

Anna Kurpiel

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Uniwersytet Wrocławski

anna.kurpiel@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8919-4347

STRÓJ KRAKOWSKO-DOLNOŚLĄSKI. KU DIALOGICZNEJ KOLABORACJI, HYBRYDYZACJI I OTWARCIU NA *USER EXPERIENCE*

The Cracovian–Lower Silesian Costume: Toward Dialogical Collaboration, Hybridization and Openness to User Experience

Streszczenie. Przedmiotem artykułu jest wybieranie stroju ludowego przez amatorski zespół ludowy Sąsiadeczki z Dobrzenia na Dolnym Śląsku. Na tle powojennej historii regionu oraz współczesnych praktyk kulturowych autorka analizuje proces decyzyjny dotyczący stroju jako działanie hybrydyczne łączące elementy dziedzictwa, gust estetyczny i doświadczenie użytkowniczek. Materiał zebrano podczas warsztatów etnograficznych prowadzonych z zespołem, z wykorzystaniem metod dialogicznych, eksperymentalnych i partycypacyjnych. Strój ludowy ukazany jest jako „trzecia przestrzeń” (H. Bhabha) – nie tyle reprodukcja, co pole negocjacji tożsamości, wspólnoty i funkcjonalności, a także element procesu grupotwórczego. Wprowadzenie kategorii *user experience* pozwala dostrzec, że współczesne wybory strojów ludowych wynikają również

z potrzeb ciała, wygody, poczucia przynależności i codziennej praktyki, a nie tylko z dążenia do etnograficznej „poprawności”. Artykuł postuluje uznanie stroju ludowego za dynamiczne narzędzie wspólnototwórcze i przestrzeń społecznego działania, a także zwrócenie uwagi na nowe, partycypacyjne, metody jego badania.

Słowa kluczowe: strój ludowy, zespoły ludowe, Dolny Śląsk, badania partycypacyjne, user experience, hybrydyzacja, procesy grupotwórcze

Abstract. The subject of the article is the selection of a folk costume by the amateur singing group “Sąsiadeczki” from Dobrzeń in Lower Silesia. Against the backdrop of the region’s postwar history and contemporary cultural practices, the author analyzes the costume-related decision-making process as a hybrid action, combining elements of heritage, aesthetic preferences, and the users’ embodied experience. The empirical material was gathered during ethnographic workshops conducted with the group, using dialogical, experimental, and participatory methods. The folk costume is presented as a “third space” (H. Bhabha)—not merely a reproduction, but a field for negotiating identity, community, and functionality, as well as a component of group-making processes. The introduction of the category of *user experience* makes it possible to identify contemporary choices of folk costume as informed not only by aspirations toward ethnographic “correctness”, but also by bodily needs, comfort, a sense of belonging, and the realities of everyday practice. The article argues that folk costume should be understood as a dynamic medium of community formation as well as an active site of social agency, and emphasizes the importance of employing participatory methods in its analysis.

Keywords: folk costume, folk bands, Lower Silesia, participatory research, user experience, hybridity

„Temat strojów ludowych jest niezwykle pasjonujący zarówno dla autora, który pragnie go opracować, odpowiadając na wiele interesujących kwestii [...], jak i dla czytelnika [...], a ponadto dla zespołów regionalnych jako niekończący się problem” – zaczyna jedną ze swoich książek znana badaczka strojów śląskich, Barbara Bazielić (1988: 13). Daleka jestem od optymizmu B. Bazielić: większość osób współcześnie związanych z antropologią kulturową lub społeczną nie nazwałaby tematu stroju „pasjonującym”. Za bardzo kojarzony jest z esencjalizującym podejściem do przedmiotu badań lub forsowaniem tak zwanej etnograficznej poprawności na festiwalach i przeglądach. Równocześnie jednak rację ma B. Bazielić, pisząc, że strój budzi ogromne emocje u osób go noszących, wśród których prym wiodą nieprofesjonalne zespoły ludowe (do ich nazwy i działalności powrócę), a także u tych, którzy strój oceniają i krytykują, szczególnie w duchu wszechwiedzącego autorytetu etnograficznego (Clifford 1995; Brzezińska 2009).

Przedmiotem artykułu jest wybieranie stroju ludowego przez jeden z nieprofesjonalnych zespołów ludowych – Sąsiadeczki z Dobrzenia. Zadanie jest trudne, gdyż Dobrzeń to wieś położona na Dolnym Śląsku, gdzie powojenna zmiana granic wprowadziła etnograficzny i kulturowy chaos, przerwała łańcuch transmisji wielu tradycji, inne zaś wcisnęła w ramy politycznej poprawności egzekwowanej ogólnie oraz oddolnie w duchu społecznego panoptikum. Strój na powojennym Dolnym Śląsku mógł stanowić jeden z niechcianych atrybutów przynależności grupowej lub regionalnej w homogenizującym się społeczeństwie. Świadkiem maskowania przedwojennej tożsamości jest półkożuszek, dwukrotnie już prezentowany we wrocławskim Muzeum Etnograficznym, na którym bogate i kolorowe hafty przykryte zostały stonowanym kolorystycznie materiałem w prążki¹. „W ten sposób właścicielka kożuszka, która przybyła po II wojnie światowej na Dolny Śląsk, chciała ukryć swoje zarówno wiejskie, jak i regionalne pochodzenie” – czytamy w opisie przedmiotu, choć to oczywiście tylko jedna z hipotez.

¹ Półkożuszek widnieje na okładce katalogu *Stroje regionalne osadników na Dolnym Śląsku* autorstwa Hanny Golli (2024) wydanej przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

Różnorodność przedwojennych strojów zastąpiono sztucznie wprowadzonym tak zwanym „strojem dolnośląskim” wzorowanym na przedwojennym wariacie z okolic Schreiberhau – obecnie Szklarskiej Poręby. Został on najpierw zaproponowany zespołom pieśni i tańca, które w latach 50. XX wieku powstały w Kłodzku, Wrocławiu i Wałbrzychu, a następnie wprowadzony w szerszy obieg w okresie ożywionego tak zwanego amatorskiego ruchu artystycznego nadzorowanego przez instruktorów z ośrodków kultury. Obecnie stanowi jedną z opcji, którą mogą wybrać dolnośląskie zespoły obok rzeszowskiego – uznawanego za „wschodni”, a więc zgodnego z mitem założycielskim powojennego Dolnego Śląska, strojów mniejszości etnicznych czy tzw. typu wiejskiego (Golla 2013; Kurpiel 2025).

Metodologia: eksperyment, dialog, kolaboracja

Zespół Sąsiadeczki, z pomocą lokalnej animatorki kultury, otrzymał dofinansowanie na zakup strojów ludowych. Zakupowi towarzyszyły warsztaty etnograficzne prowadzone przeze mnie oraz Martę Derejczyk z Muzeum Etnograficznego oddziału Muzeum Narodowego we Wrocławiu, których celem było zaangażowanie wszystkich uczestników i uczestniczek zespołu w wybieranie stroju, przedstawienie różnych możliwości wraz z ich ukontekstowaniem, sprowokowanie swobodnej wymiany zdań dotyczącej własnych oczekiwań i preferencji w niniejszym zakresie. Wybieranie stroju, rozciągnięte w czasie na trzy spotkania w lipcu 2021 roku, stało się procesem tworzenia wiedzy etnograficznej w oparciu o dialog i współpracę. Spotkania z Sąsiadeczkami stanowiły wywołaną sytuację badawczą noszącą znamiona quasi-eksperymentu, której celem było nie tylko wybieranie stroju, ale i zgromadzenie materiału empirycznego do badań. Osoby prowadzące warsztaty starały się ograniczyć do minimum swoją pozycję ekspercką, koncentrując się na otwieraniu pola rozmowy, jej moderacji oraz propozycji, opisanych w dalszej części tekstu, ćwiczeń warsztatowych.

Ekspertymentowanie etnograficzne – piszą Adolfo Estalella i Tomás Criado – odnosi się do takiego sposobu uprawiania etnografii, w którym antropolodzy angażują się we współtworzenie przestrzeni służących generowaniu wiedzy, przekształcając teren badań w miejsce wspólnego konstruowania antropologicznych problematykacji [...]. Wymiar eksperymentalny staje się specyficznym sposobem realizacji empirycznej pracy antropologów, którzy wspólnie kształtują swoje relacje w terenie (Estalella, Criado 2017).

Prowadzące badania i osoby tworzące zespół Sąsiadeczki stały się „współpracowni(cz)kami podejmującymi różne formy eksperymentowania” (Estalella, Criado 2017). Wspólna wiedza tworzyła się poprzez aktywny współdział, co implikuje współautorstwo i zakwestionowanie pozycji „obiektywnego obserwatora”, a także przeformułowanie etnografii (*re-function ethnography*) (Holmes, Marcus 2005, 2008), stającej się narzędziem otwierającym pola na różne źródła wiedzy, a także wzajemne uczenie się. W tym sensie warsztaty stanowiły eksperyment etnograficzny rozumiany nie jako badanie laboratoryjne, lecz jako proces inicjujący przemianę relacji między badaczką a uczestnikami. Sytuacja warsztatów stała się momentem performatywnym, którego uczestnicy nie tylko ujawniają, ale i kształtują swoje przekonania. Efekt spotkania to empiryczny materiał etnograficzny: wypowiedzi, gesty, emocje, opowieści dotyczące tożsamości, estetyki, „autentyczności”, regionalizmu, pamięci itp., ale także decyzja dotycząca stroju i w efekcie – sam strój.

Eksperymentalny charakter warsztatów nie polegał jedynie na wykorzystaniu niestandardowych narzędzi badawczych, takich jak ćwiczenia warsztatowe, burze mózgów, wspólne oglądanie i dyskutowanie nad elementami stroju, dzielenie się przemyśleniami oraz oczekiwaniami, lecz przede wszystkim na testowaniu relacyjności i współsprawczości w procesie etnograficznym. Zgodnie z założeniami etnografii współpracującej (Lassiter 2005) badaczki i uczestnicy warsztatów współtworzyli znaczenia i interpretacje, dzieląc się władzą poznawczą oraz decyzywnością. Sytuacja badawcza miała charakter transformacyjny – doświadczenie uczestnictwa, rozmowy i wyboru stroju prowadziło do powstania nie tylko materiału empirycznego, lecz także nowej formy wiedzy o sobie,

wspólnocie i roli stroju. Eksperyment dotyczył więc sposobu prowadzenia etnografii: był próbą przekroczenia granicy między obserwacją a uczestnictwem, między badaniem a działaniem.

Materiał empiryczny zgromadzony podczas warsztatów jest uzupełniony, a także ukontekstowany przez szereg innych badań, przede wszystkim wywiady zgromadzone w ramach projektów Fundacji Ważka: „Zespoły ludowe – ciągłość tradycji”, „Dożynki 2016 – laboratorium etnograficzne”, „Prze-twórcy ludowi” (2012–2018) oraz przez badania prowadzone przeze mnie w ostatnich latach na temat współczesnego używania stroju dolnośląskiego.

Zespół Sąsiadeczki i warsztaty

Zespół Sąsiadeczki powstał w 2004 roku w Dobrzeniu (gmina Dobroszyce, powiat Oleśnica). Jest jednym z wielu amatorskich zespołów powstających w całej Polsce, które – wraz ze współuczestniczkami badań na ten temat zainicjowanymi przez Fundację Ważka – zdecydowałyśmy się nazywać „ludowymi”, zdając sobie jednocześnie sprawę z dyskusji, które przymiotnik ten wywołuje (Derejczyk, Janiszewska, Kasprzyk, Kurpiel, Lewińska, Majewska 2015). Nasza decyzja, przy której pozostaję, umotywowana była wewnętrzną perspektywą uczestników i uczestniczek zespołów, istniejącą nomenklaturą reprodukowaną z okazji festiwali i przeglądów, a także specyficznym charakterem zespołów, w tym repertuarem uznawanym za „ludowy”. Jak czytamy na stronie Sąsiadeczek: „W różnorodnym zespołowym repertuarze dominują piosenki ludowe z różnych regionów Polski, piosenki patriotyczne oraz duży zakres pieśni związanych z porami roku i tradycjami kościelnymi, w tym bardzo pokazny zbiór kolęd i pastorałek” (Sąsiadeczki b.d.).

Sam zespół ludowy (amatorski/wiejski) jest niezwykle i złożonym fenomenem. W drugiej połowie XX wieku najczęściej powstawał przy jakiejś instytucji: ośrodku kultury, zakładzie pracy czy szkole, posiadał kształconego na ogólnopolskich kursach instruktora, który narzucał repertuar, choreografię, ubiór. W XXI wieku zespoły stają się wynikiem

oddolnej działalności – często są połączone z kołami gospodyń wiejskich – i miejscowej potrzeby: najczęściej jest to organizacja lokalnego festiwalu lub występ w jego ramach. Nie inaczej było z Sąsiadeczkami, które pierwszy raz wystąpiły z okazji dożynek. Po udanym debiucie („zostaliśmy dobrze przyjęci”) zdecydowały się kontynuować swoją działalność. Od tamtego czasu zespół rozwinął się w wielopokoleniowe przedsięwzięcie, w którym, oprócz głosów śpiewaczych, znajduje się kapela złożona zarówno z amatorskich muzyków, jak i uczniów szkół muzycznych². Chęć wcielenia do kapeli profesjonalistów wynika z dbałości o jakość gry i śpiewu, choć kłóci się z konwencją „amatorskiego” zespołu.

Zespoły ludowe w Polsce pełnią bardzo ważne funkcje w życiu wsi, nie tylko artystyczne i sceniczne. Organizują uroczystości, święta, zabawy, poczęstunki. Wchodzą w liczne partnerstwa – z urzędami, sołectwami, pracownikami i pracownikami instytucji kultury, których zapraszają na warsztaty organizowane we własnej wsi. Oddolność działań, wspólnotowość pracy, szybka reakcja na lokalne potrzeby sprawiają, że – jak słusznie zauważyła Anna Lewińska – „najbardziej zaangażowani w życie społeczności lokalnej członkowie zespołów ludowych stworzyli nowy model demokracji wiejskiej, gdzie zespół stał się ważnym animatorem *życia kulturalnego i społecznego*” (Lewińska 2015). Projekt dotyczący strojów ludowych dla Sąsiadeczek jest przykładem na opisane wyżej zawieranie partnerstw, dążenie do poprawy jakości funkcjonowania, wychodzenie naprzeciw nowym wyzwaniom (m.in. związanym z pisaniem i rozliczaniem wniosku), czyli charakterystycznej dla zespołów postawy aktywnej, sprawczej.

Pierwsze spotkanie z zespołem Sąsiadeczki w ramach działań projektowych odbyło się we wrocławskim Muzeum Etnograficznym, gdzie zespół zapoznał się z kolekcją strojów ludowych. Następne miały miejsce już w Dobrzeniu, w świetlicy wiejskiej, w której Sąsiadeczki spotykają się na próby i z okazji innych uroczystości.

² Więcej o zespole na stronie: <https://gckdobroszyce.pl/zespoły/sasiadeczki/>.

Podczas naszej inicjacyjnej, zapoznawczej rozmowy poprosiliśmy każdą i każdego z zespołu o krótkie przedstawienie się: skąd pochodzi, co ją/go skłoniło do przystąpienia do zespołu. Ta półotwarta formuła pozwoliła na wypowiedzenie się w zgodzie z własną wiedzą, chęcią i potrzebą. Dała nam wgląd nie tylko w „tło biograficzne” zespołu, ale i dynamikę relacji wewnętrznych, ujawniła najsilniejsze i najmniej słyszalne głosy. Część z pań (na sali obecny był jeden pan, który stanowił dominujący głos, a także kilku milczących chłopców) nie miała ochoty opowiadać o sobie lub oceniała swoje doświadczenia jako mniej bogate („ja nie mam tyle do powiedzenia”).

Wypowiedzi członkiń zespołu wskazują na to, że tego typu rozmowa, a przede wszystkim opowieść o sobie i przeszłości rodzinnej, nie stanowi wśród nich częstej praktyki. Mimo że znają się od dawna – większość z nich urodziła się w Dobrzeniu lub bliskiej okolicy – niewiele wiedzą o swoich korzeniach. Ich rodzice pochodzą z różnych stron – na Dolny Śląsk przyjechali z wieluńskiego, kieleckiego, łódzkiego, rzeszowskiego, a także z Francji i „wchodu”. Wymienianiu miejsca pochodzenia rodzinnego towarzyszyły emocje i zdziwienie. Pozostałe członkinie zespołu dopytywały o szczegóły przyjazdu lub porównywały („moje pochodzenie podobne do pani Andzi, też z wieluńskiego, ale tam bardziej w stronę Częstochowy”). Jednak nie wszystkie panie znały szczegóły rodzinnej historii. Jedna z nich określiła miejsce pochodzenia rodziców: „Rosja tam gdzieś. Ukraina czy Rosja”. Inna na pytanie o przyчины przyjazdu rodziców z Francji powiedziała: „mamusia rozmawiała z tatusem po francusku, tośmy nic nie rozumieli”. Zróżnicowane pochodzenie mieszkanki i mieszkańców Dobrzenia związane jest także z faktem, że we wsi istniał PGR, do którego przyjeżdżali pracownicy i pracowniczki.

W tej początkowej i zapoznawczej wymianie doświadczeń życiowych i rodzinnych ujawniła się także kondycja kobiet jako (bezpłatnych) opiekunek, które z uwagi na długoletnie zajmowanie się chorymi lub niedołączonymi członkami rodziny nie mogły podjąć pracy zawodowej w satysfakcjonującym wymiarze czasowym, co skutkowało brakiem zabezpieczenia finansowego na starość („i teraz mam małą emeryturkę”).

Opieka nad członkami rodziny warunkuje także czas dołączenia do zespołu: „opiekowałam się mamą po udarze, więc dopiero potem wstąpiłam do zespołu” mówi jedna z członkiń zespołu, a inna dodaje: „do zespołu poszłam, bo samotna byłam. Czwórkę dzieci odchowałam. [Chodzę] póki mogę”.

Druga wypowiedź ujawniła motywację naszych rozmówczyń. Członkostwo w zespole jest zobowiązujące i czasochłonne – obejmuje cotygodniowe próby, wyjazdy (przeważnie w okresie letnim, a więc najintensywniejszej pracy gospodarczej), a także wiele godzin bezpłatnej pracy na rzecz zespołu, wsi, gminy, w tym organizacji i przeprowadzania festiwali, przygotowywania poczęstunków, dekoracji itp. A jednak wiele członkiń chce chodzić, „póki może”, „póki nogi pozwolą”, gdyż obok zobowiązań bycie częścią zespołu implikuje zadowolenie z wymiernych efektów, zawiązywanie nowych i podtrzymywanie starych więzi, poczucie współuczestnictwa i sprawstwa. Uczestnictwo w zespole, początkowo motywowane potrzebami społecznymi i kulturowymi – chęcią spotkania się, wspólnego pośpiewania, „wyrwania z domu” – po latach staje się nieodłączną częścią życia. Jedna z pań, która jest w zespole od początku, stwierdziła: „i tak się dalej chodzi”.

Niezwykle ważna w każdym zespole jest postać kierowniczk. W przypadku Sąsiadeczek jest nią pani Maria, była nauczycielka. Pochodzi z wieluńskiego, po skończeniu liceum pedagogicznym została skierowana przez kuratorium do pracy w Dobrzeniu. Obecnie, po trzydziestu latach pracy, przebywa na emeryturze. Pani Maria zajmuje się repertuarem zespołu, występami, kontaktami. Jest przedsiębiorcza i zdecydowana, posiada wizję zespołu, która spójna jest w wykształconym w PRL-u modelem amatorskiego ruchu scenicznego.

Zakładanie stroju jako proces grupotwórczy

„Ze strojami to tak różnie sobie kombinowaliśmy, a to nam ktoś pomógł. I pierwsze takie stroje to były takie kamizelki i czerwone spódnice. Kamizelki granatowe, ozdobione pasmanterią. A to korale dostaliśmy. Ale

żaden z nich nie jest taki typowy, jak powinien być” – powiedziała pani Maria podczas warsztatów, gdy pytałyśmy o posiadane już stroje. Zespół Sąsiadeczki, jak wiele innych w całej Polsce³, marzył o „porządnym”, poprawnym, kompletnym (np. z butami) stroju ludowym.

Zakładanie stroju ludowego przez zespoły wiejskie często interpretowane jest za Ewą Klekot jako samofolkloryzacja (Klekot 2014, 2021; Trebunia-Staszel 2020). Nie w pełni zgadzam się z tym podejściem. Mimo esencjalizacji stroju ludowego, a raczej potrzeby jego zakładania w określonej konwencji, gest ten posiada o wiele więcej znaczeń. Przede wszystkim jest to element procesu grupotwórczego, a także desygnat konkretnej przestrzeni społecznej lub geograficznej (wsi, regionu itp.).

Blżej nurtu (samo)folkloryzacji sytuowałabym nie same zespoły wiejskie, lecz instruktorów oraz jury przeglądów i festiwali pełniących rolę zarówno „folkloryzatorów” współczesnej wsi, jak i samofolkloryzatorów, postrzegających siebie w roli XIX-wiecznych etnografów rozstrzygających o „poprawności” praktyk grupowych. Liczne napięcia między nimi a uczestnikami zespołów, które – jak wskazałam wyżej – są zjawiskiem oddolnym, dynamicznym i samoświadomym, ujawniają ambiwalencje tych relacji. Część ocen i zaleceń, jak na przykład zakaz noszenia wianków przez dorosłe kobiety, została przez zespoły zaadoptowana, inne są konsekwentnie bojkotowane. Przykładem tego ostatniego jest szeroko omawiane tak zwane „umundurowanie”.

Unifikacja poprzez strój polegająca na tym, że każda członkini zespołu śpiewaczego ubrana jest dokładnie w ten sam strój, krytykowana jest od lat. W 1986 roku na łamach „Karkonoszy” badaczka strojów śląskich, B. Bazielić, wypunktowywała lokalnym zespołom amatorskim „umundurowanie” powodujące „upodobnienie wszystkich członków grupy do siebie i tworzących z nich jedną folklorystycznie zlewającą się bryłę ludzką” (Bazielić 1986: 25). Barbara Bazielić wspomina o jednym z zespołów: „Cechą charakterystyczną tego zespołu, jak i niektórych pozostałych [...] było również potraktowanie stroju na zasadzie munduru, to znaczy wszystkie osoby tej samej płci ubierają się jednakowo”. Sam strój został

³ Świadczą o tym liczne zgłoszenia dotyczące stroju w konkursie EtnoPolska.

przez nią oceniony jako „ani oryginalny, ani charakterystyczny dla wsi, ani ładny”, co wiele mówi o pozycji osób zasiadających w jury surowo oceniających ubiór, zachowanie sceniczne uczestniczek i uczestników festiwali oraz przeglądów.

We współczesnych dyskursach dotyczących kultury ludowej coraz częściej pojawiają się stanowiska krytyczne wobec ingerowania w „poprawność” lub „autentyczność” strojów ludowych. Jak wskazuje Alicja Woźniak, zadaniem etnografa jest przede wszystkim obserwacja i analiza zachodzących przemian, a nie aktywna ingerencja w ich przebieg (Woźniak 2013). W podobnym tonie wypowiada się również Agnieszka Grabowska, argumentując konieczność odejścia od klasycznego, etnograficzno-historycznego rozumienia stroju na rzecz jego postrzegania jako fenomenu społecznego będącego przejawem ludzkiej aktywności i ekspresji (Grabowska 2018: 46). Mimo tego nadal bardzo krytycznie oceniana jest tendencja standaryzowania ubiorów scenicznych. Najczęstszym argumentem jest ten, że tradycyjna wieś nigdy nie cechowała się jednolitością strojów kobiecych; przeciwnie, kobiety dążyły raczej do indywidualnego wyróżnienia się w obrębie przyjętej wspólnotowej konwencji, co już na początku XX wieku zauważył Georg Simmel w swoich rozważaniach dotyczących istoty mody (Simmel 2007; Kurpiel 2018).

W literaturze przedmiotu szeroko omówiona została także ewolucja funkcji stroju ludowego – od codziennego lub odświętnego elementu ubioru mieszkańców wsi do kostiumu o funkcji scenicznej i reprezentacyjnej (por. Woźniak 2013). Jednakże przeciwnicy zjawiska „uniformizacji” często zdają się pomijać fakt, iż współczesnym zespołom folklorystycznym i śpiewaczym nie chodzi o wierną rekonstrukcję realiów życia wsi z początku XX wieku, lecz o kreację spójnej tożsamości grupowej. Ubiór sceniczny ma w tym kontekście spełniać funkcję identyfikującą, umożliwiającą rozpoznanie charakteru zespołu jako podmiotu aspirującego do kultywowania i przekazywania tradycji wiejskiej, a także jasno wskazywać na związki członków grupy z określoną przestrzenią społeczną – wsią, regionem lub narodem.

W tym momencie warto sięgnąć do campbellowskiego pojęcia *entitativity* rozwiniętego między innymi przez Thomasa Rissego (2003).

Entitativity, tłumaczone na polski między innymi jako entytatywność (Kubera 2017) lub bytowość (Fudala 2022), odnosi się do postrzegania grupy jako spójnej, „realnej”, będącej „prawdziwą”, zintegrowaną całością. *Entitativity* prowadzi do reifikacji grupy jako zesencjalizowanego bytu, a w dalszej kolejności do stereotypowego postrzegania jej członków (Lachowicz-Tabaczek, Cisek 2006). Można jednak spróbować spojrzeć na nie w ramach heurystyki percepcyjnej. W kontekście niniejszego artykułu pytaniem nadrzędnym byłoby więc: poprzez jakie cechy definiowane są zespoły ludowe? Kiedy postrzegane są one jako „prawdziwe”? Jedną z odpowiedzi na to pytanie jest właśnie strój. To strój sprawia, że grupa jest „kompletna”, „spójna”, „realna”, a więc podnosi poziom jej entytatywności. Stąd często największym marzeniem zespołu jest „piękny, ładny ludowy strój”⁴.

Odwracając nieco perspektywę badawczą i sięgając do brubakerowskiej koncepcji grupowości (Brubaker 2006), można zapytać o poczucie wspólnoty i procesy, które je wspomagają. Rogers Brubaker postulował, by nie traktować grup jako trwałych bytów, lecz analizować momenty ich czasowego uaktywniania się (*groupness as an event*), gdy doświadczenie wspólnotowości staje się szczególnie intensywne. W tej optyce zakładanie stroju stanowiłoby jeden z takich momentów – wytwarzanie poczucia wspólnych cech (*commonality*), procesu ujednolicania się w celu manifestowania wspólnotowości. To zaś, uzupełnione o rzeczywiste relacje społeczne (*connectedness*) między członkami i członkiniami zespołu, niekiedy stające się relacjami zażyłości lub powinowactwa, dopełnia proces grupotwórczy – tworzenie się zespołu.

Podczas naszych warsztatów członkinie Sąsiadeczek zdecydowanie opowiedziały się za jednolitym strojem. Padło stwierdzenie, że ma on być taki sam dla wszystkich „żeby coś łączyło zespół”. Strój staje się wizualnym łącznikiem między uczestniczkami grupy, znakiem rozpoznawczym grupy potwierdzającym jej „bytowość”.

Zesencjalizowana percepcja zespołu poprzez ujednolicony strój ma swoje korzenie w instytucjonalnym tworzeniu kultury ludowej. Folklor

⁴ PL_1027_2_18_1_1_Fundacja Ważka, zespół Grodzianie.

sceniczny, którego początki sięgają przedwojnia, a który swój pełen wyraz uzyskał w okresie PRL-u, ukształtował myślenie o tym, jak zespoły powinny prezentować się na scenie. To wówczas narodziło się owo, krytykowane przez współczesne etnografki i etnografów, „umundurowanie”. Co ciekawe jednak, ich krytyka nie sięga klasycznie rozumianego współczesnego ubioru scenicznego. Taki wybór pozytywnie oceniła B. Bazielić w przytoczonym już tekście z 1986 roku. Badaczka chwali w nim jeden z zespołów, który ubrany był w ciemne spódnice i jasne bluzki – „bezpretensjonalnie i skromnie” (1986: 29). Tym razem ujednolicenie nie jest problemem, gdyż – według B. Bazielić – zespół nie ma aspiracji „ludowych” (w takim wypadku wymagana byłaby „poprawność” etnograficzna), a jedynie sceniczne.

Skromny i współczesny strój sceniczny, mimo że często będący pierwszym wyborem nowotworzących się zespołów amatorskich – głównie z uwagi na brak funduszy na inny – nie jest satysfakcjonujący. Choć potencjalnie konsoliduje grupę przez uwspólnianie i ujednolicanie, zapewniając jej poczucie entytatywności, brak w nim markera tożsamościowego. W tym wypadku: związku z miejscem zamieszkania, rozumianym zarówno geograficznie (konkretna wieś, region, państwo), jak i społecznie – jako identyfikacja z wsią i jej dziedzictwem kulturowym, czyli popularnie pojmowaną ludowością i folklorem.

Dziedzictwo wiejskie i *user experience*

Generalnemu pozycjonowaniu się jako mieszkanki i mieszkańcy wsi służy już sam akt zakładania stroju ludowego. Strój ludowy staje się polem afirmacji świadomie praktykowanego wiejskiego dziedzictwa kulturowego. Pomagają w tym elementy zakorzenione w polskim imaginariusz: białe bluzki, czerwone korale, kwieciste spódnice czy chustki. Jak wskazuje A. Woźniak, są one noszone niezależnie od przynależności regionalnej, nawet w miejscach, gdzie strój ludowy praktykowany był jeszcze w XX wieku lub znane są jego lokalne warianty. „Współczesny strój ludowy bywa regionalny, ale bardziej jest to wyobrażenie o stroju”, podsumowuje etnolożka (Woźniak 2013).

Podczas warsztatów zaproponowałyśmy następujące ćwiczenie. Uczestnicy i uczestniczki zespołu mieli napisać na kartach samoprzylepnych, jakich elementów nie chcą, a jakie chcieliby w „wymarzonym” w stroju. Następnie kartki przyklepiłyśmy na naturalnej wielkości obrys postaci.

Odpowiedzi, niekiedy spójne, innym razem różnorodne lub wzajemnie sprzeczne, dają obraz pojedynczego i zbiorowego gustu, estetyki związanej z wyobrażonym „idealnym” strojem ludowym. Jaki jest wymarzony strój? Według odpowiedzi: spódnica „kolorowa, nie za długa”, „nie za szeroka”, „w kwiaty, niezbyt szeroka, długa”, „marszczona, lekko falbanki u dołu”, „do pół tydki, szerokie, kolorowe”, kamizelki zdecydowanie „dłuższe”, „za biodra”, bluzki białe, fartuch „biały, haftowany dołem”, „biały cienki”, buty „na niskim obcasiku”, „nie za wysokie”, korale.

Odpowiedzi Sasiadeczek pokazują, że wizja stroju typu wiejskiego jest tą, która pojawia się pierwszoplanowo, automatycznie, a nawet nawykowo. Być może jest to związane z określonym gustem kształtowanym podczas festiwalu i przeglądów. Gust ten, w myśl koncepcji Elisabeth Wilson (Wilson 2007) związany jest z modą jako językiem wizualnym, za pomocą którego grupy komunikują swój status oraz aspiracje społeczne i kulturowe. Gust modowy jest społecznie negocjowany i konstruowany, niezależnie, czy dotyczy on stroju festiwalowego dla zespołu śpiewaczego, czy też młodzieży jadącej na Przystanek Woodstock. W każdym przypadku ubiór manifestuje określoną przynależność, a także preferencje – w kontekście festiwalu: muzyczne. Jak pokazują badania, jest to przede wszystkim przynależność grupowa, a także społeczna – wiejska.

Co ciekawe, refleksyjność dotycząca poszczególnych elementów ubioru związana jest z czymś, co moglibyśmy określić jako *user experience* (UX) – doświadczeniem użytkownika. Odnosi się ono do całości wrażeń, emocji i reakcji, jakich użytkownik doświadcza podczas interakcji z produktem, usługą lub systemem. Obejmuje zarówno aspekty funkcjonalne, jak i emocjonalne, takie jak użyteczność, dostępność, estetykę oraz satysfakcję z użytkowania (Chomiak-Orsa, Łuczak 2022). Doświadczenie użytkownika w przypadku pań śpiewających odnosi się między innymi do wygody w noszeniu stroju podczas festiwalu i przeglądów – często

przez cały dzień i w upale. Stąd niewielki obcas, nie za długie spódnice, przewiewne bluzki. Inne potrzeby mają muzycy: wymarzone przez wszystkie panie korale zostały skrytykowane przez skrzypaczkę z uwagi na niewygodę w trzymaniu skrzypiec. Akordeonista zaś obawiał się ciastnego mankietu utrudniającego grę. Innym aspektem UX jest poczucie estetyki, zadowolenie z tego, jak produkt wygląda i – w przypadku stroju – jak się w nim wygląda. Stąd niechęć do czepków, które – często źle uszyte – dodają lat i odbierają wdzięk paniom chcącym w dzień festiwalu lub święta prezentować się jak najlepiej. Elementy związane z zadowoleniem z użytkowania stroju oprócz, prawdopodobnie, kostiumów scenicznych projektowanych dla zespołów tanecznych typu Mazowsze lub Śląsk, nie są podkreślane w działalności szwalni strojów ludowych, ani też przez komisje oceniające zespoły. W obu przypadkach pozytywnie waloryzowany jest wybór naturalnych tkanin oraz zgodność z etnograficznym oryginałem, nie zaś satysfakcja z jego użytkowania.

Umiejscowienie: strój krakowsko-dolnośląski

Niezależnie od chęci praktykowania dziedzictwa wsi poprzez adekwatny w wyobrażeniu noszących go strój, niektóre zespoły chcą pokazać swoją przynależność lokalną lub regionalną. W przypadku pewnych obszarów wystarczy sięgnąć do kufrów babci lub materiałów etnograficznych, by odtworzyć lokalną wersję stroju. Wersja ta może stanowić drogowskaz, inspirację, niekonieczne stać się wiernym wzornikiem dla nowych strojów.

W kontekście niniejszych rozważań warto zatrzymać się na kwestii terminologicznej: czy zaprojektowany podczas warsztatów ubiór można jeszcze określać mianem „stroju ludowego”? W literaturze przedmiotu pojawiają się bowiem rozróżnienia pomiędzy strojem ludowym *sensu stricto* – zakorzenionym w historycznych realiach i przekazie międzypokoleniowym – a kostiumem: jego stylizacją i współczesnymi wariantami o charakterze reprezentacyjnym, scenicznym (por. Kantor 1982; Toboła-Feliks 2021; Bigaj-Zwonek i in. 2023)

Strój-kostium to, cytując Magdalenę Tobołą-Feliks,

stylizowany strój ludowy, systematycznie modyfikowany, zakładany przez aktora regionalnego zespołu ludowego. [...] Szczególnie istotne są tu dwa wątki: oderwanie stroju ludowego od kontekstu regionalnego (samo pojęcie ludowy redefiniowało się współcześnie) oraz zmiany na poziomie znaczeniowym. Historycznie stanowił on wyznacznik statusu i umiejscawiał jednostkę w systemie stratyfikacji społecznej, współcześnie nastąpiła dekodyfikacja tradycyjnych znaczeń (Toboła-Feliks 2021: 81).

Niewątpliwie wnioski o przemianie funkcji stroju ludowego są słuszne, zaś słowo „kostium” lepiej określa funkcję noszonego na scenie, stylizowanego ubioru. Jednak na potrzeby tego artykułu, używać będę nadal wyrażenia „strój ludowy”, gdyż tak właśnie określany jest on przez Sąsiadeczki i inne zespoły amatorskie. Mimo dominującej funkcji estetyczno-scenicznej, posiada on także inne funkcje, między innymi pozwala na emocjonalne usytuowanie się w obrębie własnego regionu, wsi lub grupy.

Pytaniem otwartym pozostaje, czy możliwe jest zaistnienie tradycyjnie rozumianego „stroju ludowego” w regionie o przerwanej ciągłości, jakim jest Dolny Śląsk, a szczególnie w mieszanych wsiach – takich jak Dobrzeń. W przytoczonej już rozmowie dotyczącej biografii członkiń i członków zespołu ujawniło się ich różnorodne pochodzenie, bez dominanty, która pozwoliłaby dostosować się innym osobom do większości. Dodatkowo okazało się, że temat pochodzenia rodziny nie był dotychczas prawie w ogóle podejmowany. W ćwiczeniu dotyczącym „wymarzonego” stroju ujawnia się zupełny brak elementów regionalnych. Taki pomysł padł dopiero w pogłębionej rozmowie.

Podczas warsztatów zaproponowałyśmy Sąsiadeczkom cztery możliwe rozwiązania powiązania lub nie stroju z regionem lub regionami: 1) strój z jednego regionu – każdy uczestnik może mieć inną jego wersję lub wszystkie będą takie same; 2) strój „wymyślony” z elementami regionalnymi – strój nowy, ale zachowujący związek z przeszłością, 3) strój całkowicie nowy – wszystkie elementy zaprojektowane od nowa; 4) każda osoba może mieć swój strój w zależności od miejsca pochodzenia.

Wersje, w których stroje poszczególnych osób różniłyby się od siebie zostały odrzucone w pierwszej kolejności jako niezgodne z przytaczanym powyżej postrzeganiem entytatywności oraz wspólnotowości opartej na podobieństwie. Wobec braku decyzji w sprawie wyglądu stroju odezwała się kierowniczka, pani Maria, mówiąc, że ważne dla niej są „elementy regionalne”, czyli dolnośląskie.

Tak zwany strój dolnośląski, jak wspomniałam na początku, jest wybierany przez szereg zespołów w regionie przede wszystkim jako wizualny znacznik tożsamości regionalnej (strój dolnośląski na Dolnym Śląsku), a także uniwersalny wybór dla zróżnicowanych miejscowości. Ze strojem dolnośląskim, którego (niemieckie lub śląskie – w zależności od optyki) pochodzenie nie jest nadmiernie problematyzowane, poprzez biografię rodzinną nie utożsamia się nikt, więc teoretycznie może utożsamiać się każdy. Heterogeniczna społeczność powojennych Dolnoślązaków nie musi negocjować sensów i wyborów, gdyż ma jeden, wspólny, związany z zamieszkałym ją obszarem. Taka logika miejsca praktykowana jest w innych regionach, gdzie osoby „przyjezdne” zakładają lokalny strój. Podział stroju ludowego na etnograficzne regiony to pokłosie przedwojennej etnografii, wspieranej po wojnie. Jak zauważa E. Klekot, w PRL-u folklor miał służyć zacieraniu różnic poprzez pokazanie ich w sposób estetyczny, bez wikłania się w dalsze społeczno-ekonomiczne czynniki (Klekot 2021).

Pomijając kwestię „etnograficznej poprawności” stroju dolnośląskiego, którą jednak, wobec braku należytych kompetencji, niewiele osób porusza, w jego kontekście pojawia się kolejny problem – tym razem natury estetycznej. Strój dolnośląski nie może być strojem „wymarzonym”, gdyż uznawany jest powszechnie za brzydki i aludowy (Kurpiel 2025). W upowszechnionej przez publikację Tadeusza Seweryna (1950) wersji, która stała się podstawą modeli produkowanych przez szwalnie, strój ten ma jednolitą spódnicę (najczęściej koloru ciemnozielonego), jednolity kolorystycznie kaftan (czarny, zielony, czerwony), białą chustkę na ramionach, biały fartuch i – znieawidzony przez wszystkie panie – czepek. Taki jednolity strój, utrzymany w ciemnych, stonowanych kolorach charakterystycznych dla ubiorów ludności protestanckiej, nie mieści się

w polskim imaginarium dotyczącym kultury ludowej⁵. Co więcej, nie odpowiada ludycznemu charakterowi świętowania, podczas którego jest zakładany. Świętowanie i wesołość, co zauważyła Ewa Klekot za Ludwikiem Stommą, może być wyrazem repetycji kolonialnych schematów i kreowania obrazu wsi jako wesołej, radosnej, kolorowej (Klekot 2014). Potrzeba zabawy osób tworzących współczesne zespoły ludowe posiada jednak wielorakie źródła. Jednym z nich jest, wspomniana już, chęć kobiet „wyrwania się z domu”, często po latach opieki nad dziećmi, gospodarstwem, rodzicami. Wspólne świętowanie stanowi także jeden z elementów procesu grupotwórczego.

Podczas pogłębionej rozmowy z Sąsiadeczkami zadałyśmy swobodne pytanie o to, które stroje lub elementy znanych im strojów są najładniejsze. Wśród odpowiedzi – udzielanych przede wszystkim przez młodsze dziewczęta – wymieniony został strój łowicki, krakowski oraz hafty koralikami. Stąd po pierwszej części warsztatów powstał pomysł stworzenia stroju „krakowsko-dolnośląskiego” zawierającego elementy regionalne spajające grupę i będące wskaźnikami tożsamości regionalnej oraz narodowej (strój krakowski) wpisujące się w polski fantazmat o kulturze ludowej.

Na postrzeganie stroju krakowskiego jako narodowego wpływ miało wiele czynników społecznych, kulturowych, politycznych, a także marketingowych i brandingowych, jak określilibyśmy je dzisiaj. Jednym z najogólniejszych była Jednym z najogólniejszych była idea nacjonalizmu upatrująca w ludzie i jego wytworach najczystszy „rdzenia” narodu – w Polsce sprzężona była z krytycznym stosunkiem do szlachty, której polityka doprowadziła do utraty niepodległości (Kwiecińska 2013). W XVIII i XIX wieku strój ludowy zaczął odgrywać rolę kostiumu dla wyższych warstw społecznych. Moda na krakowski strój regionalny poparta zaś została kilkoma szczególnymi wydarzeniami natury zarówno politycznej (Tadeusz Kościuszko, który ubrany w białą sukmanę złożył na Rynku w Krakowie przysięgę wierności narodowi), jak i kulturalnej

⁵ Niemieccy katolicy mieli stroje bardziej kolorowe. Za „kolorowość” stroju ludowego opowiada oczywiście optyka jego badania i kolekcjonowania, co zauważają m.in. Anna Weronika Brzezińska i Justyna Słomska-Nowak (2011).

(np. wystawienie w 1794 roku „Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali”). Strój krakowski zakorzenił się w zbiorowej tożsamości popularnej jako element narodowego imaginarium. Towarzyszy wielu wydarzeniom politycznym, religijnym i społecznym w samym Krakowie, ale i ogólnonarodowym, wśród których można wspomnieć choćby sypanie kwiatków przez dziewczynki ubrane w stroje krakowskie podczas uroczystości Bożego Ciała (Kwiecińska 2013). Element krakowski w stroju krakowsko-dolnośląskim Sąsiadeczek stanowiłby dopełnienie wątku tożsamościowego odpowiadającego za przynależność do polskiej kultury ludowej. Równocześnie stanowiłby wyraz gustu nastawionego na wyrażanie ludycznych treści, manifestację sytuacji zabawy poprzez kolory i motywy z tym kojarzone.

Zakończenie: ku hybrydyzacji i otwarciu na doświadczenie użytkownika

W efekcie warsztatów Sąsiadeczki wybrały „unowocześniony strój dolnośląski”, czyli złożony w większości z elementów „dolnośląskich” dostępnych w katalogu szwalni, ale z kwiecistą spódnicą (jednakową dla wszystkich pań). Dziewczęta wybrały – niepraktykowany na przedwojennym Dolnym Śląsku – wianek. Opcja krakowsko-dolnośląska w momencie wskazywania konkretnych elementów odzieży wydała się zbyt odbiegająca od istniejących konwencji⁶. Za strojem regionalnym stanowczo opowiedziała się pani Maria posiadająca najsilniejszą wizję zespołu, zakorzenioną w praktykach z lat 70. i 80. XX wieku.

Mimo braku efektu odbiegającego znacznie od katalogowej normy, warsztaty stały się ważnym wydarzeniem w życiu badaczek oraz zespołu, ujawniając i potwierdzając pewne tendencje pozwalające na sformułowanie wniosków. Prowadzone badania, a szczególnie opisana sytuacja wybierania stroju, pokazały, że stanowi on element performatywnej i dialogicznej trzeciej przestrzeni (Bhabha 2010) – pozostając w nomenklaturze

⁶ Z uwagi na charakter grantu strój musiał być zamówiony w profesjonalnej szwalni.

zaproponowanej przez E. Klekot. Jako taki, strój ludowy zawsze stanowił heterolokalną hybrydę, złożoną z elementów dostępnych na miejscu, za pożyczonych, podpatrzonych itd. – wystarczy wspomnieć flagowe w tym kontekście muszelki na góralskich kapeluszach. Odwołanie do koncepcji trzeciej przestrzeni Homi Bhabhy pozwala dostrzec w procesie tworzenia stroju moment kulturowej translacji – negocjowania pomiędzy wyobrażeniem o tradycji, współczesnymi potrzebami estetycznymi a indywidualnym doświadczeniem ciała i użytkowania. Strój, powstający w wyniku takiego spotkania, nie jest już jedynie rekonstrukcją, ale przestrzenią dialogu pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, pomiędzy wyobrażeniem „ludowości” a codzienną praktyką.

W tym kontekście przydatna okazuje się również kategoria gustu (Bourdieu 1984), reinterpretowana przez Waldemara Kuligowskiego (2022), która pozwala odczytać wybory estetyczne członkiń zespołu jako akt sprawczości, a nie bierne naśladowanie kanonu. Gust ludowy, tworzony w sytuacjach współdziałania i rozmowy, staje się formą wspólnego projektowania znaczeń i tożsamości.

Stare i nowe, lokalne i obce, oficjalne i zakazane – takie były dopływy tworzące ostatecznie gust ludowy mieszkańców wsi oraz miasteczek [...]. Kategoria gustu okazuje się w tych okolicznościach wynikiem raczej aktywności niż bierności, przy czym jest to aktywność szerokiego spektrum aktorów społecznych [...] – pisze W. Kuligowski w kontekście muzyki na Morawach i dodaje – eleganckie wykresy Bourdieu tracą heurystyczną moc (Kuligowski 2022: 345).

XXI-wieczny amatorski ruch wiejski spowodował jeszcze większą hybrydyzację, wchodząc w relacje negocjacji, przekształceń i nowych znaczeń. W kontekście badań nad strojem ludowym hybrydowość ujawnia się w sposobie, w jaki elementy różnych tradycji, estetyk i funkcji są reinterpretowane i łączone w nowe konfiguracje. Strój staje się nie tylko nośnikiem dziedzictwa, ale przede wszystkim przestrzenią świadomego kreowania, negocjowania tożsamości grupowych oraz praktycznego dostosowywania do zmieniających się potrzeb użytkowników. Praktyki związane ze strojem ludowym w środowiskach wiejskich są efektem

świadomych i pragmatycznych negocjacji między tym, co wyobrażone jako tradycyjne, a tym, co odpowiada aktualnym potrzebom wspólnoty – zarówno estetycznym, symbolicznym, jak i użytkowym. Ta ostatnia konstatacja prowadzi do kategorii user experience. Wprowadzenie jej do analizy wyboru i użytkowania stroju ludowego pozwala uchwycić nowe aspekty praktykowania dziedzictwa kulturowego. Pokazuje, że doświadczenie noszenia stroju – komfort, funkcjonalność, estetyczna satysfakcja – staje się równie ważnym czynnikiem jak reprezentacja historyczna czy symboliczna poprawność. Otwarcie się na te perspektywy stanowi szansę na zredefiniowanie badań nad strojem ludowym i zespołami ludowymi w kierunku bardziej partycypacyjnym i afektywnym.

Bibliografia

- Bazielich, B. (1986). Funkcja i wartość strojów regionalnych. *Karkonosze*, 102 (2),
- Bhabha, H. K. i Dobrogoszcz, T. (2010). *Miejsca kultury*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bigaj-Zwonek, B., Kaczmarzyk, I. i Stankiewicz-Kopeć, M. (2023). Strój, ubiór, kostium jako symbole kulturowe. *Perspektywy Kultury*, 43 (4/2), 11–20. doi: 10.35765/pk.2023.430402.03
- Brubaker, R. (2006). *Ethnicity without groups* (1. Harvard Univ. Press paperback ed). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Brzezińska, A. W. (2009). Specjaliści od kultury ludowej? *NAUKA*, 3, 155–172.
- Brzezińska, A. W. i Słomska-Nowak, J. (2011). Specjaliści od kultury ludowej? W: H. Rusek, A. Pieńczak (red.), *Etnologiczne i antropologiczne obrazy świata – konteksty i interpretacje*. *Prace ofiarowane Profesorowi Zygmuntowi Kłodnickiemu w 70. rocznicę urodzin* (s. 62–74). Cieszyn–Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Chomiak-Orsa, I. i Łuczak, K. (2022). The Importance of User Research Methods in User Experience Design. *Informatyka Ekonomiczna*, 4, 1–8. doi: 10.15611/ie.2022.1.01

- Clifford, J. (1995). Autorytet etnograficzny. W: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej* (s. 317–344). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Derejczyk, M., Janiszewska, J., Kasprzyk, D., Kurpiel, A., Lewińska, A. i Majewska, I. (2015). *Zespoły ludowe – raport z badań*. Fundacja Ważka.
- Fudala, R. (2022). Tożsamość etniczna jako zmienna. O możliwości implementacji narzędzi pomiarowych do badań nad problematyką tożsamości. <https://czasopisma.ukw.edu.pl/index.php/przeglad-pedagogiczny/article/view/2284> doi: 10.34767/PP.2022.02.07
- Golla, H. (2013). Dolnośląski strój ludowy. Tradycja w konfrontacji ze współczesnością. W: A. W. Brzezińska, M. Tymochowicz (red.), *Stroje ludowe jako fenomen kulturowy* (s. 103–110). Wrocław.
- Golla, H. (2025). *Stroje regionalne osadników na Dolnym Śląsku*. Wrocław.
- Grabowska, A. (2018). Wartość czy ułomność? Kopie i rekonstrukcje w zbiorach etnograficznych. *Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej*, 5, 25–54. doi: 10.12775/ZWAM.2018.5.03
- Holmes, D. R. & Marcus, G. E. (2005). Cultures of expertise and the management of globalization: Toward the re-functioning of ethnography. In: A. Ong, S. J. Collier (eds.), *Global assemblages: Technology, politics, and ethics as anthropological problems* (p. 235–252). Oxford: Blackwell.
- Holmes, D. R. & Marcus, G. E. (2008). Collaboration today and the re-imagination of the classic scene of fieldwork encounter. *Collaborative Anthropologies*, 1 (1), 81–101.
- Kantor, R. (1982). *Ubiór, strój, kostium. Funkcje odzienia w tradycyjnej społeczności wiejskiej w XIX wieku i w początkach XX wieku na obszarze Polski*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Klekot, E. (2014). Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej. *Kultura Współczesna*, 1, 86–99.
- Klekot, E. (2021). *Kłopoty ze sztuką ludową: Gust, ideologie, nowoczesność*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.

- Kubera, J. (2017). *Francuzi, Algierczycy? Relacje między identyfikacjami Francuzów algierskiego pochodzenia*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kuligowski, W. (2022). Prowincjonalizując Bourdieu: O źródłach i badaniach gustu ludowego. *Lud*, 106, 337–347. doi: 10.12775/lud106.2022.12
- Kurpiel, A. (2018). Strój na scenie (na podstawie badań porównawczych amatorskich zespołów ludowych). W: A. W. Brzezińska (red.), *Współczesna problematyka badań nad strojami ludowymi* (s. 151–160). Wrocław.
- Kurpiel, A. (2025). Lower Silesian Costume: Transposition of Prewar Heritage Within Folkloristic and Regional Frameworks. *Sprawy Narodowościowe. Seria nowa*, 56. doi: 10.11649/sn.3261
- Kurpiel, A. i Lewińska, A. (2015). Zespoły ludowe – geneza zjawiska. *Zeszyty Wiejskie*, 21, 257–262.
- Kwiecińska, M. (2013). Strój krakowski w przestrzeni miejskiej. W: A. W. Brzezińska, M.
- Tymochowicz (red.), *Stroje ludowe jako fenomen kulturowy* (s. 143–150). Wrocław.
- Lachowicz-Tabaczek, K. i Cisek, S. (2006). Wpływ przekonań o stałości – zmienności charakteru narodowego na stereotypy i ustosunkowanie do innych narodowości. *Psychologia Społeczna*, 2 (2), 23–32.
- Lassiter, L. E. (2005). *The Chicago guide to collaborative ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lewińska, A. (2015). Działalność społeczna zespołów ludowych. *Zeszyty Wiejskie*, 21, 283–288. doi: 10.18778/1506-6541.21.22
- Risse, T. (2003). The Euro between national and European identity. *Journal of European Public Policy*, 10 (4), 487–505.
- Sąsiadeczki (b.d.). <https://gckdobroszyce.pl/zespoły/sasiadeczki/>
- Seweryn, T. (1950). *Strój dolno-śląski: Pogórze*. Lublin: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Toboła-Feliks, M. (2021). Paradny ubiór chłopski a kostium estradowy – formy rozbarskiego stroju ludowego w prezentacjach scenicznych

- zespołów regionalnych Górnego Śląska (studium przypadku). *Rocznik Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”*, 9, 76–92.
- Trebunia-Stasz, S. (2020). Strój, który łączy i dzieli: Transpozycje i rekonstrukcje w stroju podhalańskim w kontekście procesów tożsamościowych. W: A. W. Brzezińska, A. Paprot-Wielopolska, M. Tymochowicz (red.), *[Re]konstruowane stroje ludowe jako znak manifestowania tożsamości lokalnej* (s. 305–318). Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Wilson, E. (2007). *Adorned in dreams: Fashion and modernity* (rev. and upated ed). London, New York: I. B. Tauris.
- Woźniak, A. (2013). Strój regionalny czy strój z regionu? Wystąpienie na konferencji „Dziedzictwo kulturowe wsi świętokrzyskiej i północnego Podkarpacia – wiedza, dobre praktyki, wyzwania”, Ciekoty. Pozyskano z <https://www.youtube.com/watch?v=CU5aE0xmBOI>