regionalnych. Lekcja zawiera także humorystyczne materiały ilustracyjne. Ich rolą jest informowanie, jednak w taki sposób, aby temat zainteresował młodego odbiorcę³⁰⁰.

Opisana lekcja została wprowadzona w życie jako wersja pilotażowa w jednej ze szkół w Enschede (Bonhoeffer College), a rezultaty zaprezentowano w trakcie specjalnego szkolenia zorganizowanego przez Centrum 17 listopada 2012 roku. Projekt oryginalnie przeznaczony był na dwie godziny lekcyjne, jednak wersja pilotażowa została rozciągnięta na kilka miesięcy. Przewodniczyła mu nauczycielka Rosanne Feikens. Uczniowie zgłosili 150 projektów ubiorów wzorowanych na tradycyjnych strojach. Wspomniane szkolenie przygotowane przez Centrum było okazją do ich zaprezentowania, a jury złożone z przedstawicieli różnych instytucji wybrało najlepsze propozycje. W programie tego dnia były także odczyty Gerta-Jan Oplaata, Ineke Strouken, Susan Bakx i Anneke Strik oraz występ zespołu Folkloristische Vereeniging Markelo³⁰¹.

Stroje regionalne są tylko jednym z elementów holenderskiego dziedzictwa kulturowego, a zatem jednym z wielu zagadnień pojawiających się w działalności Centrum. Organizowane projekty prezentują tradycyjne stroje jako wspólny element kultury holenderskiej. Wskazuje się na ich regionalne i lokalne zróżnicowanie, ale traktowane są jako całość. Holenderskie Centrum Kultury Ludowej i Niematerialnego Dziedzictwa jest organizacją o charakterze ogólnonarodowym, zajmującą się całością tradycyjnej kultury i adresującą rezultaty swoich

²⁹⁹ *Kleding en identiteit*. Materiał lekcyjny. Kierownictwo projektu: Ineke Strouken. Materiał przekazany przez Pietera van Rooija, Utrecht, 17 I 2013.

³⁰⁰ Lekcja została stworzona dla szkół w prowincji Overijssel.

³⁰¹ E. Meier, *Oude en nieuwe streekdrachten*, „Immaterieel erfgoed”, R. 1 (2012), nr 4, s. 4-7. Artykuł został wydrukowany w czasopiśmie „Folklore”, R. 49 (2012), nr 4, s. 22-25.

poczynać do ogółu społeczeństwa. Działając z ramienia UNESCO, dąży ona do promocji dziedzictwa narodowego przez łatwy przekaz formy aktywnej edukacji oraz łączenie przeszłości ze współczesną kulturą, tak aby stała się atrakcyjna dla młodego odbiorcy.

Aktywne uczestnictwo: promocja i konsolidacja

W Holandii istnieje grupa organizacji zajmujących się folklorem i tradycyjną kulturą, których działalność polega przede wszystkim na łączeniu osób i organizacji, tworzeniu dla nich wsparcia oraz promocji ich działalności. Federacja Grup Folklorystycznych w Holandii jest jedną z nich. Kolejna to Platforma Holenderski Folklor (*Platform Nederlands Folklore*), która oficjalnie powstała w 1997 roku. Jej celem jest współpraca z zespołami spoza Federacji, które nie spełniają określonych warunków³⁰². Są to zespoły nie wywodzące się z miejscowości lub regionów, gdzie wykształciłyby się odrębne lokalne stroje oraz tańce. Skupiają ludzi interesujących się tradycyjną kulturą holenderską, ale nie z racji swojego lokalnego pochodzenia, lecz zainteresowania narodowym dziedzictwem. Związane są z nimi takie grupy jak „Schampoljoen” w Dordrechcie oraz „Pieremachochel” w Utrechcie.

Tradycyjne stroje holenderskie pojawiają się również w działalności organizacji Holenderskie Stowarzyszenie Kostiumu (dawniej: Holenderskie Stowarzyszenie Kostiumu, Koronki, Mody oraz Strojów Regionalnych). Nazwa wskazuje na wszystkie zagadnienia, którymi organizacja się zajmuje. Jej celem jest zrzeszanie ludzi, którzy zajmują się hobbystycznie lub zawodowo ubiorami i tkaninami. Spotykają się oni w trakcie corocznych zebrań, połączonych z targiem historycznych tekstyliów, tzw. dni informacyjnych, na które zapraszani są specjaliści w dziedzinie mody i tkanin z gościnnymi prelekcjami, oraz wspólnych wizyt w muzeach i na wystawach³⁰³. Raz w roku wydawany jest magazyn „Kostuum” prezentujący artykuły o charakterze popularnonaukowym³⁰⁴.

Aktywne uczestnictwo: rozrywka i edukacja

– Grupy Tradycyjnych Strojów (Klederdrachtgroepen)

Specyficznym zjawiskiem w pejzażu kulturowym Holandii są tzw. Grupy Tradycyjnych Strojów, szczególnie charakterystyczne dla Zelandii, gdzie jest ich aż siedem. Są to również

³⁰² <http://www.platformnederlandsefolklore.nl/>, 29 III 2013.

³⁰³ <http://web30.2uhosting.nl/~nykkms1a/>, 29 III 2013.

³⁰⁴ Pośród licznych artykułów, które ukazały się na łamach czasopisma „Kostuum”, warto wspomnieć: J. de Peter, *Die der vrouwen schoeit al mede op. De ontwikkeling van de vrouwendracht van Urk*, „Kostuum”, 1996, s. 49-62; D. Kok, *Goedverkoop en kledingveiligen in Staphorst*, „Kostuum” 2007, s. 61-67, poświęcony historii wyprzedaży strojów tradycyjnych, organizowanych w Staphorst; W. Harms, *In de gezegende ouderdom van 103 jaar*, „Kostuum” 2007, s. 69-86. Artykuł ten traktuje o kolekcji ubiorów należących niegdyś do Gerridiny Nijenhuis-Steen. Były one noszone w prowincji Overijssel; V. Veenemans, *Engelse smaaak voor (Nederlandse streeksieraden)*, „Kostuum” 2011, s. 32-37 na temat kolekcji holenderskiej biżuterii regionalnej w zbiorach muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie i wielu innych.

grupy folklorystyczne, ale niezrzeszone w Federacji. Ich działalność nie ogranicza się do tańca lub śpiewu, chociaż takie aktywności pojawiają się również w ich repertuarze. Omawiane w poprzednim rozdziale zespoły posiadają w swojej strukturze grupy zajmujące się prezentacją strojów, ale na pierwszym miejscu jest zawsze taniec. Głównym obszarem działalności omawianych tutaj organizacji jest natomiast szerzenie wiedzy o tradycyjnych strojach przez organizowanie prezentacji, przedstawień teatralnych, inscenizacji, a także programów tanecznych i muzycznych. Są to inicjatywy o charakterze lokalnym, stworzone oddolnie przez grupy pasjonatów. Warto przyjrzeć się działaniu wspomnianych organizacji zelandzkich. Są to: Stowarzyszenie Strojów Regionalnych De Arke (*Streekdrachtvereniging De Arke*), Fundacja Walcherski Kostium (*Stichting het Walcherse Costuum*), Fundacja dla Zachowania Kultury Westkapelle (*Stichting Cultuurbehoud Westkapelle*), Stowarzyszenie Strojów Regionalnych „Nasz Chłopski Ubiór” (*Streekdrachtvereniging Ons Boerengoed*), Stowarzyszenie Strojów Tradycyjnych Piękna Zelandia (*Klederdrachtvereniging Mooi Zeeland*), Stowarzyszenie Grupy Axelskich Strojów Tradycyjnych (*Vereniging Axelse Klederdrachtgroep*), Fundacja dla Zachowania Cadzandskich Strojów (*Stichting tot Behoud van de Cadzandse Dracht*). Zrzeszone są one w Fundacji Zelandzkie Stroje Regionalne (*Stichting De Zeeuwse Streekdrachten*)³⁰⁵.

Trzy z wyżej wymienionych organizacji: Piękna Zelandia, „Nasz Chłopski Ubiór” oraz De Arke zajmują się promocją tradycyjnych strojów z terenu całej Zelandii; działalność ostatniej z nich obejmuje także stroje z prowincji Holandia Południowa. Pozostałe ograniczają się do pojedynczych miejscowości lub historycznych regionów, w których noszony był jeden typ tradycyjnego stroju. Organizacje te powstawały w różnym czasie, niektóre już w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia (Fundacja Walcherski Kostium), najmłodsze zaś powołane zostały do życia w początkach nowego tysiąclecia, na przykład Piękna Zelandia w 2002 roku, Fundacja dla Zachowania Cadzandskich Strojów w 2010 roku. Łączy je chęć zachowania tradycyjnych strojów dla przyszłych pokoleń przez ich kolekcjonowanie oraz organizowanie pokazów i odczytów. Najbogatszą ofertę posiadają organizacje Piękna Zelandia oraz „Nasz Chłopski Ubiór”³⁰⁶. Do analizy wybrana została druga z nich, składająca się z kilku grup prezentujących różnego typu widowiska, na przykład wypiekanie tradycyjnych słodczy, ręczne pranie oraz przedstawienia teatralne. Aktorzy noszą tradycyjne stroje i posługują się dialektem zelandzkim. Istnieje także grupa taneczna oraz chór. Z tradycyjnymi strojami związanych jest kilka współpracujących ze sobą jednostek. Jedną z nich, tzw. komisja ubiorów, zajmuje się gromadzeniem i restauracją tradycyjnych strojów. Tworzą ją ludzie mający najobszerniejszą wiedzę w tym zakresie. Dzielą się nią z innymi członkami, organizując kursy zakładania stroju, samodzielnego wykonywania jego części, a także szkolenia w zakresie wiedzy teoretycznej. Komisja posiada także tzw. Sklepik (*'t Winkelkje*), w którym gromadzi ubiory, starannie je przechowując, a niektóre z nich również sprzedając. Przygotowywane są też egzemplarze wystawowe. W skład komisji wchodzi tzw. grupa dokumentacyjna gromadząca ubiory, fotografie oraz materiały

³⁰⁵ J. Cats, op. cit., s. 122.

³⁰⁶ <http://www.ons-boerengoed.nl/>, 30 III 2013.

pisane, porządkująca i zachowująca wiedzę na ich temat. Osobną jednostką jest tzw. grupa prezentacyjna organizująca *show* tradycyjnych strojów. Kilkadziesiąt osób wchodzących w jej skład demonstruje różne ubiory na scenie, kilka z nich zaś opowiada o ich historii, znaczeniu i poszczególnych elementach. Część ze wspomnianych organizacji posiada ofertę dla szkół, to znaczy na prośbę danej placówki organizuje pokazy tradycyjnych strojów.

Ogółem we wspomnianych grupach działa około tysiąca osób. Wiele z nich jest związanych z tymi organizacjami rodzinnie, co potwierdza, że taka działalność jest często rodzajem pasji przekazywanej bliskim. Jej źródłem w tym przypadku jest także lokalna tradycja. Ludzie ci wywodzą się przecież z miejscowości i regionów, w których tradycyjne stroje były noszone lub wciąż się je nosi. Ich postawa wskazuje nie tylko na zainteresowanie lokalnym dziedzictwem, lecz także na chęć zachowania go w pamięci oraz przekazania młodszym pokoleniom.

Wymieniona grupa organizacji została sklasyfikowana jako uczestnicząca w życiu społecznym i kulturalnym przez rozrywkę i edukację. Są to główne, ale nie jedyne formy działania. Pojawia się również postawa badawcza, wyrażająca się w gromadzeniu wiedzy na temat tradycyjnych strojów. Dążenie do osiągnięcia historycznej prawdy oraz próby przekazania wiedzy młodszym pokoleniom są świadectwem troski o lokalną kulturę. Transfer ten odbywa się przede wszystkim w formie pokazu, a więc jest to rodzaj rozrywki zarówno dla organizatorów, jak i odbiorców. Obserwować możemy zatem postawę łączącą nostalgię wzmacniającą oraz refleksyjną. Przeszłość jest prezentowana w taki sposób, aby pozostała jak najbliższa istniejącym niegdyś realiom. W sposobie prezentacji dąży się natomiast do stworzenia programu, który byłby interesujący dla młodszych generacji, które nie utożsamiają się tak silnie z tradycyjnymi strojami jako swoim dziedzictwem.

Rozpatrując działania wspomnianych instytucji oraz organizacji kulturalnych w odniesieniu do kwestii uczestnictwa w życiu społecznym na poziomie lokalnym i narodowym, możemy podzielić je na trzy grupy. Pierwszą stanowią instytucje naukowe, działające z ramienia państwa, które zajmują się wspólnym dziedzictwem narodowym. Do drugiej grupy należą organizacje powstałe w ruchu oddolnym, zajmujące się tradycyjnymi strojami jako elementem kultury holenderskiej. Wszystkie stowarzyszenia zelandzkie są natomiast przykładem działania na rzecz kultury lokalnej, które wychodzi jednak poza granice prowincji, docierając do szerszego grona odbiorców w Holandii, a także poza jej granicami.

6. Podsumowanie

Tradycja może być definiowana jako obecność przeszłości w teraźniejszości i przyjmować postać materialną lub idealną. Materialna jest fizyczną obecnością obiektów, idealna zaś pokładami ludzkiej pamięci³⁰⁷. Tradycyjne stroje występują pod obiema wspomnianymi

³⁰⁷ Por. A. Tarczyński, *Tradycja. Społeczne doświadczenie przeszłości*, Toruń 2008, s. 32.

postaciami. Tradycja materialna jest niejako oczywista, idealna wyraża się zaś w sposobie myślenia o ubiorach regionalnych jako dziedzictwie i działaniu na rzecz jego zachowania. Wystarczy przypatrzeć się grupom folklorystycznym. Wiele z nich powstało kilkadziesiąt lat temu i ich sposób obcowania z przeszłością przez odtwarzanie tradycyjnych tańców oraz muzyki w oprawie przynależnych im strojów regionalnych stał się sam w sobie rodzajem tradycji. Podobnie jest w przypadku świąt folklorystycznych. Pewne elementy stały się rytuałem, powtarzanym w różnych miejscach kilka razy do roku. Przykładem może być pochód grup w tradycyjnych strojach z tabliczkami, na których wypisane są nazwy miejscowości lub regionów, z których pochodzą. Sposób, w jaki pamięć o strojach regionalnych jest dzisiaj celebrowana, zawiera elementy, które dzięki swojej powtarzalności i długotrwałości stają się kanonem, nową tradycją.

We wstępie zwrócono uwagę na pojęcie nostalgii w odniesieniu do opisywanych w tej części działań podejmowanych wobec dziedzictwa kulturowego. Grupy folklorystyczne, działające w ramach Federacji, oraz lokalne muzea, prezentujące artefakty przeszłości w tradycyjny i dosłowny sposób, mogą być interpretowane jako przejaw nostalgii wzmacniającej. Święta folklorystyczne, których organizatorzy starają się odtworzyć realia oraz atmosferę minionych czasów, są wyrazem podobnej postawy. Pojęcie nostalgii refleksyjnej odnieść można natomiast do działalności takich grup jak Phoenix. Forma lekcyjna zaproponowana przez działające w Utrechcie Centrum również podlega takiej klasyfikacji, ponieważ jest wynikiem starań, by przekazać wiedzę młodemu pokoleniu o kulturowym dziedzictwie w interesujący i innowacyjny sposób.

Część z omawianych powyżej zjawisk zaliczyć możemy do tzw. współczesnych sytuacji wykonawczych folkloru. Polegają one na podejmowaniu działań w sferze polityki kulturalnej, które mają na celu stworzenie dogodnych warunków, zapewniających przetrwanie tradycyjnej kultury³⁰⁸. Są nimi festiwale, grupy folklorystyczne oraz organizacje promujące dziedzictwo kulturowe. Tradycyjne stroje jako materialny element tych sytuacji odgrywają rolę narzędzia, z którego korzysta użytkownik ludowej tradycji. Staje się on przewodnikiem udostępniającym publiczności elementy wspólnego dziedzictwa³⁰⁹. W odniesieniu do folkloru holenderskiego obserwować możemy także dwa rodzaje sytuacji wykonawczej³¹⁰. Pierwsza z nich występuje, gdy mamy do czynienia z równorzędnością społeczną i kulturą uczestników procesu komunikacji, czego przykładem jest Dzień Urk. Sytuacja drugiego rodzaju zachodzi, gdy element kultury lokalnej jest przekazywany publiczności nie należącej do miejscowej społeczności, dla której jest on znakiem dziedzictwa ogólnonarodowego.

Mówiąc o dziedzictwie kulturowym, nie sposób nie poruszyć kwestii przekazu międzypokoleniowego. Próby podejmowane przez grupy folklorystyczne, mające na celu zainteresowanie młodego pokolenia i zaangażowanie go w istniejące formy uczestnictwa w kulturze, są tak naprawdę wysiłkami podejmowanymi w celu zachowania wypracowanych

³⁰⁸ J. Ługowska, op. cit., s. 26-27.

³⁰⁹ Ibidem, s. 28.

³¹⁰ Ibidem, s. 26.

sposobów obcowania z przeszłością. W gruncie rzeczy to przekazywana jest teraźniejszość lub też przeszłość, ale we współczesnej interpretacji. Człowiek przeżywa tradycję jako członek zbiorowości, która odwołuje się do przeszłości w poszukiwaniu własnej tożsamości. Dlatego też tradycja ma charakter eklektyczny, który wynika z wyboru dokonywanego pośród różnych elementów przeszłości³¹¹. Grupa konstruuje tradycję dla swych własnych potrzeb i według dowolnie określonych zasad, tworząc zbiorową wizję minionego czasu. Dlatego właśnie skłaniam się do przekonania, że pokolenie, dla którego stroje regionalne stały się elementem tradycji powstałej w wyniku wyboru spośród całego zastanego dziedzictwa, próbuje przekazać ten wybór młodszym generacjom. Każde pokolenie dokonuje wyboru na nowo. Elementy dziedzictwa podlegają selekcji, stając się przedmiotem oceny i wartościowania. Należałoby również dodać, że sposób interpretacji i obchodzenia się z zastanym dziedzictwem również podlega kulturowym przemianom. Zmienia się całe społeczeństwo oraz kanon wartości i norm obowiązujących we współczesnym świecie. Odwoływanie się do lokalnej lub narodowej przeszłości może być reakcją na proces globalizacji i tworzenia się społeczeństw międzynarodowych, tak jak proces ten miał miejsce i ma nadal we współczesnej Holandii. Wpajane młodym pokoleniom zasady równości i tolerancji oraz próba stworzenia pokojowo współżyjącego wieloetnicznego społeczeństwa skonfrontowano z tradycją rozumianą jako coś czysto rodzimego. Jerzy Nikitorowicz pisał o tym problemie:

W warunkach wielokulturowości stajemy wobec konieczności uznania innych kultur jako równoprawnych. Odrzucamy metakulturę i monokulturę. Kreuje się tożsamość wielokulturowa³¹².

Wszystkie omawiane w tej części konteksty możemy rozpatrywać również jako struktury znaków. Tradycyjny ubiór jest znakiem samym w sobie, a także strukturą znaków, gdyż wiele jego elementów ma również swoje partykularne znaczenie. Warto przyjrzeć się procesowi przemian struktur i kryjących się w nich znaczeń w odniesieniu do kultury tradycyjnej istniejącej w przeszłości oraz formom jej współczesnej egzystencji. W przeszłości istniały trzy konteksty (struktury), w których zmieniał się zakres znaczeń tradycyjnego stroju. Były to: codzienność, święto oraz ceremonia. Ubiór informował o wieku, płci, stanie cywilnym, grupie społecznej, sytuacji majątkowej, religii, a także przynależności do lokalnej lub regionalnej społeczności³¹³. Współczesne konteksty mogą być bezpośrednią kontynuacją przestrzeni, do których tradycyjny strój należał w przeszłości, lub tworzyć zupełnie nowe struktury. Współczesna przestrzeń wizualna wsi lub miasteczka, w których ubiory były niegdyś noszone, jest kontynuacją przestrzeni dawnego życia codziennego. Imprezy folklorystyczne oraz inne uroczyste wydarzenia można traktować jako odpowiednik dawnych świąt i ceremonii rodzinnych. Dosłowną „translacją” przeszłości jest

³¹¹ A. Tarczyński, op. cit., s. 34-43.

³¹² J. Nikitorowicz, *Dziedzictwo kulturowe i etos generacji. Problemy przekazu międzypokoleniowego w: Międzygeneracyjna transmisja dziedzictwa kulturowego. Globalizm versus regionalizm*, red. J. Nikitorowicz, J. Halicki, J. Murzyńska, Białystok 2003, s. 30.

³¹³ Struktury oraz treści znaków według: P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa 1975, s. 163-233.

odtworzenie tradycyjnego ślubu chłopskiego, jak na przykład wspomniany ślub w Joure. Treści, przekazywane niegdyś jako komunikat niewerbalny za pomocą stroju, przestały być czytelne w kontekstach współczesnej kultury. Rozpoznawalne są z pewnością przez wąską grupę specjalistów oraz pasjonatów folkloru, ale jest to wiedza na temat przeszłości, nie zaś teraźniejszości. Dzisiaj bowiem znaki te nie pełnią już swojej funkcji społecznej, ponieważ nie ma na nie zapotrzebowania. Dawną treścią wyrażaną przez ubiór, która przetrwała do dziś dnia, jest przynależność do wspólnoty lokalnej lub regionalnej. Treścią dodaną, nieprzynależną do ubiorów tradycyjnych w sposób naturalny, jest natomiast narodowość. To określenie umowne, zawierające dużą dozę dwuznaczności³¹⁴.

³¹⁴ B. Bazieli, *Strój ludowy jako wyznacznik lokalnej, regionalnej i narodowej tożsamości*, w: *Ich małe ojczyzny. Lokalność, korzenie i tożsamość w warunkach przemian*, red. M. Trojan, Wrocław 2003, s. 392.

Część II

Tradycyjne stroje holenderskie jako źródło inspiracji dla współczesnych projektantów mody i artystów

1. Wstęp

Sztuka jest formą uczestnictwa w życiu społecznym. Wybór źródła inspiracji mówi wiele o postawie twórcy wobec rzeczywistości, natomiast interpretacja wybranego motywu stanowi komentarz na temat otaczającego artystę świata. Przez przywoływanie motywu tradycyjnych strojów formułuje on swoją postawę wobec przeszłości, dziedzictwa oraz ich znaczenia we współczesnym świecie. Często zdarza się, że intencją artysty jest stworzenie dzieła będącego w pewnym sensie lustrem rzeczywistości i to jej odbicie może być podziwiane i zachowywane. W ten sposób tradycja zostaje utrwalona w pamięci. Nie jest to jednak regułą, bowiem cel artystycznych działań może nie mieć nic wspólnego z dążeniem do zachowania tradycji. Przez kontakt ze źródłem swojej inspiracji artysta poznaje go i przekazuje odbiorcy w zmienionej formie estetycznej oraz znaczeniowej. Takie dzieło sztuki może być postrzegane jako pomost między tradycją należącą do przeszłości a odbiorcą szukającym wrażeń artystycznych i duchowych przedstawionych przy użyciu nowoczesnych środków wyrazu.

Druga część pracy poświęcona jest roli tradycyjnych strojów we współczesnej sztuce holenderskiej. Ma na celu przedstawienie różnorodnych działań artystycznych wpływających z refleksji nad tradycyjnymi strojami, będącymi w tym przypadku inspiracją lub motywem przewodnim. Omówione zostaną następujące formy artystyczne: projektowanie mody i biżuterii, malarstwo i grafika, fotografia, teatr oraz rzeźba pomnikowa. Na wybranych przykładach, pochodzących przede wszystkim z okresu od początku tego stulecia, ukazane zostaną sposoby, w jakie tradycyjne stroje są uobecnianie oraz interpretowane w pracach współczesnych artystów. Analiza dzieł sztuki będzie punktem wyjścia

do pogłębionych rozważań na temat artystycznego doświadczenia tradycji. Opierając się na analizie pochodzenia artysty i jego inspiracji, zakresie inicjatywy oraz jej oddziaływaniu, omówię także koncept uczestnictwa w życiu społecznym na poziomie lokalnym i narodowym.

2. Inspiracje w modzie

Tradycyjne stroje są definiowane w literaturze przedmiotu jako zjawisko stojące w opozycji do świata mody³¹⁵. Przypisywanymi im często cechami jest niezmienność oraz niepodatność na wpływy zewnętrzne. Rzeczywiście, ważną funkcją tradycyjnych strojów było podkreślanie wspólnotowości oraz odrębności danej grupy w stosunku do innych. Moda charakteryzuje się natomiast następującymi cechami: dynamizmem, wzajemnym oddziaływaniem najróżniejszych czynników kulturowych oraz świadomym naśladownictwem. Moda rozprzestrzenia się i zanika, by powrócić w kolejnych odsłonach pod zmienioną postacią, uwarunkowaną czasem i miejscem. Tradycyjne stroje przypisane są do grupy, często odseparowanej lub starającej się pozostać w izolacji. Te dwie przeciwstawne jakości mogą współistnieć w kulturze, w której tradycyjne stroje zanikają, a moda – czerpiąc z nich inspirację – przedłuża w pewnym sensie ich istnienie w kulturowym dyskursie. Motywy sięgania po tradycyjne symbole, wzornictwo oraz formy mogą być różne: zwrot ku własnym korzeniom, wartości estetyczne i znaczeniowe strojów tradycyjnych lub podążanie za modą, która w danym momencie zwraca się ku przeszłości.

Moda i tradycja spotykają się również w kontekście muzealnym. Dzieje się tak dlatego, iż zmiany zachodzące we współczesnym muzealnictwie zmierzają do przyciągnięcia widza przez nadanie tradycji nowoczesnej formy. José Teunissen, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Arnheim, kuratorka i autorka wielu prac w dziedzinie mody, zwraca uwagę na inną jeszcze przyczynę poszukiwania inspiracji w strojach regionalnych³¹⁶. Tkwi ona w historii holenderskiego *haute couture*. Moda, która nie posiada bogatej tradycji, próbuje określić samą siebie w dostępny dla niej sposób. Tak jak w każdym innym obszarze kulturowym, również w modzie konieczne jest odnajdywanie własnej tożsamości, którą budują pewne charakterystyczne cechy lub punkty wspólne. Emancypacja holenderskiej mody nastąpiła w latach sześćdziesiątych XX wieku, a zatem nie można mówić o absolutnym braku tradycji narodowego *haute couture*³¹⁷. Projektanci holenderscy sięgający

³¹⁵ *Dress and ethnicity. Change across space and time*, red. J. B. Eicher, „Berg Encyclopedia Library”: <http://www.bergfashionlibrary.com/view/DRESSETHN/chapter-DRESSETHN0005.xml>, 23 II 2013.

³¹⁶ J. Teunissen, *Nederlandse mode en Nederlandse klederdracht: twee kanten van dezelfde medaille*, „Land of water”, R. 3 (2009), nr 0, s. 80-95, De Nederlander bestaat wel w: *Gejaagd door de Wind*. Zuiderzeemuseum, Enkhuizen 2009.

³¹⁷ J. Teunissen, M. Gibbs, *The Netherlands*, „Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion”, V, 8, West Europe, cz. 4: *Continental West Europe*.

do rodzimej kultury i sztuki, strojów ludowych, ubiorów z XVII wieku oraz tradycyjnego rzemiosła tworzyli w ten sposób „tożsamość narodową” w modzie³¹⁸.

Wystawa w Muzeum Miejskim w Hadze *Wciąż od nowa. Moda i strój regionalny* (*Over en weer. Mode en streekdracht*)

Do pierwszego spotkania mody i tradycji w interesującym nas okresie doszło w Muzeum Miejskim w Hadze w 2000 roku. Wystawa nosiła tytuł *Wciąż od nowa. Moda i strój regionalny*. Zaprezentowano ubiory regionalne, charakterystyczne dla kilku prowincji: Holandii Północnej i Południowej, Fryzji oraz Zelandii, które zostały zestawione z ubiorami mieszczańskimi z XVIII i XIX wieku, pozostającymi pod wpływem mody międzynarodowej, a także z propozycjami współczesnych projektantów, poddających tradycyjne stroje twórczej interpretacji. Ekspozycja zorganizowana została przez Holenderskie Stowarzyszenie Mody, Kostiumu, Koronki i Tradycyjnych Strojów z okazji dwudziestolecia istnienia tej organizacji, przy współpracy ze wspomnianym już muzeum haskim. Otwarcie nastąpiło 21 października 2000 roku. Uświetnił je występ chóru kobiecego ze Scheveningen występującego w tradycyjnych strojach³¹⁹. Wystawie towarzyszyło także sympozjum, zorganizowane 3 listopada 2000 roku, otwarte przez José Teunissen oraz Gerarda van Rooijakera, poświęcone wpływom międzynarodowej mody na tradycyjne stroje³²⁰. Wydano również książkę *Kostuum. Relatie's mode en streekdracht* (*Kostium. Relacje pomiędzy modą i strojami regionalnymi*)³²¹.

Notatka prasowa sporządzona przez muzeum wyjaśniała główne założenia wystawy:

Wystawa *Over en weer* pokazuje między innymi to, jak perkal, czyli indyjska malowana i drukowana bawełna, sprowadzana przez VOC³²², odnajdywała swe miejsce w modzie i tradycyjnych strojach. Można również zobaczyć, że te same kamizelki i halki, które przez elitę traktowane były jako bielizna, przez klasę pracującą stosowane były jako strój wierzchni³²³.

Organizatorzy chcieli zatem w sposób szczególny zwrócić uwagę na istnienie płaszczyzn, na których spotykają się dwa zjawiska kulturowe: moda i tradycja.

W holenderskiej prasie muzealnej dostrzeżono w tym dawnym sposobie myślenia o niezmienności strojów tradycyjnych aspekt narodowy. W XIX wieku kreowano ideę

³¹⁸ J. Teunissen, *Deconstructing Belgian and Dutch fashion dreams: from global trends to local crafts*, „Fashion Theory”, V, 15, nr 2, s. 158-159.

³¹⁹ F. Hering, *Van kraplap tot haute couture. De invloed van de streekdracht op de mode*, „De Telegraf”, 23 X 2000, s. 7. Artykuł znajduje się w zbiorach biblioteki Muzeum Miejskiego w Hadze, dokument archiwalny: 5712, Q 474.

³²⁰ Program konferencji w zbiorach biblioteki Muzeum Miejskiego w Hadze, dokument archiwalny: 5778, Q 474.

³²¹ *Kostuum. Relatie's...*

³²² Vereenigde Oostindische Compagnie (tłum. Zjednoczona Kompania Wschodnioindyjska).

³²³ Notatka prasowa w zbiorach biblioteki Muzeum Miejskiego w Hadze, dokument archiwalny: 5778, Q 474.

o stroju narodowym, zachowującym czysto holenderskie cechy³²⁴. Pokonanie tego mitu było zatem jednym z założeń organizatorów wystawy w 2000 roku. Wydaje się jednak, że równie ważnym aspektem było poszukiwanie tożsamości narodowej w epoce wzmożonych procesów globalizacyjnych oraz integracyjnych³²⁵.

Na wystawie prezentowano projekty ubiorów inspirowane tradycyjnymi strojami powstałymi w drugiej połowie XX wieku z inicjatywy projektantów, ale także propozycje przygotowane specjalnie na tę okazję. W latach siedemdziesiątych tradycyjnymi strojami inspirowali się Frank Govers, który wykorzystał tkaniny charakterystyczne dla miejscowości Marken, oraz Marianne David, sięgająca z kolei po tkaniny stosowane niegdyś w Brabancji. W latach dziewięćdziesiątych powstała kolekcja ubiorów dziecięcych marki Oilly, zaprojektowana przez Marieke Olsthoorn-Roosen i jej współpracowników. Głównym źródłem inspiracji były barwne stroje z Marken, ale użyto także tradycyjnych tkanin ze Staphorst. Aleksander van Slobbe w swojej kolekcji męskich ubiorów z 1998 roku odwołał się do dawnych strojów rybackich. Kolekcja nosiła nazwę: *isn't it all about going home*³²⁶. Jan Jansen, Jean-Charles de Castelbajac oraz Renate Volleberg projektowali humorystyczne, ale i praktyczne obuwie inspirowane tradycyjnymi chodakami. Na wystawie w 2000 roku zaprezentowano także projekty dziesięciu studentów z Haskiej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz Jana Taminiaua, studenta Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Arnhem³²⁷. Naomi Vieira i Marij Winkelaar stworzyły kreacje dla artystek muzyki pop, będące parodią folklorystycznej postaci pojawiającej się w reklamie i turystyce: Frau Antje³²⁸. Są to młodzieżowe kreacje utrzymane w mocnej, krzykliwej gamie czerwieni, różu i czerni³²⁹. Yasmin de Leeuw i Charlotte van Huizen zainspirowały się najbardziej charakterystycznymi elementami strojów – kamizelką z Marken i *krpalapem* ze Spakenburga³³⁰. Motywem przewodnim projektu Erika Frenkena oraz Sabriny van Dongen stał się tradycyjny czepek. Efektem ich pracy była interesująca kolekcja nakryć głowy. Podczas ekspozycji można było także podziwiać niezwykle gorsety i torebki autorstwa Suzanne Volder i Frida van der Weija, inspirowane tradycyjnymi formami dekoracji. Jorien Biesot i Sandy Lorraine zaprojektowały niebieską kamizelkę z dużymi czerwonymi otworami, przez które przeciągnięto łańcuch, tworząc frontalne zamknięcie ubioru. Na wystawie przedstawiono również prace Jana Taminiaua, studenta mody z Akademii Sztuk Pięknych w Arnhem. W swoich projektach wykorzystał on tkaniny ze Staphorst dekorowane specjalną techniką, zwaną *stipwerk*³³¹.

Wystawa stała się swego rodzaju podsumowaniem, syntezą inspiracji tradycyjnymi strojami w modzie obowiązującej w XX wieku. Otworzyła również nowy etap, wprowadzając

³²⁴ A. Berk, *De mythe ontmaskerd*, „Vitrine. Museum Tijdschrift”, R. 13 (2009), nr 7, s. 16-21.

³²⁵ Ibidem, s. 17.

³²⁶ Por. C. Schnitger, *Zwarte kant en wilde kleuren. Streekdrachten in het werk van Nederlandse modeontwerpers, stylisten en kunstenaars*, w: *Kostuum. Relatie's ...*, s. 205.

³²⁷ F. Gering, *De invloed van de streekdracht op de mode. Van kraplap to haute couture*, „De Telegraf”, 23 X 2000.

³²⁸ Więcej informacji na temat Frau Antje zawarto w części trzeciej niniejszej pracy.

³²⁹ Fotografia należąca do dokumentacji wystawy, przechowywana w bibliotece Muzeum Miejskiego w Hadze, dokument archiwalny: 7237, Q 474. Opisy pozostałych projektów studenckich sporządzone są również na podstawie tych archiwalnych materiałów ikonograficznych.

³³⁰ Por. J. Meij, *Over en weer: Mode en streekdracht*, „Textiel Plus”, December 2000, s. 34-35.

³³¹ Ibidem, s. 34-35.

tradycję w kolejne tysiąclecie. Wszystkie zjawiska możliwe do zaobserwowania w ciągu pierwszej dekady XXI wieku są zatem kontynuacją wcześniejszych postaw i sposobów obcowania z kulturą tradycyjną³³².

Muzeum w Middelburgu

W 2007 roku, po trwającej kilka lat renowacji, otwarto ponownie Zeeuws Museum w Middelburgu. Ekspozycja inauguracyjna była oparta na zestawieniu obiektów historycznych należących do lokalnej tradycji oraz wzorowanych na nich wytworach współczesnej kultury. Zmieniono nazwy ekspozycji muzealnej z „sali tradycyjnych strojów” na „sale mody”. Wcześniej prezentowano stroje na manekinach za szklanymi witrynami. Teraz wprowadzono dużych rozmiarów witryny przypominające współczesne wystawy sklepowe. W muzeum nie pokazywano już tylko ubiorów regionalnych, lecz także współczesne kreacje powstałe w wyniku poszukiwania artystycznych inspiracji w dawnych strojach.

Wystawa miała charakter multimedialny, między innymi dzięki projekcji dwóch filmów. Jednym z nich był *Stripshow 1850*, nakręcony w 2004 roku na zlecenie Muzeum w Middelburgu. Zanim trafił na muzealne sale, został w tym samym roku pokazany na Festiwalu Filmowym w Utrechcie. Jego autorami byli Paul i Menno de Nooijer³³³. Film przedstawia scenkę z życia dwojga młodych ludzi. Mężczyzna i kobieta noszą tradycyjne stroje zelandzkie z połowy XIX wieku. W miarę rozwoju akcji zdejmują kolejne elementy swoich ubiorów. Momentem kulminacyjnym jest ich nagość. Wprowadzenie motywu zdejmowania poszczególnych elementów ubioru, łącznie z bielizną, stanowi nie tylko interesujący zabieg estetyczny, lecz również edukacyjny. Autorzy osiągnęli doskonały efekt, tworząc swego rodzaju „morfologię” stroju:

Chcieliśmy zacząć od tego, co ludzie najlepiej znają – kompletnego ubioru. A co jest pod spodem? To wydawało nam się jeszcze bardziej interesujące. Poza tym rozbieranie jest łatwiejsze niż ubieranie. Ponieważ to jest chłopak i dziewczyna, tworzy się napięcie. Część zwiedzających będzie się zastanawiać, czy oni całkiem się rozbiorą [...] ³³⁴.

Od samego początku film wzbudził wiele kontrowersji, zwłaszcza wśród przedstawicieli społeczności reformowanego kościoła protestanckiego. Chris Dekker, przewodniczący zelandzkiego oddziału Politycznej Partii Protestantów (*Staatkundig Gereformeerde Partij*), wypowiadał się bardzo krytycznie o wspomnianym filmie:

³³² Szerzej na temat inspiracji w modzie XX wieku pisze C. Schnitger, *Zwarte kant en wilde kleuren...*, s. 202-210.

³³³ *Stripshow 1850* można właściwie uznać za przykład inspiracji tradycyjnymi strojami w filmie. Pozostając inicjatywą Muzeum w Middelburgu, zostaje omówiony tutaj jako jeden z projektów wpisujących się w nową koncepcję prezentowania tradycyjnych strojów, do której należą także prace współczesnych projektantów inspirowane nimi.

³³⁴ E. J. Rozendaal, *Uit de kleren in het Zeeuws Museum*, „PZC”, 23 IX 2004, s. 15.

To niewłaściwe. Uważamy, że nie godzi się pokazywać nagości w przestrzeni publicznej, szczególnie nie w takiej instytucji jak muzeum. Jeśli tych dwoje pozostałoby w białiznie, nie wyrażalibyśmy żadnego sprzeciwu³³⁵.

Drugi z przedstawionych filmów był audiowizualnym zapisem pokazu mody zorganizowanego w Veere w 2007 roku. Projekt ten nosił nazwę *Going Local* i również był inicjatywą muzeum w Middelburgu. Według przedstawicielki muzeum, Christie Arends, jego celem było połączenie tradycyjnych strojów ze współczesną modą młodzieżową.

Chcemy tchnąć w tradycyjne stroje nowe życie. W ten sposób możesz zobaczyć ich piękno i to, że mogą stać się źródłem inspiracji dla współczesnych projektantów mody, tak jak w nowej kolekcji Viktor & Rolf³³⁶.

Pokaz odbył się w Grote Kerk (Kościele Wielkim) w Veere. Stroje prezentowane były przez miejscową młodzież³³⁷. Stylizacje zostały stworzone przez Viktora Bie, przedstawiciela marki Gsus, firmy odzieżowej z siedzibą w Amsterdamie. W czasie pokazu nakręcono film, który następnie zaprezentowano w muzeum w Middelburgu. Jego autorami byli wspomniani już przy okazji filmu *Stripshow 1850* – Paul i Menno de Nooier³³⁸. Muzeum wydało także album *Kolekcja zelandzka (Zeelander collectie)*³³⁹, w którym znalazły się fotografie wspomnianych projektów. Kreacje prezentowane w trakcie pokazu były połączeniem elementów tradycyjnych z domieszką współczesnego akcentu.

Kolejnym przedsięwzięciem związanym z tradycyjnymi strojami było zaproszenie skierowane do studentów projektowania mody z Akademii Stylizacji Artemis w Rotterdamie. Miało ono miejsce w 2007 roku. Wcześniej (w roku 2004) podobną formę współpracy zaoferowano studentom z Wyższej Szkoły w Gandawie (*Hogeschool Gent*) oraz Amsterdamskiego Instytutu Mody (*Het Amsterdams Fashion Instituut*). Efekty pracy studentów z Rotterdamu zaprezentowano w trakcie uroczystości otwarcia muzeum. Jeszcze w październiku tego samego roku otwarto ekspozycję, podczas której pokazano dziesięć najlepszych prac. Kolekcja nosiła nazwę *ZL*. Ten znak stał się symbolem celu obranego przez muzeum, a mianowicie ustanowienia pomostu pomiędzy dawnymi strojami a dzisiejszą modą. We wszystkich tych ubiorach widać wyraźne odwołania do tradycyjnych strojów. Duży wpływ na powstałe projekty miał pokaz mody zorganizowany w marcu tegoż roku w Veere³⁴⁰.

W 2010 roku muzeum otworzyło kolejną interesującą wystawę *Zwart-wit-zilver (Czarny-biały-srebrny)*, na której zaprezentowano tradycyjne stroje z Walcheren, pochodzące z kolekcji malarza Hana van den Broeke, zakupione przez muzeum po śmierci artysty w 2009 roku. Całość ekspozycji była utrzymana w tytułowych kolorach. Pokazano tkaniny,

³³⁵ *Ophef over bloot in Stripshow 1850 van de Nooijers*, „Brabants Dagblad”, 25 IX 2004, sekcja: *Cultuur*.

³³⁶ R. Bosboom, *Streekdracht op de katwalk*, „PZC”, 9 III 2007, s. 33.

³³⁷ *Goedgemutste modellen shownen Zeeuwse streekdracht*, „Zeeland op niveau”, R. 4 (2007), nr 11, s. 50-51.

³³⁸ Zob.: rozdział poświęcony tradycyjnym strojom w kontekście muzeum.

³³⁹ *Zeelander Collectie*, red. V. Byvanck, K. Leijnse, Middelburg 2007.

³⁴⁰ A. Pankov, *Mode van nu met oog voor folklore*, „PZC”, 20 X 2007, s. 36.

chusty oraz elementy strojów i biżuterię. Historyczne ubiory po raz kolejny połączono z nowoczesnymi projektami Viktora de Bie oraz studenta Jeroena Minnaerta, inspirowanymi strojami tradycyjnymi i również utrzymanymi w biało-czarnej kolorystyce³⁴¹.

Ważnym wydarzeniem związanym z Muzeum w Middelburgu była także wizyta królowej Beatrix oraz jej synowej Máximy w 2012 roku. Podczas niej przedstawicielki rodziny panującej podziwiała współczesne kreacje inspirowane tradycyjnymi strojami należącymi do zbiorów muzealnych. Były wśród nich prace Jana Taminiaua oraz pochodzącej z Zelandii Lidewij Corstiaans³⁴². W tradycyjnych strojach podoba jej się przede wszystkim ich jakość:

One są tak przemyślnie zrobione, z taką oszczędnością materiału. Jakość tkanin jest niewiarygodna. Tradycyjne stroje są też interesujące jako zastygła kopia pewnego obrazu mody³⁴³.

Lidewij prowadziła własne badania ikonograficzne, studiując rodzinne albumy zdjęć, w których nie brakowało fotografii osób noszących tradycyjne stroje. Sięgając po nie, wróciła do własnych korzeni.

Viktor & Rolf

Słynny holenderski duet projektantów należących do światowej czołówki, Viktor Horsting oraz Rolf Snoeren, znany pod marką Viktor & Rolf, inspirował się tradycyjnymi strojami holenderskimi w kolekcji jesień/zima 2007 roku. Obaj projektanci urodzili się w 1969 roku i ukończyli Akademię Sztuk Pięknych w Arnhem. W swojej pracy artystycznej odwołują się do tradycji dadaizmu. Dlatego też pokazy ich kreacji są bliższe założeniom performansu niż tradycyjnym pokazom mody³⁴⁴. Viktor & Rolf należą do pokolenia projektantów holenderskich, którzy w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia przyczynili się do wprowadzenia Holandii na międzynarodowe wybiegi mody. Ich kolekcja inspirowana tradycyjnymi strojami została pokazana w Paryżu³⁴⁵. Viktor & Rolf odwołali się w niej przede wszystkim do najbardziej typowych elementów tradycyjnych strojów holenderskich. Wszystkie modelki nosiły buty w formie chodaków, tyle że na wysokich obcasach. Elementy narodowej tradycji są także produktami, z którymi jest ona utożsamiana, obecnymi w turystyce i znanymi poza granicami. Nadanie im logo V&R, będącego również produktem eksportowym, jest zatem zabawą z ikonami, to znaczy ze stereotypowymi

³⁴¹ *Klederdracht is supertrendy*, „RD”, 6 III 2010, s. 25.

³⁴² Urodziła się w Oost-Souburg na Walcheren.

³⁴³ B. Witman, *Máxima helpt de Hollandse mode; deze week modeshow voor Beatrix en Máxima met Zeeuwse mode*, „De Volkskrant”, 30 IV 2010, sekcja: Kunst.

³⁴⁴ Por. B. English, *Fashion. The 50 most influential fashion designers in the world*, London 2009, s. 106-107. O designerskiej działalności Viktor & Rolf pisał także: R. Martin, *A note: Art. & Fashion, Viktor & Rolf*, „Fashion Theory”, V. 3, s. 110-120.

³⁴⁵ Pokaz można zobaczyć na stronie domowej Viktor & Rolf: <http://www.viktor-rolf.com/>, 18 I 2013.

obrazami kultury holenderskiej. Kolejnym detalem zaczerpniętym z tradycyjnych ubiorów były naszyjniki z czerwonego koralu, charakterystyczne zarówno dla Volendamu, jak i Zelandii. Ich dekoracyjne zapięcie z przodu zostało zastąpione medalionem z logo projektantów. Viktor & Rolf przywołali w tej kolekcji konkretne części tradycyjnych strojów oraz ich formy. Z łatwością odgadnąć można inspirację szerokimi spodniami rybackimi oraz kurtkami, a także szerokimi spódnicami. Pojawiają się oczywiście tradycyjne wzory tkanin: motywy kwiatowe, charakterystyczne dla strojów noszonych niegdyś w Hindeloopen, oraz kratka, która pojawia się na przykład w strojach ze Staphorst i Spakenburga. Projektanci udali się nawet do Arnhemuiden, aby nabyć tkaniny w sklepie specjalizującym się w tradycyjnych tkaninach³⁴⁶. Kolekcja została zakupiona przez Muzeum Morza Południowego w Enkhuizen jako element nowego programu tej instytucji, polegającego na łączeniu tradycji i dziedzictwa z nowoczesnością³⁴⁷. Pokazano ją następnie na wystawie *Przeminęło z wiatrem* (*Gejaagd door de wind*).

Viktor & Rolf tworząc tę kolekcję, powrócili, jak sami podkreślali, do własnych korzeni, do swojego mikrokosmosu³⁴⁸. Zaprezentowali go światu na scenie paryskiej. Kolekcja powróciła następnie do kraju i stała się eksponatem w muzeum prezentującym holenderską tradycję.

Wystawa *Przeminęło z wiatrem* (*Gejaagd door de wind*)

Przeminęło z wiatrem to tytuł wystawy zorganizowanej w Muzeum Morza Południowego w Enkhuizen od 22 marca do 22 listopada 2009 roku. Część tej wystawy została również pokazana w Pawilonie Juliany w Keukenhof wiosną 2010 roku. Tytuł nawiązuje do powieści Margaret Mitchell. Ekspozycja powstała z inicjatywy ówczesnego dyrektora muzeum, Erika Schilpa, który chciał nadać tej placówce nowoczesny wizerunek. Została zorganizowana z okazji jubileuszowych obchodów sześćdziesięciolecia założenia muzeum, ale stała się także wydarzeniem pożegnalnym dla dyrektora. Jego następca, Michael Huyser, powiedział:

Moda jest kluczowa tak długo, jak długo pozostaje w związku z tradycyjnymi strojami. Moda jako taka, to za mało. Ubiory Viktor & Rolf z chodakami i staroholenderskimi motywami stanowią wyrażenie nawiązanie do tradycji i dzięki temu pasują do zbiorów Muzeum Zuiderzee³⁴⁹.

Było to przedsięwzięcie na wielką skalę, któremu przewodniczyli Alexander van Slobbe oraz Francisco van Benthum. Obaj są znanymi holenderskimi projektantami mody,

³⁴⁶ Goedgemutste modellen shownen Zeeuwse streekdracht...., s. 51.

³⁴⁷ Zuiderzeemuseum koopt ontwerpen van Viktor & Rolf, „AD”, 13 IX 2007, s. 2

³⁴⁸ H. Cammel, A. Kos, *Museale activiteiten*, „Land of water”, R. 1 (2007), nr 3, s. 74.

³⁴⁹ E. Baks, *Couturiers. Erfenis modeontwerpers waaiert uit over de Nederlandse musea – alles en iedereen wil een Viktor & Rolf*, „AD”, 18 IV 2009, sekcja: *Cult*.

którzy wystąpili tu wyjątkowo w roli organizatorów i konserwatorów³⁵⁰. Do współpracy zaproszono dziesiątki projektantów i artystów, prosząc ich o stworzenie nowych projektów odwołujących się do holenderskiej kultury, a przede wszystkim do tradycyjnych strojów. Mogli oni korzystać ze zbiorów muzealnych, które dały im możliwość bezpośredniego kontaktu z artefaktami przeszłości. Wśród zaproszonych projektantów i artystów byli między innymi: Jan Taminiau, Lucas Ossendrijver, Ivo Mittelmeijer, Jeroen van Tuyl, Elizabeth van der Helm i Mark Lentelink. W wystawie wzięli także udział fotografowie, styliści oraz twórcy biżuterii. W ostatniej grupie znalazły się takie sławy jak: Lucy Sarneel, Willemijn de Greef, Robert Smit, Ted Noten, Evert Nijland i Francis Willemstijn³⁵¹. Na wystawie pokazano także wspomniane już projekty duetu Viktor & Rolf z ich jesienno-zimowej kolekcji 2007. Swoją udział w projekcie mieli również studenci projektowania ubioru. Przygotowali najbardziej spektakularny element tej wystawy, który prezentowany był poza murami muzealnymi. Sto czarnych manekinów naturalnej wielkości ustawiono na wale morskim i zwrócono je w kierunku morza. Zadanie studentów polegało na przygotowaniu projektów ubiorów wykonanych z czarnej folii, mniej lub bardziej odwołujących się do strojów tradycyjnych. W prasie holenderskiej napisano:

Te postacie stoją na wydmie, jak wcześniej stały żony rybaków, wpatrując się w Morze Południowe i wyczekując powrotu swoich mężów. Sto czarnych manekinów zostało ubranych przez studentów holenderskiej akademii sztuk pięknych w czarne stroje, by stały tam w dramatycznych pozach³⁵².

O wystawie opowiadał w licznych wywiadach jeden z jej współtwórców, Francisco van Benthum:

Jesteśmy bardzo zaskoczeni rezultatem. Weźmy Jana Taminiau. Jego tematem był ślub chłopski i myślałem, że on zaproponuje jakąś eksplozję tiulu. Tymczasem stworzył on niewielką, minimalistyczną pracę³⁵³.

W myśl powierzonego mu zadania Taminiau zaprojektował ubiory przeznaczone dla młodej pary. Oba stroje utrzymane są w pastelowej gamie, w której dominują fiolety i róże. Projektant połączył różne kraciaste materiały ozdobione dodatkowo cekinami. Dominującym motywem w stroju kobiecym są falbany. W dolnej części ubioru męskiego zastosowano natomiast plisowania. Dla panny młodej przeznaczony był także *oorijzer*, tradycyjny element nakrycia głowy. Również Francisco van Benthum zaprezentował swoje prace na

³⁵⁰ *Klederdracht op de catwalk*, „Haarlems Dagblad”, 13 III 2009, sekcja: FEA. Van Benthum wylansował swoją pierwszą markę ubiorów męskich w 2003 roku i współpracował przez kilka lat z Michiel Keuper pod imieniem Keuper/van Benthum. Van Slobbe jest znany z męskiej linii *So* oraz damskiej *Orson + Bodil*, otrzymał wiele nagród za swoje prace, w tym w 2003 roku Prins Bernhard Cultuurfonds Prijs (Nagroda Funduszu Kultury Księcia Bernarda).

³⁵¹ W czasopiśmie „Land of water” ukazał się artykuł poświęcony twórcom biżuterii, których projekty znalazły się na wystawie *Przemiętło z wiatrem*: L. den Besten, *Hedendaagse sieraden en klederdracht: het verleden als inspiratiebron*, „Land of water”, R. 3 (2009), nr 1, s. 84-91.

³⁵² M. van Rossum, *Oud-Hollandse thema's in nieuw jasje*, „De Volkskrant”, 25 III 2009, s.14.

³⁵³ *Klederdracht op de catwalk*, „Haarlems Dagblad”, 13 III 2009, sekcja: FEA.

wystawie *Przeminęło z wiatrem*. Muzeum zakupiło jego kolekcję *Hope* z 2008 roku, inspirowaną tradycyjnymi strojami męskimi. O swojej własnej pracy projektant wypowiedział się w następujący sposób:

Swoją pracę rozpoczynam zwykle od archetypu lub stereotypowego obrazu i ten tłumaczę, wybierając inne materiały. Jeśli naprawdę przestudiujesz tradycyjne stroje, zobaczysz wszystkie wyjątkowe szczegóły i rozwiązania. Swoją kolekcję oparłem na zasadach pochodzących z tradycyjnych ubiorów, ale nadałem im moją własną sygnaturę. W rezultacie powstała bardzo modna kolekcja³⁵⁴.

Poszczególne egzemplarze należące do kolekcji utrzymane są w wąskiej palecie barw, w której dominuje czerń, szarość oraz biel. Nawiązania do tradycyjnych form rozpoznajemy przede wszystkim w bufiastych spodniach, marynarkach z szerokim kołnierzem i dwoma rzędami guzików oraz płaskich nakryciach głowy. Podniesione noski butów przywodzą na myśl tradycyjne chodaki. Drugi z kuratorów wystawy – Aleksander van Slobbe – swoją kolekcję ubiorów męskich, inspirowanych tradycyjnymi strojami holenderskimi, stworzył w 2001 roku. Nosiła ona nazwę *Re-Wind* i była zimową kolekcją przełomu 2001/2002. Van Slobbe interesował się przede wszystkim dawnymi technikami rękodzielniczymi, tekstyliami oraz zwyczajami związanymi ze strojem. Bazował na robionych na drutach swetrach rybackich, które łączył ze współczesnymi elementami³⁵⁵. Na wystawie prezentowano również liczne przykłady nowoczesnej biżuterii wzorowanej na tradycyjnej³⁵⁶. Na uwagę zasługuje instalacja przygotowana przez Franka Ankoné *Sieciarze*, w której nowoczesne stroje zainspirowane tradycyjnymi ubiorami połączył on z historycznymi obiektami muzealnymi. Jest to scena rodzajowa odwołująca się do tradycji wyplatania i naprawy sieci rybackich. Artysta wykorzystał nakrycia głowy, projektowane przez Elizabeth van der Helm, w których wyraźnie widać odwołanie do czepków noszonych w Volendamie. Charakterystyczne, szpiczaste zakończenie, a nade wszystko wygięte wysoko do góry „skrzydła” czepca, wykonane z czarnej koronki, nie nastrożają wiele trudności w rozpoznaniu pochodzenia inspiracji. Istotnym elementem są także drewniane chodaki. Była to czarno-biała kompozycja, umieszczona w ciemnym pomieszczeniu oświetlonym sztucznym światłem, tworzącym niezwykle dramatyzm. Fotograf mody, Maarten Schets sięgnął po projekty Elizabeth van der Helm, ukazując na fotografii trzy kobiety stojące plecami do widza, a zwrócone twarzami w kierunku morza. Wszystkie ubrane są w ten sam sposób: czarna długa suknia odkrywająca plecy oraz wspomniane nakrycia głowy. Motyw wyjściowym dla kompozycji miał być obraz Caspara Davida Friedricha *Wieczorny krajobraz z dwoma mężczyznami*³⁵⁷. Motyw kobiety spoglądającej na morze jest toposem, który bardzo często pojawia się w kulturze holenderskiej i jest w niej silnie zakorzeniony. Swoje projekty pokazały również siostry Spijkers – Truus i Riet, jednak w ich kolekcji odniesienia do tradycyjnych strojów nie są tak bardzo czytelne. Czarno-białe stroje w swojej

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ *Mode in Zuiderzeemuseum*, „Haarlems Dagblad”, 21 II 2008, s.709.

³⁵⁶ Szerzej na ten temat piszę w rozdziale poświęconym biżuterii.

³⁵⁷ Informacja za: „Land of water”, R. 3 (2009), nr 1, s.110.

estetyce są odwołaniem do ubiorów z filmu *Przeminęło z wiatrem* i w ten sposób wpisują się w zakres znaczeniowy wystawy.

Dla niektórych projektantów udział w wystawie był pierwszym spotkaniem z tradycją rozumianą jako tworzywo artystyczne. Stylistka Caroline Fuchs w wywiadzie dla „NRC Handelsblad” powiedziała:

Holenderskie stroje tradycyjne nigdy wcześniej nie były dla mnie źródłem inspiracji. Stały się nią dopiero, gdy rozpoczęłam pracę nad wystawą. Nie wiedziałam, co zobaczę w magazynie muzealnym. [...] Byłam zaskoczona bogatą historią tradycyjnych strojów oraz dużą dbałością o detale³⁵⁸.

Dla innych sięganie do źródeł nie było nowością, ale tradycja pozwoliła im skupić się na detalach i lepiej zrozumieć przeszłość. Potwierdzeniem tej tezy niech będą słowa Francisca van Benthuma:

Dzięki tej wystawie odkryłem tradycyjne stroje na nowo. Ich sylwetka była dla mnie znajoma, ale nigdy nie miałem szansy zobaczyć z bliska, jak wyjątkowe są niektóre z nich. Wtedy zacząłem się zagłębiać. Zobaczyłem szczegóły. Tak bardzo mnie one zainspirowały, że oparłem na nich swoją kolekcję *Hope* (zima 2008/2009)³⁵⁹.

Wystawa *Moda w ruchu* (*Mode in beweging*) w Hoorn

W listopadzie 2010 roku otwarto wystawę w Westfries Muzeum (Muzeum Zachodnio-fryzyskie) w Hoorn. Tytuł wystawy brzmiał *Moda w ruchu*. Współcześni artyści należący do stowarzyszenia het VeelZijdig Collectief, zajmujący się tworzeniem różnych form artystycznych z wykorzystaniem tekstyliów, stworzyli kolekcję ubiorów i akcesoriów opartą na kolekcji muzealnej strojów pochodzących z lat 1750-1900. Inspiracją miały być jedynie formy tych ubiorów. W wykonaniu zastosowano bowiem nowoczesne techniki³⁶⁰. Wystawa nie była inicjatywą muzeum, lecz stowarzyszenia het VeelZijdig Collectief oraz organizacji Textiel Plus, które zwróciły się w 2007 roku do muzeum z propozycją zaprezentowania swoich prac. Muzeum ze swej strony zaoferowało nie tylko dostęp do swojej kolekcji, lecz także krótkie szkolenie przygotowane przez konserwatorkę muzealną, Liesje Schrans³⁶¹. Artystom zaprezentowano należące do kolekcji ubiory historyczne oraz stroje regionalne z regionu Fryzji Zachodniej. Przyjęto zasadę, iż wszystkie akcesoria oraz dodatki miały mieć kolor czerwony, ubiory zaś białe³⁶². Prace te bazują zawsze na jednym elemencie ubioru. Są bardziej dziełami sztuki, przeznaczonymi na wystawę muzealną, niż

³⁵⁸ T. Metz, *Werk van tientallen ontwerpers op expositie Zuiderzeemuseum*, „NRC Handelsblad”, 04 IV 2009, sekcja: *Zaterdag bijvoegsel*.

³⁵⁹ Ibidem.

³⁶⁰ *Mode in Hoorn*, „Het Parool”, 24 VII 2010, s. 41.

³⁶¹ *Nauwelijks te dragen jurken en hoedjes*, „Nederlandse Dagblad”, 26 VII 2010, sekcja: *Regio*.

³⁶² Informacje pochodzą z materiałów przekazanych przez muzeum oraz wywiadu z pracownikami, Hoorn 3 II 2012.

ubiorami. Mają minimalistyczny charakter i są oszczędne w wyrazie, ale odniesienie do tradycji jest w nich niezwykle czytelne i oryginalne³⁶³.

Ricardo Ramos – kolekcja *Reconstructing klederdracht*

Ricardo Ramos jest projektantem mody, pochodzenia hiszpańsko-kolumbijskiego, który obecnie mieszka i pracuje w Berlinie. W 2011 roku stworzył kolekcję inspirowaną tradycyjnymi strojami ze Staphorst. Kolekcja została pokazana w kilku miastach europejskich oraz w Stanach Zjednoczonych. Jej promocja stała się zarazem promocją Staphorst i jego kulturowego dziedzictwa. Jest to ciekawy, wychodzący nieco poza tematykę tej rozprawy przykład inspiracji tradycyjnymi strojami. Inny, ponieważ nie jest ekspresją doświadczenia własnej kultury ani przejawem uczestnictwa w życiu społecznym wspólnoty. Ricardo Ramos jako osoba pochodząca z zewnątrz doświadcza kultury obcej, ale poprzez swoją w nią ingerencję przyczynia się do zmiany sposobu myślenia mieszkańców Staphorst o własnej tradycji. Ta silnie związana z własną kulturą i religią wspólnota odkryła sposób na połączenie przeszłości z nowoczesnością.

Kolekcja Ramosa nosiła tytuł *Reconstructing klederdracht* (*Rekonstrukcja strojów tradycyjnych*). W ramach przygotowań Ramos odwiedzał Staphorst trzy razy w ciągu dwóch miesięcy. Miał szansę uczestniczyć w aukcji strojów i tkanin zorganizowanej przez lokalne muzeum. Nabył wiele egzemplarzy tradycyjnej garderoby, tworząc własną kolekcję, która następnie pozwoliła mu na dokładną analizę sposobu ich wykonania, a także ich tradycyjnego znaczenia³⁶⁴.

Dirk Kok wypowiadał się z wielkim uznaniem na temat projektanta i jego kolekcji:

Staphorst skupiło międzynarodową uwagę: któż by to pomyślał? Wspaniały. Błyskotliwy. Lubię takich kreatywnych ludzi. Świetny człowiek!³⁶⁵

Prasa holenderska śledziła dalsze losy kolekcji Ramosa. Pisano o pokazie w Berlinie, w którym uczestniczyli przypadkowi goście z Holandii³⁶⁶. Nie pominięto również informacji o prezentacji kolekcji w Nowym Jorku, gdzie projektant miał odebrać nagrodę „Clash of the Artists 2011”, przyznaną mu za tę właśnie kolekcję przez organizację Art for Progress³⁶⁷. Kolekcja została zaprezentowana w trakcie ważnych imprez związanych z modą³⁶⁸ oraz spotkała się z ogromnym odzewem wśród mieszkańców Staphorst. Ricardo Ramos opowiada:

³⁶³ Charakterystyka na podstawie dokumentacji ikonograficznej przekazanej przez muzeum.

³⁶⁴ Korespondencja z Ricardo Ramosem, styczeń 2013.

³⁶⁵ *Klederdracht Staphorst scoort op catwalk Berlijn*, „AD/Amersfoortse Courant”, 26 I 2011, s. 4.

³⁶⁶ *Bijzondere ervaring...*

³⁶⁷ Staphorster klederdracht te zien in New York, „De Stentor / Zwolse Courant”, 18 IV 2011, sekcja: *inter*.

³⁶⁸ Były to następujące miasta: Berlin, Londyn, Nowy Jork, Łódź oraz Barcelona. Niektóre stroje należące do tej kolekcji znajdują się obecnie w muzeach etnograficznych Łodzi i Warszawy, a co najistotniejsze także w muzeum w Staphorst.

Reakcja była niesamowita – lokalna prasa, instytucje oraz bardzo wielu ludzi w różnym wieku kontaktowało się ze mną! Byłem bardzo usatysfakcjonowany, ponieważ moją intencją było zbudowanie pomostu pomiędzy tradycją a młodymi mieszkańcami Staphorst, żeby zachęcić ich do sięgania po własną tradycję w nowy, świeży sposób.

Staphorst op de Catwalk³⁶⁹

Dzięki sukcesowi kolekcji Ricardo Ramosa powstała lokalna inicjatywa, której przewodniczyli Gerard van Oosten³⁷⁰ oraz Annet van Strik³⁷¹. Rozpoczęto tworzenie projektów nowoczesnych ubiorów opartych na miejscowych strojach tradycyjnych. Organizatorzy zaproponowali trzy różne kategorie. Pierwszą miały być współczesne ubiory przerobione z tradycyjnych strojów. Druga kategoria polegała na łączeniu elementów tradycyjnej i nowoczesnej konfekcji, trzecia zaś na stworzeniu przy użyciu charakterystycznych miejscowych tkanin zupełnie nowych kreacji, bliskich idei *haute couture*. Kreacje miały być pokazane podczas *show* zorganizowanego w 2011 roku z okazji dwustulecia istnienia Staphorst³⁷².

Pokaz mody odbył się na placu targowym. Prezentowano tradycyjne stroje w ich oryginalnym wydaniu, projekty przygotowane przez mieszkańców Staphorst i okolic, a także ubiory z kolekcji Ricardo Ramosa³⁷³. Wydarzenie okazało się wielkim sukcesem. Jeszcze w tym samym roku kolekcję zaprezentowano w głównym mieście prowincji Overijssel – Zwolle³⁷⁴. Biorąc pod uwagę, że Staphorst uchodzi za bardzo konserwatywną wspólnotę, projekt ten był ważnym krokiem w kreowaniu innego wizerunku i pokazaniu na zewnątrz, że przywiązanie do tradycji może iść w parze z nowoczesnością. Anet van Strik tak wyraziła się w jednym z wywiadów:

Nasza wspólnota jest bardzo negatywnie przedstawiana w mediach. W ten sposób staramy się stworzyć bardziej pozytywny wizerunek w wiadomościach³⁷⁵.

³⁶⁹ Szerzej na ten temat piszę w artykule: M. Kargól, 'Staphorst na wybiegu'. Inspiracja tradycyjnymi strojami holenderskimi w modzie współczesnej jako forma obcowania z lokalną tradycją, „Rocznik Antropologii Historii”, 2013, nr 2, s. 271-299.

³⁷⁰ Gerard van Oosten jest urodzonym w Staphorst konserwatorem obrazów, specjalizuje się w metodzie stipwerku. Jest również fotografem amatorem. Por. M. Calis, *Frivole behaatjes uit Staphorst*, „Dagblad De Limburger”, 15 X 2012, s. 4.

³⁷¹ Annet van Strik jest pochodzącą ze Staphorst projektantką wnętrz. Por. E. Meier, *Oude en nieuwe streekdrachten*, „Immaterieel erfgoed”, R. 1 (2012), nr 4, s. 4-7. Artykuł ten został przedrukowany w czasopiśmie „Folklore”, R. 49 (2012), nr 4, s. 22-25.

³⁷² K. Geilenkirchen, *Modeshow. Staphorsters maken eigen variant van 'klederdracht anno 2011' voor jubileumfeest – 'Moderne klederdracht' krijgt vervolg*, „De Stentor/Zwolsse Courant”, 25 I 2011, sekcja: *inter-nwoverijs*.

³⁷³ Idem, *Jubileum. Gemeente nodigt iedereen uit voor verjaardagsfeest – Heel Staphorst houdt open huis*, „De Stentor/Zwolsse Courant”, 15 IV 2011, sekcja: *inter-nwoverijs*.

³⁷⁴ *Staphorster 'kleedgedrag' op Zwolsse catwalk*, „De Stentor/Zwolsse Courant”, 20 V 2011, sekcja: *inter-nwoverijs*.

³⁷⁵ Idem, *Staphorst maakt kraplap weer hip*, „Reformatorisch Dagblad”, 12 IV 2012, s. 5.

Pokaz mody z 2011 roku zapoczątkował kolejną część tego projektu i zaowocował wydaniem książki *Staphorst op de Catwalk*³⁷⁶, która ukazała się w kwietniu 2012 roku. Zawierała przede wszystkim fotografie powstałe w trakcie pokazu w poprzednim roku. Jej promocji towarzyszył następny pokaz, zatytułowany *Klederdracht met een knipoog* (*Tradycyjne stroje z przymrużeniem oka*), podczas którego zaprezentowano nowe projekty. Tytuł pokazu mody wymaga wyjaśnienia, ponieważ może błędnie sugerować, że powstałe projekty miały mieć zabawny charakter. Zwrot ten (w języku holenderskim) spotykać można często w kontekście działań podejmowanych wobec tradycji, które ją reinterpretują i wprowadzają w ramy nowoczesności.

Na pokazach w latach 2011 i 2012 obecne były kobiety noszące tradycyjne stroje w życiu codziennym, które przybyły na tę uroczystość w ubiorach świątecznych, zakładanych w niedziele i na specjalne okazje. Ich obecność była świadectwem akceptacji tej inicjatywy. Liczny udział mieszkańców Staphorst w imprezach świadczy o zainteresowaniu, ale i akceptacji. Pojawiły się również nieliczne krytyczne głosy. Niektórzy mieszkańcy uważali, że takie użycie tradycyjnych strojów nie przystoi. Twórcy projektu bronili się jednak. Twierdzili, że tradycyjne stroje powstały w wyniku przekształcenia mody miejskiej. Teraz ma miejsce coś podobnego. Swoją postawę deklarowali w następujący sposób:

Z szacunkiem dla dawnego, tworzymy coś nowego, w czym bardzo wyraźnie można rozpoznać Staphorst³⁷⁷.

Historia tej inicjatywy nie skończyła się w roku 2012. W styczniu 2013 roku królowa Beatrix ogłosiła swoją abdykację; 30 kwietnia w czasie uroczystości towarzyszących zmianie na tronie holenderskim zostały zaprezentowane projekty powstałe w ramach trzeciej edycji *Staphorst op Catwalk*, a 26 kwietnia zostały one pokazane w samym Staphorst. Koordynatorka, Annet van Strik zapowiadała:

Podczas *Staphorst op de Catwalk* stroje będą miały królewski posmak. To będzie pierwszy raz, kiedy podejmiemy ten temat, a zbliżająca się zmiana tronu jest właściwym momentem. [...] Można na przykład pomyśleć o pomarańczowych opaskach, koronach lub skrzydłach³⁷⁸.

Pokaz odbył się w Staphorst-Rouveen 26 kwietnia 2013 roku. Powstał ponadto kalendarz z fotografiami stworzonych kreacji. Zdjęcia zrobiono w różnych miejscach gminy, aby oddać charakter miejscowego krajobrazu³⁷⁹.

Trudno już dziś ocenić to, jaki wpływ wywarła inicjatywa mieszkańców Staphorst na sposób, w jaki ich miejscowość i oni sami są postrzegani. Miała ona przede wszystkim charakter artystyczny. Nie zaowocowała powstaniem nowego trendu wśród młodzieży,

³⁷⁶ Staphorst op de Catwalk. Klederdracht uit de mode in de mode, Staphorst 2012.

³⁷⁷ Cytat pochodzi ze strony internetowej: Staphorst in beeld: <http://www.staphorstinbeeld.nl/overig/142-staphorstcatwalk.html>, 23 XII 2012.

³⁷⁸ J. Boschman, *Staphorst op de Catwalk speelt met modeshow in op troonswisseling*, „De Stentor/ Zwolse Courant”, 6 II 2013, sekcja: *nv_over3*.

³⁷⁹ *Kalender van modellen Staphorst op Catwalk*, „De Stentor / Zwolse Courant”, 26 III 2013.

to znaczy nie zaczęła ona nosić tych strojów w życiu codziennym. Ważnym elementem był sam proces tworzenia oraz współudział w prezentacji jego efektów. Zaprojektowane kreacje pozostały artystyczną ekspresją, powstałą w wyniku obcowania z tradycją.

Suknie ślubne w Spakenburgu

W Spakenburgu znajduje się sklep z sukniami ślubnymi, którego właścicielką jest pochodząca z Soest Marianne Poons³⁸⁰. Na pierwszy rzut oka lokal ten nie różni się od innych sklepów z sukniami ślubnymi. Wyróżniają go jednak dwie niewielkie lalki, ustawione na stoliku przy wejściu, prezentujące specjalne suknie ślubne. Bez trudu rozpoznać można charakterystyczne tkaniny. Jedna z sukienek wykonana jest z materiału w paski, tego samego, który zobaczyć można w Volendamie. Druga z nich utrzymana jest w fioletowej gamie kolorystycznej. Są to typowe tkaniny, jakie odnaleźć możemy w tradycyjnych strojach w Spakenburgu. Marianne Poons zwróciła uwagę na symbolikę tych kolorów. Fiolet dominujący w stroju tradycyjnym wyrażał lekką żalobę lub jej końcowy stan. Koniec żałoby oznaczał gotowość do rozpoczęcia nowego życia. Użycie tego koloru w sukni ślubnej symbolizuje zatem gotowość do wejścia w nową fazę życia.

Pomysł stworzenia takich sukien ślubnych pochodził od samej Marianne Poons. Kilka lat temu postanowiła zaprojektować suknie ślubne, wzorując się na tradycyjnych strojach, a przede wszystkim tkaninach, z których je szyto, aby promować sklep. Nie sądziła, by ktokolwiek chciał wziąć ślub w takiej sukni. Obecnie pracuje już z czwartą klientką, która zamierza wystąpić na ślubnym kobiercu właśnie w takim stroju. Wszystkie dotychczasowe klientki mieszkały w Spakenburgu, choć ostatnia jest z pochodzenia Włoszką. Jedną z klientek Marianne Poons była Angela Hertog, która całe życie spędziła w Spakenburgu. W wywiadzie dla jednego z lokalnych czasopism opowiada o swojej decyzji:

Mój przyjaciel nie poprosił mnie jeszcze o rękę, ale kiedy zobaczyłam tę sukienkę, od razu pomyślałam, że właśnie w takiej chciałabym wziąć ślub. [...] Zawsze byłam zakochana w tkaninach, z których wykonane są tradycyjne stroje ze Spakenburga. Uważam, że to byłby straszny grzech, gdyby one zniknęły z naszych ulic. Sama chciałabym je nosić w późniejszym okresie mojego życia³⁸¹.

Marianne Poons opowiada, że również panie z rodziny Angeli Hertog były zachwycone jej suknią. Przyznaje jednak, że reakcje są różne. Niektórzy z mieszkańców Spakenburga uważają, że suknie są piękne, ale są i tacy, którym ten pomysł absolutnie się nie podoba. O sukniach ślubnych Marianne pisała prasa³⁸². Lokalna telewizja emitowała także w 2011 roku krótki reportaż, poświęcony jej pracy³⁸³. Poza Spakenburgiem nie udało się jej jeszcze uzyskać dużego rozgłosu.

³⁸⁰ Wywiad z Marianne Poons, Spakenburg 17 I 2013.

³⁸¹ *Trouwen in klederdracht*, „AD/Amersfoortse Courant”, 11 VII 2011, s. 5.

³⁸² *Ibidem*, s. 5.

³⁸³ <http://www.youtube.com/watch?v=DQ9Xdij4zjg>, 18 II 2013.

Podsumowanie

Opisywane powyżej zjawiska związane z pojawianiem się tradycyjnych strojów w kontekście współczesnej mody możemy podzielić na trzy grupy: inicjatywy muzealne, indywidualny wybór projektantów mody oraz wydarzenia o charakterze lokalnym. Akcje podejmowane przez muzea są elementem szerszej strategii mającej na celu zmianę profilu placówki na bardziej nowoczesny, co jest odpowiedzią na potrzeby współczesnego odbiorcy poszukującego kontaktu ze sztuką i tradycją. Muzeum w Middelburgu prezentuje kulturę regionalną. Zapraszając do współpracy holenderskich projektantów mody oraz studentów z całego kraju, wykracza jednak poza terytorialne granice swojej prowincji. Wystawy w Hadze oraz Enkhuizen to przedsięwzięcia na skalę ogólnonarodową zarówno pod względem dziedzictwa kulturowego, jak i udziału artystów pochodzących z różnych części Holandii. Indywidualne wybory poszczególnych projektantów podyktowane są znaczeniem strojów tradycyjnych w holenderskiej historii ubioru oraz tzw. tożsamości mody narodowej. Dla każdego z nich wykorzystywanie tradycyjnych strojów jako źródła inspiracji daje sposobność do obcowania z tradycją oraz poszerzania wiedzy na jej temat. Wielu z nich traktuje tradycyjne stroje jako element dziedzictwa narodowego, dla niektórych są one częścią kultury lokalnej (Lidewij Corstiaans). Zjawiska, które obserwujemy w Spakenburgu, a przede wszystkim w Staphorst, stanowią przykład udziału w życiu lokalnej społeczności związanym z miejscowymi tradycjami. Suknie ślubne projektowane przez Marianne Poons są tego bardzo indywidualnym przykładem. Mimo że nie pochodzi ona ze Staphorst, zaakceptowała lokalną kulturę. Tę adoptowaną tradycję wykorzystuje ona do promocji swojej działalności. Sposób, w jaki stosuje oraz interpretuje tkaniny, wskazuje jednak na świadome odwoływanie się do lokalnych obyczajów oraz sugeruje ich głębsze poznanie.

Wspólnym aspektem wszystkich tych działań jest doświadczanie tradycji przez twórczość. Projektowanie ubiorów jest tą formą kreatywności, która najpełniej pozwala wykorzystać możliwości, jakie dają tradycyjne stroje. W odniesieniu do strojów są to materiał, technika, sposób dekoracji lub inne znaczenia kulturowe. To doświadczenie polega zawsze na indywidualnym obcowaniu z przeszłością i przekazywaniu jej w postaci zmienionej, bo naznaczonej określonym działaniem twórczym.

Warto zadać pytanie, czy te zjawiska w modzie holenderskiej są czymś wyjątkowym w dotychczasowej historii, a jeśli tak, to dlaczego pojawiły się akurat teraz? Wspomniałam o inspiracjach strojami tradycyjnymi, które pojawiły się w latach siedemdziesiątych oraz dziewięćdziesiątych. W pierwszym z wymienionych okresów odwoływanie się do ludowych tradycji było wyrazem – jak twierdzi José Teunissen – zainteresowania etnologią. Inspiracje, które obserwujemy w ciągu ostatnich dwudziestu lat, są natomiast wynikiem poszukiwania tożsamości³⁸⁴. Powstawały na przełomie tysiąclecia, w okresie sprzyjającym refleksji na temat przeszłości, nowoczesności oraz zmian zachodzących w tożsamości narodowej i lokalnej. Świadczy ona o namyśle nad kondycją tradycyjnej kultury narodowej u progu nowego millenium. Ten najnowszy okres charakteryzuje się silnymi dążeniami

³⁸⁴ Wywiad z José Teunissen, Arnhem, 21 I 2013.

integracyjnymi, powodującymi reakcje w postaci działań kultywujących lokalne tradycje i odrębności kulturowe.

Trudno jednoznacznie określić, jak duży wpływ wywierały na siebie poszczególne działania. Niektóre z nich były znane organizatorom nowych inicjatyw. Sądzę, że można mówić o pewnym trendzie w holenderskim środowisku związanym z modą, który zarysowuje się w ciągu ostatnich dwóch dziesięcioleci.

3. Biżuteria

Tradycyjne stroje stały się źródłem inspiracji nie tylko dla współczesnych projektantów mody, lecz także dla twórców nowoczesnej biżuterii. Nowych motywów szukają oni zarówno w dawnej biżuterii, jak i samych strojach, które oferują z jednej strony bogactwo motywów, form dekoracji oraz swoistą estetykę, z drugiej zaś szeroki zakres znaczeń i skojarzeń.

W tym obszarze dają się zaobserwować różnorodne zjawiska. Po motywy należące do tradycyjnych strojów sięgają lokalni jubilerzy tworzący biżuterię do swoich sklepów. Czynią to także twórcy, dla których projektowanie biżuterii jest formą sztuki. Podobnie jak w przypadku zjawisk obserwowanych w modzie, odwoływanie się do tradycji wpływa z wrażliwości artystycznej niektórych projektantów biżuterii lub jest odpowiedzią na inicjatywę instytucji, na przykład muzeum.

Piet Minderhoud, autor książki poświęconej tradycyjnej biżuterii holenderskiej, jest przede wszystkim artystą jubilerem³⁸⁵. Należą do niego dwa sklepy jubilerskie znajdujące się w miejscowościach Arnemuiden oraz Westkapelle. Zakład Minderhouda to rodzinny interes, istniejący już od 1875 roku³⁸⁶. Wcześniej niemal wyłącznie produkowano biżuterię tradycyjną. Obecnie, kiedy stroje regionalne prawie całkowicie zniknęły z życia codziennego, Minderhoud tworzy współczesną biżuterię z elementami dawnych tradycji, a także biżuterię tradycyjną dla grup folklorystycznych, muzeów oraz kolekcjonerów. Zdarza mu się wykonywać biżuterię dla osób, które noszą jeszcze tradycyjne stroje. Co prawda takich klientów jest już niewielu, ale ich potrzeby są zawsze wyjątkowe. Huib de Vries w swoim artykule w czasopiśmie „Terdege” przytacza słowa Pieta Minderhouda:

Jeśli robię jeszcze *krullen*³⁸⁷ dla ludzi, którzy mieszkają w domach opieki, to robię je z miedzi. Oni wolą nie mieć żadnego złota, bo tam nikt nigdy nie wie, kto wchodzi, kto wychodzi³⁸⁸.

Jubiler sam kolekcjonuje tradycyjną biżuterię, zajmuje się jej naprawą i odnawianiem. W tym kontekście najważniejsze są jednak jego propozycje współczesnej biżuterii. Sięga

³⁸⁵ Mowa tutaj o książce: P. J. Minderhoud, *Van de goudsmid...* Więcej na ten temat, zob.: stan badań.

³⁸⁶ Informacja za stroną internetową sklepu: <http://www.juwelierminderhoud.nl/>, 23 XII 2012.

³⁸⁷ Element nakrycia głowy. Zob. Słownik terminów.

³⁸⁸ H. de Vries, *De laatste klederdrachtdrachers*, „Terdege”, 27 VII 2007, s. 8-13.

w niej po autentyczne elementy, takie jak zelandzki guzik (tzw. *Zeeuws knoop*) przypominający kształtem kwiat. Był on niegdyś ważnym elementem strojów męskich, ale wprowadzono go także do ubiorów damskich jako dekorację kończącą szpilki, którymi mocowano nakrycie głowy. Te tradycyjne motywy łączy Minderhoud z formami nowoczesnymi, geometrycznymi i abstrakcyjnymi, nadając im zupełnie nową wartość estetyczną. Inspiracja miejscowym dziedzictwem kulturowym i artystycznym pozostaje jednak niezwykle czytelna. Minderhoud wykorzystuje także sprzączki pasów noszonych niegdyś przez mężczyzn. Z elementów należących do tradycyjnych ubiorów kobiecych jubiler wybrał *oorijzer*. Modyfikując nieznacznie ich formę, robi z nich naszyjniki lub zawieszania do wisiorków. Inspiruje się także tradycyjnymi tworzywami, z których wykonywane były niegdyś naszyjniki, takie jak czerwony koral noszony najczęściej przez kobiety w Zelandii, ale także w innych częściach kraju, oraz kamienie granatu noszone w okresie żałoby. Interesującym zapożyczeniem z tradycyjnych strojów są koronkowe wzory stosowane niegdyś do ozdoby tradycyjnych czepków zelandzkich. Złotnik odbija je w metalach, z których wykonuje następnie pierścionki, bransolety, wisiory oraz naszyjniki.

Wspomniany zelandzki guzik stał się prawdziwym symbolem prowincji, a także niezwykle modnym elementem współczesnej biżuterii. Nie tylko Minderhoud stosuje ten motyw w swoich nowoczesnych kreacjach. W wielu sklepach jubilerskich spotkać można pierścionki, naszyjniki, kolczyki oraz bransolety z tym właśnie motywem.

Tradycyjnymi strojami, jako źródłem inspiracji dla współczesnej mody, interesowali się studenci akademii sztuk pięknych. Podobnie było w przypadku biżuterii. Marleen Breen oraz Ina Reijnierse, studiujące na Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii, jak wielu doświadczonych już złotników, sięgnęły po zelandzki guzik. Marleen Breen łączy ten motyw z kamieniami szlachetnymi oraz perłami. Ina Sponselee-Reijnierse obok zelandzkiego guzika stosuje także czerwony koral i motyw nadrukowanej, tradycyjnej koronki. W skład jej kolekcji wchodzi naszyjniki, pierścionki, kolczyki i brosze. Wystawa ich prac miała miejsce w Middelburgu w siedzibie organizacji *de Drvkkery* w 2009 roku³⁸⁹.

Wspomnieć należy też Lilian de Bruijn, która wykonała naszyjniki w kształcie zelandzkiego guzika z kleju poliestrowego w różnych kolorach. Dzięki temu wygrała w 2010 roku zawody *KreaDoe*, zdobywając tytuł „najbardziej kreatywnego Holendra”. Wisiorki były także podarunkiem dla księżniczki Máximy i jej córek³⁹⁰. W tym przypadku element regionalnej tradycji zostaje użyty nie tylko w nowoczesnej kreacji, ale stając się podarunkiem dla rodziny królewskiej, nabiera szerszego znaczenia, ponieważ jest nie tylko symbolem lokalnego dziedzictwa, lecz także elementem dziedzictwa narodowego.

Na uwagę zasługuje twórczość jeszcze jednego złotnika, którego sklep znajduje się w centrum Middelburga. Bert van Wijk czerpie inspiracje nie tylko z zelandzkich guzików czy tradycyjnych strojów, lecz także z całego otoczenia, morza i krajobrazu Zelandii. Dlatego w tworzonej przez niego biżuterii pojawiają się muszelki, kraby i szczypce homara. Szczególnie interesująca i zwracająca uwagę przechodniów jest wystawa sklepowa, na której Bert van

³⁸⁹ K. van Zweeden, *Nieuwe Zeeuwse sieraden*, artykuł na stronie internetowej prowincji Zelandia: http://www.zeeland.nl/nieuws/13538/Nieuwe_Zeeuwse_sieraden, 20 II 2013.

³⁹⁰ J. Cats, op. cit., s. 87.

Wijk umieścił plastikowe popiersia. Na ich głowach osadzone są różne formy tradycyjnych nakryć głowy, lecz zamiast charakterystycznych elementów blaszanych jubiler użył muszlelek oraz dzwonekó rowerowych. Twórczość Berta van Wijka jest przykładem gromadzenia różnorodnych elementów regionalnej tradycji oraz krajobrazu i łączenia ich w nowy, żartobliwy sposób. Artysta osiąga zaskakujące efekty świadczące z jednej strony o dużym zainteresowaniu tą kulturą, z drugiej zaś o pełnym poczucia humoru dystansie wobec niej.

W ostatnim dziesięcioleciu możemy obserwować przedsięwzięcia na skalę ogólnonarodową, w których wyniku doszło do spotkania dwóch zjawisk kulturowych: współczesnej sztuki projektowania biżuterii oraz tradycji w postaci strojów regionalnych. Jednym z nich była wystawa *Przeminęło z wiatrem*, omówiona w rozdziale poświęconym modzie. Aby zachować jednak porządek chronologiczny, powrócimy najpierw do roku 2006. Organizatorzy konkursu *New Traditional Jewellery* zdecydowali się poświęcić jego pierwszą edycję tradycyjnym strojom³⁹¹. Artyści holenderscy odwoływali się do różnych konkretnych elementów ubiorów regionalnych, ich estetyki oraz lokalnych zwyczajów, związanych na przykład z żałobą. Miejscowość Marken stała się inspiracją dla projektantek Lucy Sarneel oraz Mecky van den Brink. Dla pierwszej z nich najważniejsze były formy, zwłaszcza gwiazdzista łata na piersi oraz kształt nakrycia głowy dziewczyny ze zdjęcia zrobionego w Marken przez Casa Oorthuysa. Druga z artystek skorzystała ze zdjęć innego znanego fotografa, portretującego niegdyś mieszkańców Marken, Henka van der Leedena. Dla niej najważniejsze były tkaniny, z których szyto tradycyjne stroje – niezwykle wzorzyste i barwne. Tradycyjne stroje oraz biżuteria noszone w okresie żałoby stały się punktem wyjścia dla projektów Carli Nuis oraz Joke Dubbeldam. Kilku projektantów zainteresowały konkretne elementy; dla ozdoby głowy zaprojektowanej przez Michiel Teunen inspiracją był *oorijzer*, Fanny van Biesen stworzyła naszyjnik, odwołując się do formy i dekoracji *beuk*, elementu stroju charakterystycznego dla miejscowości Axel, Marije Geursen sięgnęła po najbardziej typowy element holenderskich strojów tradycyjnych, a mianowicie chodaki. Sposoby dekoracji, takie jak tradycyjna koronka, *stipwerk* oraz zelandzkie guziki pojawiały się także w propozycjach niektórych twórców. Robean Visschers zaprojektował pierścionek z zelandzkim guzikiem jako oczkiem. Cały obiekt włożył w miniaturową formę rusztowania, do czego skłoniła go trwająca wówczas renowacja kościoła św. Jana w Den Bosch. Dla Francis Willemstijn punktem wyjścia dla jej czarnej, geometrycznej broszki były szpilki służące do przypinania nakryć głowy oraz linie, które zaobserwowała w formach tradycyjnych strojów ze Spakenburga³⁹².

Na wystawie *Przeminęło z wiatrem* prezentowano biżuterię zarówno projektantów, którzy już wcześniej sięgali po tradycyjne stroje, jak i takich, którzy specjalnie na tę okazję przygotowali nowe prace. Do pierwszej grupy należały wspomniane wyżej Lucy Sarneel oraz Francis Willemstijn, a także Willemijn de Greef. Lucy Sarneel prezentowała szereg ze

³⁹¹ Konkurs ten organizowany jest w Amsterdamie od 2006 roku. Biorą w nim udział projektanci biżuterii z całego świata: Holandii, Niemiec, Belgii, Węgier, Estonii, Japonii, Korei, Izraela, Stanów Zjednoczonych i wielu innych krajów. Są to zarówno profesjonalni twórcy biżuterii, jak i studenci. Szczegółowe informacje na temat konkursu można znaleźć na stronie: <http://www.newtraditionaljewellery.com>, 20 II 2013.

³⁹² I. Otte, *New traditional jewellery. Streekdracht inspireert ontwerpers van hedendagse sieraden*. Materiał sporządzony przez organizację Coda w Apeldoorn w związku z organizacją wystawy, dostępny na: http://foundationarttinbusiness.com/ntj/include/pres_2006.pdf, 20 II 2013.

swoich prac, które powstały w ciągu kilku lat, a tym, co je łączyło, była fascynacja autorki tradycyjnymi strojami z Marken oraz technikami wykonywania ubiorów należącymi do miejscowej tradycji, przekazywanymi z pokolenia na pokolenie. Willemijn de Greef swoimi pracami oddała cześć ginącym tradycjom kultury rybackiej oraz związanymi z nimi rzemiosłami. Bardzo częstym motywem są rybackie liny oraz łańcuchy. Źródłem inspiracji były także dekoracyjne motywy kwiatowe charakterystyczne dla strojów tradycyjnych ze Spakenburga³⁹³. Biżuteria Francis Willemstijn utrzymana jest w czarnej tonacji. Użycie czarnych tkanin oraz koralu z granatu świadczy o zwrocie artystki w kierunku zwyczajów żałobnych związanych z tradycyjnym ubiorem. Na tej wystawie zaprezentowano również broszkę, która została pokazana w konkursie z 2006 roku³⁹⁴. Artyści, którzy tradycyjne stroje odkryli dzięki wystawie *Przeminęło z wiatrem*, to Ted Noten, Robert Smit oraz Evert Nijland. Ted Noten odwołał się do kultury rybackiej w Urk, gdzie mężczyźni nosili kolczyki z łodzią rybacką jako ornamentem, symbolem odwołującym się do pracy wykonywanej niegdyś przez większość mężczyzn w społeczności. Ponieważ życie w Urk diametralnie się zmieniło i już niewielu z nich zajmuje się rybołówstwem, Ted Noten stworzył kolczyki ze współczesnymi motywami, takimi jak deskorolka, *iPod*, samochód lub adidas. Robert Smit to kolejny z projektantów biżuterii, którego zachwyciły stroje z Marken. Najbardziej cenił sobie ręcznie wykonywane hafty, które pojawiły się jako nadruk w jego okrągłych broszkach. Evert Nijland przywołał najbardziej charakterystyczne elementy tradycyjnej biżuterii: czerwony koral i czarny granat noszony w okresie żałoby, które zamienił w szklane paciorki³⁹⁵.

Zjawiska obserwowane w Zelandii to przykład promocji lokalnej tradycji, czerpanie z niej inspiracji i wprowadzanie do współczesnych kontekstów. Wszystko odbywa się na poziomie lokalnym. Miejscowi twórcy sięgają po swoje własne dziedzictwo, a zasięg ich działalności ogranicza się do prowincji, którą zamieszkują. Wystawy w Apeldoorn w 2006 roku oraz w Enkhuizen w 2009 roku prezentowały natomiast dzieła sztuki jubilerskiej, dla których inspiracją były tradycyjne stroje holenderskie ze wszystkich zakątków kraju. W takim ujęciu postrzegane są jako element narodowego dziedzictwa kulturowego. Tradycja zostaje wprowadzona do współczesnej sztuki jubilerskiej. W wielu projektach przywołane zostają jednak nie tylko formy, wzory oraz barwy, lecz także ich znaczenie, jakie miały w kontekście historycznym.

4. Malarstwo i grafika

Inspiracje, które dany artysta czerpie z otaczającego go świata, dostrzec można w motywach jego sztuki, technice, a także estetyce. Za ich pośrednictwem przekazuje on również

³⁹³ Prace te zamieszczone są na stronie domowej artysty: <http://www.willemijndegreef.nl>, 20 II 2013.

³⁹⁴ Prace artystki z wystawy odnaleźć można na jej stronie domowej: <http://www.willemstijn.com>, 20 II 2013.

³⁹⁵ Z okazji wystawy *Przeminęło z wiatrem* w czasopiśmie wydawanym przez Zuiderzeemuseum ukazał się artykuł poświęcony prezentowanej biżuterii i jej twórcom: L. den Besten, *Hedendaagse sieraden en klederdracht: het verleden als inspiratiebron*, „Land of water”, R. 3 (2009), nr 1, s. 84-91.

treści kulturowe odczytywane przez niego w sposób indywidualny, ale uwarunkowany społeczną interakcją.

W niniejszym rozdziale zostanie przedstawiona twórczość pięciu artystek posługujących się technikami malarskimi i graficznymi. Są to Frederike de Vries, Jorien Brugmans, Milous Heunks, Alies de Jonge oraz Jacqueline Cox. Nie należą one do artystów światowej sławy, a niektóre z nich są tylko amatorkami. Nie stanowią one również grupy reprezentatywnej. Zresztą różnorodność i natłok zjawisk dzisiejszej sztuki przedstawieniowej stwarza wrażenie, że żaden nurt artystyczny czy konkretna tematyka nie są dominujące i nie mogą odzwierciedlać postaw społecznych. Dlatego też celem tego fragmentu nie jest udowodnienie, że ich sztuka powinna być traktowana jako jedno ze zjawisk w holenderskim życiu artystycznym. Jest to próba pokazania sposobów indywidualnego przeżywania tradycji przez artystę i różnych form ekspresji tego przeżycia. Dlaczego odwołały się do tradycji i jak narodziła się ta inspiracja? Co z niej wybrały i w jaki sposób wykorzystały? To pierwsze, ale nie jedyne pytania, jakie się nasuwają. Warto bowiem przeanalizować również efekt tej inspiracji i spróbować odczytać nowe treści kulturowe zawarte w tradycyjnych strojach. Niemniej interesująca jest reakcja społeczna na ich sztukę. Nawet, jeśli jest to publiczność niewielka i lokalna.

Pierwsza informacja o Frederike de Vries została zaczerpnięta z notatki prasowej w „Provinciale Zeeuwse Courant” i dotyczyła jej wystawy w Ellewoudsdijk oraz jej sztuki:

De Vries maluje ludzi w tradycyjnych strojach oraz krajobrazy. Stosuje technikę Gongbi, używając ryżowego papieru i specjalnej farby³⁹⁶.

Swoją edukację artystyczną de Vries rozpoczęła w Middelburgu w Instytucie Sztuki (*Instituut Kunstzinnige Vorming*)³⁹⁷. Następnie brała udział w kilku innych warsztatach, świadomie szukając techniki, która najlepiej odpowiadałaby jej wrażliwości artystycznej. Tą techniką okazała się pochodząca z Chin Gongbi, którą artystka uznała za idealną do tworzenia portretów. Ze strony internetowej można się dowiedzieć że Frederike przybyła do Zelandii w 1967 roku, a zatem nie urodziła się w tej prowincji.

Prace artystki są niewielkich rozmiarów (30 × 40 centymetrów), a tematyka jest różnorodna: od krajobrazów, kwiatów i zwierząt do portretów i scen rodzajowych. Dzięki zastosowanej technice wszystkie prace mają bardzo delikatny, subtelny wyraz. Realistyczny charakter, zwrócony w kierunku ilustratorskim, zdradza zdolności obserwacyjne artystki. Cechą wspólną wszystkich prac jest Zelandia jako źródło inspiracji. Portrety i sceny rodzajowe, które są najbardziej interesujące w aspekcie rozważań na temat tradycyjnych strojów, pojawiają się często w umownym krajobrazie, a właściwie jego zarysie. Kobiety i mężczyźni artystka przedstawia najczęściej przy pracy, którą kiedyś najczęściej wykonywali mieszkańcy Zelandii. Postaci ukazane są w sposób, który najpełniej ukazuje piękno tradycyjnych strojów. Sylwetki kobiet, widziane z tyłu, eksponują wspaniałe barwy chust lub ich ozdobny wzór, jeśli wykonane były na szydełku. Portrety natomiast podkreślają dekoracyjny

³⁹⁶ Ellewoudsdijk – muzikale afsluiting van schilderijenexpositie, „PZC” 30 X 2010, sekcja: Zeeland.

³⁹⁷ <http://www.water-en-wind.com/index.html>, 30 XII 2012.

i równie barwny element górnej części stroju, tzn. *beuku*, a nakrycia głowy przedstawione są z dbałością o najdrobniejsze szczegóły. Artystka sięga po stroje charakterystyczne dla Walcheren oraz Zuid-Beveland, zarówno odświętne, jak i te przeznaczone do pracy.

Jej sposób myślenia o lokalnej kulturze określają tytuły sekcji na jej stronie internetowej, gdzie zamieszczone są poszczególne grupy prac. Dwie z nich, w których znajdujemy tradycyjne stroje, nazwane zostały: „Zelandzkie tradycje” oraz „To jest Zelandia”. Druga z wymienionych nazw wyraźnie sugeruje, iż jej sztuka stara się zdefiniować to, czym jest kultura Zelandii. Na zadane w wywiadzie pytanie, czym jest ona dla niej, odpowiada jednak, że to przede wszystkim dialekt i opowiadane w nim przez starszych ludzi historie o tym, jak kiedyś wyglądało życie w Zelandii, kiedy się tam osiedliła:

Wówczas – mówi Frederike – jeszcze wielu Zelandczyków nosiło tradycyjne stroje. Był to normalny widok, spotykany na ulicy i nikt wtedy nawet nie myślał, że tradycyjne stroje mogłyby zaniknąć³⁹⁸.

Pierwszym zleceniem artystki był portret pani Adrienne, będący obecnie w posiadaniu jej córki. Kobieta owa należała do grupy ostatnich osób noszących tradycyjne stroje na co dzień. Dzięki reprodukcji zamieszczonej na stronie artystki wiadomo, jak ów portret wyglądał. Pani Adrienne została ukazana w półpostaci stojącej, z rękoma założonymi do tyłu. Z łatwością rozpoznać można najbardziej charakterystyczne elementy stroju walcherskiego: czepek oraz *beuk*, krótkie, czarne rękawy bluzki spodniej, długą, szeroką spódnicę oraz naszyjnik wykonany z czerwonego koralu, zapinany z przodu ozdobną sprzączką. Kolejne modele do swoich prac artystka znalazła dzięki stowarzyszeniu Piękna Zelandia zajmującemu się propagowaniem wiedzy na temat tradycyjnych strojów poprzez prezentacje na przykład w domach opieki dla osób starszych. Artystka wykonuje także prace o tematyce rodzajowej ukazujące zwyczaje zelandzkie. Zainteresowanie tradycyjnymi strojami i kulturą Zelandii to dla artystki pasja, którą dzieli ona z przyjaciółmi:

Na mojej stronie można zobaczyć obraz *Obierający krewetki*. Takie nakrycia głowy są charakterystyczne dla Arnemuiden. Na innym obrazie *Wyplatanie sieci* pojawia się sweter, który był noszony przez mężczyzn w Arnemuiden. Para z obrazu *Obierający krewetki* o ciemnych włosach to małżeństwo. Są moimi bliskimi przyjaciółmi. Organizujemy razem imprezy kulturowe. Często bywam też na różnego rodzaju imprezach folklorystycznych.

Ważnym aspektem jest również pytanie o reakcje publiczności, zwłaszcza tej pochodzącej z Zelandii i związanej bezpośrednio z kulturą, która jest tematem prac artystki. Frederike zaczęła swoją odpowiedź od słów:

Ludzie w Zelandii uważają, że to, co robię, jest wspaniałe. Zwłaszcza starsi ludzie są zadowoleni. Przypominają sobie dawne czasy i są dzięki temu szczęśliwi. Opowiadają różne historie o tym, jak wówczas było i jak musieli chodzić na targ ze swoimi towarami. [...] Swoimi obrazami daję tym ludziom dużo przyjemności.

³⁹⁸ Korespondencja z Frederike de Vries, styczeń 2013.

Sztuka pobudza wspomnienia osób, których tradycje pojawiają się w dziełach de Vries jako motyw. Zasięg tej sztuki jest wprawdzie lokalny, ale właśnie dlatego dociera przede wszystkim do tych, którzy najlepiej potrafią tę sztukę zrozumieć.

„Provinciale Zeeuwse Courant” 2 maja 2007 roku opublikował artykuł poświęcony wystawie zorganizowanej przez De Zeeuwse Kunstkring³⁹⁹ w galerii Osseberg w Sint Laurens. Tytuł tej ekspozycji to *Thema Tien* /49. Brało w niej udział 20 artystów zrzeszonych w stowarzyszeniu. Wśród nich była również Jorien Brugmans ze swoimi pracami wystawianymi pod tytułem *Exit 10*. Artykuł zawiera również informację, że w jej sztuce pojawia się motyw tradycyjnych strojów⁴⁰⁰. Artystka jest członkiem stowarzyszenia od 2003 roku. Swoje wykształcenie artystyczne zawdzięcza Miejskiej Akademii Sztuk Pięknych w Sint-Niklaas w Belgii⁴⁰¹. Na domowej stronie internetowej, prezentującej jej artystyczny dorobek, można przeczytać, że jest ona nie tylko malarką, lecz także poetką. Jej prace z motywem tradycyjnych strojów powstawały w latach 2001-2013. Wszystkie przedstawiają kobiety w zelandzkich ubiorach regionalnych. Obrazy mają charakter figuratywny, ale nie są portretami. Z łatwością można rozpoznać dokładne pochodzenie strojów, a także ich poszczególne części. Nakrycia głowy są podstawowym elementem, dzięki któremu można przypisać tradycyjne stroje poszczególnym regionom Zelandii. Stroje te pochodzą z Arnemuiden oraz okolic Middelburga, a zatem z Walcheren, Zuid-Beveland oraz Zeeuws-Vlaanderen. Prace wykonane są w technice kolorowego linorytu, ale ich gama barwna jest mocno zawężona. Ważniejszą rolę odgrywają tutaj wzory, które pochodzą oczywiście z tradycyjnych strojów. W niektórych pracach widać również wyraźne zainteresowanie formą. Odwołując się bezpośrednio do geometrycznych kształtów nakryć głowy, będących w przeszłości znakiem rozpoznawczym katolickiej części społeczności Zuid Beveland, artystka stworzyła sumaryczne, lecz ciekawie rozplanowane kompozycje.

Jorien Brugmans nie pochodzi z Zelandii. Jej kontakt z kulturą tej prowincji nie wiąże się zatem z jej pochodzeniem⁴⁰². W 2000 roku, szukając inspiracji dla swoich prac, sięgnęła właśnie po tradycyjne stroje. Wyznała, iż szuka zawsze takich motywów, które pozwalają jej wyrazić własny styl. Zatem wybór został podyktowany wartościami estetycznymi, jakie niosą ze sobą tradycyjne stroje. Można to dostrzec wyraźnie, patrząc na efekty pracy artystki. Wykonała ona już 18 „portretów zelandzkich”, jak je oficjalnie nazywa, ale jej źródło inspiracji ciągle jeszcze nie zostało w pełni wyczerpane. Odnajduje ją przede wszystkim w fotografiach, ale bywa również regularnie na lokalnych świętach folklorystycznych, gdzie może zaobserwować detale strojów. Zainteresowanie szczegółami jest w istocie ważne w jej pracach i nietrudno jest je dostrzec. Zapytana o cel swojej sztuki, artystka odpowiada:

³⁹⁹ Jest to organizacja profesjonalnych artystów zelandzkich reprezentujących różne dziedziny sztuk plastycznych. Artyści organizują wspólne wystawy na terenie Zelandii.

⁴⁰⁰ A. Pankow, *Thema tien inspireert Kunstkring*, „PZC”, 2 V 2007.

⁴⁰¹ Informacje pochodzą z domowej strony internetowej artystki: <http://www.jorienbrugmans.nl/jorien.htm>, 25 I 2013.

⁴⁰² Korespondencja z Jorien Brugmans, styczeń 2013.

Promocja kultury zelandzkiej nie była w zasadzie moim celem. Nigdy nie myślałam, że moje „portrety” staną się tak popularne. Sukces wiązał się zatem z tęsknotą za przeszłością, za własną tożsamością. To widzi się zwłaszcza wśród Zelandczyków, którzy nie mieszkają już w Zelandii. To przede wszystkim oni są nabywcami mojej sztuki. Ludzie reagują bardzo pozytywnie. Zwłaszcza podoba im się, że w moich pracach ukazuję otoczenie. Na portrecie nr 12 widać małą most w Toluen oraz twierdzę, podczas gdy portrety 9 i 10 ze strojami z Axel ukazują krajobraz Zeeuws-Vlaanderen⁴⁰³.

Z twórczością kolejnej artystki, Jacqueline Cox, zetknęłam się w Muzeum w Groede w 2011 roku. Dużych rozmiarów płótna przedstawiające portrety kobiet i mężczyzn w tradycyjnych strojach robiły zaskakujące wrażenie ze względu na zastosowane efekty estetyczne. Postacie ukazano w stojącej, frontalnej i bardzo statycznej postawie, umieszczając je często na jednolitym, złotym tle. Jest to wyraźne odwołanie się do tradycji bizantyńskiej. Czarno-białe portrety przywołują w pamięci dziewiętnastowieczne fotografie. Wielce sugestywne są twarze ukazanych ludzi: ponury wyraz, pełne bólu spojrzenia utkwione w nieokreślonym punkcie, znajdującym się gdzieś daleko przed nimi. Przywodzą one na myśl świat, który dawno przestał istnieć i należy już tylko do przeszłości. Tradycyjne stroje ukazane w portretach pochodzą z różnych obszarów Zelandii: Axel, Cadzand, Walcheren, a także Północnego oraz Południowego Beveland. Są łatwe do rozpoznania dzięki charakterystycznym sylwetkom, ale także detalom: nakryciom głowy, biżuterii i konkretnym elementom strojów. Strona internetowa artystki pozwala zapoznać się z kolejnymi portretami z serii zatytułowanej *Zeeuwland*, w której znajdują się także portrety kolorowe⁴⁰⁴. Strona nie zawiera żadnych informacji o samej artystce. W aspekcie badanego zagadnienia tradycyjnych strojów istotna jest natomiast charakterystyka profilu artystycznego Jacqueline, która „maluje dostojnych ludzi z Zelandii, bazując na kontraście pomiędzy ciężkim chłopskim życiem oraz wytwornymi i drogimi strojami”. Dalej mowa jest o samych strojach, które: „zostały wprowadzone do nowego kontekstu. I tym sposobem stały się dostępne dla młodego pokolenia”.

Dalsze informacje o Jacqueline Cox pochodzą z korespondencji z nią⁴⁰⁵. Malarka nie urodziła się w Zelandii. Przed sześcioma laty przeprowadziła się do Westerschelde. Wcześniej odwiedziła Zelandię tylko raz i w żaden sposób nie była powiązana z tą prowincją ani jej kulturą. Artystka przyznaje jednak, że zawsze czuła nostalgię za dawnymi czasami, tradycjami i obyczajami. Przybycie do Zelandii umożliwiło jej spotkanie z nimi i skierowanie jej artystycznej wrażliwości ku miejscowej kulturze. O tradycyjnych strojach, jako o motywie swojej sztuki, Jacqueline wypowiada się w następujący sposób:

Nie tyle stroje stanowią dla mnie źródło inspiracji, ile osoby stojące za nimi. Z tymi strojami zetknęłam się dopiero po przybyciu do Zelandii, wcześniej miałam kontakt z holenderskimi strojami tradycyjnymi w kontekście folklorystycznym. Jak już

⁴⁰³ Poszczególne prace artystki z tej serii nie mają tytułów, użyte przez nią numery są umowne, nadawane pracom zgodnie z kolejnością ich powstania.

⁴⁰⁴ <http://www.jacquelinecox.nl/>, 30 I 2013.

⁴⁰⁵ Pierwsza próba kontaktu w grudniu 2012 roku z artystką nie spotkała się z żadnym odzewem z jej strony. Ponowna próba w styczniu 2013 roku powiodła się, a korespondencja i przeprowadzony w niej wywiad dostarczył dużo ciekawego materiału badawczego.

wspominałam, interesują mnie tradycje i zwyczaje, a jako kobietę, oczywiście również ubiory, i w ten sposób dotarłam do tradycyjnych strojów.

Zapytana o powód, dla którego wybrała tradycyjne stroje jako motyw swych prac, artystka snuje długą opowieść o przeszłości Zelandii. Analizuje rolę strojów tradycyjnych w codzienności, znaczenie, jakie im przypisywano, a także komunikaty, które przekazywano sobie nawzajem za ich pomocą.

Osobiście uważam – stwierdza Jacqueline – że kobiety chciały się przede wszystkim wyróżnić, a to – pośród mocnych zasad Kościoła oraz nacisku społecznego – wymagało dużej odwagi. Obecnie kobiety z Zelandii przedstawiane są jako wesołe, zdrowe damy (myślę o reklamach i turystyce), ale to było ciężkie życie i surowe zasady, w których te kobiety, mimo wszystko, chciały wykazać swoją kreatywność. Dlatego moje portrety są także odą do tych kobiet.

Dla artystki kultura Zelandii jest odizolowana i zamknięta. Ma charakter wyspiarski. Dlatego ludzie żyjący tutaj tak długo zachowali dawne tradycje, a jedną z nich są regionalne stroje. Jacqueline Cox podkreśla także rolę religii w kształtowaniu postaw Zelandczyków. Równie ważny dla tego obszaru jest jego krajobraz: morze i wydmy, rozległe pola z wierzbami oraz pola uprawne.

Artystka wykonała już 25 portretów postaci w tradycyjnych strojach. To źródło inspiracji nie zostało jednak jeszcze wyczerpane. Malarka stosuje bardzo różne techniki, mieszając je często ze sobą. Są to farby olejne, akrylowe, kreda olejna, a także płaty złota stosowane jako tło oraz koronka zelandzka użyta w przedstawieniach tradycyjnych strojów. Zapowiada, że wciąż będzie szukać nowych sposobów obrazowania. W procesie tworzenia używa przede wszystkim starych fotografii, ale poprzedziły go również obserwacje muzealne oraz indywidualne studia literatury przedmiotu.

Jacqueline Cox ma świadomość granicy pomiędzy autentyczną kulturą Zelandii a jej obrazem wykreowanym na potrzeby reklamy i turystyki. Ten dualizm pojawił się kilka razy w jej wypowiedziach. Był obecny także w odpowiedzi na pytanie o reakcje, z jakimi spotykają się jej prace. Zauważa ona wyraźną różnicę pomiędzy odbiorem jej sztuki przez turystów a odbiorem Zelandczyków. Ci pierwsi dostrzegają piękno tradycyjnych strojów, ale ich uwagę przyciąga spojrzenie oraz wyraz twarzy przedstawionych postaci. Wyrażają one bowiem cechy charakteru mieszkańców tej prowincji – tzn. powagę i oszczędność, będące być może stereotypami, przez które jednak postrzega się tych ludzi jako wspólnotę. Dla mieszkańców Zelandii obrazy Jacqueline Cox są przede wszystkim źródłem wspomnień, gdyż przywołują członków ich rodzin, którzy niegdyś nosili tradycyjne stroje. Wydaje się, że osiąga ona w ten sposób swój artystyczny cel, który wyraziła następująco:

Bardzo bym chciała, żeby moje obrazy wywoływały coś w oglądającym i stanowiły formę komunikacji. Żeby to nie było tylko moje odczucie albo ładny obrazek.

Alies de Jonge, kolejna z artystek, która sięgnęła po tradycyjne stroje, urodziła się Zelandii i mieszka obecnie w miejscowości Heinkenszand. Jej babcia nosiła na co dzień

tradycyjne stroje. Przywiązanie do tradycji jest zatem w pewien sposób zdeterminowane jej pochodzeniem i wychowaniem. Zamiłowanie do sztuki zawdzięcza rodzinie. „Provinciale Zeeuwse Courant” 5 listopada 2011 roku opublikował artykuł poświęcony jej twórczości. Okazją była wystawa w hali miejscowego sklepu z wyposażeniem wnętrz⁴⁰⁶. W artykule przytoczono jej wypowiedź:

Chciałam zrobić coś związanego z moim pochodzeniem. W ostatnich latach można zaobserwować wzrost zainteresowania tradycyjnymi strojami i lokalną kulturą. [...] Kocham to dziedzictwo, ale chciałam je wyciągnąć z tego staromodnego otoczenia i wprowadzić do czasów współczesnych.

W rozmowie, którą przeprowadziłam z artystką, Alies potwierdziła, że był to jej własny pomysł⁴⁰⁷. Mówiła o dumie z własnego dziedzictwa, które chciała połączyć z nowoczesnością. Jej obrazy są wyrazem dwóch inspiracji: tradycyjnymi strojami oraz współczesnymi mieszkankami Zelandii. Portrety te w żaden sposób nie stanowią odwołania do postaci Zeeuws Meisje (zelandzkiej dziewczyny), postaci wykreowanej na potrzeby reklamy i turystyki⁴⁰⁸. Artystka podkreśliła, że odcina się od tej tradycji, a jej prace mają być wyrazem hołdu dla współczesnych młodych kobiet zamieszkujących Zelandię⁴⁰⁹. Portrety zostały wykonane w akrylu, na wielkoformatowych płótnach, na podstawie fotografii czterech córek artystki oraz ich przyjaciółek, które wykonał Martijn Lavooij⁴¹⁰. Był to jednorazowy projekt, który artystka uważa już za zakończony. Należy do niego osiem portretów powstałych w latach 2010-2011, zaprezentowanych po raz pierwszy 11 listopada 2011 roku w rodzinnej miejscowości artystki. Obecnie znajdują się w jej posiadaniu i są dostępne dla publiczności na jej domowej stronie internetowej⁴¹¹. Portrety ukazują młode kobiety w różnych pozycjach. Na dwóch z nich nie widać twarzy portretowanych, a jedynie ich sylwetki. Zarówno jednak w twarzach, jak i postawach widać siłę tych kobiet, o której artystka wspomniała w rozmowie ze mną, a także w wywiadzie dla „Provinciale Zeeuwse Courant”:

Pewne siebie, prowokujące, a jednocześnie trzeźwo myślące. Sądzę, że udało mi się oddać ich osobistą percepcję. Są symbolem współczesnej dziewczyny zelandzkiej, a biżuteria oraz strój są wyraźnym zwrotem ku przeszłości⁴¹².

W portretach pojawia się przede wszystkim biżuteria; są to tradycyjne naszyjniki wykonane z czerwonych koralu lub czarnego granatu, zapinane z przodu. Na jednym z obrazów

⁴⁰⁶ F. Balkenende, *Zo ziet Alies de Jonge de Zeeuwse meiden van nu*, „PZC”, 5 XI 2011, sekcja: Zeeland.

⁴⁰⁷ Rozmowa z artystką z 29 stycznia 2013 roku.

⁴⁰⁸ Znaczenie tego zjawiska zostanie omówione w trzeciej części pracy.

⁴⁰⁹ Artystka nie używa określenia *Zeeuws Meisje* w odniesieniu do malowanych przez nią kobiet, ale *Zeeuws meiden*. Słowo ‘meisje’ jest zdrobnieniem od ‘meid’ i może być tłumaczone jako ‘dziewczyna’ lub ‘dziewczynka’, choć zatraciło już charakter zdrobnienia. Historycznie starsze słowo ‘meid’/‘meiden’ (‘dziewczyna’, ‘dziewucha’) ma tu podkreślić zerwanie z tradycją postaci folklorystycznej, ale także nadaje pewnej siły portretowanym kobietom.

⁴¹⁰ F. Balkenende, op. cit.

⁴¹¹ <http://www.aliesdejonge.com>, 07 I 2013.

⁴¹² F. Balkenende, op. cit.

widać również nakrycie głowy, którego elementy wyraźnie nawiązują do zelandzkich czepków. Biżuteria i elementy strojów wykorzystane w procesie tworzenia były autentyczne. Zostały pożyczone od ludzi, którzy posiadali w domach te przedmioty, odziedziczone po zmarłych przodkach.

Nie udało się jeszcze sprzedać żadnej pracy, ale wiąże się to w dużej mierze z ich rozmiarami oraz ceną wykonania. Artystka przyznaje jednak, że jej portrety spotkały się z bardzo dobrym przyjęciem w Zelandii. Autor cytowanego wyżej artykułu również wypowiedział się na ich temat z dużą życzliwością:

Rezultat: ziemiste kolory lub też kolory Zelandii, jak podkreśla Alies. Skóra jest często przeźroczysta, prawie transparentna, tak, że karmazynowa czerwień koralu magnetyzuje wzrok patrzącego. To są całkiem inne kobiety niż te seksowne z chłopskiego kalendarza. Tutaj nie ma mowy o jakimś chłodnym pięknie. Ich wzrok jest powściągliwy, niemalże stłumiony. One promieniają siłą i pewną bezkompromisowością.

Piąta z artystek to Milous Heunks, która mieszka i pracuje w Maastricht. Urodziła się w Rijswijk w prowincji Holandia Południowa, a więc nie pochodzi z żadnej miejscowości czy regionu, w którym występowały niegdyś tradycyjne stroje i związana z nimi silna tradycja czy pamięć przeszłości. Jej prace z motywami tradycyjnych strojów powstały w dwóch okresach; pierwszy przypada na lata 2003-2005, drugi zaś 2009-2011⁴¹³. W pierwszym okresie artystka malowała stroje z prowincji Zelandia. Kilka lat później powróciła do tematu ubiorów regionalnych, ale tym razem były to stroje ze Staphorst, Spakenburga oraz Scheveningen. Te dwa okresy artystyczne różnią się także pod względem użytych środków wyrazu i estetyki. W pierwszym z nich artystka tworzyła dzieła na płótnie, łącząc różnorodne techniki. Są to obrazy portretowe ujęte w popiersiu, przeważnie czarno-białe. W niektórych pracach wyraźnie dominuje zawężona gama barwna. Czerni i biel zostały urozmaicone przez delikatne detale w jasnoniebieskim lub jasnożółtym kolorze. Twarze portretowanych kobiet są często sumaryczne, a ich rysy twarde i surowe. Dominujący element portretu stanowi nakrycie głowy charakterystyczne dla różnych części Zelandii. W drugim okresie obok ujęć portretowych pojawiają się także sceny rodzajowe. Na jednym z płócien kobiety ze Scheveningen naprawiają sieć, na drugim widzimy uczennice w klasie w tradycyjnych strojach ze Staphorst, na jeszcze innym jadącą na rowerze kobietę w stroju charakterystycznym dla miejscowości Spakenburg. Ukazano ją w ten sposób, aby wyeksponować *kraplap*. Są to prace kolorowe, choć bardzo stonowane i utrzymane w zawężonej kolorystyce. Tło jest wykonane techniką *grisaille*, a zatem w jednym kolorze, postaci są natomiast barwne.

O twórczości Milous Heunks pisała już niejednokrotnie prasa holenderska. W 2010 roku w galerii De Vis w Harlingen w prowincji Fryzja zorganizowano wystawę jej prac⁴¹⁴. „Leeuwarder Courant” napisał wówczas:

⁴¹³ Strona domowa artystki: <http://www.milousheunks.nl/>, 21 II 2013.

⁴¹⁴ S. Singelsma, *Klederdrachten en ribkarton*, „LC”, 17 IX 2010, s. 17. Była to wspólna wystawa dwójki holenderskich artystów: Milous Heunks oraz Couzijn van Leeuwen.

Kobiety w tradycyjnych strojach są tematem Heunks. Żeby je spotkać, trzeba dziś odwiedzić takie miejscowości jak Staphorst, Bunschoten i Spakenburg. To są również miejsca, w których zlokalizowane są obrazy Heunks. Ona maluje codzienne sytuacje: dziewczynkę w klasie, kobietę na rowerze lub kobiety naprawiające sieci. Miejsca, które Heunks przywołuje, są silnie związane z ich tradycją. Ta kultura ludowa jest przede wszystkim bardzo barwna. Domy i sprzęty codziennego użytku malowane są jasnymi kolorami, a stroje wykonano z materiałów z nadrukowanymi wzorami w mocnych kolorach. Te materiały są także ręcznie malowane.

Odpowiedzi na kolejne pytanie padły podczas rozmowy z artystką⁴¹⁵. Pierwsze pytanie dotyczyło powodu, dla którego rozpoczęła swoją artystyczną przygodę z tradycyjnymi strojami. Impulsem był program telewizyjny, w którym mówiono o stereotypowym wizerunku *Zeeuws Meisje*. Dlatego w tym pierwszym okresie wybrała spośród holenderskich ubiorów tradycyjnych właśnie stroje zelandzkie. Wpisują się one w szerszy cykl wizerunków, w których przedstawiła swoje przemyślenia na temat relacji ciała i ubioru. Dla niej ubiór to przede wszystkim ochrona przed nagością, ale można go także postrzegać jako medium pomiędzy teraźniejszością i przeszłością. Tkanina zachowuje wspomnienia. Tradycyjny strój jest elementem wizerunku ludzi, których artystka postrzega jako autentycznych. Druga faza była nie tylko wyjątkowa ze względu na tematykę prac, do której Milous Heunks powróciła po latach, lecz także dlatego, że artystka od dłuższego czasu nie wykonywała prac w kolorze. Inspiracji szukała podczas podjętych badań terenowych, poszerzając swoją wiedzę w muzeach oraz za pomocą ilustrowanych książek. Mimo, że stroje tradycyjne stanowiły jedynie epizod w dorobku artystycznym Milous, to jednak właśnie z nimi jest nadal kojarzona.

Twórczość Milous Heunks jest przykładem doświadczenia kultury i uczestnictwa w życiu społecznym na poziomie narodowym. Artystka wybrała elementy dziedzictwa holenderskiego nie dlatego, że czuła się związana z jakąś lokalną wspólnotą. Powody były natury osobistej. Ojciec artystki zmarł przed kilkoma laty. Był socjologiem interesującym się sprawami religii, zachowań społecznych i reakcji na piękno, które uważał za wartość nadrzędną. Te wartości przekazał swojej córce, która następnie wyraziła je w swojej sztuce, a tradycyjne stroje pozwoliły jej przekazać różnorodne treści.

Suma doświadczeń kultury wyrażona w działaniach na polu artystycznym w dziedzinie malarstwa i grafiki pozwala nam zaobserwować pewne prawidłowości. W twórczości pięciu artystek pojawiają się tradycyjne stroje z prowincji Zelandia. Cztery z nich zamieszkują obecnie tę prowincję, ale tylko jedna z nich – Alies de Jonge – urodziła się w Zelandii. Jacqueline Cox, Frederike de Vries oraz Jorien Brugmans przeprowadziły się do Zelandii w różnych okresach życia. Stanowią bardzo ciekawy przykład zainteresowania kulturą lokalną, która nie jest ani ich bezpośrednim dziedzictwem, ani elementem tożsamości. Ich spojrzenie na zelandzką kulturę to spojrzenie przybysza. Jest ono, co tak wyraźnie podkreśla wyraźnie Jacqueline Cox, inne od spojrzenia miejscowych. Dla Jacqueline, Frederike oraz Jorien tradycyjne stroje nie są źródłem wspomnień o osobach z rodziny lub bliskiego otoczenia, które je kiedyś nosiły. Każda z nich miała swój własny powód, aby sięgnąć po

⁴¹⁵ Rozmowa z artystką z 28 lutego 2013 roku.

tradycyjne stroje jako źródło inspiracji. Dla Jacqueline najważniejszy był trud codziennego życia, podejmowany niegdyś przez mieszkańców Zelandii. Tradycyjne stroje pojawiają się w jej twórczości jako element kontrastowy. Artystka jest świadoma roli tychże strojów w codzienności minionych pokoleń. Dla Jorien tymczasem najistotniejsza jest estetyka. Formy oraz wzornictwo tkanin stanowią prawdziwy skarb dla artysty dążącego do oddania wrażeń estetycznych. Dla Frederike natomiast przygoda z tradycyjnymi strojami zaczęła się od historii jednego portretu, przeradzając się w jeden z zasadniczych motywów jej sztuki. Alies de Jonge, która dorastała w kulturze Zelandii, tradycyjne stroje traktuje jako wyraz świadomości własnych korzeni. Tej świadomości towarzyszy jednak dojrzałość artystyczna. Artystka nie próbuje zatem powielać realistycznych obrazów przeszłości, ale wprowadza tradycyjne elementy do współczesnego kontekstu. Dzięki temu nadaje im nowe znaczenie, ale także zyskuje zainteresowanie współczesnego odbiorcy, dla którego tradycyjne stroje należą do lokalnej tradycji, ale nie stanowią już tak ważnego elementu ich tożsamości. Wyjątkiem jest Milous Heunks, która nie pochodzi z żadnej miejscowości posiadającej tradycję związane ze strojami regionalnymi. W jej twórczości pojawiają się stroje charakterystyczne dla różnych miejsc i regionów Holandii. W tym kontekście stają się one zarówno elementem tożsamości lokalnej, jak i narodowej; należą do ogólnonarodowego dziedzictwa kulturowego. Jako dojrzała artystka Milous interpretuje je na różne sposoby. W pierwszym ze wspomnianych okresów widać większe zainteresowanie formą i wzornictwem. W drugim zaś, bardziej realistycznym, mamy do czynienia z malarstwem rodzajowym, sugerującym zainteresowanie artystki życiem codziennym i obyczajami. Nie można nie zauważyć genderowego aspektu omawianych tutaj form twórczości. Nieprzypadkowo ubiory regionalne pojawiają się w twórczości kobiet, zwłaszcza Jacqueline podkreśla, że stroje interesują ją jako kobietę.

5. Fotografia

Tradycyjne stroje holenderskie stały się źródłem inspiracji dla współczesnej fotografii, ponieważ wciąż jeszcze funkcjonują w życiu codziennym. Jeżeli weźmie się pod uwagę, że to ostatni moment ich istnienia w naturalnym kontekście, to fotografia wydaje się medium, które najłatwiej może zatrzymać ten obraz dla potomnych. Spełniając w pewnym sensie cel dokumentacyjny, posiada jednak cechy twórczości artystycznej, gdyż stanowi również rezultat indywidualnej obserwacji i obrazuje pewną określoną wersję rzeczywistości. Dlatego wybrane przykłady fotografii zostaną omówione jako forma artystyczna, z uwzględnieniem indywidualnych postaw ich autorów. Wybrałam dwa projekty fotograficzne powstałe w Staphorst oraz jeden w Spakenburgu. Są to fotografie, którym przyświeca pewien artystyczny zamysł i cel ideologiczny. Autorzy nie tylko chcą uwiecznić ostatnie kobiety noszące tradycyjne stroje, lecz także przekazują konkretne treści.

„Kiedy zaczynasz mówić o Staphorst, każdy zaraz patrzy zdziwiony. W oczach reszty Holandii Staphorst jest zacofanym obszarem. Każdy chodzi tam pewnie w tradycyjnym

stroju i jest chłopem”⁴¹⁶ – to słowa Karine Versluis, autorki albumu zatytułowanego *Staphorst*⁴¹⁷, będącego rezultatem jej pracy dyplomowej. Tę opowieść należy zacząć w roku 1972, kiedy rodzice Karine przeprowadzili się do Staphorst, gdzie jej ojciec objął stanowisko nauczyciela gimnastyki w miejscowej szkole⁴¹⁸. Jej rodzina nie wywodzi się zatem z tej miejscowości, ale Karine tam właśnie się urodziła, więc stamtąd pochodzi. W wieku osiemnastu lat opuściła Staphorst i wyjechała do Hagi, by studiować fotografię. Pracę dyplomową poświęciła tradycji, z którą czuła się najsilniej związana. We wstępie do albumu napisała „[...] kocham tradycyjne stroje i kulturę Staphorst i trudno mi sobie wyobrazić, że ona za kilka lat naprawdę zniknie”⁴¹⁹.

Album zawiera nie tylko fotografie Karine, lecz także jej ojca, Dicka Versluisa. Zamierzeniem autorki było zestawienie obrazu Staphorst, jaki wyłania się z amatorskich, ale bardzo dobrych zdjęć zrobionych przed trzydziestu laty przez jej ojca z obrazem współczesnym, widzianym jej oczyma. Karine nie tworzy jednak analogii, nie umieszcza obok wybranego zdjęcia ojca swojego odpowiednika. Impresje ojca opowiadają jedną historię, jej fotografie zaś zupełnie inną. Ten zabieg pozwala jednak dostrzec zmiany, jakie zaszły w Staphorst w ciągu dziesięcioleci dzielących powstanie tych dwóch serii obrazów. W latach siedemdziesiątych większa część mieszkańców nosiła tradycyjne stroje, także młode dziewczęta. One pojawiają się najczęściej w obrazach Dicka Versluisa. Pokazał on swoje uczennice w trakcie wykonywania ćwiczeń i innych aktywności. Jego córka, obok kobiet w tradycyjnych strojach, fotografuje także współczesną młodzież, jej obyczaje, sposób zachowania, a także ubiór. Obrazy młodzieży rzeczywiście ze sobą kontrastują, nie tylko pod względem strojów, lecz także zachowania i sposobu spędzania wolnego czasu. Karine dokumentuje również życie codzienne pani Trijntje Bloemert-Redder, która wciąż nosi tradycyjne stroje. Na fotografiach pojawiają się także jej wnuki, będące przedstawicielami już zupełnie nowej generacji mieszkańców Staphorst.

W pracy Karine Versluis mamy do czynienia z różnorodną fotografią, prezentującą kilka odmiennych postaw. Z jednej strony przypatruje się ona życiu jednej rodziny, związanej z tradycją i wciąż zachowującą – w osobie Trijntje – miejscowe stroje. Ujęcia robione są z bliska, czuć obecność autorki i to, że przynależy do tej społeczności. Ważne jest także samo otoczenie i przedmioty do niego należące. Znajdujemy więc zbliżenie nakrytego stołu oraz tradycyjnego ciasta. W fotografii ulicy autorka nie szuka wydarzeń przełomowych lub wstrząsających, ale pokazuje jej codzienność, która dla mieszkańców Staphorst jest zwyczajna, ale dla przybyszów z zewnątrz – ze względu na wciąż jeszcze obecne w ikonosferze tradycyjne stroje – może być dziwna, zaskakująca lub intrygująca.

Książka odbiła się echem w prasie holenderskiej. Napisały o niej między innymi cytowany wyżej „*Trouw*” oraz „*De Volkskrant*”. W tej drugiej gazecie scharakteryzowano rezultat pracy Karine w następujący sposób:

⁴¹⁶ L. van Baars, *Het leven verandert in Staphorst*, „*Trouw*,” 4 VIII 2007, sekcja: *Verdieping*.

⁴¹⁷ K. Versluis, op. cit.

⁴¹⁸ Karine Versluis opisuje tę historię we wstępie do albumu.

⁴¹⁹ K. Versluis, op. cit., s. 3.

Ta książka nie staje się w żadnym miejscu zbyt naukowa w tym sensie, że nie jest się zmuszonym w nieskończoność porównywać starego z nowym. Od razu w naturalny sposób staje się jasne, która fotografia została zrobiona dzisiaj, a która przed trzydziestu laty, ale wszystkie zdjęcia tworzą jedną całość. Całość, która nie przynosi nowych lub szokujących faktów o Staphorst, ale odsłania niezwykle osobiste i życiowe spojrzenie⁴²⁰.

O tej osobistej relacji wobec tradycji świadczy również zdjęcie autorki, zamieszczone z tyłu książki, ubranej w tradycyjny strój ze Staphorst. W tej inspiracji, będącej ekspresją doświadczenia kultury, mamy do czynienia z udziałem w życiu społecznym na poziomie lokalnym. Tradycyjne stroje pojawiają się tutaj jako element lokalnej tożsamości. Są znakiem miejsca, z którego pochodzi autorka fotografii.

W 2011 roku ukazał się jeszcze jeden zbiór fotografii, poświęcony tej samej miejscowości, zatytułowany *Staphorst według Dirka Koka* (*Staphorst volgens Dirk Kok*)⁴²¹. Wspomniany fotograf urodził się w Staphorst w 1933 roku. Związany jest z kulturą tego miejsca nie tylko dlatego, że stało się ono obiektem jego zainteresowań fotograficznych, ale również dlatego, że w latach 1982-2012 pełnił funkcję administratora w miejscowym muzeum (*Museumboerderij*). Jest również ekspertem w dziedzinie tradycyjnych strojów ze Staphorst. Jako pracownik muzeum był autorem 29 wystaw. Ekspozycja jego własnych fotografii, które publikowane są w wyżej wymienionym albumie, również miała miejsce w muzeum w Staphorst w 2011 roku⁴²².

Kryterium doboru motywów jego prac opisuje najtrafniej sam autor we wstępie do albumu:

Dla wielu tradycja jest nierozłącznie powiązana z pojęciem przeszłości. Nieustannie poświęca się jej jednak uwagę. Te zdjęcia są odzwierciedleniem sposobu, w jaki mój wzrok odbiera poszczególne motywy: twarz, wnętrze lub detal ubioru. One mówią coś o pewnych grupach: o mężczyznach, kobietach i dzieciach. O ich doświadczeniu, o kolorach i ubiorach, które ich okrywają⁴²³.

Oglądając album, bardzo szybko odnosi się wrażenie, iż kluczową rolę odgrywa tradycyjny strój. Zgodnie z zapowiedzią autora zobaczyć możemy mężczyzn, kobiety i dzieci we właściwych dla nich miejscowych ubiorach. Album zawiera fotografie, poczynawszy od roku 1975 aż do dziś dnia. Zdjęcia nie są datowane, a czas ich powstania można określić tylko bardzo ogólnie na podstawie wiedzy na temat tradycyjnych strojów. Fotografie dzieci pochodzą zapewne z wcześniejszego okresu, ponieważ dzisiaj ani dzieci, ani młodzież

⁴²⁰ M. Bem, *Terug naar Staphorst om te fotograferen; De laatste bevoners van Staphorst in Klederdracht*, „De Volkskrant”, 1 XI 2007, sekcja: *Kunst*.

⁴²¹ D. Kok, *Staphorst volgens Dirk Kok*, Den Haag 2011.

⁴²² Informacje pochodzą ze strony *Staphorst w obrazie* (*Staphorst in beeld*): <http://www.staphorstinbeeld.nl/kunst/89-dirk-kok.html?sub=over%20de%20auteur>, 17 XII 2012. O książce i wystawie pisała także lokalna prasa: H. Geilenkirchen, *Museumboerderij. Nieuwe expositie en fotoboek geven ongekunsteld beeld van dorp – intiem portret van Staphorst*, „De Stentor/Zwolsche Courant”, 4 IV 2011, sekcja: *Inter*.

⁴²³ D. Kok, op. cit., s. 11.

nie noszą już tradycyjnych strojów. Czas nie odgrywa jednak aż tak istotnej roli. Ważne są indywidualne odczucia, chwila zatrzymana w kadrze, postrzeganie tradycji przez artystę. Kobiety w tradycyjnych strojach wykonują zwykłe, codzienne czynności: sprzątają, myją okna, jedzą frytki, jeżdżą na łyżwach lub robią zakupy na targu.

Zarówno twórczość fotograficzna, jak i całokształt działalności Dirka Koka są przykładem bardzo aktywnego uczestnictwa w życiu lokalnej społeczności, wyrażającym się zaangażowaniem w zachowywanie tradycji. Fotografie świadczą natomiast o osobistym doświadczaniu kultury, której ważnym elementem stały się tradycyjne stroje. Nie są one jedynym tematem prac artysty, ale stanowią jeden z najważniejszych elementów lokalnej tożsamości i dziedzictwa, a także codzienności, która powoli odchodzi już do przeszłości.

Reinie van Goor, inicjatorka i współautorka wydanego w 2009 roku albumu *Kuiven & kraplappen* poświęconego ostatnim mieszkankom Spakenburga, którzy nosili na co dzień tradycyjne stroje, napisała we wstępie, iż do podjęcia tego projektu zainspirowała ją szczególnie jedna z tych kobiet – jej matka⁴²⁴. Autorka wyjaśniła w innym miejscu, iż zdecydowała się podjąć tę inicjatywę, gdy uświadomiła sobie, że za około piętnaście lat tradycyjne stroje znikną na zawsze z ulic Spakenburga. Album, co sugeruje sama współautorka, powstał, aby zachować w pamięci życie codzienne ostatnich mieszanek Spakenburga noszących tradycyjne stroje. Fotografie są jednak artystyczną interpretacją obserwowanej tradycji, a nie dokumentacją i dlatego ich charakterystyka znajduje się w tym miejscu.

Autor fotografii Bert Verhoeff, ukazując życie i codzienność ostatnich kobiet noszących tradycyjne stroje w gminie Bunschoten-Spakenburg, postanowił przekazać pewne treści, przełamać stereotypy i zmienić opinie, które sam kiedyś podzielał. W wywiadzie udzielonym dziennikowi „Het Parool” powiedział:

Najpierw nie wiedziałem, co mam z tym począć. Miałem obraz kobiet, które przez cały dzień szydełkują, robią na drutach i chodzą do kościoła, i to było wszystko. Ale rzeczywistość jest zupełnie inna⁴²⁵.

Reinie van Goor, wspomniana już inicjatorka i autorka wstępu do albumu, potwierdziła to w wywiadzie dla „De Telegraaf”:

Ludzie myślą, że kobiety w tradycyjnych strojach nie pracują, nie wyjeżdżają na wakacje, nie jeżdżą na nartach, nie posługują się komputerem i są bardzo wierzące. Ale one nie mają nic wspólnego z ortodoksyjnym kościołem protestanckim⁴²⁶. W ich kieszeni jest telefon komórkowy, jeżdżą samochodem, pełnią funkcje kierownicze i często mają wnuki o odmiennym pochodzeniu etnicznym⁴²⁷.

⁴²⁴ B. Verhoeff, H. Waalrafen, R. van Goor, op. cit., s. 6-7.

⁴²⁵ J. Bloemkolk, *Lachende vrouwen in Spakenburg: 'Je moet een invalshoek kiezen, maar we zijn niet doorgeslagen*, „Het Parool”, 6 II 2009, sekcja: *Kunst*.

⁴²⁶ Woryginalne *zwartekousenkerken* – w dosłownym tłumaczeniu „kościół czarnych pończoch”, jest to potoczne określenie skrajnie ortodoksyjnego kościoła protestanckiego w Holandii.

⁴²⁷ *Kuiven en kraplappen*, w: „De Telegraf”, 3 II 2009, sekcja: *Kunst*.

Powyższe słowa odzwierciedlają doskonale cel, jaki przyświecał autorom projektu. Pod postacią lokalnych ubiorów Bert Verhoeff pokazał zderzenie tradycji z nowoczesnością i współczesnym życiem codziennym. Dlatego też w jego obrazach kobiety w tradycyjnych strojach wykonują wszystkie nowoczesne czynności: prowadzą auto, motor lub skuter, serfują w Internecie, biorą udział w służbowych spotkaniach lokalnych firm, w których pracują, sięgają do kieszeni po telefon komórkowy. Są też aktywne ruchowo, chodzą na basen oraz na salę gimnastyczną lub grają w kręgle.

Stereotyp klaustrofobii i zacofania został zwalczony między innymi za pomocą dwóch fotografii. Jedna z nich ukazuje mieszkankę Spakenburga w tradycyjnym stroju w towarzystwie młodej dziewczyny, której strój sugeruje przynależność do jednej z subkultur młodzieżowych⁴²⁸. Na drugiej zobaczyć można trzy kobiety w tradycyjnych strojach towarzyszące młodej parze. Panna młoda w białej sukni ślubnej pochodzi zapewne, o czym świadczy jej uroda, z jednej z byłych kolonii holenderskich⁴²⁹.

Warto jeszcze wspomnieć, iż zdjęcia, publikowane w albumie *Kuiven & kraplappen*, prezentowane były na wystawach w Amsterdamie w Galerii Melkweg oraz w miejscowym muzeum w Spakenburgu⁴³⁰.

Trzy omówione wyżej zbiory fotografii są przykładem doświadczenia lokalnej kultury tradycyjnej. Karine Versluis oraz Dirk Kok pochodzą ze Staphorst. Karine Versluis jest klasycznym przykładem powrotu do korzeni, rozumianych jako miejsce narodzin i lat dzieciennych. Dirk Kok natomiast całe swoje życie spędził w Staphorst, działając na rzecz lokalnej kultury. Postawa Reinie van Goor, mieszkającej obecnie w Amsterdamie, to również powrót do korzeni, będący tym bardziej osobistym doświadczeniem, że jej matka nosiła tradycyjne stroje. To, co je łączy, to także dążenie do przełamywania pewnych stereotypów, chęć pokazania tych dwóch miejscowości i mieszkających tam ludzi w nowym świetle. Praca Dirka Koka osiągnęła lokalny rozgłos. O fotografiach Karine Versluis oraz Berta Verhoeffa pisano natomiast w prasie o zasięgu ogólnokrajowym. W przypadku fotografii z albumu *Kuiven & Kraplappen* takim wyjściem poza lokalny kontekst była również wystawa w Amsterdamie. Dirk Kok i jego działalność są dowodem uczestnictwa w życiu społecznym na poziomie lokalnym, co przejawia się w propagowaniu miejscowej kultury, ale także obserwowaniu jej i komentowaniu poprzez obraz uchwycony w obiektywie aparatu. Reinie van Goor jako inicjatorka projektu fotograficznego w Spakenburgu oraz Karine Versluis jako autorka fotografii powracają do swojej lokalności i uczestniczą w niej na nowo. Dzięki nim elementy lokalnej kultury przedostają się na zewnątrz i przyczyniają do jej promocji. Doświadczenie Berta Verhoeffa jest z kolei poznawaniem fragmentu kultury, będącej dziedzictwem narodowym. Dzięki niemu Verhoeff mógł zbudować własny jej obraz, a na podstawie swoich obserwacji miał możliwość skonfrontowania ich z krążącymi stereotypami.

Każdej ze wspomnianych osób przyświecał określony cel. Dirk Kok chciał pokazać Staphorst z własnej perspektywy jako mieszkaniec tej miejscowości. Karine Versluis dążyła

⁴²⁸ B. Verhoeff, H. Waalrafen, R. van Goor, op. cit., s. 10.

⁴²⁹ Ibidem, s. 92-93.

⁴³⁰ M. Hoksbergen, *Kuiven en kraplappen*, „ND”, 15 IV 2009, s. 15.

do jej uchwycenia w nowym świetle, ale jej koncepcja artystyczna polegała również na zestawieniu dwóch przestrzeni czasowych Staphorst – w okresie jej młodości i w okresie młodości jej ojca. Twórcy *Kuiven & Kraplappen* wyznaczyli sobie za cel udowodnienie tezy, że strój, będący przecież niewerbalnym komunikatem na temat noszącej go osoby, nie zawsze pokazuje całą prawdę o tej osobie. Fakt, że autorom przyświecała konkretna idea, narzuca interpretację tych obrazów jako pewnych konstrukcji rzeczywistości. Obraz – w przypadku fotografii – jest zatem pewną koncepcją rzeczywistości lub wizualną refleksją na jej temat⁴³¹. Ta refleksyjność doskonale pasuje do omawianych tutaj przykładów. Jeśli przeniesiemy to pojęcie z doświadczenia artystycznego na uczestnictwo w życiu społecznym, dostrzeżemy, że każde z tych działań wypływa z refleksji na temat lokalnej kultury i jej znaczenia we współczesnym świecie. Fotografia jest wycinkiem czasu i przestrzeni. Zamienia je w odrębny byt i staje się znakiem szerszej rzeczywistości, nieuchwyconej w obrazie. Jako znak odsyła odbiorcę do swojego kontekstu⁴³². Ta cecha może być postrzegana jako pewne ograniczenie, ale zarazem ma wielką siłę w kreowaniu wyobrażeń, tworzeniu pewnych uogólnionych prawd, które najłatwiej zostają przyswajane. Tę zasadę rozumieeli zarówno twórcy albumu *Kuiven & Kraplappen*, jak i Karine Versluis, bowiem sformułowali obraz rzeczywistości, dzięki któremu miała być postrzegana kultura Staphorst i Spakenburga.

6. *Dzikim Okiem*. Tradycyjne stroje holenderskie w kontekście działalności atelier teatralnego z Amersfoort

Pierwszym skojarzeniem, jakie budzą tradycyjne stroje pojawiające się w kontekście teatralnym, jest kostium. Mogłoby się wydawać, że to jedyna rola, jaką można im przypisać, a jednak ich funkcja może okazać się o wiele istotniejsza. Mogą stać się nierozrwalną częścią podmiotu, konstytuującą jego tożsamość i będącą nierozrwalną częścią jego jestestwa.

Holenderskie stroje tradycyjne odnaleźć można w ramach działalności teatralnej atelier *Het Wilde Oog* (*Dzikie Oko*), które zostało powołane do życia w 2000 roku w Amersfoort. Jego twórcami są Hans Lemmerman oraz Inge van Run. Oboje są artystami teatralnymi, ale ich działalność znacznie wykracza poza zwyczajowe ramy teatru. Celem atelier jest tworzenie performansu, serii fotograficznych, przygotowywanie warsztatów edukacyjno-artystycznych oraz publikacji. Ich motto artystyczne brzmi:

Dziko patrzeć, giętko myśleć. Dla *Dzikiego Oka* historia kulturowa i historia sztuki są żywą materią. Łączymy ze sobą światy, które są zazwyczaj rygorystycznie

⁴³¹ B. Stiegler, *Photography as the medium of reflection*, w: *The meaning of photography*, red. R. Kesley, B. Stimson, London 2005, s. 194-197.

⁴³² I. Jeziorski, *Fotografia w praktyce społecznej. Szkice z antropologii wizualnej*, Bielsko-Biała 2010, s. 79.

oddzielone. W *Dzikim Oku* dochodzi do spotkań ponad granicami, wymiany kulturowej i artystycznego kształtowania⁴³³.

Tradycyjne stroje pojawiły się w twórczości *Dzikiego Oka* ponad 12 lat temu. Hans Lemmerman odwiedził Spakenburg z okazji lokalnego święta folklorystycznego, tzw. Dni Spakenburga (*Spakenburgse dagen*). Zachwycił się pięknem, a przede wszystkim formą spakenburgskich strojów. Jego uwagę przykuł wówczas geometryczny *kraplap*. Postanowił stworzyć projekt z udziałem kobiet ze Spakenburga wciąż na co dzień noszących tradycyjne stroje. Do współpracy zaprosił trzy spokrewnione ze sobą osoby, były to Corrie, Wimpje i Hendrikje Koelewijn. Hans Lemmerman pisał na ten temat w artykule opublikowanym w czasopiśmie „Kostuum”:

W czasie jednego z takich dni, wiele lat temu, zobaczyłem trzy kobiety w tradycyjnych strojach w zrekonstruowanej uliczce, będącej częścią lokalnego muzeum. Sprzątały i zamiataly tę ulicę, jakby całe ich życie od tego zależało. W tę żywą ekspozycję wpatrywały się dziesiątki turystów. Panie w podeszłym już wieku, noszące naprawdę tradycyjne stroje. Noszą go każdego dnia, całe swoje życie⁴³⁴.

Działania *Dzikiego Oka* polegają na wprowadzaniu tradycji do nowych obszarów i nadawaniu im coraz to innych znaczeń. W jednym z wywiadów dla holenderskiej prasy Hans Lemmerman wyjaśnił, na czym polega rola tych kobiet oraz ich tradycyjnych strojów:

Corrie, Hendrikje i Wimpje Koelewijn noszą z werwą swoje pochodzenie. Stały się prawdziwymi „Divami ze Spakenburga”. Poprzez strój wyrażają swój związek z przeszłością. Kiedy je widzisz, dotykasz historii. Ubiór, który jest dosłownie i w przenośni czysty w formie, przywołuje na myśl mocne i wyraźne linie architektoniczne Bauhausu⁴³⁵.

Na stronie internetowej atelier *Dzikie Oko* odnajdujemy cztery zakładki ze zdjęciami pochodzącymi ze zrealizowanych projektów, których są rezultatem lub artystyczną dokumentacją. Poszczególne części noszą następujące nazwy: *Architektura*, *Sztuki piękne*, *Performance*, *Konstrukcja* oraz *Beuys*. Te kategorie wskazują na źródło inspiracji, a także konteksty, w których odnajdujemy „Divy ze Spakenburga”. W ciągu kilkunastu lat powstało bardzo wiele projektów, których wspólnym elementem są trzy wspomniane kobiety w tradycyjnych strojach. Omówienie i scharakteryzowanie każdego z nich wymagałoby osobnej rozprawy.

Podążając za podziałem przyjętym przez samych twórców, warto przyjrzeć się każdej z kategorii z osobna. Zaczniemy zatem od *Architektury*, gdzie odnajdujemy przedsięwzięcia

⁴³³ Cytat pochodzi ze strony internetowej *Dzikiego Oka*: <http://www.hetwildeoog.nl/hwo/index.html>, 20 XII 2012.

⁴³⁴ H. Lemmerman, *SPKNBRG, limited edition: Super-Cool!*, „Jaarboek Nederlandse Vereniging voor Kostuum, Kant, Mode en Streekdracht” 2009, s. 79. Artykuł ten wyszedł spod pióra samego Hansa Lemmermana, i stanowi jak dotąd najpełniejszy komentarz sztuki tworzonej przez atelier *Dzikie Oko*. Jest również źródłem informacji na temat osobistych refleksji twórcy związanych z sięganiem po tradycję i czynienie z niej motywu sztuki.

⁴³⁵ Ibidem, s. 79.

artystyczne, powstałe w otoczeniu lub wnętrzu słynnych budowli, organizowane w różnych miastach holenderskich. Głównym założeniem tych projektów było wprowadzenie tradycji do nowego kontekstu tworzonego przez otoczenie architektoniczne. Wybrane obiekty są siedzibami instytucji związanych z kulturą (muzea, teatry, centra filmowe oraz akademie sztuk pięknych). Kilka projektów zostało stworzonych w przestrzeniach budynków mieszkalnych. Pojawiają się także obiekty mieszczące instytucje użyteczności publicznej, takie jak poczta, centrum sportowe czy sanatorium. Są również pałace oraz synagoga. Osobno wymienić warto słynny Schröderhuis Gerrita Rietvelda jako przykład budowli należącej do kanonu sztuki holenderskiej. Część budowli pochodzi z początku XX wieku. „Dywy ze Spakenburga” ukazane zostały w pozach statycznych albo w ruchu. Na niektórych fotografiach widzimy wszystkie trzy panie w tych samych pozach, tworzących rodzaj sekwencji. Kroczą równym krokiem, jedna za drugą na tle barwnego gmachu teatru w Lelystad. Przed Schröderhuis siedzą na dużych piłkach w pomarańczowym kolorze, zwrócone plecami do patrzącego. Często poruszają się po wnętrzu lub stoją nieruchomo w różnych jego punktach, widocznych z obiektywu fotografa, zapatrzona w nieokreślony punkt, nie zwracając na siebie nawzajem uwagi. W ten sposób osiągnięty zostaje efekt zaskoczenia i tworzy się szczególna atmosfera. Jest to zderzenie dwóch rzeczywistości: tradycji prezentowanej przez stroje oraz nowoczesności wyrażonej w otoczeniu. Oba elementy są realistyczne, ale zestawione razem tworzą scenę jakby ze snu. Taki zabieg był właściwy artystycznym działaniom surrealistów. Na jednym ze zdjęć kobiety w tradycyjnych strojach zostały uchwycone w momencie robienia porządków. Pracują z miotłami w rękach przed budynkiem De Holland w Dordrechcie⁴³⁶. Kobiety robiące porządki, stojące tyłem do widza oraz zapatrzona w dal to również nawiązanie do siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego.

Kolejna grupa projektów znajdująca się w zakładce *Sztuki Piękne* to działania grupy w przestrzeni muzealnej lub w otoczeniu wielkoformatowych rzeźb umieszczonych w przestrzeni krajobrazu. Większość projektów została przeprowadzona w *Kunsthall Kade* w Amersfoort, galerii prezentującej podczas wystaw czasowych różne formy sztuki współczesnej. W przestrzeń muzealną wprowadzono kobiety w tradycyjnych strojach ze Spakenburga. Rzeźby wykorzystane w pracach *Dzikiego Oka* to dzieła tak znanych artystów jak Armando czy Daniel Liebeskind. Pierwszy z nich umieścił w krajobrazie rzeźbę ukazującą drabinę. Artyści *Dzikiego Oka* wprowadzili do tej kompozycji kobietę w tradycyjnym stroju niosącą pomniejszoną replikę wspomnianej rzeźby. Na tle dzieła Liebeskinda, zatytułowanego *Polderland. Ogród miłości i ognia*, jedna z kobiet spaceruje ze staromodnym wózkiem dziecięcym.

Trzecia grupa, umieszczona w zakładce *Performance*, jest fotograficznym zapisem działań, które przeprowadzono zarówno w przestrzeni publicznej, jak i muzealnej. Najbardziej

⁴³⁶ E. Dijksterhuis, *De kunst van het afscheid nemen. Job Koelewijn*, „Vitrine. Museum Tijdschrift”, R. 16 (2003), nr 7, s. 12-17. Ten performance został również przypomniany w prasie w kontekście twórczości *Dzikiego Oka*: M. van Seumeren, *Traditie in nieuwe context. Diva's uit Spakenburg in Almere*, „Gooi en Eemlander”, 28 IV 2008. Ten motyw przywołuje na myśl dzieło sztuki powstałe wiele lat wcześniej, w 1992 roku. Jego autor, Job Koelewijn, pochodzi ze Spakenburga. Była to jego praca dyplomowa, kończąca studia artystyczne na Akademii Rietvelda. W projekt zaangażował swoją matkę oraz trzy ciotki. Wszystkie nosiły tradycyjne stroje, a ich zadanie polegało na umyciu okien Pawilonu Rietvelda. Był to powrót do własnych korzeni oraz oddanie czci Rietveldowi.

spektakularne i znane szerszej publiczności to przedstawienia, które zorganizowano na kilku stacjach kolejowych w prowincjach Overijssel i Geldria. W tej realizacji artystycznej dochodzi do spotkania zupełnie obcych światów, które łączy pewna archetypiczność, wspomniana przez Hansa Lemmermana⁴³⁷. Czasopismo „De Bunschoter” pisało na temat tego zdarzenia:

Jeszcze nigdy w historii nie doszło do takiej sytuacji, żeby zarówno atmosfera, jak i znaczenie nowoczesnej stacji kolejowej zostały zmienione przez trzy kobiety ze Spakenburga, bawiące się paczkami sucharów. Wkrótce, kiedy tradycyjne stroje znikną, nie będzie już takiej możliwości⁴³⁸.

Czwarta z serii dzieł, zatytułowana *Konstrukcja (Vormgeving)*, od wyżej omawianych różni się tym, że tradycyjne stroje zaczynają odgrywać tu pierwszorzędną rolę. W projektach tych artyści bawią się tradycyjnym strojem, nadając mu nowe, zaskakujące formy. Nie jest to subtelna zmiana, lecz całkowita reinterpretacja. W teatrze Kunstmin w Dordrechcie Corrie, Wimpje i Hendrikje pojawiają się w kreacjach stworzonych przez Dorien de Jonge, jedną z projektantek zaproszonych do współpracy przez *Dzikie Oko*. Nadała ona tradycyjnym strojom spektakularną formę. Każda z kreacji utrzymana jest w innej kolorystyce: czerwonej, niebieskiej oraz białej. Górne części ubioru są najmniej zmodyfikowane; zmieniona została jedynie ich kolorystyka. Największe wrażenie sprawia dolna część, a zatem spódnice: szerokie, wykonane z bardzo dużej ilości tkaniny, przypominające siedemnastowieczne suknie europejskiej arystokracji. Dorien de Jonge współpracowała z *Dzikim Okiem* razem z projektantką japońskiego pochodzenia Yukie Hashimoto przy innym projekcie, zatytułowanym *Spakenburg Fashion*. Został on zorganizowany w 2007 roku i polegał na stworzeniu młodzieżowych kreacji opartych na tradycyjnych strojach ze Spakenburga⁴³⁹. Projektantki czerpały inspirację zarówno z mody holenderskiej, jak i japońskiej. Efektem ich pracy było osiem kreacji, sześć dla spakenburgskich dziewcząt oraz dwie przeznaczone dla młodych mężczyzn. Są to bardzo subtelne nawiązania do tradycyjnych strojów. Hans Lemmerman pisał o tym projekcie:

W Bunschoten-Spakenburg młodzież nie sprawia wrażenia, jakby należała do tej samej wspólnoty. Możesz zobaczyć na placu Spui torebki z Oilily i motywy kwiatowe w ubiorach, ale jest wyraźna granica wiekowa dotycząca tradycyjnych strojów; kobiety poniżej 60 lat już ich nie zakładają. Tradycyjny strój męski zniknął z obrazu ulicy nawet już w latach pięćdziesiątych⁴⁴⁰.

⁴³⁷ Wywiad z Hansem Lemmermanem.

⁴³⁸ *Spakenburgse Diva's op NS-stations*, „De Bunschoter”, 14 III 2011, s. 13.

⁴³⁹ Projekt znajduje się na pograniczu dwóch dziedzin artystycznych omawianych w niniejszej rozprawie: mody i teatru. Nie różni się niczym od inicjatyw podejmowanych przez muzea, doświadczonych projektantów mody oraz studentów akademii sztuk pięknych. Pozostaje jednak jedną z inicjatyw atelier *Dzikie Oko* i wpisuje się w filozoficzno-teoretyczne założenia sztuki jego twórców. Dlatego zostaje omówione w tym rozdziale razem z innymi przedsięwzięciami atelier z Amersfoort.

⁴⁴⁰ H. Lemmerman, op. cit., s. 80.

W dalszej części autor pyta:

Czy można historię kulturową tradycyjnych strojów zinterpretować na nowo i zaktualizować, tak by zniknęła nostalgia, a nacisk został położony na ich bogactwo?⁴⁴¹

Ten cytat pokazuje, w jaki sposób myślenie o sztuce teatralnej przełożone zostało na świat mody. Zachowywanie tradycji nie jest najistotniejsze. Ważniejsze są czysto estetyczne wartości, z których można czerpać i odkrywać je wciąż na nowo. W kreacjach wspomnianych projektantek pojawiają się typowe dla Spakenburga tkaniny, całość pozostaje jednak nowoczesna. Młodzież prezentowała te kreacje na tle współczesnego holenderskiego krajobrazu. Charakterystyczne dla Holandii rozległe pola są elementem tradycyjnym, ale na fotografii jednej z modelek widzimy również nowoczesne turbiny wiatrowe, które tworzą wizualny znak nowoczesności, a zarazem nawiązują do tradycyjnej kultury holenderskiej. Hans Lemmerman pisze:

W 2008 roku w poszukiwaniu nowych relacji pomiędzy tradycją strojów oraz współczesnością doszliśmy do konceptu tzw. tokijskiej młodzieży owocowej⁴⁴². [...] Przedstawiciele obu kultur, choć zróżnicowanych, umieją zaprezentować siebie jako niezależnych. Nie pozwalają, aby kierowała nimi moda, która zostaje ustanowiona przez Paryż albo Mediolan i rozprzestrzenia się przez takie sieci jak H&M. Ponadto spotykamy dwa obrazy człowieka wyrażone w kostiumach. Pierwszy, prezentowany przez autonomiczną wolność jednostki w upodobaniach odzieżowych krzykliwej młodzieży japońskiej, zestawiony zostaje z kolektywną postawą nosicielek tradycji ze Spakenburga⁴⁴³.

W 2007 roku została otwarta wystawa *Tradycyjne stroje żyją (Levendige klederdracht)*, którą można było zobaczyć w dwunastu miejscach w prowincjach Geldria oraz Utrecht. W 2008 roku holenderska ambasada w Tokio zaprosiła *Dzikie Oko* na Yokohama Port Festival, gdzie również prezentowano wspomnianą tutaj wystawę. W Japonii pokazano projekt autorstwa Rien Bekkers: koszulę wykonaną z dwudziestu zrobionych na szydełku czepków, jakie noszono w Spakenburgu.

Nazwa ostatniej kategorii – *Beuys* – jest czytelną sugestią pochodzenia inspiracji kryjących się w niej przedsięwzięć artystycznych *Dzikiego Oka*. Tutaj również pojawiają się prace z udziałem „Div ze Spakenburga”. Obecność sztuki Josepha Beuysa w pracach *Dzikiego Oka* to zagadnienie wymagające obszerniejszych studiów. Warto jednak przytoczyć jedną z głównych koncepcji jego sztuki – rzeźby społecznej, polegającej na założeniu, że całe społeczeństwo jest postrzegane jako dzieło sztuki i każdy może wnieść do niego element swojej twórczości⁴⁴⁴. Jednym z dzieł należącym do tej kategorii, z udziałem performerek ze

⁴⁴¹ Ibidem, s. 80.

⁴⁴² Określenie odnosi się do japońskiej młodzieży wyrażającej swoją tożsamość poprzez specyficzny ubiór. Łączą oni tradycyjne ubiory japońskie, np. kimono z nowoczesnym designem.

⁴⁴³ H. Lemmerman, op. cit., s. 85.

⁴⁴⁴ Twórczość Josepha Beuysa jest przedmiotem ogromnej liczby publikacji naukowych i albumów. Dla przykładu wymieniam: *Joseph Beuys, Mapping the Legacy*, red. R. Gene, New York i Sarasota 2001 oraz M. Rosenthal, *Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments*, London 2005.

Spakenburga, jest wydarzenie zorganizowane w Enschede, w którym dwie z nich układają *kraplapy* na chodniku obok restauracji *Het Rozendaal* mieszczącej się w dawnym budynku fabryki, należącej do rodziny Rozendaal, produkującej tkaniny. Układają je według kolorystycznego porządku: od najciemniejszego, noszonego w okresie najcięższej żałoby, poprzez jaśniejsze, zakładane w jej późniejszych fazach lub po śmierci dalszych członków rodziny. Na *kraplapach* wypisane są nazwiska słynnych producentów tkanin. Tytuł tego artystycznego wydarzenia to: *Het Rozendaal Textieldiva's-Textielbaronnen* (Rozendaal Divy tekstyliów – baronowie tekstyliów). Artyści *Dzikiego Oka* połączyli tutaj dwie tradycje: tekstyliów produkowanych w Enschede oraz regionalnych strojów, których elementem jest *kraplap*, ręcznie malowany przez kobiety ze Spakenburga. Tym razem chodzi jednak o coś więcej. *Kraplap* jest przykładem twórczości artystycznej, a „Divy ze Spakenburga” przykładem na to, że każdy może wnieść element własnej kreatywności. Ich stroje są wykonane z najdoskonalszej jakości tkanin, dlatego zostały zrównane z najsłynniejszymi producentami tekstyliów. Interesującym aspektem jest również wykorzystanie tradycyjnych znaczeń zawartych w ubiorach, to znaczy odwołanie się do zwyczajów ubraniowych związanych z żałobą. Treści wyrażane przez stroje przestają być współcześnie zrozumiałe, ale właśnie działanie artystyczne przypominało o ich istnieniu.

Sztuka tworzona przez atelier *Dzikie Oko* nie jest łatwym przedmiotem interpretacji. Aby zrozumieć rolę tradycyjnych strojów w kontekstach tworzonych przez Inge van Run i Hansa Lemmermana, należy zrozumieć filozofię sztuki, jaka przyświeca ich twórczości. Cenne są wypowiedzi Hansa Lemmermana, które wzbogacają często artykuły w lokalnej prasie poświęcone *Dzikiemu Oku*. Jednak to właśnie rozmowa z Hansem okazała się dla mnie najcenniejsza w zrozumieniu tej twórczości⁴⁴⁵. Jak już wspomniałam, trzy kobiety noszące tradycyjne stroje pochodzące ze Spakenburga zostały zaproszone do współpracy w następstwie miejscowej imprezy folklorystycznej. Ta namiastka teatru stworzona w przestrzeni muzeum zrodziła ideę, której efektem jest trwająca do dziś, wieloletnia współpraca między atelier a „Divami ze Spakenburga”. Artysta przywołał w rozmowie projekty Oscara Schlimmera, jednego z przedstawicieli Bauhausu, który zajmował się projektowaniem strojów teatralnych. Geometryczna forma najbardziej charakterystycznego elementu strojów ze Spakenburga – *kraplapu* – budzi skojarzenia z formami pojawiającymi się w projektach niemieckiego artysty. Hans Lemmerman podkreślił, że to właśnie ta cecha formalna tradycyjnych strojów zwróciła jego uwagę. Zapytany o inne stroje holenderskie, które odpowiadają jego wartościom estetycznym, wymienił tradycyjne ubiory z Marken ze względu na zawarty w nich element bajkowości.

Istnieją bardzo ważne powody, dla których artyści od wielu lat tworzą projekty z udziałem tych samych kobiet. *Dzikie Oko* zorganizowało jeden projekt z udziałem kobiet pochodzących z tej miejscowości, ale Lemmerman stwierdził, że te ubiory nie robią na nim tak dużego wrażenia. Istotne dla artystów było wypracowanie form współpracy i zbudowanie wzajemnego zrozumienia oraz zaufania. Taka relacja nie pojawia się od razu, wymaga wiele wysiłku i przede wszystkim czasu. Lemmerman mówił także o znaczeniu osobowości zaangażowanych kobiet. Ludzie patrzą na nie jak na jedność, bo wszystkie noszą taki

⁴⁴⁵ Rozmowa miała miejsce w Amersfoort 18 maja 2012 roku.

sam strój, tymczasem każda z nich jest zupełnie inna. Ten aspekt wydaje się mieć dla niego duże znaczenie, gdyż wspomniał o nim również w wywiadzie dla jednego z holenderskich czasopism:

Między tymi trzema spakenburgskimi Divami jest rodzaj chemii. A każda posiada inną aurę. Pani Corrie jest nieśmiała, pani Wimpje jest urocza, a pani Hendrijke trochę bardziej buntownicza i światowa. Ona ma najbardziej szykowne kraplapy w całej wsi⁴⁴⁶.

Zwróćmy uwagę, iż mamy tutaj do czynienia z profesjonalną sztuką, w której ramy wprowadza się amatorów, nie tylko nie mających odpowiedniego przygotowania aktorskiego, lecz także nie posiadających wiedzy na temat sztuki współczesnej. Mieszkańcy Spakenburga tworzą ponadto zamkniętą społeczność i osoby takie, jak współpracujące z *Dzikim Okiem* kobiety rzadko opuszczają granice wioski. Artysta *Dzikiego Oka* wspominał o konieczności przyzwyczajania się tych osób do nowej sytuacji oraz zdobycia umiejętności współpracy z obiektywem kamery lub aparatem fotograficznym. Podkreślił pedagogiczny aspekt tej pracy. Najważniejsza jest naturalność oraz odpowiedni wyraz twarzy. One muszą przede wszystkim pozostać sobą. Uczestnicząc w sesjach i performansach, dostają pewne zadanie do wykonania, ale wykonując je, nie mają odgrywać żadnej roli. Nie są bowiem aktorkami, a ich strój nie jest kostiumem. Pozostając sobą w tradycyjnych strojach, będących ich codziennym ubiorem, zostają włączone w ramy sztuki. One są performerkami, a strój stanowi ich część. Artysta porównał je kiedyś do znanej serbskiej artystki, przedstawicielki body art i twórczyni performansu:

Właściwie są one awangardą, Mariną Abramovic ze Spakenburga. Szukają wolności i rzucają do walki swoją tożsamość, czyli swoje stroje⁴⁴⁷.

Bardzo ważnym pytaniem, które nasuwa się w kontakcie z działalnością atelier *Dzikie Oko*, jest kwestia zachowywania tradycji lub upowszechniania jej we współczesnym społeczeństwie. Hans Lemmerman kategorycznie odrzuca takie założenie. W sztuce *Dzikiego Oka* zupełnie nie chodzi o tradycję, chociaż ta, jak przyznaje artysta, jest obecna. „Sama się pojawia. Dostajemy ją gratis”. Po tym pytaniu mój rozmówca stworzył niejako wykładnię swojej sztuki:

Moja twórczość jest poszukiwaniem archetypów, ale nie archetypów wymyślonych, lecz pierwowzorów. W naszej podświadomości znajdują się pierwowzory, które zostają zaktywowane we współczesności. Kobiety w tradycyjnych strojach są wyraźnie powiązane z przeszłością, ale istnieją w czasie teraźniejszym. [...] Nie chodzi o tradycję, ale fakt, że one są z tą tradycją związane i one same także to czują. [...] To jest kolaż. Piękne obrazy razem zmontowane. Nie tylko tradycyjne stroje, ale całe życie tych kobiet. To jest bardzo widoczne: ich sylwetka i sposób, w jaki się poruszają. My szukamy alchemii. [...] Nie zajmujemy się zachowywaniem tradycji.

⁴⁴⁶ A. Eversdijk, *Spakenburgse Diva's geven zich aan kunst*, „Nederlandse Dagblad”, 9 III 2012.

⁴⁴⁷ M. van der Linden, *Poseren voor Rietvelds zomerhuis in klederdracht*, „De Volkskrant”, 3 VII 2008.

Pomimo wyraźnego sprzeciwu artysty wobec tezy, że sztuka *Dzikiego Oka* ma na celu zachowywanie tradycji, właśnie tak jest ona często postrzegana. To jest ta wartość dodana, o której wspominał Hans Lemmerman. W jednym z holenderskich czasopism czytamy:

Powoli, ale na pewno zanika piękny obraz ulicy. Tylko starsi w społeczeństwie zakładają tradycyjne stroje, ale oni zabiorą je ze sobą do grobu. Ich potomkowie nie będą kontynuować tej tradycji. *Dzikie Oko* zatrzymuje w obrazie te unikatowe momenty, zanim ostatni tradycyjny Spakenburgczyk nie odejdzie. Dopiero wówczas ta praca będzie spełniona. I sztuka dziedzictwa zostanie na zawsze zatrzymana⁴⁴⁸.

Ważnym aspektem współpracy jest postawa i odczucia performerki ze Spakenburga wobec współpracy z atelier oraz uczestnictwa w tworzeniu sztuki. Mój rozmówca zwrócił uwagę na wyjście ze świata, w którym kobiety te żyły przez długie lata. Wyjściem rozumianym jako częste wyjazdy oraz opuszczenie granic własnej miejscowości, ale także wyjściem w znaczeniu bardziej duchowym, to znaczy obcowaniem z nowoczesną sztuką. Hans Lemmerman wspomina, jak przy okazji tworzenia projektów inspirowanych twórczością Josepha Beuysa współpracujące z nim kobiety pytały o tego artystę i próbowały zrozumieć jego sztukę. Jest to dla nich prawdziwa przygoda, podkreśla Lemmerman.

Otoczenie reaguje na tę działalność w różny sposób. Artysta wspomina, że początki nie były łatwe. Ludzie byli źli, uważali, że to „nie przystoi” lub że te obrazy nie były zgodne z prawdą. Sytuacja się zmieniła, kiedy zorientowano się, iż kobiety w tradycyjnych strojach stały się ambasadorkami Spakenburga. Dostrzeżono korzyści finansowe płynące z ich pracy. „Ludzie w Spakenburgu – mówi artysta – nie rozumieją sztuki, ale rozumieją finanse. Zrozumieli, że ta sztuka jest produktem na sprzedaż”. Inne kobiety noszące tradycyjne stroje zachowują się w różny sposób. „Spakenburskie Divy” nie spotykają się z wrogością ze strony współmieszkańców, ale często z pewnym dystansem. Wolą nie opowiadać o swoich doświadczeniach ze współpracy z atelier. Artysta przytoczył również anegdotę świadczącą o pewnej ukrytej zazdrości. Podczas jednej z wizyt w miejscowym domu opieki dla osób w podeszłym wieku jedna z jego mieszanek, również nosząca tradycyjny strój, zapytała, dlaczego są to zawsze te same kobiety, podczas gdy w Spakenburgu jest ich o wiele więcej. Być może jednak był to jedynie brak zrozumienia intencji artysty.

Na czym polega doświadczenie tradycyjnej kultury dzięki działalności atelier *Dzikie Oko*? W jaki sposób artyści oraz współpracujące z nimi trzy kobiety w tradycyjnych strojach ze Spakenburga uczestniczą w życiu społecznym? Doświadczenie polega na wprowadzeniu elementu tradycji do sztuki współczesnej. Tradycyjne stroje nie zostały wybrane jako element autonomiczny, wybrane zostały kobiety, które noszą je w życiu codziennym. Istotna była z jednej strony estetyka tych strojów, z drugiej zaś ich znaczenie jako pomostu między przeszłością a nowoczesnością. Kobiety w tradycyjnych strojach stanowią tworzywo artystyczne, inspirację oraz motyw. Wydaje się, że relacja pomiędzy artystami i współpracującymi z nimi kobietami opiera się z jednej strony na profesjonalizmie sztuki *Dzikiego Oka*, z drugiej zaś na zaufaniu, wypracowanym w ciągu wielu lat. Artyści z atelier w Amersfoort są także przewodnikami po sztuce dla tych pań, nauczycielami

⁴⁴⁸ M. van der Heijden, *Het Wilde Oog*, „Staalkaartkunstenkrant”, nr 6 (2011), s. 2.

wprowadzającymi je w arkana teatru zarówno w sposób praktyczny, jak i teoretyczny. Współpraca z „Divami ze Spakenburga” jest pasją oraz profesjonalnym działaniem artystycznym, ukierunkowanym na stworzenie interesującego *performance*, nie zaś na zachowanie elementów tradycji dla potomnych.

Dla Lemmermana liczy się przede wszystkim sztuka. Tradycję postrzega tylko jako pochodną archetypu. Ważne jest to, iż wyraża więź z przeszłością oraz długie trwanie. Rozmowa z nim była konfrontacją jego doświadczenia z moim własnym jako odbiorcy sztuki oraz przybysza z zewnątrz. Nie przytaczam własnych interpretacji poszczególnych obrazów, ponieważ moim celem było przede wszystkim odczytanie celu działania artystycznego *Dzikiego Oka*. Przekaz powstały w jego wyniku jest istotny jako forma ekspresji. Konfrontacja mojego odbioru tej sztuki, oparta na znanych mi dziełach *Dzikiego Oka*, z wypowiedziami artysty pozwoliła sformułować następujące wnioski. Odczytanie znaczenia poszczególnych dzieł przeze mnie różni się od tego, co artyści próbowali przekazać. Sztuka *Dzikiego Oka* ma jednak pobudzać do refleksji, tworzyć skojarzenia oraz wywoływać indywidualne emocje i te aspekty są z pewnością punktem wspólnym doświadczenia odbiorcy z przekazem artysty.

Tradycyjne stroje dla noszących je kobiet są przede wszystkim elementem codzienności, ale także częścią ich tożsamości i lokalnej kultury. Świadczy o tym fakt, że brały udział w imprezach folklorystycznych, stając się w ten sposób atrakcją turystyczną utożsamianą z ich miejscowością. Uczestnicząc w działaniach *Dzikiego Oka*, wychodzą ze swoją lokalną kulturą na zewnątrz. Stają się jej ambasadorkami. Jest to rodzaj wymiany międzykulturowej, gdyż one również doświadczają kultury przez obcowanie ze sztuką i jej kreowanie. Tradycyjne stroje nie są kostiumem. Trudno nazwać je nawet odrębnym elementem sztuki atelier *Dziki Oko*, gdyż całość tworzą wraz z noszącymi je osobami.

W tym doświadczeniu zaobserwować można bardzo interesujące formy uczestnictwa w życiu społecznym. W przypadku artystów mamy do czynienia z wykorzystaniem elementu lokalnej kultury i wyniesieniu go na poziom ogólnonarodowy. Nie mam na myśli jedynie sięgania po słynne dzieła sztuki holenderskiej i łączenia ich z elementami lokalnymi. Ważniejsze jest to, że prace *Dzikiego Oka* prezentowane są w wielu muzeach holenderskich. O atelier pisze również prasa, wprowadzie o zasięgu lokalnym, ale sięgającym daleko poza granice Spakenburga. Dla kobiet biorących udział w projektach współpraca z *Dzikim Okiem* jest wyjściem poza ramy własnej społeczności. Zabierają one pierwiastek lokalnej kultury, aby dzielić się nim z szerokim kręgiem odbiorców. W ten sposób stają się uczestniczkami życia społecznego na poziomie narodowym jako ambasadorki lokalnej tradycji.

7. Rzeźba pomnikowa

Pomnik jest dziełem rzeźbiarskim lub architektonicznym wzniesionym dla uczczenia osoby, grupy osób lub ważnego wydarzenia⁴⁴⁹. Taka definicja wyznacza dwie drogi analizy i interpretacji. Będąc rzeźbą lub obiektem architektonicznym, pomnik może być omawiany

⁴⁴⁹ Słownik terminologiczny sztuk pięknych, Warszawa 2003, s. 322.

jako dzieło sztuki. Jako takie ma określoną formę, cechy estetyczne oraz treść. Można zadać również pytanie o jego miejsce w historii sztuki pomnikowej. Osadzając dzieło artystyczne w kontekście społecznym oraz historycznym, dotykamy zagadnień wymagających innych dyscyplin naukowych, mianowicie teorii pamięci oraz antropologii. Pomnik przestaje być jedynie formą estetyczną, niosącą pewne treści lub wywołującą emocje, staje się wyrazem pamięci o przeszłości, będącej elementem tożsamości.

W całej Holandii odnaleźć można kilkanaście rzeźb pomnikowych, w których pojawiają się tradycyjne stroje⁴⁵⁰. Powstawały one w okresie obejmującym niemal sto lat, poczynawszy od dwudziestolecia międzywojennego, na ostatnim dziesięcioleciu skończywszy. Ich forma oraz przekazywane treści są również bardzo różnorodne. Powstały dla uczczenia poległych w czasie obu wojen światowych oraz rybaków, którzy nie powrócili z wypraw morskich. Pojawia się także element związany z tradycyjnymi strojami znikającymi z obrazów życia codziennego ulicy. Zjawisko tradycyjnych strojów w rzeźbie pomnikowej jest zatem wyrazem troski o dziedzictwo kulturowe i zachowanie go w pamięci. Pomniki te omawiam w części poświęconej sztuce i traktuję je jako jedną z dziedzin sztuk pięknych. Tradycyjne stroje są także w tym przypadku motywem oraz źródłem inspiracji. Poddam je jednak również analizie właściwej dla społecznej historii sztuki. Uwzględnię zagadnienia dotyczące uczestnictwa w życiu społecznym oraz doświadczenia tradycyjnej kultury. W niniejszej analizie uwzględnione zostaną także pomniki z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, ponieważ wraz z rzeźbami powstałymi na początku tego stulecia tworzą jednolite zjawisko kulturowe.

Podróż śladami pomników w tradycyjnych strojach rozpoczyna się w miejscowości Volendam. Tutaj znajdują się aż cztery rzeźby, w których pojawia się ten motyw. Wszystkie są dziełem jednego autora – Jansa van Baarsena⁴⁵¹. W tym przypadku trudno mówić o pomnikach, są to raczej rzeźby plenerowe wtopione w krajobraz. Chronologicznie najmłodszym z nich jest *Rybak*, pochodzący z 2009 roku. Pozostałe to *Babcia* (*'t Ootje*) z 2000 roku, *Klaassie i Klaassie* (rzeźba przedstawiająca dwójkę dzieci z 1999 roku) oraz *Dziadek* (*De Bap*) z 1998 roku. Pierwsza ze wspomnianych rzeźb ukazuje mężczyznę idącego z koszem w rękę, ze wzrokiem wbitym w ziemię. Jest to przedstawienie realistyczne, z elementami ekspresji pojawiającymi się przede wszystkim w wyrazie twarzy mężczyzny. Ubrany w wysoką, futrzaną czapkę, zimową kurtkę, szerokie spodnie oraz chodaki – łączy wszystkie charakterystyczne elementy tradycyjnego ubioru rybackiego z Volendamu. Postać kobieca została ukazana w pozycji stojącej. Jedną ręką oparta jest o balustradę, drugą zaś podpira się pod bok. Patrzy w dal zamyślonym wzrokiem. Ubrana jest w bluzę z szerokimi rękawami oraz szeroką, sięgającą ziemi spódnicę. Na głowie nosi szpiczastą czapkę, na szyi szalik zakończony frędzlami. Druga z figur męskich została ukazana w pozycji siedzącej i ustawiona na ławce. Mężczyzna siedzi z szeroko rozstawionymi nogami

⁴⁵⁰ O pomnikach pisałam również w języku niderlandzkim: *Monumenten in klederdracht. Nederlandse klederdracht als monument en hun betekenis voor lokale gemeenschappen*, w: *De Lage Landen*, red. W. Engelbrecht, M. Waterlot, Lublin 2013, s. 29-43.

⁴⁵¹ Podstawowe informacje na temat pomników (autor i data) pochodzą z samych pomników lub ze strony: <http://www.vanderkrogt.net/standbeelden/http://www.vanderkrogt.net/standbeelden/>, 12 VII 2012. Niektóre z nich pojawiły się także w publikacjach książkowych.

i rękoma splecionymi na brzuchu. Spodnie i chodaki są takie same jak u pierwszej z męskich figur. Inne jest natomiast nakrycie głowy – płaska, niewielkich rozmiarów czapka. W tej rzeźbie możemy również dostrzec koszulę spodnią wystającą spod rozpiętej bluzy⁴⁵². Postacie znajdują się na promenadzie w porcie, w miejscu będącym główną atrakcją tej miejscowości. Volendam jest najpopularniejszym miejscem turystycznym spośród wszystkich miast i wiosek podtrzymujących pamięć o tradycyjnych strojach. Zatem pomniki te pełnią też funkcję turystycznej atrakcji. Ostatni z pomników przedstawia dwójkę dzieci siedzących na ławce, czytających wspólnie książeczkę. Tradycyjne stroje dziecięce są miniaturową wersją ubiorów noszonych przez dorosłych.

Najmłodszy pomnik powstał w 2012 roku w miejscowości Dreischor na Schouwen. Jego autorem jest pochodzący z Zelandii Eric Odinot. Upamiętnia on niejaką Antje de Waaij-Blom, ostatnią kobietę, która nosiła miejscowy strój tradycyjny. Zmarła w 1981 roku w wieku 95 lat⁴⁵³. Jak w wielu pomnikach, o których będzie tutaj mowa, ubiór przedstawiony został w uproszczony sposób. Bardzo wyraźnie natomiast ukazano kształt czepek, który w tym rejonie posiadał długi i rozłożysty welon. Z dbałością o detale podkreślono *krullen* kończące *oorijzer*, a także zapinany z przodu naszyjnik. Pomnik ten powstał wiele lat po tym, jak tradycyjne stroje zniknęły z życia codziennego. Nie był zatem przejawem troski o tradycję, która właśnie zanika, ale upamiętnieniem elementu lokalnej historii, a także sposobem na przywrócenie tradycyjnych strojów w otoczeniu wizualnym Dreischor.

W brabanckiej miejscowości Oirschot znajduje się rzeźba zatytułowana *Oorschotse Mie*, której autorem jest Hans Grootswagers. Została wykonana z brązu w 2004 roku. Przedstawiona dziewczyna nosi strój z XIX wieku, charakterystyczny dla obszarów wiejskich tego regionu. W dłoni trzyma kosz z jajami. Handlarka przychodząca na targ ze wsi była jedną z typowych postaci, jakie można było wówczas spotkać na ulicy. Pomnik upamiętnia zatem charakterystyczną postać należącą w przeszłości do ikonosfery życia codziennego Oirschot. Została ona spopularyzowana przez artystę Antona Kruysena, który wiele razy umieszczał ją w swoich dziełach. Strój noszony przez dziewczynę był ubiorem powszechnym. Składały się na niego: długa spódnica, bluzka z długimi rękawami, chusta oraz czepek, który w dni powszednie noszono jako właściwe nakrycie głowy, w niedziele natomiast zakładano pod spód odświętnego, większego czepek.

W miejscowości Arnemuiden na Walcheren, na rynku przy kościele stoi pomnik kobiety w tradycyjnym miejscowym stroju, niosącej na ramionach nosidło z dwoma koszami, które służyły niegdyś do transportu ryb. Rzeźba stoi na niewielkim cokole, na którym umieszczona została sygnatura: autor i rok powstania. Jest to pochodzące z 2003 roku dzieło Gerarda Brouwera, wykonane z brązu. Postać kobiety nie jest realistyczna. Rysy twarzy są bardzo uproszczone i nie mają charakteru portretowego. Zadbano natomiast o szczegóły stroju, zwłaszcza charakterystyczny dla Arnemuiden muszelkowy czepek oraz *oorijzer* z ozdobnymi, kręconymi zakończeniami. Typowa jest także fryzura, której

⁴⁵² Opis strojów powstał na podstawie literatury, przez porównanie z fotografią. Użyto następujących publikacji: J. Duyvetter., F.W.S. van Thienen, *Klederdrachten. De Schoonheid van ons land...*; C. Nieuwhoff, W. Diepraam, C. Oorhuys, *Klederdrachten...*; Ibidem, *The Costume of Holland*.

⁴⁵³ Informacja za: <http://www.omroepzeeland.nl/nieuws/2012-09-14/233243/beeldje-klederdracht-dreischor-onthuld#.UdmJeW0Xcax>, 07 VII 2013.

elementem są wysoko podniesione włosy nad czołem. Na szyi zwisają złożone z kilku sznurów korale. Rozpoznać możemy także *beuk*, górną, wierzchnią część ubioru, uwydatniającą biust, oraz noszoną pod spodem bluzkę z krótkimi rękawami. Dopelnieniem stroju jest długa, podkreślająca biodra spódnica. Rzeźba doskonale oddaje krój stroju i sposób jego noszenia.

W miejscowości Spakenburg znajdują się dwa pomniki z motywem tradycyjnych strojów. Pierwszy, autorstwa Franka Letterie, powstał w 2002 roku i przedstawia parę chłopską z atrybutami wykonywanej przez nich pracy. W uproszczonych, geometrycznych formach rzeźby rozpoznajemy typowe elementy stroju, takie jak na przykład *kraplap*. Zachowana została również linia kobiecej sylwetki, którą kształtuje noszony przez nią tradycyjny strój. Drugi pomnik pochodzi z 1995 roku. Nazwa pomnika to *Kobieta ze Spakenburga* (*Het vrouwtje van Spakenburg*), a jego autorem jest Emanuel van Hoben⁴⁵⁴. Nie jest to portret, lecz typowy niegdyś wizerunek kobiety, jaką można było tu spotkać na ulicy, dzisiaj będącej coraz rzadszym już widokiem. Do tego wizerunku pozowała jedna z pań noszących wciąż jeszcze tradycyjny strój – Niesie Koelewijn-van Tillert. Brązowa figura przedstawia kobietę naturalnej wielkości. Jest to realistyczna rzeźba, dlatego z łatwością rozpoznajemy charakterystyczne elementy stroju. Należy do nich przede wszystkim *kraplap*, spod którego wystają krótkie rękawy bluzki. Bardzo dobrze oddany został kształt długiej spódnicy, rozszerzającej się lekko ku dołowi. Kobieta stoi wyprostowana, zwrócona jest w kierunku dawnego Morza Południowego, a jej ręce złożone są z przodu na brzuchu.

W miejscowości Huizen, położonej w prowincji Holandia Północna, znajdują się dwa pomniki, których motywem są miejscowe stroje tradycyjne. Jeden z nich umieszczony został na podwórzu miejscowego kościoła, drugi tuż obok, po przeciwnej stronie ulicy. Pierwszy z pomników to *Kobiety z Huizen* (*De Huizer vrouwen*) autorstwa Felixa van Kalmthouta z 1994 roku. Pozowały do niego mieszkanki domu opieki dla osób w podeszłym wieku, gdyż to właśnie tam można było spotkać ostatnie kobiety noszące tradycyjne stroje. Pomnik składa się z wysokiego kamiennego cokołu, na którym umieszczono cztery, niewielkich rozmiarów kobiety zwrócone w kierunku drzwi wejściowych kościoła. Rzeźba wykonana jest w brązie. Kobiety mają tradycyjne stroje charakterystyczne dla Huizen. Mimo uproszczonej formy z łatwością rozpoznać można typowe dla tej miejscowości czepki, z szerokim, prostym daszkiem. W Huizen istniały dwa popularne typy czepców, *isabé* i *oorijzermuts*. Pierwszy z nich wiązany był pod szyją, drugi zaś wymagał bardziej skomplikowanego mocowania. Na tzw. czepku spodnim zakładano *oorijzer* i na nim mocowano czepiec właściwy. Uproszczona forma nie pozwala nam stwierdzić z całkowitą pewnością, z którym typem czepca mamy tu do czynienia. Sądzę jednak, że jest to *isabé* ze względu na kanciastą formę tylnej części. Rzeźba pozwala nam również rozpoznać charakterystyczne, bufiaste rękawy.

Drugi z pomników przedstawia pięć siedzących postaci, dwie kobiece i trzy męskie. Jest to rzeźba kamienna o uproszczonych, obłych formach, przywołująca na myśl prace Henry'ego Moora. Postacie ukazane są w trakcie ożywionej rozmowy. Podobnie jak w przypadku pierwszego z pomników, mimo uproszczonych, obłych form, rozpoznajemy

⁴⁵⁴ H. de Graaf, op. cit., s. 158.

typowe kształty nakryć głowy zarówno damskich, jak i męskich. Pomnik powstał w 1996 roku, a jego autorką była Babs van Reede. Na cokole możemy odczytać (obok daty powstania i nazwiska autora) tytuł dzieła: *Spotkanie. Zaginiony obraz ulicy. (De ontmoeting. Een verdwenen straatbeeld)*. Pomnik był podarunkiem stowarzyszenia Dla Zachowania Dawnej Wioski (Behoud het Oude Dorp).

Pomnik w Arnemuiden nie jest jedynym na terenie Walcheren. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku powstały tam jeszcze trzy pomniki, których autorem był Antoon Luyckx⁴⁵⁵. W miejscowości Biggekerke na podwórzu kościoła znajduje się figura kobieca, wykonana z brązu i ustawiona na niewielkim kamiennym cokole. Jest to rzeźba realistyczna o zwartej i zamkniętej formie. Z wielką starannością zostały ukazane elementy tradycyjnego stroju, na przykład frędzle przy chuście, którą postać jest owinięta, a także wszystkie elementy nakrycia głowy. Twarz ma charakter portretowy, a jej rysy oddane są z dużą dbałością o realizm. Usta ukazane zostały w delikatnym uśmiechu. Kilka lat później, w 1996 roku Antoon Luyckx wykonał pomnik *Walcherskiego chłopca (Walcherse boer)*, w męskim tradycyjnym stroju, który stoi w miejscowości Zoutelande. Następnie stworzył także popiersia będące kopiami głów dwóch wspomnianych pomników i umieścił je na wysokich cokołach. Te rzeźby znajdują się także w Zoutelande.

W miejscowości Oost-Souburg ustawiono rzeźbę *Keetje przy Okrągłej Studzieni (Keetje nabij 't Ronde Putje)*. Jego autorem jest Jan Haas, artysta pochodzący z Vlissingen. Rzeźba przedstawia dziewczynę w pozycji leżącej, w stroju charakterystycznym dla okolic Middeburga. Owa rzeźba nie jest pomnikiem tradycyjnego stroju, lecz formą ilustracji lokalnej legendy o dziewczynie, która utonęła w sadzawce, próbując wyłowić swoje złote *krullen* (dekoracyjny element nakrycia głowy wykonanego z zakręconego drutu). Dziewczyna kupiła je tego samego dnia na targu w mieście, gdzie chodziła sprzedawać mleko. Ponieważ nie było jej stać na złote *krullen*, postanowiła zarobić pieniądze w nieuczciwy sposób. Dolała do mleka wody, aby było go więcej. W drodze powrotnej chciała obejrzeć w sadzawce swoje nowe ozdoby i wtedy właśnie wpadły one do wody⁴⁵⁶.

W prowincji Overijssel odnajdujemy jeszcze jeden pomnik, w miejscowości Lonneker, zatytułowany *Droga do kościoła (De kerkgang)*. Jego autorami są Cees Willemsen i Nelleke Willemsen-Op de Coul. Dzieło powstało w 1998 roku i zostało ufundowane przez stowarzyszenie Op en Um'n Bôlt. Rzeźba wykonana jest w brązie i ustawiona na wysokim, kamiennym cokole. Przedstawia trzy kobiety w tradycyjnych strojach. Rzeźby mają uproszczoną formę i zbruzdzoną powierzchnię. Estetyką przypominają pomnik kobiet z Huizen.

Motywy tradycyjnych strojów w rzeźbie pomnikowej nie jest nowym zjawiskiem. Najstarszy pomnik z 1930 roku w Katwijk upamiętnia mieszkańców tej miejscowości, którzy polegli w czasie I wojny światowej. W Putten znajduje się pomnik przedstawiający kobietę w tradycyjnym stroju, noszoną niegdyś we wschodniej części kraju. Powstał w 1949 roku ku pamięci ofiar II wojny światowej pochodzących z tejże miejscowości. W Urk odsłonięto w roku 1968 pomnik ku czci mieszkańców, którzy wypłynęli w morze i nigdy nie powrócili. W Scheveningen znajduje się pomnik kobiety w miejscowym stroju tradycyjnym

⁴⁵⁵ J. Cats, op. cit., s. 90-93.

⁴⁵⁶ Ibidem, s. 18.

zatytułowany *Żona rybaka ze Scheveningen* (*De Scheveningense Vissersvrouw*). Został odsłonięty w 1982 roku ku czci poległych na morzu. Pomniki w Katwijk, Urk oraz Scheveningen zwrócone są ku morzu. Kobiety spoglądają w stronę morza, oczekując powrotu swoich bliskich. Rzeźby są także wyrazem hołdu dla tych kobiet i ich cierpienia. Kobieta przedstawiona w pomniku w Putten spogląda na kościół, w którym rozpoczął się dramat w czasie wojny. Rzeźby te nie są zatem pomnikami powstałymi w celu upamiętnienia tradycyjnych strojów, lecz poległych tragicznie mieszkańców miejscowości, w których się znajdują. Tradycyjny strój pojawia się w nich, ponieważ był on wówczas codziennym ubiorem noszonym przez te wspólnoty.

Zasadnicza różnica pomiędzy pomnikami, które powstawały wcześniej, a tymi z ostatnich dwudziestu lat tkwi zatem w treści, czyli przedmiocie upamiętnienia. Współczesne pomniki powstają w celu upamiętnienia tradycyjnych strojów oraz ludzi, którzy je noszą. W sposób bezpośredni wspomniana treść wyrażona została w pomniku *Spotkanie. Zaginiony obraz ulicy* w Huizen, którego tytuł dosłownie oddaje cel powstania monumentu. Drugi z pomników z Huizen, a także rzeźby w Lonneker i Riddekerke znajdują się na podwórzach kościołów. Są to miejscowości, w których wciąż dużą rolę odgrywa wspólnota religijna. Miejsca, w których te rzeźby się znajdują, mają więc bardzo duże znaczenie. Niegdyś obraz kobiet w tradycyjnych strojach zmierzających do kościoła był stałym elementem życia mieszkańców. Nieco inny charakter mają rzeźby w Volendamie. Wpływa na to zarówno miejsce, w którym się znajdują – promenada, będąca jednym z najczęściej uczęszczanych przez turystów miejsc, jak i ogólna atmosfera Volendamu, którego kultura jest przede wszystkim produktem na sprzedaż. Mimo to pozostają one wyrazem miejscowej tożsamości, którą mieszkańcy dzielą w ten sposób z przybyszami z zewnątrz.

Pomnik przynależy do pewnego miejsca i jest z nim ściśle związany, dlatego musi być omawiany w jego kontekście. Wyraża on wartości cenione przez daną wspólnotę, zbiorową pamięć o wydarzeniach lub osobach należących do wspólnej przeszłości. Wskazuje na to, jaki element przeszłości jest ważny, utrwalając jego znaczenie w świadomości. Pomnik jest również wizytówką miejsca. To jeden z pierwszych obiektów, które możemy zobaczyć, przybijając do nowego miasta lub wsi. Znajduje się zazwyczaj w miejscu centralnym. Należąc do ikonosfery publicznej, pomnik jest jednym z podstawowych elementów, przez który poznajemy żyjącą w danym miejscu wspólnotę. Odnosi się to zwłaszcza do małych miejscowości, a do takich należą wszystkie omawiane w tym rozdziale. Pomniki są także elementem tzw. „szaty ideologicznej”, która stanowi czytelną metaforę szaty nakładanej na ciało⁴⁵⁷. Przybysz nie musi znać treści kryjącej się w pomniku z wyprzedzeniem. Jeśli spotka go na swojej drodze, to wywrze ona wpływ na to, co zostanie zapamiętane jako ważne dla danego miejsca⁴⁵⁸.

Z pojęciem pamięci wiąże się pojęcie nostalgii, zdefiniowane przez Svetlanę Boym⁴⁵⁹. Badaczka definiuje pojęcie nostalgii jako tęsknotę za domem, który już nie istnieje. Jest

⁴⁵⁷ F. Zieliński, *Szata ideologiczna miasta – pomniki*, w: *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, red. B. Jałowiecki, A. Majer, M. S. Szczepański, Warszawa 2005, s. 219.

⁴⁵⁸ M. Praczyk, *Poznańskie pomniki XXI wieku jako forma wytwarzania tożsamości lokalnej*, „Sensus Historiae”, V. 4 (2012/1), s. 135.

⁴⁵⁹ S. Boym, op. cit.

ona związana z poczuciem straty lub przemieszczeniem. To poczucie straty można odnieść do miejsca, ale również czasu, który przeminął. Chodzi tu o czas doświadczany indywidualnie, a zatem możemy mówić o czasach dzieciństwa lub młodości. Autorka rozróżnia nostalgię retrospektywną oraz prospektywną. Pierwsza dotyczy przeszłości, druga zaś wypływa z postrzegania przyszłości i myślenia progresywnego. Jest terazniejszą potrzebą zdeterminowaną przeszłością. Tęsknimy za tym, aby zatrzymać czasy, które nieuchronnie przemijają.⁴⁶⁰ Odnosząc tę definicję do przedmiotu moich badań, utraconym domem jest każda z miejscowości, w której noszone były tradycyjne stroje. Dom nie został opuszczony w sensie dosłownym, lecz zmienił się pod wpływem czasu. Istnieje nadal w sensie fizycznym, lecz jest inny od tego, który istniał kilkadziesiąt lat wcześniej. Nie ma w nim już tradycyjnych strojów oraz innych elementów dawnej kultury lokalnej i to one są przedmiotem straty. Pojęcie nostalgii wydaje się tutaj odpowiednim terminem, ponieważ tradycyjne stroje stają się znakiem lokalnej przeszłości. Pomniki upamiętniające tradycyjne stroje, powstałe w ostatnich dziesięcioleciach, stanowią przede wszystkim przykład nostalgii prospektywnej. Powstały bowiem w ostatniej fazie zaniku tradycyjnych strojów w życiu codziennym. Są znakiem odpowiedzialności za terażniejszość, która za chwilę przestanie istnieć. Innymi słowy, jest to pamięć zapobiegliwa, wybiegająca w przyszłość i starająca się upamiętnić „ostatnie tchnienie terażniejszości” dla przyszłych pokoleń.

Omawiane tutaj pomniki to dzieła sztuki, w których tradycyjne stroje są nie tyle źródłem inspiracji, ile motywem. Niektóre z nich są dziełami realistycznymi (Zoutelande, Riddekerke, Volendam), inne należą do sztuki figuratywnej, ale poddanej geometryzacji lub uproszczeniu (*Spotkanie w Huizen*), jeszcze inne przywołują na myśl rzeźbę impresjonistyczną (*Kobiety z Huizen*, Lonneker). Pierwowzorem ikonograficznym dla wielu z nich jest dawne życie codzienne: ludzie spotykający się na ulicy, zmierzający do kościoła, siedzący lub spacerujący w porcie, kobiety wypatrujące powrotu ukochanych osób. Pomniki te są jednak czymś o wiele więcej niż tylko formą estetyczną. Będąc wyrazem doświadczenia lokalnej tradycji, kształtują jej obraz zarówno dla mieszkańców, jak i przyjezdnych. Doświadczenie to wyrażone jest za pomocą pomnika, który staje się znakiem pamięci i tęsknoty za tym, co przemija. Zarówno artyści, jak i mieszkańcy są świadomymi własnej tradycji, a pomnik jest jej nośnikiem. Uczestniczą w lokalnym życiu społecznym, którego aktorem jest również sam monument.

8. Podsumowanie

Rozważania kończące temat inspiracji strojami tradycyjnymi w twórczości współczesnych artystów i projektantów mody chciałabym oprzeć na refleksji wokół trzech pytań, które nasuwają się w związku z przytoczonymi zjawiskami. Jakim pojęciem możemy określić działanie artystów odwołujących się w swojej sztuce do rodzimej tradycji? Jaka relacja

⁴⁶⁰ Ibidem, s. XIII-XIX.

zachodzi pomiędzy artystą jako podmiotem i tradycyjnymi strojami jako źródłem inspiracji? W jaki sposób uczestnictwo w życiu społecznym na poziomie lokalnym i regionalnym przeplatają się ze sobą, zazębiają i wzajemnie uzupełniają w kontekście tych zjawisk?

W odpowiedzi na pierwsze pytanie posłużę się cytowaną już wcześniej książką Svetlany Boym *The future of nostalgia*. Uważam, że pojęcie nostalgii refleksyjnej doskonale odpowiada charakterowi omawianych działań artystycznych⁴⁶¹. Przedstawiciele wszystkich wspomnianych dziedzin wprowadzają bowiem tradycyjne stroje w konteksty nowoczesności zarówno przez wybieraną przez nich formę, jak i treści, które chcą przekazać swemu odbiorcy. Nostalgia refleksyjna nie podąża jednym wątkiem, ale – jak pisze Boym – łączy wiele miejsc i zjawisk oraz przestrzeni czasowych. Sztuka nie wskazuje określonego czasu. Miejsce jest dla niej ważne jako przestrzeń, w której mieści się inspiracja, nie zaś jako informacja, którą należy przekazać. Artyści, inspirując się tradycyjnymi strojami, łączą czasem w jednym dziele elementy lub wzornictwo strojów pochodzących z różnych obszarów i miejscowości, a także motywy należące do różnych kontekstów holenderskiej kultury. W opisywanych przedsięwzięciach, tak instytucjonalnych, jak i indywidualnych dostrzec możemy troskę o wzbudzenie zainteresowania kulturą tradycyjną. Nostalgia refleksyjna jest kreatywnym i estetycznym wyzwaniem, wylicza Boym w dalszej kolejności. Przywoływanie elementów kultury tradycyjnej przez artystów i łączenie ich ze współczesnymi formami ekspresji jest odpowiedzią na to wyzwanie. Nostalgia refleksyjna kocha detale. Artyści wybierają je spośród szerokiego zasobu form i wzorów zawartych w tradycyjnych strojach.

Relacje pomiędzy artystą i jego inspiracją rozpatrywane mogą być także w kontekście antropologii przedmiotu⁴⁶². Jest to relacja pomiędzy podmiotem (artystą) i przedmiotem (tradycyjny strój jako jego inspiracja). Artysta jako podmiot nawiązuje wspomnianą relację, sięgając po określony rodzaj inspiracji. To jednak przedmiot wysuwa oferty, spośród których artysta dokonuje wyboru. Tradycyjne stroje tworzą bardzo szeroki wachlarz ofert: są to tkaniny, formy, kolory, wzory, techniki wykonania i dekoracji oraz treści kulturowe⁴⁶³. Te ostatnie mogą pochodzić z naturalnego kontekstu występowania tradycyjnych strojów, a więc z życia codziennego i związanych z nim obyczajów. Przykładem jest odwoływanie się do zwyczajów ubraniowych związanych z okresem żałoby. W tym przypadku artyści sięgają do znaczeń pierwotnych. Mogą również przywołać treści, które zostają przypisane strojom tradycyjnym w kontekście nowoczesności, w którym znikają z życia codziennego lub istnieją w nim w bardzo niewielkim zakresie. Otrzymują natomiast status narodowego lub lokalnego dziedzictwa kulturowego. W ten sposób stają się one elementem tożsamości dla osób, które w tej kulturze nie wyrosły i nigdy nie miały z nią bezpośredniego kontaktu. Tożsamość jest jeszcze jedną z ofert wysuwanych przez tradycyjne stroje w stosunku do artysty poszukującego inspiracji estetycznych i znaczeniowych. Dla każdego podmiotu

⁴⁶¹ Ibidem., s. XIV.

⁴⁶² Por. J. Barański, *Świat rzeczy*, Kraków 2007; T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, Kraków 2007; W. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2003.

⁴⁶³ Koncepcja wysuwania ofert przez przedmiot wiąże się z przekonaniem o jego możliwościach sprawczych. Pisał o niej Marek Krajewski w artykule: M. Krajewski, *Ludzie i przedmioty – relacje i motywy przewodnie*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn 2008, s. 131-153.

społeczna treść znaku może być poszerzona o treść osobistą⁴⁶⁴. Ta treść osobista w przypadku artysty wyraża się w tworzonym przez niego dziele. To człowiek, jako podmiot, przychodzi do rzeczy, ale to ona następnie prowadzi go do sfery ducha⁴⁶⁵.

Uczestnictwo w życiu społecznym na poziomie lokalnym i narodowym, wyrażające się przez ekspresję artystyczną, definiowane być może na podstawie elementów procesu twórczego, aktorów biorących w nim udział oraz kontekstu, w którym go odnajdujemy. Są to takie elementy jak źródło inspiracji, artysta i jego pochodzenie oraz miejsce prezentacji lub przeznaczenia dzieła sztuki. Omawiane powyżej zjawiska pokazują, że kategorie narodowe i lokalne mogą się pojawić w odniesieniu do jednego dzieła sztuki lub na przykład inicjatywy muzealnej. Inspiracja może być postrzegana jako należąca do tradycji lokalnej, w zależności od pochodzenia artysty. To on tak naprawdę określa jej kategorię. Dzieło sztuki powstałe w wyniku inspiracji tradycją lokalną, które umieszczono w kontekście muzealnym obok innych kreacji odwołujących się do innych kultur lokalnych, nabiera bardziej uniwersalnego charakteru. Ta zasada działa także w odwrotnym kierunku. Artysta sięgający po element kultury lokalnej, z której się nie wywodzi, postrzega ją jako część dziedzictwa narodowego. Jego dzieło może być osadzone w muzeum lokalnym i postrzegane jako element miejscowej kultury albo w placówce o większym zasięgu, gdzie zostaje odsunięte od pierwotnego kręgu kulturowego. W kontekście muzealnym znaczenie nadają mu jednak przede wszystkim odwiedzający goście. Ci, którzy utożsamiają się z kulturą lokalną, będą w ten sposób odnosić się do oglądanego eksponatu. Dla odbiorcy pochodzącego z zewnątrz będzie on odzwierciedleniem holenderskiej kultury narodowej.

⁴⁶⁴ Autorem tego stwierdzenia jest Colin Cambell. Zwrócił na niego uwagę T. Dant, op. cit., s. 110.

⁴⁶⁵ W. Toporow, op. cit., s. 114-115.

Część III

Tradycyjne stroje holenderskie w kontekście kultury popularnej

1. Główne bohaterki: Zeeuws Meisje i Frau Antje

Aby zrozumieć zjawiska należące do kultury popularnej i łączące się z tradycyjnymi strojami, należy przedstawić dwie główne bohaterki: Frau Antje oraz Zeeuws Meisje – postaci folklorystyczne wykreowane na potrzeby reklamy lub ideologii narodowej. Są figurami mitycznymi powstałymi w wyniku przetworzenia pierwotnych treści i mimo faktograficznych różnic ich narodziny oraz dalsze losy wykazują wyraźne cechy podobieństwa. Obie powstały na gruncie fascynacji kulturą tradycyjną na podstawie przypisywanych jej wartości.

Zeeuws Meisje

Trudno jednoznacznie określić okoliczności oraz moment narodzin Zeeuws Meisje. Wydaje się, że jej powstanie oraz popularność uwarunkowało wiele czynników⁴⁶⁶. W 1890 roku Domburg stał się rodzajem kolonii artystycznej, do której coraz liczniej przybywali artyści. Przedmiotem ich fascynacji oraz inspiracji dla ich sztuki były tradycyjne stroje oraz styl życia mieszkańców Zelandii. W 1894 roku Unilever stworzył markę margaryny z charakterystycznym logo Zeeuws Meisje. W 1898 roku odbyła się wielka wystawa strojów narodowych w Muzeum Miejskim w Amsterdamie, a w 1913 roku królowa Wilhelmina założyła strój zelandzki podczas uroczystości obchodów stulecia powstania królestwa.

⁴⁶⁶ Por. A. de Jong, *Het Zeeuws meisje: icoon van herrijzend Nederland*, w: *Heiligen of helden*, red. W. Frijhoff, Amsterdam 2007, s. 325-335.

Wymienione tutaj fakty historyczne wpłynęły na wytworzenie się silnego i czytelnego związku pomiędzy tradycją regionalną, reprezentowaną przez stroje, oraz ideą narodową. Już w okresie międzywojennym Zeeuws Meisje pojawiała się w reklamie oraz na afiszach turystycznych zachęcających do odwiedzenia Zelandii. W 1924 roku bank wyemitował banknot dziesięcioguldenowy z wizerunkiem kobiety w tradycyjnym stroju zelandzkim. W 1941 roku w budynku organizacji Kunstkring w Batawii w Indiach Holenderskich otwarto wystawę *Nederland Herrijst (Holandia Odrodzona)*. Wystawa była jedną z inicjatyw podjętych w celu zebrania funduszy na wyzwolenie Holandii spod okupacji nazistowskiej. Ikoną tej ekspozycji została Zeeuws Meisje, która jako symbol Holandii wyrażała jedność i wzmacniała poczucie tożsamości narodowej. Do tego znaczenia należy dodać jeszcze jedno, osadzone w kontekście wzmózonej fascynacji kulturą ludową w końcu XIX wieku. Młode kobiety w tradycyjnych strojach wyrażały takie wartości jak czystość i niewinność. Postać, która kojarzyła się z wiejską idyllą, miała w czasie okupacji przywoływać także w pamięci czasy wolności i spokoju. W okresie powojennym, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, narodowa rola Zeeuws Meisje straciła na znaczeniu. Rozpoczął się nowy etap jej kariery. Głównym obszarem jej istnienia stała się reklama, która uczyniła ją szczególnie popularną dzięki medium, jakim jest telewizja. Warto zwrócić uwagę na kreowane wówczas slogany reklamowe, takie jak: „ani jednego centa za dużo, czyli my jesteśmy oszczędni”⁴⁶⁷. Zeeuws Meisje stała się zatem symbolem oszczędności. Była przede wszystkim twarzą reklamową margaryny marki Unilever, a jej rolę w reklamie, począwszy od lat siedemdziesiątych XX wieku, odgrywała Marianne Coumou-Van der Does z Kapelle. Wybrano ją ze względu na charakterystyczny wygląd uchodzący wówczas za typowy dla dziewcząt holenderskich, a zatem blond włosy, niebieskie oczy i zaokrąglona twarz. Oszczędność jako wartość kojarzona z Zeeuws Meisje jest wciąż obecna i nadal przywoływana w reklamach, których bohaterką staje się dziewczyna w tradycyjnym stroju z Zelandii.

Kolejnym etapem w życiu Zeeuws Meisje było wykorzystanie jej wizerunku w innych działaniach, na przykład stworzenie w 1997 roku serialu młodzieżowego, w której grała ona rolę superbohaterki. *Oorijzer* umożliwiał jej latanie, a także odbieranie sygnałów od ludzi, którzy potrzebowali pomocy. Już w początkach XXI wieku powstał inny nurt myślenia o tej postaci, charakteryzujący się nowymi inicjatywami, na przykład wyborem nowej Zeeuws Meisje w 2004 roku. Był to element imprezy kulturalnej w Middelburgu, w czasie której studenci projektowania mody z Gandawy zaprezentowali swoje projekty inspirowane tradycyjnymi strojami z Zelandii. Uczestniczki konkursu nosiły te kreacje w czasie jego trwania. Zwyciężczynią została Anna Dieleman. Organizatorzy chcieli zerwać z tradycyjnym wizerunkiem Zeeuws Meisje wykreowanym przez Unilever. Kolejnym przedsięwzięciem był program przygotowany i prowadzony przez fotografa Rema van den Boscha mający na celu również stworzenie nowoczesnego wizerunku Zeeuws Meisje⁴⁶⁸.

Przedstawione wyżej przykłady pokazują, jak zmieniała się rola Zeeuws Meisje oraz związane z nią asocjacje wynikające ze sposobu wykorzystania jej wizerunku oraz nadawanych jej znaczeń. Warto zwrócić uwagę na pewną dychotomię, która rodzi się pomiędzy

⁴⁶⁷ Por. J. Cats, op. cit., s. 39-48.

⁴⁶⁸ Więcej uwagi poświęcam wspomnianemu programowi w rozdziale „Telewizja”.

wizerunkiem kobiet noszących tradycyjne stroje w życiu codziennym a wykreowanym obrazem zelandzkiej dziewczyny. Wiek kobiet noszących tradycyjne stroje waha się pomiędzy 70 i 90 lat, podczas gdy Zeeuws Meisje to młoda, silna i zdrowa dziewczyna, pełna energii, seksowna i pewna siebie.

Vrouw Antje versus Volendammermeisje

Młoda dziewczyna nosząca tradycyjne stroje z Volendamu jest podobną ikoną jak Zeeuws Meisje. Posiada również te same cechy zewnętrzne, to znaczy jest jasnowłosą i niebieskoką młodą kobietą, ubraną w czerwono-niebieski kostium, tradycyjny czepek z Volendamu oraz chodaki. Postać Frau Antje narodziła się jako figura reklamowa w 1961 roku. Została wykreowana przez het Nederlands Zuivelbureau, firmę zajmującą się reklamą, która już od lat trzydziestych tworzyła kampanie promocyjne typowych dla Holandii produktów mlecznych, między innymi sera. W 2009 roku pochodząca z Niemiec Sophie Elpers opublikowała książkę zatytułowaną *Hollandser dan kaas. De geschiedenis van Frau Antje* (*Bardziej holenderska niż ser. Historia Frau Antje*), w której opisała fenomen tej postaci i popularność, jaką zyskała w Niemczech⁴⁶⁹. Przyczyniły się do tego nie tylko intensywne działania marketingowe, lecz także nowe media, przede wszystkim telewizja. Postaci kobiece noszące stroje z Volendamu znane są w Holandii jako *Volendammermeisje*, *melkmeisje* albo *kaasmeisje*. Postać Frau Antje z pewnością wpłynęła wzmacniając na postrzeganie tradycyjnych strojów z Volendamu poza Holandią jako narodowych, ale nie była tego źródłem. Proces ten rozpoczął się znacznie wcześniej i złożyło się na niego kilka czynników⁴⁷⁰. Już w końcu XIX wieku oraz w początkach XX tradycyjne stroje z Volendamu pojawiały się w afiszach turystycznych zachęcających do odwiedzania malowniczych terenów wokół Morza Południowego. W Volendamie, podobnie jak w Domburgu, powstała kolonia artystyczna związana z otwartym w 1881 roku hotelem Spaander⁴⁷¹. Spotykali się w nim artyści z wielu krajów: Holendrzy, Francuzi, Węgrzy, Niemcy, Japończycy, Austriacy oraz Amerykanie. Dziewczyna w tradycyjnym stroju pojawiła się w reklamach produktów holenderskich w Stanach Zjednoczonych oraz w Hiszpanii.

W kulturze popularnej istnieją więc dwie figury wzorowane na tradycyjnych strojach z Volendamu. Pierwsza z nich, Frau Antje, jest znana przede wszystkim w Niemczech, druga zaś, Volendammermeisje, w Holandii. Różnią się jedynie nazwą, kostium pozostaje bowiem taki sam. Druga z postaci pojawia się przy okazji promocji rodzimych produktów w Holandii, czego doskonałym przykładem są targi sera w Edam. Strój spopularyzowany przez tę figurę noszony jest wówczas przez młode kobiety.

Przedstawione figury, wykształcone w procesie folkloryzacji i komercjalizacji tradycji, odgrywają ważną rolę we współczesnym funkcjonowaniu strojów regionalnych w kulturze

⁴⁶⁹ S. Elpers, *Hollandser dan kaas: de geschiedenis van Frau Antje*, Amsterdam 2009.

⁴⁷⁰ W. Schmidt, *Het product Volendam. De verbeelding van een vissersdorp*, w: *Getemd maar rusteloos: de Zuiderzee verbeeld: een multidisciplinair onderzoek*, red. T. Sintobin, Hilversum, 2008, s. 157-181.

⁴⁷¹ B. Dudley Barret, A. Groeneveld, op. cit.

popularnej. Znaczna część zjawisk odwołuje się właśnie do nich. One same w sobie mogą być już postrzegane jako rodzaj tradycji wyrosłej na podwalinach dawnej kultury ludowej. Noszone przez nie stroje nie są jedynymi, które obecnie pojawiają się we współczesnych kontekstach związanych z reklamą, turystyką, a także jako temat prasowy oraz motyw programów telewizyjnych. Odgrywają jednak niezwykle ważną rolę i bez znajomości ich historii oraz znaczenia w przeszłości niemożliwa byłaby interpretacja tych współczesnych zjawisk.

2. Tradycyjne stroje jako temat prasowy

Stroje tradycyjne jako motyw prasowy omówię na przykładzie wzmianek w kilku dziennikach. Analizie zostaną poddane czasopisma o zasięgu ogólnonarodowym tak w sensie podejmowanej tematyki, jak i obszaru, na którym się ukazują. Są to: „Trouw”⁴⁷², „De Volkskrant”⁴⁷³ oraz „Reformatorisch Dagblad”⁴⁷⁴. Pierwszy z nich czytany jest przede wszystkim na prowincji, drugi w dużych miastach, trzeci jest najbardziej popularny na obszarach i w miejscowościach, gdzie dominuje konserwatywny protestantyzm. „De Volkskrant” prezentowała początkowo poglądy lewicowe, obecnie jest bliższa centroprawicy, „Trouw” w obecnym założeniu ma być forum neutralnym, skierowanym do każdego, jednak dziennik ten powstał z inicjatywy konserwatywnych środowisk protestanckich. Pewne pozostałości owej przeszłości są jeszcze dostrzegalne w prezentowanej treści. W przypadku czasopism regionalnych (ich liczba jest znacznie większa) należy uwzględnić te z nich, które ukazują się w prowincjach lub na obszarach wyróżniających się pewnymi odrębnościami, gdzie dąży się do ich podkreślania. Drugim kryterium jest rola tradycyjnych strojów w kulturze poszczególnych obszarów. Pośród czasopism regionalnych analizie zostały poddane wydawnictwa z prowincji Zelandia, Fryzja, Holandia Północna oraz regionu Twente.

Metodą, którą posłużę się w omówieniu tego zagadnienia, jest analiza pola semantycznego rozumianego jako suma denotacji i konotacji. W przypadku ubiorów tradycyjnych desygnatami są one same, konotacjami zaś wszystkie płaszczyzny kultury, w których się pojawiają. Pole semantyczne może być rozległe, dlatego też ważne jest wyznaczenie dominanty, która wskaże na zasadnicze pojmowanie tradycyjnych strojów w kulturze holenderskiej. Rozważone zostaną zarówno artykuły, których tematem wiodącym są tradycyjne stroje, jak i te poświęcone innemu zjawiskom kulturowym, w których kontekście ubiory regionalne odgrywają istotną rolę. Analizę rozpocznę od wskazania w tekście następujących elementów narracji: określenie podmiotu i jego synonimów, asocjacje, opis podmiotu, działania podejmowane wobec podmiotu oraz jego czynności. Podmiotem jest tradycyjny ubiór, natomiast jego asocjacjami są zjawiska oraz elementy kultury, z którymi zostaje on najściślej powiązany.

⁴⁷² Nakład około 90 tys. egzemplarzy.

⁴⁷³ Nakład około 250 tys. egzemplarzy.

⁴⁷⁴ Nakład około 50 tys. egzemplarzy.

Założenie o uczestnictwie w życiu społecznym na poziomie lokalnym, narodowym i politycznym będę odnosiła nie tylko do rodzaju omawianych wydawnictw, tego aspektu poszukiwać będę również w treści artykułów. Wspomniane rodzaje analizy służyć mają także odpowiedzi na pytania stawiane niemal we wszystkich częściach tej pracy. Jaka jest zasadnicza rola tradycyjnych strojów? Czy jest to ginący element życia codziennego, eksponat muzealny, kostium sceniczny, inspiracja czy sposób na określanie i wyrażanie swojej tożsamości? Czy tradycyjne stroje są elementem dziedzictwa lokalnego czy ogólnonarodowego? Jak to rozróżnienie przekłada się na definiowanie doświadczenia tradycji oraz udział w życiu społecznym? Czy postawę autorów poszczególnych tekstów interpretować należy jako przejaw nostalgii wzmacniającej czy refleksyjnej?

„Trouw”

Na łamach „Trouw” odnajdujemy ciekawą gamę określeń podmiotu. *Tradycyjny strój* (*klederdracht*) stosowany jest zamiennie z *ubiosem regionalnym* (*streekdracht*), *odzieniem* (*kledij*), a także *kostiumem* (*kostuum*), który używany jest również w kontekście życia codziennego⁴⁷⁵. Na uwagę zasługuje epitet *staroholenderski* (*oud-Hollandse*)⁴⁷⁶ oraz *holenderski* (*Nederlandse*)⁴⁷⁷ – pierwszy określa ubiory z prowincji Holandia Północna, drugi zaś podkreśla ogólnonarodowy aspekt omawianego elementu materialnego dziedzictwa. Kostium pojawia się także z określeniem *folklorystyczny* (*folkloristisch*), co wskazuje na jego specyficzny charakter. Użyty termin oznacza w rzeczywistości przebranie zakładane na potrzeby gospodarki turystycznej. Artykuł krytykuje jakość i wygląd tych strojów, które odbiegają od ich autentycznych odpowiedników:

Publiczność wakacyjna podczas letniego kermaszu rozczuła się natychmiast na widok ludzi w folklorystycznych kostiumach. W większości przypadków nie zostajemy zafascynowani prawdziwymi, oryginalnymi ubiorami, ale ich replikami. A te są czasami żalosne. Niewłaściwe materiały, fałszywe kolory, dziwne kombinacje i zbyt obszerny krój. Także w detalach widzimy dziwne kontrasty. Okulary, buty, zegarek albo kapelusz są zbyt nowoczesne. Rzadko prezentowany jest kompletnie autentyczny strój. I to nie jest takie niezwykle. Materiały są bardzo delikatne, a całe ubiory rzadkie. Ponadto, muzea nie mogą pokazywać oryginalnych części ubiorów na żywych modelach⁴⁷⁸.

Kostium folklorystyczny różni się nie tylko od oryginalnych ubiorów, lecz także od strojów noszonych przez grupy taneczne, dbające o ich zgodność z historycznymi realiami. Asocjacją podmiotu staje się życie codzienne. Pojawia się ono w odniesieniu do ostatniej

⁴⁷⁵ M. Slingerland, *Klederdracht: meezingen*, „Trouw”, 22 VII 2009, s. 28-29. Termin kostium został tutaj użyty w odniesieniu do strojów z Bunschoten-Spakenburg.

⁴⁷⁶ H. Otter, *Herboren folklore*, „Trouw”, 19 V 2009, s. 26-27.

⁴⁷⁷ *Nieuwe postzegels*, „Trouw”, 3 I 2006, s. 5.

⁴⁷⁸ E. de Baan, *Klederdracht ziet er vaak nep uit. Weinig mensen maken nog authentieke kostuums*, „Trouw”, 26 VI 2006, s. 25.

żyjącej generacji, noszącej tradycyjne ubiory⁴⁷⁹. Zanik strojów w życiu codziennym zostaje zauważony na łamach prasy o zasięgu krajowym, z czego wynika, iż dla lokalnej wspólnoty jest to istotna kwestia. Ważnymi odniesieniami są wskaźniki terytorialne podkreślające rozumienie kultury jako lokalnej lub narodowej. Na pierwszą z nich wskazuje słowo *provincja* (*provincie*)⁴⁸⁰ w odniesieniu do wariantu kultury, na drugą zaś pojęcia *narodowości* (*nationaliteit*) i *państwa holenderskiego* (*Nederland*). Tradycyjne ubiory umieszczone w pobliżu dwóch ostatnich określeń przestają być zjawiskiem lokalnym, a stają się częścią dziedzictwa narodowego.

Czy Wilders utraci swoją nieufność wobec przedstawicieli holenderskiego państwa, na przykład ministrów, jeśli zwrócą oni swój drugi paszport? Prawdopodobnie nie. Wilders próbuje za każdym razem podważyć lojalność polityków z islamskimi korzeniami, nawet jeśli chodzą w tradycyjnych strojach z Volendamu. Ponieważ im nie ufa⁴⁸¹.

Stroje z Volendamu zostały potraktowane jako symbol holenderskiej narodowości. Noszenie ich miało być wyrazem lojalności oraz sposobem manifestowania przynależności i tożsamości. Tradycyjny strój pojawia się także obok religii jako wyznacznik tożsamości mieszkańców Staphorst.

W niedzielny poranek długa procesja wiernych zmierza do kościoła, tu i ówdzie jeszcze w tradycyjnych strojach⁴⁸².

Podobny wymiar ma bliskość tradycyjnych strojów i *kultury rybackiej* (*visserscultuur*)⁴⁸³ jako dwóch elementów tego samego dziedzictwa. Współcześnie interesujący nas podmiot pojawia się przede wszystkim w obrębie zjawisk *folklorystycznych* (*folkloristisch*), takich jak *święto* (*feest*), *grupy taneczne* (*dansgroepen*)⁴⁸⁴ oraz *chóry* (*koren*)⁴⁸⁵. W tym samym obszarze znajdują się takie konotacje jak hobby i miłośnicy, wskazujące na osobiste zainteresowania tradycyjną kulturą. Pamięć o strojach kumuluje się również w przestrzeni muzeum⁴⁸⁶. Ostatnim z kontekstów odnalezionych na łamach „*Trouw*” była reklama (*reclame*):

⁴⁷⁹ 85 *Scheveningse vrouwen hullen zich dagelijks in klederdracht*, „*Trouw*”, 15 I 2000, s. 2; L. van Baars, *Het leven veranderd in Staphorst*, „*Trouw*”, 4 VIII 2007, s. 8-9.

⁴⁸⁰ H. de Lange, *Hedendaagse of naakte streekdrachten*, „*Trouw*”, 25 VIII 2007, s. 11.

⁴⁸¹ Cytat ten pochodzi z listu jednego z czytelników, w odpowiedzi na artykuł: *Helaas, weer heeft Wilders het alleen over de „schijn”*, „*Trouw*”, 27 III 2007, s. 8-9. Artykuł był głosem w dyskusji na temat polityki Geerta Wildersa i jego postawy wobec kwestii podwójnego obywatelstwa. Geert Wilders jest założycielem i liderem Partii Wolności, prezentuje poglądy nacjonalistyczne, głównym obszarem jego działalności jest polityka antyimigracyjna.

⁴⁸² *De spanning tussen het geloof en de praktijk*, „*Trouw*”, 21 VI 2008, s. 22-23.

⁴⁸³ F. Dijkstra, *Altijd in vol Urker ornaat*, „*Trouw*”, 26 XI 2012, s. 5.

⁴⁸⁴ S. Hart, *Klederdracht als curiositeit? Liefhebbers blijven de kraplap voorstrikken*, „*Trouw*”, 10 VI 2005, s. 9. Artykuł dotyczy święta folklorystycznego w Nunspeet.

⁴⁸⁵ *Volendammerdagen*, „*Trouw*”, 12 VIII 2002, s. 10.

⁴⁸⁶ I. van Wijhe, *Saaie musea weer spannend. Naast moderne dingen doen, ook inzicht geven*, „*Trouw*”, 11 VI 2009, s. 32.

Autorzy [książki – M.K.] pokazują także użycie tradycyjnych ubiorów w reklamie, obecnie prawie jedyne miejsce, gdzie można zobaczyć jeszcze kobiety noszące stroje⁴⁸⁷.

W opisie ubiorów spotkać można przymiotniki *oryginalne* (*origineel*) oraz *autentyczne* (*authentiek*). Oba podkreślają historyczne pochodzenie tradycyjnych strojów, tkanin oraz technik wykonania. Ich niejednokrotnie użytym przeciwieństwem jest *replika* (*replica*)⁴⁸⁸. Poruszanie tych kwestii świadczy o przywiązywaniu wagi do tradycyjnych strojów jako artefaktów. Ich historyczne pochodzenie stanowi o ich wartości. Słowo *pradawne* (*oeroud*) ma podkreślać długowieczność tradycji⁴⁸⁹. W odniesieniu do strojów pojawia się także zwrot *związane z regionem* (*streekgebonden*), który ma mocniejszy wydźwięk niż ubiory regionalne, ponieważ podkreśla szczególną łączność z danym obszarem:

Holandia знаła wielką różnorodność związanych z regionem ubiorów. A każdy z nich miał swój własny strój do pracy, na co dzień i od święta⁴⁹⁰.

Czynność podmiotu wyraża się w jego powracaniu w różnych kontekstach kulturowych, na przykład w folklorze:

Coraz większa liczba osób [...] znajduje przyjemność w zakładaniu tradycyjnych strojów z okazji świąt oraz imprez folklorystycznych. Grupy folklorystyczne i taneczne używają zarówno autentycznych elementów, jak i rekonstrukcji ubiorów. Natomiast ludzie noszący je w życiu codziennym powoli wymierają⁴⁹¹.

Obecność tradycyjnych strojów w kulturze jest możliwa dzięki działaniom podejmowanym w celu zachowania pamięci o nich. Ludzie uważają, że stają się *piękne* (*prachtig*)⁴⁹² i z dumą się w nich fotografują (*zich trots laten fotograferen*)⁴⁹³.

„De Volkskrant”

Tradycyjne stroje w artykułach publikowanych przez „De Volkskrant” nazywane są *regionalnymi* (*streekdracht*). Pojawia się także inny synonim – *odzienie*. Asocjacjami ubiorów regionalnych jest życie codzienne w odniesieniu do ostatnich mieszkańców Holandii, którzy nie zrezygnowali dotąd z ich noszenia. Częstą konotacją ubiorów

⁴⁸⁷ Museum pakt uit met klederdracht. Expositie en boek, „Trouw”, 15 I 2007, s. 13. Chodzi o książkę *Klederdrachtboek* wydaną przez Muzeum w Arnhem w 2007 roku.

⁴⁸⁸ E. de Baan, *Klederdracht ziet er vaak nep uit...*, s. 25.

⁴⁸⁹ B. van Panhuis, *Klederdracht ging met mode mee*, „Trouw”, 1 II 2007, s. 17.

⁴⁹⁰ Museum pakt uit met klederdracht..., s. 13.

⁴⁹¹ S. Hart, *Klederdracht als curiositeit?*..., s. 9.

⁴⁹² Ibidem.

⁴⁹³ H. Otter, op. cit., s. 26-27.

regionalnych jest *tradycja* (*traditie*)⁴⁹⁴. Materialne artefakty przeszłości, do których należą tradycyjne stroje, przechowywane są w *muzeach* (*musea*)⁴⁹⁵. Ubiory regionalne stanowią dla wielu rodzaj *hobby*. Przykładem jest Herman Berkhout, właściciel sklepu w Amsterdamie, który w pracy pojawia się zawsze w tradycyjnym stroju z Volendamu, Marken lub Staphorst:

Ten wełniany strój z Volendamu noszę prawie zawsze. [...] W lecie jest on za ciepły. Wtedy zakładam spodnie z Urk, bo te są z bawełny. Zbieram wszystko, co się wiąże z tradycyjnymi strojami. Jako jedyny w Amsterdamie tak się ubieram na co dzień. [...] To kosztuje mnie 300 euro na rok. Tradycyjnych strojów męskich jest mało i dlatego proszę zawsze tureckiego krawca, który mieszka w okolicy, żeby je dla mnie uszył. Przykładów szukam w wioskach, w których w niedzielę spotkać można jeszcze ludzi idących w strojach do kościoła⁴⁹⁶.

Ubiory regionalne pojawiają się również w kontekście artykułów poświęconych turystyce, rozważających na przykład spadek liczby osób odwiedzających Volendam:

Zanik tradycyjnych strojów odgrywa tutaj oczywiście istotną rolę. Jednak główną przyczyną spadku liczby turystów jest poszukiwanie rozrywki. [...] Sądziłismy, że oni sami przyjdą. Ale tak wcale nie jest. Trzeba ciężko pracować nad promocją. W świecie międzynarodowych podróży Volendam jest jednak wciąż znane⁴⁹⁷.

Opis tradycyjnych strojów pojawia się przede wszystkim w relacjach ostatnich osób, które noszą je na co dzień. Wywiady, w których opowiadają o poszczególnych częściach swojego ubioru, stanowią doskonałą, ponieważ płynącą ze źródła, informację. Przykładem jest fragment rozmowy z Jentje Coster-Bloemert:

Na bieliznę zakładam najpierw spodnią kamizelkę z czarnego jedwabiu. Pod tą kamizelką przyczepione są dwie poduszeczki, które podtrzymują moją spódnicę (też czarną), bo inaczej by opadła. Na spódnicę zakładam fartuch, a na kamizelkę *kraplap*. [...] Myślę, że mam w szafie jakieś trzydzieści *kraplapów*, ale nigdy ich nie liczyłam. No i noszę jeszcze czepek zdobiony *stipwerkiem* w charakterystycznych kolorach ze Staphorst. Plus – czerwoną albo niebieską chustkę⁴⁹⁸.

Tradycyjne stroje już nie istnieją lub też znajdują się w stadium zaniku. Są jednak zachowywane w pamięci i dlatego powracają we współczesności pod różnymi postaciami. Mówi się o ostatnich osobach, które zakładają tradycyjne stroje w życiu codziennym.

⁴⁹⁴ G. Jonkers, 'Ik draag graag een rode kraplap over het corset', *Erfstukken* 4, „De Volkskrant”, 28 VIII 2004, s. 57.

⁴⁹⁵ *Waar is de klederdracht*, „De Volkskrant”, 7 I 2006, sekcja: *verleiding*; A. Stoffelen, *Klepbroek onder strakke T-shirtjes*, „De Volkskrant”, 7 VI 2007, s. 17.

⁴⁹⁶ Herman Berkhout (56) *eigenaar platenzaak*, „De Volkskrant”, 31 X 2009, sekcja: *Magazine*.

⁴⁹⁷ *Waar is de klederdracht...*

⁴⁹⁸ Słowa Jentje Coster-Bloemert (53) ze Staphorst, w: E. Ellenbroek, 'ik houd van...', s. 52.

Zanikanie tych ubiorów budzi poczucie żalu. Pozostają one jednak przedmiotem dyskusji oraz źródłem inspiracji⁴⁹⁹.

„Reformatorisch Dagblad”

W dzienniku „Reformatorisch Dagblad” podmiot określany jest jako *tradycyjny strój* (*klederdracht*) albo *ubiór* (*kleren*). Jego konotację stanowi życie codzienne, które pojawia się zawsze w tekstach mówiących o ostatnich osobach noszących stroje regionalne do dziś dnia⁵⁰⁰. Są to krótkie wywiady z kobietami pochodzącymi z różnych części Holandii. Asocjacjami podmiotu są również *święto folklorystyczne* (*folkloristisch feest*)⁵⁰¹, *tradycja* (*traditie*)⁵⁰² i *dziedzictwo* (*erfgoed*)⁵⁰³, wskazujące na współczesne znaczenie tradycyjnych ubiorów. W opisie podmiotu pojawia się przymiotnik *autentyczny* (*authentiek*), podkreślający pochodzenie ubiorów i ich pierwotny kontekst. Przykładem jest artykuł poświęcony delegacji ze Staphorst przybyłej do Hagi z okazji Prinsjesdag. Słowo autentyczny zastosowano tam kilka razy w odniesieniu do miejscowych ubiorów⁵⁰⁴. W tym przypadku chodzi nie tylko o ubiory, które są noszone w życiu codziennym, lecz także znajdujące się w posiadaniu wielu mieszkańców Staphorst, którzy zakładają je na specjalne okazje. Najczęściej pojawiającą się czynnością podmiotu jest zanikanie:

W mojej młodości główna nawa kościoła była biała od czepków. Tutaj, w miejscowym kościele tradycyjny strój nosi obecnie tylko jedna osoba, a w starym kościele reformowanym jest ich jeszcze dwie. Zanikanie tradycyjnych strojów jest tylko zewnętrznym znakiem przemiany. Przeminięło już wiele tradycji. [...] Uważam, że to wielka szkoda⁵⁰⁵.

Stroje mimo że nie są już noszone, znajdują się w wielu domach, ponieważ są *dziedziczone* (*geërfd*). Wyrażenie to zostało użyte przez osoby, które nie noszą już ubiorów na co dzień, ale posiadają je, ponieważ nosiły je ich matki:

Odziedziczyłam mój strój po matce. Ona nosiła go zawsze, a ja zakładałam ten ubiór tylko jako członek grupy pokazowej Urker Pracht. Opowiadamy o naszym stroju w całym kraju, między innymi w domach opieki. Noszę także tradycyjny strój – jak wielu mieszkańców Urk – w sobotę przed Zesłaniem Ducha Świętego, w Dzień Urk⁵⁰⁶.

⁴⁹⁹ M. Bem, *Terug naar Staphorst om te fotograferen; boek De laatste bewoners van Staphorst in klederdracht*, „De Volkskrant”, 1 XI 2007, s. 8-9.

⁵⁰⁰ M. Dijkstra, *In klederdracht...*, s. 21.

⁵⁰¹ *Koningin kijkt op Prinsjesdag altijd naar ons uit*, „RD”, 12 IX 2012, s. 6.

⁵⁰² *Laatste zilvermid Staphorst stopt*, „RD”, 28 V 2010, s. 9.

⁵⁰³ J. Hoekman, *Authentieke rok met strak 21e-eeuws T-shirt*, „RD”, 4 VI 2007, s. 9.

⁵⁰⁴ *Koningin kijkt op Prinsjesdag altijd naar ons uit*, „RD”, 12 IX 2012, s. 6.

⁵⁰⁵ Słowa Dries Schut, mieszkanki Oldenbroeka, w: M. Buys, *Veluwe klederdracht als jeugdliefde*, „RD”, 19 X 2006, s. 9.

⁵⁰⁶ M. Dijkstra, *In klederdracht...*, s. 21.

Czasopisma prowincjonalne: „Provinciale Zeeuwse Courant” (PZC)

Najbardziej reprezentacyjnym wydawnictwem w przypadku Zelandii jest „Provinciale Zeeuwse Courant”. Podobnie jak w przypadku innych czasopism swoją analizę rozpoczyna od wskazania określeń podmiotu. W artykułach pojawiają się następujące terminy: *stroje tradycyjne (klederdracht)*, *regionalne (streekdracht)*, *zelandzkie (Zeeuwse)*, *chłopskie ubranie (boerenkleding)*. W ich kontekście znaleźć można również poszczególne odmiany regionalne (*Cadzand, Walcheren*) oraz typy ubioru: *święteczny (feestdracht)*, *codzienny (doordeweeks)*, *żałobny (rouwdracht)*, *katolicki (katholiek)* i *protestancki (protestants)*. Podstawowym określeniem podmiotu są *stroje tradycyjne (klederdracht)* oraz *regionalne (streekdracht)*. Pojęcie *kostiumu (kostuum)* wprowadzone zostało kilka razy w kontekście święta folklorystycznego⁵⁰⁷, stowarzyszenia kulturalnego⁵⁰⁸ lub wystawy poświęconej tradycyjnym strojom noszonym przez przedstawicieli rodziny królewskiej⁵⁰⁹. Najlichnieszą asocjację stanowi słowo *tradycja (traditie)*, którą należy zachowywać i szanować. Jej utrata jest przedmiotem troski:

Wiedza na temat tradycyjnych strojów jest zachowywana przez organizacje folklorystyczne, ale strój zelandzki zniknie niedługo z ulicy. Ograniczona liczba osób posiada jeszcze wiedzę oraz biegłość poprawnego wykroju. Musimy się postarać, żeby tę wiedzę szybko przekazać⁵¹⁰.

Stroje regionalne są częścią prowincjonalnych tradycji i w tym znaczeniu wymienia się je przede wszystkim obok lokalnego *dialektu (dialect)*⁵¹¹. Rzadziej pojawia się pojęcie *dziedzictwa kulturowego (culturele erfgoed)*⁵¹². Ten zakres znaczeniowy zostaje uściślony przez konkretne zjawiska, jak na przykład *święto (feest)*, *muzeum (museum)* i *grupa folklorystyczna (folkloristische groep)*. W kontekście tradycyjnych strojów obecne są także rozważania na temat czasu wolnego. Słowo *hobby* oznacza tutaj *kolekcjonowanie (verzamelen)* ubiorów, ubieranie w nie innych oraz przynależność do grupy folklorystycznej⁵¹³. Bardzo sporadycznie pojawia się asocjacja z *turystyką (toerisme)*⁵¹⁴.

⁵⁰⁷ N. Bouterse, *Deze dag voert bezoekers terug in een tijd wanneer klederdracht gewoon was – Klederdrachtgroep viert vijftigjarig bestaan op Nostalgische Dag*, „PZC”, 7 VII 2007, s. 42.

⁵⁰⁸ M. van den Broek, *Klederdracht in de verkoop*, „PZC”, 9 V 2005, s. 9.

⁵⁰⁹ *Zeeuws kostuum van prinses Juliana tentoongesteld*, „PZC”, 13 VII 2012, sekcja: Zeeland.

⁵¹⁰ Słowa Ineke Stroucken w: N. Belkelder, *Zeeuws erfgoed is goud*, „PZC”, 14 VII 2010, sekcja: Zeeland.

⁵¹¹ R. Paardekam, *Ons Boeregoed viert jubileum*, „PZC”, 12 VIII 2005, s. 14.

⁵¹² Idem., *Samenwerken om klederdracht voort te laten bestaan*, „PZC”, 24 IX 2005, s. 15.

⁵¹³ M. van den Broek, op. cit. s. 9; E. Jobse, *Beuk en boezeroen doen weer denken aan toen*, „PZC”, 23 VIII 2011; D. Duijnsmayer, *‘Als je er op gaat letten, zie je dat het weer elke minuut verandert’*, „PZC”, 3 III 2009, sekcja: reg. Zeeland.

⁵¹⁴ Wspomniani są jedynie w artykule dotyczącym lokalnego święta folklorystycznego, ale ich obecność nie została wyróżniona w żaden szczególnie sposób, w: E. Verstraeten, *Kenner staan al vroeg in de rij voor verse ovenkoeken*, „PZC”, 20 VII 2009, sekcja: Zeeland.

Istotne przymiotniki, przy których użyciu tradycyjne stroje są opisywane, to: *prawdziwe* (*echt*)⁵¹⁵ i *autentyczne* (*authentiek*)⁵¹⁶. Ostatnie z określeń wiąże się w tym przypadku z troską o zachowanie wiedzy, także praktycznej, na temat zelandzkich ubiorów. Artykuły prasowe stają się również okazją do przypomnienia szerokiemu gronu odbiorców pierwotnych znaczeń ubiorów, które nie są już znane współczesnym. Jedną z takich ról, którą dawniej odgrywał strój, było komunikowanie żałoby.

Niegdyś istniał specjalny rodzaj ubioru na poszczególne okazje, takie jak święto oraz częściowa lub pełna żałoba. Odzież właściwa żałobie częściowej noszona była w momencie śmierci sąsiada lub znajomego, ubiory oznaczające pełną żałobę zakładano natomiast po śmierci członków rodziny⁵¹⁷.

Podstawową czynnością tradycyjnych ubiorów jako podmiotu kulturowego jest jego odchodzenie z kontekstu życia codziennego lub stawianie się wyjątkiem.

Tradycyjne stroje mogą niemal całkowicie zaniknąć z obrazu ulicy, ale zauroczą jeszcze wiele osób⁵¹⁸.

Cytat ten zwraca uwagę, iż stroje regionalne nadal odgrywają ważną rolę społeczną. Podkreśla się ich siłę sprawczą *tworzenia grupy, bratania* (*verbroederen*), a nawet zdolności *otwierania drzwi* (*alle deuren gaan open*).

Gdzie tylko pojawią się w swoich tradycyjnych strojach z Westkapelle, wszystkie drzwi stoją przed nimi otworem⁵¹⁹.

Stroje pozostają elementem tożsamości i mówią o kulturze kraju. W ramach folklorystycznego święta znajdują się w centrum i odgrywają *prominentną rolę* (*prominente rol*). Czynności wobec tradycyjnych strojów podzielić możemy na uczucia i działania. Ludzie je kochają i *spoglądają na nie z dumą* (*met trots kijken*). Stroje stanowią dla wielu pasję. Dlatego też starają się je *zachować* (*bewaren*), współpracują, aby je zachować w pamięci i rozpowszechnić wiedzę na ich temat. W tym celu kolekcjonują je, uczą się technik ich wykonania.

Chcemy przekazać wiedzę w sposób, w jaki wcześniej nas nauczono. Dlatego tak ważny jest udział młodzieży. My jeszcze sami nosiliśmy te stroje. To wiązało się z wieloma emocjami. Jeśli miałaś ładną spódniczkę jako dziewczynka, to się liczyło⁵²⁰.

⁵¹⁵ Doek en beuk gaan de kast in, „PZC”, 27 I 2004, s. 17.

⁵¹⁶ E. de Frel, *Eén plek voor streekdrachten*, „PZC”, 25 XI 2009, sekcja: Zeeland.

⁵¹⁷ E. Ramakers, *Modeshow: klederdracht is puur natuur*, „PZC”, 25 III 2005, s. 11.

⁵¹⁸ R. Paardekam, *Het is vijf voor twaalf als het om klederdracht gaat*, „PZC”, 6 VII 2009, sekcja: reg_Zeeland.

⁵¹⁹ K. de Vries, *Even voelen aan de billen van Rintje Ritsma*, „PZC”, 23 II 2010, dodatek specjalny. Chodzi o wizytę osób pochodzących z Westkapelle w Japonii.

⁵²⁰ Słowa wypowiedziane przez Aaf Sombroek, działającą w Stichting Klederdrachten Volendam, w: *Klederdrachten naaien is niet truttig*, „PZC”, 6 XII 2006, s. 2.

Cytat ten wyraża postawę wobec ubiorów regionalnych jako dziedzictwa kulturowego, z uwzględnieniem aspektu pokoleniowego. Współcześnie tradycyjne stroje są prezentowane na scenie przez grupy folklorystyczne. Pełnią również funkcję inspiracji.

„Leeuwarder Courant”

„Leeuwarder Courant” jest prowincjonalnym czasopismem Fryzji. Określenia podmiotu pojawiające się w artykułach publikowanych na jego łamach to *stroje tradycyjne* (*klederdracht*), *folklorystyczne* (*folkloristisch*), *kostium* (*kostuum*) oraz *ubiór* (*kleren*). Konotacjami tradycyjnych strojów jest *kultura ludowa* (*volkscultuur*), *dziedzictwo* (*erfgoed*) oraz *folklor* (*święta, grupy folklorystyczne i taniec*). Jako element dziedzictwa materialnego tradycyjne stroje odnaleźć można także w kontekście muzealnym. W artykule poświęconym jednej z wystaw czasowych użyte zostało pojęcie *dziedzictwa holenderskiego* (*Nederlands erfgoed*), które wskazuje w tym przypadku na postrzeganie tradycyjnych strojów jako narodowych. Mowa jest o lokalnym wariacie ubiorów, ale traktowane są one jako wspólne, a ponadto opisywane z punktu widzenia osoby pozostającej poza miejscową wspólnotą.

Spójrzmy na tradycyjne stroje z Urk, które nigdy nie szły z duchem czasów [...]. Dobrze jest chronić nasze dziedzictwo, ale nie możemy patrzeć jedynie na to, co było, lecz musimy widzieć relację z tym, co jest teraz i co to oznacza dla przyszłości⁵²¹.

W innym tekście natomiast tradycyjne stroje z Urk zostają opisane jako lokalne:

Setki mieszkańców Urk założyło w minioną sobotę miejscowe stroje tradycyjne. Z okazji Dnia Urk każdego roku spogląda się w przeszłość z przymrużeniem oka⁵²².

W obu tekstach pojawia się ten sam strój tradycyjny, ale w zależności od kontekstu oraz punktu widzenia postrzegany jest jako element kultury lokalnej lub narodowej. W charakterystyce strojów regionalnych zwrócono także uwagę na ich skomplikowaną formę i trudności w zakładaniu. Jako element kultury tradycyjnej przyciągają one uwagę współczesnych. Nie są już noszone w życiu codziennym, ale *Holendrzy zakładają je z dużą przyjemnością* (*trekken met groot plezier*), a *dzieci uważają, że są wspaniałe* (*kinderen vinden het prachtig*).

Nie tylko (zagraniczni) turyści, ale także zwykli Holendrzy chętnie zakładają skomplikowane kostiumy z wykrochmalonymi czepkami, *oorijzer*, fartuchami oraz chodakami. Najfajniejsze jest to, że człowiek właśnie przez zakładanie kostiumu i jego zdejmowanie zdaje sobie sprawę, jak poszczególne części są dopasowane i jak one leżą. Oczywiście, każdy chce się w takim przebraniu sfotografować⁵²³.

⁵²¹ Są to słowa Francisco van Bethuma wypowiedziane w związku z wystawą *Przeminęło z wiatrem* w Muzeum Zuiderzee, w: *Van klederdracht naar Vormgeving*, „Leeuwarder Courant”, 27 III 2009.

⁵²² R. Snijder, *Klederdracht 'verplicht' op Urkerdag*, „LC”, 13 VII 2000.

⁵²³ R. van Ditzhuyzen, *Verkleedpartij*, „LC”, 17 II 2000.

Powyższy cytat odnosi się do innych regionów, nie zaś Fryzji. Ubiorem z innych prowincji poświęca się na łamach „Leeuwarder Courant” wiele uwagi. Sytuacja kulturowa tradycyjnych strojów fryzyjskich jest z nimi porównywana. Stanowi to interesujący aspekt, pokazujący, jak kondycja kultury regionalnej postrzegana jest w świetle tradycji zachowywanej w innych rejonach Holandii.

„Noordhollands Dagblad” (ND)

Dziennik „Noordhollands Dagblad” ukazuje się w prowincji Holandia Północna. Podstawowe określenia podmiotu na jego łamach to *strój tradycyjny* (*klederdracht*) oraz *regionalny* (*streekdracht*). Używane są także konkretne nazwy strojów lokalnych. Termin *kostium* (*kostuum*) pojawia się w różnych kontekstach, najczęściej w odniesieniu do wydarzeń i działań o charakterze folklorystycznym.

Obok mnie szli w pochodzie ochotnicy z Urk, Staphorst, Hindeloopen i Oldebroek, żeby zaprezentować swoje kostiumy na podium obok kościoła. Następnie goście zostali zaproszeni na wspólny posiłek przy długich stołach ustawionych na rynku⁵²⁴.

W odniesieniu do strojów zastosowany został – w związku z obchodami Międzynarodowego Dnia Kobiet w Zaandam – epitet *holenderski* (*Nederlandse*). Kobiety pochodzenia marokańskiego, indyjskiego i surinamskiego wystąpiły w swoich narodowych strojach. Jedna z uczestniczek pojawiła się w ubiorze z Volendamu, który został określony jako *kostium* (*kostuum*) oraz *strój holenderski* (*Nederlandse klederdracht*). Jego asocjacją była również tożsamość:

Wiele kobiet czerpie swoją tożsamość z tradycyjnych strojów – podkreśla organizacja kobieca. I to się pięknie łączy z tematem tego Międzynarodowego Dnia Kobiet⁵²⁵.

Bardzo ważną konotacją dla strojów jest *tradycja* (*traditie*). Rzadziej pojawia się natomiast *dziedzictwo* (*erfgoed*), określane jako *kulturowe* (*culturele*) lub *holenderskie* (*Nederlandse*). Pojęcie *folkloru* (*folklore*) stosowane jest wyłącznie w odniesieniu do corocznego święta organizowanego w Schagen⁵²⁶. Kolejnym skojarzeniem jest *kultura* (*cultuur*), której towarzyszą epitety *miejskowa* (*plaatselijk*)⁵²⁷ lub *rybacka* (*vissers*)⁵²⁸. Występuje także termin *kultura Morza Południowego*, podkreślający wspólny charakter tego regionu Holandii⁵²⁹. Tradycyjne stroje są też częścią *historii* (*geschiedenis*) oraz jednym z dawnych

⁵²⁴ *Opnieuw gasten in optocht*, „ND”, 8 III 2010, 19 VII 2007, s. 201.

⁵²⁵ *Internationale Vrouwendag met kleurrijke klederdrachten*, „ND”, 8 III 2010, sekcja: *Regio*.

⁵²⁶ *Groot aantalklederdrachten in de optocht*, „ND”, 23 VII 2007, sekcja: *Regio*.

⁵²⁷ *Verenigingen presenteren zich tijdens Volendammer Dag*, „ND”, 26 VI 2008, sekcja: *Regio*.

⁵²⁸ *Ontwerpwedstrijd Zuiderzeedracht*, „ND”, 8 VII 2011.

⁵²⁹ R. Floris, *Haanstra op herhaling op Marken; Bruid Geertje ziet na vijftig jaar haar hoofdrol in film*, „ND”, 6 X 2007, s. 503.

obyczajów (*gewoonten*)⁵³⁰. Współcześnie są elementem folklorystycznego święta, show albo eksponatem muzealnym⁵³¹. Stanowią także obiekt zainteresowania turystów, gdzie są utożsamiane z kulturą holenderską i stanowią produkt na sprzedaż jako motyw pamiątkarski⁵³².

Korale z małych strojów dziecięcych, biała chustka z frędzlami (rodzaj pędzelka) i jeszcze wiele innych wisi w sklepie z pamiątkami obok parkingu. Do kupienia dla turystów. Fragmenty ubioru z Marken zostały nawet przerobione na kołdrę⁵³³.

Stroje tradycyjne opisywane są w różnorodny sposób; nazywa się je *historycznymi* (*historische*) lub *pierwotnymi* (*oorspronkelijke*)⁵³⁴. Wskazuje się na różnorodność ich form. Niektóre z nich postrzegane są jako smutne i *ciemne* (*donker*), inne zaś jako świąteczne i *kolorowe* (*kleurige*)⁵³⁵. Tradycyjne stroje *wymierają* (*uitsterven*), znikają z ulicy jako ubiór codzienny i jest to ich podstawowa czynność jako podmiotu kulturowego. Żyją dzięki miłośnikom tradycji i folkloru:

Tradycyjny strój żyje jeszcze tylko dzięki grupie miłośników albo lepiej miłośniczek. I jeszcze dzięki kilku dużym chórom [...] ⁵³⁶.

Czynności wobec podmiotu, również w przypadku omawianego tutaj dziennika, wyrażają się w uczuciach oraz podejmowanych działaniach. Tradycyjne stroje są obiektem podziwu i fascynacji. Ludzie wykazują bardzo różne postawy wobec nich: badawczą, kolekcjonerską oraz hobbystyczną. Ta ostatnia przybiera różne formy: ubiory są szyte, *wykonywane z wielką miłością* (*met veel liefde doen*)⁵³⁷, sprzedawane i noszone. Stają się również motywem prywatnych fotografii. W ten sposób tworzona jest własna wizja tradycji, której częścią są regionalne ubiory⁵³⁸.

„De Twentsche Courant Tubantia”

Czasopismo „De Twentsche Courant Tubantia” ukazuje się we wschodniej części Holandii. Najczęstszymi określeniami obok tradycyjnych strojów są w nim: ubiór *historyczny* (*historisch*), *folklorystyczny* (*folkloristisch*) oraz *kostium* (*kostuum*). Najbardziej wyrazistą

⁵³⁰ *Knappe mannen kijken in Marken*, „ND”, 1 IV 2011.

⁵³¹ *Marken viert verjaardag van de dijk in eigen dracht*, „ND”, 15 IX 2007, s. 202; *Klederdrachten op Westfriese Folklore*, „ND”, 23 VII 2008, sekcja: *Regio*; *Achter elk kledingstuk zit een verhaal*, „ND”, 13 X 2011.

⁵³² R. Floris, *Haanstra op herhaling op Marken...*, s. 503.

⁵³³ *Een sterk staaltje Volendamse cultuur*, „ND”, 27 VI 2011.

⁵³⁴ *Marken viert verjaardag...*, s. 202.

⁵³⁵ *Marker tintje aan Prinsjesdag*, „ND”, 15 IX 2009.

⁵³⁶ *Haven en Spaander*, „ND”, 9 VIII 2008, sekcja: *Regio*.

⁵³⁷ *Traditie op Volendammerdag*, „ND”, 21 VI 2010, sekcja: *Regio*.

⁵³⁸ *Ontwerpwedstrijd Zuiderzeedracht*, „ND”, 8 VII 2011.

konotacją jest *folklor* (*folklore*) oraz jego elementy takie jak *taniec* (*dans*)⁵³⁹, *chór* (*koor*)⁵⁴⁰ i *święto* (*feest*)⁵⁴¹. W bliskości strojów odnaleźć można pojęcie *tradycji* (*traditie*):

Może jeszcze trzydziestu mieszkańców Volendamu nosi tradycyjne stroje w życiu codziennym. Oni wszyscy są w już podeszłym wieku. Ale żeby ten strój miał zaniknąć? Co to, to nie. Grupa młodych kobiet uczy się tymczasem, jak szyc tradycyjne ubiory, tak, by wiedza i tradycja nie zostały utracone⁵⁴².

Kolejną asocjacją jest tożsamość:

Także u nas ludzie zakładają tradycyjne stroje, żeby wyrazić tożsamość regionalną. Prezentują dawne zawody, są także (chłopskie) grupy taneczne⁵⁴³.

Osobną grupę asocjacji stanowi *hobby* oraz *miłośnicy* (*liefhebbers*) tradycyjnej kultury. Przymiotniki opisujące ubiory to *miejscowe* (*plaatselijk*)⁵⁴⁴, *specyficzne* (*specifiek*)⁵⁴⁵ oraz *autentyczne* (*authentiek*)⁵⁴⁶. Pierwsze dwa wskazują na lokalne warianty strojów tradycyjnych oraz ich związek z konkretną miejscowością lub obszarem. Słowo *autentyczne* (*authentiek*) podkreśla ich historyczne pochodzenie. W opisie podkreślone zostaje zróżnicowanie regionalne oraz cechy, które pozwalają rozpoznać pochodzenie strojów:

Dzięki kolorom można natychmiast rozpoznać, z jakiego dystryktu pochodzi grupa. My na przykład nosimy czarne ubiory, białe czepki i drewniane chodaki. Tam dalej widać grupę ze złotymi głowami i butami pod czarnym strojem. To jest cecha grup z Drenthe i Fryzji. Typowa dla Twente jest specjalna laska, którą trzyma prowadzący taniec⁵⁴⁷.

Czynności podmiotu, których podstawową konotacją jest w tym przypadku folklor, należy utożsamić z jego funkcjami. Folklor zanika, a wraz z nim ubiory, które są jego częścią, ponieważ tworzą image grup folklorystycznych i przynależą do nich.

⁵³⁹ A. Berensten, *Op zijn Achterhoeks naar Korea*, „De Twentsche Courant Tubantia”, 27 IX 2012, sekcja: *R_Berkelland*; J. Boesveld, *‘Alleen als de boer minimaal drie paarden heeft mag je gouden oorijzers dragen’ - Hoe dikker de boerin, hoe rijker de boer...*, „De Twentsche Courant Tubantia”, 17 IX 2007, s. 12; *Dansen in dorssschuur op Singraven*, „De Twentsche Courant Tubantia”, 16 V 2011, sekcja: *R_Berkelland-LO*.

⁵⁴⁰ J. Keijzer, *Korenzang - CONCERT - Prachtig overtuigend korenconcert in kerk*, „De Twentsche Courant Tubantia”, 31 X 2011, sekcja: *R_Berkelland*.

⁵⁴¹ *‘Opa, kijk ik vond op zolder ...’*, „De Twentsche Courant Tubantia”, 19 V 2003, sekcja: *NY2*

⁵⁴² *Jonge vrouwen redden kledingtraditie*, „De Twentsche Courant Tubantia”, 6 XII 2006, s. 2.

⁵⁴³ *Voor volk en vaderland, met een beetje eigenbelang - nostalgie door René Rorink*, „De Twentsche Courant Tubantia”, 8 IX 2012, sekcja: *A_Opinie*.

⁵⁴⁴ *Korte berichten: Taxatiedag in Historisch Museum Hengelo Het Historisch Museum Hengelo houdt zondag...*, „De Twentsche Courant Tubantia”, 2 II 2005, sekcja: *Stad & land*.

⁵⁴⁵ *‘Opa, kijk ik vond op zolder ...’*

⁵⁴⁶ *RIJSSEN - Laatstefolkloristische wasdag op de Weijerd*, „De Twentsche Courant Tubantia”, 31 VII 2010, sekcja: *Vopreg_WE*.

⁵⁴⁷ *Al 25 jaar toneel van Twentse folklore*, „De Twentsche Courant Tubantia”, 14 V 2012, sekcja: *R_Dinkelland-LO*.

Tradycyjne stroje są rzeczywiście częścią różnych grup, które tej niedzieli przybyły ze wszystkich kierunków i stron świata, aby wziąć udział w tym wydarzeniu⁵⁴⁸.

Działania wobec podmiotu są tak różne jak postawy wobec niego. Przeciwnie opinie pojawiają się zwłaszcza w odniesieniu do młodego pokolenia⁵⁴⁹. Mówi się o tym, że młodzież nie interesuje się tradycyjnymi strojami, w innym miejscu podkreśla, że młode kobiety troszczą się o tę tradycję. Starsze pokolenie nie jest w stanie bez pomocy młodszych zachować tego dziedzictwa. Niewątpliwie problem zainteresowania folklorem młodego pokolenia jest tematem dyskusji i przedmiotem troski ludzi zajmujących się działalnością folklorystyczną:

Oczywiście boimy się, że zabraknie nam świeżej krwi. Kilka lat temu dołączyło do nas dwóch młodych mężczyzn. Są naszymi poplecznikami i mamy nadzieję, że więcej młodych ludzi podąży za nimi. [...] Ci młodzi ludzie potrafią, tak jak my niegdyś, sześćdziesiąt lat temu, cofać się w czasie. I to też jest folklor⁵⁵⁰.

Inne teksty wskazują jednak, że ludzie są w stanie zapobiec utracie tradycji. Chronią ją, opowiadają o niej, a nawet piszą o niej wiersze⁵⁵¹. Ich działania służą także przyciąganiu jak największej liczby turystów.

Organizujemy niezliczone działania, żeby promować nasz region⁵⁵².

Przedstawiona powyżej analiza pola semantycznego strojów tradycyjnych na przykładach kilku wybranych czasopism holenderskich o zasięgu ogólnokrajowym i regionalnym miała przede wszystkim pokazać różnorodne konteksty, w których pojawiają się one jako temat lub jego istotny element. Stroje odgrywają główną rolę w artykułach poświęconych ostatnim generacjom, które na co dzień noszą ubiory tradycyjne, lub też ich potomkom przywołującym w pamięci dawne czasy. Artykuły te zawierają często fragmenty opisujące poszczególne części i detale strojów. Są to wypowiedzi osób będących największymi znawcami tradycyjnych ubiorów, ponieważ stanowią one ich codzienną garderobę. Cytaty te są też świadectwem doświadczenia tej tradycji przez ludzi, dla których stanowi ona codzienność.

Kolejną grupę tekstów stanowią artykuły, w których mowa o ważnych wydarzeniach kulturalnych. Należą do nich wystawy, imprezy folklorystyczne, działalność grup tanecznych i muzycznych oraz sięganie po stroje jako źródło inspiracji. One pozwalają zrozumieć kondycję i miejsce tradycyjnych strojów we współczesnej kulturze. Każde wydarzenie, w którego ramach pojawia się tradycyjny strój, staje się okazją do jego ponownego zaistnienia w dzisiejszym świecie, zaistnienia w tym wydarzeniu i poprzez nie. Im bardziej jest ono istotne

⁵⁴⁸ *Dansen in dorsschuur op Singraven...*

⁵⁴⁹ *Al 25 jaar toneel van Twentse folklore...*

⁵⁵⁰ M. de Jong, 'Folklore is ons mooiste visitekaartje', „De Twentsche Courant Tubantia”, 23 III 2012, sekcja: *R_Dinkelland-LO*.

⁵⁵¹ *KBO houdt jaarvergadering*, „De Twentsche Courant Tubantia”, 21 V 2011, sekcja: *R_Tubbergen*.

⁵⁵² *Voor volk en vaderland, met een beetje eigenbelang ...*

i interesujące, im więcej uczestników przyciągnie, tym więcej pisze o nim prasa. W ten sposób tradycyjne ubiory pojawiają się na łamach czasopism i to daje im nowe życie.

Dzięki prasie stroje powracają do dyskursu publicznego będącego udziałem szerszej grupy społeczeństwa na poziomie lokalnym lub narodowym. Rozróżnienie czasopism ze względu na ich lokalny i ogólnonarodowy zasięg miało na celu wskazać dwie różne perspektywy w postrzeganiu kulturowego dziedzictwa. Wspólną cechą jednych i drugich jest nieustanne myślenie o tradycyjnych strojach w kategoriach ich zaniku. Zasadniczą różnicą są konteksty, w ramach których pojawiają się tradycyjne stroje. W czasopismach ogólnokrajowych mamy najczęściej do czynienia z wydarzeniami, których oddziaływanie wychodzi poza obszar jednej prowincji lub regionu. Artykuły w „Reformatorisch Dagblad” poświęcone tradycyjnym strojom skupiają się na doświadczeniach lokalnych wspólnot protestanckich. W „Trouw” dostrzec można postawy antyprawicowe, na przykład w krytycznym wobec Geerta Wildersa artykule, nawiązującym do strojów z Volendamu. W „De Volkskrant” natomiast pojawia się najwięcej artykułów na temat tradycji w kontekście kultury masowej; tutaj wzmiankowany jest również Amsterdam. W czasopismach o zasięgu regionalnym mowa jest przede wszystkim o lokalnych inicjatywach. To właśnie te czasopisma pozwalają najlepiej zaobserwować działania podejmowane w stosunku do podmiotu, jakim jest tradycyjny strój, i wskazać na zjawiska dominujące. W Zelandii na przykład wiele miejsca poświęca się grupom tradycyjnych strojów, a w czasopismach wychodzących we wschodniej części Holandii zwraca się uwagę przede wszystkim na folklorystyczne grupy taneczne, które dominują w krajobrazie kulturowym tego regionu.

We wszystkich czasopismach w polu semantycznym tradycyjnych strojów pojawia się tematyka turystyczna. Teksty pokazują, które z miejsc związanych z ubiorami regionalnymi postrzegane są jako najważniejsze ośrodki turystyczne. Należy do nich przede wszystkim Volendam. Postawy wobec tych zjawisk są różne. Dla jednych napływ dużej liczby turystów jest przedmiotem troski. Inni dostrzegają negatywne skutki komercjalizacji tradycji i dostosowywania jej do potrzeb gospodarki turystycznej. Duże zapotrzebowanie na typowe elementy tradycyjnej kultury materialnej sprzyjają powstawaniu ich replik, często o bardzo niskiej jakości. Artykuły prasowe są przestrzenią, w której odnaleźć można sylwetki indywidualnych osób prowadzących na poziomie lokalnym działalność związaną z kulturą tradycyjną. Wspomniana przestrzeń jest sposobem na uobecnienie tradycji we współczesności. Dzięki prasie wiedza na ten temat zostaje upowszechniona. Treścią funkcjonującą przede wszystkim na łamach czasopism ogólnokrajowych jest holenderskość strojów regionalnych. Termin ten stosowany jest w odniesieniu do tradycyjnych ubiorów z Volendamu, postrzeganych jako narodowe, ale także w znaczeniu ogólnym, określającym dowolne stroje pojawiające się w kontekście rozważań na temat wspólnego dziedzictwa. Z perspektywy czasopism ogólnokrajowych kultura lokalna pozostaje wariantem kultury holenderskiej jako takiej.

Istotnym zagadnieniem jest język oraz sposób, w jaki mówi się o tradycyjnych strojach. W tym celu należy przyjrzeć się przymiotnikom wartościującym, takim jak *piękne* lub *wspaniałe* (*mooi, prachtig*) oraz zaimkom dzierżawczym, na przykład *moje* (*mijn*), *nasze* (*onze*), *ich* (*hun*). Te ostatnie świadczyłyby przede wszystkim o utożsamianiu się autora z lokalną kulturą lub o podkreślaniu przynależności tradycji do danego regionu. Autorzy

pozostają jednak obiektywni. Dystans objawia się w rzeczowym i pozbawionym emocji języku. Ów zmienia się jednak diametralnie, gdy głos oddawany jest osobom związanym z grupami folklorystycznymi, pasjonatom i artystom oraz ludziom noszącym tradycyjne stroje na co dzień lub ich potomkom. Wówczas wypowiedzi stają się bardziej osobiste i emocjonalne. Pojawia się często zaimek *mój* (*mijn*), który nie zawsze odnosi się do tradycyjnych ubiorów, ale czyni relację z przeszłością bardzo osobistym doświadczeniem. W takich wypowiedziach znaleźć można wiele słów wartościujących, opisujących stroje regionalne jako piękne. To w nich znajdujemy te wszystkie odczucia żalu, o których była już mowa, towarzyszące świadomości nieuchronnego zaniku strojów tradycyjnych w codziennym życiu ulicy.

Mniej istotna z punktu widzenia badań mających na celu określenie znaczenia tradycyjnych strojów we współczesnej kulturze jest analiza ilościowa. Warto jednak zwrócić uwagę na częstotliwość pojawiania się tematyki związanej z tradycyjnymi strojami. Czasopisma, które zostały wybrane w celu przeprowadzenia analizy pola semantycznego, znalazły się tutaj właśnie ze względu na dużą liczbę artykułów poświęconych kulturze tradycyjnej. Ta częstotliwość zarówno w przypadku czasopism regionalnych, jak i lokalnych wiąże się z działaniami podejmowanymi w stosunku do podmiotu oraz wydarzeniami, których elementem są tradycyjne stroje. Artykuły kładące nacisk na tradycyjne stroje są rzadkością; ubiory pojawiają się w ramach zróżnicowanej tematyki, która dla nich jako podmiotu stanowi bliższą lub dalszą asocjację.

3. Ilustracja prasowa

W analizie ilustracji prasowej zawierającej motyw tradycyjnych strojów odwołuję się do trzech artykułów, które ukazały się w ciągu ostatnich lat. Oczywiście wybrane rysunki trzeba interpretować w kontekście towarzyszącego im tekstu. Ponadto, warto zwrócić uwagę na zasięg terytorialny czasopisma, w którym się pojawiają. Wszystkie zostały opublikowane w dzienniku „NRC”, który jest gazetą ogólnokrajową.

W kwietniu 2012 roku, w okolicach Świąt Wielkanocy, ukazał się artykuł zatytułowany *Wierząc wiecznie w idealnego Mateusza*⁵⁵³. Tematem poruszonym przez autora była *Pasja według św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha. Wysłuchanie tego koncertu w okresie wielkopostnym jest dla Holendrów rodzajem tradycji oraz formą duchowego przeżywania tego okresu, będącego poszukiwaniem doznań bardziej estetycznych niż religijnych. We wstępie artykułu czytamy:

Holandia jest krajem Pasji. W ciągu dwóch tygodni wiele tysięcy osób udaje się na koncert *Pasji według św. Mateusza* Jana Bacha. Bach należy do Wielkanocy. Jego muzyka nie nudzi się nigdy, bo interpretacje są bardzo różnorodne i z każdym rokiem odmienne.

⁵⁵³ M. Spel, *Eeuwig hopen op de ideale 'Matthäus'*, „NRC Handelsblad”, 2 IV 2012, s. 19.

W dalszej części dokonano przeglądu niezliczonych ofert koncertów. Centralnie na stronie umieszczono dużych rozmiarów ilustrację, której autorem jest Peter Pontiac⁵⁵⁴. Przedstawia ona Chrystusa na krzyżu, który ma na głowie założoną cierniową koronę z różowymi uszami królika. Na szczycie krzyża umieszczono popiersie Jana Sebastiana Bacha zamiast tabliczki z tradycyjnym wskazaniem kary. Tekst pojawiający się w tle został wykonany charakterystyczną czcionką przywołującą na myśl napis „INRI”, który jest elementem ikonografii Ukrzyżowania. Zamiast niego widzimy jednak wielkie inicjały JSB. Kluczowa dla tych rozważań jest dolna partia ilustracji, ukazująca klęczących ludzi: mężczyznę i kobietę w tradycyjnych strojach noszonych w miejscowości Volendam. Postacie znajdują się na trawie wśród typowo wielkanocnych symboli: kolorowych jaj oraz żonkili. Tradycyjne stroje pochodzące z Volendamu, postrzegane jako najbardziej reprezentacyjne dla Holandii, są tutaj znakiem przeciętnego Holendra. Ubiór regionalny staje się narodowym i zostaje wykorzystany w celu spotęgowania stereotypu holenderskiego społeczeństwa.

Przyjrzyjmy się kolejnej pracy Petera Pontiac. Ta ilustracja towarzyszyła artykułowi poświęconemu sytuacji artystów w Holandii w czasach kryzysu i związanymi z nim oszczędnościami poczynionymi przez rząd⁵⁵⁵. Problemem ludzi pracujących w sektorze sztuki są nie tylko cięcia budżetowe, lecz także mentalność społeczeństwa. Metaforą przedstawiciela świata kultury jest artysta – na ilustracji w pozycji leżącej – trzymający w jednej ręce tom poezji, w drugiej zaś pędzel. Człowiek w garniturze, ucinający jedną z nóg artysty za pomocą piły z napisem 30%, symbolizuje polityka. Społeczeństwo holenderskie ukazane jest jako kobieta i mężczyzna w tradycyjnych strojach z Volendamu. Ona trzyma w ręku świnkę-skarbonkę, on zaś butelkę z alkoholem i zniszczony pędzel. Postać kobiety wyraża oszczędność lub też niechęć do wydawania pieniędzy na kulturę. Mężczyzna obrazuje natomiast brak zainteresowania, a także ignorancję względem sztuki wysokiej. Po raz kolejny mamy do czynienia z użyciem postaci w tradycyjnych strojach jako metafory typowej postawy społecznej.

Trzecia z wybranych przeze mnie ilustracji towarzyszy artykułowi Basa Heijne⁵⁵⁶, który porusza problem holenderskich tradycji związanych ze Świętym Mikołajem⁵⁵⁷. Czarni Piotrusiowie, ze względu na swoje błazeńskie zachowanie oraz rolę służących, mogą być postrzegani jako przejaw rasizmu. Tak są odbierani przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, wywołując kontrowersje oraz dyskusje internetowe. Artykuł dotyczył wpływu globalizacji na zmianę w odczytywaniu lokalnych treści kulturowych, które, będąc obecnie powszechnie dostępne, mogą wywołać konflikty, zwłaszcza gdy mówimy o długotrwałych tradycjach powstałych w zupełnie innej rzeczywistości i innym momencie rozwoju społecznego. W tekście pojawia się wizerunek kobiety w tradycyjnym stroju zelandzkim,

⁵⁵⁴ Peter Pontiac był znanym holenderskim artystą, twórcą ilustracji oraz komiksów (zmarł w 2015 roku).

⁵⁵⁵ A. Klammer, *Laat weten hoeveel kunst kost*, „NRC Handelsblad”, 4 I 2013, s. 3.

⁵⁵⁶ B. Heijne, *De culturele crisis is nog lang niet voorbij*, „NRC Handelsblad”, 4 I 2013.

⁵⁵⁷ Według tradycji holenderskiej Święty Mikołaj (*Sinterklaas*) przybywa na statku z Hiszpanii 5 grudnia. Towarzyszą mu pomocnicy, tzw. Czarni Piotrusiowie (*Zwaarte Pieten*). W miastach holenderskich co roku odbywa się uroczysty wjazd. Rolę Czarnych Piotrusiów odgrywają biali ludzie z pomalowanymi na czarno twarzami, ubrani w kolorowe kostiumy.

z założonymi rękoma, wyrażającymi postawę zamkniętą. Mimika twarzy wskazująca na nieugiętość i stanowczość potęguje wrażenie o nieprzejeźdzanym charakterze kobiety. Najciekawszym – z punktu widzenia moich rozważań – są zakończenia *oorijzer* w postaci złotych blaszek w kształcie kwadratu, tzw. *stukken*. Specjalista w dziedzinie ubiorów regionalnych lub osoba pochodząca z prowincji Zelandia rozpoznaje sprawę tego elementu, że jest to kobieta należąca do wspólnoty protestanckiej, gdyż zakończenia jej *oorijzer* znajdują się na poziomie jej oczu. Są jednak w nienaturalny sposób wygięte, to znaczy ułożone równolegle do lica twarzy, ograniczając punkt widzenia lub też kierując go w linii prostej. Jest to czytelny znak postrzegania świata według własnych określonych zasad oraz niemożności przełamania tego ograniczenia w widzeniu i rozumieniu pewnych zjawisk. Kobieta w tradycyjnym stroju wyraża konserwatyzm i przywiązanie do tradycji, którym jest wierna do końca życia. Analiza jej mimiki oraz komunikatów niewerbalnych sprawia, że odczytujemy jej postawę jako negatywną, gdyż cała postać nie budzi naszej sympatii. Umieszczenie zelandzkich ubiorów w takim kontekście nadaje tej tradycji nieco pejoratywnego odcienia.

Inny zupełnie walor posiada ilustracja zamieszczona w artykule opublikowanym w 2008 roku w dzienniku „De Pers” dotyczącym pewnego odkrycia w dziedzinie baterii słonecznych. Wspomniany tekst był rodzajem humorystycznego komentarza. Autor zastanawiał się nad tym, jak każdy z nas mógłby wykorzystać udoskonalenia w tej dziedzinie. Przywołał reklamy z udziałem Zeeuws Meisje z lat siedemdziesiątych i wskazał, że metalowe blaszki będące zakończeniem *oorijzer* można by wykorzystać jako baterie, które zasiliłyby na przykład telefony komórkowe lub inne osobiste urządzenia elektroniczne. Artykułowi towarzyszyła fotografia kobiety w tradycyjnym stroju zelandzkim. Metalowe zakończenie noszonych przez nią *oorijzer* przyjmuje formę ogromnych rozmiarów baterii słonecznych. Kobieta zwraca uśmiechniętą twarz w kierunku słońca. Wizerunek ten ma zupełnie inny wyraz niż poprzedni. Jest to pogodna kobieta, budząca sympatię, nie zaś negatywne skojarzenia z nieugiętością i skostniałą postawą.

Warto powrócić raz jeszcze do twórczości artystycznej Petera Pontia, w której motyw tradycyjnych strojów jest obecny już od wielu lat. Jego ilustracje publikowane były także na łamach „Rod-magazine”. Jedną z nich powstała w 2009 roku i była komentarzem do planów Geerta Wildersa, dążącego do opodatkowania chust jako symboli religijnych noszonych przez mieszkających w Holandii wyznawców islamu. Pontiac ukazał młodą dziewczynę w ubiorze charakterystycznym dla zachodnioeuropejskich społeczności islamskich, to znaczy łączącym modę młodzieżową z elementami muzułmańskimi. Najważniejszymi częściami stroju są oczywiście chusta oraz krótka tunika. Za siedzącą na ławce dziewczyną Pontiac umieścił trzy postacie. Pierwszą jest młody mężczyzna będący fanem amsterdamskiego klubu Ajax, o czym informuje jego koszulka. Na głowie nosi pomarańczową czapkę z przymocowanym z przodu wiatrakiem. Drugą postacią jest starszy pan w kapeluszu. W dłoni wyciągniętej w kierunku dziewczyny trzyma niebieską kopertę, która ma szczególnie ważne znaczenie. W takiej kopercie wysyłane są dokumenty podatkowe. Oznacza to, że dziewczyna jest obywatelką Holandii i ma takie same prawa i obowiązki jak reszta przedstawionych na ilustracji postaci. Na przystanku jednak ustawiono znak zakazu z chustą, ograniczającą swobodę obywatelską. Pomiędzy wspomnianymi

figurami jest także kobieta w tradycyjnym stroju z Volendamu. Wszyscy kierują wrogie spojrzenia w stronę dziewczyny. Postaci te mają wyrażać poczucie tożsamości narodowej, które zostaje wyraźnie zaakcentowane przez symbole kultury holenderskiej: pomarańczowy kolor będący manifestacją przywiązania do królewskiej rodziny panującej, znak jednego z najpopularniejszych klubów piłkarskich, wiatrak oraz strój z Volendamu. Są to figury nacjonalizmu i konserwatyzmu. Nie bez znaczenia jest także to, że każda z przedstawionych osób nosi inny rodzaj nakrycia głowy. W ten sposób Pontiac akcentuje niedorzeczność poglądów Wildersa.

W 2010 roku Pontiac wykonał kolejną ilustrację z motywem kobiety w tradycyjnym stroju z Volendamu. Tym razem komentował sprzeciw wobec wspierania uboższych państw europejskich przez Holandię. Dużych rozmiarów postać kobieca ze skarbonką w kształcie świnki w ręku trzyma nogę na małej, leżącej na ziemi dziewczynie w stroju stylizowanym na odzież wikingów, który symbolizuje Islandię. Z wypuszczonej z rąk sakiewki wysypały się monety. Kobieta w holenderskim stroju spogląda na nią złowrogo. W obu wspomnianych tu ilustracjach rogi typowego dla Volendam kobiecego nakrycia głowy są wygięte w nienaturalny sposób i ostro zakończone, przypominając rogi diabelskie. Strój tradycyjny oraz ubiór wikingów informuje przede wszystkim o narodowości protagonistek. W przypadku postaci symbolizującej Holandię wskazuje również na typowego obywatela oraz jego stereotypową wadę, czyli skąpstwo, którego symbolem jest skarbonka.

W roku 2011 Peter Pontiac wykonał mural dla amsterdamskiego przedsiębiorstwa zajmującego się sprzedażą oraz wynajmem rowerów. W tym kontekście również pojawia się strój stylizowany na tradycyjny, z logo Amsterdamu, czyli trzy czarne krzyże na gorscie dziewczyny. Została ona umieszczona w centrum ilustracji pośród innych postaci noszących zwykłe ubiory. Części tradycyjnego stroju z Volendamu to przede wszystkim nakrycie głowy, naszyjnik z czerwonych koralików oraz drewniane chodaki. Krótka spódnica wykonana jest z charakterystycznej dla tej miejscowości tkaniny w paski. Wizerunek ten różni się diametralnie od postaci starszej kobiety w tradycyjnym stroju, pojawiającej się w innych ilustracjach Pontiana i kojarzącej się z jak najgorszymi cechami. W tym przypadku mamy młodą, uśmiechniętą dziewczynę, budzącą sympatię. Jej strój wskazuje na to, że jest ona typową Holenderką, ale także lubiącą zabawę i życie towarzyskie mieszkanką Amsterdamu. Peter Pontiac wykonał jeszcze jedną podobną pracę, na której dobitniej ukazał stereotypowy obraz Amsterdamu. Artysta tak komentuje odwołania do tradycyjnych strojów w swoich ilustracjach:

Tradycyjne stroje jako inspiracja? Stosuję je po prostu, kiedy chcę podkreślić, że coś jest typowo holenderskie. Nie rysuję ich dokładnie według reguł, ale też nie są one bardzo odległe od oryginału.

Sposób przedstawienia tradycyjnych strojów oraz całościowa estetyka ilustracji sprawiają, że kojarzą się one przede wszystkim z postaciami Zeeuws Meisje oraz folklorystyczną kreacją dziewczyny z Volendamu. Przywodzą na myśl kulturę Amsterdamu i jego turystyczny charakter. W znacznie mniejszym stopniu przypominają o przeszłości oraz tradycji rybackiej.

4. Telewizja

Tradycyjne stroje holenderskie zobaczyć można również w programach telewizyjnych. Nie są w nich głównymi aktorami, ale dzięki temu, że pojawiają się w określonym kontekście, można odczytać nadawane im znaczenie. Charakter programu oraz tematyka wskazują na miejsce tradycyjnych strojów we współczesnej kulturze. Telewizja przypomina o nich szerszemu gronu odbiorców i wprowadza je w ramy nowoczesności.

Poniżej przedstawione zostaną trzy przykłady obecności tradycyjnych strojów na ekranach telewizji holenderskiej w latach 2012-2013. Ich analiza ma na celu wskazać sposób, w jaki są reprezentowane. Czy traktuje się je jako element lokalnego, czy narodowego dziedzictwa? Czy podkreślona zostaje ich wyjątkowość i przynależność do określonego miejsca lub regionu? W jakim kontekście kulturowym zostają pokazane i jakie znaczenie jest im przypisywane przez bohaterów programów?

Pierwszy z nich nosi tytuł *Voetbal, keek, kibbeling* (*Piłka nożna, ciasto i kibbeling*⁵⁵⁸) i jest rodzajem *reality show* poświęconemu życiu codziennemu ludzi zamieszkujących gminę Bunschoten-Spakenburg. Program był emitowany w 2012 roku przez Telewizję Ewangelicką (Evangelische Omroep). Przez kolejne wieczory, w ciągu dwóch tygodni, publiczność miała okazję śledzić losy kilkudziesięciu bohaterów w różnym wieku; pochodzących z kilku środowisk i wykazujących indywidualne zainteresowania. Opowieści o ich codziennym i niecodziennym życiu służyły nie tylko zaprezentowaniu sylwetek tych osób, lecz także mentalności, obyczajów oraz rzeczywistości społecznej Spakenburga. Tradycyjne stroje w tym kontekście zostały przedstawione na dwa sposoby. Kobiety noszące je na co dzień pojawiały się w kadrze ekranu jako zwyczajny element wizualnej przestrzeni, nie wzbudzając swoją obecnością szczególnego zainteresowania. Dla innych mieszkańców stroje te stanowią oczywistą część ich codzienności, niewymagającej szczególnego komentarza. Ważniejsze miejsce zajmują stroje w momencie, gdy bohaterkami odcinka stały się kobiety noszące je na co dzień. Tutaj zainteresowania twórców programu krążyły nie tylko wokół zajęć tych osób, lecz także samego ubioru.

Bohaterką dwóch odcinków była Hennie Berendse, mieszkająca w Spakenburgu wraz ze swoim mężem. Od wielu lat pracowała w miejscowym muzeum jako przewodniczka, opowiadając o przeszłości wioski oraz tradycyjnych ubiorach. Zajmowała się także przygotowaniem tradycyjnych strojów oraz krótkich scenek teatralnych, które prezentowała w domach opieki. Autorzy programu zabrali swoich widzów do domu tej pary, w którym Hennie Berendse pokazała kilka swoich najpiękniejszych *kraplapów* oraz opowiedziała o poszczególnych elementach noszonego przez nią ubioru. Rozmowa towarzysząca prezentacji była okazją do ukazania stosunku tej kobiety do nieuchronnego zaniku tradycyjnych strojów. Bohaterka odcinka podchodzi do tej sprawy z dużym dystansem, stwierdzając z humorem, że nie wyobraża sobie, iż ktoś mógłby w takim stroju zapisać się na studia w Amsterdamie. Sama przyzwyczała się do swojego ubioru, który może nie jest najwygodniejszy, ale jest po prostu piękny. Widz dowiaduje się, że w Spakenburgu jest

⁵⁵⁸ Jest to rodzaj przekąski z kawałków ryby.

ponad 200 kobiet noszących taki strój. Wraz z Hennie Berendse odwiedza też miejscowe muzeum oraz dom opieki, w którym ogląda fragment pokazu tradycyjnych strojów. Bohaterami programu byli także młodzi ludzie, których zainteresowania i sposób życia są zupełnie odmienne. Z jednej strony odnieść można wrażenie wspólnotowości i lokalnej więzi wypływającej z określonych tradycji, z drugiej zaś różnorodności wynikającej z różnic pokoleniowych. Tradycyjne stroje nie są jedynym elementem tej kultury, ale nadal ważnym i obecnym, tak w życiu codziennym ulicy, jak i w muzeum jako element wspólnego dziedzictwa.

Kolejnym programem jest seria przygotowana przez Jorien Blick i Michaela Schaapa, zatytułowana *De Hokjesman*. Program ma charakter edukacyjny, a przygotowany jest w formie reportażu etnograficznego. Głównym celem twórców było pokazanie społeczeństwa holenderskiego nie jako jednej, spójnej całości, lecz wspólnoty składającej się z wielu odmiennych grup i charakterów. Różnorodność ta wynika z przynależności do różnych organizacji lub też regionalnego pochodzenia. Jeden z odcinków poświęcony został miejscowości Volendam. Myślą przewodnią tego odcinka była odpowiedź na pytanie: kim jest i jaki jest prawdziwy mieszkaniec Volendamu? Twórcy zastanawiali się nad mentalnością, stylem życia i wspólnymi cechami charakteryzującymi mieszkańców tej wioski. Tradycyjne stroje zostały pokazane w kilku kontekstach. Pierwszym z nich było lokalne muzeum, którego ekspozycja poświęcona jest w zasadniczej mierze właśnie ubiorom. W panoramie portu kamera uchwyciła także rzeźbę przedstawiającą siedzącego na ławce rybaka w historycznym już stroju. Pokazano również atelier fotograficzne oferujące turystom możliwość zrobienia sobie pamiątkowej fotografii w lokalnym stroju. Wraz z kamerą odwiedzono jedną z ostatnich kobiet noszących lokalne ubiory na co dzień. Jej dom, podobnie jak i odzież wskazują na przywiązanie do przeszłości. Prowadzący opisał go jako miejsce, w którym czas stanął w miejscu i rzeczywiście jego intymny i przytulny nastrój różnił się diametralnie od turystycznego charakteru tej miejscowości. Podobnie jak Spakenburg, Volendam zostało pokazane jako miejsce różnorodne, przywiązane do tradycji i dumne z niej, ale dążące również do nowoczesności. Dyrektor muzeum podkreślił, że przybywający do Volendamu nie są turystami, ale gośćmi, a mieszkańcy starają się stworzyć przyjemną i otwartą atmosferę. Program ten sprawia, że patrzymy na Volendam już nie jako na kulturę typowo holenderską, ale lokalną. Twórcy odcinka pokazali tę miejscowość jako odrębną wartość, wspólnotę charakteryzującą się własnymi cechami, poczuciem jedności i przynależności do tego miejsca, a także łączące ją – mimo wewnętrzznego zróżnicowania – zwyczaj, styl życia i mentalność.

Ostatnim z programów, emitowanych w 2012 roku w lokalnej telewizji zelandzkiej, była seria dokumentująca pracę artysty fotografa, Rema van den Boscha. Cały projekt, będący jego pomysłem i dziełem, jest ważnym, a zarazem interesującym kontekstem współczesności, w którym pojawiają się stroje regionalne. To przedsięwzięcie artystyczne polegało na stworzeniu nowego wizerunku Zeeuws Meisje, który byłby bliższy nowoczesności, a zarazem głęboko osadzony w regionalnej tradycji Zelandii i odzwierciedlający jej odrębną kulturę.

Do współpracy fotograf zaprosił kilkanaście osób wyłonionych przez niego spośród zgłaszających się ochotników. Następnie odwiedził ich ze swoim aparatem. Celem sesji

zdjęciowej miał być wybór nowej Zeeuws Meisje. Rolę jury pełnili mieszkańcy prowincji Zelandia. Punktem wyjścia było odwołanie się do koncepcji folklorystycznej postaci wykreowanej przez reklamę, która miała być pokazana w zupełnie nowej odsłonie. Uczestnicy konkursu zaprezentowali bardzo różne interpretacje tej postaci, wśród których pojawiły się bliższe i dalsze odwołania do zelandzkich strojów tradycyjnych. Tylko jedna z modelek, pochodząca z Westkapelle, wystąpiła w oryginalnym stroju noszonym w tej miejscowości. Nowoczesnym elementem był motocykl, na którym zaprezentowała tradycyjny ubiór. Inna z uczestniczek pojawiła się w stroju wykonanym z części tradycyjnego ubioru, który należał do jej babci. Strój ten, stworzony z kosztownych tkanin, koronek, nakrycia głowy oraz elementów biżuterii, nie tylko wskazywał na przywiązanie do tradycji regionalnej, ale zawierał także bardzo osobisty, rodzinny pierwiastek znaczeniowy. Wachlarz kulturowych odniesień był niezwykle szeroki. Jednym z najważniejszych motywów, który pojawiał się w niemal wszystkich kreacjach, było morze pełniące nie tylko funkcję tła, lecz także elementu kształtującego lokalny styl życia. Ryby, muszelki oraz sieci rybackie były istotnym źródłem inspiracji dla uczestników, podobnie jak regionalne produkty, na przykład słodczyce i zelandzkie, regionalne ciasta [Il. 16.3]. Połączenie nowoczesności oraz elementów świadczących o dużej tolerancji i otwarciu z elementami kultury regionalnej, bardzo istotnymi dla tożsamości mieszkańców Zelandii, stanowiło interesujący zabieg artystyczny. Rem van den Bosch powiedział w jednym z wywiadów dla lokalnej prasy:

Chcę zerwać z tym zakurzonym wizerunkiem Zelandii. Ta prowincja jest bardziej dynamiczna i kreatywna, niż to się często wydaje.

Omówione programy łączą wspólne cechy stanowiące odpowiedź na pytania postawione we wstępie tego rozdziału. Każdy z nich pokazuje kulturę lokalną lub regionalną traktowaną jako odrębna jakość. Za każdym razem zostaje podkreślona wyjątkowość i niepowtarzalne cechy tradycji, stylu życia oraz mentalności mieszkańców. Program *De Hokjesman* na przykład ma za zadanie pokazać różne typy charakterologiczne holenderskiego społeczeństwa. Każdy z nich przedstawiony jest jednak jako niezależny, bez porównywania z innymi lub odwoływania się do cech ogólnonarodowych. Tradycyjne stroje pojawiają się w różnych kontekstach: są elementem codzienności, wspólnego dziedzictwa, folkloru, a także źródłem inspiracji. Biorąc pod uwagę charakter programów i sposób, w jaki przedstawiony został całokształt kultury, ubiory te wyraźnie prezentują kulturę lokalną. Udział w życiu społecznym, którego narzędziem stają się stroje tradycyjne, odbywa się zawsze na poziomie lokalnym, nigdy zaś narodowym.

5. Tradycyjne stroje w kontekście współczesnej reklamy

Wykorzystanie motywów tradycyjnych w reklamie współczesnych produktów nie jest zjawiskiem nowym. Stroje regionalne pojawiały się wiele razy w historii holenderskiej reklamy

w XX wieku. W tym rozdziale chciałabym przedstawić kilka przykładów zastosowania tego motywu w strategiach promocyjnych na początku nowego stulecia.

Stroje tradycyjne zostały wykorzystane w reklamie w Staphorst, w kampanii poprzędzającej otwarcie w tej miejscowości sklepu znanej sieci holenderskiej HEMA⁵⁵⁹ w 2009 roku⁵⁶⁰. Powstały trzy różne wersje posteru. Na jednym z nich ukazano kobietę w miejscowym ubiorze jadącą na rowerze, którego tylne koło ozdobione zostało charakterystyczną techniką będącą również typowym elementem tamtejszej kultury materialnej. Na kierownicy roweru została zawieszona torba na zakupy z nazwą reklamowanego sklepu⁵⁶¹. Kolejny poster przedstawiał rodzinę zasiadającą przy stole. Znajduje się ona w kuchni urządzonej w sposób charakterystyczny niegdyś dla Staphorst. Jest to jedno z pomieszczeń lokalnego muzeum. Warto zwrócić uwagę, że wszyscy domownicy noszą tradycyjne ubiory; są to mężczyzna, dzieci oraz dwie kobiety. Mamy do czynienia z rodziną wielopokoleniową, którą tworzy młode małżeństwo, dwójka dzieci oraz matka jednego z partnerów. Podaje ona herbatę w zastawie, której pochodzenie poznajemy po biało-czerwonej dekoracji zakupionej w sklepie sieci HEMA⁵⁶². Ostatni ze wspomnianych posterów przedstawia na tle typowego dla Staphorst budownictwa kobietę wieszającą pranie. Zajęta jest obrusem, w którym ponownie rozpoznajemy typowe dla tej sieci sklepów barwy i formy. Nakrycie stołu jest biało-czerwone, a motywami są wielkie i małe koła⁵⁶³.

Pierwszy i ostatni poster łączy ich współczesny charakter, to znaczy, że taki obrazek moglibyśmy jeszcze dzisiaj zobaczyć na ulicach Staphorst. Odrębna jest natomiast druga ze wspomnianych reklam, ponieważ przedstawia sytuację historyczną. Ubiór tradycyjny w życiu codziennym noszony jest tylko przez kobiety⁵⁶⁴. Ten nastrój minionych czasów podkreśla również wnętrze, w którym rozgrywa się scena; wyraża ona długotrwałość, niezmiennosć oraz znaczenie przeszłości. Przesłanie wszystkich obrazów jest bardzo czytelne. Regionalne stroje umieszczone w tym kontekście symbolizują rodzimność oraz przywiązanie do tradycji. W ich kontekst został wpisany nowy dla tej miejscowości znak, którym są produkty charakterystyczne dla sieci HEMA. W konsumpcyjnej kulturze holenderskiej marka ta zdobyła już ugruntowaną pozycję. Na bogatej tradycji opiera również swoją jakość. Dlatego też nie będzie czymś obcym w przestrzeni wizualnej Staphorst. Cechy biznesowe tej sieci odpowiadają bowiem mentalności mieszkańców.

Tradycyjne stroje są jednak elementem miejscowego dziedzictwa, podczas gdy HEMA należy do ogólnonarodowej kultury konsumpcyjnej. Jej produkt został wprowadzony do lokalnego kontekstu i jest promowany przy użyciu kodów kulturowych zrozumiałych dla tej społeczności. W tym celu wykorzystana zostaje nie tylko kultura materialna, lecz także postawa mieszkańców wobec przeszłości oraz współczesności. Skuteczność przekazu

⁵⁵⁹ Skrót oznacza: Hollandsche Eenheids Maatschappij Amsterdam.

⁵⁶⁰ Reklamy zostały opublikowane w lokalnej gazecie „De Staphorster”, znajdują się również w archiwalnych zbiorach wizualnych biblioteki Skansenu w Arnhem.

⁵⁶¹ Archiwum biblioteki Skansenu w Arnhem; Dok. AA 179525.

⁵⁶² Ibidem. Dok. AA 179526.

⁵⁶³ Ibidem. Dok. AA179527.

⁵⁶⁴ Dane statystyczne dotyczące liczby i wieku osób noszących tradycyjne stroje przedstawiam w jednym z rozdziałów wstępnych.

reklamowego polega na tym, że ujawnia on pragnienia odbiorcy⁵⁶⁵. Reklama uświadamia konsumentom ich potrzeby. Jej twórcy dążą więc do tego, by utożsamili się z wprowadzonym bohaterem, to znaczy, aby nastąpiła projekcja potrzeb bohatera reklamy przez wywołanie wrażenia, że jest on odbiciem cech osobowych konsumenta. Ludzie w reklamie poddani są zatem typizacji⁵⁶⁶. W przypadku reklam HEMA tradycyjne stroje nie wskazują na przeciętnego mieszkańca tej wioski, lecz na cechę, która odróżnia ją od innych. Nieliczni noszą bowiem tradycyjne stroje w życiu codziennym, ale są one rozpoznawalnym elementem tradycji Staphorst. Ubiory te są zatem cytatami odwołującymi się do stereotypowego wizerunku. W reklamie nie chodzi więc o stroje, lecz o osoby, które je noszą. Stroje odzwierciedlają postawę wobec tradycji. Są kostiumem, który ujawnia określone cechy bohatera.

Produktem typowym dla Zelandii jest margaryna o nazwie Zeeuws Meisje⁵⁶⁷. Ta folklorystyczna postać bezpośrednio wiąże się z tym produktem i już wcześniej była wykorzystywana w jego reklamie. Również w 2006 roku pojawiła się na folderze reklamowym margaryny, ale kampania ta prowadzona była w porozumieniu z holenderską siecią supermarketów C1000 w związku z 25 rocznicą jej powstania. Paczkę margaryny prezentowała młoda dziewczyna ubrana w nowoczesną bluzkę. Na głowie nosiła tradycyjny czepek, charakterystyczny dla Południowego Beveland. Hasło reklamowe umieszczone na folderze brzmiało: *Dzisiejsze produkty za dawne ceny (Producten van nu voor prijzen van vroeger)*. Informację w dolnej części plakatu poświęcono rocznicy świętowanej przez wspomniany supermarket. Tekst *25 lat C1000. To się liczy (25 jaar C1000. Dat scheelt)* wskazuje na wartość tradycji i wieloletniego doświadczenia. Ubiór dziewczyny był wizualnym odpowiednikiem treści zawartej w sloganie. W odniesieniu do tej treści regionalne nakrycie głowy pełni funkcję znaku długotrwałej tradycji, która zapewnia gwarancję jakości. Nowoczesność wyrażona jest we współczesnej bluzce dziewczyny. Regionalizm łączy się z konsumpcyjną kulturą holenderską, której znakiem jest ogólnokrajowa sieć supermarketów. Dlatego tradycyjne stroje umieszczone w tym kontekście nabierają dwójakiego znaczenia.

Elementu tradycyjnych strojów użył także supermarket Plus w 2008 roku⁵⁶⁸. Na afiszu reklamowym pojawił się czarnoskóry mężczyzna w zelandzkim czepek i *oorijzer*. Chodziło o promocję, w której sklepy tej sieci oferowały wyjątkowo niskie ceny. Ponownie odwołano się do treści wyrażanych przez Zeeuws Meisje, to znaczy oszczędności. W tym przypadku postawiono dodatkowo na efekt wielokulturowości. Założono zapewne, że w ten sposób przekaz trafi do większego grona odbiorców, biorąc pod uwagę multietniczność holenderskiego społeczeństwa. Reakcje były różne, tak pozytywne, jak i krytyczne⁵⁶⁹.

Nawiązanie do tradycyjnych strojów z Volendamu pojawia się w reklamie produktów rybnych. Afisze przedstawiają młodą kobietę w stylizowanym ubiorze zamierzającą zjeść tradycyjnego śledzia. Sam ubiór nie ma właściwie nic wspólnego ze strojami noszonymi

⁵⁶⁵ E. Szczęsna, *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001, s. 133.

⁵⁶⁶ Ibidem, s. 137

⁵⁶⁷ Reklama pojawiła się w formie plakatu w przestrzeni publicznej. Jej reprodukcja znalazła się w książce *Het streekdrachten boek*, s. 392-393.

⁵⁶⁸ J. Cats, op. cit., s. 103

⁵⁶⁹ Ibidem, s. 102.

niegdyś w tej rybackiej wiosce. Czytelny odwołaniem jest natomiast szpiczasty czepek. Kobieta ma długie blond włosy, splecione w warkocze, oraz niebieskie oczy. Jest zatem typowym odzwierciedleniem figury *Volendammermeisje*. Holenderskim akcentem są również kokardki na warkoczach w kolorach narodowej flagi. W tle widać wyraźnie charakterystyczne dla Volendam budownictwo oraz stojącą młodego mężczyzny w tradycyjnym stroju rybackim. Afisz ten znajdował się w 2009 roku na witrynie sklepu rybnego w miasteczku Alphen aan den Rijn w prowincji Holandia Południowa. Motyw tradycyjnych strojów został tutaj użyty w celu podkreślenia jakości holenderskiego produktu, gwarantowanego przez długotrwałą tradycję. Stroje z Volendamu zostały w tym kontekście potraktowane jako elementy kultury narodowej.

Tradycyjne stroje zostały także wykorzystane przez holendersko-brytyjski koncern paliwowy w promocji produktu Shell Fuelsave Euro 95. Twórcy reklamy podkreślają, że jest to produkt oszczędny, który kosztuje tyle samo, co zwykle paliwo. W promocji uczestniczył przede wszystkim znany komik holenderski, Jeroen van Konningsbrugge, który testował zużycie paliwa z pomocą asystentów. Jednym z nich była Zeeuws Meisje, nosząca tradycyjny strój protestancki z Południowego Beveland. Promocja odbyła się na AutoRai (giełda samochodowa). Miała charakter jednorazowy, ale w jej trakcie stworzono także krótki film promocyjny. Klaas Engelsma z działu marketingu firmy Shell wyjaśnia decyzję wykorzystania tej legendarnej już postaci w reklamie:

Ładny obrazek. Tradycja oszczędności najlepiej wyraża się w Zeeuws Meisje. Fotograficzny obraz, na którym każdy oszczędza w piękny sposób⁵⁷⁰.

Według twórców reklamy spotkała się ona z dobrym przyjęciem:

Reakcja była pozytywna. Konsumenci kochają nostalgię w połączeniu z postępem.

W tworzeniu tej reklamy organizacja Stichting Zeeuwse Klederdracht współpracowała z firmą Shell. Rolę Zeeuws Meisje odgrywała należąca do wspomnianej organizacji Amy Seerden. Dla tej organizacji współtworzenie reklamy było zarazem promocją kultury regionalnej⁵⁷¹. Wykorzystanie Zeeuws Meisje w reklamie nie jest bezpośrednim sięganiem do tradycji strojów regionalnych, lecz przede wszystkim do symbolu, jakim stała się ta postać w reklamie i komercji. W świadomości holenderskiej figura Zeeuws Meisje jest znakiem oszczędności, ale też długotrwałej tradycji i jakości. To ona jako kreacja kulturowa znajduje się w centrum uwagi. Regionalne stroje są tutaj folklorystycznym kostiumem, ale dzięki ich obecności tradycja zostaje przywołana w kontekście nowoczesności. Ich znaczenie całkowicie się zaciera. Dla przeciętnego Holendra są to po prostu stroje zelandzkie, element wspólnego dziedzictwa regionalnego. Ubiór ten traci swoje dawne kody. Nie jest istotne, w której części Zelandii był noszony, przez katoliczkę czy protestantkę, pannę czy kobietę zamężną. Najważniejsza jest całościowa kreacja tej postaci, która niesie ze sobą nowe znaczenia, wytworzone w procesie folkloryzacji.

⁵⁷⁰ Korespondencja z Klaasem Engelsma, styczeń 2013.

⁵⁷¹ http://www.stzk.nl/stzk/NL/index_stzk_nl.htm, 14 V 2013.

Przyglądając się tym kilku przykładom reklam, w których pojawił się motyw tradycyjnych strojów, dostrzec możemy dwa odmienne zjawiska. Reklama sklepu sieci HEMA w Staphorst jest zastosowaniem elementu kultury lokalnej w promocji marki ogólnonarodowej. Kierunek działania w kampanii promocyjnej supermarketu firmy Shell jest inny. Reklama produktu ma zasięg ogólnokrajowy, ale wykorzystany motyw ma charakter regionalny. Ubiory regionalne z Zelandii są rozpoznawalne w całej Holandii ze względu na to, że pojawiały się już w reklamie, a Zeeuws Meisje jest postacią stworzoną na potrzeby komercji. Przywoływanie figur Volendammermeisje oraz Zeeuws Meisje to znany w reklamie zabieg polegający na wprowadzeniu bohatera heroicznego, to znaczy takiego, który jest nie tylko rozpoznawalny, ale posiada krystaliczne cechy charakterologiczne⁵⁷². Przez to, że są z nim natychmiast kojarzone, stają się częścią składową treści przekazywanych w reklamie.

6. Pamiątki turystyczne

Pamiątka turystyczna definiowana jest jako podarunek przywieziony z podróży, kupowany przede wszystkim z myślą o innej osobie. Może być także prezentem dla nas samych, kojarzącym się z mile spędzonym czasem oraz interesującym miejscem. Przez wybór *souveniru* można zinterpretować tożsamość oraz postawę turysty. Oferta wysuwana przez gospodarza jest materiałem, na którego postawie analizować można elementy jego tradycji postrzegane przez niego jako wartościowe. Pamiątka to także produkt przemysłowy, a wytwórcy dążą do zapoznania się z potrzebami i oczekiwaniami kupującego⁵⁷³. Wartościowanie ich jest często negatywne. Dowolna, zawężona selekcja motywów, ich zniekształcona forma, często karykaturalna i humorystyczna, a także niekonsekwencja w doborze materiałów i technik wykonania są postrzegane jako zjawisko wypierające autentyczne rzemiosło i jego tradycje. Ich szczególne przeznaczenie, jakim jest przemysł turystyczny, sprawia, że istnieje potrzeba szukania nowych form wyrazu, bliższych nowoczesnej estetyce⁵⁷⁴. Turystyczne pamiątki mają być metonimią miejsca, to znaczy obiektem kierującym naszą pamięć w określonym kierunku. Dlatego też turyści szukają często przedmiotów najbardziej charakterystycznych dla danego miejsca. Im jest ich mniej, tym mocniejsza jest ich siła sprawcza jako wizytówki⁵⁷⁵. Turystyka to zjawisko związane z wymianą kulturową⁵⁷⁶. Za jej pośrednictwem dochodzi do przekazania określonych wartości. Oferta musi jednak spełniać oczekiwania i gusty konsumenta. Te zmieniają się i wymagają

⁵⁷² A. Horodecka, *Mitologiczny świat reklam. Treści religijne w reklamie telewizyjnej emitowanej w Polsce w latach 2000-2001 oraz na wybranych przykładach reklamy zewnętrznej i prasowej*, Kraków 2002, s. 103

⁵⁷³ M. Banaszkiewicz, *Pamiątki turystyczne – w poszukiwaniu tożsamości*, „Turystyka kulturowa”, 4/2011, s. 4-6.

⁵⁷⁴ A. Stasiak, *Kultura a turystyka – wzajemne relacje*, w: *Kultura i turystyka. Razem czy oddzielnie*, red. A. Stasiak, Łódź 2007, s. 7-17.

⁵⁷⁵ M. Banaszkiewicz, op. cit., s. 6-9.

⁵⁷⁶ K. Przecławski, *Człowiek a turystyka. Zarys socjologii turystyki*, Kraków 1996, s. 32-33.

dostosowania do nich oferty w kategoriach estetycznych i formalnych. Daleko idąca stylizacja, zmiana estetyki oraz standaryzacja stwarzają stereotypowy obraz kultury, a tym samym obiektów będących jej wytworem. Turystyka zmienia tradycję i manipuluje nią⁵⁷⁷. Z drugiej strony sięganie po motywy należące do kanonu lokalnej lub narodowej tradycji sprawia, że pamiątki turystyczne mogą być odczytane jako autoekspresja. Ciągłe powracanie do ustalonej gamy znaków kulturowych jest zarazem świadectwem przywiązania do nich i postrzegania ich jako wciąż wartościowych obiektów, które mogą budować wizerunek regionu lub kraju⁵⁷⁸.

Tradycyjne stroje jako motyw turystycznej pamiątki rozpatrywać będę jako wytwór reprezentujący regionalną i narodową kulturę holenderską. Pamiątka turystyczna nie jest według mnie przedłużeniem tradycji, ale jej odbiciem. Jej stylizacja i przeobrażenia powinny być brane pod uwagę jako element metodologii w procesie ich analizy. Stopień ich deformacji na przykład może oznaczać zdystansowane podejście do tradycji, a zatem jest ważnym zagadnieniem interpretacyjnym.

Amsterdam wraz z lotniskiem Schiphol są miejscami, w których kumuluje się przepływ turystów. Tutaj turystyczne pamiątki mają formę reprezentującą całość kultury holenderskiej. Podstawowym motywem, silnie utożsamianym z Holandią, są chodaki, wykonane z drewna lub dziś nawet z pluszu. Drewniane chodaki maluje się często w sposób, w jaki nigdy nie były zdobione w przeszłości. Najpopularniejszymi motywami są inne symbole holenderskiej kultury, takie jak wiatraki i tulipany. Tradycyjne ubiory jako motyw amsterdamskich pamiątek turystycznych to zawsze stroje z Volendamu. Typowym przykładem są porcelanowe lalki w różnych rozmiarach, których wygląd naśladuje stereotypową urodę holenderskiej dziewczyny z prowincji: jasne długie włosy, splecione w warkocze, regularne rysy twarzy i niebieskie oczy. Wprowadzenie elementu ironii sprawia, że motywy te nabierają humorystycznego wydźwięku, stając się atrakcyjniejsze dla współczesnego odbiorcy. Podobny zestaw turystycznych pamiątek znajdujemy w Volendamie. Ważnym jego dopełnieniem są atelier fotograficzne, dysponujące wielką liczbą kostiumów i rekwizytów, dające możliwość założenia tradycyjnego stroju. Fotografia wykonana w stylizowanym krajobrazie i wnętrzu, z udziałem rekwizytów, takich jak ser lub tulipany, stanowi bardzo popularną pamiątkę, o czym świadczą liczne przykłady zdjęć w witrynie atelier.

Stroje z Volendamu w postaci turystycznych pamiątek spotykamy także w innych miejscach, na przykład w Enkhuizen, Marken oraz Scheveningen. Pierwsze z wymienionych miejsc jest istotne ze względu na całość kultury dawnego Morza Południowego. Volendam nie jest jedyną wioską rybacką, której stroje pojawiają się w ikonografii turystycznych pamiątek, ale dominują zarówno pod względem ilości, jak i różnorodności. W Marken, obok wspomnianych ubiorów, pojawiają się także miejscowe. Te ostatnie występują jednak w zupełnie innej postaci. Dostępne są przede wszystkim ich oryginalne, często historyczne elementy.

Osobną uwagę należy poświęcić pamiątkom oraz produktom przemysłowym w Zelandii. Motyw zelandzkiego guzika, będący istotną inspiracją dla twórców biżuterii, jest

⁵⁷⁷ P.M. Burns, *An introduction to Tourism & Anthropology*, London-New York 2000, s. 99-107.

⁵⁷⁸ Chambers E., *Native tours. The anthropology of travel and tourism*, Maryland 2000, s. 97.

dość ważny w tym kontekście. Jego kształt przyjmują świeczki zapachowe, mydełka oraz czekoladki. Produkowane są również formy do wypiekania ciast wzorowane na motywie tradycyjnego guzika. Charakterystycznym dla tej prowincji souvenir są lokalne słodycze, zapakowane w pudełka i puszki ozdobione motywem tradycyjnych strojów zelandzkich. W jednej pamiątce turystycznej połączone zostały w ten sposób dwie regionalne tradycje.

Jak już wspomniano, popularnością cieszą się lalki w tradycyjnych strojach z Volendamu. Są one niezwykle łatwo dostępnym produktem, podczas gdy lalki w innych strojach stanowią towar deficytowy. W Arnhem można je spotkać w sklepie z tradycyjnymi tkaninami, w Huizen i w Urk natomiast w lokalnych muzeach. W Enkhuizen w sklepach z pamiątkami pojawiają się inne stroje z rejonu dawnego Morza Południowego. W Hindeloopen w oknie jednego z domów prywatnych stoi kilka porcelanowych lalek w miejscowych strojach, które stanowią ofertę dla odwiedzających to miasteczko turystów. Ich autorką jest członkini miejscowego zespołu folklorystycznego Aald Hielpen, która wykonuje także naturalnej wielkości wersje tych strojów na potrzeby wspomnianego zespołu.

Interesującym zastosowaniem motywu tradycyjnych strojów, pochodzących z całej Holandii, są figurki, które znaleźć można w sklepach oferujących słynne wyroby ceramiczne w Delft. Są to postaci wykonane z barwnych, ceramicznych mozaik, których uproszczona i zgeometryzowana forma nie przeszkadza w rozpoznaniu pochodzenia ukazanych strojów.

Analiza tradycyjnych strojów jako motywów pamiątek turystycznych wpisuje się w ramy rozważań na temat ich roli w kulturze współczesnej, ponieważ stając się motywem produktu przeznaczonego na sprzedaż, pozostają częścią kultury⁵⁷⁹. Powinny być traktowane jako autentyczne, ponieważ są wytworem danej społeczności. Wartość pamiątki turystycznej jako produktu nie opiera się na jego jakości, ale doświadczeniu odwiedzającego miejsca i powinna być rozważana w kontekście nowoczesności. Tradycja powraca w zdeformowanej postaci, więc jest tylko dalekim odbiciem tego, czym była. Pojawiając się jednak w formie produktu, wskazuje na to, że w przeszłości odgrywała istotną rolę. Pamiątki nie są bezpośrednim przedłużeniem tradycji, lecz rodzajem jej obecności we współczesnym świecie. Analiza formalna i estetyczna pozwala określić postawę wobec tradycji oraz obszaru, do którego się odnosi. Pamiątki odzwierciedlające elementy kultury postrzeganej jako narodowa poddawane są daleko idącej deformacji. Wpływa to przede wszystkim z miejsca, w którym są sprzedawane, ale także adresata, czyli turysty udającego się do Amsterdamu i chcącego zobaczyć to, co dla Holandii najbardziej typowe. Pamiątki spotykane na prowincji stanowią wyraz innego podejścia do kultury regionu, dążącego również do podkreślenia odrębności. Interesującym połączeniem są porcelanowe figury z Delft. Jest to sposób czerpania kultury całego kraju, prezentowanej przez stroje z różnych jego obszarów i zastosowanie jej elementów na poziomie lokalnym.

⁵⁷⁹ Problem związków pomiędzy kulturą i turystyką poruszało wielu badaczy: D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczek*, Warszawa 2002; W. Alezjak, *Turystyka wobec wyzwań XXI wieku*, Kraków 1999; W. Gaworecki, *Turystyka*, Warszawa 2003; A. Kołodziejczyk, *Rola elementów kultury w turystyce*, Warszawa 1979; K. Przecławski, *Turystyka a kultura na przełomie XX i XXI wieku*, Warszawa 1997.

7. Sport

Związek tradycyjnych strojów ze współczesną kulturą sportową nie jest bezpośredni i nie nasuwa też oczywistych skojarzeń. Ma szansę zaistnieć w momencie, w którym wyrażana jest wspólna tożsamość fanów sportu, zwłaszcza, gdy jest on szczególnie ważny dla danego narodu. Takim sportem w przypadku Holandii jest niewątpliwie piłka nożna. Kibice futbolu zaznaczają swoją obecność przede wszystkim w trakcie tak ważnych imprez jak mistrzostwa świata lub Europy poprzez tłumne przybycie, wykrzykiwanie sloganów oraz wygląd zewnętrzny. Występy reprezentacji narodowych odgrywają szczególną rolę w tworzeniu poczucia wspólnoty oraz zbiorowej tożsamości. Obecność kibiców holenderskich zaznacza się przez intensywne nagromadzenie koloru pomarańczowego, będącego symbolem monarchii i postrzeganego jako barwa narodowa. Spośród tej pomarańczowej fali wyłaniają się trójkolorowe akcenty czerwono-biało-niebieskie będące kolorami holenderskiej flagi.

Akcenty wywodzące się z tradycyjnych strojów nie są widoczne od razu. Wprawne oko dostrzeże jednak wśród pomarańczowego tłumu rodzaj nakrycia głowy, stanowiącego atrybut holenderskiego kibica, stylizowany na czepek noszony w Volendamie. Jego kształt jest dalece uproszczony. Posiada szpiczaste zakończenie, ale brak mu charakterystycznych, zawiniętych do góry rogów. Jego oryginalny odpowiednik wykonywany był z białej, odpowiednio nakrochmalonej koronkowej tkaniny, której modelowanie pozwalało nadać czepkowi odpowiedni kształt. Atrybut kibica wykonany jest z gładkiej tkaniny – białej lub pomarańczowej. Często posiada dodatkowy element w postaci trójkolorowych warkoczy w barwach holenderskiej flagi, przypiętych po dwóch stronach twarzy. Jest to przywołanie folklorystycznej postaci Frau Antje. Na nogach pojawiają się chodaki, najczęściej koloru pomarańczowego. Motyw chodaków odnaleźć można także gdzie indziej: taki kształt nadaje się nakryciom głowy wielkich rozmiarów. Wykorzystuje się je także w inne, kreatywne sposoby. Obok tradycyjnych strojów w ikonosferze kibica pojawiają inne motywy będące symbolem Holandii, na przykład wiatraki.

Warto zastanowić się nad tym, jaka jest rola stroju kibica w kontekście wydarzeń międzynarodowych. Z jednej strony pełni on funkcję czynnika integrującego, dzięki czemu uczestnicy imprez sportowych mogą się rozpoznać. Z drugiej zaś ma zaznaczać obecność, sygnalizować tłumne przybycie. Wykorzystanie elementów należących do kanonu kultury narodowej danego kraju wzmacnia tożsamość oraz przyczynia się do wykreowania jej stereotypowego obrazu. Istotną cechą tych elementów jest ich łatwa rozpoznawalność. Turyści znają te obrazy z wizyt w Amsterdamie, którego ikonosfera zawiera wiele takich motywów w postaci turystycznych pamiątek. Są zatem łatwe do odczytania dla zewnętrznego odbiorcy, który utożsamia je z Holandią.

Jednorazowe wykorzystanie motywu zaczerpniętego z tradycyjnych strojów w kontekście wydarzenia sportowego miało miejsce w Zelandii w 2010 roku. Były to zawody kolarskie Giro d'Italia, których trzecia faza miała zakończyć się w Middelburgu. To sportowe wydarzenie zbieгло się w czasie z corocznymi obchodami Dnia Królowej. Z tej okazji zrodziła się indywidualna inicjatywa stworzenia specjalnego nakrycia głowy, które miało być

wykorzystane jako okolicznościowe przebranie. Pomysłodawcą był pochodzący z Vlissingen Remco Texer. Nakrycie głowy przypominało formą czepkę z Południowego Beveland. Było ono dwustronne; strona w kolorze pomarańczowym została przeznaczona na Dzień Królowej, różowa miała być natomiast atrybutem kibica w dniu wspomnianego finału zawodów. Zdobiły ją elementy kwiatowe oraz nadrukowany motyw prostokątnych blaszek, które są zakończeniem *oorijzer*, noszonego na Południowym Beveland. Remco Texer relacjonował narodziny tego pomysłu następująco:

Podczas meczów futbolowych zawsze możesz zobaczyć ludzi wystrojonych w czepki, piankowe chodaki, co tylko zechcesz. Pomyślałem: nadchodzą dwa wielkie wydarzenia w Middelburgu, trzeba też coś z tym zrobić. Coś z zelandzkim smaczkim.

Te dwa przykłady obecności tradycyjnych strojów w świecie sportu pokazują, w jaki sposób wyrażana jest w tym kontekście tożsamość narodowa i lokalna. Kostiumy noszone przez fanów futbolu w trakcie międzynarodowych imprez sportowych odwołują się do symboli narodowych. W 2010 roku w Middelburgu wykorzystano natomiast motyw regionalny. W obu przypadkach mamy do czynienia z bardzo odległym odwołaniem się do tradycyjnych strojów. Kostiumy kibiców przywołujące tradycyjne stroje z Volendamu są tylko pośrednio odzwierciedleniem dawnej kultury. Bezpośrednim wzorem dla nich jest raczej folklorystyczna figura, powielana w tysiącach *souvenirów*. Mimo to, wskazuje ono na znaczenie tradycyjnych strojów jako symbolu kultury narodowej i regionalnej.

Wnioski końcowe

Holenderskie stroje regionalne zachowały funkcję ubioru codziennego do początku XXI wieku. Funkcja ta znajduje się w fazie ostatecznego zaniku, ale pozostaje istotna ze względu na to, iż wzbudza zainteresowanie dziedzictwem materialnym i związanymi z nim tradycjami. Współczesne konteksty, w których występują tradycyjne stroje, podzielone zostały w niniejszej rozprawie na trzy grupy. Podział ten odzwierciedla z jednej strony kulturowe znaczenia strojów, z drugiej zaś postawy Holendrów wobec ich własnej tradycji. Ubiory regionalne już od ponad stu lat istnieją w kontekście różnych zjawisk, tworzą nową sieć skojarzeń i absorbują odmienne od tradycyjnych treści.

We wstępie zostało postawione pytanie o rolę, jaką ubiory regionalne odgrywają we współczesnej konsumpcji kultury tradycyjnej. Przez konsumpcję rozumieć należy jej użycie w celach indywidualnych lub zbiorowych, liczących się tu i teraz, w określonym miejscu i czasie. Jednym z przejawów konsumpcji kultury tradycyjnej jest szukanie w niej inspiracji w działaniach artystycznych. Istotnym jej przykładem jest także traktowanie dziedzictwa kulturowego jako życiowej pasji, a działalności w zespołach folklorystycznych jako sposobu na spędzanie wolnego czasu oraz bycie w grupie z innymi ludźmi. Dla wielu członków organizacji folklorystycznych najważniejszą rolę odgrywa właśnie ten aspekt. Tradycyjne stroje są dla nich tylko dodatkiem. Konsumpcja tradycji polega też na jej wykorzystaniu w celach komercyjnych. Noszenie tradycyjnych strojów przez pracowników sklepów i restauracji w Volendamie lub atelier dające możliwości sfotografowania się w lokalnym ubiorze są zjawiskami odpowiadającymi tej definicji.

Kultura masowa dokonuje w pewnym sensie zawłaszczenia elementów tradycji. Wprowadza ją w nowe konteksty interpretacyjne, zmienia ich znaczenie i ukazuje w zupełnie innym świetle. To zawłaszczenie jest wynikiem długotrwałego procesu, który polega na unarodowieniu tradycji lokalnych. Aspekt ten jest najbardziej widoczny w przypadku strojów z Volendamu. Nosząc nieoficjalne lub też stereotypowe miano narodowych, są obecnie postrzegane jako jeden z symboli holenderskich. Dlatego też pojawiają się

w takich kontekstach jak sport narodowy albo w pracach Petera Pontia, który stosuje je jako „kostium” typowego Holendra. W sytuacji gdy tradycja zostaje użyta w taki właśnie sposób, pojawia się pytanie, czy jest to zagrożenie czy też metoda na jej zachowanie w przeobrażonej formie? Wprowadzenie tradycyjnych strojów we współczesne konteksty wiąże się z ryzykiem zmiany ich pierwotnych znaczeń. Wbrew pozorom nie dochodzi jednak do zniekształcenia treści ubiorów, ponieważ często są one już zapomniane, a ponadto nie odgrywają współcześnie tak istotnej roli w procesie komunikacji społecznej. Stroje tradycyjne stają się nośnikami zupełnie innego przekazu, zrozumiałego właśnie w tym nowym kontekście. Wykorzystanie ubiorów regionalnych we współczesnym programie telewizyjnym, w sporcie lub reklamie nie zagraża zatem ich tradycji. Czy jest natomiast sposobem na jej zachowywanie i przekazywanie kolejnym pokoleniom? Biorąc pod uwagę dystans istniejący pomiędzy ubiorami regionalnymi w ich pierwotnym kontekście oraz ich nowoczesnymi przeobrażeniami, nie można mówić o dosłownym zachowywaniu tradycji. Jest to bardziej forma przypomnienia o niej, tworzenia sieci skojarzeń, które mogą, ale nie muszą doprowadzić odbiorcy do pierwotnych znaczeń. Mówić możemy co najwyżej o odwoływaniu się do tradycji, w mniejszym zaś stopniu o jej bezpośredniej obecności.

Osią interpretacyjną, która pojawiała się we wszystkich kontekstach, było założenie, że człowiek uczestniczy w życiu społecznym na poziomie lokalnym, narodowym i politycznym. Pojęcie uczestnictwa dotyczy tutaj wyłącznie działań, których środkiem lub celem są tradycyjne stroje. Lokalność rozumiana jest na dwa sposoby: jako konkretne miejsce: wieś lub miasteczko bądź określony obszar: prowincja albo region historyczny. To przyporządkowanie do poszczególnych poziomów odbywało się na podstawie następujących kryteriów: pochodzenia podmiotu i jego relacji w stosunku do kultury, elementu tradycji i jego przynależności terytorialnej, a także zakresu podejmowanych inicjatyw oraz ich adresata. Przykładem uczestnictwa w lokalnym życiu społecznym są artyści, którzy wywodzą się z miejscowości, gdzie stroje były lub są nadal noszone, a także ci, którzy osiedlili się w nich i poddali wpływom lokalnych tradycji. Pierwsi z wymienionych powracali do swoich korzeni tkwiących we wspólnotach, z których się wywodzili. Działania te wpływały zatem na poczucie lokalnej tożsamości. Druga z wymienionych grup wkraczała natomiast w ten kontekst, który wcześniej był jej zupełnie obcy albo tylko częściowo znany, ale nieszczerze bliski. Pozostali artyści, związani zawodowo z ośrodkami wielkomiejskimi, nie wywodzący się ze wspólnot wiejskich czy małomiasteczkowych, gdzie istniałaby tradycja związana ze strojami, również odwoływali się do niej. Czynili to jednak z innej perspektywy, uwarunkowanej odmiennym bagażem doświadczeń artystycznych i kulturowych. Dla nich tradycyjne stroje pozostawały jednym z wariantów kultury holenderskiej, ograniczonym do wybranej wspólnoty lokalnej.

W sytuacji, gdy działanie obejmowało różnorodne typy strojów pochodzących z różnych części kraju, interpretowane było jako udział w narodowym życiu społecznym. Łączyło bowiem w jednym czasie, miejscu lub formie lokalne elementy dziedzictwa narodowego. Ten narodowy poziom był zbiorem wielu lokalności należących do kultury jednego kraju. W przypadku działalności organizacyjnej na poziomie krajowym przytoczyć należy między innymi: Skansen w Arnheim, Centrum w Utrechcie, Federację Grup

Folklorystycznych oraz Instytut Meertensa. Wydarzenia jednorazowe, których zasięg był ogólnonarodowy to: wystawa *Wciąż od nowa* w Muzeum Miejskim w Hadze w 2000 roku oraz odbywająca się dziewięć lat później ekspozycja zatytułowana *Przeminęło z wiatrem* w muzeum Zuiderzee w Enkhuizen. Tematycznie obejmowały one tradycyjne stroje z terenu całej Holandii. Uczestniczący w nich artyści szukali inspiracji w dziedzictwie ogólnonarodowym. Spośród wydarzeń cyklicznych warto wspomnieć Targ Eibertjes w Nunspeet oraz jeden z czwartków w Schagen poświęcony tradycyjnym strojom, kiedy dochodzi do spotkań grup folklorystycznych pochodzących ze wszystkich zakątków kraju. Ważne jest także miejsce, w którym umieszczane są współczesne interpretacje tradycyjnych strojów. Pamiątki turystyczne dostępne w Amsterdamie pozostaną zawsze znakiem kultury narodowej. Szczególne miejsce zajmują tutaj stroje tradycyjne z Volendam, które już od XIX wieku były bardzo intensywnie wykorzystywane w działaniach komercyjnych, a w procesie folkloryzacji tradycji ludowych przywarło do nich miano typowo holenderskich. Skutkiem są dzisiejsze formy ich występowania, które wypływają ze znaczeń nadawanych im już w przeszłości. Istotny aspekt w definiowaniu uczestnictwa w życiu społecznym stanowi adresat, do którego kierowane jest wydarzenie lub inicjatywa. Dzień Urk, pomyślany jako święto mieszkańców tej miejscowości, ma typowo lokalny charakter. Ślub chłopski w Joure natomiast, mimo że jego treść wyrasta z tradycji regionalnych i często zawiera także akcent osobisty, adresowany jest do szerszego grona odbiorców, to znaczy turystów. Pozostaje wciąż świętem lokalnym, ale ze względu na zainteresowanie, jakie budzi, wykracza poza ramy terytorialne prowincji.

Trzeci z poziomów uczestnictwa w życiu społecznym, tj. polityczny, nie jest tak oczywisty i powszechny w odniesieniu do współczesnych kontekstów, w których obecne są stroje tradycyjne. W przeszłości wykorzystywano je dosłownie. Mowa tu o księżniczkach holenderskich, które zakładały je podczas swoich wizyt w prowincjach Zelandia lub Fryzja. Współczesnym wydarzeniem politycznym jest Prinsjesdag. Obecność kobiet ze Staphorst lub członków grup folklorystycznych z innych prowincji nie ma jednak charakteru manifestacji. Możemy jedynie mówić o publicznym wyrażaniu swej tożsamości i regionalnej przynależności. Dla obserwatorów, którzy tego dnia przybywają do Hagi, polityczny aspekt Prinsjesdag nie ma większego znaczenia; liczy się widowisko, którego najważniejszym momentem jest przejazd monarchy. Typowo polityczny wydźwięk miała natomiast postawa posłanki, która założyła tradycyjny strój, aby wyrazić własne poglądy i wskazać kierunek swoich działań. Aspekt polityczny pojawia się w ilustracjach Petera Pontia, które często są formą krytycznego komentarza na temat sytuacji w kraju i towarzyszą artykułom prasowym o takiej właśnie treści. Autor nie uczestniczy bezpośrednio w życiu politycznym, ale jest wyrazicielem określonych opinii. Tradycyjne stroje, które pojawiają w jego pracach w celu zobrazowania typowego Holendra, zostają w ten sposób wykorzystane w kontekście dyskursu politycznego, a jednocześnie mają też aspekt narodowy.

Postawy wobec tradycyjnych strojów odczytywać można również w odniesieniu do funkcji pełnionych przez kulturę. Są one następujące: ekspresyjna (polegająca na wyrażaniu własnych uczuć i emocji), rekreacyjna (zapewniająca relaks i przyjemność), socjalna (dająca możliwość komunikacji pomiędzy ludźmi) oraz ekonomiczna (przynosząca

dochody)⁵⁸⁰. Pierwsza z nich wyraża się najpełniej w działalności grup folklorystycznych oraz twórczości artystycznej. Funkcja rekreacyjna realizuje się przede wszystkim podczas świąt folklorystycznych. Stroje zakładane są wówczas nie tylko w celu zachowania tradycji, lecz także dla przyjemności. Socjalna funkcja pojawia się wszędzie tam, gdzie ludzie współpracują ze sobą lub wchodzi w innego rodzaju interakcje. Tradycyjne stroje dają możliwość komunikacji, ponieważ ich znaczenia są przeważnie zrozumiałe dla osób biorących udział w określonym działaniu. Ostatnia ze wspomnianych funkcji, mianowicie ekonomiczna, spełniona zostaje we wszystkich inicjatywach adresowanych do turystów. Należą do nich muzea, święta folklorystyczne oraz pamiątki turystyczne. Wszystkie wymienione funkcje dostrzec można w analizie pola semantycznego artykułów poświęconych tradycyjnym strojom.

W interpretacji zjawisk opisywanych w pierwszej i drugiej części ważną rolę odegrało pojęcie nostalgii oraz jej typologia. Nostalgia wzmacniająca pojawiała się wszędzie tam, gdzie analiza zjawisk wskazywała na to, iż ich celem jest zachowanie tradycji w jej niezmienionej postaci. Refleksyjna nostalgia zaś stosowana była w interpretacji postaw wobec tradycji ukierunkowanych na kreatywne wykorzystanie kulturowego dziedzictwa i jego przetwarzanie według potrzeb współczesności, indywidualnych upodobań estetycznych lub artystycznej wrażliwości. Druga z typologii dzieli nostalgię na retrospektywną i prospektywną. Typ pierwszy oznacza po prostu zwrot ku przeszłości. Jego przykładem jest działalność grup folklorystycznych oraz tradycyjne muzea. Nostalgia prospektywna polega na tym, że myśląc o przeszłości, bierzemy za nią odpowiedzialność nie tylko w teraźniejszości, lecz także w przyszłości. W ten sposób możemy interpretować nowoczesne ekspozycje muzealne oraz działania kierowane do młodzieży, które mają ją zachęcić do poznania tradycji, a w przyszłości do przekazania jej kolejnym pokoleniom.

Kluczowym pojęciem, pojawiającym się w kontekście powyższych rozważań, było także doświadczenie polegające na obcowaniu z tradycją poprzez działania organizacyjne, artystyczne, naukowe i hobbystyczne. Ich efektem były ekspresje pomagające odczytać postawę Holendrów wobec dziedzictwa materialnego. W wielu przypadkach już sam udział w inicjatywach był formą wyrazu świadcząca o zainteresowaniu. Przeglądając się natomiast gotowym wytworom tych działań, możliwe stało się odczytanie wartości nadawanych tradycyjnym strojom przez podmiot. Tą wartością mogła być przeszłość, której pamięć należało uczcić, przedłużyć i przekazać. Dla innych były nią kulturowe treści oraz wartości estetyczne. Dzięki tym formom wprowadzania tradycji w ramy współczesności wytwarza się przestrzeń oraz nowy język kulturowy, które dają możliwość obcowania z przeszłością i dziedzictwem.

Różnice w doświadczeniu tradycji, wynikające z różnic kulturowych dotyczących płci, obecne były w kilku z obserwowanych kontekstów. Doświadczenie tradycyjnej kultury przez osoby, dla których wciąż stanowi ona element codzienności, dotyczy jedynie kobiet. Fakt ten uwarunkowany jest przede wszystkim czynnikami historycznymi, to znaczy wcześniejszym zanikiem funkcji odzieży codziennej pełnionej przez tradycyjne ubiory męskie.

⁵⁸⁰ L. Rademaker, *Schets van de Nederlandse samenleving. Ontwikkelingen en actualiteit*, Amsterdam 2007, s. 147.

Różnice ujawniają się także w kontekście działalności grup folklorystycznych, gdzie tradycyjne stroje pełnią funkcję kostiumu scenicznego. To głównie kobiety troszczą się o ubiory, one również dysponują największą wiedzą na ich temat. Z drugiej strony tradycyjne stroje noszone są również przez mężczyzn i zdają się odgrywać dla nich równie istotną rolę. W przypadku działań artystycznych motyw tradycyjnych strojów pojawia się zarówno w dziełach tworzonych przez kobiety, jak i mężczyzn. Tradycyjne stroje jako motyw prac malarskich i graficznych są efektem fascynacji kobiecej. Jacqueline Cox podkreśla rolę swojej kobiecości, wyjaśniając powód sięgania po inspiracje w obrębie ludowej kultury materialnej. Nie należy jednak sądzić, że ten czynnik odgrywa w każdym przypadku dominującą rolę. Niemal wszystkie z omawianych pomników zostały przecież stworzone przez mężczyzn. Pośród projektantów mody i biżuterii, fotografików oraz twórców teatru odnajdujemy zarówno kobiety, jak i mężczyzn.

Jednym z głównych pytań, postawionych we wstępie, była kwestia istnienia „mody na tradycję” we współczesnym społeczeństwie holenderskim. Zainteresowanie strojami regionalnymi istniało zawsze, a działania podejmowane w ciągu ostatnich dwunastu lat są kontynuacją zjawisk istniejących już w wieku XX. Co w takim razie stanowi o wyjątkowości tego okresu i czy można powiedzieć, że zaistniał w nim jakiś szczególny trend, którego przedmiotem jest tradycja? Dotrwanie tradycyjnych strojów holenderskich do początków nowego tysiąclecia było odpowiedzią na prognozy stawiane w przeszłości na temat ich egzystencji. Przyciągnęło uwagę ludzi zainteresowanych kulturą i tradycją, a dzięki ich inicjatywie zostało nagłośnione na przykład w prasie. Istotną rolę odgrywa fakt, że jest to moment ich ostatecznego zaniku. Ta świadomość pobudza do podejmowania inicjatyw, które za kilkadziesiąt lat będą już niemożliwe do zrealizowania. Przykładem są wywiady z ostatnimi kobietami noszącymi tradycyjne stroje w życiu codziennym oraz ich portretowanie.

Pewne cechy mody przejawiają się także w postawach projektantów, którzy sięgali po ubiory regionalne w poszukiwaniu inspiracji w swojej pracy. Należeli do nich czołowi przedstawiciele holenderskiego świata mody, jak Aleksander van Slobbe czy Viktor & Rolf. W ostatnich latach podjęto szczególnie dużo inicjatyw, nie tylko indywidualnych, lecz organizowanych także przez instytucje muzealne oraz akademie sztuk pięknych. Trend ten zaczął się w latach dziewięćdziesiątych, ale jego początki można już zaobserwować w latach siedemdziesiątych XX wieku. Swoiste powroty do pewnych wzorów są właśnie cechą mody. Można mówić także o modzie na konkretne elementy tradycyjnych ubiorów, czego najbardziej wyrazistym przykładem jest zelandzki guzik, wykorzystywany w różnych formach i licznych kontekstach. Dwa ostatnie dziesięciolecia to czas powstawania wielu rzeźb pomnikowych, odwołujących się do motywów ubiorów regionalnych. Wcześniej były one po prostu elementem ikonografii pomnikowej, współcześnie stały się zaś głównym przedmiotem upamiętnienia. Możemy zatem mówić o modzie na tradycyjne stroje, która wyraża się w licznych działaniach podejmowanych w ciągu ostatnich lat. Sposoby wykorzystywania tradycji we współczesnej kulturze tworzą pewnego rodzaju trendy. Większość zespołów folklorystycznych powstała kilkadziesiąt lat temu. Obecnie ta forma doświadczania tradycji nie budzi już zainteresowania. W XIX wieku artyści szukali inspiracji w kulturze ludowej i był to także wyraz mody panującej w tym środowisku.

W początkach XXI wieku artyści i projektanci ponownie wracają do tych źródeł inspiracji, choć mają one inne znaczenie niż sto lat temu.

Jedno z pytań pobocznych dotyczyło różnicy między kontekstami kulturowymi tradycyjnych strojów w miejscowościach lub regionach, w których były noszone, a tymi, które powstały poza nimi. W pierwszym przypadku mieliśmy do czynienia z tradycją w jej naturalnym środowisku, gdzie powstała i stanowiła element codzienności. Ten kontekst istnieje wciąż jeszcze we współczesności, a chociaż już w znacznym stopniu zaniknął, ma nadal ogromny wpływ na tworzenie się innych zjawisk kulturowych. Tradycyjne stroje są nadal obecne w ikonosferze społecznej, przypominając o przeszłości. Na poziomie lokalnym podejmowana jest działalność naukowa, muzealnicza oraz folklorystyczna, organizowane są lokalne święta przeznaczone dla mieszkańców oraz turystów. Poza tymi miejscowościami znajdziemy podobne, aczkolwiek nie wszystkie konteksty. Typowo lokalnym elementem są pomniki z motywem tradycyjnych strojów – nie znajdziemy ich poza obszarem tych miejscowości. Grupy folklorystyczne działają natomiast również w dużych miastach, czego przykładem są „Pieremachochel” oraz „Schampoljoen”, ale po pierwsze jest ich mniej, a po drugie są wyrazem innej postawy wobec tradycji. Ubiory regionalne znajdziemy w kontekście turystyki, reklamy i sportu. Poza tym pojawiają się muzeach, instytucjach naukowych, podczas świąt oraz w działalności artystycznej. Zasadnicza różnica polega na postrzeganiu tradycyjnych strojów jako elementu przynależącego do lokalnej wspólnoty lub wariantu kultury narodowej.

Istotną kwestią jest geografia kontekstów tradycyjnych strojów oraz form, w jakich ten element kulturowego dziedzictwa został zachowany. Częstotliwość ich występowania jest wprost proporcjonalna do obszarów, w których tradycyjne stroje były noszone. Dlatego najczęściej znaleźć ich można w obrębie dawnego Morza Południowego, w Zelandii oraz na wschodzie kraju. Stosunkowo niewiele przykładów dotyczy prowincji południowych, gdzie działalność grup folklorystycznych jest praktycznie znikoma. Pokazuje to lista zespołów należących do Federacji. Liczba świąt folklorystycznych o charakterze lokalnym jest też znacznie mniejsza. W Brabancji istnieją muzea, których kolekcje złożone są głównie z elementów strojów regionalnych. W Ooirschot znajduje się pomnik dziewczyny w dawnym ubiorze wiejskim. Poza tym jednym przykładem stroje regionalne noszone niegdyś w prowincjach Limburgia i Brabancja nie stanowią ważnego źródła inspiracji dla artystów. Przyczyn należy dopatrywać się w tym, że tradycyjne stroje na tym obszarze zniknęły wcześniej niż na północy kraju. Nie jest to jednak argument wystarczający, ponieważ ubiory regionalne w prowincjach Fryzja czy Groningen również zaniknęły stosunkowo dawno, mianowicie w początkach XX wieku. Sądzić należy, że ten stan wypływa z mentalności mieszkańców tego regionu oraz innej postawy wobec tradycji. Na jego odrębność kulturową z pewnością wpłynęła przynależność mieszkańców do kościoła katolickiego. Miejscowości, w których tradycyjne stroje przetrwały najdłużej jako odzież codzienna, zamieszkiwane są przez konserwatywne społeczności protestanckie. Tam, obok silnego przywiązania do kwestii wiary, istnieje również ogromne poszanowanie dla dawnej kultury, traktowanej jako wspólne dziedzictwo lokalnej społeczności. Dominacja współczesnych kontekstów, gdzie na niektórych obszarach pojawiają się tradycyjne stroje, nie jest przypadkowa. Na wschodzie kraju istnieje najczęściej folklorystycznych grup tanecznych,

a ten stan wynika z roli, jaką taniec odgrywał na tym terenie w przeszłości. W Zelandii natomiast grupy taneczne są nieliczne, ponieważ tradycja ta nie miała w tej prowincji tak dużego znaczenia. Stąd też dominującą formą zachowania tradycyjnych strojów w pamięci są prezentacje sceniczne. Znamienne jest istnienie aż siedmiu grup tradycyjnych strojów, które zajmują się taką właśnie działalnością. Muzea, których kolekcje stanowią przede wszystkim stroje tradycyjne, znajdują się niemal w każdej miejscowości, gdzie były noszone w przeszłości, ale ich największe zagęszczenie występuje w rejonie Zuiderzee oraz w Zelandii.

Ubiory regionalne odgrywały niegdyś niezwykle istotną rolę w procesie komunikacji społecznej, niosąc ze sobą kody czytelne dla lokalnej społeczności. Dzisiaj przestają być one zrozumiałe, a treści w nich zawarte nie mają już takiego znaczenia jak niegdyś. Pojawiając się we współczesnych kontekstach, pozostają jednak nadal ważnym nośnikiem informacji. Nie stanowią już komunikatu o osobach, które je noszą, ale o tych, którzy doświadczały tradycji przez jej zachowywanie lub reinterpretację.

Odpowiedź na pytanie o to, czy tendencja do unarodowienia elementów regionalnej niegdyś kultury jest wynikiem redefiniowania tożsamości Holendrów w dobie multikulturalizmu, nie może być jednoznaczna. Po pierwsze, kwestia ta nie ujawniła się w żaden wyraźny sposób w materiale empirycznym. Żadne z doświadczeń nie wydaje się być wynikiem obawy przed utratą tożsamości holenderskiej w realiach państwa wieloetnicznego. Po drugie, wiele ze współczesnych działań mających na celu zachowanie lokalnych kultur tradycyjnych w Holandii nie pojawiło się w ciągu ostatnich lat, lecz stanowi kontynuację historycznych już procesów i zjawisk (o czym świadczy stan badań, przedstawiony w analizie holenderskiej literatury przedmiotu). Pojawiły się one w okresie, kiedy nie mogło być jeszcze mowy o zagrożeniach kultury narodowej wynikających z procesów globalizacyjnych. W podsumowaniu rozdziału dotyczącego inspiracji w modzie piszę o tożsamości. Pojęcie to zostało wprowadzone do dyskursu na temat mody przez José Teunissen. Ma ona jednak na myśli tzw. tożsamość modową, którą tworzą odwołania do własnej kultury narodowej. Nie pojawia się natomiast obawa o utratę tożsamości narodowej, która wiązałaby się z zanikiem pewnych elementów kultury. Obawy tej nie potwierdzają również spisy osób noszących tradycyjne stroje jako odzież codzienną. Wypowiedzi na łamach prasy oraz literatury z lat dziewięćdziesiątych sugerują jedynie troskę o zanikający element współczesnej kultury. Oba spisy, na które się powołuję (Pieta Spansa w Scheveningen z 2000 roku oraz Pieta Minderhouda dla całej Holandii w 2009 roku) były ponadto inicjatywami oddolnymi. Nie zostały one podjęte przez takie instytucje jak Instytut Meertensa czy Holenderskie Centrum Kultury Ludowej w Utrechcie. Zebrany dotychczas materiał nie potwierdza, ale również nie wyklucza możliwości, iż na działania podejmowane współcześnie wobec tradycji wpływ mają procesy globalizacyjne i obawy z nimi związane. Hipoteza ta wymaga zatem dalszych badań, które potwierdziłyby ją w sposób dobitny lub zupełnie jej zaprzeczyły.

We wstępie podkreślono pozycję obserwatora z zewnątrz, który napotyka pewne utrudnienia w procesie badawczym. Sama świadomość subiektywnego spoglądania na przedmiot badań nie była przeszkodą, ale wyznaczała kierunek obserwacji oraz interpretacji. Podkreślona została ona w tekście kilkakrotnie przez celowe zastosowanie formy

pierwszoosobowej. Wracam do niej w tym miejscu, aby zwrócić uwagę, że obserwacja ekspresji doświadczenia tradycji przez Holendrów była także moim, indywidualnym doświadczeniem. Reakcje i postawy wobec obserwatora zostały zinterpretowane także w kontekście badanej codzienności, we fragmencie poświęconym spotkaniom z kobietami noszącymi tradycyjne stroje. Rozważania te można rozszerzyć o refleksje na temat odbioru badacza z zewnątrz przez inne osoby spotykane w procesie badawczym. Zazwyczaj okazywały się one niezwykle pomocne i wyrażały chęć podzielenia się swoją wiedzą. Ludzie spotykani na prowincji, na przykład na muzeach na obszarze Zeeuws-Vlaanderen, byli także zaintrygowani osobą przybywającą z tak daleka, aby badać stroje regionalne w Holandii. Z metodologicznego punktu widzenia należy zwrócić uwagę na zalety i wady perspektywy obcego. Z pewnością pozwala ona na dostrzeżenie pewnych aspektów ze względu na to, że są one dla niego nietypowe. Zaskakujące jest na przykład, że trwająca już ponad dziesięć lat działalność atelier *Dzikie Oko* nie doczekała się dotąd w Holandii, poza cytowanym artykułem samego twórcy Hansa Lemmermana, żadnego komentarza naukowego. Nie zwrócono także uwagi na zjawisko kulturowe, jakim są pomniki tradycyjnych strojów. U przybysza z zewnątrz budzą one natychmiastowe zainteresowanie, które wzrasta w momencie odkrywania kolejnych przykładów. Rodzi się pytanie o ich znaczenie w przestrzeni wizualnej oraz funkcję tradycyjnych strojów jako artystycznej inspiracji. Wyzwaniem było natomiast zdobycie zaufania rozmówców oraz zaprezentowanie własnej osoby w taki sposób, aby pytana osoba udzieliła odpowiedzi zgodnej ze swoim poglądem, nie starając się zaspokoić oczekiwań badacza.

Inspiracją do podjęcia rozważań na temat tradycyjnych strojów w Holandii były stereotypowe wyobrażenia na temat tego kraju funkcjonujące w świadomości obcokrajowców, w tym przede wszystkim Polaków. Fakt, że ubiory regionalne dotrwały do XXI wieku, bardzo silnie kontrastuje z wielokulturowym obrazem nowoczesnego społeczeństwa zamieszkującego duże miasta i to on stał się bezpośrednim impulsem do rozpoczęcia i kontynuowania badań na temat postaw Holendrów wobec tradycji. Niniejsza praca była zatem próbą pokazania kultury holenderskiej w innym, mniej oczywistym świetle.

Słownik terminów

Bauw – czworokątny, luźny fragment bawełnianej tkaniny, stanowiący element stroju kobiecego w Marken. Dekorowano go motywami kwiatowymi. W okresie żałoby kwiaty były ciemniejsze lub stosowano gładki, czarny materiał.

Belgische muts – tzw. czepek belgijski, noszony w prowincji Brabancja. Szyto go z białej, gładkiej tkaniny. W tylnej części był ozdobiony kokardą, której długie wstążki spływały na plecy.

Beuk – górna część ubioru noszona w Zelandii, nakładana na bluzkę (Axel, Arnemuiden) lub pod bluzkę (Walcheren, poza Arnemuiden). Na Walcheren wykonana była z barwnej tkaniny, natomiast w Axel zdobiona wzorem kwiatowym utworzonym z naszytych koralików, pereł i cekinów.

Blompje – czarna bluza z długimi rękawami, stanowiąca jeden z podstawowych elementów tradycyjnego ubioru męskiego w Volendamie. Dawniej wykonywana była z tkaniny w kolorze niebieskim i stąd pochodzi jej nazwa (blauw – niebieski).

Boekjes – dekoracyjne zakończenia oorijzer w formie czworokątnych (Katwijk) lub owalnych (Scheveningen) blaszek, które zdobiono filigranem.

Gongbi – chińska technika malarska powstała około 2 tys. lat temu. Stosowana zazwyczaj w przedstawieniach realistycznych i narracyjnych. Polega na malowaniu szybkoschnącymi farbami wodnymi na ryżowym papierze. Technikę charakteryzują delikatne pociągnięcia pędzla. Wymaga dużej precyzji.

Hul – popularny typ tradycyjnych czepków noszonych w Holandii. Zalicza się tu czepki z następujących miejscowości lub regionów: Volendam, Scheveningen, Axel, Urk, Veluwe, Walcheren, Południowe Beveland, Katwijk oraz Spakenburg.

Isabé – jeden z dwóch typów nakrycia głowy noszonego przez kobiety w Huizen. Isabé był wiązany na kokardę pod szyją i nakładany na czarny czepek noszony bezpośrednio na głowie.

Kaskijn – jeden z najważniejszych elementów ubioru kobiecego noszonego w miasteczku Hindeloopen do końca XIX wieku. Rodzaj krótkiego płaszczyka, sięgającego bioder, wykonanego z perkalu (bawełny malowanej i zdobionej motywami kwiatowymi).

Klepstikken – rodzaj dużych rozmiarów guzików, które służyły do zapinania kłapy spodni noszonych przez mężczyzn w prowincji Zelandia. Bywały zdobione dekoracją filigranową przedstawiającą sceny biblijne.

Kletje – wykonana z wełny czarna, zapinana z przodu bluzka, z krótkimi rękawami oraz kwadratowym dekoltem ozdobionym dekoracyjną tasiemką. Stanowiła jeden z podstawowych elementów ubioru kobiecego w Volendamie.

Kraplap – górna część ubioru, noszona w różnych częściach Holandii. Niewielki fragment tkaniny z otworem na głowę oraz ręce. Zakładano go pod bluzkę, spod której wystawała haftowana dekoracja (Volendam). W innych miejscach noszony na bluzce odkrywał jedynie jej rękawy (Staphorst, Urk). Największy rozmiar osiągnął w Spakenburgu, gdzie wykonany był z mocno krochmalonej bawełny i miał geometryczny kształt. W zależności od miejscowości zdobiono go haftem lub malowano.

Krullen – dekoracja nakrycia głowy w postaci spirali kończących oorijzer. Krullen były widoczne spod czepka. Występowały między innymi w prowincji Zelandia.

Langettenmuts – rodzaj czepka o stożkowatym kształcie, nakładanego na czepek oraz oorijzer. Noszono go na Walcheren.

Milde – część ubioru kobiecego w Urk. Był to rodzaj usztywnionego gorsetu zakładanego na czarną bluzkę, na którym noszono kraplap.

Mutsbellen – biżuteria w formie dekoracyjnych wisiorków przypinanych do czepka (stąd ich nazwa: od muts – czepek). Przypominały kolczyki, ponieważ noszone były parami i wieszane po obu stronach twarzy.

Stipwerk – technika dekoracji tkanin stosowana w Staphorst. Polega na precyzyjnym nakładaniu farby za pomocą szpilek lub paznokci. Powstałe w ten sposób barwne punkty układają się w proste motywy kwiatowe lub gwiaździste. Z dekorowanej tak tkaniny wykonywano między innymi nakrycia głowy.

Strikken – element dekoracyjny zdobiący nakrycie głowy w formie wisiorków zawieszonych na krullen. Występowały na Walcheren oraz we Flandrii Zelandzkiej (Zeeuws-Vlaanderen).

Stukken – rodzaj dekoracji nakrycia głowy. Były to czworokątne zakończenia oorijzer, widoczne spod czepka nad czołem lub po bokach twarzy. Występowały w Zelandii.

Oorijzer – metalowy, srebrny lub złoty element nakrycia głowy, występujący w różnych częściach Holandii. Przyjmował różne kształty, w zależności od miejsca oraz okresu historycznego; począwszy od wąskiej obręczy, a skończywszy na formie kasku pokrywającego całą głowę. Służył do mocowania czepka na głowie lub miał charakter czysto dekoracyjny (na przykład w Staphorst).

Poffer – największy i najbardziej charakterystyczny rodzaj czepca noszonego w Brabancji Północnej przez bogate chłopki w dni świąteczne i na specjalne okazje. To okazałych rozmiarów nakrycie głowy składało się z kilku elementów: czepka czarnego, białego czepka spodniego oraz właściwego czepca, który pokrywano bogatym ornamentem, wykonanego z tiulu, koronek oraz wstążek.

Schelpmuts – rodzaj czepka, którego kształt przypominał muszlę. Noszono go w Arnemuiden w Zelandii. Był jednym z kilku elementów nakrycia głowy, które składało się także z białego czepka spodniego, niebieskiego lub czarnego (w okresie żałoby) czepka środkowego oraz oorijzer.

Stukje – fragment tkaniny doszywany w górnej części fartucha, wykonany z innej tkaniny, stanowiącej kontrast i jego ozdobę. Występował między innymi w Volendamie, Spakenburgu oraz Raalte.

Tabé – rodzaj tkaniny, której nazwa pochodzi od Tybetu, ponieważ wykonywano ją z wełny tamtejszych owiec. Szyto z niej między innymi czarne spódnice noszone przez kobiety w Scheveningen.

Toefmuts – nakrycie głowy z delikatnej koronki i nakładane na srebrny oorijzer, ozdobiony krullen. Nosili je kobiety w Staphorst w dni świąteczne oraz na specjalne okazje.

Toer – rodzaj nakrycia głowy noszonego w prowincji Limburgia. Swoją formą przypominał brabancki poffer. Zdobiony również motywami kwiatowymi, które były jeszcze obszerniejsze oraz ułożone bardziej wertykalnie niż w Brabancji.

Vleugeltjes – element kobiecych ubiorów tradycyjnych z Axel przypominający formą skrzydła. Wykonany był z tekstury powleczonej tkaniną.

Wentke – jeden z najważniejszych elementów ubioru kobiecego noszonego w miasteczku Hindeloopen do końca XIX wieku. Był to rodzaj długiego, otwartego płaszcza, wykonanego z perkalu (bawełny malowanej i zdobionej motywami kwiatowymi).

Wykaz źródeł

Materiały terenowe. Spis miejscowości

Amsterdam (obserwacja)
 Arnhem (badania muzealne)
 Arnhem (wywiad terenowy, obserwacja, badania muzealne)
 Axel (badania muzealne)
 Cadzand (wywiad terenowy, obserwacja)
 Delft (obserwacja)
 Enkhuizen (badania muzealne)
 Goes (badania muzealne)
 Groede (badania muzealne)
 Hindeloopen (badania muzealne, wywiad terenowy, obserwacja)
 Hoorn (badania muzealne)
 Huizen (wywiad terenowy, obserwacja, badania muzealne)
 Hulst (badania muzealne, wywiad terenowy)
 Katwijk (wywiad terenowy, obserwacja, badania muzealne)
 Leeuwarden (badania muzealne)
 Marken (wywiad terenowy, obserwacja uczestnicząca, badania muzealne)
 Middelburg (badania muzealne)
 Noordhorn (badania muzealne)
 Nunspeet (obserwacja uczestnicząca)
 Oostkapelle (wywiad terenowy, obserwacja)
 Raalte (obserwacja uczestnicząca)
 Rijssen (badania muzealne)
 Scheveningen (wywiad terenowy, obserwacja uczestnicząca, badania muzealne)
 Sint-Oedenrode (badania muzealne)
 Spakenburg (wywiad terenowy, obserwacja, badania muzealne)
 Staphorst (wywiad terenowy, obserwacja uczestnicząca, badania muzealne)
 Urk (wywiad terenowy, obserwacja uczestnicząca, badania muzealne)
 Utrecht (obserwacja uczestnicząca)
 Volendam (wywiad terenowy, obserwacja, badania muzealne)
 Westkapelle (obserwacja, badania muzealne)

Źródła archiwalne

Archiwum Biblioteki Skansenu w Arnhem – Openlucht Museum in Arnhem (zbiory ikonograficzne holenderskich strojów tradycyjnych).
 Archiwum Muzeum Miejskiego w Hadze – Gemeente Museum in Den Haag (archiwalia wystaw).
 Archiwum Muzeum Zachodnionizyjskiego w Hoorn – Westfries Museum in Hoorn (archiwalia wystaw).
 Meertens Instituut (zbiory archiwalne artykułów prasowych na temat tradycyjnych strojów).

Wywiady

Nel Boersen (członkini zespołu WestFrieze Dansgroep, Schagen)
 Jorien Bruggmans (graficzka, Zelandia)

Lidewij Cortiaans (projektantka mody, pochodząca z Zelandii, Haga)
 Jacqueline Cox (artystka malarka, Zelandia)
 Klaas Engelsma (manager marketingu firmy Shell, Rotterdam)
 Mayken Geersing-Dominicus (właścicielka muzeum, Leeuwarden)
 Reinie van Goor (dziennikarka pochodząca ze Spakenburga, Amsterdam)
 Milous Heunks (artystka malarka i graficzka, Maastricht)
 Andreiske Hoeksma (członkini zespołu Pieremachochel, Utrecht)
 Alies de Jonge (artystka malarka, Zelandia)
 Gerrie de Jong-Spaans (członkini chóru Schevenings Visservrouwenkoor, nosząca tradycyjne stroje na co dzień, Haga)
 Hans Lemmerman (artysta, współtwórca atelier teatralnego Dzikie Oko, Amersfoort)
 Tjitske van der Meulen (uczestniczka i organizatorka Ślubu Chłopskiego w Joure)
 Chriestie Midema (była członkini zespołu Phoenix, Utrecht)
 Annabeth Pilat (kostiumolożka, córka właścicieli Muzeum w Noordhorn)
 Peter Pontiac (artysta komiksowy, ilustrator, Amsterdam)
 Marianne Poons (właścicielka sklepu z modą ślubną, Spakenburg)
 Ricardo Ramos (projektant mody, Berlin)
 Pieter van Rooij (pracownik Nederlands Centrum voor Volkcultuur en Immaterieel Erfgoed, Utrecht)
 Anneke van der Staal (członkini zespołu Ljouwerter Skotsploech, Leeuwarden)
 Cees Tempel (członek Federacji Grup Folklorystycznych w Holandii, redaktor czasopisma „Folklore”, założyciel Stichting Toverbal, Borne)
 José Teunissen (historyczka i teoretyczka mody, kuratorka wystaw, profesor Akademii Sztuk Pięknych, Arnhem)
 Johan Veldhuis (członek zespołu WestFrieze Dansgroep, Schagen)
 Frederike de Vries (artystka malarka, Zelandia)

Źródła prasowe

„Algemene Dagblad” (2000-2012), „Apeldoornse Courant” (2003-2005), „Brabants Dagblad” (2004), „Dagblad De Limburger” (2012), „Dagblad Tubantia/Twentsche Courant” (2000-2012), „Dagblad van het Noorden” (2000-2012), „De Gooi- en Eemlander” (2009), „De Bunschoter” (2010), „De Telegraaf” (2000-2012), „De Volkskrant” (2000-2012), „Haarlems Dagblad” (2008-2009), „Het Parool” (2009-2010), „Leeuwarder Courant” (2000-2012), „Naaber” (2012), „Nederlands Dagblad” (2000-2012), „Nieuwe Rotterdamse Courant (NRC)” (2000-2012), „Noordhollands Dagblad” (2000-2012), „Provinciale Zeeuwse Courant” (2000-2012), „Reformatisch Dagblad” (2000-2012), „Sallands Dagblad” (2000-2012), „Staalkaartkunstenkrant” (2011), „Trouw” (2000-2012), „Terdege” (2007), „Veluws Dagblad” (2000-2012), „Zeeland op Niveau” (2007), „Zutphens Dagblad” (2000-2012), „Zwolsche Courant” (2000-2012).

Źródła ikonograficzne

Dzieła sztuki (obrazy znajdujące się na stronach internetowych artystów oraz organizacji, fotografie własne pochodzące z badań muzealnych, zgromadzone w latach 2009-2013).
 Fotografie: własne (dokumentacja ikonograficzna stworzona w trakcie badań terenowych w latach 2009-2013), zgromadzone (fotografie zespołów folklorystycznych oraz świąt, znajdujące się na stronach internetowych).
 Ilustracja prasowa (głównie z dziennika „NRC” (2009-2013) oraz archiwum prywatnego Pietera Pontiac).

Kartki pocztowe (kolekcja ponad 100 kartek z motywem tradycyjnych strojów zgromadzonych w trakcie badań terenowych w latach 2009-2013, znajdująca się w archiwum prywatnym autorki).
Foldery muzealne (zgromadzone podczas badań muzealnych w latach 2009-2013).

Źródła materialne

Elementy strojów tradycyjnych oraz pamiątki turystyczne zgromadzone w trakcie badań terenowych w latach 2009-2013 (część z nich znajduje się w posiadaniu autorki).

Filmy dokumentalne

Ons bezoek aan Overijssel. Een belevenis...!, 2006 (*Nasza wizyta w Overijssel. Przeżycie...!*).
Rondje West-Friesland, Rob Kerker Film & Video, 2007 (*Wokół Zachodniej Fryzji*).
Urkerdag "een traditie in beeld", „Videoclub Orck” (*Dzień Urk. Tradycja w obrazie*).

Strony internetowe

Alies de Jonge: <http://aliesdejonge.exto.nl/>, 22 VII 2015.
Burrenbrulloft Joure: <http://www.boerebrulloft.nl/index2.php>, 22 VII 2015.
Federatie voor de Folklorische Groepen in Nederland: <http://www.ffgn.nl/>, 22 VII 2015.
Frederike de Vries: <http://www.ffgn.nl/>, 22 VII 2015.
Het Wilde Oog: <http://www.hetwildeoog.nl/>, 22 VII 2015.
Jacqueline Cox: <http://www.jacquelinecox.nl/>, 22 VII 2015.
Jorien Brugmans: <http://www.jorienbrugmans.nl/index.html>, 22 VII 2015.
Juwelier Minderhoud: <http://www.juwelierminderhoud.nl/>, 22 VII 2015.
Ljouwerter Skotsploech: <http://www.ljouwerter-skotsploech.nl/>, 22 VII 2015.
Meertens Instituut: <http://www.meertens.knaw.nl/cms/>, 22 VII 2015.
Milous Heunks: <http://www.meertens.knaw.nl>, 22 VII 2015.
Mooi Zeeland: <http://www.klederdracht.nl/>, 22 VII 2015.
Nederlands Centrum voor Volkscultuur en Immaterieel Erfgoed: <http://www.volkscultuur.nl/>, 22 VII 2015.
Nederlandse Kostuumvereniging, <http://kostuumvereniging.nl/>, 22 VII 2015.
Ons Boerenhoed: <http://www.ons-boeregoed.nl/site/>, 22 VII 2015.
Phoenix: <http://www.phoenix-apeldoorn.nl/>, 22 VII 2015.
Pieremachochel: <http://www.dansgroepfieremachochel.nl/>, 22 VII 2015.
Platform Nederlandse Folklore: <http://www.platformnederlandsefolklore.nl/>, 22 VII 2015.
Ricardo Ramos <http://www.ricardoramos.webs.com/>, 22 VII 2015.
Sallandse Folkloregroep Raalte: <http://www.sallandfolklore.nl/>, 22 VII 2015.
Schampoljoen: <http://www.freewebs.com/schampoljoen/>, 22 VII 2015.
Schevenings Vissersvrouwenkoor: <http://www.vissersvrouwenkoor.nl/>, 22 VII 2015.
Stichting Toverbal: <http://www.stichtingtoverbal.nl>, 22 VII 2015.
Urker Mannenkoor "Hallelujah": <http://www.urkermannenkoor.nl/>, 22 VII 2015.
Urker Visserskoor "Crescendo": <http://www.urkervisserskoor.nl/>, 22 VII 2015.
Viktor & Rolf: <http://www.viktor-rolf.com/intro/>, 22 VII 2015.
WestFrieze Dansgroep: <http://westfriesedansgroep.nl/>, 22 VII 2015.
West-fries folklore Schagen: <http://www.westfriesefolklore.nl/>, 22 VII 2015.

Bibliografia

- Aald Hielpers in beeld*, Leeuwarden 2012.
- Alezjak W., *Turystyka wobec wyzwań XXI wieku*, Kraków 1999.
- Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010.
- Arnolli G., *Mode in Friesland*, Leeuwarden 2005.
- Banaszkiewicz M., *Pamiętki turystyczne – w poszukiwaniu tożsamości*, „Turystyka Kulturowa”, nr 4/2011.
- Barański J., *Świat rzeczy*, Kraków 2007.
- Barret B.D., *Volendam Kunstenaarsdorp. Het erfgoed van Hotel Spaander*, Enkhuizen 2009.
- Bazielich B., *Kolory Europy. Odzież i stroje ludowe*, Katowice 2008.
- Bazielich B., *Strój ludowy jako wyznacznik lokalnej, regionalnej i narodowej tożsamości*, w: *Ich małe ojczyzny. Lokalność, korzenie i tożsamość w warunkach przemian*, red. M. Trojan, Wrocław 2003.
- Berg encyclopaedia of world dress and fashion*, 2010.
- Berk A., *De mythe ontmaskerd*, „Vitrine. Museum Tijdschrift”, R. 13 (2009), nr 7.
- Bogatyriew P., *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp i oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa 1975.
- Bonsen R., *Jeugdafdeling van de Vereniging Terschellinger Volksdansen*, „Folklore”, R. 49 (2012), nr 2.
- Boym S., *The future of nostalgia*, New York 2001.
- Braaksma T., *Artist kom binne. De aantrekkingskracht van Volendam op kunstenaars, ca. 1875-1930*, w: *Klederdracht en kleedgedrag. Het kostuum Harer Majesteits onderdanen 1898-1998*, red. G. Rooijakkers, Apeldoorn 1998.
- Broekema P., *In burger voel ik me zo leeg. De laatste vrouwen in klederdracht*, w: *Klederdracht en kleedgedrag. Het kostuum Harer Majesteits onderdanen 1898-1998*, red. G. Rooijakkers, Apeldoorn 1998.
- Broekema P., *Nooit in burger. Gespreken met de laatste vrouwen in klederdracht*, Den Haag 1991.
- Brouwer J., De Vries L., *Zout zoet*, Urk 2006.
- Burns P.M., *An introduction to tourism & anthropology*, London-New York 2000.
- Cammel H., Kos A., *Museale activiteiten*, „Land of Water”, R. 1 (2007), nr 3.
- Cats J., *Bèl, bèl. Zeeuwse streekdrachten in een ander daglicht*, Middelburg 2011.
- Chambers E., *Native tours. The anthropology of travel and tourism*, Maryland 2000.
- Craver J., Zylstra P., *Dutch costumes. Look into the past*, „Costume” 2007.
- Combs J.E., *Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, Warszawa 2011.
- Crooke E., *Museum and community. Ideas, issues and challenges*, New York 2007.
- Dant T., *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, przeł. J. Barański, Kraków 2007.
- De Boer P., *Ik heb dat pak meer gedragen dan mijn vader en grootvader. Dansen in historische kostuums*, „Traditie. Tijdschrift Over Tradities en Trends”, R. 6 (2000), nr 3.
- De Boer-Olij T., *Europese klompen. Geschiedenis en verscheidenheid*, Eelde 2002.
- De Bree J., Van Ham J., *Walcherse klederdrachten*, Middelburg 1980.
- De Bruijn J., *Van dagelijkse dracht tot gelegenheden-kleding*, „Traditie”, R. 2 (2005), nr 2.
- De Graaf H., *Dag Oma Kraplap. De laatste vrouwen in klederdracht*, Spakenburg 2008.
- De Groningen dracht. Kleding en sieraden 18e en 19e eeuw*, red. L. Ast-Boiten, J. Boot-van der Vlies, Groningen 1997.
- De Jong A., *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkskultuur in Nederland 1815-1940*, Nijmegen 2001.
- De Jong A., *De politieke dimensie van klederdrachten 1850-1920*, w: *Klederdracht en kleedgedrag. Het kostuum Harer Majesteits onderdanen 1898-1998*, red. G. Rooijakkers, Apeldoorn 1998.

- De Jong A., *Het Zeeuws meisje: icoon van herrijzend Nederland*, w: *Heiligen of helden*, red. W. Frijhoff, Amsterdam 2007.
- Dekker T., *De Nederlandse volkskunde. De verwetenschappelijking van een emotionele belangstelling*, Amsterdam 2002.
- Delhaye Ch., Bergvelt E., *Fashion exhibition in the Netherlands: Between visual spectacles and community outreach*, „Fashion Theory”, T. 16, nr 4.
- Den Besten, *Hedendaagse sieraden en klederdracht: het verleden als inspiratiebron*, „Land of Water”, R. 3 (2009).
- De Peter J., *Die der vrouwen schoeit al mede op. De ontwikkeling van de vrouwendracht van Urk, „Kostuum”* 1996.
- De Ridder K., Marteyn-Hulsteijn W., *Stae m'n bovenmusse goed? Arnemuidse vrouwen in klederdracht*, Arnemuiden 2010 (pierwsze wydanie).
- De Vriend-de Jong E., *Ons bin de lêste*, Oostkapelle 2010.
- De Zeeuwse streekdrachten 1800-2000*, red. J. Dekker, Waanders 2005.
- Dijkseterhuis E., *De kunst van het afscheid nemen. Job Koelewijn*, „Vitrine. Museum Tijdschrift”, R. 16 (2003).
- Domańska E., *Mikrohistorie*, Poznań 2005.
- Dress and ethnicity. Change across space and time*, red. J. B. Eicher, „Berg Encyclopedia Library”: <http://www.bergfashionlibrary.com/view/DRESSETHN/chapter-DRESSETHN0005.xml>, 22 VII 2015.
- Dudley Barret B., Groeneveld A., *Volendam kunstenaarsdorp. Het erfgoed van hotel Spaander*, Zwolle 2009.
- Elpers S., *Hollandser dan kaas: de geschiedenis van Frau Antje*, Amsterdam 2009.
- Fotografie Henk van der Leeden*, Amsterdam 2010.
- Fraanje P., Bakx-Plasmans S., *Met eer gedragen*, Goes 2009.
- Fraanje P., Van der Hoeven H., De Klerk F., *De klederdrachten in het Museum voor Zuid- en Noord-Beveland*, Vereniging Vrienden van het museum voor Zuid-en Noord-Beveland 1991.
- Gaworecki W., *Turystyka*, Warszawa 2003.
- Getemd maar rusteloos: de Zuiderzee verbeeld: een multidisciplinair onderzoek*, red. T. Sintobin, Hilversum 2008.
- Goćkowski J., *Struktura i funkcje tradycji*, w: *Rozważania o tradycji i ethosie*, red. J. Baradziej, J. Goćkowski, Kraków 1998.
- Goelema W., Neervoort L., Post E., *Mode en het Groninger platteland*, De Marne 2011.
- Graburn N., *A quest for identity*, „Museum International”, T. 50 (1998), nr 3.
- Groen A., *Dutch costumes*, Elmar 1977.
- Grootveld H., *Zing O Zang. 55 jaar Schevenings Vissersvrouwenkoor 1954-2009*, Scheveningen 2009.
- Grootveld H., Heijer W., van der Toorn G., *100 jaar Scheveningen Haven*, Den Haag 2003.
- Hack C., *De klederdracht van Hindeloopen*, Hindeloopen 1986.
- Hack C., *De klederdracht van Hindeloopen*, w: *Hindeloopen. Stad van levende herinneringen*, red. K.F. Gildemacher, Leeuwarden 2012.
- Harms W., *In de gezegende ouderdom van 103 jaar*, „Kostuum” 2007.
- Harms W., *Opkomen, blinken en verzinken. Het verdwijnen van de streekdracht*, w: *Klederdracht en kleeedge drag. Het kostuum Harer Majesteits onderdanen 1898-1998*, red. G. Rooijackers, Apeldoorn 1998.
- Harms W., *Overijsselse streekdrachten – Weerspiegeling van voorbij mode*, Kampen 2009.
- Heiligen of helden*, red. W. Frijhoff, Amsterdam 2007.
- Herbert Z., *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.

- Heritage studies. Methods and approaches*, red. M. Louise, S. Sørensen, J. Carmen, London-New York 2010.
- Het boerenleven in de polders van westelijk Voorne*, red. J. Timmerman, C. van Zoelen, Voorne 2003.
- Het hart in de keel. 75 jaar Urker Mannenkoor Hallelujah*, Urk 1985.
- Hille G., *Open brief aan Watze Steensma*, „Folklore”, R. 49 (2012), nr 1.
- Hindeloopen. Stad van levende herinneringen*, red. K.F. Gildemacher, Leeuwarden 2012.
- Hooper-Greenhill E., *Museum and the interpretation of visual culture*, London 2000.
- Horodecka A., *Mitologiczny świat reklam. Treści religijne w reklamie telewizyjnej emitowanej w Polsce w latach 2000-2001 oraz na wybranych przykładach reklamy zewnętrznej i prasowej*, Kraków 2002.
- Huizinga J., *Homo ludens*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsz, Warszawa 2007.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, w: *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010.
- Ich małe ojczyzny. Lokalność, korzenie i tożsamość w warunkach przemian*, red. M. Trojan, Wrocław 2003.
- Kantor R., *Ubiór-strój-kostium. Funkcje odzienia w tradycyjnej społeczności wiejskiej w XIX i w początkach XX wieku na obszarze Polski*, Kraków 1982.
- Kargól M., *Monumenten in klederdracht. Nederlandse klederdracht als monument en hun betekenis voor lokale gemeenschappen*, w: *De Lage Landen*, red. W. Engelbrecht, M. Waterlot, Lublin 2013.
- Kargól M., *‘Staphorst na wybiegu’. Inspiracja tradycyjnymi strojami holenderskimi w modzie współczesnej jako forma obcowania z lokalną tradycją*, „Rocznik Antropologii Historii” (2013), nr 2.
- Katwijk in de schilderkunst*, Katwijk 1995.
- Kerkhoven J., Kos A., *Zuiderzeewerken van J.H. van Mastenbroek*, Zwolle 2007.
- Kijken naar klederdrachten*, red. A. Van Oirschot, Apeldoorn 1976.
- Klederdracht en kleedgedrag. Het kostuum Harer Majesteits onderdanen 1898-1998*, red. G. Rooijackers, Apeldoorn 1998.
- Klederdracht van Bunschoten en Spakenburg en Eemdijk*, Bunschoten 1991.
- Kobyliński Z., *Własność dziedzictwa kulturowego*, Warszawa 2009.
- Kok D., *Goedverkoop en kledingveiligen in Staphorst*, „Kostuum” 2007.
- Kołodziejczyk A., *Rola elementów kultury w turystyce*, Warszawa 1979.
- Kostuum. Relatie: Mode en Streekdracht*, Amsterdam 2000.
- Krajewski M., *Ludzie i przedmioty – relacje i motywy przewodnie*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn 2008.
- Kronenburg A., *Rond de Vaderlandsche kleederdrachten*, Heiloo 1950.
- Kruijmer-Kooij A., *De Huizer klederdracht*, Huizen 2006.
- Kultura i turystyka. Razem czy oddzielnie*, red. A. Stasiak, Łódź 2007.
- Lamers-Nieuwenhuis F., *‘...gereet en gekleet naar hun staat’. Historie en ontwikkeling van de klederdracht van Bunschoten en Spakenburg en Eemdijk*, Bunschoten 1991.
- Lemma H., *SPKNBRG, limited edition: Super-Cool!*, „Kostuum” 2009.
- Liverstro-Nieuwenhuis F., *‘...die jakken en rokken dragen’: Brabantse klederdrachten en streeksieraden*, Den Bosch 1986.
- MacCannell D., *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczek*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2002.
- Malicka H., *Antropologia świąt i świętowania*, Kielce 2006.
- Marken 1969-1999. *Henk van der Leeden*. Wystawa w Zuiderzeemuseum w Enkhuizen 8 V 2010-3 X 2010, Enkhuizen 2010.
- Martin R., *A note: Art & Fashion, Victor & Rolf*, „Fashion Theory”, T. 3, nr 1.
- Meij J., *Over en weer: Mode en streekdracht*, „Textiel Plus”, 2000.

- Mensen in klederdracht in de gemeente Oldebroek*, Kampen 1990.
- Międzygeneracyjna transmisja dziedzictwa kulturowego. Globalizm versus regionalizm*, red. J. Nikitorowicz, J. Halicki, J. Murzyńska, Białystok 2003.
- Minderhoud P., *Streekdracht in getallen*, w: „De Wete”, R. 33 (2004), nr 1 (styczeń).
- Minderhoud P.J., *Van de goudsmid. De historie en de ontwikkeling van Zeeuwse en andere streeksieraden*, Enschede 2009.
- Mode en musea. Zes trends, elf musea, Signalementen museumstudies 2009-2010*, red. E. Bergvelt, Ch. Delhay, Amsterdam 2010.
- Mol S., Mol W., *Streeksieraden in Zeeland. Schouven-Duiveland en Sint-Philipsland, Noord-Beveland, Walcheren*, Goes 1998.
- Mol S., Mol W., *Streeksieraden in Zeeland. Zuid Beveland en Zeeuws-Vlaanderen: het Land van Cadzand, Axel en Hulst*, Goes 1999.
- Mostert N., *Mijn jeugd op het eiland Marken*, Soest 2009.
- Muzealnictwo*, red. S. Komornicki, T. Dobrowolski, Kraków 1947.
- Nieuwhoff C., Diepraam W., Oorthuys C., *Klederdrachten. Een reis langs de levende streekdrachten van Nederland*, Amsterdam 1976.
- Nieuwhoff C., Diepraam W., Oorthuys C., *The costume of Holland*, Amsterdam-Brussels 1985.
- Nikitorowicz J., *Dziedzictwo kulturowe i etos generacji. Problemy przekazu międzypokoleniowego*, w: *Międzygeneracyjna transmisja dziedzictwa kulturowego. Globalizm versus regionalizm*, red. J. Nikitorowicz, J. Halicki, J. Murzyńska, Białystok 2003.
- Noordervliet-Jol N., *Schevenings bezit. Kleden en leven op Scheveningen door de eeuwen heen*, Den Haag 2003.
- Otte I., *New traditional jewellery. Streekdracht inspireert ontwerpers van hedendachse sieraden*. Materiał sporządzony przez organizację Coda w Apeldoorn w związku z organizacją wystawy, dostępny na: http://foundationartinbusiness.com/ntj/include/pres_2006.pdf, 22 VII 2015.
- Pelc J., *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1982.
- Platteeuw J.L., *De Axelse klederdracht*, Terneuzen 1982 (wydanie drugie).
- Porębski M., *Sztuka a informacja*, Kraków-Wrocław 1986.
- Praczyk M., *Poznańskie pomniki XXI wieku jako forma wytwarzania tożsamości lokalnej*, „Sensus Historiae”, T. 4 (2012), nr 1.
- Przeclawski K., *Człowiek a turystyka. Zarys socjologii turystyki*, Kraków 1996.
- Przeclawski K., *Turystyka a kultura na przełomie XX i XXI wieku*, Warszawa 1997.
- Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemieńska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007.
- Quaak A.M., *De Zeeuwse streekdrachten in de XXI eeuw*, Stichting De Zeeuwse Streekdrachten 2005.
- Rampley M., *Contested histories: Heritage and/as the construction of the past: An introduction*, w: *Heritage, Ideology and Identity in Central and Eastern Europe. Contested Past, Contested Present*, red. M. Rampley, Warszawa 2012.
- Reframing Dutch culture. Between otherness and authenticity*, red. P.J. Margry, H. Roodenburg, Hampshire 2007.
- Robotycki Cz., *Etnografia wobec kultury współczesnej*, Kraków 1992.
- Roodenburg H., *Their own heritage: Women waering traditional costumes in the village of Marken*, w: *Reframing Dutch culture. Between otherness and authenticity*, red. P.J. Margry, H. Roodenburg, Hampshire 2007.
- Rooijackers G., *Klederdracht en reclame. Van Volendams naar Hollands meisje*, w: *Klederdracht en kleedgedrag. Het kostuum Harer Majesteits onderdanen 1898-1998*, red. R. Rooijackers, Apeldoorn 1998.

- Rooijackers G., *Volkskunde. De rituelen van het dagelijks leven*, Utrecht 2001.
- Rossner K., *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą*, Kraków 1981.
- Rozenbroek J., *Klederdrachten. De schoonheid van ons land*, Amsterdam-Antwerpen 2008.
- Rozważania o tradycji i ethosie, red. J. Baradziej, J. Goćkowski, Kraków 1998.
- Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności, Olsztyn 2008.
- Schetzplezier. Denis Galloway (1878-1957), Westkapelle 2009.
- Schmidt W., *Het product Volendam. De verbeelding van een vissersdorp*, w: *Getemd maar rusteloos: de Zuiderzee verbeeld : een multidisciplinair onderzoek*, red. T. Sintobin, Hilversum, 2008.
- Sillevis J., Tabak A., *Het Haagse school boek*, Zwolle 2001.
- Sinke A., Maarten Baas. *Real time*, „Land of Water”, R. 3 (2009).
- Snowden J., *The folk dress of Europe*, New York 1979.
- Spaans P., Berns J.B., *De spreektaal van de Scheveningse kustbewoners*, Den Haag 2004.
- Spaans P., De Graaf P., Mooi-tooi. *Beelden de Scheveningse vrouwen in klederdracht*, Den Haag 2001.
- Spaans P., *Tussen afslager en naschrijver: de visafslag op Scheveningen*, Den Haag 2004.
- Spaans P., *Verslag van het aantal klederdrachtdragende Scheveningse vrouwen per 1 januari 2000: uitkomsten van een telling welke is gehouden tussen 1 november 1999 en 1 januari 2000 door de Werkgroep Klederdracht 2000*, Den Haag 2000.
- Staphorst op de catwalk. *Klederdracht uit de mode in de mode*, Staphorst 2012.
- Staphorst volgens Dirk Kok, Zwolle 2011.
- Stasiak A., *Kultura a turystyka – wzajemne relacje*, w: *Kultura i turystyka. Razem czy oddzielnie*, red. A. Stasiak, Łódź 2007.
- Steensma W., *Welk kostuum ‘past’ een muzikant?*, „Folklore”, R. 48 (2011), nr 3.
- Stiegler B., *Photography as the medium of reflection*, w: *The meaning of photography*, red. R. Kesley, B. Stimson, London 2005.
- Strouken I., *Vijftig jaar dans, muziek en dracht*, „Traditie. Tijdschrift Over Traditie en Trends”, R. 6 (2000), nr 3.
- Szacki J., *Tradycja*, Warszawa 1971.
- Szczęsna E., *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001.
- Środa-Więckowska K., *Komercjalizacja wybranych elementów tradycyjnej kultury ludowej*, w: *Tradycja dla współczesności. Ciągłość i zmiana*, T. 4: *Tradycja w kontekstach kulturowych*, red. J. Adamowski, J. Wójcicka, Lublin 2011.
- Świąch J., *Muzeum lokalne*, w: *Muzealnictwo regionalne u progu XXI wieku: materiały VI Ogólnopolskiego Sympozjum Muzealnictwa Regionalnego zorganizowanego z okazji jubileuszu trzydziestolecia Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce, Ostrołęka-Myszyniec, 27-28 sierpnia 2005*.
- Tarczyński A., *Tradycja. Społeczne doświadczenie przeszłości*, Toruń 2008.
- Taylor L., *The study of dress history*, Oxford 2002.
- Tempel C., *Muziek en dans uit Oost-Nederland*, Hilversum 1986.
- Tempel C., *Vijftigste Boerebrulloft op ‘e Jouwer*, „Traditie”, R. 10, nr 4.
- Teunissen J., *Deconstructing Belgian and Dutch fashion dreams: from global trends to local crafts*, „Fashion theory”, T. 15, nr 2.
- Teunissen J., *De Nederlander bestaat wel*, w: *Gejaagd door de Wind. Zuiderzeemuseum*, Enkhuizen 2009.
- Teunissen J., *Nederlandse mode en Nederlandse klederdracht: twee kanten van dezelfde medaille*, „Land of Water”, R. 3 (2009).
- Teunissen J., Gibss M., *The Netherlands*, w: *Berg encyclopedia of world dress and fashion, West Europe*, T. 8.
- The invention of tradition*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, New York 1983.

- Toporow W., *Przestrzeń i rzecz*, Kraków 2003.
- Tradities. Hoe ging dat vroeger?*, Staphorst 2012.
- Van de Kamp A., *Van een kraplap... Impresies van de nog levende dracht in Bunschoten-Spakenburg en Eemdijk*, Bunschoten 1984.
- Van der Molen S.J., *Het Fries kostuum en de streekdrachten van Hindeloopen, Ameland en Terschelling*, Groningen 1987.
- Van der Molen S.J., *Het grote klederdrachten boek*, Soest 1985.
- Van der Poel A.A., Oorthuys C., *Zeeuwse klederdrachten in de laatste twintig jaar*, Middelburg 1978.
- Van der Zwan P., *Urker goed*, Urk 1997.
- Van Herwerden-Eendebak D., *De Huizer klederdracht*, Huizen 1985.
- Van Zuthem H., *Poppen en mensen. Over museale en oorspronkelijke dragers van historische kleding*, „Alledaagse Dingen”, R. 11 (2005).
- Veenemans V., *Engelse smaak voor (Nederlandse streeksieraden)*, „Kostuum” 2011.
- Verhoeff B., Waalrafen H., Van Goor R., Kuiven & Kraplappen. *Vrouwen van Spakenburg*, Zwolle 2009.
- Versluis K., *Staphorst*, Den Haag 2007.
- Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie*, red. T. Dekker, H. Roodenburg, G. Rooijakkers, Nijmegen 2000.
- Werkboek voor het Fries kostuum*, Leeuwarden 1994 (wydanie drugie).
- Wiedijk F.M., *Klommen in Nederland*, „Tjasker Design” 2000.
- Wieringa F., *Een cultuur valt droog. Over het ontstaan van het Zuiderzeemuseum 1916-1950*, Enkhuizen 2000.
- Wille-Engelsma S.I.E., *Nederlandse folklore als inspiratiebron voor Nederlandse mode*, w: *Klederdracht en kleedgedrag. Het kostuum Harer Majesteits onderdanen 1898-1998*, red. G. Rooijakkers, Apeldoorn 1998.
- Wind I., *Het vergeten leven rond de Zuiderzee*, Arnhem 2008.
- Woudstra H., *Reactie op kostuumdiscussie*, „Folklore”, R. 49 (2012), nr 2.
- Zeelander collectie*, red. Byvanck V., Leijnse K., Middelburg 2007.
- Zethoven P., *Best gaan! 50 jaar Gouden West-Friese Folklore Schagen*, Pirola 2004.
- Zieliński F., *Szata ideologiczna miasta – pomniki*, w: *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, red. B. Jałowicki, A. Majer, M.S. Szczepański, Warszawa 2005.
- Zo was die tijd. Rondom Zuiderzee en IJsselmeer*, Hoogeveen 2004.
- Zuiderzeemuseum. Veelzijdig verzameld*, Enkhuizen 1994.
- Zuiderzeewerken van J.H. van Mastenbroek*, Zwolle 2007.

Indeks

- Achterhoek 29
 Afsluitdijk 21, 38
 Alphen aan de Rijn 173
 Amersfoort 46, 130, 132, 133, 135, 137
 Amsterdam 13, 50, 51, 88, 102, 115, 129, 147,
 154, 163, 166-168, 171, 175-177, 181, ryc.
 II-13
 Apeldoorn 64, 84, 115, 116
 Arnhem 25, 26, 33, 34, 37, 42, 44, 49, 55,
 57, 64, 72, 104, 113, 118, 119, 140, 142, 176,
 187, 188, ryc. I-7
 Arnhem 58, 61-64, 98, 100, 103, 112, 153, 171,
 180, ryc. I-12
 Axel 34, 49, 57, 61, 72, 92, 115, 120, 187, 188
 Biggekerke 142
 Borne 79
 Bunschoten 25, 124
 Bunschoten-Spakenburg 26, 32, 37, 128, 133,
 151, 168
 Cadzand 34, 49, 61, 120, 156
 De Fractie van Dorpsbelangen Toerisme Veere
 66
 De Zeeuwse Kunstkring 119
 Delft 176
 Dni Prania w Rijssen (Wasdagen) 70
 Dni Spakenburga (Spakenburgse Dagen) 69, 70,
 76, 131, ryc. I-3
 Utrecht 53, 74, 83, 89, 91, 94, 101, 134, 180,
 185
 Dni Volendamu (Volendammer Dag) 70, 76
 Domburg 147, 149
 Dordrecht 83, 91, 132, 133
 Dreischor 140,
 Drenthe 20, 35, 65, 72, 161
 Dzień Królowej (Koninginnedag) 51, 73, 74, 76,
 177, 178, ryc. I-16
 Dzień Urk (Urkedag) 54, 68, 69, 76, 94, 155,
 158, 181, ryc. I-13
 Edam 149
 Enkhuizen 22, 58, 61, 67, 104, 112, 116, 175,
 176, 181, ryc. I-11
 Enschede 90, 135
 Fries Museum, Leeuwarden 58, 61
 Fryzja 20, 21, 28, 29, 35, 61, 65, 71, 80, 82, 99,
 107, 123, 150, 158, 159, 161, 181, 184
 Fundacja dla Zachowania Cadzandzkich Stro-
 jów (Stichting tot behoud van de Cadzandse
 dracht) 92
 Fundacja Zelandzkie Stroje (Stichting de Zeeuw-
 se Streekdrachten) 92
 Geldria (Gelderland) 35, 38, 133, 134
 Goes 58, 60, 73, 76
 Groede 57, 58, 59, 120
 Groningen 20, 21, 29, 35, 65, 82, 184
 Haga 7, 14, 27, 56, 74, 75, 77, 99, 100, 112, 126,
 155, 181, ryc. I-17, ryc. II-1
 Harlingen 123,
 Heinkenszand 121
 Het Urker Mannenkoor Hallelujah (Chór Męski
 z Urk) 69, 85
 Het VeelZijdig Collectief 107
 Hindeloopen 24, 29, 32, 49, 57-59, 63, 72, 90,
 104, 159, 176, 187, 188, ryc. I-8
 Holandia Północna (Noord-Holland) 35, 99,
 141, 150, 151, 159
 Holandia Południowa (Zuid-Holland) 35, 56,
 92, 99, 123, 173
 Holenderskie Centrum Kultury Ludowej i Dzie-
 dzictwa Niematerialnego (Nederlands Cen-
 trum voor Volkscultuur en Immaterieel Erf-
 goed, Utrecht) 79, 87-90, 185
 Holenderskie Stowarzyszenie Kostiumu (Neder-
 landse Kostuumvereniging) 88, 91
 Hoorn 107
 Hotel Spaander, Volendam 149
 Huizen 27, 31, 32, 38, 49, 52, 53, 57, 58, 63, 72,
 75, 141-144, 176, 187, ryc. II-17
 Hulst 34, 58, 61
 Instytut Meertensa (Meertens Instituut, Amster-
 dam) 87, 88, 181, 185
 Instytut Sztuki w Middelburgu (Instituut Kunst-
 zinnige Vorming, Middelburg) 117
 Joure 71, 76, 96, 181, ryc. I-15
 Katwijk 22, 35, 49, 56, 59, 72, 142, 143, 187,
 ryc. I-6
 Keukenhof 104, ryc. II-4

- Leeuwarden 58, 61, 65, 80
Lelystad 132,
Limburgia 20, 36, 184, 188
Ljouwerter skotsploech, Leeuwarden 80, 81
Lonneker 142-144
Marken 22, 30, 31, 38, 40, 41, 49, 51-54, 57, 59,
62-64, 72-76, 84, 100, 115, 116, 135, 154,
160, 175, 187, ryc. I-2, ryc. I-16, ryc. I-19
Meppel ryc. II-6
Middelburg 33, 58, 61, 67, 101-103, 112, 114,
117, 119, 142, 148, 177, 178, ryc. II-2
Morze Południowe (Zuiderzee) 21, 22, 29-31,
35, 38, 52, 53, 59, 61, 62, 69, 104, 105, 141,
149, 159, 175, 176, 181, 184, 185
Muzeum Czterech Urzędów (Museum De Vier
Ambachten, Hulst) 58, 61
Muzeum de Gouden Leeuw (Złoty Lew), Noord-
horn 65
Muzeum Hindeloopen ryc. I-8
Muzeum Historyczne De Bevelanden (Histo-
risch Museum de Bevelanden, Goes) 60
Muzeum Miejskie w Amsterdamie (Stadsmu-
seum Amsterdam) 147
Muzeum Miejskie w Hadze (Gemeentemuseum,
Den Haag) 27, 99, 100, 181
Muzeum Spakenburga 53, 59
Muzeum Tradycyjnych Strojów i Rybołówstwa
(Klederdracht en Visserijmuseum, Spaken-
burg) 53, 58
Muzeum w Marken (Marker Museum) 59
Muzeum w Middelburgu (Zeeuws Museum,
Middelburg) 58, 61, 101-103, 112, ryc. II-2
Muzeum w Volendamie (Volendams Museum)
60, ryc. I-5
Muzeum Zachodnionfryzyjskie (Westfries mu-
seum, Hoorn) 107
Noordhorn 65
Noord-Veluwe 38
Nostalgiczny Dzień (Nostalgische Dag, Goes) 73
Nunspeet 72, 73, 76, 152, 181
Oirschot 140, 184
Oldebroek 27, 159
Overijssel 21, 35, 54, 70, 89-91, 109, 133, 142
Paleis Het Loo, Apeldoorn 64
Phoenix, Apeldoorn 84, 86, 94, ryc. I-19
Pieremachochel Dansgroep, Utrecht 83, 86, 91,
184
Platforma Holenderski Folklor (Platform Neder-
landse Folklore) 88, 91
Północna Brabancja (Noord-Brabant) 29, 36, 188
Południowe Beveland (Zuid-Beveland) 21, 29,
33, 34, 38, 60, 63, 118-120, 172, 173, 178,
187, ryc. II-10
Prinsjesdag 74-77, 155, 181, ryc. I-17
Putten 142, 143
Raalte 81, 188
Riddekerke 143, 144
Rijssen 27, 49, 57, 58, 59, 70
Rotterdam 61, 102
Ruurlo 79
Salland 29
Sallandse Folkloregroep, Raalte 81, ryc. I-18
Schagen 71, 72, 76, 81, 159, 181, ryc. I-14
Schampoljoen Kostuum en Dansgroep, Dord-
recht 83, 84, 86, 91, 184
Scheveningen 23, 24, 35, 38, 39, 49, 54, 56, 59,
63, 71, 72, 85, 99, 123, 142, 143, 175, 185,
187, 188
Schevenings Vissersvrouwenkoor 24, 39, 84
Schiphol 175
Schouwen 66, 140
Sint-Laurens 119
Sint-Niklaas 119
Sint-Oedenrode 57, 58
Skansen w Arnhem (Openluchtmuseum, Arn-
hem) 58, 61, 62, 64, 171, 180, ryc. I-12
Spakenburg 25-27, 32, 41-46, 53, 54, 57-60, 63,
67, 69, 70, 76, 84, 90, 100, 104, 111, 112, 115,
116, 123-125, 128-138, 141, 151, 168, 169,
187, 188, ryc. I-3, ryc. I-9, ryc. II-16
Staphorst 36, 37, 41, 43, 45, 49, 54, 55, 57, 58,
63, 64, 74, 75, 90, 91, 100, 104, 108-110, 112,
123-127, 129, 130, 152, 154, 155, 159, 171,
172, 174, 181, 187, 188, ryc. I-4
Staphorst-Rouveen 110
Stichting Cultuurbehoud Westkapelle 92
Stowarzyszenie Grupy Axelskich Strojów Tra-
dycyjnych (Vereniging Axelse Klederdracht-
groep) 92
Stowarzyszenie Strojów Regionalnych De Arke
(De Arke, Streekdrachtvereniging) 92
Stowarzyszenie Strojów Regionalnych „Nasz
Chłopski Ubiór” (Streekdrachtvereniging
„Ons Boerengoed”) 92

- Stowarzyszenie Strojów Tradycyjnych Piękna Zelandia (Klederdrachtvereniging Mooi Zee-land) 73, 92, 118, ryc. I-20
- Ślub Chłopski w Joure (Boerenbruiloft) 71, 76, 96, 181
- Targ Eibertjes (Eibertjesmarkt, Nunspeet) 72, 73, 181
- Teatr Dzikie Oko (Het Wilde Oog, Amersfoort) 4, 11, 130, 131, 133-138, 186, ryc. II-13
- Terschelling 81
- Textiel Plus 107
- Twente 150, 161
- Uden 57, 58, 60
- Urk 31, 38, 49, 54, 57-59, 62, 68-70, 72, 76, 85, 86, 94, 116, 142, 143, 154, 155, 158, 159, 176, 181, 187, 188, ryc. I-11
- Urker Mannenkoor Crescendo (Chór Męski z Urk) 69, 86
- Veere 66, 102
- Veluwe 29, 62, 84, 187
- Vlissingen 61, 142, 178
- Walcheren 21, 29, 33, 34, 37, 38, 61, 102, 103, 118-120, 140, 142, 156, 187, 188
- Walcherski Kostium (Het Walcherse Kostuum) 92
- Westfrieze Dansgroep, Schagen 72, 81
- Westkapelle 49, 57, 59, 83, 92, 113, 157, 170
- Wieringer Dangers 82
- Zaandam 159
- Zachodniofryzyjski Folklor w Schagen (Westfrieze folklore) 71, 76, ryc. I-14
- Zeeuws-Vlaanderen 29, 34, 61, 119, 186, 188
- Zelandia 12, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 33, 42, 44, 45, 55, 61, 63, 65, 73, 75, 83, 90-92, 99, 102-104, 114, 116-125, 140, 147, 148, 150, 156, 163, 166, 169, 170, 172-175, 177, 181, 184, 185, 187, 188, ryc. I-20
- Zoutelande 142, 144,
- Zuiderzeemuseum, Enkhuizen 22, 58, 61, 104, 116, 158

Ilustracje



Ryc. I-1. Pani de Jong-Spaans z kuzynką,
fot. M. Kargól



Ryc. I-2. Ekspedientka w sklepie z pa-
miątkami w Marken, fotografia w zbiorach autorki



Ryc. I-3. Kobiety w tradycyjnych strojach podczas Dni Spakenburga 2013, fot. M. Kargól



Ryc. I-4. Kobieta w tradycyjnym stroju ze Staphorst 2014, fot. M. Kargól



Ryc. I-5. Procesja, Muzeum w Volendamie, fot. M. Kargól



Ryc. I-6. Figury w tradycyjnych strojach,
Muzeum w Katwijk, fot. M. Kargól



Ryc. I-7. Figura kobiety, Muzeum w Ar-nemuiden, fot. M. Kargól



Ryc. I-8. Figury kobiece, Muzeum w Hin-deloopen, fot. M. Kargól



Ryc. I-9. Figury w tradycyjnych strojach, Muzeum w Spakenburgu, fot. M. Kargól



Ryc. I-10. Chodaki. Klompenmuseum w Eelde, fot. M. Kargól



Ryc. I-11. Kobieta w stroju z Urk, Skansen w Enkhuizen, fot. M. Kargól



Ryc. I-12. Figury w tradycyjnych strojach, Skansen w Arnhem, fot. M. Kargól



Ryc. I-13. Urkerdag 2010 (Dzień Urk), fot. M. Kargól



Ryc. I-14. Westfriesche folklore w Schagen 2013 (Folklor Zachodniofryzyjski), fot. M. Kargól



Ryc. I-15. Para młoda z Joure. Fotografia w zbiorach autorki, reprodukowana za zgodą Tsjepke van der Honing



Ryc. I-16. Koninginnedag w Marken 2011 (Dzień królowej), fot. M. Kargól

Ryc. I-17. Prinsjesdag w Hadze 2012,
fot. P. de Wit, źródło: FaceMePls@
Flickr.com



Ryc. I-18. Sallandse Folklore groep , źródło: <http://www.sallandfolklore.nl/dracht.htm>, 27 VI 2013



Ryc. I-19. Członkowie grupy Phoenix w strojach z Marken, fotografia ze zbiorów Ch. Miedemy



Ryc. I-20. Piękna Zelandia, źródło: <http://www.klederdracht.nl/fotoalbum.htm>. 04 VII 2013

Ryc. II-1. Wystawa *Wciąż od nowa. Moda i tradycyjny strój*, źródło: archiwum Muzeum w Hadze, dok. 5712, Q 474



Ryc. II-2. Wystawa w Muzeum w Middelburgu w roku 2007, fot. I. Wennekes, fotografia ze zbiorów muzeum



Ryc. II-3. Victor & Rolf w przestrzeni muzeum,
fot. M. Kargól



Ryc. II-4. Fragment ekspozycji: *Przemięło z wiatrem* w Pawilonie Juliany w Keukenhof, fot. T. van Nimwegen



Ryc. II-5. Projekty Ricardo Ramosa z kolekcji *Reconstructing Klederdracht*. Fotografia w zbiorach autorki



Ryc. II-6. *Staphorst op de Catwalk*, pokaz mody w Meppel (2012). Fotografia w zbiorach autorki



Ryc. II-7. Marianne Poons, projekty sukien ślubnych, fot. M. Kargól



Ryc. II-8. Piet Minderhud, naszyjnik, źródło: <http://www.juwelierminderhoud.nl/>, 28 VI 2013



Ryc. II-9. Jorien Brugmans, *Zeeuwse portretten 14*, źródło: <http://www.jorien-zbrugmans.nl/hoogdruk%2012.htm>, 28 VI 2013



Ryc. II-10. Jacqueline Cox, *Vrouw uit Zuid-Beveland* 100 x 140, źródło: <http://www.jacquelinecox.nl/>, 28 VI 2013



Ryc. II-11. *Kuiven & kraplappen*. Kobieta w tradycyjnym stroju na skuterze, fot. B. Verhoeff



Ryc. II-12. *Kuiven & kraplappen*. Kobieta we wnętrzu, fot. B. Verhoeff



Ryc. II-13. Het Wilde Oog: Amsterdam Woonhuis Rieteland Oost Hans van Heeswijk Architecten, foto Wout Nooitgedagt



Ryc. II-14. Het Wilde Oog: Corrie & Gerrit & Rien Ontwerp Judith de Zwart, autor: Linda Eijssen



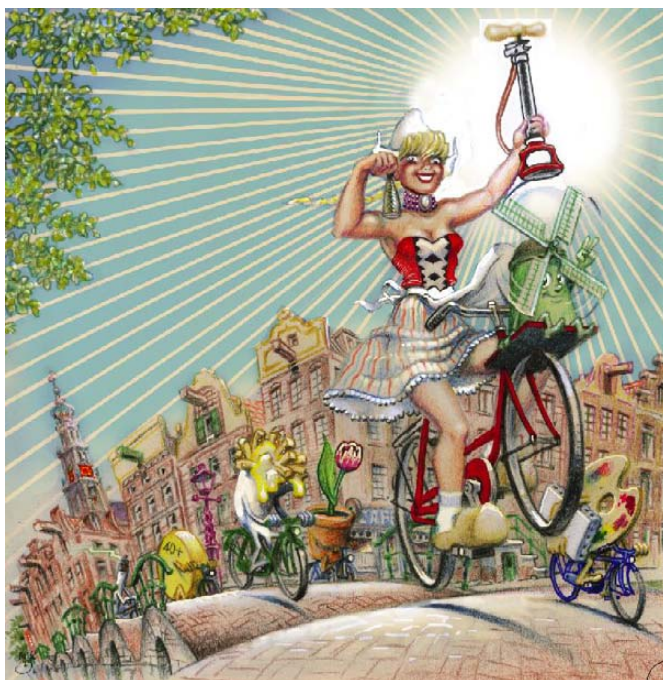
Ryc. II-15. *Dziadek*, rzeźba w Volendamie, autor: Jans van Baarsen, fot. M. Kargól



Ryc. II-16. *Kobieta ze Spakenburga*, autor: Emanuel van Hoben, fot. M. Kargól



Ryc. II-17. *Spotkanie*. Ginący obraz ulicy, Huizen, autor: Babs van Reede, fot. M. Kargól



Ryc. III-1. Peter Pontiac,
ilustracja w zbiorach autorki



Ryc. III-2. Reklama supermarketu C1000, źródło: <http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/items/NOMA01:N31332>, 26 VI 2013



Ryc. III-3. Figurki w strojach z Volendamu w zbiorach autorki



Ryc. III-4. Stylizowany czepek zelandzki (inicjatywa Remco Texera) w zbiorach autorki

Aneks

Ilustracje i linki multimedialne

Wstęp

Holenderskie stroje tradycyjne: opis etnograficzny



Ryc. 1.1. Aaltje z Volendam 1950-1960, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, F017942 (prentbriefkaart), Typisch Hollands, Stichting Rijksmuseum het Zuiderzeemuseum, Enkhuizen



Ryc. 1.2. Mężczyźni w tradycyjnych strojach w porcie, Volendam (1950-1960), źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, [CAS 481351 88038], collectie [Oorthuys, Cas], Nederlands Fotomuseum

Ryc. 1.3. Marken, Sijtje Boes, 1950-1970, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, F016364 (prentbriefkaart), Typisch Hollands, Stichting Rijksmuseum het Zuiderzeemuseum, Enkhuizen



Ryc. 1.4. Marken, fot. Jan Siewers, 1900-1910, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, F018708 (prentbriefkaart), Typisch Hollands, Stichting Rijksmuseum het Zuiderzeemuseum, Enkhuizen



Ryc. 1.5. Kobieta i mężczyzna w stroju odświeżonym, Urk (1950-1960), fot. Cas Oorthuys, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, [CAS 481439 88342], collectie [Oorthuys, Cas], Nederlands Fotomuseum



Ryc. 1.6. Rozmowa sąsiadek w Huizen (Gooi), 1920-1930, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, F016030 (prentbriefkaart), Typisch Hollands, Stichting Rijksmuseum het Zuiderzeemuseum, Enkhuizen



Ryc. 1.7. Spakenburg. Trzy kobiety w tradycyjnym pomieszczeniu, 1970-1990, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, F021165 (prentbriefkaart), Typisch Hollands, Stichting Rijksmuseum het Zuiderzeemuseum, Enkhuizen



Ryc. 1.8. Stroje tradycyjne z Hindeloopen, fotografia w zbiorach autorki, publikacja za zgodą zespołu Aald Hielpen



Ryc. 1.9. Kobieta w tradycyjnym stroju z Walcheren, Zelandia (1950-1960), fot. Cas Oortuys, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, [CAS 481488 88608], collectie [Oortuys, Cas], Nederlands Fotomuseum



Ryc. 1.10. Kobieta z Arnemuiden w tradycyjnym stroju, Zeeland (1950-1960), fot. Cas Oortuys, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, [CAS 481502 88619], collectie [Oortuys, Cas], Nederlands Fotomuseum



Ryc. 1.11. Kobieta w tradycyjnym stroju z Axel, Zeeland (1950-1960), fot. Cas Oortuys, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, [CAS 481492 88652], collectie [Oortuys, Cas], Nederlands Fotomuseum

Ryc. 1.12. Kobiety ze Scheveningen w tradycyjnym stroju odświętnym (1950-1959), fot. Cas Oorthuys, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, [CAS 434888 K71254], collectie [Oorthuys, Cas], Nederlands Fotomuseum



Ryc. 1.13. Młode kobiety w tradycyjnym stroju z Katwijk, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, [AA 110794], Streekdrachten in Nederland, Nederlands Openluchtmuseum





Ryc. 1.14. Kobieta w tradycyjnym stroju z Groningen. [1936], fot. Wiel van der Randen, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, 1001533 (foto), Wiel van der Randen, Spaarnestad Photo



Ryc. 1.15. Dwie kobiety i dziewczynka w tradycyjnym stroju ze Staphorst, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, [AA 81675], Streekdrachten in Nederland, Nederlands Openluchtmuseum

Ryc. 1.16. Pani Van de Weijs z Venray, tradycyjny strój z Limburgii, fot. J.A. van Beelen, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, [AA 5807], Streekdrachten in Nederland, Nederlands Openluchtmuseum



Ryc. 1.17. Ubiór kobiety z Brabancji (Vrouw met poffer-pronkmuts, Brabant (1950-1960), fot. Cas Oorthuys, źródło: © Het Geheugen van Nederland/Koninklijke Bibliotheek – Nationale bibliotheek van Nederland, 2003, [CAS 481467 88453], collectie [Oorthuys, Cas], Nederlands Fotomuseum



Tradycyjne stroje jako ubiór codzienny

1. Film *Levende klederdracht*, emitowany w telewizji holenderskiej w roku 2013, poświęcony ostatnim żyjącym kobietom noszącym tradycyjne stroje, link: <http://www.npo.nl/zoeken?utf8=%E2%9C%93&q=levende+klederdracht>

Część I

Tradycyjne stroje w przestrzeni wizualnej



Ryc. 2.1. Zdjęcie zrobione w atelier w Volendampie, w zbiorach autorki



Ryc. 2.2. Ekspedientka w sklepie z pamiątkami w Volendampie, fotografia w zbiorach autorki



Ryc. 2.3. Sklep z pamiątkami w Volendampie, chodaki, fot. M. Kargól



Ryc. 2.4. Makieta dla turystów w Marken, fotografia ze zbiorów M. Bieli



Ryc. 2.5. Marken, podwórze prywatnego domu, fot. M. Kargól



Ryc. 2.6. Szafa z lalkami w domu opieki w Huizen, fot. M. Kargól



Ryc. 2.7. Lalka w oknie domu prywatnego w Huizen, fot. M. Kargól



Ryc. 2.8. Sklep z tkaninami w Staphorst, fot. M. Kargól



Ryc. 2.9. Sklep De Troije w Arnhem, fot. M. Kargól



Ryc. 2.10. Wnętrze sklepu De Troije, fot. M. Kargól

Tradycyjne stroje w przestrzeni muzealnej



Ryc. 2.11. Historyczne wnętrze w Muzeum w Scheveningen, fot. M. Kargól



Ryc. 2.12. Wnętrze dawnego sklepu, Muzeum w Staphorst, fot. M. Kargól



Ryc. 2.13. Figura kobiety w tradycyjnym stroju, Muzeum w Huizen, fot. M. Kargól



Ryc. 2.14. Nakrycia głowy w gablocie, Muzeum w Huizen, fot. M. Kargól



Ryc. 2.15. Figura kobiety w tradycyjnym stroju, Muzeum w Marken, fot. M. Kargól



Ryc. 2.16. Kobieta i dziecko, Muzeum w Marken. Fotografia w zbiorach autorki, reprodukowana za zgodą muzeum



Ryc. 2.17. Procesja, Muzeum w Volendamie, fot. M. Kargól



Ryc. 2.18. Grupa postaci w tradycyjnych strojach, Muzeum w Volendamie, fot. M. Kargól



Ryc. 2.19. Muzeum Tradycyjnych Strojów i Rybołówstwa w Spakenburgu, fot. M. Kargól



Ryc. 2.20. Figury męska i kobieca w tradycyjnych strojach, Muzeum w Urk, fot. M. Kargól



Ryc. 2.21. Rybak, Muzeum w Urk, fot. M. Kargól



Ryc. 2.22. Figura kobieca w historycznym wnętrzu sklepowym, Muzeum w Groede, fot. M. Kargól



Ryc. 2.23. Figury w tradycyjnych strojach, Muzeum w Axel, fot. M. Kargól



Ryc. 2.24. Figura kobieca w tradycyjnym stroju, Muzeum w Hulst, fot. M. Kargól



Ryc. 2.25. Figura kobiety, Muzeum w Westkapelle, fot. M. Kargól



Ryc. 2.26. Dom dla lalek, Muzeum w Hindeloopen, fot. M. Kargól



Ryc. 2.27. Muzeum w Sint Oedenrode. Fotografia w zbiorach autorki, reprodukowana za zgodą muzeum

Ryc. 2.28. Mężczyzna w stroju z Urk, Skansen w Enkhuizen, fot. M. Kargól



Ryc. 2.29. Figura kobiety, Muzeum De Bevelanden w Goes. Fotografia z archiwum muzealnego Historisch Museum de Bevelanden



Ryc. 2.30. Kobieta w tradycyjnym stroju, Skansen w Arnhem



Ryc. 2.31. Figury kobiet w tradycyjnych strojach z Południowego Beveland, Skansen w Arnhem, fot. M. Kargól



Ryc. 2.32. Figura kobiety w tradycyjnym stroju ze Staphorst, Skansen w Arnhem, fot. M. Kargól



Ryc. 2.33. Figury we wnętrzu, Muzeum w Noordhorn, fot. F. Knoop

Tradycyjne stroje a święta



Ryc. 2.34. Urkerdag 2010 (Dzień Urk), chłopiec, fot. M. Kargól



Ryc. 2.35. Spakenburgse dagen 2013 (Dni Spakenburga), fot. G. van Hengel



Ryc. 2.36. Spakenburgse dagen 2013 (Dni Spakenburga), fot. M. Kargól



Ryc. 2.37. Westfriesse folklore w Schagen 2013 (Zachodniofryzyski Folklor w Schagen), fot. M. Kargól



Ryc. 2.38. Boerenbruitloft w Joure 2014 (Ślub chłopski w Joure), fot. M. Kargól



Ryc. 2.39. Eibertjesmarkt w Nunspet 2012 (Targ Eibertjes), fot. M. Kargól



Ryc. 2.40. Eibertjesmarkt w Nunspeet 2012 (Targ Eibertjes), fot. M. Kargól



Ryc. 2.41. Koninginnedag w Marken 2011 (Dzień królowej), fot. M. Kargól

Ryc. 2.42. Prinsjesdag w Hadze 2011,
fot. P. van Leeuwen



Tradycyjne stroje w kontekście ramy scenicznej



Ryc. 2.43. Ljouwerter Skotsploech, źródło: <http://www.ljouwerter-skotsploech.nl/>, 27 VI 2013



Ryc. 2.44. Pieremachochel, źródło: <http://www.dansgroepfieremachochel.nl/>, 27 VI 2013



Ryc. 2.45. Schevenings Vissersvrouwenkoor w trakcie występu, fot. L. Van Dongen

Tradycyjne stroje w kontekście działalności instytucji naukowych, kulturowych oraz organizacji paranaukowych



Ryc. 2.46. Wystawa *Aangekleed en wel. Streekdrachten in Nederland* (Ubrany i to jak. Stroje regionalne w Holandii), materiał w zbiorach autorki



Ryc. 2.47. Lekcja *Kleding en identiteit* (Ubiór i tożsamość), materiał w zbiorach autorki



Ryc. 2.48. Piękna Ze-
landia (1), źródło:
<http://www.klederdracht.nl/fotoalbum.htm>. 04 VII 2013



Ryc. 4.49. Piękna Zelandia (2), źródło: <http://www.klederdracht.nl/fotoalbum.htm>. 04 VII 2013



Ryc. 2.50. Piękna Zelandia (3), źródło: <http://www.klederdracht.nl/fotoalbum.htm>. 04 VII 2013



Ryc. 2.51. Piękna Zelandia (3), źródło: <http://www.klederdracht.nl/fotoalbum.htm>. 04 VII 2013

Tradycyjne stroje w przestrzeni muzealnej

1. Historyczne wnętrze w Marken pełniące funkcję muzeum, link: <http://www.regiocanons.nl/noord-holland/waterland/mooi-waterland/afbeeldingen/interieur>, 5 VII 2013.
2. Sklep z pamiątkami w Marken, link: <http://www.flickr.com/photos/hansbouman/100123432/>, 5 VII 2013.
3. Kobiety w tradycyjnych strojach we wnętrzu Muzeum w Marken, link: <http://detantevantjorven.blogspot.com/2012/07/marken.html>, 05 VII 2013.
4. Wnętrze Muzeum de Bevelanden w Goes, link: http://slikopdeweg.blogspot.com/2012_11_01_archive.html, 26 VI 2013.

Tradycyjne stroje a święta

5. Wasdag w Rijssen (Dzień prania), link: <https://www.youtube.com/watch?v=McHBuFXjy6Y>.
6. Volendammerdag (Dzień Volendamu), link: <http://www.youtube.com/watch?v=w7x7ea3TMxQ>.
7. Vlaggetjesdag w Scheveningen, źródło: <https://www.flickr.com/photos/25228175@N08/2560900814>.

8. Boerenbruitloft w Joure (Ślub chłopski), link: <https://www.youtube.com/watch?v=nyGu8Vmb-MvM>.
9. Nostalgische dag Goes (Nostalgiczny Dzień), link: <https://www.youtube.com/watch?v=NxvRk-SLEQ2>.

Tradycyjne stroje w kontekście ramy scenicznej

10. Westfrieze Dansgroep Schagen, link: http://westfriesedansgroep.nl/http___westfriesedansgroep.nl/mijn_albums/Paginas/westfries.html#10, 27 VI 2013.
11. Schampeljoen, link: <http://schampeljoen.schampeljoen.nl/#!album-14>, 27 VI 2013.
12. Chór Rybaków z Urk Crescendo, link: <http://www.urbervisserskoor.nl/fotogalerij>, 27 VI 2013.
13. Męski Chór z Urk Hallelujah, link: <https://picasaweb.google.com/116206965238339487659/20110521DeDoelen?feat=flashalbum#5610004069724554658>, 27 VI 2013.

Część II

Inspiracje w modzie



Ryc. 3.1. Wystawa *Wciąż od nowa*, źródło: archiwum Muzeum w Hadze, dok. 5712, Q 474



Ryc. 3.2. Wystawa *Czern-biel-srebro (Zwart-wit-zilver)* 2010, fot. I. Wennekes, Muzeum w Middelburgu



Ryc. 3.3. Projekty obuwiu Viktor & Rolf w Klompenmuseum w Eelde, fot. M. Kargól



Ryc. 3.4. Fragment ekspozycji: *Przeminęło z wiatrem*, czarne manekiny, fot. A. Van Dijk, źródło: <https://www.flickr.com/photos/38714505@N05/>



Ryc. 3.5. Projekt Jana Taminiaua, fot. T. van Nimwegen



Ryc. 3.6. Projekt Francisco van Benthuma, fot. T. van Nimwegen



Ryc. 3.7. Spijker & Spijkers, *Przeminęło z wiatrem* w Pawilonie Juliany w Keukenhof, fot. T. van Nimwegen



Ryc. 3.8. Fragment ekspozycji: *Przeminęło z wiatrem* w Pawilonie Juliany w Keukenhof, fot. T. van Nimwegen



Ryc. 3.9. *Staphorst op de Catwalk* (*Staphorst na wybiegu*), pokaz mody w Meppel (2012)



Ryc. 3.10. *Staphorst op de Catwalk (Staphorst na wybiegu)*, pokaz mody w Meppel (2012)

Bizuteria



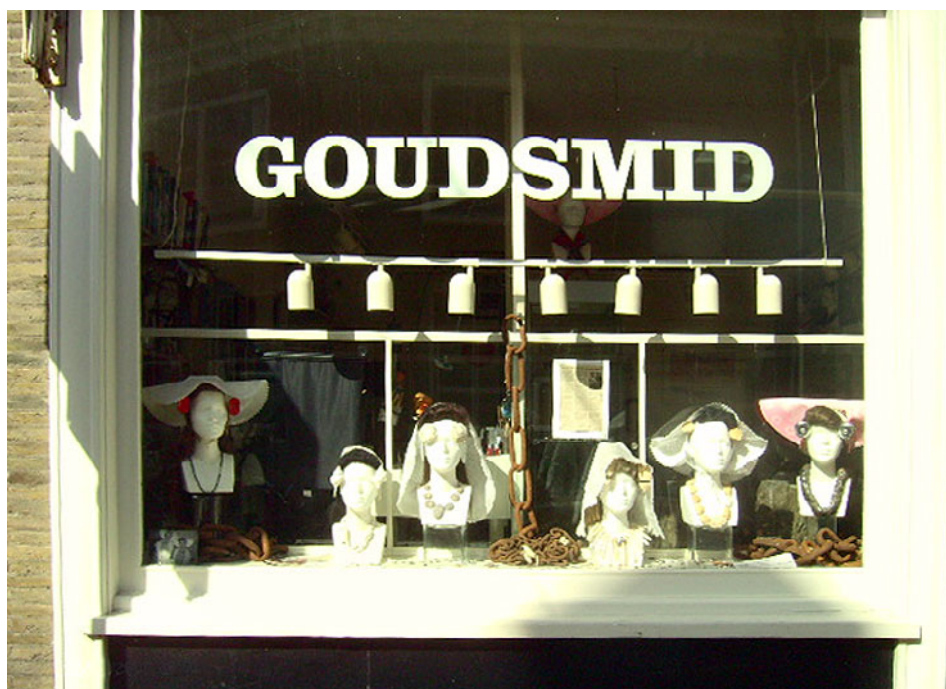
Ryc. 3.11. Piet Minderhoud, naszyjniki, źródło: <http://www.juwelierminderhoud.nl/>, 28 VI 2013



Ryc. 3.12. Piet Minderhoud, naszyjnik, źródło: <http://www.juwelierminderhoud.nl/>, 28 VI 2013



Ryc. 3.13. Piet Minderhoud, naszyjnik, źródło: <http://www.juwelierminderhoud.nl/>, 28 VI 2013



Ryc. 3.14. Witryna sklepu Berta van Wijka w Middelburgu, fot. M. Kargól

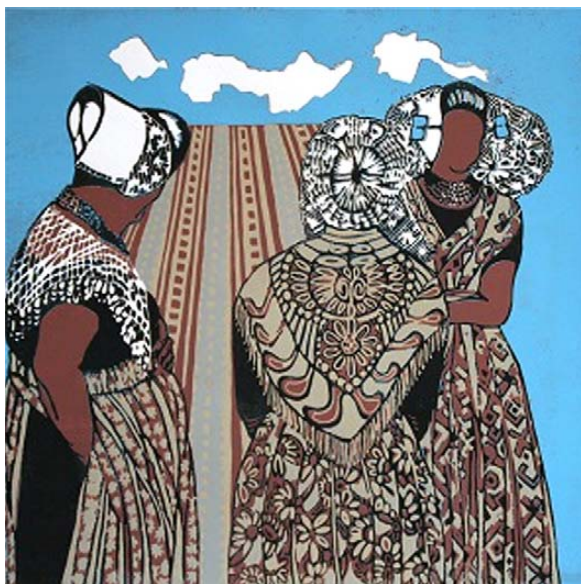


Ryc. 3.15. Projekt biżuterii Willemijn de Greef na wystawie w Keukenhof, fot. M. Kargól

Malarstwo i grafika



Ryc. 3.16. Frederika de Fries, Pani Adriaanse, źródło: <http://www.water-en-wind.com/nieuws-opdrachten.html>

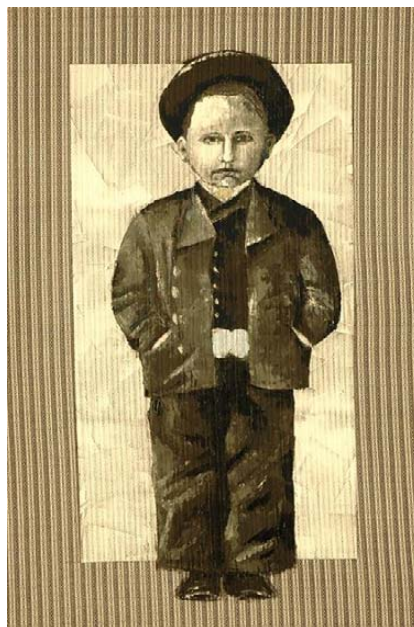


Ryc. 3.17. Jorien Brugmans, Zeeuwse portretten 18 (Zelandzkie portrety), źródło: <http://www.jorienbrugmans.nl/hoogdruk%2012.htm>

Ryc. 3.18. Milous Heunks, doek 2003, źródło: http://www.milousheunks.nl/gallery/27896/werk_op_doek_2003_2005/



Ryc. 3.19. Alice de Jonge, portret, źródło: <http://www.aliesdejonge.com/portret.html>



Ryc. 3.20. Jacqueline Cox, Jongentje uit Walcheren (Chłopiec z Walcheren), źródło: <http://www.jacquelinecox.nl/>

Fotografia



Ryc. 3.21. Kuiven & kraplappen, U fryzjera, fot. B. Verhoeff



Ryc. 3.22. Kuiven & kraplappen. Gra w kręgle, fot. B. Verhoeff



Ryc. 3.23. Kuiven & kraplappen. Podwójny portret.
Strój tradycyjny, fot. B. Verhoeff



Ryc. 3.24. Kuiven & kraplappen. Podwójny portret.
Strój nowoczesny, fot. B. Verhoeff

Dzikim Okiem. Tradycyjne stroje w kontekście działalności atelier teatralnego z Amersfoort



Ryc. 3.25. Corrie & Gerrit & Rien, Foto Gijs Haak



Ryc. 3.26. Amersfoort Wereldrestaurant Dara Architectenbureau FAT 2009 Foto Frank Auperlé



Ryc. 3.27. Radio Kootwijk 2010 Foto Wout Nooitgedagt



Ryc. 3.28. *Spakenburg Fashion*, autor: Dorien de Jonge Yukie Hashimoto, Het Wilde Oog

Rzeźba pomnikowa



Ryc. 3.29. *Babcia*, rzeźba w Volendamie, autor: Jans van Baarsen, fot. M. Kargól



Ryc. 3.30. Pomnik kobiety w Arnemuident, autor: Gerard Brouwer, fot. M. Kargól



Ryc. 3.31. Pomnik kobiety i mężczyzny w tradycyjnym stroju w Spakenburgu, autor: Frank Letterie, fot. M. Kargól



Ryc. 3.32. Kobiety z Huizen, autor: Felix van Kalmthout, fot. M. Kargól



Ryc. 3.33. Popiersia kobiety i mężczyzny w Zoutelande, autor: Antoon Luycx, fot. H. Kusters, źródło: <https://www.flickr.com/photos/drhenkenstein/15184750249/>

Ryc. 3.34. Żona rybaka ze Scheveningen, autor: Gerard Bakker, fot. M. Kargól



Ryc. 3.35. Pomnik Rybaków z Urk, autor: Gerard van der Leeden, Urk źródło: https://nl.wikipedia.org/wiki/Urker_vissersmonument, 09 VII 2013



Ryc. 3.36. Pomnik ku czci ofiar I wojny światowej w Katwijk, autor: Hildo Krop, fot. M. Kargól

Inspiracje w modzie

1. Fragment filmu Stripshow 1850, link: <http://www.youtube.com/watch?v=p690WNukbOQ>.
2. Pokaz mody Viktor & Rolf, link: http://www.dailymotion.com/video/x5dq0t_viktor-rolf-fall-2007-fashion-show_creation,
3. Projekt Aleksandra van Slobbe, link: http://www.compleetfm.nl/nw-16271-7-78496/nieuws/zuiderzeemuseum_toont_alexander_van_slobbe.html, 27 VI 2013.
4. Trzy kobiety spoglądające na morze. Fotografia Maartena Schetsa, link: <http://nieuw.stylink.nl/images/maarten-schets.jpg>, 27 VI 2013.
5. Obiekt na wystawie *Moda w ruchu* w Hoorn, link: http://www.oudhoorn.nl/vereniging/activiteit_info.php?id=219, 27 VI 2013.
6. Pokaz mody w Staphorst (2012), link: <https://www.youtube.com/watch?v=UnXRf7zdbNs>.

Bizuteria

7. Projekt bizuterii Marleen Breen, link: http://www.zeeland.nl/nieuws/13538/Nieuwe_Zeeuwse_sieraden, 28 VI 2013.
8. Projekt bizuterii Lilian de Bruijn, link: <http://www.voorplussers.nl/Hobby/Lilian-de-Bruijn-winnaar-eerste-editie-KreaDoe-Creatief.html>, 27 VI 2013.
9. Projekt bizuterii Lucy Sarneel, link: http://www.newtraditionaljewellery.com/cms/?page_id=1493, 28 VI 2013.
10. Projekt bizuterii Lucy Sarneel, link: <http://www.zuiderzeemuseum.nl/ul/cms/press/images/79/large/115.jpg>.
11. Projekt bizuterii Francisa Willemstijna, link: <http://www.willemstijn.com/gejaagd.html>, 27 VI 2013.
12. Projekt bizuterii Teda Notena, link: <http://www.tednoten.com/images/work/NEW%20IDENTIFICATION%20COMPLEETHigh.jpg>, 28 VI 2013.
13. Projekt bizuterii Willemijn de Greef, link: http://www.newtraditionaljewellery.com/cms/?page_id=2570, 28 VI 2013.

Fotografia

14. Karine Versluis, fotografie, link: <http://www.staphorstinbeeld.nl/kunst/65-karin-verluis.html>.
15. Dirk Kok, fotografie, link: <http://www.destentor.nl/regio/intiem-portret-van-staphorst-1.3245524>.

Rzeźba pomnikowa

16. Antje de Waaij-Blom w Dreischor, autor: Eric Odinet, link: http://static3.omroepzeeland.nl/sites/default/files/imagecache/fullwidth/beeldje_2_17F408B2F6B1724FC1257A79004F128F_2.jpg.
17. Oorschotse Mie w Oirschot, autor: Hans Grootswagers, link: <http://www.grootswagers.nl>, 09 VII 2013.
18. Keetje, autor: Jan Haas, link: <http://www.traditieszeeland.nl/tradities/152/het-ijdele-melkmeisje-en-het-ronde-putje>, 09 VII 2013.
19. Droga do kościoła, Cees Willemsen i Nelleke Willemsen-Op de Coul, link: <http://www.vanderkrogt.net/standbeelden/object.php?record=OV06cn>, 09 VII 2013.
20. Pomnik ku czci ofiar II wojny światowej w Putten, autor: Mari Andriessen, link: <http://putten.mijnplaats.net/cultuur>, 09 VII 2013.

Część III

Pamiątki turystyczne



Ryc. 4.1. Chodaki dekorowane motywem ceramiki z Delft, w zbiorach autorki



Ryc. 4.2. Lalka w stroju z Volendamu, w zbiorach autorki



Ryc. 4.3. Magnes na lodówkę, w zbiorach autorki



Ryc. 4.4. Lalka Barbie, w zbiorach autorki



Ryc. 4.5. Porcelanowa figura całującej się pary, fot. M. Kargól



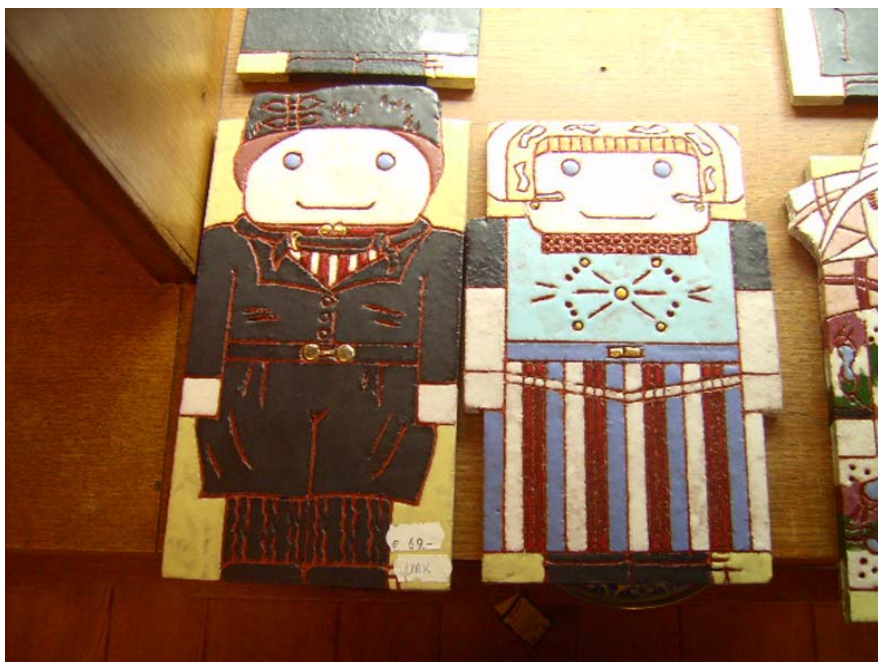
Ryc. 4.6. Manekin w stroju z Volendamu, fot. M. Kargól



Ryc. 4.7. Zelandzkie słodycze, w zbiorach autorki



Ryc. 4.8. Lalki w tradycyjnych strojach holenderskich, w zbiorach autorki



Ryc. 4.9. Porcelanowa figura z Delft, strój z Urk, fot. M. Kargól



Ryc. 4.10. Porcelanowa figura z Delft, strój ze Staphorst, fot. M. Kargól

Główne bohaterki: Zeeuws Meisje i Frau Antje

1. Reklama z Zeeuws Meisje z lat 70., link: <https://www.youtube.com/watch?v=nXIsrOrDcHM>.
2. Reklama z Vrouw Antje z 1987, link: <https://www.youtube.com/watch?v=HQuUU8v75CA>.

Ilustracja prasowa

3. Ilustracja prasowa w NRC, link: <http://www.nrc.nl/wp-content/uploads/2013/01/next-Ned-tegen-de-wereld.jpg>, 26 VI 2013.
4. Peter Pontiac (1): link: <http://www.peterpontiac.nl/illustration/#22>.
5. Peter Pontiac (2): link: <http://www.peterpontiac.nl/illustration/#23>.

Telewizja

6. Voetbal, keek, kibbeling (Piłka nożna, ciasto, kibbeling), link: <https://www.youtube.com/watch?v=66cY9j6gCR4>.
7. Pokaz finałowy konkursu Nieuw Zeeuws Meisje, link: <https://www.youtube.com/watch?v=q1-ZAOMEYoU>.

Reklama

8. Reklama sieci HEMA w Staphorst, link: http://www.turksma.nl/wp-content/uploads/2011/02/SLIDESHOW_HEMA_3.jpg
9. Reklama supermarketu Plus, link: <http://reclamewereld.blog.nl/campagne/2011/01/06/dagblad-reclame-voor-hollandse-prijswekengein-van-plus>, 26 VI 2013.
10. Reklama firmy Shell, link: <http://www.hotfrog.nl/Companies/Edelman-Public-Relations-Worldwide/Jeroen-van-Koningsbrugge-verslaat-Zeeuws-Meisje-24032>, 26 VI 2013.

Pamiątki turystyczne

11. Czekoladki w formie zelandzkiego guzika, link: <http://www.origineelzeeuws.nl/onze-producten/bonbons.htm>, 11 VII 2013.
12. Świecek w formie zelandzkiego guzika, link: <http://www.origineelzeeuws.nl/onze-producten/kaarsen.htm>, 11 VII 2013.
13. Forma na ciasto w kształcie zelandzkiego guzika, link: <http://www.biancabonte.nl/shop/Bakvorm-de-Zeeuwse-knop-cake>, 11 VII 2013.

Sport

14. Holenderskie fanki, link: http://www.easybranches.nl/wp-content/uploads/2014/05/001_RBIA-dam-image-1521798.jpeg 26 IX 2014.