

KOSTIUM TEATRALNY

(ROZWÓJ I PRZEMIANY OD EUROPY PO AZJĘ)

PIOTR KOTLARZ



GDAŃSK
2026

© Piotr Kotlarz

Kostium teatralny

(Rozwój i przemiany od Europy po Azję)

Projekt okładki: ChatGTP

ISBN Nr 978-83-972116-9-8

Wydawca – Fundacja Kultury „WOBEC”¹.

Gdańsk 2026



¹ Książka Kostium teatralny (Rozwój i przemiany od Europy po Azję) jest dostępna na Licencji Creative Commons, Uznanie autorstwa_Bez utworów zależnych 3,0 Polska)

Spis treści

Wstęp – str. 4.

Historia kostiumu w teatrze greckim – str. 6

Historia kostiumu w teatrze rzymskim - str. 27.

Historia kostiumu w teatrze średniowiecznej Europy – str. 37.

Kostium teatralny w teatrze renesansu – funkcje, symbolika i rozwój w Europie - str. 53.

Rozwój kostiumu teatralnego w epoce baroku i rokoko – str. 88.

Kostium teatralny XVIII wieku – między konwencją a początkiem realizmu – str. 103.

Kostium teatralny w XIX wieku – narodziny realizmu scenicznego – str. 112.

Historia kostiumu teatralnego w XX i XXI wieku – str. 122.

Rozwój kostiumu teatralnego w historii teatru Indii – od starożytności do współczesności – str. 142.

Rozwój kostiumu w teatrze Chin od starożytności do współczesności – str. 151.

Rozwój kostiumu w teatrze Japonii od starożytności do współczesności – str. 172.

Zakończenie – str. 207.

Proponowana bibliografia – str. 209.

Wstęp

Historia kostiumu teatralnego jest jednocześnie historią teatru, przemian kulturowych oraz sposobów rozumienia człowieka i jego obecności na scenie. Kostium nigdy nie był jedynie dodatkiem do przedstawienia ani wyłącznie elementem dekoracyjnym. Od najdawniejszych rytuałów religijnych po współczesne eksperymenty sceniczne pełnił funkcję symboliczną, społeczną, estetyczną i dramaturgiczną. Pozwalał aktorowi przekroczyć własną tożsamość, a widzowi — rozpoznać postać, jej status, emocje i miejsce w świecie przedstawionym. Był znakiem kultury, narzędziem komunikacji i nośnikiem idei epoki.

Niniejsza książka stanowi próbę ukazania historii rozwoju kostiumów teatralnych jako zjawiska wielowymiarowego — pozostającego na styku historii teatru, historii ubioru, historii sztuki oraz antropologii widowisk. Jej celem nie jest wyłącznie przedstawienie chronologicznego przeglądu form scenicznego ubioru, lecz przede wszystkim ukazanie przemian funkcji kostiumu teatralnego: od rytualnego narzędzia transformacji w teatrze antycznym, poprzez symboliczne i dydaktyczne znaczenia średniowiecza, reprezentacyjny przepych renesansu i baroku, aż po realistyczne, psychologiczne i eksperymentalne rozwiązania teatru nowoczesnego i współczesnego.

Rozważania zawarte w pracy obejmują zarówno rozwój europejskiej tradycji teatralnej, jak i wybrane kultury pozaeuropejskie — przede wszystkim teatr Indii, Chin i Japonii. Zabieg ten ma charakter celowy. Historia kostiumu teatralnego nie rozwijała się bowiem wyłącznie w obrębie kultury Zachodu. W wielu cywilizacjach strój sceniczny osiągnął niezwykle wysoki poziom symbolicznego i formalnego rozwoju, stając się integralnym elementem rytuału, tańca, muzyki i filozofii widowiska. Porównanie różnych tradycji pozwala dostrzec zarówno uniwersalne funkcje kostiumu teatralnego, jak i odmienność wynikającą z religii, estetyki oraz struktury społecznej poszczególnych kultur.

Publikacja ta wpisuje się w istniejący nurt badań nad historią teatru i kostiumografii, jednocześnie próbując połączyć rozproszone zagadnienia w jedną syntetyczną narrację. W literaturze przedmiotu znaleźć można liczne opracowania dotyczące historii ubioru, historii teatru czy scenografii, jednak zagadnienie kostiumu teatralnego bywa często traktowane fragmentarycznie — jako element historii mody, dodatku do scenografii lub jedynie ilustracja przemian stylowych poszczególnych epok.

Istotne znaczenie dla badań nad kostiumem teatralnym miały klasyczne opracowania dotyczące historii stroju i scenografii, między innymi prace François Bouchera, Jamesa Lavera czy Maxa Tilmanna, a także publikacje poświęcone historii teatru autorstwa Oskara Brocketta, Margot Berthold czy Allardyce'a Nicolla. W kontekście polskim ważnym punktem odniesienia pozostają badania związane z historią scenografii i teatru prowadzone przez Zbigniewa Raszewskiego, Jana Kotta czy Mieczysława Porębskiego. Wiele cennych informacji odnaleźć można również w

opracowaniach poświęconych kostiumografii operowej, baletowej i filmowej. Mimo bogactwa literatury nadal stosunkowo niewiele istnieje publikacji przedstawiających dzieje kostiumu teatralnego w sposób przekrojowy — od starożytności po XXI wiek, z uwzględnieniem zarówno funkcji estetycznych, jak i kulturowych oraz społecznych.

Książka ma charakter syntetyczny i popularyzatorski, choć opiera się na ustaleniach badaczy historii teatru, historii sztuki i kostiumologii. Jej objętość nie pozwala na wyczerpanie wszystkich zagadnień związanych z historią kostiumu scenicznego, dlatego świadomie skupiono się na najważniejszych zjawiskach, epokach i przemianach estetycznych. Szczególną uwagę poświęcono funkcjom kostiumu, jego relacji z aktorem oraz wpływowi przemian społecznych i ideowych na sposób projektowania stroju scenicznego.

Układ pracy ma charakter chronologiczny. Rozważania rozpoczynają się od teatru starożytnej Grecji i Rzymu, gdzie ukształtowały się podstawowe funkcje kostiumu teatralnego oraz znaczenie maski jako narzędzia transformacji scenicznej. Następnie omówione zostały przemiany teatru średniowiecznego, renesansowego i barokowego, rozwój widowisk dworskich, narodziny realizmu scenicznego w XIX wieku oraz rewolucja estetyczna teatru XX i XXI stulecia. Osobne miejsce zajmują tradycje teatralne Azji, które wywarły ogromny wpływ na nowoczesne myślenie o teatrze i scenicznej plastyce.

Historia kostiumu teatralnego jest historią zmieniającego się spojrzenia na człowieka, sztukę i sam teatr. To także historia relacji między rzeczywistością a iluzją, między ciałem aktora a rolą sceniczną, między kulturą codzienności a światem widowiska. Kostium sceniczny, choć materialny i związany z modą oraz rzemiosłem, pozostaje przede wszystkim językiem teatru — językiem formy, symbolu i obrazu.

Historia kostiumu w teatrze greckim

Omawianie historii kostiumu teatralnego w kulturze europejskiej należy rozpocząć od starożytnej Grecji – nie tylko dlatego, że jest ona kolebką teatru, lecz także dlatego, że już tam kostium stanowił integralny i znaczący element przedstawienia. W teatrze greckim nie był on jedynie „ubiozem aktora”, ale nośnikiem sensu, symbolem oraz narzędziem transformacji.

Od obrzędu do postaci scenicznej: geneza i przemiany kostiumu w teatrze greckim

Genezy kostiumu w teatrze greckim nie można sprowadzić do jednego obrzędu ani do jednorazowego wynalazku. Powstawał on na przecięciu praktyk religijnych, widowisk ludowych, tradycji chóralnej i recytacji epickiej. Zanim stał się wyodrębnionym składnikiem przedstawienia, należał do systemu działań, w którym śpiew, taniec, rytm, gest, maskowanie ciała i czasowe przyjmowanie innej tożsamości tworzyły nierozdzielłą całość. Dlatego najwcześniejsze formy greckiego kostiumu należy rozpatrywać nie jako dekorację aktora, lecz jako środek przemiany uczestnika obrzędu, a zarazem znak pozwalający wspólnocie rozpoznać obecność bóstwa, bohatera, przodka, zwierzęcia lub istoty fantastycznej.

Obrzęd, święto i przemiana ciała

Najważniejszy kontekst rozwoju teatru attyckiego stanowił kult Dionizosa — boga wina, wegetacji, płodności, ekstazy i przekraczania ustalonych granic. Święta ku jego czci łączyły procesje, ofiary, pieśni chóralne, tańce oraz zachowania dopuszczające kontrolowane odwrócenie zwykłego porządku. Uczestnicy mogli występować w wieńcach z bluszczu, skórach zwierzęcych, przepaskach, sztucznych brodach i elementach fallicznych; mogli również malować lub zasłaniać twarz. Takie przekształcenie wyglądu nie służyło realistycznemu podobieństwu. Jego znaczenie wynikało z działania: strój oddzielał czas święta od czasu codziennego, osłabiał indywidualną tożsamość uczestnika i umożliwiał mu wejście w rolę określoną przez mit oraz rytuał.

W obrzędach dionizyjskich szczególną rolę odgrywały postacie należące do orszaku boga, przede wszystkim satyrowie i menady. Skóry zwierzęce, ogony, uszy, rogi lub inne elementy zoomorficzne lokowały wykonawcę pomiędzy światem ludzkim a sferą natury i boskiego szaleństwa. Kostium nie tyle przedstawiał więc gotową postać, ile ustanawiał stan przejściowy. Pozwalał człowiekowi pozostać rozpoznawalnym jako członek wspólnoty, a jednocześnie czynił z jego ciała nośnik obecności innego bytu. Ta podwójność — realne ciało wykonawcy i ukazana za jego pośrednictwem postać — stała się później jednym z podstawowych warunków sztuki aktorskiej.

Religijne źródła teatru nie ograniczały się przy tym do oficjalnych uroczystości miejskich. Równie ważne były lokalne praktyki ludowe związane z kalendarzem rolniczym: święta winobrania, procesje wiejskie, pieśni wykonywane przy pracy i podczas uczt, maskarady oraz pochody falliczne. Małe, czyli Wiejskie Dionizje, odbywające się w demach Attyki, tworzyły przestrzeń dla improwizacji, żartu, zaczepki i czasowego naruszenia hierarchii społecznych. Uczestnicy mogli parodiować typy ludzkie, ośmieszać osoby publiczne, naśladować zwierzęta albo przyjmować role odmienne od własnej płci i pozycji. Zwyczajowe prawo święta zezwalało na zachowania niedopuszczalne w życiu codziennym, a przebranie chroniło wykonawcę i legitymizowało jego działanie jako część obrzędu.

Właśnie w tych praktykach można dostrzec ludowe podstawy późniejszej komedii, dramatu satyrowego oraz części rozwiązań kostiumowych. Powiększony brzuch, wydatny zad, sztuczny fallos, zwierzęca skóra czy groteskowa maska nie były wyłącznie wynikiem artystycznej fantazji dojrzałych poetów. Rozwijały wcześniejszy język świątecznego odwrócenia, w którym ciało poddawano deformacji, aby wyrazić płodność, cielesność, agresję, śmiech i społeczną krytykę. Tradycja ta pozostawiła wyraźny ślad w starej komedii attyckiej. Chóry os, żab, ptaków lub chmur, znane z utworów Arystofanesa, kontynuowały zasadę zbiorowej metamorfozy: grupa obywateli stawała się na czas przedstawienia wspólnotą istot nieludzkich, a kostium nadawał abstrakcyjnej idei lub fantastycznemu zbiorowi widzialną postać.

Dytyramb i narodziny podziału na chór oraz postać

Szczególne znaczenie dla rozwoju tragedii przypisuje się dytyrambowi, czyli chóralnej pieśni związanej z Dionizosem. Wykonywany przez zorganizowany zespół śpiewaków i tancerzy, łączył słowo, muzykę i ruch. Jego wykonawcy nie stanowili jeszcze zespołu indywidualnych postaci w późniejszym sensie dramatycznym. Ich strój podkreślał przede wszystkim wspólnotowy charakter występu, przynależność do chóru i związek z sytuacją kultową. Powtarzalność elementów ubioru porządkowała grupę wizualnie, a rytm ruchu i jednolitość sylwetek wzmacniały wrażenie, że chór przemawia jako całość.

Arystoteles wyprowadzał tragedię z improwizacji przewodników dytyrambu, lecz jego świadectwo powstało znacznie później niż opisywane początki. Należy je zatem traktować jako ważną antyczną próbę rekonstrukcji, a nie pełną dokumentację procesu. Podobnie niepewna pozostaje etymologia słowa *tragōidia*, tradycyjnie tłumaczonego jako „pieśń kozła”. Nazwa mogła wiązać się z koźlim wyglądem wykonawców, z ofiarą, z nagrodą w konkursie albo z innym, niezachowanym elementem święta. Nie ma wystarczających podstaw, by jednoznacznie uznać, że każdy wczesny chór tragiczny występował w koźlich skórach. Sam spór jest jednak znaczący: wszystkie główne interpretacje łączą początki gatunku z obrzędem, agonem i cielesnym znakiem zwierzęcia.

Przemiana obrzędu chóralnego w dramat wymagała wyodrębnienia głosu, który nie był już jedynie głosem przewodnika lub częścią zbiorowości, lecz reprezentował konkretną osobę działającą w obrębie opowieści. Wraz z pojawieniem się takiego wykonawcy strój uzyskał nowe zadanie. Musiał nie tylko określać przynależność rytualną, ale również odróżniać jednostkę od chóru, wskazywać jej płeć, wiek, rangę i aktualną funkcję w fabule. Od tej chwili kostium coraz wyraźniej organizował relację

między zbiorowym komentatorem wydarzeń a bohaterem podejmującym decyzje i ponoszącym ich skutki.

Dziedzictwo Homera i wizualizacja mitu

Drugim ważnym nurtem kształtującym teatr była tradycja epicka. Eposy homeryckie i związane z nimi rozległy repertuar opowieści o wojnie trojańskiej, powrotach bohaterów, konfliktach rodowych i interwencjach bogów dostarczały Grekom wspólnego języka kulturowego. Publiczne wykonywanie poezji przez aoidów, a później rapsodów, uczyło odbiorców śledzenia rozbudowanej narracji oraz rozpoznawania postaci na podstawie ich imion, genealogii, czynów, sposobu mówienia i stałych atrybutów. Wykonawca epicki mógł różnicować bohaterów głosem i gestem, nie stając się jednak aktorem w pełnym znaczeniu tego słowa. Teatr przejął z tej tradycji opowieści i typy bohaterów, lecz przeniósł je z porządku narracji do bezpośredniej, ucieleśnionej obecności.

Znaczenie mitów homeryckich dla rozwoju kostiumu polegało przede wszystkim na stworzeniu repertuaru postaci, których tożsamość należało uczynić natychmiast czytelną. Król, wojownik, jeniec, posłaniec, kapłanka, żałobnica czy bóstwo nie mogli istnieć na scenie jedynie jako imiona wypowiedane w narracji. Potrzebowali widzialnych znaków. Broń, hełm, berło, laska, welon, wieniec, płaszcz podróżny lub szata żałobna stawały się elementami nie tylko wyglądu, ale również dramaturgii. Rekwizyt i ubiór identyfikowały bohatera, ujawniały jego rangę, przypominały o przeszłości, a niekiedy zapowiadały przyszły los.

Tragedia nie była prostą inscenizacją *Iliady* i *Odysei*. Korzystała również z innych cykli epickich oraz z lokalnych wersji mitów, zestawiając je i przekształcając zgodnie z potrzebami polis. Dziedzictwo Homera miało jednak zasadnicze znaczenie dla wyobrażenia heroicznego świata. Długa szata, bogaty płaszcz, oznaki władzy i elementy uzbrojenia oddzielały bohatera mitycznego od współczesnego Ateńczyka, choć kostium nie stanowił rekonstrukcji historycznej epoki brązu. Grecka scena posługiwała się konwencjonalnym obrazem dawności: łączyła formy znane z bieżącej kultury ubioru z atrybutami, które publiczność kojarzyła z wysokim statusem, wojną, religią i heroiczną przeszłością.

Epickie opisy szat i uzbrojenia wzmacniały także przekonanie, że przedmiot może nieść pamięć oraz rangę właściciela. U Homera zbroja po poległym bohaterze staje się przedmiotem sporu i nośnikiem sławy, a tkaniny mogą świadczyć o bogactwie, pochodzeniu i pracy kobiet. Teatr rozwijał tę semantykę. Kostium pozwalał pokazać zmianę losu bez rozbudowanego komentarza: królewska szata mogła ujawnić władzę, jej utrata — upadek, łachmany — wygnanie lub poniżenie, a strój żałobny — zarówno stan emocjonalny, jak i społeczną powinność. W ten sposób ubiór przestawał być jedynie klasyfikacją postaci i stawał się aktywnym składnikiem opowieści.

Tespis i wyodrębnienie aktora

Tradycja antyczna wiązała zasadniczy przełom z działalnością Tespisa z attyckiej Ikarii, poety działającego w VI wieku p.n.e. Przypisywano mu zwycięstwo w pierwszym ateńskim konkursie tragicznym ustanowionym za rządów Pizystrata,

zwykle datowanym na 534 rok p.n.e., oraz wprowadzenie pierwszego aktora, nazywanego *hypokritēs* — „odpowiadającym”. Informacje te pochodzą jednak ze źródeł późniejszych i mają częściowo charakter etiologiczny: wyjaśniają początek instytucji poprzez postać założyciela. Nie należy zatem przedstawiać Tespisa jako twórcy teatru z niczego. Bardziej prawdopodobne jest, że uosabia on etap dłuższego procesu, w którym przewodnik chóru zaczął występować wobec zespołu jako odrębna postać i prowadzić z nim dialog.

Znaczenie tej innowacji było fundamentalne. Powstanie relacji między aktorem a chórem przekształciło opowiadanie w działanie dramatyczne. Zbiorowość mogła zadawać pytania, komentować, ostrzegać lub osądzać, podczas gdy jednostka przedstawiała swoją rację, podejmowała decyzję i przyjmowała odpowiedzialność. Pojawiło się napięcie pomiędzy głosem wspólnoty a głosem bohatera. Wyodrębnienie aktora wymagało zarazem wyodrębnienia jego ciała. Kostium stał się narzędziem, które wizualnie oddzielało osobę działającą od jednolicie ukształtowanego chóru i pozwalało widzom rozpoznać, kto w danym momencie przemawia.

Przy jednym aktorze szczególnego znaczenia nabierała możliwość kolejnego odgrywania kilku ról. Zmiana maski, nakrycia głowy, płaszcza, atrybutu albo sposobu drapowania szaty pozwalała temu samemu wykonawcy powracać jako inna postać. Nie musiała być całkowita: wystarczył zestaw znaków czytelnych dla publiczności i wsparty tekst. Z czasem, gdy Ajschylos miał wprowadzić drugiego aktora, a Sofokles trzeciego, system ten stał się bardziej złożony, ale nie utracił znaczenia. Ograniczona liczba wykonawców nadal wymagała wielokrotnej zmiany ról, także między postaciami męskimi i kobiecymi. Kostium wraz z maską nie uzupełniał zatem gry aktora, lecz stanowił techniczny warunek funkcjonowania repertuaru postaci.

Tespisowi przypisywano również kolejne etapy rozwoju charakterystyki: od smarowania twarzy bielą, przez barwienie jej osadem winnym lub roślinnym, aż po zastosowanie masek. Przekazy te są późne, niespójne i nie pozwalają ustalić ani dokładnej chronologii, ani materiału pierwszych osłon twarzy. Maski zapewne wywodziły się z praktyk obrzędowych starszych od samego teatru, dlatego nie można bez zastrzeżeń uznać Tespisa za jej wynalazcę. Jego wkład można natomiast rozumieć jako teatralne sfunkcjonalizowanie maski: podporządkowanie jej rozróżnianiu postaci, zmianie ról i prowadzeniu dialogu dramatycznego.

Podobnej ostrożności wymaga popularny obraz „wozu Tespisa”, na którym poeta miał podróżować z zespołem po Attyce. Motyw ten utrwała przede wszystkim późniejsza tradycja literacka i nowożytna wyobraźnia teatralna. Dobrze oddaje on mobilność dawnych wykonawców oraz związek przedstawień z lokalnymi świątami, nie może jednak służyć jako pewny dokument konkretnej praktyki Tespisa. Także wysokie koturny i skrajnie monumentalne maski nie powinny być przypisywane początkom tragedii. Formy silnie powiększające sylwetkę aktora wiążą się głównie z późniejszym rozwojem teatru, zwłaszcza z epoką hellenistyczną i rzymską.

Najtrwalszy wkład Tespisa nie polegał więc na wynalezieniu wszystkich elementów teatru, lecz na zmianie ich wzajemnej funkcji. To, co wcześniej służyło zbiorowemu uczestnictwu w obrzędzie, zostało przystosowane do reprezentowania indywidualnej postaci w uporządkowanej akcji. Strój rytualny zaczął działać jako kostium sceniczny,

maska obrzędowa — jako zmienny znak osoby dramatu, a przewodnik chóru — jako aktor zdolny wystąpić wobec wspólnoty. Reforma ta otworzyła możliwość rozwoju fabuły, konfliktu i charakteru scenicznego.

Od ubioru codziennego do systemu znaków

Grecki kostium teatralny nie tworzył całkowicie odrębnego systemu odzieży. Jego podstawą pozostawały formy znane z życia społecznego i religijnego: chiton, peplos, himation, chlamida, płaszcz, pas, welon i różne nakrycia głowy. Teatr modyfikował jednak ich długość, barwę, ornament, sposób drapowania oraz zestawienie z atrybutami. Dzięki temu ten sam typ szaty mógł oznaczać codzienność, uroczystość, władzę, żalobę albo obcość. Różnica między ubiorem a kostiumem nie wynikała z samego kroju, lecz z kontekstu użycia i z przypisanej mu funkcji reprezentacyjnej.

Praktyki religijne dostarczyły teatrowi wielu sposobów kodowania znaczeń. Jasna, czysta szata mogła sygnalizować rytualną nieskazitelną, wieniec — status kapłana, błagalnika, uczestnika święta lub zwycięzcy, a gałąź oliwna czy laurowa — określoną relację z bóstwem i wspólnotą. Ciemne tkaniny, rozpuszczone włosy i gesty rozdierania szat wiązały się z żalobą. Skóra zwierzęca mogła wskazywać na dzikość, ubóstwo, pasterskie pochodzenie albo związek z Dionizosem. Znaczenia te nie były całkowicie stałe; ujawniały się w zestawieniu z tekstem, ruchem i sytuacją sceniczną.

W tragedii strój służył przede wszystkim hierarchizacji i indywidualizacji. Bogato zdobiona szata oraz insygnia władzy wyróżniały monarchę, uzbrojenie identyfikowało wojownika, odmienny krój lub nakrycie głowy mogły wskazywać cudzoziemca, a strój zniszczony — wygnańca, żebraka lub człowieka dotkniętego katastrofą. W komedii ten sam mechanizm był poddawany deformacji. Typy społeczne i zawodowe przedstawiano za pomocą celowo przesadzonych cech, a kostium mógł eksponować biologiczność ciała. W dramacie satyrowym krótsze elementy stroju, skóry, ogony i sztuczne fallosy kształtowały zbiorową, półzwierzęcą sylwetkę chóru. Każdy gatunek inaczej rozkładał proporcje między rytualnością, typizacją i groteską.

Maska stanowiła najbardziej radykalną postać tego systemu. Zakrywając indywidualną twarz wykonawcy, przenosiła uwagę z jego prywatnej osoby na rolę. Nie była po prostu portretem o niezmiennym „wyrazie emocjonalnym”. W klasycznym teatrze jej znaczenie współtworzyły postawa ciała, kierunek ruchu, rytm mowy, tekst i relacja z innymi postaciami. Pozwalała również mężczyznom odgrywać role kobiece oraz jednemu aktorowi występować w kilku wcieleniach. Ponieważ organiczne materiały masek — zapewne tkanina, drewno, skóra lub ich połączenia — niemal się nie zachowały, wiedzę o nich rekonstruuje się pośrednio na podstawie przedstawień ikonograficznych, figurek, tekstów i późniejszych opisów. Wizerunków z różnych epok nie należy przy tym traktować jako jednolitego zapisu teatru V wieku p.n.e.

Widzialność, konwencja i pamięć rytuału

Rzeczywistość przedstawień organizowanych podczas wielkich świąt ateńskich sprzyjała czytelności wizualnej. W rozległej przestrzeni teatru szczegóły twarzy i subtelności tkaniny były mniej istotne niż wyraźna sylwetka, kontrast, rytm grupy i rozpoznawalny atrybut. Nie oznacza to jednak, że od początku stosowano skrajnie jaskrawe szaty,

olbrzymie maski i bardzo wysokie obuwie. Klasyczny teatr ateński wypracowywał czytelność przede wszystkim przez konwencję: widz rozpoznawał postać dzięki zespołowi znaków, których sens znał z życia obywatelskiego, kultu, mitu i wcześniejszych przedstawień.



Satyr, Dionizos i menada – przedstawienie archaiczne. Domena publiczna.

Kostium działał jednocześnie na kilku poziomach. Na poziomie rytualnym wiązał przedstawienie ze świętem Dionizosa i przypominał o jego religijnych ramach. Na poziomie transformacyjnym umożliwiał wykonawcy przyjęcie odmiennej płci, wieku, pozycji lub natury. Na poziomie społecznym ujawniał hierarchie i pozwalał je czasowo odwracać. Na poziomie narracyjnym przekazywał informacje o losie postaci, a niekiedy sam uczestniczył w akcji jako przedmiot rozpoznania, podstęp, poniżenia lub przywrócenia godności. Na poziomie przestrzennym porządkował relację między aktorem i chórem, jednostką i zbiorowością.

Przejsie od obrzędu do teatru nie oznaczało więc prostego zerwania z religijną przeszłością. Było raczej procesem różnicowania funkcji. Elementy maskowania ciała, znane z kultu i świąt ludowych, zostały podporządkowane nowemu porządkowi reprezentacji. Opowieści epickie dostarczyły postaci, genealogii i wzorów heroicznej tożsamości, które należało ucieleśnić. Reforma kojarzona z Tespisem wyodrębniła aktora i przekształciła jego ubiór w narzędzie zmiany ról. Instytucjonalizacja konkursów dramatycznych w Atenach utrwaliła zaś system konwencji rozwijany później przez Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa i poetów komediowych.

Grecki kostium teatralny zachował zatem pamięć swoich rytualnych początków, nawet gdy stał się wyspecjalizowanym środkiem sztuki scenicznej. Nadal przekraczał granicę pomiędzy tym, kim wykonawca był w życiu codziennym, a tym, kogo uobecniał wobec widzów. Jego historyczne znaczenie polegało nie na dekorowaniu ciała, lecz na przekształcaniu go w znak. W tej zdolności do jednoczesnego

ukrywania osoby aktora i ujawniania postaci zawiera się jedna z najtrwalszych zasad europejskiej praktyki kostiumowej.

Kostium jako system znaków w teatrze greckim: geneza, formy i funkcje

Problemy źródłowe i terminologiczne

Rekonstrukcja kostiumu teatru greckiego napotyka zasadnicze trudności metodologiczne. Nie zachowały się bowiem stroje ani maski, które można byłoby z całą pewnością uznać za używane podczas przedstawień w epoce archaicznej lub klasycznej. Wiedza na ten temat pochodzi z kilku odmiennych kategorii źródeł: tekstów dramatycznych, późniejszych przekazów literackich i leksykograficznych, malarstwa wazowego, figurek terakotowych oraz archeologicznych pozostałości budowli teatralnych. Materiały te powstawały w różnych okresach i nie zawsze przedstawiają rzeczywistą praktykę sceniczną. Wizerunek na wazie mógł być artystyczną interpretacją mitu, a późny opis leksykografa — świadectwem teatru hellenistycznego lub rzymskiego, nie zaś ateńskiego teatru V wieku p.n.e.

Greka klasyczna nie знаła jednego ścisłego odpowiednika współczesnego terminu „kostium teatralny”. Wyraz *skeuē* oznaczał szeroko rozumiany strój, wyposażenie lub zewnętrzną postać wykonawcy, natomiast *stolē* odnosiło się przede wszystkim do szaty. Dopiero Juliusz Polluks, autor *Onomastikonu* z II wieku n.e., używał tych określeń w bardziej technicznym znaczeniu, opisując stroje, obuwie i maski aktorów. Jego katalog pozostaje ważnym źródłem, jednak dzieli go od klasycznej tragedii około sześciu stuleci. Nie można więc bezpośrednio przenosić wszystkich wymienionych przez niego typów na przedstawienia Ajschylosa, Sofoklesa czy Eurypidesa.

Od święta Dionizosa do instytucji teatralnej

Rozwój ateńskiego dramatu pozostawał związany z kultem Dionizosa, zwłaszcza z obchodami Wielkich Dionizjów i Lenajów. Święta te obejmowały procesje, ofiary, śpiew chóralny, taniec oraz konkursy dramatyczne. Arystoteles wywodził tragedię z improwizacji przewodników dytyrambu, czyli pieśni chóralnej ku czci Dionizosa, natomiast komedię — z tradycji pieśni fallicznych. Relacja ta, zapisana w IV wieku p.n.e., jest najważniejszym starożytnym świadectwem dotyczącym początków dramatu, ale nie stanowi pełnego opisu jego historycznej genezy. Współczesne badania podkreślają, że proces przechodzenia od rytuału do teatru był długotrwały i nie miał charakteru prostego następstwa jednej formy obrzędowej przez drugą.

W obrzędach dionizyjskich wygląd uczestnika mógł być przekształcany za pomocą wieńców z bluszczu, tyrsów, skór zwierzęcych i innych atrybutów boga. W *Bachantkach* Eurypidesa Kadmos i Tejrezjasz przywdziewają jelenie skóry, biorą tyrsy i ozdabiają głowy bluszczem, aby uczestniczyć w kulcie Dionizosa. Tekst dramatu nie jest bezpośrednim dokumentem najwcześniejszych praktyk rytualnych, potwierdza jednak, że ubiór postrzegano jako widzialny znak przynależności do wspólnoty kultowej.

Nie należy zatem twierdzić, że kostium teatralny został po prostu przejęty z jednego określonego obrzędu. Bardziej uzasadnione jest przyjęcie, że teatr wykorzystał kulturowo utrwalone mechanizmy przemiany wyglądu. Elementy ubioru pozwalały czasowo zawiesić codzienną tożsamość uczestnika i uczynić z jego ciała znak obecności boga, herosa, zwierzęcia lub postaci należącej do świata mitu. W teatrze funkcja ta została podporządkowana przedstawieniu fabuły i organizacji roli scenicznej.

Tradycja starożytna przypisywała Tespisowi, działającemu w VI wieku p.n.e., wyodrębnienie pierwszego aktora z chóru. Informacje o jego życiu i działalności pochodzą jednak ze znacznie późniejszych przekazów. Nie ma podstaw, by szczegółowo rekonstruować „kostium Tespisowy” ani twierdzić, że początkowo stosował on makijaż zamiast maski. Można jedynie przypuszczać, że wczesny ubiór wykonawcy opierał się na znanych Grekom elementach odzieży, przekształcanych za pomocą nakryć głowy, masek, skór i atrybutów.



Wóz Tespisa, płaskorzeźba dzwonnicy Giotto we Florencji, Włochy, Nino Pisano, 1334–1336 Plik ten jest licencjonowany na podstawie licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 2.5 Ogólna.

Wraz z instytucjonalizacją konkursów dramatycznych kostium stał się także elementem finansowanej i organizowanej produkcji. W Atenach choreg, czyli zamożny obywatel zobowiązany do pokrywania kosztów przygotowania chóru, odpowiadał między innymi za jego stroje i maski. Kosztowność oprawy wizualnej była

zatem nie tylko kwestią estetyczną, lecz również przejawem obywatelskiego mecenatu, rywalizacji prestiżowej i publicznej reprezentacji wspólnoty.



Mozaika Orestesa, głównego bohatera trylogii Ajschylosa, *Oresteja*. *Domena publiczna*.

Kostium tragiczny w V wieku p.n.e.

Podstawę stroju tragicznego stanowiły elementy wywodzące się z ubioru greckiego: chitony różnej długości, płaszcze i narzutki. Nie były one jednak prostą kopią odzieży codziennej. Dobór tkaniny, ornamentu, długości szaty i sposobu jej drapowania tworzył wizerunek należący do odległego świata mitu. Szczególnie uroczyste stroje mogły być wzorowane na szatach używanych w kontekstach ceremonialnych, przez kapłanów, muzyków i uczestników procesji.

Postacie królewskie oraz boskie wyróżniały się ozdobnymi tkaninami, nakryciami głowy i atrybutami, takimi jak berło, broń, tyrs, skóra zwierzęca lub wieniec. Ubiór pozwalał określić pozycję społeczną, pochodzenie i rolę bohatera jeszcze przed rozpoczęciem wypowiedzi. Strój orientalny mógł charakteryzować władcę perskiego lub mieszkańca Azji, zbroja — wojownika, skóra lwa i maczuga — Heraklesa, natomiast łuk — Apollina bądź łucznika.

Znaczenie kostiumu nie opierało się jednak na całkowicie sztywnym kodzie. Popularne zestawienia, według których purpura zawsze oznaczała władzę, biel niewinność, a czerń śmierć, upraszczają rzeczywistą praktykę. Barwa mogła współtworzyć znaczenie postaci, lecz jej interpretacja zależała od kontekstu

fabularnego, pozostałych elementów stroju, wypowiedzi oraz wiedzy widza. W tragedii szczególnie istotne były kontrasty: bogactwo i ubóstwo, strój obrzędowy i zniszczona odzież, szata władcy i ubiór wygnańca, strój męski i kobiece przebranie.

Najważniejsze świadectwo ikonograficzne stanowi tak zwana Waza Pronomosa, attycki krater wolutowy wykonany około 410–400 roku p.n.e. Przedstawia ona Dionizosa i Ariadnę, muzyka Pronomosa, poetę, aktorów oraz członków chóru dramatu satyrowego. Aktorzy trzymają maski, dzięki czemu malarz ukazał jednocześnie wykonawców i kreowane przez nich postacie. Bogato ornamentowane, długie stroje głównych aktorów potwierdzają znaczenie dekoracyjnej tkaniny w późnym V wieku p.n.e. Waza nie jest jednak fotograficznym zapisem konkretnego spektaklu. Stanowi artystyczne przedstawienie środowiska teatralnego, być może związane ze zwycięstwem konkursowym, dlatego jej szczegóły wymagają ostrożnej interpretacji.

Szczegółnej korekty wymaga popularny obraz klasycznego aktora tragicznego stojącego na bardzo wysokich koturnach. W V wieku p.n.e. termin *kothornos* oznaczał przede wszystkim miękki but o stosunkowo niskiej podeszwie, niekiedy sięgający wysoko na łydkę. Wysokie podeszwy, rozbudowane nakrycie głowy określane jako *onkos* oraz silne wyściełanie sylwetki są lepiej poświadczane dla późniejszego teatru hellenistycznego i rzymskiego. Przedstawianie ich jako stałego elementu tragedii Ajschylosa lub Sofoklesa jest anachronizmem.

Maska i konstrukcja tożsamości scenicznej

Maska była częścią stroju, lecz zarazem jego najważniejszym elementem antropologicznym i dramaturgicznym. W języku greckim określano ją słowem *prosōpon*, które mogło oznaczać również twarz lub osobę. Związek ten trafnie oddaje funkcję maski: nie była ona jedynie przedmiotem zakrywającym oblicze wykonawcy, ale tworzyła widzialną postać sceniczną.

Żadna maska używana w ateńskim teatrze klasycznym nie zachowała się do czasów współczesnych. Informacje o wykonywaniu ich z usztywnionego płótna, drewna, korka, skóry i włosów są rekonstrukcjami opartymi na późniejszych przekazach i przedstawieniach ikonograficznych. Zachowane maski terakotowe były zbyt ciężkie lub zbyt małe, aby służyć do gry; pełniły zapewne funkcję wotywną, dekoracyjną albo funerarną. Dlatego szczegółowe opisy technologii produkcji masek powinny być formułowane jako hipotezy, a nie ustalone fakty.

Maska umożliwiała rozpoznanie płci, wieku i ogólnego typu postaci, a jednocześnie ułatwiała wielokrotną obsadę ról. Po zwiększeniu liczby aktorów do dwóch, a następnie trzech — innowacje te Arystoteles przypisywał odpowiednio Ajschylosowi i Sofoklesowi — każdy wykonawca mógł nadal odgrywać kilka postaci. Zmiana maski, kostiumu i atrybutów sygnalizowała zmianę tożsamości. Rozwiązanie to miało szczególne znaczenie, ponieważ wszystkie role mówiące, także kobiece, wykonywali mężczyźni.

Nie można jednak zakładać, że w V wieku p.n.e. każda postać posiadała maskę odpowiadającą ściśle określonej katalogowi cech psychicznych. Badania nad klasycznymi konwencjami maskowania wskazują raczej na stosunkowo oszczędne

różnicowanie według płci i wieku. Rozbudowane katalogi typów opisane przez Polluksa odnoszą się w znacznej części do tragedii poklasycznej i komedii nowej. Przenoszenie jego kilkudziesięciu kategorii na teatr V wieku p.n.e. zaciera różnicę między epokami.



Marmurowa płaskorzeźba przedstawiająca poetę, prawdopodobnie Sofoklesa. Domena publiczna.

Dyskusyjna pozostaje funkcja akustyczna maski. Popularne twierdzenie, że duży otwór ustny działał jak megafon, nie znajduje bezpośredniego potwierdzenia w źródłach klasycznych. Eksperymenty prowadzone na współczesnych rekonstrukcjach wskazują, że maska mogła zmieniać barwę i kierunkowość dźwięku, a w niektórych zakresach częstotliwości wzmacniać głos. Nie dowodzi to jednak, że maski projektowano przede wszystkim jako urządzenia nagłaśniające. Ich podstawowe funkcje były wizualne, dramaturgiczne i transformacyjne.

Zakrycie twarzy nie oznaczało całkowitego zaniku ekspresji. Gest, postawa ciała, kierunek zwrócenia maski, rytm ruchu, taniec i sposób prowadzenia głosu tworzyły wspólny system znaczeń. Nie ma jednak dostatecznych podstaw, aby rekonstruować jeden zamknięty „kodeks gestów” obowiązujący wszystkich aktorów. Maski

zmieniała organizację gry scenicznej, lecz nie sprowadzała jej automatycznie do mechanicznej deklamacji.

Kostium jako narzędzie dramaturgiczne w tragedii

Późna tradycja przypisywała Ajschylosowi wprowadzenie bardziej uroczystych i dostojnych strojów tragicznych. Informacja ta odpowiada monumentalnemu charakterowi jego zachowanych dramatów, lecz pochodzi od autorów znacznie późniejszych. Arystoteles, omawiając wkład Ajschylosa, wymienia przede wszystkim drugiego aktora, ograniczenie roli chóru i rozwój dialogu, nie zaś wynalezienie określonego typu kostiumu. Bezpieczniej jest więc mówić o tradycji wiążącej Ajschylosa z rozwojem widowiskowości niż o udokumentowanej reformie ubioru.



Medea zabija swego syna, amfora czerwonofigurowa z [Kampanii](#), ok. 330 p.n.e., [Luwr](#) (K 300). Domena publiczna.

W jego tragediach wygląd postaci i chóru niewątpliwie organizował znaczenie przedstawienia. W *Persach* orientalizujący ubiór dworu mógł wskazywać obcość kulturową i wysoką pozycję bohaterów. W *Eumenidach* wygląd Erynii musiał odróżniać je od postaci ludzkich i budować ich nadnaturalny charakter. Nie można jednak dowieść, że kostiumy te były zawsze ciężkie, bardzo wysokie lub skrajnie

monumentalne. Takie wyobrażenie pozostaje częściowo produktem późniejszej ikonografii.

Jeszcze ostrożniej należy oceniać tezę, że Sofokles wprowadził „psychologiczny” kostium i ograniczył monumentalność poprzednika. Brakuje źródeł potwierdzających taką liniową ewolucję. W tragediach Sofoklesa wygląd postaci niewątpliwie uczestniczył w dramaturgii: zmiana fizycznego stanu Edypa po samooślepieniu czy rany i zaniedbanie Filokteta musiały zostać zakomunikowane wizualnie. Nie oznacza to jednak powstania realistycznego kostiumu w nowoczesnym znaczeniu. Strój nadal operował czytelnym znakiem sytuacji, pozycji i zmiany losu bohatera.

Lepiej udokumentowane jest znaczenie zniszczonej odzieży w tragediach Eurypidesa. Arystofanes wielokrotnie parodiował jego skłonność do przedstawiania herosów, królów i wygnańców w łachmanach. W *Acharnejczykach* Dikaiopolis pożycza kostium żebraka Telefosa, aby wzbudzić litość słuchaczy. Komediowa parodia dowodzi, że publiczność rozpoznawała zniszczone szaty jako charakterystyczny element określonych tragedii Eurypidesa. Nie był to jednak pełny realizm historyczny, lecz świadomie skonstruowany znak cierpienia, degradacji i odwrócenia statusu.

Szczególnie złożoną funkcję pełni przebranie Penteusza w *Bachantkach*. Dionizos nakłania króla do założenia kobiecej szaty i peruki, aby mógł niepostrzeżenie obserwować bachantki. Zmiana kostiumu nie jest tu wyłącznie praktycznym kamuflażem. Oznacza naruszenie społecznej i płciowej tożsamości władcy, utratę kontroli nad własnym wizerunkiem oraz podporządkowanie się Dionizosowi. Scena wykorzystuje ponadto świadomość widowni, że postać kobieco przebranego Penteusza odgrywa mężczyzna. Kostium tworzy więc wielowarstwowe napięcie między aktorem, rolą społeczną bohatera i jego nową tożsamością.

Zróżnicowanie gatunkowe

Tragedia

Strój tragiczny konstruował ciało uporządkowane, godne i należące do świata mitu. Mógł obejmować długi lub krótki chiton, płaszcz, miękkie obuwie, maskę, perukę lub nakrycie głowy oraz odpowiednie atrybuty. Stopień ozdobności zależał od postaci i sytuacji. Nie wszyscy bohaterowie nosili długie, bogate szaty: wojownik, posłaniec, wygnaniec lub osoba pogrążona w żałobie wymagała odmiennego rozwiązania wizualnego. Kluczowa była zatem nie jednolita monumentalność, lecz czytelna organizacja różnic.

Komedia stara

Kostium komedii starej eksponował ciało groteskowe. Przedstawienia wazowe ukazują aktorów z wyściełanymi brzuchami i pośladkami, w krótkich tunikach oraz ze sztucznym fallusem. Elementy te deformowały sylwetkę, podkreślały materialność ciała i umożliwiały obsceniczny humor. Komediowa maska mogła wyolbrzymiać wiek, brzydotę lub szczególne cechy postaci, a w pewnych przypadkach nawiązywać do wyglądu rozpoznawalnej osoby publicznej.



Scena teatralna z dwoma aktorami komediowymi na sycylijskim [kielichu czerwonofigurowym](#)- kraterze, ok. 350–340 p.n.e. Plik ten jest licencjonowany na podstawie licencji Creative Commons Attribution 3.0 Unported. © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons

Ważną częścią widowiska były fantastyczne kostiumy chórów. Chór mógł przedstawiać ptaki, żaby, osy, chmury, rycerzy lub personifikacje pojęć. Nie oznaczało to zawsze pełnego „realistycznego” przebrania za zwierzę. Do zasugerowania ptasiej czy owadziej tożsamości mogły wystarczyć skrzydła, ogon, charakterystyczna maska i odpowiednio prowadzony ruch. Kostium chóru łączył funkcję identyfikacyjną z choreografią, tworząc zbiorowy obraz sceniczny ([Compton-Engle 2015](#)).

Komedia średnia i nowa

Przejsie od komedii starej do średniej, a następnie nowej nie było jednorazową reformą, lecz stopniową zmianą poetyki. Ograniczeniu bezpośredniej satyry politycznej towarzyszyło osłabienie obscenicznej deformacji ciała. W komedii nowej, reprezentowanej przede wszystkim przez Menandra, strój zbliżył się do ubioru codziennego, a wyeksponowany fallus i skrajne wyściełanie zostały w znacznym stopniu zarzucone. Maska nie zniknęła, lecz coraz wyraźniej komunikowała typ społeczny: młodzieńca, starca, niewolnika, żołnierza, hetery lub matrony. System ten dobrze odpowiadał fabułom opartym na pomyłkach tożsamości, konfliktach

rodzinnych i rozpoznaniu bohaterów ([The Metropolitan Museum of Art, „Theater in Ancient Greece”](#)).

Dramat satyrowy

Dramat satyrowy łączył mitologiczny świat tragedii z cielesnością i obscenicznością chóru satyrów. Najważniejszym elementem ich stroju było *perizōma*, czyli rodzaj krótkich spodenek lub przepaski z doczepionym ogonem i fallusem. Maski ukazywały zwierzęce uszy, zarost i spłaszczony nos.



Puchar do picia, ok. 490–480 p.n.e., przedstawiający menadę i satyra. MatthiasKabel – Praca własna, Creative Commons CC-BY-SA-2.5 i starszymi wersjami (2.0 i 1.0)

W klasycznej ikonografii attyckiej satyrowie mieli częściej cechy końskie niż kozie; popularny obraz półkozła upowszechnił się pod wpływem późniejszego łączenia satyra z Panem.

Waza Pronomosa ukazuje członków chóru noszących przepaski z ogonami i fallusami, ale trzymających maski w dłoniach. Dzięki temu widoczne są jednocześnie młode, ludzkie ciała wykonawców oraz hybrydyczne postacie sceniczne. Główni aktorzy występują natomiast w bogatszych kostiumach zbliżonych do tragicznych. Dramat satyrowy nie był więc wyłącznie „dzikim” przeciwieństwem tragedii, lecz

gatunkiem, który zestawiał tragiczny mit z cielesnością, tańcem i dionizyjskim odwróceniem porządku.

Funkcje kostiumu

Kostium grecki tworzył kompleksowy system komunikacji wizualnej. Jego najważniejsze funkcje można określić jako:

1. **Identyfikacyjną** — wskazywał płeć sceniczną, wiek, status, pochodzenie i typ postaci. Znaczenie powstawało z połączenia maski, szaty, obuwia, fryzury i atrybutów.
2. **Transformacyjną** — pozwalał wykonawcy przyjąć inną tożsamość, a jednemu aktorowi odgrywać kilka ról. Szczególnie ważne było konstruowanie postaci kobiecych przez męskich wykonawców.
3. **Dramaturgiczną** — zmiana, utrata lub zniszczenie ubioru mogły sygnalizować przemianę sytuacji bohatera. Przebranie mogło uruchamiać akcję, prowadzić do pomyłki albo zapowiadać katastrofę.
4. **Symboliczną** — materia, ornament, barwa i atrybuty wiązały postać z władzą, kultem, żalobą, obcością, ubóstwem lub określonym mitem. Symbolika ta miała charakter kontekstowy, nie zaś postać jednego niezmiennego kodu.
5. **Gatunkową** — sylwetka aktora informowała, czy widz ma do czynienia z tragedią, komedią bądź dramatem satyrowym. Uporządkowane ciało tragiczne kontrastowało z deformacją komediową i hybrydycznością satyrów.
6. **Widowiskową** — kostium współtworzył kompozycję przedstawienia i ułatwiał rozpoznawanie postaci w teatrze na otwartym powietrzu. Nie należy jednak wyjaśniać wszystkich jego cech wyłącznie wielkością widowni. Klasyczny Teatr Dionizosa wyglądał inaczej niż jego późniejsza, kamienna postać, a zachowane budowle były wielokrotnie przebudowywane.
7. **Rytualną i społeczną** — kostium zachowywał związek przedstawienia ze świętem Dionizosa, a zarazem umożliwiał czasowe przekraczanie norm dotyczących płci, hierarchii, cielesności i publicznego zachowania.

Kostium a Arystotelesowska kategoria *opsis*

W *Poetyce* Arystoteles zaliczył *opsis*, czyli wizualny wymiar widowiska, do sześciu składników tragedii. Jednocześnie uznał go za element najsłabiej związany ze sztuką samego poety, ponieważ utwór powinien wywoływać litość i trwogę również poprzez konstrukcję fabuły, nawet bez scenicznego wykonania. Nie oznacza to jednak, że filozof negował znaczenie kostiumu dla przedstawienia. Rozróżniał raczej sztukę kompozycji dramatycznej od pracy osób odpowiedzialnych za materialną realizację widowiska, w tym *skeuopoiosa*, wykonawcy lub projektanta masek i wyposażenia scenicznego.

Z perspektywy historii teatru kostium nie był zatem dodatkiem pozbawionym znaczenia, lecz jednym z warunków scenicznego istnienia postaci. Tekst dramatyczny projektował określony wygląd wykonawcy, a przedstawienie konkretyzowało go za pomocą maski, szaty, ruchu i rekwizytu. Napięcie między względną podrzędnością *opsis* w teorii poezji a jej fundamentalną rolą w praktyce teatralnej jest jedną z najważniejszych cech greckiej refleksji nad widowiskiem.

Wnioski

Historia kostiumu greckiego nie przebiegała linearnie od prostego stroju rytualnego do coraz bardziej monumentalnego, a następnie realistycznego ubioru scenicznego. Poszczególne gatunki rozwijały własne konwencje, a formy naturalistyczne, ceremonialne i groteskowe mogły współistnieć. Kostium tragiczny konstruował dystans wobec codzienności i materializował świat mitu; kostium komediowy deformował ciało, aby podważać społeczne hierarchie; strój satyrów ukazywał hybrydyczność i dionizyjskie przekraczanie granic.

Najważniejszą cechą greckiego kostiumu była jego funkcja semiotyczna. Nie odtwarzał on po prostu wyglądu postaci, ale wytwarzał jej sceniczną tożsamość. Maski, szaty, obuwie, peruka i atrybut tworzyły wraz z głosem oraz ruchem aktora jeden system znaczeń. Z tego względu kostium należy analizować nie jako dekoracyjne uzupełnienie dramatu, lecz jako integralną część antycznej praktyki performatywnej.

Zmiany w okresie hellenistycznym

W wyniku podbojów Aleksandra Wielkiego świat grecki rozszerzył się na ogromne obszary imperium perskiego. Nastąpiło bezpośrednie spotkanie helleńskiej kultury ze starszymi cywilizacjami Wschodu, pojawiły się nowe prądy w religii, filozofii i sztuce, rozwinęła się nauka. Polityczną dominację zyskały nowe organizmy państwowe – monarchie hellenistyczne, a polis straciły na znaczeniu. Centrami kulturowymi stały się nowe ośrodki miejskie leżące poza Grecją właściwą, takie jak Aleksandria w Egipcie, Antiochia w Syrii czy Pergamon w Azji Mniejszej.

Okres hellenistyczny (323–30 r. p.n.e.) przyniósł głęboką transformację greckiego społeczeństwa. Zmianie uległa dotychczasowa struktura polityczna i społeczna, a Grecy z obywateli niezależnych polis stali się częścią wielkich monarchii. Dzięki podbojom Aleksandra Wielkiego świat grecki otworzył się na Wschód. W wielkich metropoliach, takich jak Aleksandria w Egipcie czy Antiochia, Grecy i Macedończycy wymieszali się z ludnością lokalną (Egipcjanami, Persami, Żydami).

Obywatelstwo dotychczas zamkniętych wspólnot straciło na znaczeniu politycznym. Władzę przejęli monarchowie i ich urzędnicy, a dawne zgromadzenia ludowe miały coraz mniejszy wpływ na decyzje państwowe.

Wokół dworów królewskich powstała nowa, wpływowa elita urzędnicza i wojskowa. Język grecki (tzw. *koine*) stał się uniwersalnym językiem urzędowym i międzynarodowym w całym basenie Morza Śródziemnego. Utrata niezależności

politycznej sprzyjała skupieniu się na życiu prywatnym i osobistym szczęściu. Na popularności zyskały nowe nurty filozoficzne (np. stoicyzm, epikureizm, cynizm), które uczyły, jak odnaleźć się w nowym, niepewnym świecie.



Papposilenus – przedstawienie Sylena jako starca, typowej postaci w sztukach satyrycznych. Gra na krotale (cymbałach). Domena publiczna.

Tradycyjni greccy bogowie (olimpijczycy) zaczęli być utożsamiani z bóstwami wschodnimi. Pojawiły się nowe kultury (np. bóstwa Serapisa), a także powszechny kult władców hellenistycznych.

Powyższe zmiany znalazły swe odbicie w rozwoju teatru, w tym także w kostiumie. W okresie hellenistycznym (po śmierci Aleksander Wielki w 323 p.n.e.) kostiumy w antycznej Grecji uległy wyraźnym przemianom, które odzwierciedlały większą różnorodność kulturową i wpływy ze wschodu. To był czas, kiedy grecka moda przestała być tak „klasycznie prosta”, a zaczęła bardziej eksperymentować.

Najważniejsze zmiany w kostiumie teatralnym tego okresu to wzrost różnorodności i bogactwa stylów. W przeciwieństwie do wcześniejszego okresu klasycznego, gdzie dominowały proste formy jak chiton czy peplos, w epoce hellenistycznej pojawiło się więcej wariantów krojów i sposobów drapowania. Stroje stały się bardziej złożone i dekoracyjne. Rozwój scenografii, w tym budowa głębszego i wyższego proskenionu, wymusił zmianę proporcji kostiumu. Aktorzy stali się bardziej odseparowani od widzów, przez co rekwizyty, maski i odzież musiały być bardziej wyraziste niż za czasów klasycznych.

W kostiumach widoczne były wpływy wschodnie (orientalne), pojawiły się bardziej luksusowe tkaniny (np. jedwabie), stosowano bogatsze wzory i kolory, stroje zaczęły być bardziej ozdobne i mniej „surowe” niż wcześniej. Zaczęto przywiązywać większą rolę do detalu i dekoracji. Hafty, bordiury i zdobienia stały się bardziej popularne. Ubrania często podkreślały status społeczny – im bogatsze zdobienia, tym wyższa pozycja. Choć tradycyjne stroje nie zniknęły, pojawiły się też nowe bardziej dopasowane tuniki, płaszcze o różnych fasonach, elementy inspirowane strojem perskim (np. rękawy, które wcześniej były rzadkie w Grecji).



Maska teatralna z IV/III wieku p.n.e. Wystawiona w Muzeum tarożytniej Agory w Atenach, w Stoa Attalosa. Zdjęcie Giovanniego Dall'Orto, 9 listopada 2009 r. Uprawnienia=Creative Commons ShareAlike 1.0

Maski hellenistyczne, w odróżnieniu od wcześniejszych epok, stały się bardziej realistyczne (wręcz portretowe) i powiększone. Dodawano do nich *onkos* – wysoką, spiczastą konstrukcję włosów na czole. Liczba typów masek wzrosła do około stu, co pozwalało na precyzyjne odróżnienie wieku, płci i charakteru postaci.



Brązowa statua greckiego aktora, 150–100 p.n.e. Półmaska zasłaniająca oczy i nos wskazuje na to, że postać jest aktorem. Nosi on męski stożkowaty czepek, ale kobiece szaty, zgodnie z greckim zwyczajem odgrywania ról kobiecych przez mężczyzn. Później zaczęto wykorzystywać do odgrywania drugoplanowych ról kobiecych, a także w komediach niewolnice. Domena publiczna.

W teatrze hellenistycznym kostiumy stały się bardziej realistyczne i zróżnicowane społecznie (np. inne dla bogaczy, inne dla niewolników), co odzwierciedlało rozwój tzw. nowej komedii związanej z twórczością Menander. W modzie zaczęto bardziej akcentować indywidualny styl i gust, zamiast trzymać się jednolitych norm obowiązujących w polis w okresie klasycznym.

W okresie hellenistycznym kostiumy stały się bardziej różnorodne, dekoracyjne i kosmopolityczne. Widać w nich wyraźne odejście od prostoty ku większemu przepychowi i wpływom międzynarodowym.

Nasza wiedza o kostiumach antycznej Grecji jest stosunkowo ograniczona, ponieważ: wykonywano je z nietrwałych materiałów, nie zachowały się ich oryginały. W badaniach opieramy się głównie na: malarstwie wazowym, tekstach literackich, późniejszych opisach.

Sumując, kostium w teatrze greckim przeszedł drogę: od rytuału, przez formy prymitywne, do wysoce symbolicznego systemu teatralnego. Nie był jedynie dodatkiem do przedstawienia, lecz był narzędziem transformacji, nośnikiem znaczeń, elementem religijnym, podstawą komunikacji z widzem. Najważniejszym jego elementem była maska, która pozwalała aktorowi przekroczyć własną tożsamość i stać się częścią świata mitu. W efekcie aktor grecki nie był postrzegany jako jednostka, lecz jako żywy znak sceniczny – połączenie kostiumu, ruchu i głosu.

Historia kostiumu w teatrze rzymskim

Spektakle w starożytnym Rzymie były w swym założeniu początkowo formą rozrywki; często jednak stawały się też medium, za pośrednictwem którego przekazywano idee społeczne i polityczne, często stanowił scenę satyry politycznej, komentarza na temat norm społecznych i rozważań moralnych. Historia kostiumu w teatrze rzymskim to zagadnienie, które pozwala zrozumieć nie tylko estetykę przedstawień, lecz także społeczne i kulturowe mechanizmy funkcjonowania antycznego Rzymu.

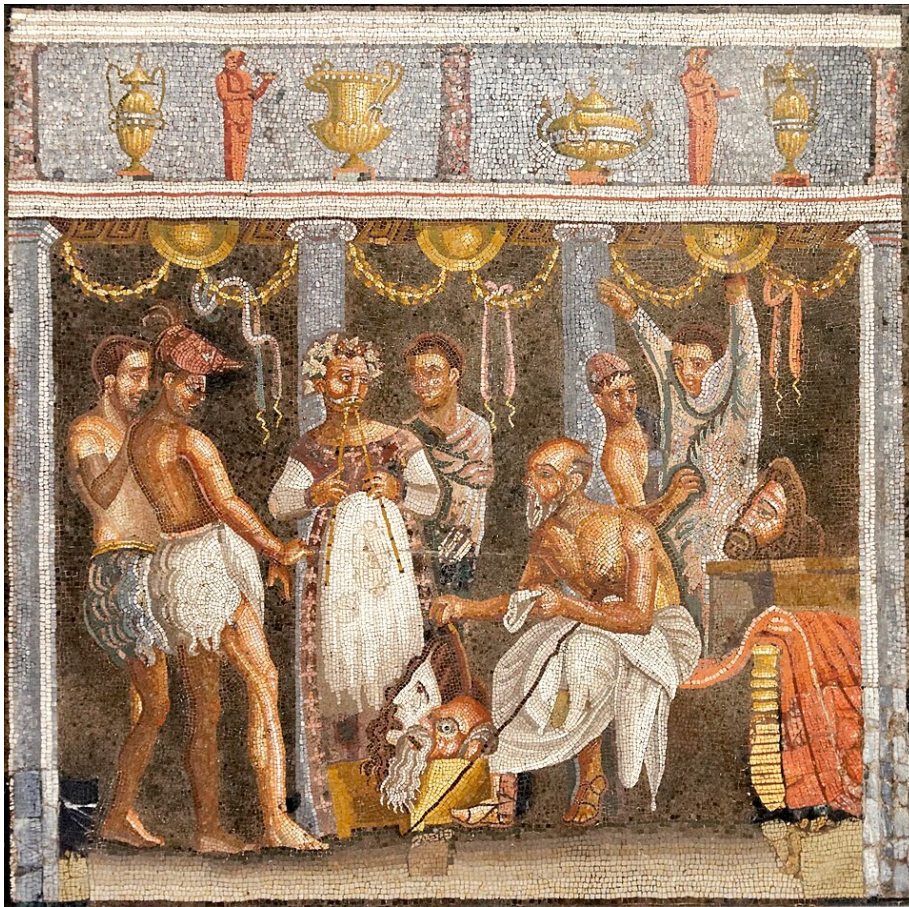


Tancerze i muzycy przedstawieni na etruskim fresku w Grobowcu Lampartów. Domena publiczna.

Początki teatru rzymskiego, przypadające na okres od V do III wieku p.n.e., pozostawały pod silnym wpływem tradycji greckiej, a częściowo również etruskiej, zwłaszcza w zakresie tańca. Według przekazów to właśnie z Etrurii sprowadzono do Rzymu pierwszych artystów scenicznych w IV wieku p.n.e. Rzymianie przejęli od nich elementy maski, muzyki oraz gestu scenicznego.

Warto jednak zauważyć, że Etruskowie nie stworzyli teatru w formie tak rozwiniętej jak Grecy. Organizowali natomiast widowiska o charakterze religijnym i rytualnym, wykorzystujące muzykę, taniec oraz maski. Ich obrzędy zawierały elementy inscenizacji i performansu. Wiedza na temat tych praktyk pochodzi głównie z malowideł grobowych (m.in. z Tarquinii), opisów autorów rzymskich, takich jak Tytus Liwiusz, oraz znalezisk archeologicznych, obejmujących instrumenty i maski.

To jednak dramat grecki stał się zasadniczym wzorcem dla twórców teatru rzymskiego, takich jak Plaut i Terencjusz. Autorzy ci w dużym stopniu adaptowali, a niekiedy wręcz przejmowali, komediowe fabuły, typowe postacie oraz kostiumy charakterystyczne dla Nowej Komedii Greckiej. Rzymianie przejęli od Greków zarówno formy dramatyczne, jak i podstawowe elementy kostiumu scenicznego. Mimo tych zapożyczeń wykształcili jednak własny, odrębny styl.



Rzymska mozaika przedstawiająca aktorów i aulosistę (Dom Tragika, Pompeja).
Domena publiczna.

W przeciwieństwie do teatru greckiego, silnie związanego z kultem bogów i obrzędowością religijną, teatr rzymski pełnił przede wszystkim funkcję publicznej rozrywki. Znajdowało to odzwierciedlenie również w kostiumach scenicznych, które były bardziej efektowne i wyraziste wizualnie. Ich forma podporządkowana była szybkiemu rozpoznaniu postaci oraz podkreśleniu dynamicznego, często farsowego charakteru przedstawień.

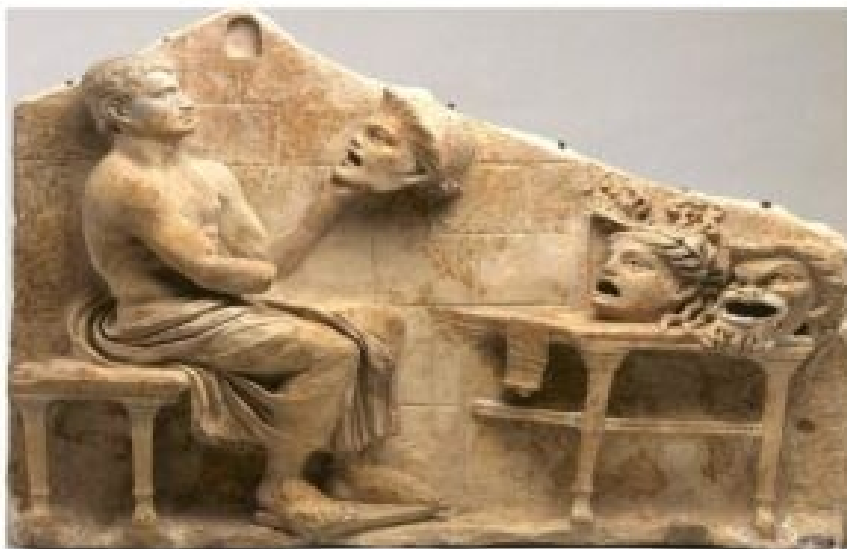
Podczas gdy w teatrze greckim dominował chiton, w Rzymie podstawowym strojem scenicznym stała się toga. Rzymianie wprowadzili ideę *fabula togata*, w której sztuki komiczne były osadzone w kontekście rzymskim, a nie greckim. W tych przedstawieniach kostiumy odeszły od greckich płaszczy na rzecz ikonicznej rzymskiej togi – szerokiego, półokrągłego stroju. Był to strój charakterystyczny dla obywateli rzymskich, co już samo w sobie wskazuje na przesunięcie akcentu – z uniwersalnego, mitologicznego świata Greków ku bardziej społecznemu i obywatelskiemu charakterowi teatru rzymskiego. Rzymskie kostiumy nigdy nie były statyczne, ale płynnie dostosowywały się do zmieniających się gustów i wrażliwości widzów teatru w cesarstwie.



Aktor przebrany za króla i dwie muzy. Fresk z Herkulanum, 30-40 n.e. Plik ten jest licencjonowany na warunkach licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe.

Toga w teatrze rzymskim nie była jednolita – różnicowano ją poprzez kolory, wzory oraz sposób drapowania. Elementy te pełniły funkcję znaków scenicznych: Biała toga – przypisywana starcom; kolor ten w Rzymie miał konotacje żałobne i powagi. Purpura – noszona przez młodych mężczyzn oraz postacie o wysokim statusie; była symbolem władzy i prestiżu. Szarość – kojarzona z postaciami negatywnymi, takimi jak złodzieje czy oszuści (stąd powiedzenie „zrobić kogoś na szaro”). Warto dodać, że purpura była barwnikiem niezwykle kosztownym, pozyskiwanym z morskich ślimaków. W rzeczywistości społecznej była zarezerwowana dla elit, zwłaszcza senatorów, co teatr wykorzystywał jako czytelny kod wizualny.

Jednym z najważniejszych elementów kostiumu była maska. W teatrze rzymskim maski były dopasowane do typu postaci (bohater, złoczyńca, sługa itp.), cechowały się większym realizmem i szczegółowością niż maski greckie, wykonywano je z lekkich materiałów organicznych (np. lnu, drewna, skóry), dlatego nie zachowały się do naszych czasów.



Rzymska, republikańska lub wczesnocesarska płaskorzeźba przedstawiająca siedzącego poetę (Menandera) z maskami Nowej Komedii, I w. p.n.e. – początek I wieku n.e., Muzeum Sztuki Uniwersytetu w Princeton. Domena publiczna.

Maska pełniła kilka funkcji: umożliwiała jednemu aktorowi granie wielu ról, pozwalała mężczyznom odgrywać role kobiece, wzmacniała ekspresję postaci i ułatwiała jej rozpoznanie przez widza.

Istotnym elementem rzymskiej tradycji kostiumowej było wyściełanie części ciała, szczególnie w komediach. Zabieg ten służył: wyolbrzymieniu cech fizycznych postaci, budowaniu efektu komicznego, podkreśleniu stereotypów (np. otyły starzec, przesadnie umięśniony bohater). Ten typ deformacji scenicznej można uznać za prekursora późniejszych konwencji komediowych, obecnych choćby w teatrze dell'arte. Kostium nie pełnił wyłącznie funkcji estetycznych – był narzędziem komunikacji z widzem.



Tragiczne i komiczne maski, mozaika willi Hadriana. Domena publiczna.



Starożytna rzymska maska teatralna. Około I-II wieku. Muzeum Brytyjskie.

Na kostium wpływał również rozwój monumentalnych budowli, takich jak amfiteatry i teatry kamienne. Duża przestrzeń wymagała wyrazistości form i kolorów, detale musiały być widoczne z dużej odległości, kostium współgrał z architekturą jako element widowiska.

Podobnie jak w teatrze greckim, w teatrze rzymskim kostium był ściśle powiązany z gatunkiem – nie tylko „ubierał” aktora, ale od razu komunikował widzowi, z jakim typem postaci i stylem przedstawienia ma do czynienia. Różnice między tragedią, komedią i pantomimą są tu bardzo wyraźne.

Silnie inspirowana teatrem greckim tragedia (fabula cothurnata), zachowywała podniosły, stylizowany charakter. Szaty były długie, bogato drapowane tuniki i płaszcze (często w intensywnych kolorach jak purpura czy czerwień), podkreślające wysoką rangę bohaterów (królowie, herosi). Wysokie koturny (cothurni), które dodawały aktorowi wzrostu i majestatu. Maski: duże, wyraziste, o przesadzonych rysach – pomagały widzom z daleka rozpoznać emocje i typ postaci. Dodatki: berła, diademy, elementy „egzotyczne” (np. stroje wschodnie), jeśli akcja działa się poza Rzymem. Kostium nie miał być realistyczny – był symboliczny i monumentalny.

Bardziej „przyziemna” komedia (fabula palliata i togata), pokazująca życie codzienne, choć nadal w konwencji używała krótsze tuniki, płaszcze (np. grecki pallium w komedii typu palliata), bardziej zbliżone do ubioru zwykłych ludzi. Kolory miały znaczenie typologiczne – np. określone barwy dla niewolników, młodzieńców, pasożytów. W obu formach komedii kolory kostiumów i dodatków świadczyły o pozycji społecznej. Postać zamożna lub arystokratyczna mogła nosić bogato farbowany płaszcz (często czerwony lub fioletowy, które były kosztownymi barwnikami), podczas gdy postać uboższa mogła nosić niefarbowany lub jednokolorowy strój. Były obecne także maski, ale często bardziej karykaturalne niż w tragedii (przerysowane nosy, uśmiechy). Kostium od razu zdradzał postać – skąpy starzec, sprytny niewolnik, zakochany młodzieniec (częste u Plautus i Terence). Efekt: kostium był czytelny i schematyczny, ale bliższy codzienności niż w tragedii.

Najbardziej „widowiskowe” i nowatorskie formy dostrzegamy w pantomimie. Stosowano tu szaty lekkie, dopasowane do ciała, umożliwiające swobodny ruch (ważne, bo opowieść przekazywano gestem i tańcem). Również w pantomimie często używano masek, ale bardziej subtelnych; w mimie bywały ograniczane lub pomijane, by pokazać mimikę. Materiały i dekoracje: bogate tkaniny, czasem półprzezroczyste; większa dbałość o efekt wizualny niż wcześniej. Zmiany kostiumu: możliwe szybkie przebrania, by jeden aktor mógł odgrywać różne role. Postacie kobiece: częściej grane przez kobiety (w przeciwieństwie do wcześniejszych form), co wpływało na bardziej realistyczny strój. Efekt: kostium był dynamiczny i zmysłowy, podporządkowany ruchowi i ekspresji ciała.



Figurka z kości słoniowej przedstawiająca rzymskiego aktora tragicznego, I wiek n.e. Domena publiczna. W teatrze rzymskim kostiumy ewoluowały wyraźnie między okresem republiki a cesarstwa, głównie pod wpływem zmieniających się gustów publiczności, rozwoju widowiskowości oraz wpływów greckich i lokalnych tradycji.



Rzymski aktor grający Papposilenusa, statua marmurowa, ok. 100 r. n.e., według greckiego oryginału z IV w. p.n.e. Domena publiczna.

Na początku teatr rzymski był silnie inspirowany kulturą grecką. Kostiumy były więc dość proste i schematyczne: Aktorzy nosili tuniki i płaszcze (podobne do greckiego chitonu i himationu). Używano masek (łac. *personae*), które określały typ postaci (np. starzec, niewolnik, młodzieniec). Kolory i dodatki miały znaczenie symboliczne (np. określały status społeczny). W komedii (np. u Plautus czy Terence) kostiumy były bardziej „codzienne”, ale nadal stylizowane.



Mozaika przedstawiająca rzymskich aktorów i muzyka z Domu Tragisty w Pompejach. Domena publiczna.

Przejęcie od republiki do cesarstwa przyniosło gwałtowny wzrost liczby ludności i terytorium oraz centralizację władzy w rękach jednej osoby. Społeczeństwo przekształciło się z niewielkiej wspólnoty obywatelskiej w kosmopolityczną mozaikę narodów, opartą na nowych, ściśle określonych stanach i zależnościach społecznych.

W czasach schyłkowej republiki populacja wynosiła kilkanaście milionów, a w okresie największej ekspansji terytorialnej (panowanie cesarza Trajana) wzrosła do poziomu od ok. 50 do nawet 75–100 milionów mieszkańców basenu Morza Śródziemnego.

W okresie późnej republiki miasto Rzym liczyło kilkaset tysięcy mieszkańców. W szczytowym okresie cesarstwa (I–II w. n.e.) metropolia osiągnęła od ok. 600 tys. do nawet ponad 1 miliona ludzi, stając się największym miastem świata.

W kolejnych wiekach doszło też do zmiany struktur i hierarchii społecznej. Zanikł podział na patrycjuszy i plebejuszy, w cesarstwie decydował przede wszystkim majątek oraz przychylność panującego.

W republice prawa przysługiwały głównie mieszkańcom Italii. W 212 r. n.e. cesarz Karakalla nadał obywatelstwo rzymskie niemal wszystkim wolnym mieszkańcom imperium, co zatarło różnice między zdobywcami a podbitymi ludami prowincjonalnymi.

W okresie późnego cesarstwa uległ stopniowej poprawie prawny status niewolników dzięki wpływom filozofii (np. stoicyzmowi) oraz chrześcijaństwu. Z kolei wolni, ubożsi obywatele zasilili warstwę miejskiego plebsu, utrzymywanego przez państwo (system *panem et circenses* – chleba i igrzysk).

Myślę, że to głównie te przemiany, obok oczywiście takich zjawisk jak gromadzenie wiedzy, poznawanie dorobku innych kultur, spowodowały zmiany również w teatrze rzymskim.

W czasach cesarstwa (od I w. p.n.e./n.e.) teatr stał się bardziej spektakularny i nastawiony na efekt: kostiumy stały się bogatsze, bardziej dekoracyjne i realistyczne. Pojawiły się bardziej zróżnicowane materiały (jedwab, barwione tkaniny) oraz ozdoby. Maski zaczęły być mniej używane w niektórych formach (np. w pantomimie), gdzie większą rolę odgrywała mimika i gest. W widowiskach takich jak pantomima czy mim pojawiały się kostiumy bardziej dopasowane do ciała, podkreślające ruch. Częściej stosowano kostiumy historyczne lub egzotyczne, odpowiadające fabule.



Lampa naftowa ozdobiona maskami komedii. Domena publiczna.

Rzymskie kostiumy teatralne wykonywano z materiałów powszechnie stosowanych w ówczesnej produkcji tekstyliów. Najpowszechniejszymi materiałami były len i wełna. Jedwab, choć znany i niekiedy importowany z odległych krajów, takich jak Chiny, był niezwykle drogi, dlatego też częściej pojawiał się jako dodatek lub ozdoba, jeśli w ogóle był używany.

Elementy dekoracyjne mogły obejmować haft, nici metalowe lub wzory tkane, ale były one zazwyczaj zarezerwowane dla osób o wyższym statusie lub na specjalne występy związane z obchodami świąt religijnych lub państwowych.

Ponieważ kostiumy teatralne trzeba było szybko zakładać i zdejmować w ciasnych przestrzeniach za sceną, prostota konstrukcji była kluczowa. Ubrania często spinano szpilkami lub pasami, zamiast przesywać je skomplikowanymi szwami, co pozwalało na szybką zmianę stroju. Maski również zazwyczaj wykonywano z lekkich materiałów, takich jak len, korek lub drewno, aby zmniejszyć obciążenie karku aktorów i ułatwić emisję głosu.

Tradycja kostiumu rzymskiego przetrwała aż do upadku Cesarstwa Rzymskiego. Wraz z zanikiem teatru w późnej starożytności wiele z tych praktyk zostało zapomnianych, by odrodzić się dopiero w średniowieczu.

Dziedzictwo rzymskiego kostiumu scenicznego obejmuje: użycie kostiumu jako znaku społecznego, rozwiniętą symbolikę koloru, znaczenie maski jako narzędzia aktorskiego, wykorzystanie deformacji ciała w komedii.

Sumując, kostium w teatrze rzymskim stanowił złożony system znaków, który łączył funkcje estetyczne, społeczne i dramaturgiczne. Był nie tylko elementem ubioru scenicznego, lecz także nośnikiem informacji o postaci, jej statusie i charakterze. W ten sposób teatr rzymski wypracował język wizualny, który – mimo upływu wieków – pozostaje fundamentem współczesnej scenografii i kostiumologii.

Historia kostiumu w teatrze średniowiecznej Europy

Średniowiecze obejmuje niemal tysiąc lat historii Europy — od upadku Cesarstwa Zachodniorzymskiego w V wieku do początków renesansu w XV wieku. Był to okres głębokich przemian społecznych, religijnych i kulturowych, które wywarły ogromny wpływ na rozwój sztuki, w tym również teatru i kostiumu scenicznego.

Choć epoka ta trwała prawie dziesięć wieków, właściwy rozwój teatru średniowiecznego rozpoczął się około X wieku. Jego korzeni należy szukać przede wszystkim w liturgii i praktykach religijnych Kościoła chrześcijańskiego. To właśnie w przestrzeni sakralnej, podobnie jak w starożytnej Grecji i wielu innych starożytnych kręgach kulturowych, narodziły się pierwsze formy średniowiecznych kostiumów teatralnych.

We wczesnym średniowieczu przedstawienia miały charakter ściśle religijny i były integralną częścią nabożeństw. Wprowadzano je, aby przybliżyć wiernym treści biblijne oraz wzmacniać wspólnotę religijną. Kościoły zaczęły inscenizować wydarzenia biblijne podczas najważniejszych świąt, wykorzystując bogatą symbolikę, ceremonialne gesty kapłanów, ołtarze oraz szaty liturgiczne.

Najwcześniejsze formy dramatyczne, takie jak tropy wielkanocne (np. *Quem quaeritis?*), nie wymagały jeszcze odrębnych kostiumów scenicznych. Wykorzystywano przede wszystkim stroje duchowieństwa — alby, ornaty i kapy. Kostium nie był wówczas autonomicznym środkiem wyrazu artystycznego, lecz pełnił funkcję symboliczną i rytualną.

Już wtedy wykształciły się najważniejsze cechy średniowiecznego kostiumu teatralnego. Jego zadaniem nie było wierne odtwarzanie rzeczywistości, lecz podkreślanie znaczenia postaci i przekazywanie określonych treści religijnych oraz moralnych.

Początki teatru średniowiecznego i pierwsze kostiumy

Najwcześniejsze formy dramatu średniowiecznego pojawiły się między X a XII wiekiem w Kościele. Były to dramaty liturgiczne — krótkie sceny odgrywane podczas nabożeństw, szczególnie w okresie Wielkanocy i Bożego Narodzenia. Ich zadaniem było przybliżenie wiernym treści biblijnych, ponieważ większość społeczeństwa nie znała łaciny.

Za początek średniowiecznego dramatu uznaje się scenę *Quem quaeritis?* („Kogo szukacie?”), przedstawiającą trzy Marie przy grobie Chrystusa. W przedstawieniach tych występowali duchowni ubrani w zwykłe szaty liturgiczne — alby, kapy i ornaty. Scena ta początkowo stanowiła część wielkanocnej liturgii i była odgrywana we wnętrzu kościoła. Z czasem krótkie dialogi zaczęto rozbudowywać, wprowadzając kolejne postacie oraz bardziej złożoną akcję. W ten sposób proste widowisko religijne stopniowo przekształciło się w samodzielną formę teatralną.

We wczesnym średniowieczu ubiór europejski pozostawał stosunkowo prosty. Dominowały tuniki, płaszcze i długie szaty inspirowane strojem późnorzymskim. Tkaniny były kosztowne, dlatego również w teatrze wykorzystywano istniejące ubrania i szaty kościelne. Nie istniały jeszcze profesjonalne garderoby teatralne, a wykonawcy często używali własnych strojów.

Rozwój dramatów religijnych

Od XII wieku teatr średniowieczny rozwijał się niezwykle dynamicznie. Ukształtowały się trzy podstawowe gatunki dramatu religijnego: misteria — przedstawiające wydarzenia biblijne, mirakle — opowiadające o cudach i żywotach świętych, moralitety — alegoryczne sztuki ukazujące walkę dobra ze złem.



Foquet, Męczeństwo świętej Apollonii. Domena publiczna.

Wraz z rozwojem teatru spektakle stawały się coraz bardziej rozbudowane i widowiskowe. Przedstawienia stopniowo przechodziły z łaciny na języki narodowe, a udział w nich zaczęli brać również świeccy.

Rozbudowa fabuły i pojawienie się licznych postaci wymagały wyraźniejszego zróżnicowania kostiumów. Strój sceniczny zaczął pełnić funkcję: identyfikacyjną, symboliczną, dydaktyczną i widowiskową.

Kostium w teatrze średniowiecznym nie miał wiernie odtwarzać realiów historycznych. Ważniejsza była czytelność symbolu niż realizm. Dlatego postacie biblijne ubierano zwykle zgodnie z modą współczesną wykonawcom.

Charakterystyczne rozwiązania kostiumowe

W średniowiecznych widowiskach wykształciły się określone sposoby przedstawiania bohaterów: Chrystus i apostołowie — ukazywani byli zazwyczaj w uproszczonych, współczesnych wykonawcom szatach, Bóg Ojciec — często nosił stroje przypominające szaty biskupie, aniołowie — występowali w białych albach ze skrzydłami, aureolami i złotymi ozdobami, święci — posiadali bogate płaszcze i charakterystyczne atrybuty, diabły i postacie negatywne — nosiły groteskowe maski, rogi, ogony, łuskowate kostiumy oraz jaskrawe kolory.

Przedstawiane postacie obejmowały kapłanów, aniołów, męczenników, postacie biblijne i istoty nadprzyrodzone. Inspiracją dla ich wyglądu była współczesna sztuka religijna — freski, mozaiki, rzeźby portalowe i iluminowane manuskrypty.

Aby odróżnić postacie kobiece od męskich, maski kobiet wykonywano z większymi oczami i ustami. Postacie nadprzyrodzone niemal zawsze nosiły maski.

Jeśli postacie związane były z istotami niebiańskimi, maski złożono złotymi liśćmi, które błyszcząły w świetle świec i pochodni. Stroje anielskie składały się z eleganckich szat kościelnych, skrzydeł i pozłacanych masek.

Postacie diabłów przedstawiano natomiast jako groteskowe potwory przypominające drapieżne ptaki lub zwierzęta z rogami, pazurami, łuskami i ogonami.

Maski i techniki barwienia w teatrze średniowiecza

W średniowiecznym teatrze maska nie była jedynie ozdobą ani prostym sposobem ukrycia twarzy aktora. Stanowiła ważny element języka przedstawienia. Pomagała widzom natychmiast rozpoznać postać — diabła, demona, Heroda, anioła albo inną istotę nadprzyrodzoną — nawet wtedy, gdy spektakl odbywał się na zatłoczonym rynku, a publiczność obserwowała grę z dużej odległości. Źródła dotyczące angielskich misterii wspominają między innymi „głowy diabłów”, „twarz Heroda” oraz diabelskie oblicza, które regularnie naprawiano i odnawiano. Dokumentacja jest jednak fragmentaryczna: księgi cechowe zapisywały przede wszystkim wydatki, dlatego częściej dowiadujemy się o naprawie maski niż o sposobie jej wykonania.

Maski mogły zakrywać samą twarz, ale niektóre przybierały formę całych głów z rogami, uszami, włosami lub zwierzęcym pyskiem. Do ich wykonania wykorzystywano umiejętności znane rzemieślnikom produkującym dekoracje turniejowe, hełmy paradne i figury zwierząt. Stosowano między innymi formowaną skórę, płótno, warstwy gruntu gipsowego, czyli gessa, a także farby i złocenia. Były to więc przedmioty wymagające pracy kilku specjalistów: skórnika, malarza, pozłotnika, krawca, a czasem również perukarza.



Maski; Ilustracja z: The Romance of Alexander; Bodleiana Ms. 264, fol. 21v. Domena publiczna. Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264, fol. 21v, Flandria, około 1338–1344.

Kolor jako część teatralnego języka

Barwa maski nie była przypadkowa. W kulturze średniowiecznej wygląd postaci często miał charakter symboliczny i objaśniał jej naturę. Maski nie musiały przypominać prawdziwej ludzkiej twarzy — miały przede wszystkim wyrażać ideę. Przesadnie długi nos, zwierzęce uszy, rogi, błyszcząca powierzchnia albo nienaturalny kolor informowały publiczność, że ma do czynienia z istotą grzeszną, groźną, komiczną lub nadprzyrodzoną. Historycy teatru podkreślają, że takie szczegóły wizualne pełniły funkcję znaczącą, podobnie jak atrybuty świętych w malarstwie.

Uzyskanie odpowiedniego koloru wymagało wiedzy o właściwościach roślin, minerałów i substancji pochodzenia zwierzęcego. Rzemieślnicy korzystali z korzeni, liści, kwiatów, kory, drewna, łupin orzechów, porostów, sadzy oraz owadów. Nie należy jednak wyobrażać sobie, że wszystkie średniowieczne farby były wyłącznie roślinne. Obok barwników organicznych stosowano również pigmenty mineralne: ochry, cynober, minię ołowiową czy inne związki metali. Źródła teatralne z końca średniowiecza i początku epoki nowożytnej wymieniają między innymi vermilion, czyli cynober, czerwoną ziemię, czerwień ołowiową i barwnik określany jako *bresil*.

Od rośliny lub owada do farby

Samo zagotowanie korzenia albo kory nie wystarczało, by otrzymać trwałą farbę do malowania maski. Najpierw rozdrabniano surowiec, a następnie moczo go lub gotowano, aby wydobyć substancję barwiącą. Otrzymany płyn nadawał się przede wszystkim do farbowania tkanin. Aby zamienić rozpuszczalny barwnik w pigment malarski, łączono go z jasnym, nierozpuszczalnym podłożem, na przykład kredą,

gliną lub związkami glinu. Powstawał w ten sposób tak zwany lak — pigment, który można było wysuszyć, rozdrobnić i wymieszać ze spoiwem.

Na powierzchnię maski nakładano prawdopodobnie warstwę gruntu, która wygładzała skórę lub płótno i sprawiała, że farba była lepiej widoczna. Pigment mieszano z substancją wiążącą, na przykład klejem zwierzęcym, gumą roślinną albo białkiem jaja. Następnie kolor наносzono warstwami. Niektóre fragmenty mogły być dodatkowo złożone lub ozdabiane metaliczną folią, dzięki czemu maska odbijała światło i stała się dobrze widoczna nawet w niesprzyjających warunkach ulicznego przedstawienia.

Marzanna — czerwień z korzenia

Jednym z najważniejszych źródeł czerwieni była marzanna barwierska, czyli *Rubia tinctorum*. Barwnik pozyskiwano z wysuszonych i sproszkowanych korzeni kilkuletnich roślin. Zależnie od zastosowanej receptury, rodzaju podłoża i użytych soli można było otrzymać szeroką skalę odcieni: od różu i pomarańczowej czerwieni po intensywną czerwień oraz tony wpadające w purpurę. Marzanna była powszechnie uprawiana i należała do podstawowych roślin barwierskich średniowiecznej Europy.

Taką czerwienią można było podkreślać groteskowy i gwałtowny charakter postaci. Czerwone oblicze diabła, połączone z rogami, kłami i czarnymi detalami, musiało robić na widzach silne wrażenie. Nie zachowały się jednak kompletne receptury pozwalające stwierdzić, że każdą diabelską maskę barwiono właśnie marzanną. Wiadomo raczej, że rzemieślnicy dysponowali takim barwnikiem i mogli go wykorzystywać obok cynobru, czerwonych ochr oraz barwników owadzych.

Kermes — luksusowa czerwień z owadów

Znacznie kosztowniejszym źródłem czerwieni był kermes. Otrzymywano go z wysuszonych i rozgniecionych samic niewielkich czerwców żyjących na dębach w rejonie Morza Śródziemnego. Owady te przez długi czas brano za jagody albo ziarna, stąd średniowieczne określenie barwnika jako *grana*, czyli „ziarno”. Kermes dawał nasycone odcienie szkarłatu i karmazynu, a wykonane z niego laki mogły być używane nie tylko do farbowania kosztownych tkanin, lecz także jako pigmenty malarskie.

Kermes należał do najcenniejszych barwników dostępnych w średniowiecznej Europie. Jego pozyskanie wymagało zebrania ogromnej liczby owadów, a surowiec sprowadzano z określonych regionów śródziemnomorskich. Tkaniny farbowane kermesem kojarzono z bogactwem, wysoką pozycją społeczną i ceremonialnym przepychem. Użycie takiego pigmentu w dekoracji teatralnej byłoby więc kosztowne i prawdopodobnie ograniczało się do szczególnie wystawnych realizacji lub niewielkich, mocno eksponowanych fragmentów.

Purpury, fiolety i egzotyczne drewno

Odcienie fioleto można było uzyskiwać na kilka sposobów. Wykorzystywano niektóre gatunki porostów, mieszano czerwień z błękitem otrzymywanym z urzetu

barwierskiego albo budowano kolor przez nakładanie kolejnych, półprzezroczystych warstw. Późnośredniowieczni rzemieślnicy znali również importowane drewno sappan, czyli *Caesalpinia sappan*, sprowadzane z Indii, Cejlonu i Jawy. W Europie nazywano je *bresil* lub *brasil*. Dawało ono przede wszystkim czerwienie, ale mogło być stosowane w mieszaninach prowadzących do uzyskania ciemniejszych, brunatnych i purpurowych tonów.

Handel egzotycznymi surowcami pokazuje, że średniowieczna paleta kolorów była znacznie bogatsza, niż sugeruje dzisiejszy wygląd wyblakłych zabytków. Roślinne i owadzie pigmenty z czasem traciły intensywność pod wpływem światła, wilgoci oraz tlenu. Maski oglądane przez średniowieczną publiczność mogły więc być o wiele bardziej jaskrawe, kontrastowe i błyszczące niż zachowane fragmenty dekoracji z tej epoki.

Tworzenie maski było zatem połączeniem sztuki, rzemiosła i praktycznej chemii. Od wyboru skóry lub płótna, przez formowanie rysów, przygotowanie gruntu i pigmentów, aż po złocenie i mocowanie włosów — każdy etap wymagał doświadczenia. Gotowa maska nie tylko zmieniała wygląd aktora. Przekształcała go w znak widoczny dla całej wspólnoty: diabła o czerwonym obliczu, groteskowego grzesznika, potężnego władcę albo istotę należącą do świata nadprzyrodzonego.

Cechy sztuki romańskiej w kostiumie teatralnym

W pierwszych okresach rozwoju teatru średniowiecznego wyraźnie widoczne są wpływy sztuki romańskiej.

Sztuka romańska charakteryzowała się: surowością, monumentalnością, uproszczeniem form, symbolicznością i hieratycznością postaci. Te same cechy przeniesiono do kostiumów teatralnych. Stroje były ciężkie, długie i pozbawione realistycznych detali. Liczył się przede wszystkim efekt symboliczny. Kostium nie miał odtwarzać rzeczywistości, lecz jednoznacznie wskazywać rolę postaci — świętego, diabła, anioła czy króla.

Zarówno sztuka romańska, jak i teatr średniowieczny pełniły funkcję dydaktyczną. Ich zadaniem było przekazywanie treści religijnych osobom niepiśmiennym.

W tym kontekście kostium teatralny działał jak znak wizualny — podobnie jak rzeźby romańskie na portalach kościołów.

Wpływ ikonografii religijnej

Twórcy kostiumów teatralnych wzorowali się na przedstawieniach znanych z: fresków, mozaik, rzeźb romańskich, iluminowanych manuskryptów. Ich tematem były sceny z Biblii, apokryfów, wizerunki *Maestas Domini*, a także liczne motywy zwierzęce i roślinne. Przedstawiane postaci cechowały się nienaturalnymi proporcjami, wydłużonymi ciałami i hieratycznością.

Ikonografia romańska stworzyła spójny system symboli religijnych: aureole oznaczały świętość, złoto symbolizowało boskość, biel oznaczała czystość, czerń kojarzono ze śmiercią i piekłem, czerwień oznaczała męczeństwo lub grzech. Ważną rolę odgrywały również bestiariusze i symbole zwierzęce przedstawiające dobro i zło.

Postacie święte i królewskie nosiły długie tuniki oraz płaszcze z bogato zdobionymi obrzeżami. Dodawano korony, aureole i berła jako symbole świętości oraz władzy.

Wpływ rzeźby romańskiej szczególnie widoczny był w przedstawieniach diabłów. Charakterystyczne były: maski o wyolbrzymionych rysach twarzy, rogi, futra, zwierzęce elementy stroju, groteskowy wygląd. Aktorzy odgrywający role diabłów wykonywali gwałtowne ruchy, nosili łańcuchy i dzwonki, co zwiększało widowiskowość spektaklu.

Kostium w misteriach

Misteria były najbardziej widowiskową formą średniowiecznego teatru religijnego. Przedstawiały sceny biblijne — od stworzenia świata aż po Sąd Ostateczny.

Początkowo funkcjonowały jako część liturgii, jednak z czasem wykształciły się jako samodzielny gatunek teatralny. Przełomowym momentem było przeniesienie widowisk poza wnętrze świątyni — na place miejskie i ulice. Przedstawienia odbywały się często na ruchomych wozach misteryjnych. Zmienił się również skład wykonawców — duchownych zastąpili świeccy, głównie członkowie cechów rzemieślniczych.

Stroje postaci świętych

Postacie boskie i święci nosili bogate szaty inspirowane liturgią kościelną. Chrystusa przedstawiano zwykle w długiej tunice lub przepasce biodrowej podczas scen męki, Maryja występowała najczęściej w niebieskim płaszczu symbolizującym czystość i niebo, Apostołowie i prorocy posiadali laski, księgi i inne charakterystyczne atrybuty.

Materiały kostiumów i ich wykonanie

Kostiumy wykonywano z materiałów dostępnych lokalnie: lnu, wełny, sukna, jedwabiu, aksamitu, futer.

Angielscy i francuscy kupcy sprowadzali jedwabie i aksamity z Włoch, Hiszpanii, Turcji oraz Dalekiego Wschodu.

Anglia posiadała największy rynek wełny w Europie. Najdroższa była szkarłatna wełna barwiona kermesem. Wełna służyła do produkcji niemal każdego elementu ubioru, natomiast kosztowne tkaniny wykorzystywano głównie do szat liturgicznych i kostiumów najważniejszych postaci.

Moralitety

Moralitet to gatunek dramatyczny o tematyce religijnej, do ukształtowania, którego doszło na północy Europy w XIV wieku. Moralitety ukazywały dzieje jednostkowego bohatera, wybierającego pomiędzy złem a dobrem, potępieniem a zbawieniem.

Bohater moralitetu pozbawiony był wszelkich cech jednostkowych, narodowych itp. i stanowił uosobienie całej ludzkości. Ważnym elementem utworu była psychomachia, w której o duszę bohatera walczyły personifikacje cnót i występków (np. Dobro, Zło, Zawiść, Wiara, Pycha itp.); zależnie od wyniku tej walki i dokonanych przez bohatera wyborów, uzyskiwał on albo Boskie miłosierdzie i zbawienie, albo zostawał skazany na piekielne męki. Przestanie miało być uniwersalne, moralitety unikały więc wszelkich konkretów, zarówno w określeniu miejsca akcji, jak i konstrukcji bohatera.

Były to zazwyczaj utwory długie (nawet ponad 20000 wersów). Chociaż tematyka moralna była przedstawiona w sposób poważny, to czasami występowały w nich elementy komiczne, związane z postaciami diabłów i demonów piekielnych.

Kostium w moralitetach

Kostium w moralitetach odgrywał szczególną rolę i był jednym z najważniejszych elementów przedstawienia. Moralitety, popularne od końca XIV wieku, ukazywały walkę dobra ze złem oraz los człowieka stojącego przed wyborem między cnotą a grzechem. Na scenie pojawiały się personifikacje pojęć abstrakcyjnych, takich jak Cnota, Grzech, Śmierć, Miłosierdzie, Wiedza, Dobro czy Zło. Ponieważ bohaterowie nie byli zwykłymi ludźmi, lecz symbolicznymi uosobieniami wartości i wad, kostium pełnił funkcję znaku i pomagał widzom od razu rozpoznać charakter postaci.

W moralitetach kostium zastępował psychologię postaci i stawał się głównym nośnikiem znaczenia. Strój miał jasno wskazywać, czy dana postać reprezentuje dobro, czy zło. Cnoty przedstawiano zazwyczaj w jasnych, prostych szatach, symbolizujących czystość, uczciwość i duchowość. Postacie negatywne nosiły stroje ciemne, bogato zdobione lub groteskowe, często z elementami budzącymi lęk i niepokój. Śmierć mogła być ukazywana jako szkielet lub postać odziana w czarny

płaszcz, natomiast Diabeł nosił maski, rogi i jaskrawe kolory. Dzięki temu nawet niewykształcony odbiorca mógł łatwo zrozumieć przesłanie sztuki.

Kostiumy wykonywano z materiałów dostępnych w średniowieczu, takich jak len, wełna czy sukno. W bogatszych przedstawieniach wykorzystywano również jedwab, futra oraz ozdobne tkaniny haftowane złotą nicią. Stroje często przygotowywali rzemieślnicy związani z cechami miejskimi, które organizowały widowiska religijne i teatralne. Do wykonania masek, koron, skrzydeł czy diabelskich rogów używano drewna, skóry, papieru i metalu. Ważne było przede wszystkim to, aby kostium był wyrazisty i czytelny symbolicznie, nawet z dużej odległości.

Charakterystyczną cechą kostiumów w moralitetach była ich umowność i symboliczność. Nie dążono do realistycznego odwzorowania świata, lecz do przekazania określonych idei moralnych i religijnych. Strój pomagał budować nastrój przedstawienia oraz wzmacniał dydaktyczny charakter utworu. Dzięki kostiumom widzowie mogli łatwiej odczytać sens spektaklu i zrozumieć przesłanie o walce dobra ze złem oraz o odpowiedzialności człowieka za własne czyny.

Najważniejsze cechy kostiumu moralitetowego

Średniowieczny widz nie przychodził do teatru po to, by oglądać realistycznie odtworzony świat. Moralitet miał przede wszystkim pouczać, przypominać o walce dobra ze złem i skłaniać do refleksji nad własnym życiem. Dlatego ogromne znaczenie odgrywał kostium, który nie był jedynie elementem dekoracyjnym, lecz ważnym nośnikiem znaczeń. Już jedno spojrzenie na postać pozwalało rozpoznać, jakie wartości reprezentuje i jaką rolę odegra w przedstawieniu.

Najbardziej charakterystyczną cechą kostiumu moralitetowego była jego symboliczność. Bohaterowie nie byli zwykłymi ludźmi, lecz uosobieniami pojęć, cech charakteru lub sił wpływających na ludzkie życie. Widzowie spotykali na scenie Cnotę, Grzech, Pokorę, Chciwość, Śmierć czy Diabła. Aby publiczność mogła od razu rozpoznać te alegoryczne postacie, ich stroje wyposażano w czytelne symbole.

Postacie reprezentujące dobro najczęściej nosiły jasne, świetliste szaty. Biel symbolizowała niewinność, czystość duchową i bliskość Boga. Cnoty mogły być przedstawiane w długich, eleganckich szatach, czasem ozdobionych złotymi elementami podkreślającymi ich szlachetność. Ich wygląd miał budzić zaufanie i szacunek.

Zupełnie inaczej prezentowały się postacie związane ze złem. Grzechy i Diabły ubierano w ciemne stroje, często wzbogacone o groteskowe dodatki mające wzbudzać niepokój lub śmiech. Rogi, ogony, wykrzywione maski, dzwonki czy jaskrawe elementy ubioru sprawiały, że bohaterowie ci wyróżniali się na scenie i stawali się łatwo rozpoznawalni. Taki sposób przedstawiania zła miał nie tylko odstraszać, ale także pokazywać jego fałszywą, zwodniczą naturę.

Ważnym elementem kostiumu były również rekwizyty pełniące funkcję symboli. Dzięki nim widz mógł natychmiast zidentyfikować daną postać i zrozumieć jej znaczenie. Korona oznaczała władzę i potęgę, waga symbolizowała sprawiedliwość oraz uczciwy sąd, natomiast kosa była nieodłącznym atrybutem Śmierci.

przypominającej o przemijaniu ludzkiego życia. Łańcuchy, kajdany czy maski wskazywały na zniewolenie przez grzech, pokusę lub fałsz. Każdy przedmiot miał swoje określone znaczenie i był częścią moralnego przesłania przedstawienia.

Szczególną rolę w moralitetach odgrywał bohater reprezentujący zwykłego człowieka. Najczęściej nie posiadał on wyjątkowego stroju ani wyróżniających go symboli. Dzięki temu publiczność mogła łatwo utożsamić się z jego losem. Taką postacią jest bohater angielskiego moralitetu *Everyman* („Każdy Człowiek”). Nie reprezentuje on konkretnej osoby, lecz każdego człowieka, który musi dokonywać wyborów między dobrem a złem. Na jego drodze pojawiają się alegoryczne postacie symbolizujące różne wartości, pokusy i grzechy, walczące o jego duszę.

Podobne motywy można odnaleźć również w polskiej literaturze średniowiecznej, zwłaszcza w utworze *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Tytułowa Śmierć została przedstawiona w sposób niezwykle plastyczny i sugestywny. Jej wygląd — wychudzone ciało, rozkładające się szczątki i nieodłączna kosa — miał przypominać widzom i czytelnikom o nieuchronności końca życia oraz o konieczności troski o własne zbawienie.

Kostium moralitetowy pełnił więc znacznie ważniejszą funkcję niż współczesny strój teatralny. Był językiem znaków i symboli, dzięki któremu nawet niewykształcony odbiorca mógł bez trudu odczytać sens przedstawienia. To właśnie poprzez kostium, rekwizyty i wyrazisty wygląd postaci średniowieczny teatr przekazywał swoje najważniejsze przesłanie: życie człowieka jest nieustanną walką dobra ze złem, a każdy odpowiada za wybory, których dokonuje.

Wyjście teatru poza mury kościoła

W XII i XIII wieku europejskie miasta zaczęły się szybko rozwijać. Rosła liczba mieszkańców, powstawały nowe targowiska, a place miejskie stawały się centrum życia społecznego. Wraz z tymi przemianami zmieniała się również forma przedstawień religijnych. Dramat, który przez stulecia był związany głównie z liturgią i odgrywany we wnętrzach kościołów, stopniowo wychodził poza ich mury, aby dotrzeć do szerszej publiczności.

Początkowo sceny biblijne stanowiły część nabożeństw i były wykonywane przez duchownych. Z czasem jednak widowiska stawały się coraz bardziej rozbudowane. Przybywało postaci, dialogów i efektów scenicznych, a liczba widzów rosła tak bardzo, że świątynie nie były już w stanie pomieścić wszystkich zainteresowanych. Naturalnym rozwiązaniem okazało się przeniesienie przedstawień na otwarte przestrzenie miejskie — place, rynki i główne ulice.

Szczególną popularność zdobyły tzw. wozy misteryjne. Były to ruchome sceny ustawione na dużych platformach lub wozach, które przemieszczały się przez miasto. Na każdym z nich prezentowano inną scenę z historii biblijnej: od stworzenia świata, przez dzieje proroków, aż po narodziny, mękę i zmartwychwstanie Chrystusa. Mieszkańcy mogli obserwować kolejne epizody, stojąc w jednym miejscu, lub podążać za wozami ulicami miasta. Dzięki temu całe miasto zamieniało się w ogromną scenę teatralną.



Ten misterny obraz, *Representation of a Pageant Vehicle at the time of Performance*, został zamówiony jako frontispis do *A Dissertation on the Pageants or Dramatic Mysteries Anciently Performed at Coventry by the Trading Companies of that City* (1825) autorstwa Thomasa Sharpa (1770-1841). Obraz został zaprojektowany i wykonany miedziorytem przez Davida Gee (1793-1872). Odtwarza on XV-wieczną sztukę pasyjną (*The Trial and Crucifixion of Christ*) autorstwa Smiths' Company z Coventry. Wiele szczegółów, w tym sam projekt wozu paradnego i ludzie na ulicy, opiera się na relacjach pisemnych. Scena na scenie przedstawia Chrystusa ze związanymi rękami przed zasiadającym na tronie Pilatem. Annasz i Kajfasz są ukazani w mitrowych kapeluszach, a chłopiec niesie miskę wody, aby Pilat umył ręce. Chociaż nieco spekulatywny, obraz ten miał wpływ i jest często reprodukowany. Domena publiczna.

Organizacja takich widowisk wymagała znacznych nakładów pracy i środków. Odpowiedzialność za przygotowanie przedstawień przejęły cechy rzemieślnicze, czyli organizacje skupiające przedstawicieli poszczególnych zawodów. Każdy cech otrzymywał do opracowania określoną część biblijnego cyklu. Na przykład stolarze budowali dekoracje i konstrukcje sceniczne, kowale wykonywali metalowe elementy mechanizmów, a krawcy szyli bogato zdobione kostiumy. Często jednak aktorzy i ich rodziny samodzielnie wykonywali kostiumy potrzebne do przedstawień.

Rzemieślnicy wykorzystywali w ten sposób swoje umiejętności zawodowe. Tworzyli imponujące dekoracje, skomplikowane urządzenia pozwalające ukazywać aniołów unoszących się nad sceną lub przedstawiać piekielne otchłanie, a także liczne rekwizyty zwiększające realizm widowiska. Wiele z tych efektów budziło zachwyt publiczności i sprawiało, że przedstawienia stawały się nie tylko wydarzeniem religijnym, lecz również atrakcyjnym spektaklem.

Udział w organizacji misterii przynosił cechom także korzyści prestiżowe. Widowiska były okazją do zaprezentowania kunsztu i możliwości danego środowiska zawodowego. Im bardziej efektowna była przygotowana scena, tym większy podziw budził cech wśród mieszkańców. W pewnym sensie przedstawienia pełniły więc funkcję reklamy, podkreślając znaczenie i umiejętności lokalnych rzemieślników.

Wyjście teatru poza mury kościoła było ważnym etapem w historii europejskiej kultury. Dzięki temu dramat religijny stał się bliższy zwykłym ludziom, a jednocześnie zaczął nabierać cech widowiska publicznego. To właśnie miejskie misteria i działalność cechów rzemieślniczych przygotowały grunt pod rozwój późniejszego teatru świeckiego, który w kolejnych stuleciach miał odegrać ogromną rolę w życiu społecznym i artystycznym Europy.

Kostium a społeczeństwo średniowieczne

Średniowieczny teatr był nie tylko miejscem opowiadania historii biblijnych czy moralnych przypowieści. Stanowił również zwierciadło społeczeństwa, w którym odbijały się obowiązujące wartości, hierarchie i podziały społeczne. Szczególną rolę odgrywał w tym kostium, ponieważ w epoce, gdy większość ludzi nie potrafiła czytać, strój stawał się ważnym źródłem informacji o bohaterze. Już pierwszy kontakt z postacią pozwalał widzowi określić jej miejsce w świecie.

W średniowieczu społeczeństwo było wyraźnie podzielone na stany i grupy zawodowe. Każdy człowiek zajmował określoną pozycję, która znajdowała odzwierciedlenie w jego ubiorze. Te same zasady obowiązywały na scenie. Kostium informował o pochodzeniu bohatera, jego majątku, wykonywanym zawodzie, a nawet o moralnej ocenie jego postępowania. Widz nie musiał słuchać długich wyjaśnień — odpowiednio dobrany strój natychmiast przekazywał najważniejsze informacje.

Szczególnie efektownie prezentowano postacie królewskie. Królowie, królowe oraz członkowie rodzin panujących często pojawiali się w misteriach i innych widowiskach religijnych, zwłaszcza w scenach związanych z Trzema Królami, Herodem czy władcami ze Starego Testamentu. Ich kostiumy wyróżniały się bogactwem zdobień. Dominował królewski błękit, uznawany za kolor godności i wysokiego statusu, a także złote hafty symbolizujące władzę, majestat i bogactwo. Korony, berła oraz ozdobne płaszcze dodatkowo podkreślały wyjątkową pozycję tych postaci.

Tak okazałe stroje wywoływały podziw publiczności, ale miały również inne znaczenie. W średniowieczu tkaniny były bardzo drogie, a wykonanie bogato zdobionego ubioru wymagało ogromnych nakładów pracy. Dlatego luksusowy kostium stawał się nie tylko elementem przedstawienia, lecz także świadectwem zamożności organizatorów widowiska. Cechy rzemieślnicze, które finansowały i przygotowywały spektakle, chętnie inwestowały w efektowne stroje, ponieważ podnosiło to ich prestiż w oczach mieszkańców miasta. Im bardziej imponujący był kostium, tym większy szacunek budził cech odpowiedzialny za jego przygotowanie.

Warto pamiętać, że średniowieczny teatr funkcjonował w zupełnie innych warunkach niż współczesne sceny. Nie istniały jeszcze profesjonalne garderoby ani magazyny kostiumów. Aktorzy, którymi często byli mieszczanie, rzemieślnicy lub członkowie bractw religijnych, przynosili na przedstawienia własne ubrania.

Następnie odpowiednio je przerabiano, ozdabiano lub uzupełniano dodatkami, aby pasowały do odgrywanej roli.

Najcenniejsze stroje miały często niezwykłą historię. Bogaci mieszczenie, kupcy czy urzędnicy miejscy przekazywali swoje kosztowne szaty kościołom, bractwom religijnym lub cechom rzemieślniczym. Niekiedy zapisywali je w testamentach jako dar dla wspólnoty. Dzięki takim darowiznom organizatorzy widowisk mogli wykorzystywać prawdziwe luksusowe ubrania, które wcześniej należały do najbogatszych mieszkańców miasta. W efekcie królewskie lub szlacheckie postacie występowały nieraz w autentycznych strojach świadczących o wysokim statusie ich dawnych właścicieli.

Kostium teatralny był więc czymś więcej niż tylko elementem scenicznej dekoracji. Ukazywał porządek społeczny średniowiecznego świata, przypominał o istniejących hierarchiach i podkreślał różnice między ludźmi. Jednocześnie świadczył o zamożności i ambicjach organizatorów przedstawień, którzy poprzez bogactwo strojów chcieli wzbudzić podziw widzów i podkreślić znaczenie własnej wspólnoty. Dzięki temu średniowieczna scena stawała się miejscem, gdzie religia, sztuka i życie społeczne spletały się w jedną, barwną całość.

Efekty specjalne i widowiskowość

Średniowieczne misteria słynęły z niezwykle efektownej oprawy scenicznej. Wykorzystywano: zapadnie prowadzące do „piekła”, ruchome platformy dla aniołów, sztuczny ogień i dym, fajerwerki, manekiny do scen śmierci, sztuczną krew, ogromne piekielne paszcze zięjące płomieniami. Wozy misteryjne posiadały czasem skomplikowane mechanizmy służące do podnoszenia aktorów grających aniołów.

Kostiumy współgrały z mechaniką sceniczną, muzyką i efektami specjalnymi, tworząc niezwykle widowiskowe spektakle.

Wpływ gotyku na kostium teatralny

Od XII wieku rozwój stylu gotyckiego zaczął wyraźnie wpływać na modę i kostium teatralny. Gotyk, który dominował w architekturze, sztuce i rzemiośle średniowiecznej Europy, przeniknął również do widowisk religijnych, misterii oraz przedstawień dworskich. Kostium sceniczny zaczął pełnić nie tylko funkcję praktyczną, ale także symboliczną i reprezentacyjną — miał podkreślać status postaci, jej charakter oraz znaczenie w spektaklu.

Gotycka estetyka opierała się na: wertykalności, dekoracyjności, ekspresji wizualnej oraz wydłużonych sylwetkach. Inspiracją dla ubiorów były strzeliste formy gotyckich katedr, bogate ornamenty oraz zamiłowanie do intensywnych kolorów i zdobień. W teatrze kostiumy stawały się coraz bardziej efektowne, ponieważ widowiska często odbywały się na otwartej przestrzeni i wymagały silnego oddziaływania wizualnego na widza.

Do charakterystycznych elementów kostiumu gotyckiego należały: spiczaste rękawy, wysokie nakrycia głowy, długie płaszcze typu houppelande, plisowania i drapowania oraz długie, szpiczaste buty typu poulaines. Stroje wykonywano z

kosztownych tkanin, takich jak aksamit, brokat czy jedwab, a ich bogactwo podkreślano haftami, futrami i metalowymi ozdobami. Kolory również miały znaczenie symboliczne — purpura i złoto oznaczały władzę oraz sacrum, natomiast czerń zaczęła być kojarzona z powagą i dostojnością.



Okładka moralitetu Mundus et Infans z 1522 r. Domena publiczna.

W teatrze religijnym kostium pomagał odróżnić postacie świętych, aniołów czy diabłów. Anioły ubierano w jasne, bogato zdobione szaty, natomiast postacie demoniczne często otrzymywały kostiumy o ostrych liniach, ciemnych kolorach i groteskowych detalach. W widowiskach dworskich stroje podkreślały hierarchię społeczną oraz splendor dworu. Dzięki temu gotycki kostium teatralny stał się ważnym środkiem budowania nastroju i wyrazistości scenicznej, a jego wpływy można odnaleźć także w późniejszych epokach teatru historycznego i operowego.

Materiały i kolorystyka

W kostiumach inspirowanych gotykiem wykorzystywano: aksamit, jedwab, złożone hafty, dekoracyjne aplikacje. Dominowały barwy: czerń, bordo, purpura, fiolet, ciemna czerwień. Czerń symbolizowała śmierć, tajemnicę, władzę i nieśmiertelność.

Symbolika gotycka. W kostiumach pojawiały się: krzyże, motywy czaszek, ornamenty roślinne, symbole heraldyczne. Symbolika ta podkreślała: walkę dobra ze złem, temat winy i odkupienia, przemijanie, lęki egzystencjalne.

Misteria jako kosmiczny dramat

Dla człowieka średniowiecza świat był częścią wielkiego boskiego planu. Historia ludzkości nie składała się z przypadkowych wydarzeń, lecz tworzyła spójną opowieść, której początek znajdował się w akcie stworzenia świata, a zakończenie miało nastąpić podczas Sądu Ostatecznego. Właśnie tę ogromną, obejmującą całe dzieje wszechświata historię próbowali ukazać misteria — najokazalsze widowiska średniowiecznego teatru religijnego.

Przedstawienia te nie ograniczały się do jednego wydarzenia biblijnego. Tworzyły rozbudowane cykle obejmujące wiele scen, które ukazywały kolejne etapy historii zbawienia. Widowisko mogło rozpoczynać się od stworzenia nieba i ziemi, pojawienia się aniołów oraz buntu Lucyfera przeciwko Bogu. Następnie widzowie obserwowali stworzenie Adama i Ewy, ich grzech w rajskim ogrodzie, dzieje patriarchów, narodziny Chrystusa, jego nauczanie, mękę, śmierć i zmartwychwstanie. Całość kończyła się często wizją Sądu Ostatecznego, podczas którego los wszystkich ludzi miał zostać ostatecznie rozstrzygnięty.

Tak szeroka perspektywa sprawiała, że misteria przypominały ogromny kosmiczny dramat, w którym uczestniczył cały wszechświat. Na scenie spotykali się Bóg, aniołowie, święci, diabły i zwykli ludzie. Niebo, ziemia i piekło funkcjonowały obok siebie jako części jednej rzeczywistości. Widzowie mogli obserwować walkę sił dobra i zła, której stawką było zbawienie człowieka.

Jednak misteria nie skupiały się wyłącznie na postaciach biblijnych i wydarzeniach o charakterze religijnym. Obok nich pojawiali się bohaterowie bliscy codziennemu doświadczeniu publiczności. Na scenę wchodził pasterze pilnujący stad, kupcy prowadzący interesy, żołnierze wykonujący rozkazy, rzemieślnicy, pielgrzymi, a także grzesznicy ulegający pokusom. Dzięki temu widzowie mogli odnaleźć w przedstawieniu własny świat i łatwiej utożsamić się z prezentowanymi wydarzeniami.

Szczególnie popularne były sceny ukazujące pasterzy przybywających do stajenki betlejemskiej. Autorzy często nadawali im cechy zwykłych mieszkańców miasta lub wsi. Pasterze żartowali, spierali się ze sobą, opowiadali zabawne historie i komentowali codzienne problemy. Takie fragmenty wprowadzały do przedstawienia element humoru i pozwalały publiczności odpocząć od bardziej podniosłych scen.

Humor odgrywał w misteriach znacznie większą rolę, niż mogłoby się wydawać. Obok wzniosłych modlitw i poważnych wydarzeń pojawiały się komiczne dialogi, zabawne nieporozumienia czy sceny z udziałem diabłów. Diabły często zachowywały się hałaśliwie i nieporadnie, wzbudzając śmiech widzów, choć jednocześnie przypominały o niebezpieczeństwie grzechu. Dzięki takiemu połączeniu powagi i komizmu przedstawienia były bardziej atrakcyjne dla odbiorców.

Ważnym elementem widowisk była również muzyka. Śpiewy chóralne, pieśni religijne oraz dźwięki instrumentów pomagały budować nastrój poszczególnych scen.

W chwilach radości rozbrzmiewały uroczyste melodie, natomiast podczas scen męki Chrystusa muzyka stawała się spokojniejsza i bardziej przejmująca. Niekiedy pojawiały się także elementy tańca, zwłaszcza w scenach przedstawiających triumf dobra lub radość z narodzin Zbawiciela.

Twórcy misteriów starali się również zaskoczyć publiczność efektami specjalnymi. Korzystali z różnego rodzaju mechanizmów, lin i ukrytych konstrukcji. Aniołowie mogli „zstępować” z nieba, diabły wyłaniały się z piekielnych otchłani, a płomienie, dym i huk potęgowały wrażenie realizmu. Dla średniowiecznych widzów, którzy nie znali współczesnych technik scenicznych, takie efekty były niezwykle widowiskowe i budziły autentyczny zachwyt.

Dzięki połączeniu religijnego przesłania z muzyką, humorem, ruchem scenicznym i efektami specjalnymi misteria oddziaływały na wszystkie zmysły odbiorców. Widzowie nie tylko słuchali opowieści o historii zbawienia, lecz także przeżywali ją emocjonalnie. Śmiali się, wzruszali, odczuwali strach przed piekłem i nadzieję na zbawienie. To właśnie dlatego misteria stały się jednym z najważniejszych i najbardziej fascynujących zjawisk kultury średniowiecznej — wielkim kosmicznym dramatem, w którym los całego świata spletał się z losem każdego człowieka.

Schyłek średniowiecznego teatru religijnego

W XVI wieku misteria zaczęły zanikać. Reformacja protestancka krytykowała widowiska religijne jako zbyt świeckie i kosztowne. W Anglii zakazywano ich stopniowo za panowania Henryka VIII i Elżbiety I. Również Kościół katolicki po Soborze Trydenckim coraz niechętniej odnosił się do nadmiernie widowiskowych form teatru religijnego. Mimo upadku średniowiecznych misteriów ich kostiumy pozostawiły trwałe dziedzictwo i stały się fundamentem późniejszego rozwoju teatru renesansowego oraz profesjonalnej sztuki projektowania kostiumów scenicznych.

Historia kostiumu w teatrze średniowiecznej Europy ukazuje drogę od prostych szat liturgicznych do rozbudowanych, symbolicznych i widowiskowych strojów scenicznych.

Najważniejsze cechy średniowiecznego kostiumu teatralnego to: symboliczność zamiast realizmu, silny związek z religią, wykorzystywanie współczesnej mody, alegoryczność postaci, widowiskowość i ekspresja, brak profesjonalnych warsztatów kostiumowych, ścisły związek kostiumu z funkcją dydaktyczną i społeczną.

Średniowieczny kostium teatralny był nie tylko elementem dekoracyjnym, lecz przede wszystkim narzędziem przekazywania treści religijnych, moralnych i społecznych. Dzięki bogatej symbolice, wyrazistym kolorom oraz widowiskowej formie pozostawił trwały ślad w historii europejskiego teatru i sztuki scenicznej.

Kostium teatralny w teatrze renesansu – funkcje, symbolika i rozwój w Europie

Nazwą renesans, odrodzenie (fr. renaissance „odrodzenie”) określamy epokę w historii kultury europejskiej, obejmującą przede wszystkim XVI wiek, określaną często jako „odrodzenie sztuk i nauk” oraz koncepcja historyzoficzna odnosząca się do historii kultury włoskiej od Dantego do roku 1520. Termin ten nie jest jednoznaczny. Jako epoka w historii kultury renesans obejmuje wiek XV i XVI, lecz jego granice czasowe nie są jasno ustalone.

Renesans był epoką przełomową w całej kulturze, w tym dla rozwoju europejskiego teatru i sztuki kostiumu. Wraz z odrodzeniem zainteresowania kulturą antyczną zmieniło się postrzeganie sceny, aktora oraz widowiska teatralnego. Kostium przestał pełnić jedynie funkcję praktyczną lub symboliczną, jak w średniowieczu, a stał się ważnym środkiem wyrazu artystycznego, elementem reprezentacji społecznej oraz narzędziem budowania świata przedstawionego.



Występ trupy Commedia dell'arte I Gelosi, Hieronymusa Franckena I, ok. 1590. Domena publiczna.

Od XIV wieku, obok przedstawień religijnych, rozwijał się teatr świecki związany z uroczystościami dworskimi, wjazdami monarchów, maskaradami i widowiskami miejskimi. Renesansowe spektakle zachwycaly przepychem, bogactwem tkanin i niezwykle oprawa wizualną. Włoscy artyści i projektanci, między

innymi Leonardo da Vinci, tworzyli widowiska inspirowane mitologią Grecji i Rzymu, które stały się wzorem dla całej Europy.

Renesansowe inspiracje antykiem

Renesans był epoką, która zwróciła się ku dziedzictwu starożytnej Grecji i Rzymu, traktując je jako wzór piękna, harmonii i doskonałości. Fascynacja antykiem znalazła swoje odbicie również w teatrze oraz widowiskach dworskich, gdzie starano się odtworzyć atmosferę dawnych czasów. Artyści i organizatorzy przedstawień chętnie sięgali po motywy zaczerpnięte z mitologii, historii oraz sztuki starożytnej, nadając swoim dziełom wyjątkowy charakter.

Najbardziej widocznym przejawem tych inspiracji były kostiumy sceniczne. Aktorzy występujący w przedstawieniach zakładali stroje stylizowane na antyczne togi, tuniki, kirysy, sandały czy hełmy ozdobione pióropuszcami. Nie dążono jednak do wiernego odtworzenia ubiorów starożytnych Greków i Rzymian. Renesansowi twórcy łączyli elementy antyczne z modą własnej epoki, dzięki czemu powstawały kostiumy efektowne i dostosowane do gustów współczesnej publiczności. Liczyło się przede wszystkim stworzenie wrażenia kontaktu z wielką tradycją antyku oraz podkreślenie prestiżu przedstawienia.

Ważne miejsce w renesansowych widowiskach zajmowały również postacie alegoryczne oraz bohaterowie mitologiczni. Na scenie pojawiali się bogowie olimpijscy, herosi, nimfy i inne fantastyczne istoty znane z dawnych opowieści. Dzięki nim spektakle zyskiwały podniosły charakter i mogły przekazywać określone idee moralne lub polityczne. Szczególną popularnością cieszyły się intermezzi – krótkie widowiska muzyczno-taneczne prezentowane pomiędzy aktami sztuk teatralnych. Łączyły one muzykę, taniec, śpiew oraz bogatą oprawę wizualną, a ich rozwój doprowadził w późniejszym czasie do narodzin opery.

Inspiracje antykiem były widoczne także w uroczystościach organizowanych na europejskich dworach. Władcy i arystokraci rywalizowali ze sobą w organizowaniu coraz bardziej okazałych spektakli, procesji i festynów. We Włoszech dużą popularnością cieszyły się triumfalne pochody wzorowane na starożytnych procesjach cesarskich, podczas których uczestnicy występowali w kostiumach nawiązujących do rzymskich wodzów i bohaterów. We Francji organizowano widowiskowe entrées, natomiast w Anglii rozwijały się masques – wystawne przedstawienia dworskie łączące teatr, muzykę i taniec.

W tych wszystkich wydarzeniach kostium odgrywał rolę szczególną. Był nie tylko elementem stroju, lecz także symbolem statusu, bogactwa i artystycznego kunsztu. Do jego wykonania wykorzystywano kosztowne tkaniny, hafty, złote nici, perły oraz kamienie szlachetne. Im bardziej imponujący był strój, tym większe wrażenie wywierał na widzach. Dzięki temu renesansowe widowiska stawały się prawdziwymi pokazami splendoru, a jednocześnie świadectwem głębokiego zainteresowania kulturą starożytnego świata.

Kostium na dworach renesansowych

Na dworach królewskich teatr był przede wszystkim manifestacją potęgi i prestiżu władcy. Kostiumy wykonywano z luksusowych materiałów: jedwabiu, aksamitu, brokatu, satyny i tafty. Zdobiono je złotymi nićmi, haftami, perłami i kamieniami szlachetnymi. Im wyższa pozycja społeczna postaci, tym bardziej okazały był jej strój.

Ważnym elementem renesansowych widowisk były maskarady. Łączyły one teatr, taniec i bal dworski. Maski oraz kostiumy pozwalały uczestnikom ukrywać swoją tożsamość i jednocześnie podkreślały atmosferę tajemnicy oraz zabawy.

Włoskie widowiska dworskie wywarły ogromny wpływ na teatr europejski. Szczególnie istotną postacią był Inigo Jones, który po podróży do Włoch przeniósł włoskie wzorce do Anglii. Projektował kostiumy inspirowane antykiem: napierśniki formowane do ciała, rzymskie kirysy, pióra, hełmy i ozdobne spódnice zwane tonneler. Stroje damskie charakteryzowały się lekkością, przezroczystymi tkaninami oraz głębokimi dekolami.

Włoski renesans i rozwój kostiumu teatralnego

W okresie renesansu to właśnie Włochy stały się najważniejszym ośrodkiem przemian artystycznych i kulturowych w Europie. Miasta takie jak Florencja, Wenecja czy Mediolan rozwijały się dzięki handlowi i rzemiosłu, a szczególnie istotną rolę odgrywał przemysł tekstylny. Włoscy tkacze i farbiarze słynęli z wysokiej jakości swoich wyrobów, produkując kosztowne aksamity, jedwabie, brokaty i adamaszki. Dostęp do tak luksusowych materiałów miał ogromny wpływ na rozwój mody, a także na wygląd kostiumów teatralnych, które stawały się coraz bardziej efektowne i wyszukane.

W społeczeństwie renesansowym strój pełnił funkcję znacznie ważniejszą niż jedynie praktyczną. Był oznaką pozycji społecznej, majątku i znaczenia właściciela. O randze człowieka świadczył nie tylko krój ubrania, lecz przede wszystkim jakość tkaniny, jej kolor oraz bogactwo zdobień. Purpura, złoto czy głęboki błękit należały do barw szczególnie cenionych i kosztownych. Aby zachować wyraźne granice między poszczególnymi warstwami społecznymi, w wielu włoskich państwach obowiązywały prawa sumptuarne. Regulowały one, kto może nosić określone materiały, futra, hafty lub kolory. Dzięki temu luksusowy strój stawał się nie tylko elementem mody, ale również symbolem społecznego prestiżu.

Wpływ tych zasad był widoczny także na scenie teatralnej. Kostiumy wykorzystywane podczas przedstawień często odzwierciedlały rzeczywiste stroje elit, podkreślając status odgrywanych postaci. Widzowie mogli od razu rozpoznać, czy mają do czynienia z władcą, rycerzem, kupcem czy dworzaninem. Teatr stawał się więc miejscem, gdzie moda i sztuka wzajemnie się przenikały.

Renesansowa moda teatralna czerpała również inspiracje z ubiorów wojskowych. W XV i XVI wieku Europa była areną licznych konfliktów, a wygląd żołnierzy i najemników budził powszechne zainteresowanie. Charakterystycznym elementem stroju stały się rozcięcia wykonywane w rękawach, nogawkach i innych częściach odzieży. Początkowo miały one zwiększać wygodę oraz swobodę ruchów, jednak szybko zaczęły pełnić funkcję dekoracyjną. Przez nacięcia widoczne były warstwy

materiału w innym kolorze, co tworzyło efektowne kontrasty i nadawało strojom dynamiczny wygląd. Ten sposób zdobienia został chętnie przejęty przez kostiumografów teatralnych, którzy wykorzystywali go do podkreślania widowiskowości przedstawień.

Szczególną cechą renesansowych kostiumów były właśnie kontrastowe zestawienia kolorystyczne. Łączono ze sobą barwy jasne i ciemne, ciepłe i chłodne, tworząc stroje przyciągające uwagę widzów nawet z dużej odległości. W teatrze miało to ogromne znaczenie, ponieważ pozwalało lepiej eksponować postacie na scenie i podkreślać ich charakter.

W XVI wieku można jednak zauważyć stopniową zmianę upodobań estetycznych. Coraz większą popularność zdobywały ciemniejsze odcienie czerni, brązu, granatu czy ciemnej zieleni. Barwy te zaczęto kojarzyć z powagą, autorytetem i wysoką pozycją społeczną. Szczególnie czarne stroje, których uzyskanie wymagało kosztownych procesów farbiarskich, stały się symbolem elegancji i prestiżu. Nie oznaczało to jednak rezygnacji z przepychu. Nawet najciemniejsze kostiumy były bogato zdobione haftami, koronkami, perłami, złotymi nićmi oraz drogocennymi aplikacjami.

W rezultacie renesansowy kostium teatralny stał się połączeniem funkcjonalności, luksusu i artystycznej ekspresji. Odzwierciedlał zarówno społeczne realia epoki, jak i jej zamiłowanie do piękna oraz widowiskowości. Dzięki rozwojowi włoskiego rzemiosła tekstylnego i nieustannym poszukiwaniom nowych form dekoracji scena teatralna zyskała bogatą oprawę wizualną, która zachwycała publiczność i wyznaczała kierunki rozwoju europejskiej sztuki kostiumowej.

Commedia dell'arte – teatr masek, improwizacji i wyrazistych postaci

W XVI wieku na ulicach włoskich miast narodziła się nowa forma teatru, która znacząco różniła się od średniowiecznych misterii i moralitetów. Nie opowiadała o świętych, grzechu czy historii zbawienia, lecz skupiała się na codziennym życiu, ludzkich słabościach, miłości, sprycie i komicznych nieporozumieniach. Była pełna ruchu, humoru i spontaniczności. Nazywano ją *commedia dell'arte*, czyli „teatrem ludzi sztuki”.

Nazwa ta nie była przypadkowa. W języku włoskim słowo *arte* oznaczało zawód lub rzemiosło. Podkreślało więc, że przedstawienia tworzyli zawodowi aktorzy, którzy utrzymywali się z występów i doskonalili swoje umiejętności przez całe życie. Była to ważna zmiana w historii teatru, ponieważ wcześniej role sceniczne często odgrywali amatorzy związani z kościołem, cechami rzemieślniczymi lub lokalnymi wspólnotami. Aktorzy commedii dell'arte uczynili z teatru swoją profesję.

Spektakle wystawiano wszędzie tam, gdzie można było zgromadzić publiczność. Sceną stawały się miejskie place, targowiska, dziedzińce pałaców i dworów. Wędrowne trupy aktorskie podróżowały od miasta do miasta, przewożąc ze sobą kostiumy, maski i najpotrzebniejsze rekwizyty. Każdy występ był wydarzeniem przyciągającym tłumy mieszkańców, którzy chętnie obserwowali pełne energii i humoru widowiska.

Podstawą przedstawienia był *canovaccio* — prosty szkic fabuły. Zawierał jedynie najważniejsze wydarzenia i kolejność scen. Aktorzy znali ogólny przebieg historii, ale nie uczyli się gotowych dialogów. Większość rozmów powstawała na bieżąco, podczas występu. Dzięki temu każde przedstawienie było niepowtarzalne. Artyści reagowali na zachowanie publiczności, komentowali aktualne wydarzenia, a nawet włączali widzów do zabawy. Improwizacja wymagała ogromnego doświadczenia, refleksu i doskonałej znajomości odgrywanej postaci.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech *commedii dell'arte* były wyraziste typy bohaterów. Zamiast skomplikowanych postaci o rozbudowanej psychologii pojawiali się bohaterowie reprezentujący określone cechy charakteru. Publiczność szybko uczyła się ich rozpoznawać i wiedziała, czego może się po nich spodziewać.

Szczególą popularnością cieszył się sprytny sługa Arlekin. Ubrany w kostium pokryty kolorowymi łatami, był pełen energii, pomysłowości i nieustannie wpadał w zabawne tarapaty. Często przeciwstawiano mu skąpego i łatwowiernego kupca Pantalona, który mimo wieku wciąż próbował kontrolować życie młodych ludzi. Obok nich pojawiał się zarozumiały Doktor przekonany o własnej mądrości oraz samochwalczy Kapitan, opowiadający o swoich rzekomych wojennych sukcesach, choć w rzeczywistości był tchórzem. W wielu historiach występowała także para zakochanych młodzieńców, których miłość napotykała rozmaite przeszkody.



Claude Gillot (1673–1722), *Cztery postacie z Commedia dell'Arte: Trzej panowie i Pierrot*, ok. 1930-1999. 1715

Nieodłącznym elementem tych postaci były maski. Zakrywały część twarzy i podkreślały najważniejsze cechy bohatera. Wydatny nos, zmarszczki, krzaczaste brwi czy przesadnie wyeksponowane policzki pomagały widzom natychmiast rozpoznać charakter postaci. Maski nie tylko ułatwiały identyfikację bohaterów, lecz także pozwalały aktorom wcielać się w tę samą rolę przez wiele lat, doskonaląc sposób jej odgrywania.

Ponieważ maska ograniczała możliwość wyrażania emocji mimiką, ogromnego znaczenia nabierał ruch sceniczny. Aktorzy wykorzystywali przesadną gestykulację, dynamiczne pozy, skoki, przewroty i akrobatyczne popisy. Każdy bohater miał charakterystyczny sposób chodzenia, poruszania się i reagowania na wydarzenia. Publiczność mogła odczytać emocje postaci nie tyle z jej twarzy, ile z całego ciała.

Przedstawienia wzbogacano także o elementy pantomimy oraz komiczne gagi zwane *lazzi*. Były to krótkie, często improwizowane scenki pełne zabawnych pomyłek, pościgów, upadków czy nieoczekiwanych zwrotów akcji. Niekiedy nie miały bezpośredniego związku z fabułą, ale ich zadaniem było rozśmieszenie widzów i podtrzymanie żywego tempa spektaklu. Najbardziej utalentowani aktorzy potrafili stworzyć całe sekwencje *lazzi*, które publiczność pamiętała jeszcze długo po zakończeniu przedstawienia.

Najważniejszym elementem commedii dell'arte pozostawał jednak bezpośredni kontakt z widzem. Aktorzy nie oddzielali się od publiczności, lecz nieustannie wchodzili z nią w interakcję. Zwracali się do zgromadzonych, komentowali ich reakcje i wykorzystywali spontaniczne sytuacje powstające podczas występu. Dzięki temu granica między sceną a widownią zacierała się, a całe widowisko nabierało wyjątkowej energii.

Commedia dell'arte podbija Europę

W połowie XVI wieku we Włoszech dokonywały się ważne przemiany społeczne i kulturalne. Miasta bogaciły się dzięki handlowi, rozwijały się dwory książęce, a mieszkańcy coraz chętniej uczestniczyli w rozmaitych formach rozrywki. Właśnie w takim środowisku, około 1545 roku, narodziła się commedia dell'arte — teatr pełen ruchu, humoru i improwizacji. Jej kolebką były północne Włochy, zwłaszcza okolice Mediolanu, Wenecji i Padwy, gdzie zaczęły działać pierwsze profesjonalne zespoły aktorskie.

Jedną z najbardziej znanych trup była Compagnia dei Gelosi, której nazwa oznaczała „Towarzystwo Gorliwych”. Zespół szybko zdobył sławę dzięki wysokiemu poziomowi artystycznemu i niezwyklej energii swoich przedstawień. Aktorzy nie byli już amatorami występującymi okazjonalnie, lecz zawodowcami, którzy poświęcali całe życie sztuce teatralnej. Doskonalili swoje role, ćwiczili akrobatykę, pantomimę oraz sztukę improwizacji, dzięki czemu ich spektakle przyciągały coraz liczniejszą publiczność.

Popularność nowego teatru rosła bardzo szybko. Wędrowne trupy nie ograniczały się do występów w rodzinnych miastach. Podróżowały po całych Włoszech, a następnie przekraczały granice państw. Wkrótce włoscy aktorzy pojawili się na dworach królewskich Francji, Hiszpanii i Anglii, gdzie ich widowiska budziły ogromne zainteresowanie. Publiczność zachwycała się żywiołowością przedstawień, dowcipem dialogów oraz niezwykłą sprawnością sceniczną wykonawców.

Początkowo kostiumy i maski były stosunkowo skromne. Aktorzy wykonywali je z materiałów łatwo dostępnych podczas podróży: skóry, płótna czy prostych tkanin. Najważniejsze było szybkie rozpoznanie postaci przez widzów, a nie bogactwo stroju.

Z biegiem czasu jednak poszczególne role zaczęły nabierać coraz bardziej charakterystycznych cech. Każdy bohater otrzymywał własny, niepowtarzalny wygląd, który stawał się jego znakiem rozpoznawczym.

Widzowie szybko nauczyli się kojarzyć Arlekina z kostiumem pokrytym kolorowymi rombami, Pantalona z czerwonym strojem i długą brodą, a Doktora z czarnym ubiorem uczonego. Równie ważne jak strój były maski podkreślające cechy charakteru bohaterów. Wyraziste nosy, zmarszczki czy przesadnie uwydatnione rysy twarzy sprawiały, że nawet z dużej odległości można było rozpoznać daną postać.



Commedia dell'Arte Trupa na wozie na rynku miejskim Jana Miela (1640).
Domena publiczna.

W XVII wieku proces ten osiągnął swoje apogeum. Kostiumy, maski i sposoby poruszania się zostały niemal całkowicie ujednolicone. Arlekin, Pantalone czy Kapitan wyglądali podobnie niezależnie od miasta i zespołu teatralnego. Publiczność rozpoznawała bohatera już w chwili jego pojawienia się na scenie. Wystarczył charakterystyczny krok, gest lub sylwetka, aby widzowie wiedzieli, jakiego zachowania mogą się spodziewać.

Takie ujednolicenie miało wiele zalet. Aktorzy mogli łatwo przejmować role od swoich poprzedników, a widzowie od razu rozumieli sens sytuacji scenicznych. Powstał swoisty teatralny język znaków, zrozumiały dla odbiorców w różnych krajach Europy. Dzięki temu *commedia dell'arte* stała się jedną z pierwszych międzynarodowych form teatru.

Z czasem jednak pojawiły się głosy krytyki. Niektórzy twórcy zaczęli uważać, że nadmierne przywiązanie do stałych typów postaci i improwizacji ogranicza rozwój sztuki teatralnej. W XVIII wieku włoski dramaturg i reformator Carlo Goldoni podjął próbę odnowienia komedii. Tworzył sztuki z dokładnie zapisanymi dialogami, bardziej realistycznymi bohaterami i starannie skonstruowaną fabułą. Chciał odejść od schematów oraz spontanicznej improwizacji, które przez dwa stulecia były fundamentem *commedii dell'arte*.

Reformy Goldoniego odniosły sukces i stopniowo zmieniły oblicze włoskiego teatru. Klasyczna commedia dell'arte zaczęła tracić znaczenie, a jej tradycyjne formy powoli zanikały. Nie oznaczało to jednak końca jej wpływu na kulturę europejską.

Dziedzictwo commedii dell'arte okazało się niezwykle trwałe. Jej charakterystyczne postacie inspirowały dramaturgów, malarzy i twórców oper. Pomysły związane z improwizacją, komizmem sytuacyjnym oraz bezpośrednim kontaktem z publicznością przeniknęły do wielu późniejszych gatunków teatralnych. Ślady włoskiej komedii można odnaleźć w sztukach francuskich i angielskich, w teatrze ludowym, a nawet we współczesnym kabarecie i komedii filmowej.

Choć klasyczna forma commedii dell'arte zniknęła ze scen Europy, jej duch przetrwał. Pozostała symbolem teatru pełnego energii, wyobraźni i swobody twórczej — teatru, który potrafił przekraczać granice państw, języków i kultur, zdobywając serca widzów na całym kontynencie.

Kostiumy i maski – znak rozpoznawczy commedii dell'arte

Kostium pełnił w commedii dell'arte niezwykle ważną funkcję. Ponieważ scenografia była zazwyczaj skromna, strój i maska stawały się podstawowym środkiem identyfikacji postaci.

Każdy bohater posiadał charakterystyczny wygląd: służący nosili stroje lekkie i wygodne, starcy i uczeni występowali w cięższych, sztywniejszych ubraniach, żołnierze prezentowali przesadnie ozdobione mundury, zakochani wyróżniali się eleganckimi strojami renesansowymi.

Kolory kostiumów również miały znaczenie symboliczne: czerwień oznaczała bogactwo i namiętność, czerń kojarzono ze starością i powagą, wielobarwne łaty symbolizowały biedę, chaos i spryt.

Maski wykonywano najczęściej ze skóry lub papier-mâché. Zakrywały górną część twarzy, pozostawiając odkryte usta. Dzięki temu aktorzy mogli swobodnie mówić i jednocześnie wykorzystywać mimikę.

Cechy masek były mocno przerysowane: haczykowate nosy, wyolbrzymione brwi, szerokie policzki, groteskowe deformacje twarzy.

Maska nie tylko ukrywała twarz aktora, ale także zamieniała postać w teatralny archetyp.

Najważniejsze postacie commedii dell'arte

Zanni – komiczni służący.

Zanni byli służącymi pochodzącymi ze wsi. Zazwyczaj byli biedni, głodni, przebiegli i niezwykle ruchliwi. To oni odpowiadali za większość humoru i energii scenicznej.

Arlekin (Arlecchino)

Arlekin to najbardziej znany zanni. Był sprytnym, wesołym i wiecznie głodnym sługą, skłonym do psot oraz oszustw.



Arlekin w diamentach i Pierrot w bieli. Domena publiczna.

Jego kostium początkowo składał się z łat i kawałków materiału w różnych kolorach. Z czasem przekształcił się w charakterystyczny strój pokryty kolorowymi rombami.

Charakterystyczne elementy: czarna półmaska, akrobatyczne ruchy, drewniany kij zwany slapstick, niezwykła zwinność i ruchliwość. Od nazwy tego kija pochodzi współczesne określenie komedii slapstickowej.

Brighella

Brighella był bardziej cyniczny i przebiegły niż Arlekin. Często występował jako karczmarz, sługa lub żołnierz.

Nosił kremowy lub biały kostium obszyty zielenią oraz ciemną maskę z haczykowatym nosem i wyraźnymi wąsami.

Pulcinella

Pulcinella był postacią groteskową i nieprzewidywalną — jednocześnie głupią i sprytną.

Jego wygląd obejmował: luźny biały strój, stożkowaty kapelusz, czarną maskę z dziobowatym nosem, garbatą sylwetkę.

Postać ta stała się inspiracją dla angielskiego bohatera Puncha.

Pierrot

Pierrot wywodzi się z włoskiego Pedrolina. Był melancholijnym i marzycielskim sługą, często nieszczęśliwie zakochanym.



„Komedianci włoscy” Antoine Watteau. Domena publiczna.

W przeciwieństwie do większości bohaterów nie nosił maski. Jego biały kostium z dużymi guzikami oraz przypudrowana twarz podkreślały delikatność i smutek postaci.

Vecchi – starcy i autorytety

Vecchi reprezentowali władzę, pieniądze i społeczne autorytety. Najczęściej stawali się obiektem żartów.

Pantalone

Pantalone był bogatym kupcem weneckim, skąpcem i człowiekiem opętanym pieniędzmi.

Nosił czerwony obcisły strój, czarną pelerynę, spiczaste buty, maskę z haczykowatym nosem i brodą.

Jego komizm wynikał między innymi z prób zdobywania względów młodych kobiet mimo podeszłego wieku.

Il Dottore

Il Dottore był uczonym, lekarzem lub prawnikiem, który imponował innym pustą erudycją. Ubierał się niemal wyłącznie na czarno, w akademicką togę, szeroki płaszcz i białą kryzę. Maska zakrywała czoło i nos, pozostawiając policzki odkryte.

Żołnierze i samochwały

Il Capitano

Il Capitano był chępliwym żołnierzem i samochwałą, który opowiadał o swoich bohaterskich czynach, choć w rzeczywistości był tchórzem.

Jego wygląd był przesadnie efektowny: wielki kapelusz z piórami, ogromny miecz, bogato zdobiony mundur, maska z szerokimi wąsami.

Postacie bez masek:

Kolumbina

Kolumbina była inteligentną i sprytną służącą, często partnerką Arlekina.

Nosiła: kolorową suknię, fartuszek, czepek zamiast maski. Brak maski pozwalał jej wykorzystywać mimikę i szybkie dialogi.

Kochankowie – innamorati

Innamorati byli młodzi, piękni i elegancy. Reprezentowali romantyczny ideał miłości.

Występowali bez masek i nosili modne stroje renesansowe wykonane z drogich tkanin. Dzięki temu wyróżniali się na tle groteskowych bohaterów w maskach.

Znaczenie i wpływ na teatr współczesny

Commedia dell'arte wywarła ogromny wpływ na rozwój europejskiego teatru i komedii.

Inspiracje jej stylem można odnaleźć w twórczości Molière, Williama Shakespeare i innych licznych autorów komedii europejskiej.

Wpływy commedii dell'arte widoczne są także w: pantomimie, teatrze ulicznym, operze buffa, cyrku, filmowej komedii slapstickowej, współczesnych serialach komediowych.

Archetypy sprytnego sługi, skąpego starca czy tchórzliwego żołnierza funkcjonują w kulturze popularnej do dziś.

Choć klasyczna forma commedii dell'arte zanikła pod koniec XVIII wieku, jej dziedzictwo przetrwało dzięki charakterystycznym maskom, kostiumom oraz sposobowi budowania komizmu. Pozostaje ona jednym z najważniejszych zjawisk w historii teatru europejskiego.

Kostium w teatrze elżbietańskim

W Anglii renesansowy teatr osiągnął szczyt rozwoju w epoce elżbietańskiej. Publiczne teatry londyńskie, takie jak Globe Theatre, stały się miejscem masowej rozrywki.

W teatrze elżbietańskim dekoracji było niewiele, dlatego ogromną rolę odgrywały kostiumy. To one pomagały widzowi rozpoznać status społeczny, zawód oraz charakter bohatera. Aktorzy nosili zazwyczaj stroje współczesne epoce, nawet jeśli akcja sztuki rozgrywała się w starożytnym Rzymie czy średniowieczu. W sztukach Szekspira można było zobaczyć połączenie współczesnej mody z elementami antycznymi, takimi jak togi czy kirysy.



Stroje epoki elżbietańskiej; szkic Williama Hickmana Smitha Aubreya, ok. 1867 r. Domena publiczna.

Kostiumy Globe Theatre były niezwykle kosztowne i wykonywane z luksusowych materiałów. Część szyto specjalnie dla aktorów, inne pochodziły z darów arystokratycznych mecenasów lub z garderób dworskich. Sztuki wystawiano bardzo szybko, dlatego nie tworzone historycznie wiernych kostiumów dla każdej sztuki. W przedstawieniu takim jak „Juliusz Cezar” obok tog można było zobaczyć typowo elżbietańskie stroje.

W epoce elżbietańskiej obowiązywały surowe prawa sumptuarne regulujące ubiór wszystkich warstw społecznych. Zwykłym ludziom nie wolno było nosić luksusowych materiałów ani ubrań zarezerwowanych dla arystokracji. Kary za złamanie tych przepisów mogły obejmować wysokie grzywny, utratę majątku, a nawet więzienie.

Aktorzy stanowili jednak wyjątek. Licencjonowane zespoły teatralne, działające pod patronatem możnych rodów lub samej królowej, mogły legalnie używać bogatych kostiumów scenicznych. Dzięki temu teatr stał się także miejscem prezentacji najnowszej mody.

Kolory i materiały miały znaczenie symboliczne: purpura oznaczała władzę królewską, aksamit i jedwab symbolizowały bogactwo, futra świadczyły o wysokim statusie społecznym, bawełna i tafta wskazywały na niższą pozycję społeczną.

Wszystkie role kobiece grali chłopcy w wieku od 13 do 18 lat. Nosili oni obszerne suknie, gorsety, kryzy i peruki. Aby nadać sylwetce odpowiedni kształt, stosowano fiszbiny, halki i specjalne poduszki podtrzymujące ciężkie spódnice.

By z daleka wyglądali „kobieco” dla widowni korzystano z charakteryzacji. Twarz wybielano pudrem lub farbą. By uzyskać efekt rumieńców lub podkreślić czerwień ust używano pigmentów czerwonych i różowych. Czasem delikatnie podkreślano oczy sadzą lub ciemnym pigmentem.

Problem w tym, że wiele dawnych kosmetyków było toksycznych. Najbardziej znana była tzw. Venetian ceruse — biały makijaż zawierający: ołów, ocet, czasem rtęć. Długie używanie mogło powodować: zatrucia ołowiem, uszkodzenia skóry, wypadanie włosów, problemy neurologiczne, osłabienie organizmu. Czerwone pigmenty również bywały niebezpieczne, bo zawierały cynober (siarczek rtęci) albo inne metale ciężkie.

Trzeba jednak zaznaczyć, że: aktorzy teatralni zwykle używali makijażu mniej intensywnie niż arystokracja dworska, więcej źródeł opisuje szkodliwość kosmetyków elit niż samych aktorów Globe, nie mamy wielu dokładnych receptur stricte teatralnych z tamtego okresu.

Garderoby teatralne i przechowywanie kostiumów

Kostium był często najdroższym elementem przedstawienia. Teatry przechowywały stroje przez wiele lat, przekazując je kolejnym aktorom. Niekiedy role przydzielano wykonawcom na podstawie tego, jakie kostiumy znajdowały się już w garderobie.

Świadectwem bogactwa renesansowych garderób teatralnych są zachowane spisy kostiumów, między innymi z londyńskiego Rose Theatre. W inwentarzach wymieniano satynowe dublety, stroje z tafty, suknie zdobione złotą koronką, kostiumy Robin Hooda, tureckie nakrycia głowy czy bogato dekorowane płaszcze.

Istotne znaczenie miał również makijaż. Modna była blada cera, którą uzyskiwano za pomocą pudrów zawierających toksyczny biały ołów. Aktorzy stosowali także peruki, sztuczne brody oraz mocny makijaż podkreślający mimikę twarzy.

Kostium teatralny w teatrze Francji renesansu

Teatr francuski XVI i początku XVII wieku rozwijał się odmiennie niż scena włoska czy angielska. We Francji coraz większe znaczenie zyskiwały tragedia i komedia inspirowane wzorcami antycznymi, a widowiska dworskie stopniowo przekształcały się w bardziej uporządkowaną i wyrafinowaną formę sztuki scenicznej. Istotnym elementem tych przemian był kostium teatralny, który nie tylko identyfikował postać, lecz także odzwierciedlał przemiany społeczne, polityczne i estetyczne epoki.

Tło historyczne i narodziny teatru humanistycznego

Koniec XV oraz XVI wiek były we Francji okresem intensywnych przemian politycznych i religijnych. Konflikty między katolikami a hugenotami, których kulminacją była noc św. Bartłomieja w 1572 roku, przez wiele lat destabilizowały kraj. Dopiero objęcie tronu przez Henryka IV i wydanie edyktu nantejskiego w 1598 roku stworzyły warunki do względnej stabilizacji politycznej i rozwoju kultury.

Francuski teatr nie zerwał całkowicie ze średniowieczną tradycją. Nadal popularne były misteria religijne, moralitety, farsy i satyryczne sermons joyeux. Szczególną sławę zdobyła anonimowa „Farce de maître Pierre Pathelin”, uznawana za jedno z najwybitniejszych dzieł późnośredniowiecznego teatru francuskiego.

W XVI wieku coraz silniej oddziaływały jednak idee renesansowego humanizmu. Twórcy zwrócili się ku dziedzictwu starożytnej Grecji i Rzymu, poszukując nowych wzorców dramaturgicznych. Istotną rolę odegrali Étienne Jodelle, Jean de la Taille oraz Théodore de Bèze, którzy rozwijali dramat humanistyczny inspirowany antykiem. Duże znaczenie miała również działalność grupy literackiej Plejada, skupionej wokół Pierre’a de Ronsarda.

Rozwojowi teatru sprzyjały kontakty z kulturą włoską. Szczególną rolę odegrała Katarzyna Medycejska, a później kardynałowie Richelieu i Mazarin, dzięki którym do Francji przenikały włoskie rozwiązania scenograficzne, teatralne i kostiumowe.

Kostium jako język znaków

W renesansowym teatrze francuskim scenografia była często umowna i oszczędna. To właśnie kostium stawał się podstawowym środkiem identyfikacji postaci. Pozwalał widzowi natychmiast rozpoznać króla, rycerza, dworzanina, uczonego czy bohatera antycznego.

Podobną funkcję pełniły stroje postaci alegorycznych, takich jak Cnota, Fortuna, Sprawiedliwość czy Chciwość. Odpowiednio dobrany ubiór stanowił czytelny kod wizualny, dzięki któremu odbiorca mógł zrozumieć rolę bohatera jeszcze przed rozpoczęciem akcji dramatycznej.

W epoce przywiązującej ogromną wagę do symboli i retoryki kostium był równie ważnym nośnikiem znaczeń jak sam tekst sztuki.

Humanizm i dążenie do realizmu

Renesansowy humanizm skierował uwagę twórców ku człowiekowi, jego emocjom i motywacjom. W rezultacie zmieniało się także podejście do kostiumu. Strój nie służył już wyłącznie oznaczeniu pozycji społecznej bohatera, lecz pomagał budować jego indywidualny charakter.

W tragediach inspirowanych historią starożytną starano się odtwarzać wyobrażone stroje Greków i Rzymian, wierząc, że zwiększa to wiarygodność przedstawienia. Choć renesansowe wyobrażenia antyku nie zawsze odpowiadały rzeczywistości historycznej, świadczyły o rosnącym zainteresowaniu autentyzmem i historyczną prawdą.

Kostium historyczny jako narzędzie refleksji politycznej

Charakterystycznym zjawiskiem teatru humanistycznego było wykorzystywanie kostiumu historycznego do komentowania współczesnych wydarzeń. Dramaturdzy chętnie umieszczali akcję swoich utworów w starożytnej Grecji, Rzymie lub odległej przeszłości narodowej, tworząc bezpieczny dystans wobec aktualnych problemów politycznych.

Antyczni królowie, wodzowie czy senatorowie stawali się nośnikami refleksji nad władzą, odpowiedzialnością państwową, wojną czy moralnością rządzących. Historyczny kostium pozwalał poruszać drażliwe kwestie bez bezpośredniego odnoszenia się do współczesnych wydarzeń i osób.

Harmonia i klasyczny umiar

Renesansowa estetyka opierała się na przekonaniu, że piękno wynika z harmonii, proporcji i ładu. Zasady te odnosiły się również do kostiumu teatralnego.

Stroje sceniczne projektowano tak, aby odpowiadały randze postaci i podkreślały porządek przedstawionego świata. Unikano przesadnej dekoracyjności czy deformacji sylwetki. Szczególnie w sztukach inspirowanych antykiem kostium miał przywoływać ideał klasycznego piękna oraz współtworzyć atmosferę powagi i elegancji.

Znaczenie kostiumu w teatrze francuskiego renesansu

Rozwój teatru francuskiego XVI wieku stworzył fundament pod późniejszy klasycyzm XVII stulecia. W tym okresie ukształtowało się przekonanie, że kostium jest nie tylko elementem dekoracyjnym, lecz także ważnym środkiem interpretacji dramatu.

Pełnił on jednocześnie funkcję informacyjną, estetyczną i ideową. Pomagał identyfikować bohaterów, budował wiarygodność świata przedstawionego, podkreślał cechy psychologiczne postaci oraz umożliwiał prowadzenie refleksji nad sprawami politycznymi i społecznymi. Dzięki temu stał się jednym z najważniejszych elementów renesansowej sztuki teatralnej i ważnym narzędziem komunikacji między sceną a widzem.

Narodziny teatru neoklasycznego

Jednym z najważniejszych momentów w historii francuskiego teatru było przeniesienie na dwór królewski wzorców artystycznych wypracowanych we Włoszech. W okresie renesansu to właśnie włoskie miasta były centrum europejskiej kultury teatralnej, dlatego francuscy władcy i arystokraci z zainteresowaniem obserwowali rozwój tamtejszej sceny. Szczególną rolę w popularyzacji włoskiej sztuki odegrała Katarzyna Medycejska, pochodząca z wpływowej florenckiej rodziny Medyceuszy. Po przybyciu do Francji otoczyła opieką artystów i uczonych, a także aktywnie wspierała organizowanie przedstawień inspirowanych kulturą włoskiego renesansu.

Dzięki jej patronatowi francuska publiczność mogła poznać nowe formy teatralne oraz dzieła humanistycznych dramaturgów. Wystawiano tłumaczenia włoskich tragedii, które czerpały tematy z historii starożytnej i były wzorowane na dramatach greckich oraz rzymskich. Jednym z najważniejszych przykładów była tragedia Sofonisba autorstwa Giangiorgio Trissino. Utwór ten uznawano za jedno z pierwszych renesansowych dzieł realizujących ideały teatru klasycznego. Jego wystawienie we Francji przyczyniło się do wzrostu zainteresowania antycznymi zasadami kompozycji i nowym stylem dramaturgicznym.

Równie wielkim powodzeniem cieszyła się komedia La Calandra napisana przez Bernardo Dovizi da Bibbiena. Spektakl zachwycał publiczność nie tylko interesującą fabułą, lecz także wyjątkowo staranną realizacją sceniczną. Widzowie podziwiali

profesjonalną grę aktorów, bogatą oprawę muzyczną, nowoczesne dekoracje oraz kosztowne kostiumy wykonane z luksusowych materiałów. Wszystkie elementy przedstawienia tworzyły spójną i efektowną całość, która znacząco różniła się od wcześniejszych form teatralnych znanych we Francji. Sukces tego widowiska sprawił, że zaczęto przywiązywać znacznie większą wagę do strony wizualnej i organizacyjnej spektakli, a włoskie rozwiązania stały się wzorem dla francuskiego teatru dworskiego.

W kolejnych dziesięcioleciach wpływy włoskie stopniowo łączyły się z rodzimą tradycją teatralną, prowadząc do narodzin teatru neoklasycznego. Szczególnie w XVII wieku francuscy dramatopisarze i teoretycy sztuki coraz częściej odwoływali się do zasad klasycyzmu, które uznawano za gwarancję doskonałości artystycznej. Istotną rolę w ich upowszechnianiu odegrała Académie française, powołana do kształtowania norm językowych i estetycznych.

W centrum zainteresowania znalazły się wartości takie jak harmonia, porządek i umiar. Twórcy dążyli do zachowania równowagi między poszczególnymi elementami dzieła, unikając przesady i nadmiernego przepychu. Duże znaczenie przypisywano również zasadzie *decorum*, czyli stosowności. Oznaczała ona, że bohaterowie powinni zachowywać się zgodnie ze swoim statusem społecznym, a język, kostiumy i wydarzenia sceniczne muszą odpowiadać charakterowi przedstawianej historii. Dzięki tym założeniom teatr francuski zyskał wyraźnie określony styl, który w późniejszym czasie osiągnął pełnię rozwoju w twórczości takich dramatopisarzy jak Pierre Corneille, Jean Racine i Molière. Narodziny teatru neoklasycznego stały się więc efektem połączenia włoskich inspiracji renesansowych z francuskim dążeniem do ładu, elegancji i artystycznej dyscypliny.

Charakterystyka kostiumu teatralnego

Francuski kostium teatralny renesansu różnił się od strojów stosowanych we włoskiej *commedii dell'arte* czy teatrze elżbietańskim. Aktorzy zazwyczaj sami zapewniali sobie stroje sceniczne. Najczęściej były to eleganckie ubiory współczesne epoce, jedynie stylizowane na antyczne lub historyczne.

W tragediach inspirowanych starożytnością pojawiały się: płaszcze przypominające togi, sandały, ozdobne pasy, wieńce laurowe, hełmy, dekoracyjne zbroje.

Nie dążono jednak do wiernego odtwarzania historycznych realiów. Najważniejsze było podkreślenie godności bohatera oraz estetycznej harmonii zgodnej z ideałami klasycyzmu.

W komediach dominowały stroje współczesne, bogato zdobione: koronkami, haftami, jedwabiem, aksamitami oraz biżuterią. Ubiór wyraźnie określał pozycję społeczną postaci. Arystokraci nosili kosztowne materiały i ozdoby, natomiast mieszczaństwo oraz służba ubierani byli znacznie skromniej.

Wpływy włoskie i rozwój widowiskowości

Początkowo teatr francuski odrzucał charakterystyczne dla włoskiej commedii dell'arte maski. Francuzi cenili przede wszystkim mimikę aktora oraz sztukę deklamacji tekstu.

Sytuacja zaczęła się zmieniać pod wpływem włoskich trup teatralnych przybywających do Francji. Wraz z rozwojem opery i widowisk dworskich pojawiły się bardziej efektowne kostiumy, bogatsze dekoracje oraz rozbudowana scenografia.

W baletach dworskich zaczęto stosować: pióra, złocenia, wyszukane nakrycia głowy, symbole mitologiczne, monumentalne peleryny i bogato zdobione zbroje.

Ogromny wpływ na rozwój francuskiego teatru miał włoski scenograf i architekt Giacomo Torelli, który został sprowadzony do Francji przez kardynała Mazarina. Torelli wprowadził nowoczesną maszynę sceniczną umożliwiającą szybkie zmiany dekoracji, efekty specjalne oraz widowiskowe transformacje sceniczne. Jego spektakle zachwyciły francuski dwór rozmachem i bogactwem oprawy wizualnej.

Pracował między innymi w teatrach Palais Royal oraz Petit Bourbon, gdzie tworzył dekoracje dla oper i baletów królewskich.

Kostium a teatr dworski

Największy rozmach kostium teatralny osiągnął w przedstawieniach dworskich organizowanych dla monarchii francuskiej. Szczególną popularnością cieszyły się balety dworskie i opery łączące muzykę, taniec oraz spektakularne efekty sceniczne.

Kostium pełnił w nich funkcję reprezentacyjną. Miał zachwycać bogactwem i podkreślać potęgę monarchii. Stroje wykonywano z kosztownych materiałów, takich jak: aksamit, jedwab, brokat, złotogłów.

Uzupełniano je drogą biżuterią, haftami i elementami symbolicznymi odnoszącymi się do mitologii oraz władzy królewskiej.

Szczególne znaczenie teatr uzyskał za panowania Ludwik XIV, który wykorzystywał sztukę sceniczną jako narzędzie propagandy absolutystycznej monarchii. Sam król występował w baletach dworskich, nosząc niezwykle bogate kostiumy. Najśłynniejszym przykładem był jego występ jako Apollo — bóg słońca — w „Ballet royal de la nuit” z 1653 roku. Wydarzenie to przyczyniło się do utrwalenia wizerunku „Króla Słońce”.

Projektanci kostiumów, tacy jak Henri Gissey czy Daniel Rabel, tworzyli niezwykle bogate stroje dla dworu królewskiego. Francuskie widowiska barokowe słynęły z przepychu, a kostiumy przewyższały bogactwem nawet stroje włoskiej opery.

Zbiór 10 projektów scenografii i 117 projektów kostiumów do baletu, wykonanych dla Louisa Hesselina (1602–1662), przypisywanych Gisseyowi, znajduje się obecnie w Waddesdon Manor, nne tomik, zawierający 119 projektów kostiumów wykonanych

dla Denisa-Pierre'a-Jeana Papillona de la Ferté (1727–1794), znajduje się obecnie w paryskiej *Bibliotece Instytutu* (MS 1004).



Kostium muzyka. Domena publiczna.

Organizacja zespołów teatralnych a kostiumy

Francuskie zespoły teatralne działały często jako spółdzielnie aktorskie. Aktorzy, zwani *sociétaires*, dzielili dochody pomiędzy siebie po każdym przedstawieniu i sami inwestowali w garderobę sceniczną.

Kostiumy były niezwykle cenną częścią majątku trupy teatralnej. Stroje wykorzystywano wielokrotnie, przerabiano oraz dostosowywano do nowych ról.

Ponieważ wykonanie ubioru z drogich materiałów było kosztowne, aktorzy często przeznaczali znaczną część zarobków właśnie na kostiumy.

Istotnym zjawiskiem było także dopuszczenie kobiet do występów scenicznych. Aktorki, takie jak Madeleine Béjart czy Armande Béjart, zdobywały ogromną popularność, a ich stroje wpływały na modę dworską.

Kostium a estetyka klasycyzmu w teatrze francuskim XVII wieku

W XVII wieku Francja stała się najważniejszym ośrodkiem europejskiego klasycyzmu. Za panowania Ludwika XIII, a następnie Ludwika XIV, sztuka coraz silniej podporządkowywała się zasadom ładu, harmonii i racjonalności. Teatr, uznawany za jedno z najważniejszych narzędzi kształtowania kultury i prestiżu państwa, miał nie tylko dostarczać rozrywki, ale również wychowywać widzów i propagować określone wzorce moralne. W tych warunkach szczególnego znaczenia nabral kostium teatralny, który stał się integralnym elementem klasycznej estetyki scenicznej.

Klasycyzm opierał się na przekonaniu, że sztuka powinna naśladować naturę, ale jednocześnie poddawać ją rygorowi rozumu. Inspiracji poszukiwano przede wszystkim w kulturze starożytnej Grecji i Rzymu, uznawanych za wzór doskonałości artystycznej. Dotyczyło to nie tylko dramaturgii, lecz także scenografii, architektury teatralnej i kostiumów. Strój sceniczny miał współtworzyć uporządkowaną wizję świata, w której każdy element pozostaje na swoim miejscu i pełni określoną funkcję.

Zasada decorum

Jednym z najważniejszych pojęć francuskiego klasycyzmu było *decorum*, czyli zasada stosowności. Zakładała ona, że wszystkie elementy przedstawienia powinny odpowiadać randze bohatera, gatunkowi dramatu oraz charakterowi sytuacji scenicznej. Kostium nie mógł być przypadkowy ani nadmiernie ekstrawagancki. Jego zadaniem było podkreślenie społecznej pozycji postaci oraz zachowanie godności scenicznej.

W praktyce oznaczało to, że królowie, wodzowie i bohaterowie tragedii występowali w strojach podkreślających majestat oraz autorytet. Arystokraci nosili bogate tkaniny, ozdobne płaszcze i eleganckie dodatki, natomiast postaci niższego stanu otrzymywały skromniejsze kostiumy. Strój stawał się więc wizualnym odpowiednikiem hierarchii społecznej, która była jednym z fundamentów społeczeństwa epoki absolutyzmu.

Kostium w tragedii klasycystycznej

Najpełniej ideały klasycyzmu ujawniały się w tragedii. Dramaturdzy tacy jak Pierre Corneille czy Jean Racine tworzyli utwory poświęcone wielkim konfliktom moralnym, politycznym i historycznym. Bohaterami ich sztuk byli królowie, wodzowie, książęta i postaci zaczerpnięte z historii starożytnej.

Kostiumy tragedii miały odpowiadać podniosłemu charakterowi tych utworów. Dominowały stroje dostojne, symetryczne i eleganckie, pozbawione przypadkowości oraz przesadnej dekoracyjności. Chociaż akcja wielu tragedii rozgrywała się w starożytnym Rzymie lub Grecji, kostiumy rzadko stanowiły wierne rekonstrukcje historyczne. Znacznie ważniejsze było stworzenie wrażenia szlachetności i powagi niż archeologiczna dokładność.

W rezultacie na scenie pojawiał się charakterystyczny kostium klasycystyczny łączący elementy antyczne z modą dworską XVII wieku. Bohaterowie mogli występować w tunikach inspirowanych starożytnością, ale równocześnie nosić peruki, płaszcze czy ozdoby typowe dla epoki Ludwika XIV. Tego rodzaju połączenie nie było postrzegane jako błąd. Liczyło się przede wszystkim zachowanie godności postaci i harmonii całego przedstawienia.

Kostium w komedii

Nieco inną funkcję pełnił kostium w komedii. Twórcy, zwłaszcza Molière, wykorzystywali strój do szybkiej identyfikacji bohaterów i ich społecznej roli. Widz już

po wyglądzie postaci mógł rozpoznać arystokratę, mieszczanina, służącego, lekarza, żołnierza czy bogatego kupca.

Kostium pomagał także wydobywać komizm sytuacyjny i charakterologiczny. Nie oznaczało to jednak całkowitej swobody. Francuska komedia klasycystyczna unikała skrajnej groteski charakterystycznej dla niektórych form teatru ludowego. Strój miał bawić, ale nie mógł naruszać zasad dobrego smaku. Nawet komiczne postacie zachowywały pewien stopień elegancji i umiaru.

Doskonałym przykładem są bohaterowie komedii Moliera, których kostiumy często podkreślają ich przywary. Nadmiernie wystrojony mieszczanin może ośmieszać swoje aspiracje społeczne, a przesadnie elegancki fircyk staje się symbolem próżności. Komizm wynika jednak z subtelnej przesady, a nie z całkowitej deformacji wyglądu.

Dwór Ludwika XIV i teatralizacja mody

Rozwój kostiumu teatralnego był ściśle związany z kulturą dworu Ludwika XIV. Wersal stał się centrum europejskiej mody, a królewski ceremoniał wyznaczał standardy elegancji dla całego kontynentu. Teatr funkcjonował w bezpośrednim sąsiedztwie życia dworskiego i przejmował wiele jego wzorców estetycznych

W przedstawieniach dworskich ogromną wagę przywiązywano do jakości tkanin, harmonii kolorystycznej oraz staranności wykonania kostiumów. Strój miał świadczyć o potęgze monarchy i wysokim poziomie francuskiej kultury. W rezultacie teatr klasycystyczny stał się jednym z narzędzi budowania prestiżu państwa absolutystycznego

Harmonia zamiast widowiskowości

W przeciwieństwie do barokowych widowisk włoskich, które zachwycaly bogactwem dekoracji i efektów scenicznych, teatr francuski dążył do większej równowagi między wszystkimi elementami przedstawienia. Kostium nie miał dominować nad tekstem ani przyciągać uwagi wyłącznie swoim przepychem. Powinien współgrać z dramaturgią, scenografią i grą aktorską.

Taki sposób myślenia sprawił, że francuska scena wykształciła rozpoznawalny styl oparty na elegancji, przejrzystości i klasycznym umiarze. Kostium stał się częścią harmonijnej całości, podporządkowanej zasadom rozumu i estetycznej równowagi.

Dziedzictwo klasycyzmu

Francuski klasycyzm wywarł ogromny wpływ na rozwój teatru europejskiego. Ukształtowane w XVII wieku zasady stosowności, hierarchii i harmonii przez długi czas stanowiły punkt odniesienia dla twórców scenicznych. Kostium przestał być jedynie ozdobą aktora, a stał się świadomie projektowanym elementem kompozycji teatralnej.

Dzięki temu teatr francuski stworzył jeden z najbardziej charakterystycznych stylów scenicznych w dziejach Europy. Jego znakiem rozpoznawczym była elegancja połączona z dyscypliną formy, a kostium odgrywał w tym systemie rolę równie istotną jak tekst dramatu czy sztuka aktorska.

Funkcje kostiumu renesansowego

Kostium teatralny w renesansie pełnił wiele istotnych funkcji: identyfikował postać i jej status społeczny, zastępował ubogą scenografię, budował atmosferę spektaklu, podkreślał charakter widowiska, stanowił oznakę prestiżu teatru i mecenasa, wzmacniał propagandowy charakter widowisk dworskich.

Strój sceniczny był więc nie tylko elementem dekoracyjnym, lecz także ważnym środkiem komunikacji z widzem.

Kostium teatralny we Francji renesansu i wczesnego baroku był jednym z najważniejszych elementów widowiska scenicznego. Łączył funkcję reprezentacyjną, estetyczną oraz symboliczną. Początkowo oparty głównie na współczesnej modzie dworskiej, z czasem zaczął przejmować wpływy włoskie i stawał się coraz bardziej efektowny.

Rozwój teatru francuskiego, wspierany przez monarchię oraz instytucje takie jak Akademia Francuska, doprowadził do stworzenia stylu scenicznego opartego na harmonii, elegancji i klasycznym umiarze. Kostium nie miał jedynie odtwarzać realiów historycznych — przede wszystkim budował prestiż spektaklu i podkreślał społeczną oraz artystyczną rangę teatru.

To właśnie w teatrze renesansowym ukształtowały się podstawowe funkcje kostiumu scenicznego obecne do dziś: identyfikacja postaci, kreowanie świata przedstawionego oraz komunikacja z widzem. Renesans stworzył fundament nowoczesnego myślenia o kostiumie jako języku wizualnym teatru.

Rozwój kostiumu teatralnego w Hiszpanii okresu renesansu i Złotego Wieku

Renesans i barokowy „Złoty Wiek” teatru hiszpańskiego należą do najważniejszych okresów w historii europejskiej sceny. W XVI i XVII wieku Hiszpania stała się centrum niezwykle dynamicznego życia teatralnego, a sztuka sceniczna była obecna zarówno na dworach królewskich, jak i w przestrzeni miejskiej. Rozwój teatru wiązał się bezpośrednio z rozwojem kostiumu teatralnego, który pełnił nie tylko funkcję estetyczną, ale także symboliczną, społeczną i ideologiczną. Stroje sceniczne odzwierciedlały hierarchię społeczną, religijność epoki, ideały honoru oraz bogactwo hiszpańskiego imperium.

Kostium teatralny w Hiszpanii renesansu rozwijał się pod wpływem tradycji średniowiecznych, włoskiej *commedii dell'arte*, ceremoniału dworskiego oraz mody elżbietańskiej. Jednocześnie zachował cechy charakterystyczne dla kultury hiszpańskiej, takie jak przepych, ceremonialność i silny związek z katolicką moralnością.

Początki hiszpańskiego teatru renesansowego

Za jednego z ojców hiszpańskiego dramatu uważa się Juan del Encina, którego twórczość z końca XV wieku wyznaczyła początek nowoczesnego teatru hiszpańskiego. Wczesne przedstawienia miały charakter religijny i były wystawiane podczas świąt kościelnych lub uroczystości dworskich. Kostiumy aktorów opierały się głównie na codziennym ubiorze epoki, wzbogacanym o elementy symboliczne — korony, płaszcze, aureole czy stroje aniołów i diabłów.

Wraz z rozwojem profesjonalnych zespołów teatralnych kostium przestał być jedynie dodatkiem do przedstawienia i stał się integralnym elementem kreacji scenicznej. Ważną rolę odegrał również Lope de Rueda, który popularyzował teatr publiczny i uprościł formę przedstawień, czyniąc je bardziej przystępnymi dla szerokiej publiczności.

Teatr Złotego Wieku i znaczenie kostiumu

Okres hiszpańskiego Złotego Wieku obejmuje lata około 1590–1681 i związany jest z twórczością takich dramaturgów jak Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca czy Tirso de Molina. W tym czasie teatr osiągnął ogromną popularność społeczną, a przedstawienia odbywały się zarówno w teatrach publicznych typu corrales de comedias, jak i na dworze królewskim.

Kostium teatralny stał się jednym z najważniejszych elementów widowiska. Aktorzy ubierali się niezwykle bogato, często wzorując stroje na modzie arystokratycznej. Według zachowanych dokumentów artyści przeznaczali od jednej piątej do nawet połowy swoich zarobków na zakup pojedynczego kostiumu. Miasta i organizatorzy widowisk finansowali stroje, ponieważ publiczność przywiązywała ogromną wagę do wizualnej strony spektaklu.

W praktyce teatralnej kostium miał przede wszystkim podkreślać status społeczny bohatera. Królowie występowali w ciężkich aksamitach, haftowanych płaszczach i ozdobach ze złota, natomiast postacie komiczne nosiły stroje bardziej uproszczone i kontrastujące z ubiorem arystokracji. Szczególne znaczenie miał kostium kobiety, ponieważ honor rodziny i mężczyzny często symbolicznie wyrażano poprzez ubiór kobiety.

Wpływ mody dworskiej

Hiszpania XVI i XVII wieku słynęła z wyjątkowo ceremonialnej mody dworskiej. Charakterystyczne były ciemne, ciężkie tkaniny, kryzy, hafty i geometryczne sylwetki. Te elementy zostały przeniesione do teatru. Aktorzy na scenie często wyglądali podobnie do przedstawicieli hiszpańskiej arystokracji.

Na dworze królewskim widowiska miały szczególnie reprezentacyjny charakter. Za panowania Filipa III i Filipa IV teatr stał się narzędziem propagandy monarchii. Spektakle organizowane w pałacu Buen Retiro wykorzystywały kosztowne dekoracje, maszyny sceniczne i bogate kostiumy inspirowane modą włoską i francuską. Włoscy scenografowie, tacy jak Cosimo Lotti, wprowadzali nowoczesne rozwiązania techniczne i bardziej widowiskową oprawę wizualną.

Kostium był więc nie tylko środkiem artystycznym, ale także symbolem potęgi państwa hiszpańskiego.

Kostiumy w autos sacramentales

Szczególną rolę kostium odgrywał w religijnych widowiskach zwanych autos sacramentales. Były to alegoryczne przedstawienia związane z uroczystościami Bożego Ciała. Łączyły one elementy religijne, moralizatorskie i widowiskowe.

W tych spektaklach pojawiały się postacie alegoryczne, takie jak Grzech, Wiara, Łaska czy Śmierć. Wymagało to tworzenia rozbudowanych i symbolicznych kostiumów. Stroje wykonywano z jedwabiu i aksamitu, a przepisy państwowe dokładnie określały, jak aktorzy mają wyglądać na scenie. Kobiętom zabraniano noszenia zbyt wyzywających strojów, głębokich dekoltów oraz nadmiernie szerokich spódnic. Jednocześnie wymagano wysokiej jakości materiałów, aby podkreślić uroczysty charakter przedstawień.

Kostium w autos sacramentales miał przede wszystkim funkcję dydaktyczną — widz powinien natychmiast rozpoznać moralne znaczenie postaci.

Organizacja zespołów teatralnych i produkcja kostiumów

Rozwój profesjonalnego teatru doprowadził do powstania licencjonowanych zespołów aktorskich. Od początku XVII wieku działalność teatralna podlegała kontroli państwa. Zespoły miały obowiązek utrzymywania odpowiedniego poziomu artystycznego, a kostiumy były jednym z najważniejszych elementów ocenianych przez publiczność i władze.

W Madrycie działały profesjonalne kompanie teatralne wyposażone w własne magazyny kostiumów. Stroje były wielokrotnie przerabiane i dostosowywane do nowych sztuk. Ponieważ koszty produkcji były ogromne, często wykorzystywano jeden kostium w wielu przedstawieniach.

Interesujące jest również to, że aktorzy mogli nosić tylko jeden kostium podczas spektaklu, chyba że tekst wyraźnie wymagał zmiany stroju. Ograniczenie to wynikało zarówno z kosztów, jak i z obowiązujących regulacji państwowych.

Kobiety na scenie i przemiany kostiumu

Hiszpania była jednym z pierwszych krajów europejskich, które dopuściły kobiety do występów teatralnych. Już pod koniec XVI wieku aktorki mogły legalnie

występować na scenie, choć podlegały licznym ograniczeniom moralnym i obyczajowym.

Obecność kobiet wpłynęła na rozwój kostiumu teatralnego. Stroje damskie zaczęły odgrywać coraz większą rolę w budowaniu atrakcyjności widowiska. Kostium kobiety łączył elegancję dworską z wymogami skromności narzucanymi przez Kościół katolicki.

W sztukach Lope de Vega czy Calderóna bohaterki często przebierały się za mężczyzn, co tworzyło nowe możliwości sceniczne i zwiększało znaczenie kostiumu jako środka budowania tożsamości postaci.

Scenografia i widowiskowość

Rozwój kostiumu był ściśle związany z rozwojem scenografii. W XVII wieku w hiszpańskich teatrach zaczęto stosować malowane dekoracje, ruchome elementy sceniczne oraz efekty specjalne imitujące burze, fale morskie czy lot postaci nad sceną.

Bogate kostiumy harmonizowały z coraz bardziej widowiskową scenografią. Szczególnie spektakularne były przedstawienia dworskie, w których wykorzystywano maszyny teatralne inspirowane teatrem włoskim.

Znaczenie społeczne i kulturowe kostiumu

Kostium teatralny w Hiszpanii renesansu pełnił wiele funkcji jednocześnie: identyfikował status społeczny bohatera, podkreślał religijny lub alegoryczny charakter postaci, budował widowiskowość przedstawienia, odzwierciedlał modę i obyczaje epoki, wzmacniał przekaz moralny i polityczny dramatu.

W kulturze hiszpańskiego baroku ogromne znaczenie miały honor, reputacja i ceremonialność życia społecznego. Wszystkie te wartości znajdowały odbicie w kostiumie scenicznym.

Rozwój kostiumu teatralnego w Hiszpanii okresu renesansu i Złotego Wieku był nierozdzielnie związany z rozwojem samego teatru. Od prostych strojów religijnych po bogate kostiumy dworskie XVII wieku, teatr hiszpański stworzył własną, wyjątkową estetykę sceniczną. Kostium stał się narzędziem budowania spektaklu, symbolem społecznego prestiżu oraz ważnym elementem przekazu artystycznego i ideologicznego.

Hiszpański teatr Złotego Wieku wywarł ogromny wpływ na rozwój europejskiej sceny nowożytnej. Do dziś zachwyca bogactwem formy, widowiskowością i niezwykłą dbałością o wizualny aspekt przedstawienia, którego kostium był jednym z najważniejszych elementów.

Rozwój kostiumów teatralnych w renesansie na obszarze Niemiec

Okres renesansu (XVI wiek) w Europie był czasem intensywnych przemian kulturowych, które objęły także teatr i jego oprawę wizualną. Na terenach niemieckich, wchodzących w skład Świętego Cesarstwa Rzymskiego, rozwój kostiumu teatralnego pozostawał ściśle związany zarówno z przemianami społecznymi, jak i z ewolucją mody dworskiej oraz mieszczańskiej. Kostium sceniczny nie był jeszcze odrębną kategorią artystyczną – często opierał się na rzeczywistym ubiorze współczesnym, wzbogaconym o elementy symboliczne i dekoracyjne.

Kontekst kulturowy i wpływy mody

W XVI-wiecznych Niemczech rozwijała się charakterystyczna moda renesansowa, silnie inspirowana stylem wojskowym (zwłaszcza landsknechtów), który wprowadził do ubioru elementy takie jak kontrastowe kolory, rozcięcia tkanin oraz bogate zdobienia. Moda ta była efektowna i wyrazista, co czyniło ją szczególnie atrakcyjną dla widowisk scenicznych. Jak wskazują badania nad kostiumem epoki, niemieckie stroje renesansowe cechowały się dużą objętością, szerokimi rękawami oraz bogactwem materiałów, takich jak jedwab, aksamit i brokaty.

Te same cechy przenikały do teatru, gdzie aktorzy występowali często w odświętnych strojach własnych lub wypożyczonych z zasobów dworskich. Kostium nie był jeszcze projektowany wyłącznie „dla sceny”, lecz stanowił przedłużenie codziennej kultury wizualnej elit.

Teatr i kostium w Rzeszy Niemieckiej

W renesansowych Niemczech teatr rozwijał się głównie w środowiskach dworskich, miejskich oraz szkolnych (teatr szkolny i jezuicki). W tych formach widowisk kostium pełnił funkcję nie tylko estetyczną, ale także dydaktyczną i symboliczną. Przedstawienia o tematyce religijnej, moralitetowej i historycznej wymagały wyraźnego odróżnienia postaci – dlatego stosowano kostiumy podkreślające status społeczny, cnoty lub wady bohaterów.

Szczególnie ważnym źródłem inspiracji były drukowane zbiory strojów (tzw. „Trachtenbücher”), które od połowy XVI wieku zaczęły dokumentować i systematyzować różne typy ubiorów. Publikacje te przedstawiały zarówno stroje współczesne, jak i „narodowe” kostiumy różnych regionów Europy, w tym Niemiec. Stały się one istotnym punktem odniesienia dla twórców teatralnych, pomagając w ujednoliceniu wizualnej reprezentacji postaci scenicznych.

Symbolika i funkcja kostiumu scenicznego

W niemieckim teatrze renesansowym kostium miał przede wszystkim funkcję reprezentacyjną. Umożliwiał natychmiastowe rozpoznanie postaci – króla, rycerza, mieszczanina czy postaci alegorycznej. Z tego powodu często wykorzystywano bogato zdobione szaty dworskie, które podkreślały hierarchię społeczną.

Jednocześnie rozwój humanizmu i zainteresowanie człowiekiem jako jednostką wpływały na coraz większą dbałość o realizm przedstawień. Kostium stawał się narzędziem budowania wiarygodności scenicznej, choć nadal pozostawał silnie związany z konwencją symboliczną.

Znaczenie druku i wymiana kulturowa

Rzeczywisty rozwój druku w XVI wieku odegrał kluczową rolę w rozpowszechnianiu wzorców kostiumowych. Księgi ubiorów oraz ryciny umożliwiały szybkie przenoszenie stylów między regionami Europy. W efekcie niemieckie kostiumy teatralne były częścią szerszego, europejskiego systemu wymiany wizualnej, w którym przenikały się wpływy włoskie, francuskie i lokalne tradycje germańskie.

Kostium teatralny w renesansowych Niemczech rozwijał się na styku mody dworskiej, tradycji widowisk religijnych oraz rosnącej świadomości artystycznej epoki. Nie był jeszcze autonomiczną dziedziną projektowania scenicznego, lecz wyrastał z codziennego ubioru i systemu symboli społecznych. Dopiero późniejsze stulecia przyniosły pełne wyodrębnienie kostiumu teatralnego jako wyspecjalizowanej formy sztuki scenicznej.

Rzeczywisty rozwój kostiumu teatralnego w Królestwie Polskim i Rzeczywistej Obojga Narodów w okresie renesansu

Kontekst historyczny i teatralny

Analizując rozwój kostiumu teatralnego na ziemiach polskich w XVI wieku, należy uwzględnić przemiany polityczne zachodzące w tym okresie. Do 1569 roku właściwym punktem odniesienia pozostaje przede wszystkim Korona Królestwa Polskiego, natomiast po zawarciu unii lubelskiej można mówić o rzeczywistości kulturowej Rzeczywistej Obojga Narodów, obejmującej Koronę oraz Wielkie Księstwo Litewskie. Powstałe państwo miało charakter wieloetniczny, wielojęzyczny i wielowyznaniowy, co znajdowało odzwierciedlenie również w różnorodności praktyk widowiskowych.

W XVI wieku teatr na ziemiach polskich nie funkcjonował jeszcze jako stała, zawodowa i publiczna instytucja. Nie istniały budynki teatralne przeznaczone do regularnego wystawiania przedstawień ani zespoły aktorskie działające na zasadach porównywalnych z późniejszym teatrem repertuarowym. Widowiska pojawiały się przede wszystkim w ramach uroczystości dworskich, działalności szkół i kolegów, obchodów religijnych, ceremonii miejskich oraz wydarzeń o charakterze okazjonalnym. Teatr staropolski należy zatem rozpatrywać jako zespół zróżnicowanych praktyk performatywnych, związanych z odmiennymi środowiskami społecznymi, językami, wyznaniem i modelami uczestnictwa. Samo określenie „teatr polski” może być w odniesieniu do tej epoki częściowo anachroniczne, ponieważ przedstawienia odbywały się również po łacinie, włosku, niemiecku i w innych językach używanych przez mieszkańców dawnej Rzeczywistej Obojga Narodów.

Renesansowe formy teatralne rozwijały się pod wpływem humanistycznej recepcji antyku. Twórcy i organizatorzy widowisk sięgali do tragedii greckiej i rzymskiej, komedii Plauta i Terencjusza, mitologii, historii starożytnej oraz humanistycznego dramatu nowołacińskiego. Tradycja antyczna nie wypierała jednak wcześniejszych form religijnych. Misteria, moralitety, dialogi szkolne i procesje nadal stanowiły istotny element kultury widowiskowej. Renesansowy teatr na ziemiach polskich nie rozwijał się więc poprzez nagłe zerwanie ze średniowieczem, lecz w wyniku stopniowego nakładania się tradycji religijnej, dworskiej, szkolnej i humanistycznej.

W tych warunkach również kostium nie stanowił jeszcze autonomicznej dziedziny sztuki scenicznej. Nie projektowano go według jednolitej koncepcji plastycznej całego przedstawienia, a funkcja odpowiadająca współczesnemu kostiumografowi nie była wyodrębniona. Ubiór sceniczny pozostawał jednym z elementów organizujących widowisko, obok gestu, deklamacji, muzyki, dekoracji, rekwizytu i ceremoniału. Jego forma zależała przede wszystkim od rodzaju przedstawienia, pozycji jego organizatora, dostępnych środków oraz kompetencji odbiorców.

Stan źródeł i możliwości rekonstrukcji kostiumów

Badania nad kostiumem teatralnym XVI wieku napotykają zasadnicze trudności źródłowe. Nie zachowały się zespoły ubiorów, które można byłoby jednoznacznie zidentyfikować jako kostiumy wykorzystywane w konkretnych renesansowych inscenizacjach na ziemiach polskich. Nieliczne przekazy dotyczące przedstawień koncentrują się zazwyczaj na ich okolicznościach, tekście dramatycznym, osobie fundatora lub znaczeniu politycznym wydarzenia, rzadziej natomiast opisują wygląd wykonawców.

Rekonstrukcja praktyk kostiumowych musi zatem opierać się na źródłach pośrednich: rachunkach dworskich, inwentarzach, programach szkolnych, drukach okolicznościowych, opisach uroczystości, ikonografii, tekstach dramatycznych oraz analogiach z teatrem europejskim. Z tego powodu należy zachować ostrożność wobec szczegółowych prób odtwarzania kolorystyki, kroju czy materiału kostiumów. W wielu przypadkach można wskazać ich prawdopodobną funkcję, ale nie sposób z pełną pewnością określić ich wyglądu.

Dobrym przykładem jest prapremiera *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego, która odbyła się 12 stycznia 1578 roku w Jazdowie pod Warszawą, podczas uroczystości weselnych Jana Zamoyskiego i Krystyny Radziwiłłówny. Wiadomo, że przedstawienie odbyło się w obecności pary królewskiej i zostało przygotowane w dużej sali rezydencji Anny Jagiellonki. Za organizację inscenizacji odpowiadał Wojciech Oczko, a dekorację stanowiło najprawdopodobniej malowane przedstawienie fasady antycznego pałacu. Zachował się również zapis wydatków przeznaczonych na „budowanie” i „malowanie” do tragedii. Brakuje natomiast wiarygodnych informacji o kostiumach i aktorach, dlatego ich dokładny wygląd pozostaje przedmiotem przypuszczeń.

Umowny i symboliczny charakter kostiumu

Najważniejszą cechą renesansowego kostiumu teatralnego była jego umowność. Ubiór nie służył rekonstrukcji realiów historycznych w nowoczesnym znaczeniu tego pojęcia. Postacie antyczne, biblijne i legendarne mogły występować w strojach przypominających modę współczesną wykonawcom, uzupełnionych o elementy pozwalające rozpoznać czas, miejsce lub społeczną funkcję bohatera.

Podstawowym zadaniem kostiumu było umożliwienie szybkiej identyfikacji postaci. Strój wskazywał, czy widz ma do czynienia z królem, rycerzem, duchownym, żołnierzem, posłańcem, sługą, personifikacją cnoty albo uosobieniem występku. Znaczenie mogły tworzyć nie tylko krój i jakość ubioru, lecz także nakrycie głowy, płaszcz, broń, insygnium władzy, maska lub rekwizyt trzymany przez wykonawcę. Granica między kostiumem a rekwizytem pozostawała płynna: korona określała monarchę, miecz wojownika, laska posłańca, skrzydła postać nadprzyrodzoną, a charakterystyczny przedmiot mógł stanowić podstawę rozpoznania alegorii.

Umowność nie oznaczała przypadkowości. Kostium funkcjonował w obrębie kodów kulturowych czytelnych dla współczesnej publiczności. Odbiorcy rozpoznawali hierarchię materiałów, znaczenie ceremonialnych form ubioru i społeczne różnice między strojem władcy, szlachcica, mieszczanina, żołnierza czy sługi. W teatrze moralitetowym i szkolnym posługiwano się ponadto kodem alegorycznym, w którym określone cechy stroju odsyłały do abstrakcyjnych idei. Kostium stawał się wówczas wizualnym odpowiednikiem nazwy postaci i pomagał przekształcić pojęcie moralne w uchwytne obraz sceniczny.

Kostium dworski i funkcja reprezentacyjna

Odmienny charakter miały kostiumy wykorzystywane w przedstawieniach i widowiskach dworskich. Spektakl stanowił tam element szerszego ceremoniału, obejmującego uczty, wjazdy, wesela, turnieje, pokazy muzyczne, tańce oraz oficjalne powitania monarchów i posłów. Ubiór wykonawcy pozostawał częścią tej samej kultury reprezentacji co strój uczestników uroczystości.

W przedstawieniach organizowanych na dworze mogły być wykorzystywane rzeczywiste ubiory ceremonialne, elementy garderoby dworskiej oraz stroje przygotowywane lub przystosowywane na potrzeby konkretnego wydarzenia. Ich wartość wynikała nie tylko ze znaczenia przedstawianej postaci, lecz także z jakości materiału, kunsztu wykonania i kosztowności dodatków. Bogactwo stroju demonstrowało możliwości finansowe fundatora oraz rangę uroczystości.

Kostium dworski pełnił zatem podwójną funkcję. W obrębie fikcji scenicznej określał bohatera, natomiast poza nią reprezentował prestiż monarchy, magnata lub instytucji finansującej przedstawienie. Nie chodziło przy tym o realizm historyczny. Nawet jeżeli przedstawienie odwoływało się do starożytnej Grecji, Rzymu lub historii biblijnej, przepych ubiorów mógł odpowiadać aktualnym wyobrażeniom o godności, władzy i majestacie.

Widowisko dworskie było również przestrzenią prezentowania mody i kultury materialnej elity. Kontakty dynastyczne, podróże edukacyjne, migracje artystów i rzemieślników oraz obecność cudzoziemców na dworach sprzyjały przenikaniu wzorów włoskich, niemieckich, habsburskich i węgierskich. W rezultacie kostium

sceniczny nie tworzył zamkniętego, jednolitego systemu narodowego, lecz funkcjonował jako część ponadregionalnej kultury dworskiej.

Mieszanie konwencji stylistycznych

Charakterystyczną właściwością kostiumu renesansowego było współistnienie elementów pochodzących z różnych porządków historycznych i kulturowych. W jednym przedstawieniu mogły pojawiać się ubiory współczesne, akcesoria kojarzone ze starożytnością, stroje ceremonialne oraz elementy fantastyczne lub groteskowe.

Zjawiska tego nie należy traktować jako braku wiedzy historycznej. Wynikało ono przede wszystkim z odmiennego pojmowania prawdopodobieństwa scenicznego. Zadaniem kostiumu nie było stworzenie archeologicznie wiernego obrazu przeszłości, lecz uczynienie postaci czytelną, wyrazistą i znaczącą. Antyczny władca mógł zatem przypominać renesansowego monarchę, ponieważ właśnie taki ubiór najpełniej komunikował widzom władzę i wysoką pozycję społeczną.

Podobna aktualizacja dotyczyła przedstawień religijnych. Postacie biblijne mogły być ukazywane w ubiorach odpowiadających hierarchiom społecznym znanym publiczności. Dzięki temu opowieść religijna przedstawiała należeć wyłącznie do odległej przeszłości i stawała się komentarzem do współczesnych stosunków społecznych, politycznych lub wyznaniowych.

Elementy fantastyczne wykorzystywano przede wszystkim w przedstawieniach alegorycznych, moralitetowych i hagiograficznych. Demony, personifikacje grzechów, siły natury czy figury abstrakcyjnych pojęć mogły być wyposażane w wyolbrzymione formy ubioru, maski, pióra, skrzydła, łuski lub charakterystyczne emblematy. Kostium nie odtwarzał wówczas rzeczywistości, lecz tworzył wizualną metaforę.

Wpływy europejskie

Najważniejszym punktem odniesienia dla renesansowej kultury dworskiej pozostawały Włochy. Włoskie wzorce docierały na ziemie polskie poprzez kontakty dynastyczne, działalność artystów i rzemieślników, podróże szlachty oraz edukację młodzieży na uniwersytetach w Padwie, Bolonii i innych ośrodkach. Znaczącą rolę odgrywał również dwór Bony Sforzy, który przyczynił się do rozpowszechnienia włoskich wzorców zachowania, ubioru i ceremoniału.

Wpływ włoski nie powinien być jednak utożsamiany z bezpośrednim przejęciem wszystkich form teatru włoskiego. Choć w połowie XVI wieku rozwijała się *commedia dell'arte*, jej oddziaływanie na teatr Rzeczypospolitej w omawianym okresie nie było jeszcze tak silne i dobrze udokumentowane jak w następnych stuleciach. W odniesieniu do XVI wieku bardziej uzasadnione jest wskazywanie wpływu humanistycznej dramaturgii, włoskiej architektury scenicznej, kultury festynów dworskich i sposobów inscenizowania tekstów antycznych. Samą *commedię dell'arte* wyróżniało posługiwanie się ustalonymi typami postaci, maskami i charakterystycznymi kostiumami, jednak pełniejsze kontakty polskiej publiczności z włoskimi zespołami zawodowymi należą przede wszystkim do późniejszego okresu.

Ostrożności wymaga również łączenie renesansowego teatru polskiego z operą. Pierwsze udokumentowane przedstawienie operowe na ziemiach Rzeczypospolitej odbyło się dopiero w 1628 roku na Zamku Królewskim w Warszawie, a zatem już w okresie baroku. W odniesieniu do XVI wieku można mówić o widowiskach muzycznych, tańcach, śpiewach i rozbudowanych oprawach ceremonialnych, nie należy jednak określać ich mianem rozwijającej się polskiej opery.

Istotne pozostawały także wpływy niemieckie i szerzej środkowoeuropejskie. Docierały one za pośrednictwem środowisk miejskich, szkół, uniwersytetów, wspólnot protestanckich i katolickich oraz wędrownych wykonawców. Szczególnie ważny był ponadnarodowy obieg dramatu łacińskiego, dzięki któremu podobne teksty, schematy alegoryczne i sposoby przedstawiania postaci pojawiały się w różnych częściach Europy.

Wpływy francuskie w XVI wieku miały charakter bardziej pośredni niż włoskie. Ich znaczenie wzrosło wyraźnie w XVII, a zwłaszcza w XVIII stuleciu. Dlatego w odniesieniu do renesansu właściwsze jest mówienie o ogólnoeuropejskiej kulturze humanistycznej niż o ukształtowanym oddziaływaniu francuskiego widowiska dworskiego na kostium teatralny Rzeczypospolitej.

Teatr szkolny i jezuicki

Jednym z najważniejszych środowisk rozwoju praktyk teatralnych w drugiej połowie XVI wieku stały się szkoły. Teatr szkolny obejmował zarówno kolegia jezuickie, jak i placówki akademickie oraz szkoły prowadzone przez przedstawicieli innych wyznań. Spektakle służyły nauce języka, retoryki, pamięci, gestu i publicznego przemawiania, a jednocześnie pełniły funkcje religijne, moralne i propagandowe.

Jezuici przybyli do Polski w 1564 roku, a pierwsze dramatyzowane wystąpienie ich uczniów miało odbyć się dwa lata później w Pułtusku. Zakładane następnie kolegia w Braniewie, Wilnie, Poznaniu, Kaliszu i innych ośrodkach tworzyły sieć instytucji posługujących się zbliżonym modelem edukacyjnym. Przedstawienia uświetniały święta, wizyty ważnych gości, uroczystości szkolne i wydarzenia religijne. Teatr miał przygotowywać uczniów do publicznych wystąpień, utrwaląc znajomość łaciny i przekazywać wzorce postępowania zgodne z nauką Kościoła.

Kostium w teatrze szkolnym był podporządkowany przejrzystości dydaktycznego komunikatu. Szczególne znaczenie miały personifikacje cnót, grzechów, postaw moralnych i pojęć abstrakcyjnych. Ich strój musiał umożliwić widzowi szybkie rozpoznanie funkcji postaci. Alegorie otrzymywały więc charakterystyczne ubiory, emblematy lub rekwizyty. W tradycji teatru jezuickiego pojawiały się między innymi postacie Ignorancji, Błędu, Miłosierdzia, Rozkoszy, Ciała i Natury Ludzkiej. Ignorancję przedstawiano przykładowo jako postać pokrytą rybimi łuskami, Błąd w stroju podróżnym, natomiast Miłosierdzie z płonącym sercem. Przykłady te dobrze ukazują zasadę budowania postaci poprzez połączenie kostiumu, atrybutu i symbolu. Trzeba jednak pamiętać, że w pełni rozbudowana forma teatru jezuickiego należy przede wszystkim do XVII i XVIII wieku, natomiast w XVI stuleciu dopiero kształtowały się jego podstawowe konwencje.

Warunki materialne teatrów szkolnych były zróżnicowane. Część kostiumów i dekoracji przygotowywano dzięki darom miejscowej społeczności. Wykorzystywano więc elementy istniejącej garderoby, przedmioty wypożyczone oraz materiały przystosowane do potrzeb przedstawienia. Nie wykluczało to starannego opracowania ich znaczenia. Nawet prosty strój mógł pełnić złożoną funkcję, jeżeli został wyposażony w odpowiednio dobrany znak, kolor lub atrybut.

Kostium szkolny podlegał ponadto kontroli moralnej i obyczajowej. Ponieważ w kolegiach występowali chłopcy i młodzi mężczyźni, obsadzanie ról kobiecych oraz używanie kobiecego stroju budziło zastrzeżenia władz zakonnych. Ograniczenia te wpływały nie tylko na kostium, lecz także na konstrukcję repertuaru i sposób przedstawiania relacji między postaciami.

Funkcje kostiumu

Kostium teatralny w renesansowym teatrze Królestwa Polskiego i Rzeczypospolitej Obojga Narodów pełnił kilka wzajemnie powiązanych funkcji.

Pierwszą z nich była funkcja identyfikacyjna. Ubiór pozwalał rozpoznać społeczną rangę, zawód, płę sceniczną, przynależność do określonej grupy lub miejsce postaci w świecie przedstawionym. Miało to szczególne znaczenie w widowiskach wystawianych w przestrzeniach, które nie zapewniały idealnej widoczności ani bliskiego kontaktu z wykonawcą.

Drugą była funkcja symboliczna. Kostium przekazywał informacje moralne, religijne i polityczne. W teatrze szkolnym i moralitetowym strój wizualizował abstrakcyjne pojęcia, natomiast w teatrze dworskim podkreślał władzę, majestat i hierarchię społeczną.

Trzecia funkcja miała charakter reprezentacyjny. Kosztowny i efektowny ubiór świadczył o randze wydarzenia oraz możliwościach fundatora. Przedstawienie stawało się w ten sposób manifestacją pozycji monarchy, rodu magnackiego, miasta, szkoły lub wspólnoty wyznaniowej.

Czwartą była funkcja estetyczna i widowiskowa. Kolor, forma, ruch tkaniny oraz zestawienie różnych typów stroju współtworzyły wizualny rytm przedstawienia. Wobec stosunkowo ograniczonej i często nieruchomej dekoracji kostium pozostawał jednym z najważniejszych zmiennych elementów obrazu scenicznego.

Piątą była funkcja performatywna. Nałożenie określonego ubioru pozwalało wykonawcy wejść w rolę, zmienić społeczną tożsamość i podporządkować ciało wymaganiom przedstawienia. Szczególne nakrycie głowy, płaszcz, maska lub zbroja wpływały na sposób poruszania się, gestykulację i postawę aktora. Kostium nie tylko informował więc o postaci, lecz także pomagał ją fizycznie ukształtować.

Podsumowanie rozdziału

Renesans przyniósł istotną zmianę w sposobie funkcjonowania kostiumu teatralnego. Strój sceniczny nie był już wyłącznie praktycznym uzupełnieniem występu, lecz coraz wyraźniej stawał się świadomie wykorzystywanym środkiem

budowania znaczeń, kreowania postaci i organizowania wizualnej warstwy widowiska. W różnych częściach Europy jego rozwój przebiegał pod wpływem recepcji kultury antycznej, współczesnej mody dworskiej, ceremoniału oraz wzrastającej widowiskowości przedstawień.

Kostium renesansowy zachowywał jeszcze ścisły związek z rzeczywistym ubiorem codziennym, ceremonialnym i reprezentacyjnym. Nie dążono zazwyczaj do historycznej rekonstrukcji stroju, nawet w przedstawieniach opartych na tematyce antycznej, biblijnej lub legendarnej. Bohaterowie występowali często w ubiorach odpowiadających współczesnym wyobrażeniom o władzy, godności, pozycji społecznej i przynależności kulturowej. Formę kostiumu określały zatem przede wszystkim umowność, symbolika i czytelność przekazu.

W poszczególnych tradycjach teatralnych strój sceniczny pełnił podobne funkcje. Identyfikował postać, wskazywał jej status społeczny, zawód lub miejsce w hierarchii, wzmacniał symbolikę przedstawienia i wspierał przemianę wykonawcy. Ułatwiał także komunikację z widzem, co miało szczególne znaczenie w warunkach ograniczonej scenografii oraz w widowiskach przeznaczonych dla licznej publiczności. W teatrze dworskim kostium stawał się ponadto narzędziem reprezentacji politycznej i manifestacją prestiżu monarchy, rodu lub instytucji finansującej spektakl.

Znaczącą rolę w rozwoju europejskiego kostiumu teatralnego odegrały włoskie widowiska dworskie, humanistyczne inscenizacje utworów antycznych oraz *commedia dell'arte*, w której określone typy postaci rozpoznawano dzięki charakterystycznym maskom, krojom i zestawom barw. W teatrze angielskim kostium należał do najważniejszych elementów obrazu scenicznego, ponieważ stosunkowo oszczędna dekoracja wymagała, aby miejsce akcji, status bohatera i charakter przedstawionego świata były komunikowane za pomocą stroju, rekwizytu, słowa i gestu. W Hiszpanii, Francji oraz krajach niemieckich kostium rozwijał się natomiast w ścisłym związku z ceremoniałem dworskim, teatrem szkolnym, widowiskami religijnymi i miejskimi oraz ponadnarodowym obiegiem dramatu humanistycznego.

Na ziemiach Królestwa Polskiego, a po 1569 roku Rzeczypospolitej Obojga Narodów, przemiany te przebiegały w warunkach braku stałego, zawodowego teatru publicznego. Kostium wykorzystywano przede wszystkim w widowiskach dworskich, szkolnych, religijnych i okazjonalnych. Nie stanowił on jeszcze autonomicznej dziedziny scenografii ani rezultatu działalności wyspecjalizowanego projektanta, był jednak istotnym elementem organizacji przedstawienia i nie można sprowadzać go wyłącznie do dekoracyjnego dodatku.

W teatrze dworskim strój sceniczny manifestował rangę uroczystości i prestiż fundatora, a zarazem określał miejsce postaci w przedstawionej hierarchii. W teatrze szkolnym, zwłaszcza jezuickim, służył przejrzystości przekazu dydaktycznego, moralnego i religijnego. Stroje alegoryczne, uzupełniane emblematami i charakterystycznymi rekwizytami, pozwalały wizualizować cnoty, występki oraz pojęcia abstrakcyjne. Kostium pełnił więc funkcje identyfikacyjne, symboliczne, społeczne, reprezentacyjne i performatywne.

Rozwój kostiumu na ziemiach Rzeczypospolitej następował w wyniku spotkania rodzimych tradycji religijnych i ceremonialnych z ponadnarodową kulturą

humanistyczną. Szczególne znaczenie miały inspiracje włoskie oraz środkowoeuropejski obieg dramatu szkolnego i nowołacińskiego. Należy jednak unikać przenoszenia na XVI wiek zjawisk charakterystycznych dla późniejszego teatru barokowego, takich jak rozwinięta opera dworska, regularna obecność zawodowych zespołów włoskich czy silna dominacja wzorców francuskich.

Kostium teatralny epoki renesansu zajmował zatem miejsce pośrednie między rzeczywistym ubiorem a świadomie konstruowanym znakiem scenicznym. Nie był jeszcze projektowany jako odrębne i autonomiczne dzieło sztuki, pełnił jednak coraz bardziej złożone funkcje dramaturgiczne, wizualne i społeczne. To właśnie w tej epoce utrwaliły się podstawowe zadania kostiumu obecne również w późniejszym teatrze: kreowanie postaci, porządkowanie świata przedstawionego, określanie relacji społecznych, wspieranie działania aktora oraz komunikowanie treści za pomocą języka obrazu i symbolu. Przemiany te przygotowały grunt pod rozwój bardziej rozbudowanej, efektownej i świadomie komponowanej oprawy kostiumowej teatru barokowego.

Rozwój kostiumu teatralnego w epoce baroku i rokoka

Barok jako epoka teatralizacji świata

Epoka baroku przyniosła zupełnie nowe rozumienie sztuki. Renesansowa harmonia, spokój i matematyczny porządek ustąpiły miejsca dynamice, emocjom, iluzji i efektowi zaskoczenia. Sztuka przestała jedynie odzwierciedlać rzeczywistość — zaczęła przede wszystkim oddziaływać na odbiorcę, poruszać jego wyobraźnię i emocje. Dlatego barok często określa się mianem „sztuki ruchu” i „sztuki perswazji”.



Jean-Antoine Watteau, Aktorzy Comédie-Française, między 1711 a 1718 rokiem, Ermitaż, Sankt Petersburg. Domena publiczna.

Kostium teatralny w epoce baroku, obejmującej XVII i XVIII wiek, stał się jednym z najważniejszych elementów widowiska scenicznego. Nie był jedynie strojem aktora, lecz narzędziem budowania iluzji, podkreślania hierarchii społecznej oraz manifestowania potęgi monarchii i dworu. Barokowy teatr podporządkowany był zasadzie widowiskowości — miał zachwycać widza przepychem, ruchem, muzyką i bogactwem dekoracji. Zgodnie z charakterystycznym dla epoki przekonaniem, że „świat jest teatrem”, teatralność przenikała niemal wszystkie dziedziny życia: modę, ceremoniał dworski, taniec, architekturę i sztukę religijną.

Teatr miał przede wszystkim przemawiać do oczu i wyobraźni widza. Nie oczekiwano od niego intelektualnej analizy czy poszukiwania prawdy w sensie filozoficznym. Liczyło się sugestywne oddziaływanie, zdolność wywoływania zachwyty i emocjonalnego zaangażowania. Łatwiej było bowiem przekonywać obrazem niż abstrakcyjnym pojęciem. Z tego względu teatr barokowy przyjął charakter malarski i muzyczny — opierał się na widowiskowych obrazach scenicznych, efektach świetlnych, dekoracjach i bogactwie kostiumów.

W sztuce XVII wieku pojawiło się nowe podejście do odbiorcy. Artysta nie studiował już wyłącznie natury, lecz przede wszystkim ludzką psychikę i mechanizmy emocjonalnego oddziaływania. Teatr, architektura, malarstwo i muzyka podporządkowane zostały wspólnej zasadzie perswazji. Wpływ miała na to również teoria afektów wywodząca się z retoryki Arystotelesa, według której dzieło sztuki powinno wzbudzać określone emocje i kierować reakcjami widza.

Teatralność baroku nie ograniczała się wyłącznie do sceny teatralnej. Widoczna była w architekturze pałaców i kościołów, ceremoniale dworskim, układach ogrodowych, modzie i codziennych gestach arystokracji. Ogromne kościoły, pałace i ogrody projektowano tak, aby wywoływały wrażenie nieskończoności i monumentalności. Lustra, sztuczne zbiorniki wodne, spiralne kolumny, kopuły oraz iluzjonistyczne sklepienia miały potęgować poczucie przestrzeni i przepychu.

Barok szczególnie fascynował się iluzją optyczną i teatralnym złudzeniem. Popularność zdobyła technika *trompe l'oeil*, polegająca na tworzeniu złudzenia trójwymiarowości na płaskiej powierzchni. Doskonałym przykładem była perspektywiczna kolumnada Francesca Borrominiego w Palazzo Spada w Rzymie, która dzięki odpowiednio obliczonej perspektywie sprawiała wrażenie znacznie dłuższej niż w rzeczywistości. Podobne efekty wykorzystywano w teatrze — scenografia miała oszukiwać oko widza i tworzyć iluzję nieskończonej przestrzeni.

Religijna sztuka baroku również posługiwała się teatralnością i iluzją. Gian Lorenzo Bernini, Borromini czy Caravaggio wykorzystywali światło, ruch i dramatyczną kompozycję, aby silniej oddziaływać na emocje odbiorców. Monumentalne kolumnady, złociste światło, dynamiczne rzeźby i iluzjonistyczne sklepienia miały wzmacniać przeżycie religijne i wywoływać poczucie kontaktu z rzeczywistością nadprzyrodzoną.

Barok fascynował się także grą pozorów i świadomym odgrywaniem ról społecznych. Teatr bardzo często wykorzystywał efekt „teatru w teatrze” (*mise en abyme*), który zacierał granicę między rzeczywistością a sceniczną iluzją. Aktorzy i widzowie uczestniczyli w wielopoziomowej grze pozorów, a sam kostium stawał się symbolem przemiany, maski i teatralnej autokreacji.

Teatr barokowy i narodziny widowiskowości

Barok przyniósł rozwój nowych form teatralnych, takich jak opera, balet dworski, maskarady oraz widowiska alegoryczne. Teatr odchodził od renesansowej prostoty i harmonii na rzecz bogactwa efektów, łączenia różnych sztuk oraz zacierania granicy między rzeczywistością a iluzją sceniczną. W operze, balecie i teatrze dworskim spotykały się muzyka, poezja, taniec, pantomima, akrobatyka i sztuki plastyczne.

Szczególnie we Francji teatr stał się narzędziem propagandy monarchicznej. Za panowania Ludwika XIV przedstawienia służyły budowaniu wizerunku monarchy jako centrum politycznego i boskiego porządku. Widowiska organizowane na dworze królewskim miały imponować rozmachem i podkreślać wielkość państwa. Odbływały się zarówno w teatrach publicznych, takich jak Comédie-Française, Hôtel de Bourgoigne czy Théâtre du Marais, jak i w prywatnych teatrach dworskich.

Na dworze francuskim pojawiła się cała plejada scenografów i projektantów kostiumów. Szczególną rolę odegrał Giacomo Torelli, sprowadzony z Wenecji za panowania Ludwika XIII i Ludwika XIV. Torelli był jednym z głównych twórców teatru barokowego. Projektował monumentalne dekoracje przedstawiające świątynie, pałace, kolumnady i fantastyczne przestrzenie sceniczne.



Scenografia Toremego do V aktu Andromedy Pierre'a Corneille'a, wystawionej w Petit-Bourbon w 1650 roku. Domena publiczna.

Dzięki jego maszynerii scenicznej możliwe stały się szybkie zmiany dekoracji, ruchome platformy oraz spektakularne efekty iluzjonistyczne.

Eksplzja barokowego przepychu na scenie była świadomą manifestacją potęgi monarchii. Im bardziej wystawne widowisko, tym silniej podkreślało prestiż i splendor Króla Słońce. Teatr stał się politycznym narzędziem reprezentacji władzy.

Ważną rolę odegrała także działalność francuskiej grupy humanistów Plejada, która dążyła do stworzenia widowiska wzorowanego na tragedii greckiej, łączącego poezję, muzykę i taniec. W rezultacie balet dworski stał się rozbudowanym spektaklem złożonym z arii, pieśni chóralnych, monologów, dialogów, tańców solowych i zespołowych, pantomimy oraz efektów scenicznych. Tematyka widowisk

często odwoływała się do mitologii greckiej i rzymskiej, a postacie alegoryczne symbolizowały cnoty, żywioły czy władzę.

W teatrze barokowym ogromną popularność zdobył także gatunek pasterski, szczególnie rozwijający się we Francji w latach 1650–1700 pod wpływem włoskich dzieł pastoralnych. Sielanka sceniczna łączyła wyidealizowany obraz natury z dramatycznymi konfliktami, takimi jak utrata miłości, śmierć czy ingerencja sił nadprzyrodzonych. Harmonia pastoralnego świata była często naruszana przez bogów, czarodziejów, druidów lub fantastyczne stworzenia.

Francuska opera barokowa, wywodząca się z sielanki lirycznej Pierre'a Perrina oraz tragedii lirycznej, wykorzystywała niezwykle rozbudowane widowiska sceniczne. W tragedii lirycznej *Atys* Philippe'a Quinaulta i Jean-Baptiste'a Lully'ego ważną rolę odgrywały nadprzyrodzone interwencje bogini Kybele, podkreślające dramatyczny i iluzjonistyczny charakter przedstawienia. Świat teatru pastoralnego inspirował się mitologią klasyczną oraz Orlandem szalonym Ludovica Ariosta, z którego czerpano motywy magiczne i rycerskie.

Teatr barokowy podporządkowany był zasadzie silnego oddziaływania na widza. Liczyły się efekty wizualne, ruch sceniczny i teatralna iluzja. Rozwijała się scena pudełkowa oraz iluzjonistyczna scenografia, a dzięki nowoczesnej maszynierii scenicznej możliwe stało się unoszenie aktorów i tancerzy, tworzenie efektów ognia, wody czy gwałtownych zmian dekoracji.

Cechy charakterystyczne kostiumu barokowego

Najważniejszą cechą kostiumu teatralnego baroku był przepych. Stroje wykonywano z kosztownych materiałów: jedwabiu, aksamitu, brokatu, adamaszku, muślinu i gazy. Bogato zdobiono je złotymi i srebrnymi haftami, koronkami, perłami, drogimi kamieniami oraz piórami. Kostium nie miał wiernie odtwarzać realiów historycznych — jego głównym zadaniem było podkreślenie rangi bohatera oraz widowiskowego charakteru spektaklu.

Kronikarze XVII wieku opisywali niezwykle splendor kostiumów pojawiających się w baletach, operach i przedstawieniach dramatycznych. Złote brokаты pokryte koronkami, diamentami, szmaragdami, wstążkami i ogromnymi trenami należały do codzienności dworskich widowisk Francji. Francuskie kostiumy operowe uchodziły za najbogatsze w Europie i pod względem przepychu przewyższały nawet włoskie.

Barokowy kostium teatralny cechował się eklektyzmem. Łączono elementy współczesnej mody dworskiej z antycznymi zbrojami, orientalnymi dodatkami, fantastycznymi ozdobami i alegorycznymi rekwizytami. Bohaterowie tragedii antycznych często występowali w strojach przypominających modę dworu Ludwika XIV. W widowiskach alegorycznych kostiumy miały charakter symboliczny — Wiatr mógł nosić wiatraki na głowie, Furie trzymały splety węży, a postacie związane z naturą lub żywiołami otrzymywały rozbudowane atrybuty sceniczne.

Szczególne znaczenie miały przebranie i maska. Arystokraci chętnie występowali jako pasterze, nimfy czy bohaterowie mitologiczni, tworząc wyidealizowany obraz życia pastoralnego. Kostium pasterski stał się ważnym elementem dworskiej

autokreacji. Strój nie ukrywał sztuczności przedstawienia, lecz przeciwnie — podkreślał jego teatralny charakter. Dobrym przykładem jest portret Philipa, Lorda Whartona autorstwa Anthony'ego van Dycka, ukazujący arystokratę jako eleganckiego pasterza w pelerynie i z laską pasterską.

W początkach XVII wieku projektant Daniel Rabel tworzył dla francuskiego dworu niezwykle pomysłowe i groteskowe kostiumy pełne humoru i fantazji. Burleskowe stroje oraz komiczne deformacje postaci stały się modną rozrywką arystokracji. Obok monumentalnych widowisk heroicznych rozwijała się więc także estetyka groteski i teatralnego żartu.

Istotnym elementem kostiumu były także maski i peruki. Popularność zdobyły ogromne, pudrowane peruki typu „allongé”, symbolizujące elegancję i status społeczny. W *commedii dell'arte* aktorzy nosili charakterystyczne maski określające typ bohatera, takie jak Harlekin, Pierrot czy Scaramouche. *Commedia dell'arte* opierała się na improwizacji oraz rozpoznawalnych typach postaci, dlatego ich stroje były niezwykle wyraziste i kolorowe.

Teatralność epoki widoczna była nie tylko na scenie. Teatralne były fryzury, gesty, taniec dworzan, ceremonialny sposób poruszania się oraz bogato metaforyczny język. Nawet wnętrza kościołów czy ogrody projektowano tak, aby tworzyły iluzję spektaklu.

Kostiumy męskie i kobiece

Kostiumy męskie inspirowano często militarną elegancją i wzorcami antycznymi. Bohaterowie tragedii występowali w stylizowanych rzymskich zbrojach połączonych z elementami francuskiej mody dworskiej. Tzw. *habillements à la romaine* obejmowały kirysy, tuniki, bogate płaszcze, ozdobne szarfy i wysokie obuwie. Stroje te podkreślały heroizm, władzę oraz godność postaci.

W projektach Jeana Beraina męskie kostiumy utrzymane były właśnie w stylu rzymskim. Tuniki ściśle przylegały do torsu, noszono je z krótką spódniczką *tonnelet*, wysokimi butami i pelerynami. Berain unikał monotonii dzięki niezwykle bogatym dekoracjom: haftom, frędzłom, bufom, wycięciom, aplikacjom z kamieni półszlachetnych i ornamentalnym motywom roślinnym. Łuskowate zbroje, ząbkowane liście, klejnoty i fantazyjne elementy tworzyły wyrafinowane kompozycje sceniczne.

W widowiskach baletowych kostium musiał być jednocześnie efektowny i dostosowany do ruchu scenicznego. Używano więc lżejszych materiałów, papierowych zbroi czy woskowych masek. W baletach królewskich role kobiece wykonywali niekiedy mężczyźni przebrani za kobiety, co dodatkowo podkreślało umowność i teatralność przedstawień.

Kostiumy kobiece były równie wystawne. Kobiety nosiły usztywniane gorsety modelujące sylwetkę oraz szerokie suknie typu *manteau*. Objętość sukni zwiększano za pomocą halek i stelaży, a długie treny nadawały ruchom ceremonialny charakter. Stroje dekorowano haftami, koronkami, piórami i klejnotami.

Jean Berain projektował dla kobiet stroje wzorowane na modzie dworskiej Ludwika XIV. Charakteryzowały się one obcisłymi gorsetami, rozkloszowanymi baskinami i bogato dekorowanymi spódnicami z trenami. Ważną rolę odgrywały nakrycia głowy — kompozycje z piór, koronek i ozdobnych aplikacji. Kostium tworzył niemal jednolitą, monumentalną sylwetkę.



Projekt kostiumów dla Pulcinelli (1703). Domena publiczna.

W teatrze pastoralnym popularność zdobyły także kostiumy pasterskie. Aristokratki występowały jako nimfy lub pasterki w strojach stylizowanych na rustykalne, lecz wykonywanych z najdroższych materiałów. Łączono w nich elementy sielankowej prostoty z dworskim luksusem. Pasterki nosiły ozdobne kapelusze, lekkie peleryny, wstążki, koronki i symboliczne laski pasterskie, a ich stroje harmonizowały z dekoracjami ogrodów i parków.

W późnym baroku i rokoku kostiumy stawały się jednak coraz lżejsze i subtelniejsze. Po śmierci Beraina monumentalny styl wczesnego baroku zaczął zanikać. Projekty Claude'a Gillota do baletu *Les Éléments* z 1721 roku ukazują wyraźną zmianę gustów. Ciężkie tkaniny i bogate hafty zastąpiono lżejszymi materiałami, pastelowymi satynami i bardziej delikatnymi aplikacjami. Popularność zdobyły rustykalne i sielankowe kostiumy pasterskie, zdobione wstążkami i koronkami. Kobięce stroje zaczęły uwzględniać modne suknie typu *sacque*.

Balet dworski i rozwój kostiumu baletowego

Ogromne znaczenie dla rozwoju kostiumu teatralnego miał balet dworski, szczególnie we Francji XVII wieku. Widowiska baletowe były połączeniem muzyki, tańca, poezji i scenografii. Dworskie przedstawienia dzielono na akty i sceny zwane *entrées*, podczas których występowały kolejne grupy tancerzy, wykonujące tańce zespołowe, sceny pantomimiczne lub groteskowe skecze.

Kostiumy baletowe podporządkowane były widowiskowości. Pojawiały się mitologiczne bóstwa, personifikacje cnót, żywiołów i kontynentów, egzotyczni Turcy, Maurowie, Indianie, fauni, demony czy błazny. Każda postać posiadała charakterystyczne rekwizyty i symboliczne elementy stroju. Balety często kończył *grand ballet* — wspólny taniec wszystkich wykonawców, nierzadko z udziałem króla lub królowej.

Największy rozkwit balet dworski przeżył za panowania Ludwika XIV, zwanego Królem Słońce. Władca sam występował w spektaklach baletowych i uważał taniec za narzędzie wychowania moralnego oraz budowania autorytetu monarchii. Szczególną sławę zdobyły widowiska *Ballet de la Nuit* czy *Ballet de Psyche*.

Wyjątkowe znaczenie miały kostiumy projektowane dla króla przez Henry'ego de Gissey. Stroje wykonywano z jedwabiu i aksamitu haftowanego złotem i srebrem, dekorowanego kamieniami szlachetnymi. Kostium Ludwika XIV jako Słońca pokrywały symbole promieni i emblematy solarne, mające podkreślać boski charakter władzy monarchy.

Szczególną sławę zdobyła również wielka Karuzela z 1662 roku, przygotowana przez Gissey. Było to monumentalne widowisko konne z udziałem około pięciuset arystokratów ubranych w fantastyczne kostiumy reprezentujące różne narody świata. Rzymianie występowali w czerwieni i złocie pod przewodnictwem króla, Osmanowie w czerni i żółci, Indianie w bieli i złocie, a Amerykanie w zieleni i złocie. Konie i jeźdźcy zostali udekorowani piórami, haftami i klejnotami, tworząc jeden z najbardziej spektakularnych pokazów kostiumowych epoki baroku.

Ważnym wydarzeniem były także uroczystości Plaisirs de l'Île enchantée organizowane w Wersalu. Wystawiono tam między innymi Księżniczkę d'Elide Moliera, w której sam Ludwik XIV pojawił się w kostiumie rycerza Rogera. Dworzanie występowali jako postacie pastoralne, satyrowie i bohaterowie mitologiczni. Scenografia, kostiumy i układ ogrodów wersalskich tworzyły wspólną teatralną przestrzeń, w której granica między spektaklem a rzeczywistością dworu praktycznie zanikała.



Strój lutnika. Domena publiczna.



Strój żołnierza. Domena publiczna.



Strój Apollona, wykonany przez Ludwika XIV. Domena publiczna.

W 1661 roku Ludwik XIV założył Królewską Akademię Tańca, która przyczyniła się do profesjonalizacji sztuki tanecznej i utrwalenia dworskich wzorców widowiskowych.

Francuski klasycyzm i zasada decorum

W XVII wieku teatr francuski coraz silniej podporządkowywał się zasadom klasycyzmu. Dramaturdzy tacy jak Pierre Corneille, Jean Racine i Molière tworzyli teatr oparty na zasadzie decorum, czyli stosowności. Kostium miał odpowiadać randze bohatera i charakterowi sztuki. W tragediach dominowała monumentalność i elegancja, natomiast w komediach kostium podkreślał cechy charakteru i pozycję społeczną postaci.

Jednocześnie aktorzy często występowali we własnych strojach lub w kostiumach podarowanych przez patronów. Dlatego bohaterowie antyczni przypominali współczesnych arystokratów XVII wieku. Nie traktowano tego jako błędu historycznego — ważniejsze było reprezentowanie splendoru i kultury dworu.

Włoskie wpływy i rozwój scenografii

Ogromny wpływ na rozwój teatru barokowego wywarły włoskie trupy teatralne oraz rozwój opery. Włoskie widowiska dworskie — maskarady, intermedia i balety konne — wyróżniały się monumentalnością i pomysłowymi efektami scenicznymi. Właśnie z tych form wyrosła późniejsza opera włoska.

Ważną rolę odegrał Giacomo Torelli, twórca nowoczesnej maszynery scenicznej. Dzięki ruchomym dekoracjom i mechanizmom umożliwiającym szybkie zmiany scen kostium zaczął współgrać z dynamiczną oprawą widowiska. Rozwijano efekty świetlne, platformy unoszące aktorów oraz urządzenia imitujące żywioły.

Commedia dell'arte szczególnie silnie wpłynęła na europejski teatr komediowy. Charakterystyczne maski, typizacja bohaterów i kolorowe kostiumy stały się inspiracją dla wielu twórców francuskich i włoskich.

Teatr dworski w Anglii, Hiszpanii, Niemczech i Rosji

W Anglii rozwinęła się narodowa forma widowiska dworskiego zwana mask. Były to widowiska łączące poezję, taniec, muzykę i efekty sceniczne. Ich twórcami byli między innymi Ben Jonson i Inigo Jones. Maski rozpoczynały się często od występu króla lub królowej, a następnie prezentowano fantastyczne sceny pełne alegorii, przepychu i niezwykłych kostiumów.

W przedstawieniach pojawiały się personifikacje zjawisk atmosferycznych — tancerze odgrywający Deszcz nosili mokre włosy i rozpryskiwali wodę, a postacie Śniegu występowały w białych perukach i brodach. Widowiska wykorzystywały ruchome dekoracje, rozsuwane kotary oraz platformy unoszące grupy tancerzy.

W Hiszpanii teatr dworski przybrał formę danzas habladas — „tańców mówionych”. Łączono tańce ludowe z recytacją poetycką ku czci monarchy. Także tutaj ogromne znaczenie miały bogate kostiumy i dekoracje.

W Niemczech i Austrii widowiska dworskie łączyły wpływy francuskie i włoskie z lokalną tradycją ludową. Podczas uroczystości dworskich uczestnicy przebierali się za pasterzy, wieśniaków czy oberżystów i wykonywali zarówno tańce dworskie, jak i ludowe.

W Rosji pierwsze widowiska baletowe pojawiły się w drugiej połowie XVII wieku. Balet o Orfeuszu i Eurydyce wystawiony dla cara Aleksego łączył muzykę instrumentalną, śpiew, pantomimę i taniec. W rosyjskim teatrze dworskim występowały także zagraniczne zespoły artystyczne.

Kostium teatralny i balet na dworze polskim

Barokowy teatr i balet rozwijały się również w Polsce, szczególnie za panowania Władysława IV Wazy. Królewicz podczas pobytu we Florencji zetknął się z włoskimi widowiskami operowo-baletowymi i po powrocie sprowadził do Polski włoskich artystów.

Na dworze królewskim wystawiano opery z intermediami tanecznymi, balety dworskie oraz maskarady. Jednym z najgłośniejszych widowisk była Afryka błagająca z 1638 roku, w której śpiewaczka Małgorzata Catanea wystąpiła w roli Murzynki jadącej na słoniu w otoczeniu egzotycznego orszaku baletowego.

W polskich przedstawieniach wykorzystywano lekkie kostiumy dostosowane do tańca — papierowe zbroje, woskowe maski i dekoracyjne stroje stylizowane na orientalne lub antyczne. W 1643 roku otwarto stały teatr na Zamku Królewskim w Warszawie, co przyczyniło się do dalszego rozwoju widowisk dworskich.

Żona Jana Kazimierza, Maria Ludwika Gonzaga, popularyzowała francuskie wzorce baletu dworskiego. W Balcie królewskim z 1654 roku damy dworu występowały jako pasterki, żniwiarki czy myśliwe, a widowisko łączyło taniec, muzykę i poezję.

Równolegle rozwijały się także inne formy teatru barokowego w Polsce: teatr szkolny jezuitów, widowiska religijne, procesje kalwaryjne, teatr rybałtowski oraz intermedia jarmarczne. W każdej z tych form kostium pełnił ważną funkcję symboliczną i widowiskową.

Znaczenie kostiumu teatralnego w epoce baroku

Kostium teatralny epoki baroku był integralną częścią widowiska i jednym z najważniejszych środków budowania iluzji scenicznej. Współtworzył spektakl wraz z muzyką, tańcem, dekoracją i światłem. Jego zadaniem było zachwywanie widza, podkreślanie splendoru dworu oraz wzmacnianie ideologicznego przekazu przedstawienia.

Barokowy teatr stał się przestrzenią, w której sztuka, polityka, moda i propaganda wzajemnie się przenikały. Rozwój opery, baletu dworskiego, teatru pastoralnego i widowisk alegorycznych sprawił, że kostium zyskał ogromne znaczenie artystyczne i symboliczne. Był nie tylko strojem, lecz także znakiem władzy, narzędziem perswazji i elementem wielkiej teatralnej iluzji epoki.

Wpływy barokowej estetyki teatralnej pozostają widoczne do dziś — zarówno w projektowaniu kostiumów scenicznych, jak i w kulturze wizualnej współczesnego teatru, opery i filmu.

Rokoko – teatr dekoracyjności i dworskiego przepychu

Epoka rokoka, rozwijająca się około lat 1720–1780, była reakcją na monumentalność i ciężkość baroku. Styl ten charakteryzował się lekkością, asymetrią, elegancją i dekoracyjnością. Sama nazwa pochodzi od francuskiego słowa *rocaille*, oznaczającego ornament przypominający muszlę. Rokoko preferowało subtelność i wdzięk zamiast patosu oraz monumentalnej pompy.

W teatrze rokokowym dominował tzw. „kostium sygnalizujący”. Oznaczało to, że strój nie miał wiernie odtwarzać epoki historycznej przedstawionej w dramacie, lecz sygnalizować status społeczny, charakter postaci lub egzotyczność miejsca akcji. Aktorzy występowali więc najczęściej w modnych, współczesnych strojach dworskich, nawet gdy akcja rozgrywała się w starożytnym Rzymie czy na Dalekim Wschodzie.

Kostiumy sceniczne tego okresu cechowały: pastelowe kolory: błękity, różę, jasne zielenie i żółcie, bogate zdobienia: koronki, falbany, hafty, kokardy i wstążki, luksusowe tkaniny, takie jak jedwab, atłas i adamaszek, połyskujące ozdoby odbijające światło świec scenicznych.

W teatrze ważne było również oddziaływanie wizualne. Stroje naszywano cekinami i metalowymi nićmi, aby były lepiej widoczne w słabym świetle świec. Dekoracyjność kostiumów współgrała z rozwojem scenografii barokowo-rokokowej, która wykorzystywała bogate dekoracje, perspektywę i skomplikowaną maszynę sceniczną.

Stroje aktorek i aktorów

Aktorki nosiły przede wszystkim suknie typu *robe à la française*, wyposażone w szerokie rogówki (panier), które rozszerzały sylwetkę na biodrach. Charakterystyczne były głębokie dekolty, bogato marszczone rękawy do łokci i obfite zdobienia. Strój miał przede wszystkim olśniewać widza i podkreślać elegancję ruchu scenicznego. Aktorzy występowali w jedwabnych kaftanach, haftowanych kamizelkach, krótkich spodniach do kolan oraz pudrowanych perukach. Charakterystyka obejmowała puder, róż i mocno stylizowane fryzury. Kostium był więc przedłużeniem dworskiej mody XVIII wieku.

Antoine Watteau i teatralność rokoka

Przejście od późnego baroku do rokoka doskonale ukazuje twórczość Jean-Antoine'a Watteau. Artysta fascynował się światem teatru, szczególnie *commedia dell'arte* i baletem. W jego obrazach pojawiają się postacie teatralne w fantastycznych kostiumach: Pierrot, Harlekin, Columbina czy Mezzetin.



Aktorzy Comédie-Française, między 1711 a 1718 rokiem, Ermitaż, Sankt Petersburg. Domena publiczna.

Watteau odegrał ważną rolę w rozwoju estetyki kostiumu XVIII wieku. Jego obrazy przedstawiały stroje lżejsze, bardziej eleganckie i subtelniejsze niż monumentalne kostiumy wcześniejszego baroku. Od jego nazwiska pochodzi nazwa „sukni Watteau” — luźnej sukni z charakterystycznymi plisami spływającymi z ramion.

Twórczość artysty wpłynęła nie tylko na malarstwo, lecz także na modę, teatr i sztukę dekoracyjną XVIII wieku, łącząc teatralność baroku z delikatnością rodzącego się rokoka.

Pierwsze reformy – dążenie do naturalności

W połowie XVIII wieku zaczęto krytykować sztuczność i przesadną dekoracyjność teatru rokokowego. Ważną rolę odegrali filozofowie oświecenia, którzy uważali, że teatr powinien oddziaływać moralnie i psychologicznie, a nie jedynie zachwycać przepychem.

Szczególne znaczenie miał Denis Diderot, który krytykował przesadny luksus kostiumów scenicznych. Według niego bogato zdobione stroje odciągały uwagę widza od emocji i charakteru bohatera. Postulował większą prostotę oraz zgodność kostiumu z sytuacją dramatyczną i społecznym pochodzeniem postaci.

Reformy szczególnie widoczne były w teatrze operowym i balecie. Francuska tancerka Marie Sallé wystąpiła w balecie *Pigmalion* (1734) w lekkiej muślinowej sukni

inspirowanej sztuką antyczną, rezygnując z gorsetów, panierów i ciężkich ozdób. Jej występ był przełomowy, ponieważ po raz pierwszy kostium podporządkowano ruchowi i ekspresji ciała.



Sallé, ok. 1730, według Nicolasa Lancreta. Domena publiczna.

Podobne idee rozwijał reformator baletu Jean-Georges Noverre, który uważał, że kostium powinien podkreślać emocje i dynamikę ruchu tancerza. Odrzucał ciężkie stroje rokoka jako przeszkodę dla naturalności gry scenicznej.

Narodziny kostiumu historycznego

Pod koniec XVIII wieku coraz większe znaczenie zyskiwała historyczna wiarygodność kostiumu. Artyści i reżyserzy zaczęli interesować się autentycznym ubiorem dawnych epok. Był to początek kostiumologii teatralnej.

We Francji aktorzy Lekain i Mlle Clairon próbowali wprowadzać uproszczone stroje bardziej zgodne z realiami historycznymi dramatów Woltera. Jeszcze większe poruszenie wywołał François-Joseph Talma, który wystąpił w tragedii *Brutus* w prostej rzymskiej todzie zamiast współczesnego stroju dworskiego.

François-Joseph Talma, jako młody aktor po raz pierwszy zyskał sławę i stopniowo osiągnął niezrównaną pozycję jako przedstawiciel silnej i skoncentrowanej pasji. Talma należał do pierwszych zwolenników realizmu w scenografii i kostiumach, wspomagany przez swojego przyjaciela, malarza Jacques'a-Louisa Davida. Jego pierwszym krokiem w tym kierunku było pojawienie się w małej roli Proculusa w *Brutusie* Woltera, w todzie i krótkiej rzymskiej fryzurze, ku wielkiemu zaskoczeniu publiczności przyzwyczajonej do kostiumów z XVIII wieku na scenie, niezależnie od tego, czy pasowały one do odgrywanej roli. Często przypisuje mu się wprowadzenie męskiej fryzury neoklasycznej.



Talma jako Neron w *Britannicus* Racine'a, namalowany przez Eugène'a Delacroix. Domena publiczna.

W Anglii reformy podejmował David Garrick, dążąc do większego realizmu scenicznego. Z kolei aktor Charles Macklin wystąpił jako Makbet w stroju inspirowanym autentycznym ubiorem szkockim. Były to ważne kroki w stronę historycznej dokładności kostiumu.

Kostium teatralny XVIII wieku – między konwencją a początkiem realizmu

XVIII wiek był dla teatru europejskiego okresem intensywnych przemian artystycznych i społecznych. Zmieniały się formy dramatu, sposób gry aktorskiej, organizacja sceny oraz relacje między teatrem a publicznością. Przemianom tym towarzyszyła ewolucja kostiumu teatralnego, który stopniowo przestawał być jedynie dekoracyjnym symbolem bogactwa i pozycji społecznej, a zaczynał pełnić funkcję środka interpretacji postaci oraz budowania wiarygodności scenicznej. Był to czas przejściowy między barokową umownością a narodzinami realizmu i historyzmu w kostiumografii.



Popas francuskiej wędrownej trupy teatralnej. Domena publiczna.

Barokowy przepych i teatralna konwencja

Na początku XVIII wieku europejskie sceny pozostawały wciąż pod silnym wpływem estetyki baroku i rokoka. Kostium teatralny miał przede wszystkim olśniewać widza, podkreślać splendor widowiska oraz odpowiadać modzie dworskiej, zwłaszcza francuskiej. W praktyce oznaczało to niemal całkowite ignorowanie realiów historycznych i geograficznych przedstawianych wydarzeń.

Aktorzy występujący w tragediach antycznych, dramatach historycznych czy sztukach egzotycznych nosili współczesne stroje dworskie. Postacie rozpoznawano nie dzięki wiernemu odtworzeniu epoki, lecz poprzez pojedyncze symbole: korona

oznaczała władcę, hełm wojownika, a turban bohatera orientального. Był to tak zwany „kostium sygnalizujący”, którego zadaniem nie było realistyczne przedstawienie świata, lecz jedynie jego umowne zaznaczenie.



Wikimedia Commons / Cooper Hewitt Museum.

Męskie stroje teatralne wzorowano głównie na modzie francuskiego dworu Ludwika XV. Składały się z bogato haftowanych kamizelek, jedwabnych kaftanów, ozdobnych spodni do kolan, jasnych pończoch oraz pantofli na obcasach. Całość uzupełniały peruki, kapelusze i szpady. Kostiumy wykonywano z kosztownych tkanin – jedwabi, aksamitów i batystów – zdobionych złotymi nićmi, haftami i pasmanterią. Bogactwo dekoracji miało także znaczenie praktyczne: w świetle świec błyszczące elementy lepiej odbijały światło, dzięki czemu postać była bardziej widoczna dla publiczności.

Jeszcze większy przepych charakteryzował kostiumy kobiece. Aktorki i śpiewaczki operowe nosiły szerokie suknie na stelażach i panierach, często przesadnie rozbudowane. Popularna była suknia typu *contouche*, z charakterystyczną kontrafałdą spływającą od karku aż do ziemi. Stroje zdobiono falbanami, koronkami, klejnotami i sztucznymi kwiatami. W drugiej połowie wieku modne stały się ogromne pudrowane peruki, niekiedy osiągające wysokość kilkudziesięciu centymetrów.

W balecie kostium również podporządkowany był efektowi wizualnemu. Stroje tancerzy bywały ciężkie i sztywne, utrudniały ruch, lecz mimo to uznawano je za konieczny element widowiskowości scenicznej. Projektanci tacy jak Jean-Baptiste Martin czy Louis-René Boquet tworzyli niezwykle dekoracyjne kostiumy inspirowane rokokową elegancją. Szczególnie Boquet wywarł ogromny wpływ na modę teatralną całej Europy – jego projekty pełne były pastelowych barw, girland, ornamentów i wyrafinowanych ozdób.

Francja – centrum europejskiej mody teatralnej

Francja była najważniejszym ośrodkiem europejskiego teatru i mody XVIII wieku. To właśnie tam rozwijały się najważniejsze trendy sceniczne, które następnie rozprzestrzeniały się po całym kontynencie. Francuski kostium teatralny inspirował się stylem dworu Ludwika XV oraz estetyką rokoka. Dominowały jasne, pastelowe kolory, dekoracyjność, koronki, hafty i bogate peruki.

W połowie XVIII wieku we Francji rozpoczęły się jednak reformy teatru i kostiumu scenicznego. Filozof Denis Diderot krytykował przesadny przepych oraz sztuczność teatralnych strojów. Uważał, że kostium powinien być bardziej naturalny i zgodny z charakterem sztuki. Pisał, że „ostentacja psuje wszystko”, ponieważ widz dostrzega przede wszystkim bogactwo stroju, a nie człowieka ukrytego pod nim.

Podobne poglądy głosił Wolter, który domagał się większej historycznej i geograficznej wiarygodności scenicznej. Krytykował sytuacje, w których bohaterowie starożytnego Rzymu występowali w pudrowanych perukach i francuskich sukniach dworskich. Coraz częściej pojawiały się więc próby dostosowania stroju do czasu i miejsca akcji.

Znaczącym wydarzeniem była premiera sztuki L'Orphelin de la Chine Woltera w 1755 roku. Aktorzy Lekain i Mademoiselle Clairon wystąpili w uproszczonych kostiumach pozbawionych typowych dla epoki krynolin i nadmiernych ozdób. Był to ważny krok w kierunku realistycznej stylizacji scenicznej.

Najbardziej symboliczny przełom nastąpił jednak pod koniec XVIII wieku, gdy - wspomniany już poprzednio - François-Joseph Talma wystąpił w tragedii Brutus Woltera ubrany w prostą tunikę wzorowaną na antycznych rzeźbach. Aktor zrezygnował z peruki i współczesnych ozdób, odsłaniając ramiona oraz nogi zgodnie z wyobrażeniem stroju starożytnego Rzymu. Dla publiczności przyzwyczajonej do teatralnego przepychu był to prawdziwy szok, ale jednocześnie początek nowoczesnego myślenia o kostiumie historycznym.

Rozwój kostiumu teatralnego w Anglii w XVIII wieku – droga ku realizmowi

W XVIII wieku teatr angielski rozwijał się głównie wokół dramatów William Shakespeare oraz teatru mieszczańskiego. Początkowo aktorzy występowali w kostiumach współczesnych sobie, niezależnie od epoki przedstawianej w dramacie. Z czasem jednak zaczęto przywiązywać coraz większą wagę do realizmu i historycznej zgodności stroju scenicznego.

Kostium angielski różnił się od francuskiego większą prostotą i funkcjonalnością. Dominowały ciemniejsze kolory, skromniejsze dekoracje oraz wygodniejsze kroje. Coraz ważniejsze stawało się nie tylko widowisko, ale także wiarygodne oddanie charakteru postaci i atmosfery sztuki. Te zmiany były związane z rozwojem realizmu w teatrze angielskim.



*Zmiłuj się, Jezu! Spokojnie! Tylko snilem.
O tchórzliwe sumienie, jakże mnie dręczysz!* – Ryszard III Szekspira, akt V, scena 3.
David Garrick w 1745 roku jako Ryszard III tuż przed bitwą pod Bosworth Field, nawiedzany przez duchy zamordowanych, budzi się ze świadomością, że jest sam na świecie i że śmierć jest nieuchronna. Obraz angielskiego malarza Williama Hogartha (wystawiony w Walker Art Gallery w Liverpoolu). Domena publiczna.

Istotną rolę w reformie teatru odegrał David Garrick – aktor i dyrektor teatru Drury Lane. Garrick sprzeciwiał się przesadnie ozdobnym strojom oraz sztucznej grze aktorskiej. Dążył do większej naturalności na scenie i próbował dostosowywać kostiumy do charakteru przedstawienia oraz osobowości bohaterów. Wprowadzał bardziej realistyczne dekoracje i większą spójność między scenografią, kostiumem a akcją dramatu.

Jeszcze dalej w stronę historycznego realizmu poszedł Charles Macklin. Był jednym z pierwszych aktorów, którzy świadomie wykorzystywali kostium zgodny z epoką przedstawianych wydarzeń. W 1773 roku wystąpił jako Makbet w stroju inspirowanym szkockim ubiorem góralskim. Spektakl ten uznaje się za ważny krok w kierunku historycznej autentyczności w teatrze. Macklin uważał, że odpowiedni kostium pomaga aktorowi lepiej oddać charakter postaci i zwiększa realizm przedstawienia.

Najważniejszą rolą Macklina, tą, która katapultowała go do sławy w XVIII-wiecznym Londynie, była rola Shylocka w *Kupcu weneckim* wystawiona 14 lutego 1741 roku. Przez kilka dziesięcioleci popularną wersją sztuki był „stały” tekst George’a Granville’a atytułowany *Żyd z Wenecji*. W niej wiele ról zostało rozszerzonych, podczas gdy Shylock i inne zostały dramatycznie skrócone. Widzowie XVIII wieku przywykli do widoku komicznego Shylocka.

Macklin chciał innej drogi do odegrania tej postaci. Chociaż Macklin nie powrócił do scenariusza Szekspira dokładnie tak, jak został napisany, wprowadził własne poprawki do swojego scenariusza, które były znacznie bliższe tekstowi Granville’a.

Zamiast przedstawiać Shylocka jako zwykłego komicznego pantolone, zagrał go jako mrocznie złowrogiego, poważnego i wysoce satyrycznego. Następnie, zamiast przebierać Shylocka za klauna, Macklin zbadał swoją rolę. Studiował „Starożytności żydowskie” Józefa Flawiusza i Stary Testament. Dowiedział się, że włoscy Żydzi, zwłaszcza z Wenecji, znani byli z noszenia czerwonych kapeluszy, więc wziął to za podstawę swojego kostiumu.



Macklin jako Shylock i Maria Macklin jako Porcja. Jane Lessingham wciela się w rolę Nerissy (przedstawionej u stóp podium). *Charles Macklin jako Shylock* autorstwa Johana Zoffany'ego, ok. 1768 r. CC BY-SA 4.0

Starając się przedstawić Żydów dokładnie tak, jak wyglądali, Macklin podkreślił ideę historycznej dokładności w kostiumach, która później stała się nieodłączną cechą realizmu w XIX wieku. Macklin nie tylko „studiował” Żydów. Według Appletona „rzeczywiście wchodził z nimi w interakcje na targowiskach i stopniowo nauczył się dostosowywać do ich sposobu mówienia”.

Rozwój kostiumu teatralnego w Anglii XVIII wieku zapoczątkował ważne zmiany, które w XIX wieku doprowadziły do pełnego historyzmu i realizmu scenicznego. Dzięki reformatorom takim jak Garrick i Macklin teatr stał się bardziej wiarygodny, a kostium zaczął pełnić nie tylko funkcję dekoracyjną, ale również artystyczną i psychologiczną.

Włochy – między operą a commedią dell'arte

We Włoszech ogromny wpływ na kostium teatralny miała tradycja commedii dell'arte. Charakterystyczne stroje Arlekina, Pantalona czy Kolombiny były łatwo rozpoznawalne i symbolizowały określone typy bohaterów. Kostium pełnił tu funkcję nie tylko estetyczną, ale także komiczną i symboliczną.

W XVIII wieku dynamicznie rozwijała się również opera włoska. Kostiumy operowe były niezwykle efektowne, bogato dekorowane i inspirowane modą dworską. W

Wenecji oraz Neapolu popularne były stroje pełne złotych haftów, masek i ozdób. Włoski teatr zachował większą widowiskowość i swobodę niż teatr francuski czy angielski. Szczególne znaczenie miały kolory, ruch sceniczny i dekoracyjność stroju.

Niemcy – teatr podporządkowany dramaturgii

W Niemczech teatr oświeceniowy rozwijał się początkowo pod silnym wpływem francuskim, jednak stopniowo wykształcił własny styl. Niemieccy reformatorzy teatru podkreślali znaczenie zgodności kostiumu z epoką oraz charakterem bohatera. Stroje stawały się coraz bardziej realistyczne i podporządkowane dramaturgii przedstawienia.

Duże znaczenie miały teatry dworskie, zwłaszcza w Berlinie i Weimarze. Kostiumy były starannie projektowane i wykonywane z drogich materiałów, jednak pod koniec XVIII wieku widoczna stała się tendencja do większej prostoty oraz historycznej dokładności.

Polski teatr XVIII wieku

Na ziemiach polskich rozwój kostiumu teatralnego przebiegał równolegle z rozwojem teatrów magnackich i publicznych. W drugiej połowie XVIII wieku magnateria zakładała własne sceny dworskie między innymi w Puławach, Nieświeżu czy Dukli. Spektakle finansowane przez arystokrację wymagały bogatej oprawy plastycznej, dlatego kostiumy często sprowadzano z Francji lub wzorowano się na europejskich trendach.

Ważnym momentem było powstanie w 1765 roku Teatru Narodowego w Warszawie z inicjatywy Stanisława Augusta Poniatowskiego. Teatr miał charakter edukacyjny i patriotyczny, a kostium sceniczny zaczął odgrywać coraz większą rolę w budowaniu charakteru postaci oraz świata przedstawionego.

Polskie kostiumy teatralne pozostawały pod silnym wpływem estetyki francuskiej. Aktorzy występowali w perukach, frakach, sukniach rokokowych i bogatych zdobieniach. Jednocześnie w sztukach o tematyce narodowej zaczęto wykorzystywać elementy stroju polskiego, takie jak kontusz czy żupan.

W Polsce zmiany w kierunku realizmu następowały wolniej niż w Europie Zachodniej, jednak również tutaj kostium przestawał być wyłącznie ozdobą. Widowiska teatralne często łączono z efektowną oprawą świetlną i fajerwerkami, szczególnie podczas uroczystości dworskich i patriotycznych obchodów czasów stanisławowskich.

Neoklasycyzm i narodziny realizmu

Druga połowa XVIII wieku przyniosła wyraźny zwrot ku neoklasycyzmowi. Fascynacja antykiem wpłynęła na architekturę, malarstwo i teatr. Kostiumy zaczęto upraszczać, ograniczano ilość dekoracji, a większą uwagę poświęcano harmonii, proporcjom oraz funkcjonalności stroju.

Kostium teatralny przestawał być jedynie reprezentacyjną ozdobą. Coraz częściej miał wspierać ruch sceniczny, podkreślać charakter postaci i współtworzyć znaczenie przedstawienia. Rozwój psychologii postaci scenicznej sprawił, że strój powinien odpowiadać osobowości bohatera i jego sytuacji społecznej.



This portrait shows the acclaimed actor Mary Ann Yates (1728–1787) as Mandane, a character in Arthur Murphy's tragedy *The Orphan of China*. Domena publiczna.

Zmiany te były ściśle związane z przemianami społecznymi epoki oświecenia. Wraz z rozwojem mieszczaństwa teatr przestawał być wyłącznie rozrywką dworską. Po rewolucji francuskiej odrzucono nadmierny luksus kojarzony z arystokracją i *ancien régime*em. Moda codzienna zaczęła się upraszczać pod wpływem fascynacji antykiem, a tendencje te znalazły odbicie także na scenie teatralnej.

Najważniejsze cechy kostiumów teatralnych epoki oświecenia to: bogactwo dekoracji i inspiracja modą dworską, wykorzystanie peruk, koronek i haftów, silny wpływ estetyki rokoka, początkowa umowność i brak zgodności historycznej, stopniowe przechodzenie od dekoracyjności do realizmu, coraz większa dbałość o

historyczną wiarygodność stroju, podporządkowanie kostiumu charakterowi postaci i dramaturgii dzieła oraz rosnąca funkcjonalność oraz wygoda kostiumów scenicznych.

Kostium historyczny w teatrach amatorskich i szkolnych

Wystawianie sztuk klasycznych w teatrach szkolnych, świetlicowych i amatorskich wiązało się z dużymi trudnościami organizacyjnymi i finansowymi. Repertuar obejmujący dzieła Shakespeare'a, Moliera czy Goldoniego wymagał użycia stylowych kostiumów historycznych, których wykonanie często przekraczało możliwości niewielkich zespołów teatralnych. Wypożyczanie strojów z teatrów zawodowych lub specjalnych kostiumerni było kosztowne, szczególnie że do jednej sztuki potrzebowano zwykle od 10 do 15 kompletnych kostiumów.

Z tego względu zaczęto poszukiwać bardziej praktycznych rozwiązań. Jedną z propozycji było tworzenie kostiumów „uniwersalnych”, które dzięki wymiennym elementom można było dostosowywać do różnych epok i typów przedstawień. Szczególnie popularny stał się projekt męskiego kostiumu dwustronnego, sztytego na kolorowej podszewce i wyposażonego w odpinane części, pozwalające uzyskać wiele wariantów stroju historycznego.

Taki zestaw umożliwiał stworzenie kostiumów inspirowanych różnymi epokami i konwencjami scenicznymi, między innymi: kostiumów „ludowych” XVI–XVIII wieku, kostiumu szekspirowskiego z końca XVI wieku, kostiumu muszkieterskiego z pierwszej połowy XVII wieku, kostiumów molierowskich z drugiej połowy XVII wieku, kostiumów odpowiadających modzie połowy XVIII wieku.

Rozwiązanie to miało ogromne znaczenie ekonomiczne. Zamiast wykonywać osobne kostiumy do każdej sztuki, teatr mógł korzystać z jednego zestawu podstawowego, zmieniając jedynie dodatki, peleryny, rękawy, kołnierze czy ozdoby. Dzięki temu możliwe było przygotowanie nawet kilkunastu różnych stylizacji scenicznych przy znacznie mniejszym zużyciu materiału.

Do szycia takich kostiumów stosowano zwykle gęste płótno żaglowe lub surówkę, a szczególną uwagę zwracano na możliwość wielokrotnego wykorzystania poszczególnych elementów garderoby. Ważną rolę odgrywały także dodatki – kapelusze, pasy, kokardy czy ozdoby obuwia – które pozwalały sygnalizować epokę i status postaci bez konieczności wykonywania całkowicie nowych strojów.

Rozwój tego typu praktycznych rozwiązań pokazuje, że kostium teatralny XVIII wieku i epok późniejszych pełnił nie tylko funkcję estetyczną, ale również organizacyjną i użytkową. W teatrze amatorskim oraz edukacyjnym liczyła się nie tylko historyczna stylizacja, lecz także ekonomia wykonania, trwałość materiałów i możliwość wielokrotnego wykorzystania kostiumu w różnych realizacjach scenicznych.

Znaczenie przemian XVIII wieku

XVIII wiek był okresem przejściowym między dawną teatralną umownością a nowoczesnym rozumieniem kostiumu scenicznego. Początkowo dominował przepych i reprezentacyjność podporządkowane modzie dworskiej oraz efektowi wizualnemu.

Z czasem jednak zaczęto dostrzegać potrzebę większej zgodności stroju z charakterem postaci, epoką historyczną i dramaturgią dzieła.

Reformatorzy teatru – Diderot, Wolter, Garrick, Macklin czy Talma – zapoczątkowali proces, który doprowadził do narodzin nowoczesnej kostiumografii. Kostium przestał być jedynie ozdobą aktora, a stał się środkiem interpretacji, nośnikiem znaczeń społecznych i psychologicznych oraz ważnym elementem budowania iluzji scenicznej.

To właśnie w XVIII wieku rozpoczęła się droga ku realizmowi, która w XIX stuleciu doprowadziła do pełnego historyzmu i świadomego projektowania kostiumu zgodnie z wizją inscenizacji.

Kostium teatralny w XIX wieku – narodziny realizmu scenicznego

XIX wiek stanowi jeden z najważniejszych momentów w historii kostiumu teatralnego. To właśnie wtedy strój sceniczny przestaje być wyłącznie dekoracją i widowiskowym dodatkiem do przedstawienia, a zaczyna pełnić funkcję dramaturgiczną, psychologiczną i interpretacyjną. Kostium nie służy już jedynie podkreśleniu pozycji aktora czy atrakcyjności spektaklu – staje się integralną częścią świata przedstawionego oraz narzędziem budowania realizmu scenicznego.



Pauline Leroux jako Marie w operze baletowej *La tentation* Halévy'ego z 1832 roku. By Louis Maleuvre, engraver – Bibliothèque nationale de France, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18692938>

Wcześniejsze epoki, zwłaszcza XVII i XVIII wiek, opierały się przede wszystkim na teatralnej umowności. Aktorzy występowali często w kostiumach zgodnych z aktualną modą dworską, niezależnie od czasu akcji dramatu. Postacie antyczne, średniowieczne czy orientalne ubierano w stroje efektowne, ciężkie i bogato

zdobione, lecz niewiele mające wspólnego z historyczną prawdą. Dominowała reprezentacyjność i dekoracyjność, a kostium podkreślał przede wszystkim status społeczny wykonawcy oraz splendor widowiska.

Przełom przyniósł przemiany społeczne i kulturowe XIX wieku. Rozwój klasy mieszczańskiej, wzrost znaczenia teatru publicznego oraz rosnące zainteresowanie historią i archeologią sprawiły, że publiczność zaczęła oczekiwać większej wiarygodności scenicznej. W epoce romantyzmu i realizmu teatr coraz częściej miał nie tylko zachwycać, ale również przekonywać widza prawdopodobieństwem świata przedstawionego. Kostium zaczął być postrzegany jako ważne źródło informacji o epoce, charakterze bohatera, jego pozycji społecznej i psychice.

Narodziny historycznej dokładności

Jedną z najważniejszych postaci reformujących kostium teatralny był angielski dramaturg i badacz dawnego stroju James Robinson Planché. W latach 20. XIX wieku rozpoczął on walkę o historyczną autentyczność inscenizacji szekspirowskich. Współpracując z teatrem Covent Garden, przygotował w 1823 roku inscenizację Króla Jana Williama Shakespeare'a, reklamowaną jako przedstawienie o niespotykanej dotąd dbałości o kostium historyczny. Stroje wykonywano na podstawie badań średniowiecznych rzeźb, iluminowanych rękopisów i zabytków znajdujących się między innymi w British Museum.

Afiszte teatralne podkreślały, że „każda postać pojawi się w stroju właściwym epoce”, a kostiumy zostały przygotowane przez najwyższe autorytety w dziedzinie historii ubioru. Było to wydarzenie przełomowe, ponieważ po raz pierwszy kostium traktowano jako element rekonstrukcji historycznej, a nie wyłącznie dekorację sceniczną.

Sukces przedstawienia okazał się ogromny. Publiczność zachwyciła się wizualnym realizmem spektaklu, a historyczna dokładność zaczęła stopniowo stawać się standardem w europejskim teatrze. Planché zapoczątkował tym samym rewolucję w praktyce scenicznej XIX wieku.

Charles Kean i teatr historycznego realizmu

Idee Planchégo rozwinął później wybitny angielski aktor i menedżer teatralny Charles Kean. W połowie XIX wieku Kean stworzył serię monumentalnych inscenizacji dramatów Shakespeare'a, w których historyczna zgodność kostiumów stała się jednym z najważniejszych elementów przedstawienia.

Charles Kean wprowadził do kostiumu teatralnego przede wszystkim zasadę historycznej autentyczności. W połowie XIX wieku zerwał z wcześniejszą praktyką ubierania bohaterów dramatów — zwłaszcza sztuk Shakespeare'a — w stroje współczesne aktorom. Zamiast tego zaczął rekonstruować kostiumy zgodnie z realiami epoki przedstawionej na scenie.

Kean prowadził szczegółowe badania dotyczące epoki, architektury i dawnego ubioru. Jego przedstawienia wyróżniały się niezwykłą precyzją w odtwarzaniu historycznych detali. Szczególne znaczenie miała inscenizacja Makbeta z 1858 roku,

przygotowana wspólnie z żoną, Ellen Kean. Aktorzy wystąpili w kostiumach inspirowanych XI-wieczną Szkocją, co było całkowitym odejściem od wcześniejszej praktyki ubierania bohaterów Shakespeare'a w stroje współczesne epoce wykonawców.



Charles Kean (1811–1868), jako Hamlet w „Hamlecie” Williama Szekspira, Samuel John Stump (1838). Domena publiczna.

W teatrze Keana kostium nie funkcjonował już samodzielnie. Był częścią całościowej wizji inscenizacji obejmującej scenografię, światło i sposób gry aktorskiej. Mimo dążenia do realizmu jego spektakle były bardzo bogate wizualnie; historyczne stroje łączono z rozbudowaną scenografią i efektami scenicznymi. Powstał nowy model widowiska historycznego, który zdominował teatr europejski drugiej połowy XIX wieku.

Reformy kostiumu w Niemczech i Francji

Równolegle podobne tendencje pojawiały się w innych krajach europejskich. W Niemczech ogromny wpływ wywarł August Wilhelm Iffland, który postulował większą zgodność kostiumu z epoką dramatu. Niemieccy projektanci coraz częściej sięgali do źródeł historycznych i odchodzili od przypadkowej dekoracyjności.

Istotną rolę odegrał również George II, Duke of Saxe-Meiningen, twórca słynnego zespołu Meiningerów. Był on jednym z pierwszych reżyserów kontrolujących wszystkie elementy przedstawienia – od scenografii po kostium. Dążył do pełnej

spójności wizualnej spektaklu, a stroje podporządkowywał realizmowi historycznemu i dramaturgii. Jego działalność zapowiadała nowoczesny teatr reżyserski XX wieku.

We Francji rozwój kostiumu teatralnego związany był zarówno z dramatem romantycznym, jak i z operą oraz baletem. Projektanci tacy jak Auguste Garneray oraz Hippolyte Lecomte tworzyli stroje inspirowane historią różnych epok i kultur. Szczególnie Lecomte słynął z precyzji historycznej oraz malarskiego podejścia do kostiumu.

We francuskim dramacie romantycznym XIX wieku kostium teatralny odgrywał bardzo ważną rolę — nie był już jedynie dekoracją, lecz środkiem budowania nastroju, charakteru postaci i historycznego kolorytu. Szczególne znaczenie zyskał po premierze dramatu *Hernani* autorstwa Victor Hugo, która symbolicznie zapoczątkowała triumf romantyzmu we Francji.

Kostium w teatrze romantycznym we Francji odgrywał znacznie większą rolę niż jedynie funkcję dekoracyjną. Był ważnym środkiem artystycznego wyrazu, który pomagał budować atmosferę spektaklu, charakteryzować bohaterów oraz przenosić widzów w odległe czasy i miejsca. Romantycy przywiązywali ogromną wagę do historyzmu, dlatego postacie ubierano zgodnie z epoką, w której rozgrywała się akcja dramatu. Inspiracji poszukiwano przede wszystkim w średniowieczu, renesansie, dawnej Francji, a także w kulturze hiszpańskiej i orientalnej. Twórcy starali się stworzyć na scenie iluzję historycznej prawdy, dzięki której widz mógł łatwiej uwierzyć w przedstawiany świat.

Jednocześnie kostium romantyczny cechowała niezwykła malarskość i widowiskowość. Stroje były bogato zdobione, pełne haftów, ozdób, peleryn, fantazyjnych kapeluszy i kontrastowych kolorów. Ważne było nie tylko odtworzenie realiów historycznych, lecz także wywołanie silnego wrażenia estetycznego i emocjonalnego. Kostium miał przyciągać wzrok oraz podkreślać dramatyczny charakter wydarzeń rozgrywających się na scenie.

Szczególne znaczenie miała również indywidualizacja postaci. Bohater romantyczny był jednostką wyjątkową, często samotną, zbuntowaną i tajemniczą. Strój pomagał ukazać jego osobowość oraz wewnętrzne przeżycia. Ciemne płaszcze, szerokie rękawy, miecze, wysokie buty czy egzotyczne dodatki budowały aurę tajemnicy i niezwykłości. Dzięki temu widz już na pierwszy rzut oka mógł rozpoznać poetę, wygnańca, rycerza lub buntownika.

Romantycy fascynowali się zarówno dawnymi epokami, jak i odległymi kulturami. W kostiumach pojawiały się więc elementy średniowieczne, gotyckie, hiszpańskie, orientalne oraz ludowe. Takie inspiracje pozwalały tworzyć egzotyczny i pełen tajemnic świat, który odpowiadał romantycznej wyobraźni i zainteresowaniu tym, co niezwykle oraz nieznanne.

W przeciwieństwie do teatru klasycystycznego, romantyzm odrzucał sztywną elegancję i rygorystyczne zasady. Kostium miał zapewniać aktorowi większą swobodę ruchu oraz wspierać ekspresję sceniczną. Dzięki odpowiednio dobranym krojom i tkaninom możliwe było bardziej dynamiczne przedstawianie emocji, co odpowiadało romantycznemu dążeniu do ukazywania silnych uczuć i namiętności.

Duży wpływ na rozwój kostiumu romantycznego miała również opera i balet. Francuski teatr romantyczny chętnie czerpał z tych dziedzin sztuki, przejmując zamiłowanie do efektowności i poetyckiego nastroju. W przedstawieniach fantastycznych coraz częściej wykorzystywano lekkie, zwiewne materiały, które nadawały postaciom eteryczny wygląd i podkreślały baśniowy charakter spektakli.

Do najważniejszych twórców kostiumów teatralnych tego okresu należeli Hippolyte Lecomte oraz Auguste Garneray. Artyści ci dbali zarówno o historyczną wiarygodność strojów, jak i ich malarski charakter. Dzięki ich pracy kostium stał się integralnym elementem romantycznego widowiska, współtworząc jego atmosferę oraz wzmacniając oddziaływanie scenicznych obrazów na publiczność.

Reformy kostiumu baletowego

XIX wiek przyniósł także fundamentalne zmiany w kostiumie tanecznym. Już pod koniec XVIII wieku pojawiły się pierwsze próby uwolnienia tancerzy od ciężkich i sztywnych strojów rokoka. Francuska tancerka Marie Sallé wystąpiła w balecie *Pigmalion* w lekkiej muślinowej sukni inspirowanej antyką, rezygnując z gorsetu i rozbudowanych panierów. Był to gest rewolucyjny.

Reformatorem baletu stał się również Jean-Georges Noverre, który postulował uproszczenie stroju tanecznego oraz podporządkowanie go ekspresji ruchu. Należał do tych twórców XVIII wieku, którzy dostrzegali, że balet nie powinien być jedynie pokazem technicznej sprawności i dekoracyjnego przepychu. W epoce, gdy tancerze występowali w ciężkich, bogato zdobionych strojach, perukach i maskach, ruch sceniczny był często ograniczony, a przekazywanie emocji utrudnione. Noverre uznał, że taki sposób prezentacji sztuki tanecznej stoi w sprzeczności z jej najważniejszym celem – wyrażaniem uczuć i opowiadaniem historii za pomocą ruchu.



Gaetano Vestris (1729-1808) jako Jazon w *Medei i Jazonie* Jeana-Georges'a Noverre'a. Domena publiczna.

Jako reformator baletu postulował więc uproszczenie kostiumów oraz dostosowanie ich do potrzeb choreografii. Uważał, że strój nie powinien dominować nad tancerzem ani odwracać uwagi widza od samego tańca. Przeciwnie – jego zadaniem było podkreślanie naturalnej dynamiki ciała, uwydatnianie gestów i wspieranie ekspresji scenicznej. Szczególnie krytykował używanie masek, które zasłaniały mimikę i uniemożliwiały pełne ukazanie emocji bohaterów. Według Noverre’a twarz tancerza, podobnie jak jego ruch, była ważnym narzędziem artystycznego wyrazu.

Reformy te wiązały się z jego szerszą koncepcją baletu jako sztuki dramatycznej. Noverre dążył do stworzenia tzw. *ballet d’action* – baletu akcji, w którym fabuła, uczucia i działania postaci były zrozumiałe dla widza bez konieczności używania słów. Aby osiągnąć ten cel, wszystkie elementy przedstawienia – choreografia, muzyka, scenografia i kostium – musiały współpracować ze sobą i służyć budowaniu spójnej narracji. Kostium stawał się więc nie tylko ozdobą, lecz także środkiem wyrazu artystycznego.

Poglądy Noverre’a wywarły ogromny wpływ na rozwój baletu europejskiego. Dzięki jego reformom taniec stopniowo uwalniał się od ograniczeń narzucanych przez ceremonialną modę dworską, zyskując większą swobodę ruchu i głębię emocjonalną. Jego idee przyczyniły się do ukształtowania nowoczesnego baletu, w którym kostium, zamiast krępować artystę, wspiera jego ekspresję i pomaga w pełniejszym przekazywaniu treści scenicznych.



Maria Taglioni jako Sylfida w balecie „La Sylphide” Filippo Taglioniego, 1832.CC BY-SA 3.0

Najbardziej charakterystycznym symbolem romantycznego baletu stał się jednak kostium z baletu Sylfida z 1832 roku. Projektant Eugène Lami stworzył dla Marie Taglioni lekką, zwiewną suknię z muślinu, która stała się wzorem klasycznego tułu romantycznego. Kostium ten podkreślał eteryczność postaci i iluzję unoszenia się nad ziemią, idealnie odpowiadając estetyce romantyzmu.

Pod koniec XIX wieku widowiska baletowe i operowe osiągnęły niezwykle rozmach. W mediolańskiej La Scala czy londyńskiej Alhambrze tworzone ogromne spektakle z udziałem wielkich zespołów tanecznych. Projektanci, tacy jak C. Wilhelm, eksperymentowali z fantazyjnymi formami inspirowanymi światem owadów, kwiatów czy egzotycznych stworzeń. Kostium stawał się coraz bardziej widowiskowy, choć jednocześnie podporządkowany ruchowi scenicznemu i efektowi wizualnemu.

Secesja na scenie. Kostium teatralny jako dzieło sztuki od Wyspiańskiego do Baletów Rosyjskich

U schyłku XIX wieku teatr europejski przechodził głęboką przemianę. Artyści związani z secesją odrzucali realistyczne odtwarzanie rzeczywistości, które przez dziesięciolecia dominowało na scenach. Zamiast historycznej dokładności zaczęli poszukiwać środków wyrazu zdolnych oddać nastrój, emocje i ukryte znaczenia dramatu. Jednym z najważniejszych narzędzi tej przemiany stał się kostium teatralny. Przestał on pełnić funkcję jedynie dekoracyjną lub informacyjną, a zaczął współtworzyć sens przedstawienia. W epoce secesji strój sceniczny stał się dziełem sztuki, równorzędnym wobec scenografii, muzyki i tekstu literackiego.

Secesyjny kostium wyróżniał się płynną linią, dekoracyjnością i inspiracją światem natury. Projektanci chętnie wykorzystywali motywy roślinne, wijące się ornamenty, stylizowane kwiaty, liście i pnącza. Tkaniny były lekkie, miękko układające się na ciele, często bogato zdobione haftami i aplikacjami. Nie chodziło już o wierne odtworzenie stroju z konkretnej epoki historycznej, lecz o stworzenie wizualnego symbolu postaci. Strój miał wyrażać jej charakter, przeżycia wewnętrzne, a nawet metafizyczny wymiar przedstawianych wydarzeń.

Szczególnie ważną rolę w rozwoju nowoczesnego kostiumu teatralnego odegrał Stanisław Wyspiański. Był nie tylko dramaturgiem, ale także malarzem, scenografem i projektantem. W swojej działalności dążył do realizacji idei „dzieła totalnego”, w którym wszystkie elementy spektaklu tworzą spójną całość artystyczną. Uważał, że wygląd sceny nie jest dodatkiem do dramatu, lecz jednym z podstawowych czynników budujących jego znaczenie. Dlatego sam projektował dekoracje, rekwizyty i kostiumy, traktując je jako integralną część utworu.

Najpełniej jego koncepcje można prześledzić w projektach do dramatu „Bolesław Śmiały”. Zachowany cykl szkiców znany jako „Lalki bolesławowskie” ukazują niezwykłą dbałość artysty o każdy szczegół stroju. Inspirując się zarówno źródłami historycznymi, jak i polskim strojem ludowym, Wyspiański stworzył kostiumy o silnym znaczeniu symbolicznym. Nie były one rekonstrukcją średniowiecznej rzeczywistości, lecz wizją narodowej historii przetworzonej przez wyobraźnię artysty. Król Bolesław pojawia się w bogato zdobionym płaszczu i haftowanej kierezji, Rapsod przypomina

pogańskiego kapłana, natomiast fantastyczna Krasawica zostaje niemal stopiona z motywami roślinnymi poprzez kwiaty, liście i zwiewne tkaniny.



Król.
Projekt do dramatu
„Bolesław Śmiały”.

Dziewuszka.
Projekt do dramatu
„Bolesław Śmiały”.

Hełm Protesilasa
Projekt do dramatu
„Protesilas i Laodamia”.

Podobnie wyglądała praca Wyspiańskiego nad dramatem „Protesilas i Laodamia”. Fascynacja antykiem nie oznaczała dla niego kopiowania znanych wzorów. Korzystając z opracowań archeologicznych, tworzył własną interpretację świata greckiego. Projektował nie tylko stroje bohaterów, ale także ich gesty, sposób poruszania się i relacje z przestrzenią sceniczną. Charakterystyczna jest historia ozdobnej tarczy Protesilasa, której wykonanie wymagało sprowadzenia specjalistów z Berlina. Dla Wyspiańskiego nawet najmniejszy detal był ważny, ponieważ współtworzył znaczenie całego przedstawienia.

Interesującym przykładem jego myślenia o kostiumie pozostaje również „Wesele”. W tym przypadku artysta nie projektował nowych strojów, lecz wykorzystał autentyczne ubiory mieszkańców podkrakowskich Bronowic. Dzięki temu kostium ludowy zyskał rangę narodowego symbolu. Barwne wstążki, pawie pióra, haftowane kaftany i kabaty nie były jedynie elementami folkloru, ale znakiem polskiej tożsamości. Wyspiański pokazał, że także istniejący strój może pełnić funkcję symboliczną, jeśli zostanie odpowiednio wpisany w strukturę dramatu.

Choć Wyspiański był najwybitniejszym polskim twórcą secesyjnego teatru, podobne przemiany zachodziły równolegle w innych krajach Europy. Jedną z najważniejszych postaci był Léon Bakst, rosyjski malarz i scenograf związany z Baletami Rosyjskimi Sergiusza Diaghilewa. Jego kostiumy do „Szecherezady”, „Kleopatry” czy „Popołudnia fauna” wywołały prawdziwą sensację w Paryżu. Bakst odrzucił stonowaną kolorystykę tradycyjnego teatru i zastąpił ją eksplozją intensywnych barw. Łączył motywy orientalne z secesyjną dekoracyjnością, tworząc stroje przypominające ruchome dzieła sztuki. Wpływ jego projektów wykraczał daleko poza teatr – inspirowały one modę europejską, projektowanie wnętrz i sztukę użytkową.

Znaczący wkład w rozwój kostiumu scenicznego wniósł również Alfons Mucha. Choć najbardziej znany jest jako twórca plakatów, projektował także stroje dla słynnej aktorki Sarah Bernhardt. W jego projektach dominowały charakterystyczne dla

secesji wydłużone sylwetki, ornamentalne wzory i inspiracje naturą. Bohaterki Muchy przypominały często mityczne istoty otoczone kwiatami, pawimi piórami i fantastycznymi arabeskami. Dzięki niemu granica między sztuką plakatu, malarstwem i teatrem niemal całkowicie się zatarła.

Warto wspomnieć także o brytyjskim reformatorze teatru Edwardzie Gordonie Craigu. Choć nie był projektantem kostiumów w takim stopniu jak Wyspiański czy Bakst, odegrał ogromną rolę w kształtowaniu nowoczesnej scenografii i myślenia o wizualnej stronie spektaklu. Craig postulował pełną jedność wszystkich elementów przedstawienia, a kostium traktował jako część kompozycji plastycznej sceny. Jego idee wywarły znaczący wpływ na teatr XX wieku.

Podobne poszukiwania prowadził również belgijski architekt i projektant Henry van de Velde, jeden z czołowych przedstawicieli secesji. Interesował się ruchem ciała i relacją między człowiekiem a strojem. Projektowane przez niego ubiory sceniczne miały podkreślać naturalność ruchu oraz harmonijnie współgrać z przestrzenią spektaklu. Było to podejście bardzo bliskie secesyjnej idei jedności sztuk.

Secesja odegrała więc kluczową rolę w historii kostiumu teatralnego. Dzięki niej strój przestał być wyłącznie ilustracją tekstu, a stał się samodzielnym środkiem artystycznego wyrazu. Artyści tej epoki stworzyli podstawy nowoczesnego myślenia o teatrze jako dziele syntetycznym, w którym słowo, obraz, ruch i kostium współtworzą jedną wizję. Szczególne miejsce zajmuje wśród nich Stanisław Wyspiański, którego projekty do dziś zachwycają rozmachem, oryginalnością i konsekwencją artystyczną. Jego twórczość pokazuje, że kostium sceniczny może być nie tylko elementem przedstawienia, ale także nośnikiem idei, symboli i emocji, które pozostają w pamięci widzów długo po zakończeniu spektaklu.

Kostium a realizm psychologiczny

W drugiej połowie XIX wieku teatr realistyczny i naturalistyczny zaczął traktować kostium jako środek analizy psychologicznej postaci. Strój miał nie tylko wskazywać epokę czy status społeczny bohatera, ale również ujawniać jego charakter, emocje i miejsce w strukturze społecznej.

W dramatach Henrik Ibsen kostium stawał się nośnikiem znaczeń społecznych. W *Domu lalki* prostota i elegancja stroju Nory podkreślały ograniczenia narzucone kobiecie przez mieszczańskie normy obyczajowe. Z kolei w utworach Anton Cechow codzienne, pozornie nieefektywne ubrania bohaterów wyrażały monotonię życia, melancholię i poczucie stagnacji. W *Wujaszku Wani* kostium niemal „znika” – staje się naturalnym przedłużeniem rzeczywistości scenicznej.

To właśnie w teatrze realistycznym narodziła się idea kostiumu „niewidzialnego”, który nie dominuje nad aktorem, lecz wspiera jego psychologiczną kreację.

Rzeczony technologii i produkcji kostiumów

Ogromny wpływ na rozwój kostiumu teatralnego miała również rewolucja przemysłowa. Wynalezienie maszyny do szycia oraz rozwój przemysłu

włókienniczego znacząco przyspieszyły proces tworzenia strojów scenicznych. Teatry zaczęły organizować własne pracownie kostiumowe, zatrudniające wyspecjalizowanych krawców, hafciarzy i projektantów.

Łatwiejszy dostęp do tkanin umożliwił większą różnorodność materiałów i szybszą produkcję kostiumów. Wprowadzono także standaryzację elementów garderoby scenicznej, co pozwalało przygotowywać duże widowiska z udziałem licznych statystów i zespołów tanecznych. Rozwój technologii wpłynął również na estetykę kostiumu. Lżejsze materiały umożliwiały większą swobodę ruchu, a nowe techniki farbowania i zdobienia pozwalały osiągać bardziej realistyczne efekty wizualne.

Od realizmu do stylizacji

Pod koniec XIX wieku pojawiły się jednak pierwsze reakcje przeciwko skrajnemu realizmowi scenicznemu. Artyści związani z symbolizmem i secesją zaczęli ponownie traktować kostium jako autonomiczne dzieło sztuki i środek budowania nastroju. Nie oznaczało to jednak powrotu do dawnej przypadkowości. Doświadczenia XIX wieku – badania historyczne, integracja kostiumu z dramaturgią oraz rozwój funkcji psychologicznej stroju – na trwałe zmieniły teatr europejski.

Narodziła się nowoczesna koncepcja kostiumu teatralnego: kostium miał nie tylko zdobić scenę, lecz współtworzyć sens przedstawienia. Dziewiętnastowieczne reformy przygotowały grunt pod eksperymenty XX wieku – od symbolizmu i ekspresjonizmu po teatr awangardowy i współczesny design sceniczny.

Historia kostiumu teatralnego w XX i XXI wieku

Od reformy teatru do nowoczesnego języka sceny

Historia kostiumu teatralnego XX i XXI wieku jest historią gwałtownych przemian estetycznych, społecznych i technologicznych. O ile wiek XIX doprowadził do ścisłego związania kostiumu z dramaturgią i grą aktorską, o tyle XX stulecie uczyniło z niego pełnoprawny język teatru – autonomiczny środek wyrazu zdolny budować znaczenia niezależnie od tekstu dramatycznego. Kostium przestał być jedynie dekoracją lub ilustracją epoki. Stał się narzędziem interpretacji, symbolem idei, znakiem kulturowym oraz integralnym elementem kompozycji scenicznej.

Na przełomie XIX i XX wieku teatr europejski zaczął odchodzić od dominującego wcześniej realizmu i naturalizmu. Szczególną rolę odegrali reformatorzy teatru – Adolphe Appia oraz Edward Gordon Craig. Appia sprzeciwiał się iluzjonistycznemu realizmowi sceny dziewiętnastowiecznej i uważał, że kostium nie powinien kopiować historycznych ubiorów, lecz jedynie sugerować ich charakter. Najważniejsze było dla niego stworzenie harmonii pomiędzy światłem, ruchem aktora i przestrzenią sceniczną. Rozwijał również nowoczesne myślenie o świetle jako równorzędnym elemencie kompozycji scenicznej – „wizualnej muzyce”, która współtworzy znaczenie przedstawienia. Dzięki jego koncepcjom kostium zaczął być postrzegany jako część rytmicznej i przestrzennej całości widowiska, a nie samodzielna dekoracja.

Craig rozwijał ideę „teatru totalnego”, w którym scenografia, ruch, światło i kostium tworzyły jedną, spójną kompozycję wizualną podporządkowaną nadrzędnej wizji artystycznej. Szczególne znaczenie miała jego koncepcja „Übermarionety” – aktora podporządkowanego rytmowi i plastyce spektaklu. Craig uważał, że indywidualna psychologia aktora powinna ustąpić miejsca abstrakcyjnej formie scenicznej. Wpłynęło to bezpośrednio na rozwój kostiumu syntetycznego, uproszczonego i podporządkowanego kompozycji ruchu.

Wpływ reformatorów doprowadził do odejścia od drobiazgowej rekonstrukcji historycznej na rzecz stylizacji. Kostium zaczął funkcjonować jako znak plastyczny podporządkowany nastrojowi i idei przedstawienia. Zmiana ta pozostawała w ścisłym związku z rozwojem symbolizmu i secesji, które podkreślały dekoracyjność, metaforyczność i emocjonalne oddziaływanie obrazu scenicznego.

Prawdziwym przełomem w historii kostiumu teatralnego stała się działalność rosyjskiego zespołu Ballets Russes założonego przez Sergiusza Diaghilewa. Debiut zespołu w Paryżu w 1909 roku wywołał ogromne zainteresowanie i całkowicie odmienił europejskie myślenie o teatrze i balecie. Kostium oraz scenografia przestały pełnić funkcję tła dla tańca – stały się równorzędnymi elementami widowiska. Diaghilew stworzył nowoczesny model współpracy między malarzami, choreografami, kompozytorami i projektantami kostiumów, dzięki czemu teatr zaczął funkcjonować jako dzieło interdyscyplinarne.

Artyści współpracujący z Ballets Russes, między innymi Léon Bakst, Alexandre Benois, Natalia Gonczarowa czy Nicholas Roerich, tworzyli projekty inspirowane rosyjskim folklorem, orientem, kubizmem oraz sztuką awangardową. Bakst odegrał szczególną rolę w unowocześnieniu kostiumu baletowego – odrzucił pastelową delikatność XIX-wiecznego baletu na rzecz intensywnych kolorów, ornamentalności i egzotycznych inspiracji. Jego projekty do „Szeherazydy” czy „Popołudnia fauna” wywarły ogromny wpływ nie tylko na teatr, ale także na modę europejską początku XX wieku.

Projekty Gonczarowej do baletu *Le Coq d'or* z 1914 roku stały się symbolem nowoczesnej scenografii. Dominowały w nich ostre kontrasty czerwieni, żółci i pomarańczu, uproszczone geometryczne formy oraz inspiracje rosyjskim strojem ludowym przetworzonym przez estetykę kubizmu. Artystka połączyła folklor z awangardą, tworząc jeden z pierwszych przykładów nowoczesnego kostiumu syntetycznego.

Wpływ Ballets Russes wykraczał daleko poza teatr. Projekty kostiumów inspirowały twórców haute couture, takich jak Paul Poiret czy Coco Chanel. Współpraca sztuk wizualnych, muzyki, choreografii i kostiumu zapowiadała nowoczesne myślenie o teatrze jako dziele interdyscyplinarnym.

XX wiek był epoką awangardy, która radykalnie zmieniła funkcję kostiumu teatralnego. Kubizm, futurizm, ekspresjonizm, konstruktywizm i surrealizm wpłynęły na sposób projektowania ubioru scenicznego. Kostium przestał być realistycznym odwzorowaniem rzeczywistości; zaczął deformować sylwetkę, upraszczać kształty i wykorzystywać abstrakcyjne formy.

W rosyjskim teatrze eksperymentalnym ogromną rolę odegrał Wsiewołod Meyerhold. W jego inscenizacjach aktor był traktowany jako część abstrakcyjnej kompozycji scenicznej. Meyerhold rozwijał biomechanikę aktorską oraz teatr groteski, inspirując się *commedia dell'arte*, cyrkiem i teatrem japońskim. Kostiumy projektowane dla jego spektakli miały charakter mechaniczny i ekspresjonistyczny, podkreślały rytm ruchu oraz fizyczność aktora. Współpracujący z nim konstruktywiści tworzyli stroje przypominające maszyny lub elementy architektury przemysłowej.

W nurcie konstruktywizmu szczególne znaczenie miały projekty Aleksandra Ekster, Lubow Popowa oraz Warwara Stiepanowa. Popowa projektowała kostiumy i scenografie podporządkowane dynamice ruchu scenicznego. W przedstawieniu *Wspaniałomyślny rogiacz* z 1922 roku stworzyła konstrukcję sceniczną przypominającą maszynę, w której kostium i ruch aktora funkcjonowały jako część jednego mechanizmu teatralnego.

Szczególną rolę w przemianach kostiumu odegrały ruchy dadaistyczne i surrealistyczne. Dadaizm narodził się podczas I wojny światowej w Zurychu wokół środowiska Cabaret Voltaire jako protest przeciwko kulturze mieszczańskiej i racjonalizmowi. Te założenia znalazły wyraźne odbicie w kostiumie teatralnym. Strój sceniczny przestał być realistycznym odwzorowaniem ubioru postaci. Stał się konstrukcją artystyczną przypominającą ruchomą rzeźbę lub mechaniczną formę.

Jednym z najważniejszych twórców związanych z teatrem dadaistycznym był Hugo Ball. Podczas występów w Cabaret Voltaire pojawiał się w kubicznych kostiumach wykonanych z kartonu i tkanin, które całkowicie zmieniały proporcje ludzkiego ciała. Dzięki temu aktor przestawał być indywidualną postacią psychologiczną – stawał się elementem abstrakcyjnej kompozycji wizualnej.

W latach dwudziestych idee awangardowe rozwinęły się w kierunku surrealizmu. Szczególnie ważną rolę odegrał Salvador Dalí, projektujący kostiumy dla baletu i teatru. Jego projekty charakteryzowały się deformacją proporcji, organiczną linią i obecnością symboli zaczerpniętych ze świata snu. Dalí traktował kostium jako przedłużenie psychiki postaci oraz element wizualnego szoku. Istotny wpływ na rozwój kostiumu miała także twórczość Jean Cocteau, który łączył teatr z poetyką obrazu i symboliczną plastyką sceniczną. Inspiracje surrealistyczne przenikały również do świata mody dzięki działalności Elsa Schiaparelli.

Futuryzm

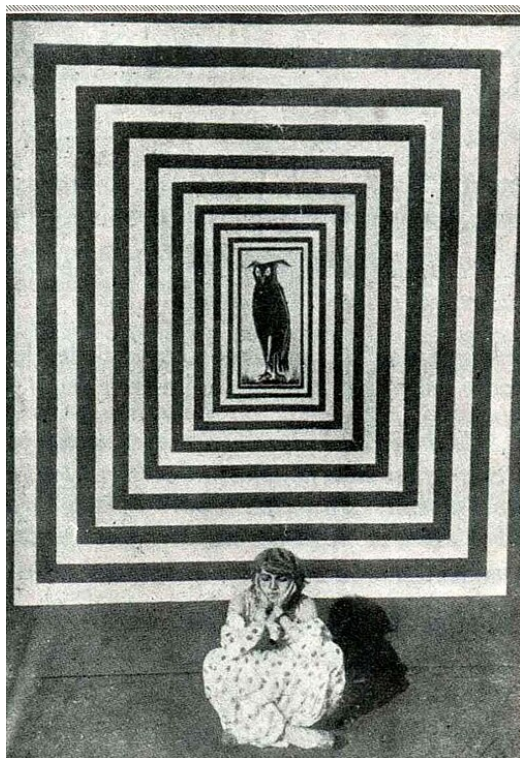
Filippo Tommaso Marinetti uważał teatr za medium zdolne oddać tempo i chaos nowoczesnego życia. W futurystycznych przedstawieniach kostiumy miały działać prowokacyjnie i pobudzać widza poprzez kolor, ruch oraz niezwykle materiały. Marinetti odrzucał tradycyjny realizm sceniczny, proponując stroje inspirowane maszyną, techniką i dynamiką miasta. W jego wizji teatr totalny angażował wszystkie zmysły odbiorcy, a kostium był jednym z najważniejszych narzędzi budowania nowoczesnego doświadczenia scenicznego.

Kluczową rolę w przemianach scenografii i kostiumu awangardowego XX wieku odegrał Anton Giulio Bragaglia. Jako jeden z najważniejszych przedstawicieli włoskiego futuryzmu sprzeciwiał się tradycyjnemu teatrowi opartemu na iluzji rzeczywistości. Uważał, że scena nie powinna odtwarzać świata w sposób realistyczny, lecz tworzyć nową, dynamiczną rzeczywistość, odpowiadającą tempu współczesnej cywilizacji. Jego działalność wpisywała się w futurystyczną fascynację ruchem, energią, techniką i postępem, które miały stać się podstawą nowoczesnego widowiska teatralnego.

W swoich projektach scenicznych Bragaglia eksperymentował z przestrzenią, światłem i kompozycją dekoracji. Odrzucał tradycyjne, malowane kulisy na rzecz uproszczonych, często abstrakcyjnych form geometrycznych. Scenografia miała nie tylko stanowić tło dla akcji, ale aktywnie współtworzyć jej rytm i atmosferę. Szczególne znaczenie przypisywał światłu, które traktował jako samodzielny środek wyrazu artystycznego. Dzięki kontrastom świetlnym, zmiennym punktom oświetlenia oraz grze cieni budował wrażenie ruchu i nieustannej przemiany przestrzeni. Inspiracje czerpał z rozwoju fotografii i kina, zwłaszcza z możliwości uchwycenia dynamiki oraz wielości perspektyw.

Równie nowatorskie były jego koncepcje kostiumu teatralnego. Bragaglia postrzegał strój nie jako element dekoracyjny, lecz jako integralną część działania scenicznego. Futurystyczne kostiumy miały podkreślać ekspresję ciała aktora, a jednocześnie zmieniać sposób postrzegania jego sylwetki. Wykorzystywano asymetryczne formy, geometryczne dodatki oraz konstrukcje deformujące naturalne proporcje ciała. Często stosowano intensywne, kontrastowe kolory i nietypowe

materiały, które wzmacniały efekt wizualny podczas ruchu. Kostium stawał się narzędziem wyrażania energii, szybkości i mechanizacji współczesnego świata, odzwierciedlając futurystyczną fascynację maszyną i technologią.



Anton Giulio Bragaglia *Thais*, 1917. Domena publiczna.

Działalność Bragaglii wywarła znaczący wpływ na rozwój teatru awangardowego w Europie. Jego eksperymenty z przestrzenią sceniczną, światłem i kostiumem przyczyniły się do odejścia od tradycyjnych form teatralnych oraz otworzyły drogę dla nowych koncepcji widowiska. Idee futurystyczne znalazły później rozwinięcie między innymi w działalności szkoły Bauhausu, zwłaszcza w pracach Oskara Schlemmera, a także w koncepcjach teatru totalnego, dążącego do syntezy różnych dziedzin sztuki. Dzięki temu Bragaglia zapisał się w historii teatru jako jeden z pionierów nowoczesnej scenografii i kostiumu, który wpłynął na kształt sztuki scenicznej XX wieku.

Inny futurysta Enrico Prampolini traktował kostium jako dynamiczny element sceny, który współtworzy ruch, światło i przestrzeń spektaklu. W jego projektach strój nie miał odwzorowywać rzeczywistości ani charakteru postaci, lecz wywoływać wrażenie energii i nowoczesności. Geometryczne formy, intensywne kolory oraz abstrakcyjne kształty miały podkreślać mechanizację i rytm współczesnego świata. Kostium stawał się więc integralną częścią „teatru totalnego”, łączącego sztuki wizualne, ruch i muzykę.

Teatr totalny

Triadisches Ballett Oskara Schlemmera

Oskar Schlemmer w *Triadisches Ballett* stworzył kostiumy, które całkowicie zmieniały sylwetkę tancerzy. Kuliste, cylindryczne i geometryczne formy ograniczały naturalny ruch ciała, tworząc nowy, mechaniczny sposób poruszania się. Kostium nie był dodatkiem do choreografii, lecz głównym środkiem budowania scenicznej kompozycji. Schlemmer ukazywał człowieka jako element uporządkowanej, abstrakcyjnej przestrzeni, zgodnej z ideami Bauhausu i nowoczesnej estetyki.



Kostiumy z Baletu Triadisches Schlemmera (1922). CC BY 2.0

Eksperymenty awangardy otworzyły drogę dla późniejszych zjawisk artystycznych, takich jak teatr absurdu, happening, performance czy współczesny teatr eksperymentalny. Kostium przestał być jedynie uzupełnieniem gry aktorskiej – stał się samodzielnym środkiem wyrazu artystycznego.

Szczególnym polem eksperymentów okazał się taniec współczesny. Dynamiczny rozwój choreografii modernistycznej wymusił zmianę myślenia o kostiumie, który musiał współpracować z ruchem, światłem i przestrzenią. Merce Cunningham traktował kostium jako neutralny element pozwalający wydobyć autonomię ruchu tancerza. Z kolei Alwin Nikolais tworzył widowiska, w których kostium stawał się częścią abstrakcyjnej instalacji teatralnej. Rozciągnięte tkaniny, maski i sztuczne formy deformowały sylwetkę tancerza, czyniąc go częścią ruchomego obrazu.

W połowie XX wieku kostium coraz częściej stawał się narzędziem komentarza społecznego i politycznego. Szczególnie widoczne było to w twórczości Bertolta Brechta. W jego teatrze epickim kostium nie służył iluzji, lecz demaskował rzeczywistość. Poprzez groteskę, kontrast i celową stylizację ukazywano mechanizmy społeczne oraz nierówności ekonomiczne.

Rozwój kostiumu teatralnego we Francji w XX wieku

W rozwoju kultury, w tym teatru a co za tym idzie kostiumu teatralnego znaczący wkład wniosła Francja, a zwłaszcza jej stolica – Paryż będący od ponad stulecia

swego rodzaju centrum kultury. Z tego powodu to Francji poświęcam tu nieco więcej miejsca, czasami nawet powtarzając informacje o niektórych kierunkach w sztuce.

Francuski kostium teatralny XX wieku przeszedł głęboką i wielowymiarową przemianę. Na początku stulecia dominował jeszcze historyczny realizm odziedziczony po teatrze XIX wieku, oparty na wiernym odtwarzaniu epok, dekoracyjności i bogactwie detalu. W ciągu kolejnych dekad kostium sceniczny przestał jednak pełnić wyłącznie funkcję ilustracyjną. Stał się autonomicznym środkiem wyrazu artystycznego, narzędziem interpretacji psychologicznej i symbolem idei scenicznych. Francja, jako centrum europejskiej kultury i mody, odegrała w tym procesie rolę kluczową, łącząc teatr z malarstwem awangardowym, haute couture oraz nowoczesną reżyserią.

Balety Rosyjskie i narodziny nowoczesnego kostiumu

Jednym z najważniejszych momentów przełomowych były występy Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa w Paryżu na początku XX wieku. Zespół ten zrewolucjonizował europejskie myślenie o scenografii i kostiumie. Dotychczasowe ciężkie i historyzujące stroje zastąpiono lekkimi tkaninami, dynamicznymi formami i intensywną kolorystyką.

Największy wpływ wywarli projektanci Léon Bakst oraz Alexandre Benois. Tworzyli oni kostiumy inspirowane Orientem, kulturą Persji, Turcji czy Indii. Na scenie pojawiły się turbany, spodnie haremowe, haftowane szaty oraz tkaniny zdobione złotem i kamieniami imitującymi klejnoty. Szczególnie słynne stały się projekty Baksta do baletu *Szeherazada* z 1910 roku, które wywołały ogromne zainteresowanie egzotyką i orientalizmem w całej Europie.



Léon Bakst, Amazonka. Domena publiczna.

Kostium teatralny przestał być wyłącznie rekonstrukcją historyczną – zaczął oddziaływać emocjonalnie poprzez kolor, ruch i rytm materiału. Co więcej, wpływ Baletów Rosyjskich szybko przeniknął do świata mody. Paryskie domy haute couture inspirowały się scenicznymi projektami, a granica między kostiumem teatralnym a modą codzienną zaczęła się zacierać.

Haute couture na scenie

W latach 10., 20. i 30. XX wieku francuski teatr coraz silniej współpracował z projektantami mody. Paryskie sceny teatralne i kabarety stały się miejscem eksperymentów estetycznych, w których spektakl funkcjonował niemal jak pokaz mody.

Szczególne znaczenie miała działalność Coco Chanel. Projektantka odrzucała nadmierną dekoracyjność i historyczne przepychy, proponując kostiumy nowoczesne, uproszczone i eleganckie. Jej projekty do *Antygony* Jeana Cocteau z 1922 roku oraz do baletu *Le Train Bleu* dla Baletów Rosyjskich w 1924 roku odzwierciedlały nowoczesny styl życia lat dwudziestych. Chanel wprowadziła na scenę prostotę kroju, sportową sylwetkę oraz funkcjonalność ubioru.



Coco Chanel w 1920 roku. Domena publiczna.

Równolegle Paul Poiret i ilustrator George Barbier rozwijali estetykę art déco. Ich kostiumy charakteryzowały się geometryzacją form, dekoracyjnością oraz silnym wpływem sztuk plastycznych. Historyczna dokładność przestała być najważniejsza – liczyły się przede wszystkim styl, rytm kompozycji i wizualna ekspresja.

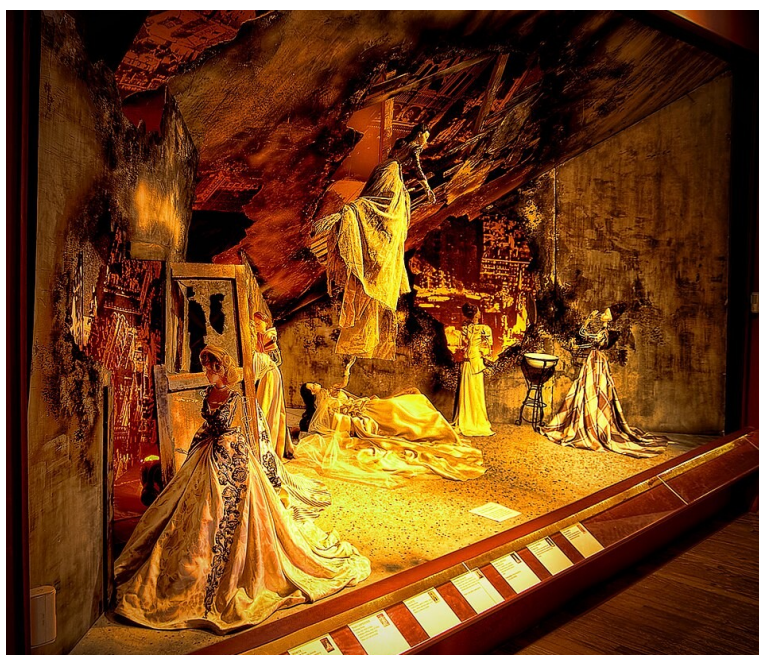
W tym okresie kostium sceniczny stał się integralną częścią nowoczesnej kultury wizualnej Francji. Teatr korzystał z osiągnięć mody, a moda inspirowała się teatralnością sceny.

Surrealizm i awangarda

Między latami 20. a 50. XX wieku francuski teatr wszedł w etap intensywnych eksperymentów awangardowych. Reżyserzy i artyści zaczęli traktować kostium jako środek wyrażania psychologii postaci, symboli i emocji, a nie tylko element dekoracyjny.

Ważną rolę w kształtowaniu nowoczesnego myślenia o kostiumie odegrał Jean Cocteau – artysta niezwykle wszechstronny, działający na pograniczu literatury, teatru, sztuk plastycznych i filmu. Jego twórczość była przeniknięta fascynacją światem marzeń, mitów i podświadomości, dlatego kostium nigdy nie pełnił w niej wyłącznie funkcji dekoracyjnej. Stawał się integralnym elementem narracji, nośnikiem znaczeń oraz narzędziem budowania nastroju.

W swoich spektaklach i filmach Cocteau kreował rzeczywistość zawieszoną między jawą a snem. Surrealistyczne obrazy, niezwykle rekwizyty i starannie zaprojektowane stroje tworzyły atmosferę tajemnicy oraz niepokoju, charakterystyczną dla jego estetyki. Kostium pomagał widzowi przekroczyć granicę codziennego doświadczenia i wejść do świata rządzącego się własną logiką, w którym symbole miały często większe znaczenie niż realistyczne przedstawienie postaci.



Hold dla René Claira: Ożeniłem się z czarownicą, scenografia Cocteau z 1945 roku do Théâtre de la Mode. CC BY 2.0

Szczególnie wyraźnie można to dostrzec w sztuce Orfeusz z 1926 roku. Inspirując się antycznym mitem, Cocteau stworzył nowoczesną interpretację historii poety przekraczającego granice życia i śmierci. Stroje bohaterów nie odzwierciedlały wiernie żadnej konkretnej epoki; miały przede wszystkim wymiar symboliczny i metaforyczny. Za pomocą form, kolorów i detali podkreślały napięcie między światem rzeczywistym a sferą fantastyczną, między tym, co znane i racjonalne, a tym, co

ukryte i nieuchwytnie. Dzięki temu kostium stawał się wizualnym znakiem przemiany bohaterów oraz ich wędrówki pomiędzy różnymi wymiarami rzeczywistości.

Twórczość Cocteau pokazała, że kostium może być czymś więcej niż elementem identyfikującym postać. Może współtworzyć poetycki język spektaklu, wyrażać emocje i idee, a także kształtować sposób, w jaki widz odczytuje przedstawiony świat. Jego eksperymenty wywarły istotny wpływ na rozwój teatru awangardowego i współczesnego projektowania kostiumów, otwierając drogę do bardziej symbolicznego i artystycznego traktowania ubioru scenicznego.

Równie istotna była działalność Sonii Delaunay, związanej z awangardą i orfizmem. Jej kostiumy wykorzystywały kontrastowe zestawienia kolorów, geometryczne wzory i abstrakcyjne układy form. Strój sceniczny zaczął funkcjonować niczym ruchome dzieło malarskie. Kolor miał wywoływać określone emocje i wpływać na percepcję widza.

Wpływ na rozwój kostiumu mieli także artyści tacy jak Fernand Léger czy Giorgio de Chirico. Dzięki nim scena teatralna coraz bardziej przypominała przestrzeń nowoczesnej sztuki. Kostium przestał naśladować rzeczywistość – stał się autonomiczną formą artystyczną.

Powojenny teatr i estetyka absurdu

Po II wojnie światowej francuski teatr uległ znaczącym przemianom pod wpływem egzystencjalizmu i Teatru Absurdu. Twórcy zaczęli podkreślać kryzys współczesnego człowieka, samotność oraz rozpad tradycyjnych wartości. Zmieniła się również estetyka kostiumu.

Kostium w teatrze absurdu – między groteską a metaforą

Teatr absurdu, który rozwinął się w Europie po II wojnie światowej, odrzucił tradycyjne zasady dramaturgii, logiki i realistycznego przedstawiania świata. Twórcy tego nurtu, tacy jak Samuel Beckett, Eugène Ionesco czy Sławomir Mrożek, ukazywali rzeczywistość jako pozbawioną jednoznacznego sensu, pełną chaosu, powtarzalności i egzystencjalnego zagubienia. Zmianom uległ również kostium teatralny, który przestał pełnić funkcję realistycznej charakteryzacji postaci. Zamiast określać epokę, status społeczny czy cechy bohatera, stał się samodzielnym środkiem artystycznego wyrazu.

W teatrze absurdu kostium działa przede wszystkim jako znak i metafora. Może pozostawać w sprzeczności z tekstem, sytuacją sceniczną lub zachowaniem postaci, tworząc celowy dysonans. Nie służy budowaniu iluzji rzeczywistości, lecz podkreślanu jej absurdałności. Często wzmacnia poczucie niepewności, wyobcowania i zagubienia, które stanowią jedne z najważniejszych tematów tego nurtu.

Karykatura zamiast realistycznej postaci

Jedną z charakterystycznych cech kostiumu w teatrze absurdu jest jego groteskowość. Ubrania bywają za duże lub za małe, zniszczone, niedopasowane,

przesadnie eleganckie albo pozbawione jakiejkolwiek funkcjonalności. Tego rodzaju zabiegi prowadzą do powstania „antypostaci” – bohatera pozbawionego heroizmu, autorytetu i psychologicznej spójności.

Kostium często ośmiesza bohatera, odbierając mu godność i podważając tradycyjne wyobrażenia o człowieku jako istocie racjonalnej i panującej nad własnym losem. Strój staje się swoistą maską, a czasem nawet pułapką, z którą postać nie potrafi się uwolnić. Człowiek przypomina marionetkę lub mechanizm wykonujący bezsensowne czynności, co odzwierciedla jego bezradność wobec rzeczywistości, społecznych konwenansów czy anonimowych systemów władzy.

Między komizmem a tragedią

Jednym z paradoksów teatru absurdu jest współistnienie humoru i tragizmu. Podobną funkcję pełni kostium. Jego wygląd może budzić śmiech, lecz jednocześnie ujawnia dramatyczne położenie bohatera. Widz śmieje się z groteskowego stroju, ale równocześnie dostrzega ukryte za nim cierpienie, samotność lub bezsens ludzkiej egzystencji.

Kostiumy w teatrze absurdu często łączą elementy wzajemnie sprzeczne. Elegancki frak może być podarty i brudny, mundur może utracić swoją reprezentacyjną funkcję, a codzienne ubranie może przybierać niemal karykaturalne rozmiary. W rezultacie strój przestaje podlegać logice codziennego życia i zaczyna przypominać obrazy znane ze snów lub koszmarów.

„Czekając na Godotą” – kostium jako symbol ludzkiej kondycji

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych przykładów wykorzystania kostiumu w teatrze absurdu jest dramat Czekając na Godotą. Bohaterowie, Vladimir i Estragon, noszą zniszczone garnitury, znoszone buty oraz charakterystyczne meloniki. Ich wygląd przywodzi na myśl zarówno włóczęgów, jak i cyrkowych kłownów.

Pozornie komiczne elementy stroju nabierają głębszego znaczenia. Podarte ubrania podkreślają biedę i bezdomność bohaterów, ale jednocześnie symbolizują uniwersalną sytuację człowieka oczekującego na sens, który nigdy nie nadchodzi. Kostium staje się więc znakiem egzystencjalnej niepewności i ludzkiej bezradności wobec czasu oraz losu.

„Nosorożec” Eugène'a Ionesco – utrata indywidualności

W dramacie Nosorożec kostium pełni inną funkcję. Utwór opowiada o mieszkańcach miasta, którzy stopniowo przemieniają się w nosorożce. Przemiana ta symbolizuje podporządkowanie jednostki zbiorowości oraz bezrefleksyjne uleganie ideologiom.

W kolejnych scenach wygląd bohaterów coraz wyraźniej wskazuje na utratę indywidualności. Strój przestaje określać osobowość człowieka, a zaczyna sygnalizować jego przynależność do anonimowej masy. Kostium staje się narzędziem ukazującym proces rezygnacji z własnej tożsamości na rzecz konformizmu.



Eugène'a Ionesco, *La Cantatrice chauve* (Łysa śpiewaczka) Pierwsze wystawienie sztuki w Théâtre des Noctambules w 1950 r. CC BY-SA 4.0

„Tango” – demaskowanie ról społecznych

Istotną rolę odgrywa kostium również w dramacie *Tango*. W świecie przedstawionym przez Mrożka tradycyjne normy społeczne uległy rozpadowi, a granica między porządkiem i chaosem została zatarta.

Kostiumy bohaterów podkreślają ten stan dezorientacji. Przedmioty garderoby tracą swoje pierwotne znaczenie i stają się symbolicznymi rekwizytami. Pośmiertny garnitur Eugeniusza czy niedbały ubiór Edka nie są jedynie elementami charakteryzacji, lecz znakami przemian społecznych i konfliktu między kulturą a prymitywną siłą. Ostateczne zwycięstwo Edka znajduje odzwierciedlenie również w warstwie wizualnej spektaklu, gdzie kostium pomaga ukazać triumf brutalności nad intelektualnym porządkiem.

Awangarda i dominacja formy

Pokrewne zjawiska można odnaleźć również w twórczości Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz Tadeusz Kantor. Choć ich dzieła nie są zaliczane bezpośrednio do klasycznego teatru absurdu, wywarły znaczący wpływ na rozwój nowoczesnego myślenia o kostiumie scenicznym.

W ich realizacjach strój często funkcjonował jako niezależna konstrukcja plastyczna. Awangardowe ubiory deformowały sylwetkę aktora, ograniczały jego ruchy lub całkowicie zmieniały proporcje ciała. Człowiek przestawał być najważniejszym elementem sceny – dominować zaczynała forma. Scena przypominała laboratorium eksperymentów artystycznych, w którym kostium współtworzył odrębny, nierzeczywisty świat.

Kostium jako filozoficzny komentarz

W przeciwieństwie do teatru realistycznego kostium w teatrze absurdu nie ma przede wszystkim zachwycać dekoracyjnością ani wiernie odtwarzać rzeczywistości. Jego zadaniem jest prowokowanie pytań i skłanianie widza do refleksji. Staje się narzędziem filozoficznego komentarza, ujawniającym kruchość ludzkiej egzystencji, absurd społecznych konwenansów oraz zagubienie człowieka we współczesnym świecie.

Dlatego kostium teatru absurdu należy postrzegać nie jako uzupełnienie postaci, lecz jako jeden z najważniejszych nośników znaczeń. To właśnie poprzez groteskowe deformacje, celowe niedopasowanie i symboliczne kontrasty strój pomaga wyrazić to, co w tym nurcie najistotniejsze – doświadczenie świata pozbawionego jednoznacznego sensu.

W tym okresie rozwinęły się także koncepcje teatru epickiego inspirowanego Bertoldem Brechtem. Kostium zaczął pełnić funkcję znaku społecznego i politycznego. Świadome anachronizmy czy uproszczenia przypominały widzowi, że ogląda przedstawienie, a nie iluzję rzeczywistości.

Instytucjonalizacja zawodu projektanta kostiumów

XX wiek przyniósł również profesjonalizację i instytucjonalizację projektowania kostiumów. Takie instytucje jak Comédie-Française czy Opera Paryska modernizowały swoje warsztaty i zatrudniały wyspecjalizowanych twórców.

Projektant kostiumów przestał być jedynie rzemieślnikiem wykonującym stroje według historycznych wzorów. Stał się pełnoprawnym współtwórcą spektaklu, współpracującym z reżyserem, scenografem i choreografem. Powstawała spójna koncepcja wizualna przedstawienia.

Znaczące miejsce zajęły projektantki Suzanne Laliue i Lila De Nobili. Ich realizacje łączyły elegancję, malarskość i nowoczesne podejście do przestrzeni scenicznej. Dzięki takim twórcom kostium teatralny uzyskał status autonomicznej dziedziny sztuki.

W XX wieku kostium sceniczny zaczął spełniać wiele nowych funkcji. Nadal pomagał identyfikować status społeczny, wiek czy charakter postaci, ale równocześnie stał się narzędziem budowania znaczeń psychologicznych i symbolicznych.

Ogromne znaczenie zyskał dialog kostiumu ze światłem i scenografią. Kolory, faktury oraz objętości tkanin projektowano tak, aby reagowały na oświetlenie sceniczne i tworzyły określony nastrój. Kostium zaczął współtworzyć rytm spektaklu i dynamikę ruchu.

Rosnąca fizyczność aktora oraz rozwój teatru ruchu sprawiły również, że stroje musiały zapewniać większą swobodę. Szczególnie pod koniec wieku kostium coraz częściej dostosowywano do intensywnej ekspresji cielesnej i choreografii.

Polska szkoła scenografii

Do najważniejszych zjawisk europejskiej scenografii XX wieku należy polska szkoła kostiumografii. Jej wyjątkowość polegała na odejściu od funkcji ilustracyjnej kostiumu na rzecz traktowania go jako autonomicznego środka wyrazu artystycznego.

Szczególną rolę odegrał Tadeusz Kantor oraz jego teatr Cricot 2. Kantor stworzył estetykę „teatru śmierci”, w której kostium stawał się nośnikiem pamięci i traumy. Wykorzystywał zniszczone mundury, manekiny, zdeformowane sylwetki i wyblakłe tkaniny, budując obraz człowieka uwikłanego w historię XX wieku. Jego kostiumy miały charakter obiektów artystycznych i często funkcjonowały na granicy instalacji.

Kostium teatralny w teorii i praktyce teatralnej Tadeusza Kantora

W twórczości Tadeusza Kantora kostium teatralny utracił swoją tradycyjną funkcję służebną wobec postaci i akcji scenicznej. Nie był już elementem charakteryzacji, który pomagał aktorowi wcielić się w określoną rolę, ani środkiem budowania iluzji scenicznej. Kantor konsekwentnie odrzucał teatr oparty na naśladownictwie rzeczywistości, dlatego również kostium został wyzwolony z obowiązku reprezentowania świata zewnętrznego. W jego koncepcji stał się autonomicznym dziełem sztuki – obiektem o własnej dramaturgii, znaczeniu i materialności. Funkcjonował na równi ze scenografią, rekwizytem i aktorem, współtworząc charakterystyczny język Teatru Cricot 2.

Jednym z najważniejszych założeń Kantora było zatarcie granicy pomiędzy człowiekiem a przedmiotem. Kostium przestawał być „ubraniem postaci”, a stawał się swoistą rzeźbą nakładaną na ciało aktora. Wykonywano go z materiałów pozbawionych estetycznej wartości: zużytego płótna, juty, tektury, drutu, skóry czy fragmentów starych ubrań. Ich szorstkość, ciężar i niewygodność nie były przypadkowe. Kostium miał wpływać na sposób poruszania się aktora, ograniczać jego swobodę i wymuszać określony rodzaj ekspresji. Ciało stawało się podporządkowane formie przedmiotu. Aktor nie tyle odgrywał rolę, ile funkcjonował jako żywy element kompozycji plastycznej. W ten sposób Kantor realizował ideę jedności obiektu, ciała i przestrzeni, charakterystyczną dla jego myślenia o teatrze.

Szczególnie wyraźnie widoczne było to w spektaklach należących do nurtu Teatru Śmierci. W słynnej *Umarła klasa* kostiumy współistniały z manekinami i szkolnymi ławkami, tworząc niezwykle hybrydy ludzi i przedmiotów. Starcy noszący na plecach manekiny własnych dziecięcych wcieleń sprawiali wrażenie istot zawieszonych pomiędzy życiem a śmiercią, teraźniejszością a wspomnieniem. Ciemne, wyblakłe stroje pozbawione indywidualnych cech dodatkowo podkreślały anonimowość bohaterów. Nie byli oni już konkretnymi osobami, lecz figurami pamięci, widmami wydobytymi z przeszłości. Kostium stawał się narzędziem odczłowieczenia, redukując aktora do roli marionetki, lalki lub cienia własnego życia.

Istotnym aspektem kantorowskiego kostiumu było również jego powiązanie z tematyką przemijania. Zniszczone, zabrudzone i wyblakłe ubrania nosiły ślady czasu, podobnie jak ludzkie ciało nosi ślady starzenia. Badacze często określają je mianem „kostiumów biologicznych”, ponieważ ich materia zdawała się niemal organicznie związana z losem człowieka. Popękane tkaniny, przetarcia i deformacje nie pełniły funkcji dekoracyjnej – były znakami egzystencjalnego doświadczenia. Kostium stawał

się świadectwem pamięci zapisanej w przedmiocie. Dzięki temu na scenie pojawiała się rzeczywistość nie tyle historyczna, ile psychiczna i emocjonalna, związana z dzieciństwem, wspomnieniami oraz nieuchronnością śmierci. W teatrze Kantora odzież funkcjonowała niczym materialny ślad przeszłości, który przywoływał to, co utracone i niemożliwe do odzyskania.



Ławki szkolne i manekiny – fragment stałej ekspozycji do spektaklu *Umarła klasa* na wystawie czasowej w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. [CC BY-SA 3.0 pl](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/)

Takie rozumienie kostiumu było częścią szerszego programu artystycznego, określanego przez Kantora mianem „realności najniższej rangi”. Artysta świadomie sięgał po przedmioty biedne, zniszczone, odrzucone i pozbawione wartości użytkowej. Uważał bowiem, że właśnie one najpełniej przechowują pamięć ludzkiego istnienia. Kostium nie miał zachwycać bogactwem formy ani dekoracyjnością. Jego siła wynikała z autentyczności materii oraz zdolności wywoływania skojarzeń związanych z codziennością, przemijaniem i śmiercią. W ten sposób ubiór stawał się równorzędnym uczestnikiem teatralnego zdarzenia, a nie jedynie dodatkiem do aktorskiej kreacji.

Koncepcja ta była zarazem wyrazem buntu przeciwko tradycyjnemu teatrowi. Kantor odrzucał sceniczny realizm oraz dekoracyjność charakterystyczną dla wielu wcześniejszych form inscenizacji. Pod wpływem twórczości Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz własnych doświadczeń malarskich stworzył teatr, w którym kostium, scenografia i rekwizyt tworzyły jeden organizm artystyczny. Ubranie mogło pełnić funkcję obiektu scenicznego, elementu konstrukcyjnego, a nawet samodzielnego znaku dramaturgicznego. W efekcie kostium przestał być tłem dla aktora – stał się jednym z głównych nośników znaczeń, współtworząc poetykę pamięci, utraty i śmierci, która stanowiła fundament całej twórczości Kantora.

W teatrze Cricot 2 kostium był więc czymś znacznie więcej niż elementem stroju scenicznego. Stał się materialnym śladem czasu, artystycznym obiektem i

narzędziem kształtowania obecności aktora na scenie. Dzięki temu Kantor dokonał jednej z najważniejszych reinterpretacji funkcji kostiumu w teatrze XX wieku, czyniąc z niego autonomiczny środek wyrazu o sile porównywalnej z aktorstwem, scenografią i samym tekstem dramatycznym.

Główne filary wkładu Józefa Szajny w tworzenie kostiumu teatralnego

Obok Tadeusza Kantora jedną z najważniejszych postaci polskiego teatru drugiej połowy XX wieku był Józef Szajna. Artysta ten wypracował własną, niezwykle oryginalną koncepcję kostiumu teatralnego, która wyrastała zarówno z jego doświadczeń plastycznych, jak i z traumatycznych przeżyć wojennych. Jako więzień niemieckich obozów koncentracyjnych Auschwitz i Buchenwald Szajna zetknął się z rzeczywistością skrajnego odczłowieczenia, a pamięć o tych doświadczeniach stała się jednym z fundamentów jego twórczości. W rezultacie stworzył teatr określany mianem „teatru narracji plastycznej”, w którym kostium przestał być elementem dekoracyjnym, a stał się nośnikiem głębokich treści egzystencjalnych i symbolicznych.

Najważniejszym źródłem inspiracji dla jego projektów były właśnie doświadczenia obozowe. Szajna wielokrotnie wykorzystywał motywy zaczerpnięte z rzeczywistości obozów koncentracyjnych, przede wszystkim charakterystyczne pasiaki oraz workowate, zgrzebne stroje pozbawione indywidualnych cech. Nie traktował ich jednak jako historycznej rekonstrukcji. Obozowy kostium stawał się uniwersalnym symbolem ludzkiego cierpienia, zniewolenia i utraty tożsamości. Dzięki temu jego teatr przekraczał wymiar dokumentalny, kierując uwagę widza ku refleksji nad kondycją człowieka we współczesnym świecie.

W twórczości Szajny kostium pełnił funkcję znaku, a nie realistycznego odwzorowania rzeczywistości. Artysta odrzucał tradycyjne rozumienie stroju scenicznego jako elementu określającego epokę, status społeczny czy charakter postaci. Zamiast tego wykorzystywał go do wyrażania stanów egzystencjalnych i emocjonalnych. Ubiór stawał się metaforą losu człowieka uwikłanego w historię, poddanego przemocy systemów politycznych i społecznych. Kostium nie opowiadał o konkretnej postaci, lecz o uniwersalnym doświadczeniu ludzkiego cierpienia, samotności i walki o zachowanie własnej godności.

Charakterystyczną cechą projektów Szajny było również zacieranie granicy między człowiekiem a przedmiotem. Aktor i kostium tworzyli nierozłączną całość, a sam ubiór przybierał często formę przestrzennej konstrukcji przypominającej rzeźbę lub asamblaż. Artysta wykorzystywał worki, liny, elementy metalowe, fragmenty drewna oraz różnorodne materiały przemysłowe i odpadowe. Kostiumy deformowały sylwetki aktorów, maskowały naturalne proporcje ciała i pozbawiały postacie indywidualnych cech. W efekcie człowiek jawił się jako istota uprzedmiotowiona, anonimowa i podporządkowana bezosobowym siłom historii. Ten zabieg służył ukazaniu procesu dehumanizacji, który był jednym z centralnych tematów twórczości Szajny.

Istotnym elementem jego estetyki była także koncepcja określana mianem „teatru zniszczenia”. Kostiumy były celowo postarzane, podarte, zabrudzone i nosiły ślady zużycia. Szajna świadomie rezygnował z estetycznej doskonałości na rzecz autentyczności materii. W jego spektaklach przedmioty codziennego użytku, fragmenty odpadów cywilizacyjnych, zużyte tkaniny czy elementy konstrukcyjne zyskiwały nowe znaczenie artystyczne. Włączone do kostiumu stawały się świadectwem rozpadu świata wartości i materialnym znakiem ludzkiego doświadczenia. Dzięki temu ubiór sceniczny funkcjonował jako integralna część plastycznej wizji spektaklu, współtworząc jego atmosferę i przesłanie.



"Burza" Williama Szekspira, reż. Krystyna Skuszanka, scen. Józef Szajna (1960/61)

Swoje poglądy na temat funkcji scenografii i kostiumu Szajna rozwijał nie tylko w praktyce teatralnej, ale również w działalności teoretycznej. Szczególne znaczenie miały jego teksty programowe, między innymi *O nowej funkcji scenografii* (1962) oraz *Teatr otwarty* (1968), w których postulował odejście od ilustracyjnej roli scenografii na rzecz aktywnego współtworzenia znaczeń spektaklu. W jego ujęciu kostium,

podobnie jak przestrzeń sceniczna, miał stać się samodzielnym środkiem wypowiedzi artystycznej.

Najpełniejszy wyraz tej koncepcji można odnaleźć w takich realizacjach jak Replika czy inscenizacje Dziady przygotowywane w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie oraz w Teatrze Studio w Warszawie. Szczególnie ważnym momentem w historii polskiego teatru była także współpraca Szajny z Jerzy Grotowski przy spektaklu Akropolis. Aktorzy występowali tam w workowatych kostiumach przypominających obozowe uniformy, których otwory obszyto materiałem sugerującym rany i rozdarte ciało. Kostium nie pełnił funkcji estetycznej ani historycznej, lecz stawał się przejmującym znakiem egzystencjalnego cierpienia oraz utraty człowieczeństwa.

Wkład Józefa Szajny w rozwój kostiumu teatralnego polegał przede wszystkim na przekształceniu go z elementu pomocniczego w autonomiczny środek artystycznej ekspresji. Dzięki wykorzystaniu surowych materiałów, form rzeźbiarskich i symbolicznych odniesień do doświadczeń wojny stworzył język wizualny, który pozwalał mówić o najtrudniejszych aspektach ludzkiej egzystencji. Kostium w jego teatrze nie służył przedstawianiu świata, lecz jego interpretacji – stawał się metaforą pamięci, cierpienia, zniewolenia i walki o zachowanie człowieczeństwa.

Kostium teatralny w teatrze Jerzego Grotowskiego

Kostium teatralny w teatrze Jerzego Grotowskiego stanowił integralny element jego koncepcji „teatru ubogiego”, która zakładała świadome ograniczenie wszystkich środków scenicznych na rzecz bezpośredniego spotkania aktora z widzem. W swoich poszukiwaniach artystycznych Grotowski nawiązywał do tradycji Juliusza Osterwy i jego Teatru Reduta, rozwijając wiele z jego idei zgodnie z własną wizją teatru. Szczególne znaczenie miało dla niego przekonanie, że teatr nie jest miejscem widowiskowej rozrywki, lecz przestrzenią pracy nad człowiekiem, jego duchowością i moralnością.

W takim ujęciu kostium przestał pełnić funkcję dekoracyjną. Grotowski rezygnował z bogatych, realistycznych strojów i efektownych elementów wizualnych, ograniczając kostium do minimum. Jego zadaniem nie było tworzenie iluzji postaci, lecz wspieranie działań aktora i podkreślanie znaczeń symbolicznych. Często pojedynczy element ubioru, fragment tkaniny lub prosty rekwizyt wystarczał, aby zasugerować określoną rolę czy przemianę bohatera. Najważniejszym narzędziem ekspresji pozostawało ciało aktora, jego ruch, gest i głos.

Takie podejście wynikało z przekonania, że prawdziwa transformacja sceniczna dokonuje się przede wszystkim poprzez działanie i wewnętrzną pracę wykonawcy, a nie dzięki zewnętrznym środkom plastycznym. Aktor Teatru Laboratorium nie ukrywał się za kostiumem, lecz poprzez własną obecność i pełne zaangażowanie tworzył postać na oczach widza. Ascetyczny kostium stawał się jedynie znakiem, który pomagał uruchomić wyobraźnię odbiorcy.

Źródłem takiego myślenia można doszukiwać się w działalności Reduty Juliusza Osterwy. Zarówno Osterwa, jak i Grotowski traktowali teatr jako misję oraz środowisko etyczne, w którym szczególną rolę odgrywała praca nad sobą. W

Reducie odrzucono tradycyjny model gwiazdorstwa na rzecz wspólnoty zespołowej, a aktorzy doskonalili nie tylko warsztat, lecz także własną postawę moralną. Grotowski przejął te założenia i rozwinął je w Teatrze Laboratorium, inspirowany się również ideami Mieczysława Limanowskiego, współtwórcy Reduty. Stworzył środowisko przypominające laboratorium artystyczne, w którym każdy element spektaklu poddawany był szczegółowym badaniom i eksperymentom.

Podobnie jak Osterwa, Grotowski poszukiwał również nowych przestrzeni dla teatru. Reduta organizowała przedstawienia objazdowe i występy poza tradycyjnymi budynkami teatralnymi. Grotowski poszedł o krok dalej, rezygnując z klasycznej sceny pudełkowej i za każdym razem organizując przestrzeń gry zgodnie z potrzebami konkretnego spektaklu. W takich warunkach również kostium nabierał nowego znaczenia – nie dominował nad aktorem, lecz współtworzył wraz z jego ciałem i otoczeniem spójną strukturę znaczeń.

W teatrze Jerzego Grotowskiego kostium nie był samodzielnym dziełem sztuki ani dekoracyjnym dodatkiem do przedstawienia, lecz pozostawał istotnym elementem przekazu scenicznego. Pełnił określone funkcje: współtworzył znaczenie postaci, podkreślał przemianę aktora, organizował jego działanie oraz wpływał na sposób, w jaki widz odbierał przedstawienie. Jego oszczędna forma i symboliczny charakter służyły pogłębieniu relacji między aktorem a widzem, a zarazem odpowiadały założeniom „teatru ubogiego”, w którym wszystkie środki sceniczne podporządkowane były prawdzie ludzkiego działania.

Poszukiwania w zakresie kostiumów innych polskich twórców teatru XX i XXI wieku

Istotny wkład w rozwój polskiej kostiumografii wnieśli również Andrzej Stopka oraz Jerzy Skarżyński wraz z Lidia Skarżyńska. Ich projekty inspirowane były malarstwem, groteską i sztuką ludową. Rozwijali oni dekoracyjny, fantastyczny nurt polskiej scenografii operowej.

Od lat 70. i 80. XX wieku coraz większe znaczenie zdobywały twórczynie kostiumu teatralnego. Jedną z najważniejszych postaci była Barbara Ptak. Jej projekty łączyły historyczną inspirację z nowoczesnym uproszczeniem formy. Ptak budowała psychologię postaci poprzez kolor, fakturę i detale kostiumu, współpracując z najwybitniejszymi reżyserami polskiego teatru i filmu.

Wyjątkową rolę odegrała także Zofia de Ines, która wprowadziła do kostiumografii myślenie architektoniczne i rzeźbiarskie. Modelowała formę bezpośrednio na aktorze, traktując kostium jako przestrzenną konstrukcję współpracującą z ruchem. Szczególnie ważna była jej współpraca z Henryk Tomaszewski, dzięki której rozwinęła kostium podporządkowany ekspresji fizycznej i choreografii ciała.

Na przełomie XX i XXI wieku polski kostium teatralny otworzył się na wpływy postmodernizmu, mody i nowych technologii. Coraz częściej wykorzystywano tworzywa syntetyczne, światło LED, projekcje multimedialne oraz druk 3D.

Jednym z najważniejszych współczesnych twórców jest Boris Kudlička, związany z Teatr Wielki – Opera Narodowa i współpracujący z Mariusz Trelński. Jego estetyka

opiera się na minimalizmie, geometrii i relacji kostiumu ze światłem oraz przestrzenią sceniczną.

Znaczący wkład w rozwój współczesnego kostiumu teatralnego wniosła również Anna Kontek. Jej projekty dla Finnish National Opera and Ballet łączyły monumentalność formy z funkcjonalnością ruchową, dzięki czemu kostium stawał się integralnym elementem narracji scenicznej.



Zdjęcie ze strony: ANNA KONTEK SET END COSTUME DESIGNER.

Kontek traktowała i traktuje (jest wciąż czynną artystką) kostium jako część architektury spektaklu, budując dramaturgię poprzez kolor, skalę oraz rytm tkaniny. Szczególne uznanie przyniosły jej realizacje do wielkich produkcji operowych i baletowych, w których umiejętnie łączyła historyczne inspiracje z nowoczesnym językiem wizualnym.

Artystka zdobyła międzynarodową renomę dzięki konsekwentnemu rozwijaniu autorskiego stylu opartego na wyrazistej plastyce i precyzyjnym detalu. Jej dorobek był wielokrotnie nagradzany, a krytycy podkreślali wyjątkową zdolność tworzenia kostiumów, które jednocześnie definiowały postać i współtworzyły przestrzeń sceniczną. Ważnym osiągnięciem Kontek było także umocnienie pozycji polskich twórców scenografii i kostiumu na europejskich scenach operowych. Jej realizacje do dziś stanowią przykład harmonijnego połączenia sztuki wizualnej, teatru i ruchu scenicznego².

2 W ciągu swojej kariery Anna Kontek zdobyła wiele międzynarodowych nagród i wyróżnień. Między innymi w 1995 roku na światowej wystawie scenografii, Praha Quadriennale Kontek została nagrodzona Srebrnym Medalem za kostiumy rzeźbiarskie do opery Strawińskiego *Słowik*, stworzone w Operze Narodowej w 1992

Dorobek polskiej kostiumografii został podsumowany w licznych projektach badawczych i wystawienniczych, między innymi na wystawie *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*.

W Stanach Zjednoczonych niezwykle istotnym zjawiskiem stał się rozwój musicalu. Broadway stworzył nowy model współpracy pomiędzy choreografami, scenografami i projektantami kostiumów. Kostium musiał jednocześnie wspierać choreografię i budować atrakcyjność widowiska. Produkcje takie jak *My Fair Lady*, *West Side Story*, *Cats* czy *The Lion King* pokazały, że kostium może łączyć funkcję symboliczną, technologiczną i rzeźbiarską.

W XXI wieku kostium teatralny funkcjonuje na styku teatru, filmu, mody, performansu i kultury popularnej. Współczesne projekty coraz rzadziej służą rekonstrukcji historycznej. Ich zadaniem jest interpretacja tekstu i budowanie znaczeń. Kostium może reagować na światło, ruch i dźwięk, stając się aktywnym elementem performansu.

Historia kostiumu teatralnego XX i XXI wieku ukazuje przejście od historycznego realizmu do pełnej swobody interpretacyjnej. Reformatorzy początku XX wieku rozpoczęli proces odchodzenia od iluzjonizmu, awangarda europejska przekształciła kostium w autonomiczne dzieło sztuki, a teatr polityczny i eksperymentalny nadał mu wymiar społeczny i ideologiczny. Współczesność przyniosła natomiast hybrydyczność stylów oraz wykorzystanie nowych technologii.

Dziś kostium teatralny nie musi być wierny epoce ani realistyczny. Najważniejsze jest to, aby był znaczący. Kostium stał się jednym z podstawowych języków współczesnego teatru – wizualnym systemem znaków interpretującym rzeczywistość, budującym emocje i łączącym przeszłość z teraźniejszością.

roku. W 2017 roku, w konkursie Young Audiences Music Award, Kontek zdobyła nagrodę za najlepszą operę na świecie za scenografię i kostiumy zaprojektowane do opery *Wonder Boy A*, w tym samym roku otrzymała Nagrodę Oniegina w Rosji za operę *Więzień Kaukazu*. W 2018 roku to samo dzieło, *Więzień Kaukazu*, zostało nagrodzone Nagrodą Kryształowej Maski na festiwalu Teatralnaya Vesna za najlepszą scenografię i kostiumy.

Rozwój kostiumu teatralnego w historii teatru Indii – od starożytności do współczesności

Historia kostiumu teatralnego w Indiach należy do najbardziej fascynujących dziejów sztuki widowiskowej na świecie. W kulturze indyjskiej teatr nigdy nie był wyłącznie rozrywką – stanowił połączenie rytuału, religii, muzyki, tańca i filozofii. W związku z tym kostium teatralny nie pełnił jedynie funkcji dekoracyjnej. Był nośnikiem znaczeń duchowych, społecznych i symbolicznych, a także narzędziem transformacji aktora w postać sceniczną. Rozwój indyjskiego kostiumu teatralnego odzwierciedla zmiany polityczne, religijne i kulturowe zachodzące na subkontynencie: od epoki wedyjskiej, przez teatr sanskrycki, wpływy islamu i kolonializmu brytyjskiego, aż po współczesny teatr eksperymentalny.

Początki teatru indyjskiego i najstarsze formy kostiumu

Korzenie teatru indyjskiego sięgają bardzo odległej starożytności. Wielu badaczy wskazuje na XV wiek p.n.e., kiedy w tekstach wedyjskich, zwłaszcza w Rigwedzie, pojawiają się dialogi i sceny rytualne przypominające protoformy dramatu. Widowiska związane były przede wszystkim z obrzędami religijnymi i ceremoniami yajna (yagya), czyli ofiar składanych bogom. Już wtedy wykorzystywano elementy kostiumowe: specjalne nakrycia głowy, symboliczne kolory czy ozdoby związane z kultem bóstw.

Najważniejszym momentem w historii teatru indyjskiego było jednak powstanie sanskryckiego traktatu *Natjaszatra* autorstwa Bharaty Muniego. Dzieło to, powstałe prawdopodobnie między II wiekiem p.n.e. a II wiekiem n.e., stanowiło kompleksowy podręcznik teatru, muzyki i tańca. Opisano w nim nie tylko zasady dramaturgii i aktorstwa, ale również szczegółowo omówiono kostium i makijaż sceniczny, określane jako *aharya abhinaya*. Bharata Muni podkreślał, że wygląd postaci powinien odpowiadać jej charakterowi, statusowi społecznemu i moralności.

W tym okresie kostium był silnie skodyfikowany. Każda grupa bohaterów posiadała określony typ stroju: królowie i bogowie nosili bogato zdobione szaty, korony i biżuterię, ascetyczni mędrcy występowali w prostych, jasnych tkaninach, wojownicy mieli kostiumy podkreślające siłę i heroizm, demony przedstawiano przy pomocy kontrastowych kolorów i deformujących dodatków.

Kolorystyka odgrywała fundamentalną rolę symboliczną: zielony oznaczał szlachetność i boskość, biały – czystość i duchowość, czerwony – gniew i agresję, czarny – zło, chaos lub demoniczność.

Teatr indyjski od początku nie dążył do realizmu. Kostium miał charakter archetypiczny i symboliczny. Aktor nie tyle „odgrywał” postać, ile stawał się jej wcieleniem.

Złoty wiek teatru sanskryckiego (I–X wiek n.e.)

Okres od I do X wieku n.e. uznawany jest za złoty wiek teatru indyjskiego. Powstawały wtedy liczne dramaty autorstwa takich twórców jak Kalidasa, a teatr rozwijał się pod patronatem dworów królewskich i świątyni.

Kostium teatralny osiągnął wówczas niezwykle poziom złożoności. Był integralną częścią całościowego systemu estetycznego obejmującego: muzykę, taniec, architekturę sceny, charakteryzację, rekwizyty, gestykulację (*mudry*).

Charakterystyczne cechy kostiumu tego okresu obejmowały:

- Holistyczność. Strój współgrał z ruchem, rytmem i muzyką. Tkaniny były projektowane tak, aby podkreślały ruch ciała podczas tańca i ekspresyjnej gestykulacji.
- Symboliczność. Każdy element kostiumu miał określone znaczenie. Rodzaj korony, długość szaty czy nawet sposób malowania oczu informowały widza o charakterze postaci.
- Standaryzację. Powstały ustalone typy kostiumów dla konkretnych kategorii bohaterów. Dzięki temu widz już po wejściu postaci na scenę rozpoznawał jej rolę moralną i społeczną.

W teatrze sanskryckim dużą rolę odgrywał również makijaż. Często był ważniejszy niż sam strój, ponieważ tworzył rodzaj rytualnej maski. Stosowano naturalne pigmenty pozyskiwane z minerałów, roślin, kurkumy, indygo czy henny.

Kutijattam – najstarszy żywy teatr sanskrycki

Jedną z najstarszych zachowanych tradycji teatralnych Indii jest Kutijattam (znany również jako Koodiyattam), rozwijający się od ponad tysiąca lat w południowoindyjskim stanie Kerala. Jego korzenie sięgają wczesnego średniowiecza, a niektórzy badacze wskazują, że wiele elementów tej sztuki zachowało cechy dawnych form teatru opisywanych już w sanskryckim traktacie *Natyashastra*. Ze względu na wyjątkową ciągłość przekazu i niezwykle wysoką wartość kulturową, UNESCO uznaje Kutijattam za jedną z najstarszych żywych tradycji teatralnych świata oraz arcydzieło niematerialnego dziedzictwa ludzkości.

Przez stulecia Kutijattam pozostawał teatrem świątynnym, ściśle związanym z hinduistycznymi ośrodkami religijnymi Kerali. Spektakle odbywały się w specjalnie zaprojektowanych budynkach zwanych

kuttampalam, wznoszonych na terenie świątyni zgodnie z zasadami tradycyjnej architektury. Przedstawienia miały charakter nie tylko artystyczny, lecz także rytualny – traktowano je jako formę ofiary składanej bóstwom. Wystawiano przede wszystkim dramaty sanskryckie, często autorstwa klasycznych twórców, takich jak Bhasa czy Harsha.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów Kutijattam są jego niezwykle efektowne kostiumy. Zachowują one silny charakter ceremonialny i symboliczny. Aktorzy występują w bogato zdobionych nakryciach głowy, noszą ciężkie, wielowarstwowe stroje wykonane z kosztownych tkanin oraz obfitą biżuterię podkreślającą rangę odgrywanych postaci. Szczególną uwagę zwraca starannie wykonany makijaż, zwłaszcza oczu i twarzy. Kolory, wzory i ornamenty nie są przypadkowe – informują widza o charakterze bohatera, jego statusie społecznym, a nawet cechach moralnych. Dzięki temu już samo pojawienie się aktora na scenie przekazuje istotne informacje o odgrywanej postaci.



Koodiyattam. By Sajiraju - Own work, CC BY 3.0 [Różnica w zapisie nazwyRóżnica w zapisie wynika głównie z odmiennych systemów transliteracji oraz prób oddania wymowy z języka malajalam (കൂട്ടിയത്തം) i sanskrytu do alfabetu łacińskiego.

Przygotowanie do wykonywania tej sztuki wymaga wielu lat intensywnej nauki. Tradycyjnie aktorzy rozpoczynali szkolenie już w dzieciństwie pod kierunkiem mistrzów przekazujących wiedzę z pokolenia na pokolenie. Oprócz nauki tekstów i gestów musieli opanować niezwykle precyzyjną kontrolę ciała, oddechu i mimiki twarzy. Szczególnie ceniona była umiejętność wyrażania emocji wyłącznie za pomocą ruchów oczu, brwi i mięśni twarzy. W Kutijattam jeden gest lub jedno spojrzenie może przekazywać złożone treści psychologiczne i narracyjne. Aktorzy ćwiczyli także poruszanie się w ciężkich kostiumach oraz utrzymywanie pełnej koncentracji podczas przedstawień, które niekiedy trwały wiele godzin, a nawet były rozłożone na kilka kolejnych dni.

Charakterystyczną cechą tej tradycji była również obecność kobiet na scenie. Wiele dawnych kultur teatralnych ograniczało udział kobiet w występach publicznych, jednak w Kutijattam ważną rolę odgrywały artystki należące do społeczności Nangiar, wykonujące zarówno role aktorskie, jak i partie narracyjne. Ich udział stanowił wyjątkowy element indyjskiego teatru klasycznego. W okresie kolonialnym i na początku XX wieku znaczenie tej praktyki częściowo osłabło, jednak współczesne badania wskazują, że w okresie postkolonialnym nastąpiło odrodzenie tradycji oraz powrót kobiecych performerek do aktywnego uczestnictwa w spektaklach.

Obecnie Kutijattam jest nie tylko cennym zabytkiem kultury Indii, ale także żywą formą sztuki rozwijaną przez współczesnych artystów. Choć zachowuje swoje tradycyjne techniki, repertuar i rytualny charakter, coraz częściej prezentowany jest również poza świątyniami – na festiwalach teatralnych, w ośrodkach akademickich i na międzynarodowych scenach. Dzięki temu jedna z najstarszych tradycji teatralnych świata nadal pozostaje obecna w kulturze współczesnej, łącząc starożytne dziedzictwo sanskryckie z nowymi odbiorcami na całym świecie.

Kathakali – kulminacja tradycji kostiumowej

Najbardziej widowiskową formą indyjskiego teatru jest bez wątpienia Kathakali, rozwijający się od XVI–XVII wieku w Kerali. Kathakali stanowi syntezę wcześniejszych tradycji, takich jak Kutijattam i Krishnanattam.



Kathakali, klasyczna forma teatru z Kerali w Indiach. [CC BY-SA 3.0](#)

Kostium w Kathakali osiągnął skrajną teatralizację: ogromne wielowarstwowe spódnice, monumentalne nakrycia głowy, ciężka biżuteria, skomplikowany makijaż geometryczny, sztuczne brody i elementy deformujące twarz.

Przygotowanie aktora trwa nieraz kilka godzin, a cały kostium może ważyć kilkanaście kilogramów.

System kostiumowy Kathakali jest niezwykle precyzyjny. Typ postaci określa kolor makijażu i rodzaj stroju: Pacha (zielony) – bohaterowie bosczy i szlachetni, Kathi – postacie złowrogie, ale arystokratyczne, Tatti/Thadi – demony i wojownicy, Kari – postacie złe i dzikie, Minukku – kobiety i mędracy.

Kathakali rozwijało się pod patronatem lokalnych władców Kerali, a później przeszło proces modernizacji i instytucjonalizacji dzięki szkołom artystycznym XX wieku, takim jak Kerala Kalamandalam.

Regionalne gatunki teatralne i różnorodność kostiumu

Indie są krajem ogromnej różnorodności kulturowej, dlatego wykształciło się wiele regionalnych form teatralnych posiadających własne konwencje kostiumowe.

Yakshagana

Teatr z Karnataki, łączący taniec, śpiew i dramat. Kostiumy Yakshagany są bardzo ekspresyjne: wielkie korony, wyraziste malowanie twarzy, rozbudowane naramienniki, dynamiczne, kolorowe stroje wojowników i demonów.

Kathak

W północnych Indiach rozwijał się Kathak, który pod wpływem kultury muzułmańskiej i dworów Mogołów zaczął wykorzystywać bardziej eleganckie, dworskie stroje: długie szaty, haftowane tkaniny, turbany, wpływy perskie i islamskie.

Bharatanatjam

Południowoindyjski teatr tańca związany ze świątyniami tamilskimi zachował bardziej klasyczny charakter kostiumu: jedwabne sari, złota biżuteria, ozdoby stóp i dłoni, geometryczne układy fałd podkreślające ruch tancerki.

Wpływy polityczne i kulturowe Wpływy islamskie i okres Mogołów

Od XII wieku Indie coraz silniej podlegały wpływom islamu i kultury perskiej. W teatrze północnych Indii zaczęły pojawiać się: bogate hafty, luksusowe tkaniny, nowe kroje szat, ornamentyka perska.

Zmieniła się także estetyka dworska. Kostium stał się bardziej realistyczny i dekoracyjny, szczególnie w teatrze związanym z elitami muzułmańskimi.

Jednocześnie część tradycji świątynnych na południu Indii zachowała dawny rytualny charakter i była mniej podatna na wpływy islamskie.

Kolonializm brytyjski a przemiany teatru i kostiumu teatralnego w Indiach

Panowanie brytyjskie w Indiach w XVIII i XIX wieku doprowadziło do głębokich przemian społecznych, politycznych i kulturowych, które silnie wpłynęły również na rozwój teatru. Wraz z obecnością administracji kolonialnej oraz napływem europejskich wzorców artystycznych do indyjskich miast zaczęły przenikać nowe formy widowiskowe, odmienne od tradycyjnych praktyk teatralnych rozwijanych przez stulecia.

Jedną z najważniejszych zmian było upowszechnienie europejskiego modelu teatru pudełkowego (prosceniowego), charakteryzującego się wyraźnym oddzieleniem sceny od widowni oraz wykorzystaniem kurtyny i dekoracji tworzących iluzję rzeczywistości. Tradycyjne indyjskie formy teatralne, takie jak Kutijattam, Kathakali czy Yakshagana, opierały się natomiast na symbolice, umowności oraz ścisłym związku z rytuałem religijnym. W okresie kolonialnym coraz większą popularność zdobywał realizm teatralny, który stopniowo wypierał dawne konwencje sceniczne.

Zmiany te szczególnie widoczne były w zakresie kostiumu teatralnego. W rozwijających się ośrodkach miejskich, takich jak Kalkuta, Bombaj czy Madras, zaczęto wykorzystywać stroje inspirowane europejską modą XIX wieku. Kostiumy historyczne i współczesne coraz częściej projektowano z myślą o realistycznym przedstawieniu postaci, a nie – jak wcześniej – o podkreśleniu ich symbolicznej lub boskiej natury. Na scenach pojawiały się europejskie garnitury, suknie, mundury wojskowe oraz elementy stroju charakterystyczne dla brytyjskiej klasy średniej i wyższej.

Znaczący wpływ na rozwój kostiumografii miała także rewolucja przemysłowa. Dzięki rozwojowi produkcji tekstylnej do Indii trafiały nowe rodzaje tkanin, barwników i dodatków krawieckich wytwarzanych masowo w brytyjskich fabrykach. Ułatwiało to tworzenie bardziej zróżnicowanych i efektownych kostiumów scenicznych, ale jednocześnie przyczyniało się do stopniowego zaniku lokalnych tradycji tkackich związanych z produkcją strojów teatralnych.

Kolonialne przemiany doprowadziły również do osłabienia wielu tradycyjnych form teatru. Wcześniej były one utrzymywane dzięki wsparciu świątyn, dworów królewskich oraz lokalnych elit. Wraz z upadkiem dawnych struktur feudalnych i ograniczeniem patronatu artystycznego wiele zespołów teatralnych znalazło się w trudnej sytuacji finansowej. Szczególnie dotknęło to Kutijattam – klasyczną formę sanskryckiego teatru

świątynnego z Kerali, która przez pewien czas przeżywała głęboki kryzys i była zagrożona zanikiem.

Paradoksalnie kolonializm stał się również impulsem do odrodzenia narodowego. Pod koniec XIX i na początku XX wieku indyjscy artyści oraz intelektualiści zaczęli poszukiwać własnej tożsamości kulturowej w opozycji do dominacji brytyjskiej. Tradycyjne formy teatru, a wraz z nimi historyczne kostiumy, makijaż i ornamentyka sceniczna, zaczęły być postrzegane jako ważne symbole dziedzictwa narodowego. Kostium teatralny przestał pełnić wyłącznie funkcję estetyczną – stał się także narzędziem manifestowania indyjskiej kultury i podkreślania jej odrębności wobec wpływów europejskich.

W rezultacie okres brytyjskiego kolonializmu przyniósł jednocześnie modernizację i kryzys tradycyjnego teatru indyjskiego. Z jednej strony wprowadził nowe rozwiązania sceniczne, realistyczną kostiumografię i przemysłowe materiały tekstylne, z drugiej zaś przyczynił się do osłabienia wielu rodzimych tradycji. Ostatecznie jednak właśnie w reakcji na kolonialne wpływy narodził się ruch odnowy, dzięki któremu tradycyjne kostiumy teatralne zostały zachowane i uznane za istotny element indyjskiej tożsamości kulturowej.

Współczesność – między tradycją a nowoczesnością

Uzyskanie przez Indie niepodległości w 1947 roku otworzyło nowy rozdział w historii kultury i sztuki teatralnej. Po zakończeniu okresu kolonialnego pojawiła się potrzeba odbudowy oraz ochrony dziedzictwa narodowego, które przez dziesięciolecia znajdowało się pod silnym wpływem kultury brytyjskiej. Państwo zaczęło wspierać rozwój instytucji zajmujących się teatrem, muzyką i tańcem, a także tworzyć szkoły artystyczne oraz ośrodki badawcze poświęcone tradycyjnym formom widowiskowym. Dzięki tym działaniom wiele dawnych tradycji, zagrożonych zanikiem w XIX i na początku XX wieku, odzyskało należne miejsce w życiu kulturalnym kraju.

Współczesny teatr indyjski rozwija się dziś na styku dwóch tendencji: dążenia do zachowania tradycji oraz otwartości na nowe środki wyrazu. Szczególnie wyraźnie widać to w sposobie projektowania i wykorzystywania kostiumu teatralnego. Dla wielu twórców pozostaje on przede wszystkim nośnikiem wielowiekowego dziedzictwa kulturowego. W przedstawieniach odwołujących się do klasycznych form, takich jak Kathakali, Kutijattam czy Yakshagana, podejmowane są starania, aby wiernie rekonstruować historyczne stroje, zachowując tradycyjne kroje, kolory, techniki zdobienia oraz symbolikę. Artyści i badacze analizują dawne źródła, dokumentację fotograficzną oraz przekazy rodzin teatralnych, aby możliwie najdokładniej odtworzyć wygląd kostiumów używanych przez poprzednie pokolenia wykonawców. Dzięki temu współczesne spektakle stają się nie tylko wydarzeniami artystycznymi, lecz także formą ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

Jednocześnie rozwój nowoczesnego teatru eksperymentalnego doprowadził do powstania zupełnie odmiennego podejścia do kostiumografii. Wiele reżyserów i scenografów odchodzi od bogatej ornamentyki oraz rozbudowanej symboliki charakterystycznej dla tradycyjnych widowisk. W ich przedstawieniach kostium często zostaje uproszczony do minimum, a czasem ogranicza się jedynie do kilku elementów sugerujących status lub charakter postaci. Zamiast podkreślać jej miejsce w kosmicznym porządku czy przynależność do świata bogów i demonów, współczesny kostium ma uwydatniać indywidualność bohatera, jego emocje oraz psychologiczne doświadczenia. Taka zmiana odzwierciedla wpływ współczesnych nurtów teatralnych, które większą wagę przywiązują do wewnętrznego świata człowieka niż do rytualnej funkcji spektaklu.

Na kształt współczesnego teatru indyjskiego ogromny wpływ wywiera również globalizacja. Intensywne kontakty z kulturami innych krajów sprawiają, że indyjscy twórcy coraz częściej eksperymentują z formą i estetyką przedstawień. W wielu spektaklach tradycyjne kostiumy współistnieją z nowoczesnym designem, elementami mody zachodniej, projekcjami multimedialnymi czy zaawansowanymi rozwiązaniami technologicznymi. Dawne symbole i motywy kulturowe są reinterpretowane w nowym kontekście, a granica między teatrem tradycyjnym i współczesnym staje się coraz bardziej płynna. Powstają przedstawienia międzykulturowe, w których klasyczne indyjskie techniki aktorskie i kostiumowe łączą się z europejską dramaturgią, współczesnym tańcem czy teatrem wizualnym.

Ważnym czynnikiem wpływającym na ochronę tradycyjnych form teatralnych stało się również międzynarodowe uznanie ich wartości. Takie widowiska jak Kutijattam czy Kathakali są obecnie promowane jako część światowego dziedzictwa kulturowego. Wpisanie niektórych tradycji na listy UNESCO przyczyniło się do zwiększenia zainteresowania nimi zarówno w Indiach, jak i poza ich granicami. Organizowane są festiwale, programy edukacyjne oraz projekty dokumentacyjne, które mają na celu zachowanie wiedzy o dawnych technikach wykonywania kostiumów, makijażu i scenicznych rytuałów. Dzięki temu kostium teatralny przestaje być jedynie elementem przedstawienia, stając się także cennym świadectwem historii i kultury.

Mimo licznych przemian funkcje kostiumu teatralnego w Indiach pozostają zaskakująco trwałe. Od najdawniejszych czasów pełnił on rolę sakralną, ponieważ teatr był postrzegany jako forma oddania czci bogom i uczestnictwa w porządku kosmicznym. Kostium pomagał aktorowi przekroczyć granice własnej tożsamości i wcielić się w postać o boskim, heroicznym lub nadprzyrodzonym charakterze. Jednocześnie miał znaczenie dydaktyczne – dzięki określonym kolorom, ornamentom i atrybutom widzowie mogli rozpoznawać cechy moralne bohaterów oraz odczytywać przesłanie spektaklu. Pełnił również funkcję społeczną, wskazując hierarchię postaci, ich status i miejsce w świecie przedstawionym. Nie można też pominąć jego funkcji estetycznej,

ponieważ bogactwo form, kolorów i zdobień od zawsze stanowiło jeden z najważniejszych elementów widowiskowości teatru indyjskiego.

W wielu tradycjach teatralnych kostiumy traktowano niemal jak przedmioty święte. Przechowywano je z wielką troską, często w specjalnie przeznaczonych do tego miejscach. Były przekazywane z pokolenia na pokolenie w rodzinach aktorskich, a zasady ich użytkowania regulowały wielowiekowe zwyczaje i rytuały. Zakładanie kostiumu nie było wyłącznie przygotowaniem do występu – stanowiło akt symbolicznej przemiany, podczas którego wykonawca stopniowo opuszczał własną codzienną tożsamość, aby przyjąć rolę postaci scenicznej.

Historia kostiumu teatralnego w Indiach ukazuje niezwykłą ciągłość kulturową oraz zdolność do adaptacji wobec zmieniających się warunków historycznych. Od rytualnych widowisk epoki wedyjskiej, przez klasyczny teatr sanskrycki, monumentalne spektakle Kathakali i Yakshagany, okres wpływów islamskich oraz kolonializm brytyjski, aż po współczesne eksperymenty sceniczne, kostium pozostawał jednym z najważniejszych elementów sztuki teatralnej. Choć zmieniały się jego forma, materiały i funkcje, nie utracił swojego podstawowego znaczenia jako narzędzia komunikacji między aktorem a widzem.

To właśnie ta cecha odróżnia teatr indyjski od wielu tradycji zachodnich. Jego głównym celem przez wieki nie było wierne odtwarzanie rzeczywistości, lecz ukazywanie uniwersalnych prawd duchowych, moralnych i filozoficznych. Symbol, stylizacja i rytuał miały prowadzić widza do głębszego zrozumienia świata oraz ludzkiej natury. W tym kontekście kostium był czymś znacznie więcej niż strojem scenicznym. Stanowił narzędzie transformacji, dzięki któremu aktor mógł przekroczyć granice codzienności i stać się bogiem, demonem, bohaterem lub ucieleśnieniem określonej emocji. Właśnie dlatego kostium teatralny pozostaje jednym z najbardziej charakterystycznych i fascynujących elementów indyjskiej kultury scenicznej – symbolem nieprzerwanej ciągłości tradycji oraz twórczego dialogu między przeszłością a współczesnością.

Rzrwój kostiumu w teatrze Chin od starożytności do współczesności

Historia teatru chińskiego należy do najstarszych i najbardziej złożonych tradycji performatywnych świata. Rzrwój kostiumu teatralnego w Chinach był ściśle związany z przemianami religijnymi, społecznymi, politycznymi i estetycznymi. Kostium nie pełnił wyłącznie funkcji dekoracyjnej – stanowił nośnik znaczeń symbolicznych, narzędzie identyfikacji postaci, a także element rytuału i komunikacji scenicznej. Ewolucja stroju teatralnego odzwierciedlała rozwój samego teatru: od obrzędów szamańskich i widowisk rytualnych po wyrafinowaną operę chińską oraz współczesne formy sceniczne.

Początki teatru i kostiumu – dynastia Shang

Część badaczy poszukuje początków teatru chińskiego już w okresie dynastii Shang (XVI w. p.n.e. – ok. 1046 r. p.n.e.). Nie można jednak mówić wówczas o istnieniu zinstytucjonalizowanego teatru w jego współczesnym rozumieniu. Trafniejsze wydaje się określenie tych praktyk jako widowisk religijnych o charakterze performatywnym. Materiał archeologiczny, w szczególności inskrypcje na kościach wróżebnych, wskazuje na obecność rytuałów, podczas których szamani wykonywali tańce, pieśni oraz działania obrzędowe służące pozyskaniu przychylności sił nadprzyrodzonych. Do praktyk tych należały między innymi tańce deszczu, odprawiane w celu sprowadzenia opadów i zapewnienia urodzaju.

W rytuałach religijnych, tańcach szamańskich oraz wczesnych formach widowisk, związanych między innymi z kultem przodków, wykorzystywano stroje dworskie i rytualne szaty przedstawicieli elity. Kostium pełnił wówczas przede wszystkim funkcję magiczną, symboliczną i obrzędową. Nie stanowił autonomicznego elementu estetycznego, lecz był integralną częścią aktu religijnego. Strój szamana umożliwiał symboliczną przemianę wykonawcy w ducha, przodka lub bóstwo, a zarazem pośredniczył między światem ludzi a sferą nadprzyrodzoną.

W skład stroju rytualnego mogły wchodzić maski, pióra, skóry zwierzęce oraz elementy naśladujące zjawiska i siły natury. Niektórym maskom przypisuje się charakter totemiczny; mogły one przedstawiać duchy opiekuńcze, przodków lub moce kosmiczne. Kostium nie służył zatem wyłącznie identyfikacji postaci ani wizualnemu uatrakcyjnieniu widowiska. Przypisywano mu zdolność wywoływania określonych skutków w rzeczywistości duchowej, a pośrednio także w świecie materialnym.

Podobnie jak w antycznej Grecji i starożytnych Indiach, rozwój kostiumu teatralnego w Chinach pozostawał ściśle związany z religią, rytuałem oraz strukturą społeczną. Specyficzną cechą kultury chińskiej było jednak szczególne znaczenie estetyki dworskiej, która wraz z rozwojem form

widowiskowych wywarła istotny wpływ na kształt, symbolikę i hierarchiczne zróżnicowanie późniejszego kostiumu teatralnego.

Dynastia Zhou – narodziny widowiska dworskiego i początki rozwoju kostiumu teatralnego

Okres dynastii Zhou (ok. 1046–256 p.n.e.) stanowi jeden z najważniejszych etapów w kształtowaniu się chińskiej kultury widowiskowej. To właśnie wtedy różnorodne obrzędy religijne, ceremonie dworskie i występy artystyczne zaczęły stopniowo przybierać bardziej zorganizowaną formę, tworząc fundament pod rozwój późniejszego teatru chińskiego. Dwór królewski pełnił rolę głównego centrum życia kulturalnego, a muzyka, taniec i widowiska sceniczne stały się ważnym narzędziem manifestowania potęgi państwa oraz legitymizowania władzy monarchy.

Podczas uroczystości państwowych organizowano rozbudowane przedstawienia, w których uczestniczyli profesjonalni muzycy, tancerze i aktorzy. Widowiska odtwarzały wydarzenia historyczne, zwycięskie kampanie wojenne, mityczne początki dynastii oraz heroiczne czyny dawnych władców. Spektakle te miały nie tylko charakter rozrywkowy, ale przede wszystkim polityczny i ceremonialny. Ich zadaniem było podkreślenie harmonii pomiędzy niebem, ziemią i władcą, zgodnie z filozofią polityczną rozwijaną w epoce Zhou.

Wraz z rozwojem tych widowisk coraz większego znaczenia nabierał kostium. Początkowo stroje sceniczne niewiele różniły się od rzeczywistych ubiorów noszonych podczas ceremonii religijnych czy uroczystości dworskich, jednak stopniowo zaczęły przyjmować funkcje charakterystyczne dla kostiumu teatralnego. Ich zadaniem nie było już jedynie okrywanie ciała wykonawcy, lecz także przekazywanie określonych informacji o odgrywanej postaci. Można uznać, że właśnie w tym okresie rozpoczął się proces przekształcania stroju ceremonialnego w świadomie projektowany kostium sceniczny.

Rzeczony kostium teatralny był ściśle związany z hierarchiczną strukturą społeczeństwa chińskiego. W kulturze Zhou wygląd stroju odzwierciedlał pozycję społeczną, rangę urzędniczą oraz miejsce jednostki w porządku państwowym. Zasady te zostały przeniesione do widowisk scenicznych. Aktorzy wcielający się w monarchów, książąt czy wysokich urzędników występowali w bogato zdobionych szatach ceremonialnych, wykonanych z kosztownych materiałów i ozdobionych haftami symbolizującymi władzę. Postacie wojowników nosiły natomiast stroje stylizowane na zbroje, które podkreślały ich siłę, odwagę i militarny charakter. Dzięki temu widz mógł rozpoznać status i funkcję bohatera jeszcze przed rozpoczęciem jego działania na scenie.

W tym okresie zaczęły również kształtować się pierwsze zasady symbolicznego wykorzystania koloru w kostiumie. W kulturze chińskiej barwy odgrywały szczególną rolę, ponieważ wiązano je z kosmologią,

filozofią oraz systemem moralnym. Widowiska dworskie wykorzystywały tę symbolikę, aby ułatwić odbiorcom interpretację postaci i wydarzeń. Czerwień była kojarzona z odwagą, lojalnością i szlachetnością charakteru, dlatego często przypisywano ją bohaterom pozytywnym. Czerń symbolizowała siłę, stanowczość oraz uczciwość, podkreślając niezłomność i moralną prawość postaci. Biel miała znaczenie bardziej ambiwalentne – mogła oznaczać żalobę, ale także przebiegłość, fałsz czy zdradę. Z kolei żółć i złoto utożsamiano z autorytetem, boskim mandatem oraz władzą cesarską.

Znaczenie kolorów w kostiumie wykraczało poza kwestie estetyczne. Barwy stawały się częścią scenicznego języka znaków, który pozwalał przekazywać treści bez konieczności używania słów. Widzowie potrafili odczytywać te symbole niemal intuicyjnie, ponieważ były one zakorzenione w codziennej kulturze i systemie wierzeń. Dzięki temu kostium zyskiwał funkcję komunikacyjną, stając się jednym z podstawowych środków budowania znaczeń w przedstawieniu.

Rozwój kostiumu w epoce Zhou zapoczątkował także proces stylizacji stroju scenicznego. Chociaż kostiumy nadal nawiązywały do rzeczywistej odzieży noszonej przez przedstawicieli różnych warstw społecznych, coraz częściej podkreślano wybrane cechy postaci poprzez przesadne zdobienia, charakterystyczne nakrycia głowy czy specjalne elementy dekoracyjne. Był to pierwszy krok w kierunku późniejszej teatralizacji kostiumu, która osiągnęła pełny rozwój w kolejnych epokach.

Dziedzictwo dynastii Zhou miało ogromny wpływ na dalszą historię chińskiego teatru. To właśnie wtedy powstały podstawowe zasady wizualnej identyfikacji postaci, które przez następne stulecia były rozwijane i udoskonalane. Symboliczne wykorzystanie koloru, zależność kostiumu od statusu społecznego bohatera oraz jego funkcja komunikacyjna stały się fundamentem późniejszych tradycji teatralnych. Szczególnie widoczne jest to w operze chińskiej, gdzie rozbudowany system kolorów, krojów i ornamentów pozwala widzowi natychmiast rozpoznać charakter, pozycję społeczną oraz cechy moralne postaci.

Można więc uznać, że okres dynastii Zhou był momentem narodzin świadomej kostiumografii teatralnej w Chinach. Kostium przestał być wyłącznie elementem ceremonialnego stroju i zaczął pełnić funkcję znaku scenicznego, który przekazywał informacje o bohaterze, budował dramaturgię widowiska i współtworzył jego symboliczne znaczenia. To właśnie w tej epoce zostały położone fundamenty pod jeden z najbardziej rozbudowanych i konsekwentnych systemów kostiumowych w historii światowego teatru.

Dynastia Han – teatr jako widowisko rozrywkowe i rozwój kostiumu scenicznego

Okres dynastii Han (206 p.n.e. – 220 n.e.) stanowił istotny moment w historii chińskiej kultury widowiskowej, ponieważ właśnie wtedy teatr

zaczął stopniowo oddzielać się od funkcji wyłącznie rytualnych i dworskich, przechodząc w stronę formy bardziej rozrywkowej. Choć nadal pozostawał związany z dworem cesarskim i elitami politycznymi, coraz częściej pełnił funkcję widowiska mającego dostarczać rozrywki, wzbudzać zachwyt oraz prezentować umiejętności artystów. Rozwijały się różnorodne formy występów – od akrobatyki i żonglerki, przez pokazy mimiczne, aż po występy muzyczne i taneczne, które tworzyły złożone programy sceniczne.

Istotnym świadectwem tej epoki są malowidła ściennie z II wieku n.e., przedstawiające artystów występujących zarówno przed dworem cesarskim, jak i szerszą publicznością. Ukazują one dynamiczne sceny, w których wykonawcy prezentują swoje umiejętności fizyczne i ekspresyjne. Te przedstawienia wskazują, że teatr przestawał być wyłącznie częścią ceremoniału, a zaczynał funkcjonować jako samodzielna forma sztuki widowiskowej, w której coraz większą rolę odgrywał efekt wizualny i estetyczny.

Wraz z tą przemianą znacząco ewoluował również kostium teatralny. Strój sceniczny zaczął nabierać charakteru bardziej dekoracyjnego i spektakularnego, dostosowanego do potrzeb widowiska nastawionego na atrakcyjność wizualną. Jednym z najważniejszych osiągnięć tego okresu było wprowadzenie długich rękawów, znanych jako *shuixiu*, które z czasem stały się jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów tradycyjnego teatru chińskiego. Rękawy te nie pełniły jedynie funkcji ozdobnej – stały się narzędziem ekspresji scenicznej, pozwalającym aktorom na wyrażanie emocji i budowanie narracji poprzez ruch.



Fragment malowidła nagrobnego z II w. n.e. w Dahuting, przedstawiającego artystów na arystokratycznym. Domena publiczna.

Dzięki odpowiedniemu operowaniu długimi, płynnie opadającymi rękawami aktor mógł symbolicznie przekazać stany emocjonalne swojej postaci. Szeroki, dynamiczny gest mógł wyrażać gniew lub dramatyczne napięcie, delikatne falowanie rękawów sugerowało melancholię lub smutek, natomiast spokojne, harmonijne ruchy podkreślały elegancję i wewnętrzną równowagę. W ten sposób element kostiumu stawał się integralną częścią gry aktorskiej, a nie jedynie dodatkiem wizualnym.

Rozwój kostiumu w epoce Han był ściśle związany z postęпом technologicznym i gospodarczym. Jednym z kluczowych czynników była doskonała produkcja jedwabiu, który umożliwiał tworzenie lekkich, płynnych i jednocześnie niezwykle eleganckich strojów. Jedwab doskonale nadawał się do scenicznego wykorzystania, ponieważ pięknie układał się w ruchu, podkreślając gestykę aktora i dynamikę przedstawienia. Równocześnie rozwój naturalnych barwników pozwolił na uzyskanie intensywnych i trwałych kolorów, które zwiększały atrakcyjność wizualną kostiumów, a także umożliwiały ich bardziej precyzyjne kodowanie symboliczne.

Ważną rolę odegrał także wysoki poziom sztuki hafciarskiej, która w epoce Han osiągnęła znaczący stopień zaawansowania. Hafty przestały pełnić jedynie funkcję dekoracyjną, a zaczęły odgrywać rolę systemu znaków wizualnych. Na kostiumach pojawiały się symbole, które niosły określone znaczenia kulturowe, polityczne i kosmologiczne. Jednym z najważniejszych motywów był smok, który w kulturze chińskiej symbolizował władzę cesarską, siłę oraz boski mandat do rządzenia. Feniks natomiast kojarzony był z cesarzową i oznaczał harmonię, piękno oraz równowagę władzy.

Szczególne znaczenie miał również system liczby pazurów smoka, który stał się precyzyjnym kodem hierarchicznym. Smok pięciopazurzasty zarezerwowany był wyłącznie dla cesarza i stanowił jedno z najważniejszych wizualnych wyróżnień w całym systemie symbolicznym dworu. Postacie o niższej randze mogły nosić przedstawienia smoków o mniejszej liczbie pazurów, co jednoznacznie określało ich miejsce w strukturze społecznej i administracyjnej. W ten sposób kostium teatralny stawał się nie tylko elementem estetycznym, lecz także narzędziem odzwierciedlającym porządek polityczny i społeczny.

W epoce Han kostium zaczął więc pełnić funkcję wielowarstwowego komunikatu wizualnego. Z jednej strony podkreślał widowiskowość i atrakcyjność przedstawienia, z drugiej – przekazywał informacje o charakterze, statusie i roli postaci. Stał się również nośnikiem symboliki państwowej i kosmologicznej, łącząc świat teatru z ideologią władzy cesarskiej. W ten sposób rozwój kostiumu teatralnego wkroczył w nową fazę, w której estetyka, technologia i znaczenie symboliczne zaczęły tworzyć spójny i niezwykle złożony system wizualny.

Dziedzictwo dynastii Han miało ogromny wpływ na późniejsze formy teatru chińskiego, zwłaszcza operę, w której kostium stał się jednym z

najważniejszych środków wyrazu artystycznego. Wprowadzone w tym okresie rozwiązania – takie jak dekoracyjne hafty, symboliczne wykorzystanie koloru, a przede wszystkim ekspresyjne użycie długich rękawów – stały się trwałym elementem tradycji scenicznej, rozwijanym i udoskonalanym przez kolejne stulecia.

Okres od VI do X wieku – rozwój przestrzeni teatralnej i przemiany kostiumu scenicznego

Okres od VI do X wieku n.e. w historii Chin pozostaje stosunkowo słabo udokumentowany, jeśli chodzi o bezpośrednie opisy praktyk teatralnych. Mimo to jest to czas niezwykle istotnych przemian kulturowych i społecznych, które przygotowały grunt pod późniejszy rozwój zorganizowanych form widowiskowych w epoce Song. Już w XI wieku pojawiają się bowiem pierwsze wyraźne świadectwa istnienia specjalnie wydzielonych przestrzeni teatralnych, zwanych „ogrodzonymi zagrodami” – konstrukcji przeznaczonych wyłącznie do prezentacji przedstawień.

Te wczesne formy teatrów miały prostą, lecz funkcjonalną strukturę. Zazwyczaj były to prostokątne przestrzenie otoczone ogrodzeniem, w których znajdowała się niewielka scena zadaszona i wsparta na czterech słupach. Widzowie gromadzili się wokół niej – część z nich zajmowała miejsca na ławach lub w prostych galeriach, jednak większość obserwowała spektakl na stojąco, z bezpośredniej bliskości sceny. Taka organizacja przestrzeni wskazuje na stopniowe przechodzenie od widowisk dworskich i rytualnych ku bardziej publicznym formom rozrywki, dostępnym dla szerszych grup społecznych.

Zmiana ta miała fundamentalne znaczenie dla rozwoju teatru, ponieważ bezpośrednio wpłynęła na sposób konstruowania spektaklu, a w szczególności na ewolucję kostiumu teatralnego. Wcześniejsze formy widowisk były zazwyczaj prezentowane w przestrzeniach zamkniętych, ceremonialnych lub dworskich, gdzie widoczność detalu nie stanowiła większego problemu. Jednak nowa przestrzeń teatralna, w której widzowie znajdowali się w różnej odległości od sceny, wymagała zupełnie innego podejścia do wizualnej strony przedstawienia.

W odpowiedzi na te zmieniające się warunki kostium zaczął ulegać wyraźnym przekształceniom. Przede wszystkim zwiększono intensywność i kontrastowość kolorystyki. Stroje sceniczne zaczęto projektować w taki sposób, aby były dobrze widoczne nawet z dalszych miejsc, co prowadziło do stosowania bardziej nasyconych barw oraz wyraźnych zestawień kolorystycznych. Kolor przestawał pełnić jedynie funkcję symboliczną, a stawał się także narzędziem poprawiającym czytelność sceny.

Równocześnie kostiumy zaczęły zyskiwać większe, bardziej wyraziste ornamenty. Drobne detale, które wcześniej mogły być czytelne w kameralnych warunkach, stawały się niewystarczające w otwartej przestrzeni teatralnej. W ich miejsce pojawiły się większe wzory, bardziej zdecydowane linie oraz uproszczone, lecz silnie zarysowane motywy

dekoracyjne. Dzięki temu widz mógł szybciej rozpoznać status, charakter i funkcję postaci, nawet jeśli znajdował się w znacznej odległości od sceny.

Istotnej zmianie uległa również sama sylwetka kostiumu. Stroje sceniczne zaczęto projektować w sposób bardziej jednolity i czytelny wizualnie, tak aby wyraźnie odróżniały poszczególne typy postaci. Zwiększona ekspresja wizualna kostiumu sprawiła, że stał się on jednym z głównych środków komunikacji scenicznej. W warunkach ograniczonej możliwości odbioru szczegółów gestu czy mimiki to właśnie strój zaczynał pełnić rolę podstawowego nośnika informacji o postaci.

W ten sposób kostium teatralny w okresie od VI do X wieku stopniowo oddalał się od swojej pierwotnej funkcji rytualnej, a coraz bardziej zbliżał się do roli systemu znaków wizualnych. Jego zadaniem nie było już jedynie uczestnictwo w ceremonii czy podkreślanie jej uroczystego charakteru, lecz aktywne współtworzenie komunikacji między sceną a widownią. Kostium stawał się językiem, który porządkował percepcję widza i umożliwiał mu szybkie odczytanie znaczeń ukrytych w przedstawieniu.

Zmiany te miały ogromne znaczenie dla dalszego rozwoju teatru chińskiego. Wypracowane w tym okresie zasady czytelności wizualnej, kontrastu kolorystycznego oraz uproszczenia formy kostiumu stały się fundamentem późniejszych systemów teatralnych, w tym opery chińskiej. To właśnie w tym czasie ukształtowała się idea kostiumu jako narzędzia komunikacji scenicznej, które nie tylko zdobi aktora, ale przede wszystkim „mówi” do widza za pomocą koloru, formy i symbolu.

W rezultacie okres VI–X wieku można traktować jako moment przejściowy, w którym zmiana organizacji przestrzeni teatralnej doprowadziła do głębokiej transformacji kostiumu. Z elementu związanego z rytuałem i dworem stał się on integralną częścią widowiska publicznego, dostosowaną do nowych warunków odbioru i coraz bardziej świadomie wykorzystywaną jako narzędzie teatralnej ekspresji.

Dynastia Tang – złoty wiek sztuki dworskiej i rozkwit kostiumu teatralnego

Kontekst epoki – teatr jako część państwa i dworu

Dynastia Tang (618–907) uchodzi za jeden z najważniejszych okresów w historii kultury chińskiej, często określany mianem „złotego wieku” sztuki, poezji i widowisk dworskich. To właśnie wtedy teatr zaczął funkcjonować nie tylko jako forma rozrywki, ale również jako **element ceremoniału państwowego i narzędzie reprezentacji władzy**.

Szczególną rolę odegrał cesarz Xuanzong, który założył słynną „Gruszkową Akademię” (Liyuan) – pierwszą zorganizowaną instytucję szkolącą muzyków, tancerzy i aktorów. Był to przełomowy moment: sztuka sceniczna została objęta systematycznym mecenatem i profesjonalizacją,

co stworzyło warunki dla rozwoju bardziej złożonego języka widowiska, w tym przede wszystkim kostiumu.

Kostium jako centrum widowiska – narodziny wizualnej dramaturgii

W epoce Tang kostium teatralny przechodzi jeden z pierwszych wielkich etapów rozwoju w historii teatru chińskiego. Nie jest jeszcze ściśle skodyfikowany (jak w późniejszej operze pekińskiej), ale zaczyna pełnić coraz bardziej złożone funkcje: informuje o statusie społecznym, podkreśla rangę postaci, buduje estetykę sceny, wzmacnia ekspresję ruchu.

Co istotne, kostium nie jest dodatkiem do spektaklu – staje się jego **wizualnym rdzeniem**. Widzowie, oglądając przedstawienia często z dystansu (na dziedzińcach lub otwartych przestrzeniach), odczytują postacie przede wszystkim poprzez kolor, sylwetkę i dynamikę tkaniny.

Materiały, tkaniny i estetyka ruchu

Kostiumy epoki Tang wyróżniały się niezwykłym bogactwem materiałowym. Podstawą były luksusowe jedwabie, często wielowarstwowe, które nadawały sylwetce lekkość i płynność.

Charakterystyczne cechy: szerokie, rozłożyste rękawy, długie, miętko opadające szaty, warstwowe układy tkanin, wysoka jakość haftów.

Ruch aktora sprawiał, że kostium „ożywał” – tkaniny falowały, zmieniały kształt i reagowały na gest. W ten sposób powstawał efekt **wizualnej muzyczności**, w którym ciało i materiał tworzyły jedną kompozycję.

Wpływy Jedwabnego Szlaku – kostium jako przestrzeń wielokulturowa

Rozkwit kostiumu w epoce Tang był ściśle związany z kontaktami handlowymi i kulturowymi z Azją Środkową. Przez Jedwabny Szlak docierały: nowe barwniki, egzotyczne tkaniny, obce wzorce estetyczne (perskie, sogdyjskie, tureckie).

W rezultacie kostium sceniczny staje się formą **wizualnej syntezy kultur imperium Tang**. Pojawiają się bardziej dynamiczne kroje, bogatsze ornamenty oraz większa różnorodność stylistyczna.

Ornament i symbol – haft jako język znaczeń

Hafty w kostiumach Tang osiągnęły wysoki poziom artystyczny i nie były jedynie dekoracją. W chińskiej kulturze każdy motyw posiadał znaczenie symboliczne.

Najczęściej stosowane motywy: smoki – władza i siła cesarska, feniksy – harmonia i odrodzenie, chmury – przemiana i ruch kosmiczny, rośliny – cykliczność natury.

Kostium stawał się więc **tekstualny** – można go było „czytać” jak system znaków odnoszących się do kosmologii i hierarchii społecznej.

Kolor jako język sceny – system symboliczny

Jednym z kluczowych elementów kostiumu była kolorystyka, która w kulturze chińskiej posiadała precyzyjne znaczenia. **Żółty** – centrum świata, władza cesarska, najwyższy prestiż, **czerwień** – radość, energia, świętość, później także lojalność, **zieleń i błękit** – młodość, natura, świeżość, wpływy Azji Środkowej, **biel** – żałoba, śmierć, powaga, **czerń** – autorytet, doświadczenie, siła i stabilność.

Kolor w teatrze Tang nie był więc estetycznym dodatkiem, lecz **narzędziem narracji i kodowania postaci**.

Kostium jako narzędzie widzialności i kompozycji sceny

Ze względu na warunki odbioru (otwarte przestrzenie, duża odległość widza od sceny), kostiumy projektowano tak, aby były czytelne z daleka. Stosowano: kontrastowe zestawienia barw, wyraźne kontury sylwetki, duże powierzchnie ornamentu, bogate nakrycia głowy.

W rezultacie kostium stawał się nie tylko elementem identyfikacji postaci, ale również **głównym środkiem budowania obrazu scenicznego**.

Kostium i ruch – narodziny scenicznej malarskości

W epoce Tang kostium zaczyna pełnić funkcję estetyczną w pełnym sensie. Ruch aktora i ruch tkaniny tworzą wspólnie efekt, który można określić jako **malarskość w czasie**.

Każdy gest: zmienia układ przestrzeni, buduje rytm wizualny, generuje nowe kompozycje barw i form.

Scena nie jest już tylko miejscem akcji – staje się **żywym obrazem w nieustannym ruchu**.

Kostium między modą a teatrem – system wzajemnych wpływów

W epoce Tang granica między modą dworską a kostiumem scenicznym była płynna. Istniał intensywny system wzajemnych oddziaływań: teatr inspirował modę elit, moda dworska wpływała na kostium sceniczny, estetyka dworu przenikała do widowisk, widowiska kształtowały wyobrażenie o elegancji i pięknie.

W efekcie kostium teatralny stawał się częścią **szerszego systemu kultury wizualnej imperium**.

Podsumowanie – Tang jako fundament chińskiej estetyki kostiumowej

Epoka Tang wyznacza jeden z pierwszych wielkich etapów rozwoju kostiumu teatralnego w Chinach. W tym czasie ukształtowały się podstawowe idee, które będą rozwijane w kolejnych stuleciach: kostium jako nośnik znaczeń społecznych i symbolicznych, kostium jako element kompozycji scenicznej, kostium jako medium estetyczne, kostium jako część systemu kultury dworskiej.

Choć późniejsze epoki (Yuan, Ming, Qing) doprowadzą do większej kodyfikacji i symbolizacji stroju scenicznego, to właśnie w czasach Tang narodziła się fundamentalna idea: **kostium nie tylko przedstawia postać, ale współtworzy świat teatru**.

Dynastia Song i Yuan – narodziny klasycznych form operowych i systematyzacja kostiumu teatralnego

Okres dynastii Song (960–1279) oraz Yuan (1271–1368) stanowił przełomowy moment w historii chińskiego teatru, ponieważ właśnie wtedy zaczęły kształtować się pierwsze w pełni dojrzałe formy dramatu muzycznego, takie jak *zaju* oraz *nanxi*. W przeciwieństwie do wcześniejszych widowisk dworskich i rytualnych, teatr tego okresu stawał się coraz bardziej literacki, oparty na spójnych scenariuszach, dialogach oraz wyraźnie zdefiniowanych strukturach dramaturgicznych. Jednocześnie proces ten doprowadził do powstania jednego z najważniejszych zjawisk w historii kostiumu teatralnego – jego pełnej kodyfikacji.

Wraz z rozwojem zorganizowanych form dramatycznych coraz większego znaczenia nabierała typologia postaci scenicznych. Aktorzy przestali odgrywać wyłącznie ogólne role symboliczne, a zaczęli wcielać się w ściśle określone typy charakterologiczne, które posiadały własne zasady gry aktorskiej, ruchu scenicznego oraz – co szczególnie istotne – kostiumu. W tym okresie ukształtował się system czterech podstawowych kategorii ról: *sheng* (role męskie), *dan* (role kobiece), *jing* (postacie o silnym, często wojowniczym lub wyrazistym charakterze) oraz *chou* (role komiczne).

Każda z tych kategorii otrzymała precyzyjnie określony zestaw cech wizualnych, w tym charakterystyczny kostium, kolorystykę oraz dodatki sceniczne. Dzięki temu kostium przestał być jedynie elementem dekoracyjnym lub symbolicznym w sensie ogólnym, a stał się częścią systemu znaków teatralnych, który funkcjonował w sposób niemal

językowy. Widownia, nawet bez znajomości fabuły przedstawienia, była w stanie natychmiast rozpoznać podstawowe informacje o postaci: jej płeć, status społeczny, charakter moralny oraz funkcję w strukturze dramatu.



Malowidło ściennie z grobowca z czasów dynastii Song w Henanie przedstawiające tancerkę i towarzyszących jej muzyków. Domena publiczna.

Role *sheng*, reprezentujące postacie męskie, zazwyczaj występowały w stonowanych, eleganckich kostiumach, które podkreślały ich godność, wykształcenie lub status urzędniczy. Stroje te były często harmonijne w formie, z umiarkowaną dekoracją, co miało podkreślać równowagę i opanowanie postaci. Z kolei role *dan*, czyli postacie kobiece, charakteryzowały się bardziej subtelną estetyką kostiumu – lekkimi tkaninami, delikatnymi zdobieniami oraz pastelową kolorystyką, która miała podkreślać wdzięk, elegancję i emocjonalną wrażliwość.

Sz szczególnie wyrazistą grupę stanowiły role *jing*, często przedstawiające wojowników, urzędników o silnym charakterze lub postacie o nadludzkiej energii. Ich kostiumy były bogato zdobione, kontrastowe i silnie zindywidualizowane. W tej kategorii szczególne znaczenie miał makijaż twarzy, który w połączeniu z kostiumem tworzył spójny system identyfikacji postaci. Intensywne kolory, wyraziste wzory oraz symboliczne ornamenty pozwalały natychmiast odczytać charakter bohatera – jego odwagę, gniew, lojalność lub agresję.

Role *chou*, czyli postacie komiczne, posiadały natomiast kostiumy celowo uproszczone lub przerysowane, które podkreślały ich funkcję satyryczną i humorystyczną. Często wykorzystywano elementy deformacji, kontrastu lub nieproporcjonalności, aby wzmocnić efekt komiczny i wyróżnić te postacie na tle reszty obsady.

W okresie Song i Yuan kostium teatralny osiągnął nowy poziom systematyzacji, stając się elementem precyzyjnie uporządkowanego kodu scenicznego. Każdy jego komponent – kolor, krój, ornament czy dodatkowe akcesoria – posiadał ściśle określone znaczenie i funkcję w strukturze przedstawienia.



Malowidło ściennie przedstawiające scenę Yuan *zaju* z ok. 1324 r., znalezione w świątyni Guangshenh w prowincji Shanxi. Domena publiczna.

W praktyce kostium przejmował część zadań, które w innych tradycjach realizowała scenografia dekoracyjna. Bogate hafty przedstawiające smoki, feniksy, chmury czy fale morskie nie tylko zdobiły strój, ale również natychmiast sygnalizowały widzowi status społeczny postaci oraz jej symboliczne miejsce w świecie przedstawionym.

Odpowiednio dobrany kostium potrafił jednocześnie sugerować przestrzeń akcji. Pojawienie się urzędnika w ceremonialnych szatach automatycznie sytuowało wydarzenia w świecie administracji cesarskiej i dworskiego ceremoniału. Z kolei generał w zbroi, z charakterystycznymi proporcjami umocowanymi na plecach, przywoływał skojarzenie z polem bitwy i przestrzenią konfliktu zbrojnego.

W tym sensie scenografia była częściowo „noszona” przez aktora – zawarta w jego kostiumie, który stawał się mobilnym nośnikiem znaczeń przestrzennych, społecznych i narracyjnych.

Kostium nie był już indywidualnym dziełem artystycznym dla konkretnego spektaklu, lecz elementem trwałego systemu typologicznego, który obowiązywał w całej tradycji teatralnej.

Dzięki temu widzowie mogli w sposób natychmiastowy i intuicyjny interpretować przedstawienie. Kostium działał jak wizualny skrót narracyjny, który ułatwiał odbiór złożonych fabuł i relacji między

postaciami. W teatrze, który coraz częściej opierał się na literackich tekstach i rozbudowanych historiach, taka funkcja była niezwykle istotna.

Okres dynastii Song i Yuan można więc uznać za moment narodzin klasycznego systemu kostiumu operowego w Chinach. To właśnie wtedy ukształtowała się idea kostiumu jako elementu ściśle powiązanego z typem roli scenicznej, podporządkowanego logice teatralnego systemu znaków. Rozwiązania te stały się fundamentem późniejszej opery chińskiej, w której kostium – podobnie jak makijaż i gest – tworzył spójny język wizualny, umożliwiając natychmiastową komunikację między sceną a widownią.

Dynastie Ming i Qing – szczyt rozwoju kostiumu w klasycznej operze chińskiej

Okres dynastii Ming (1368–1644) i Qing (1644–1912) stanowi kulminacyjny moment w historii chińskiego kostiumu teatralnego. To właśnie wtedy ukształtowały się klasyczne formy opery chińskiej, które doprowadziły do pełnej dojrzałości system znaków scenicznych, obejmujący kostium, makijaż, gest oraz ruch aktorski. W tym czasie kostium przestał być jedynie elementem wizualnym przedstawienia – stał się precyzyjnie zorganizowanym kodem symbolicznym, który umożliwiał natychmiastową identyfikację postaci i jej funkcji w dramacie.

Opera kunqu – elegancja i subtelność formy

Jedną z najwcześniejszych i najbardziej wyrafinowanych form operowych tego okresu była *kunqu*, która rozwinęła się w epoce Ming. Jej estetyka opierała się na harmonii, delikatności i subtelnym wyrazie emocji. Kostiumy w *kunqu* odzwierciedlały ideał arystokratycznej elegancji – były lekkie, płynne w formie i inspirowane rzeczywistym strojem wyższych warstw społecznych epoki Ming.

Charakterystyczne były stonowane kolory oraz delikatne, precyzyjnie wykonane hafty. Ornamenty nie dominowały stroju, lecz subtelnie go uzupełniały, podkreślając status społeczny postaci i jej wewnętrzną harmonię. Kostium w *kunqu* miał współgrać z ruchem aktora, który opierał się na płynności, precyzji i kontrolowanej ekspresji. W ten sposób strój stawał się przedłużeniem ciała i emocji wykonawcy, a nie jedynie dekoracją sceniczną.

Opera pekińska – pełna formalizacja systemu kostiumowego

Najbardziej rozpoznawalną i wpływową formą chińskiego teatru stała się jednak opera pekińska, która ukształtowała się w XVIII wieku i szybko zdominowała scenę teatralną całego kraju. To właśnie w niej kostium osiągnął najwyższy stopień formalizacji i systematyzacji.

Kostiumy opery pekińskiej tworzą rozbudowany system wizualny, w którym każdy element ma ściśle określone znaczenie. Wyróżniają się

bogactwem formy, intensywnością kolorów oraz wyraźną symboliką. Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów są bogato haftowane szaty cesarskie, zdobione motywami smoków, chmur i fal, które podkreślają boski mandat władcy oraz jego połączenie z kosmosem. Smok, jako najważniejszy symbol władzy cesarskiej, pojawia się w różnych wariantach, a jego forma i liczba elementów dekoracyjnych mogą wskazywać na rangę postaci.

Istotną grupę stanowią także kostiumy wojowników, wyposażone w tzw. „flagi” umieszczane na plecach. Elementy te nie pełnią funkcji praktycznej, lecz symbolizują przynależność do armii oraz status bohatera w strukturze militarnej. Ich ruch podczas gry scenicznej wzmacnia dynamikę przedstawienia i podkreśla energię postaci.



Scena z najstłynniejszej opery kunqu, *Pawilonu Piwonii*. CC BY-SA 2.0

W operze pekińskiej szczególną rolę odgrywają również długie rękawy, które stały się jednym z najważniejszych środków ekspresji emocjonalnej. Poprzez ich odpowiednie użycie aktor może wyrażać gniew, smutek, radość czy melancholię, a także podkreślać rytm i intensywność sceny. Rękawy stają się więc integralnym elementem gry aktorskiej, a nie tylko częścią kostiumu.

Nie mniej istotne są wysokie, bogato zdobione nakrycia głowy oraz ceremonialne korony, które jednoznacznie określają status społeczny postaci. Ich konstrukcja jest często złożona i pełna symbolicznych detali, które wskazują na rangę urzędniczą, pochodzenie lub funkcję bohatera w dramacie. Uzupełnieniem kostiumu są specjalne buty na podwyższonej podeszwie, które wpływają na sposób poruszania się aktora, nadając jego ruchom charakterystyczną, stylizowaną formę.

System kolorów i symboli – kostium jako język wizualny

W operze pekińskiej szczególne znaczenie zyskała kolorystyka oraz ornamentyka kostiumu, które funkcjonują jako precyzyjny system znaków. Kolory i wzory nie są przypadkowe – każdy z nich niesie określone znaczenie moralne, społeczne lub kosmologiczne.

Motywy zwierzęce i roślinne również pełnią funkcję symboliczną. Smok oznacza władzę cesarską i boski mandat rządzenia, żuraw symbolizuje mądrość i długowieczność, natomiast tygrys kojarzony jest z siłą, odwagą i wojowniczym charakterem postaci. W ten sposób kostium staje się nośnikiem złożonego systemu znaczeń, który wykracza daleko poza funkcję estetyczną.

Równolegle rozwija się system charakteryzacji twarzy (*lianpu*), który ściśle współgra z kostiumem. Kolory makijażu również posiadają ustalone znaczenia: czerwień oznacza lojalność i odwagę, biel zdradę i przebiegłość, czerń uczciwość i bezstronność, niebieski dzikość i nieokiełznanie, natomiast złoto i srebro zarezerwowane są dla postaci nadprzyrodzonych lub boskich.

Kostium i makijaż jako spójny system teatralny

W okresie Ming i Qing kostium oraz makijaż przestały funkcjonować jako oddzielne elementy scenicznej wizualności. Zostały połączone w jeden, spójny system znaków teatralnych, który umożliwiał natychmiastową interpretację postaci przez widza. Każdy element – od koloru szaty, przez ornament, aż po wzór na twarzy – miał znaczenie i był częścią większej struktury narracyjnej.



Chińska produkcja teatralna sprzed 1912 roku, prawdopodobnie w prowincji Szantung. Domena publiczna.

Dzięki temu opera chińska osiągnęła niezwykle poziom formalizacji i symbolicznej precyzji. Kostium stał się nie tylko środkiem reprezentacji postaci, lecz także językiem wizualnym, który organizował całe przedstawienie i umożliwiał komunikację między sceną a widownią bez potrzeby realizmu czy psychologicznego odwzorowania rzeczywistości.

W ten sposób dynastie Ming i Qing doprowadziły do pełnego ukształtowania klasycznego kostiumu operowego – jednego z najbardziej złożonych i konsekwentnych systemów kostiumograficznych w historii teatru światowego.

Od cesarskiej sceny do rewolucyjnego munduru: przemiany teatru i kostiumu w Chinach w XX wieku

Po roku 1912, kiedy upadło cesarstwo Qing i proklamowano Republikę Chińską, teatr w Chinach wszedł w okres głębokiej transformacji, która nie była jedynie zmianą estetyczną, lecz także odbiciem gwałtownych przeobrażeń politycznych, społecznych i kulturowych. Tradycyjny świat sceny, zdominowany przez operę pekińską i lokalne formy operowe, zaczął stopniowo konfrontować się z nowymi ideami: modernizacją, nacjonalizmem oraz wpływami teatru zachodniego.

W pierwszych dekadach XX wieku teatr chiński pozostawał jeszcze silnie zakorzeniony w dawnych konwencjach. Opera pekińska, z jej wyrafinowanym systemem gestów, kodów ruchu i symbolicznego kostiumu, nadal dominowała w przestrzeni scenicznej. Kostiumy tego okresu były niezwykle skodyfikowane: kolory, hafty i dodatki nie tylko określały status społeczny postaci, lecz także jej charakter moralny i funkcję dramatyczną. Jednak już w latach 10. i 20. XX wieku zaczęły pojawiać się pierwsze próby reformy – zarówno repertuaru, jak i formy wizualnej spektaklu.

Wraz z ruchem Nowej Kultury (ok. 1915–1925) teatr stał się narzędziem edukacji i krytyki społecznej. Intelktualiści, inspirowani literaturą i dramatem europejskim, zaczęli wprowadzać na scenę realistyczne sztuki mówione (tzw. huaju). W przeciwieństwie do tradycyjnej opery, wymagano tu bardziej naturalistycznej gry aktorskiej i uproszczonej scenografii. Kostium teatralny zaczął odchodzić od symbolicznej przesady na rzecz historycznej lub współczesnej autentyczności. Aktorzy pojawiali się w ubraniach zbliżonych do codziennych strojów epoki, co stanowiło rewolucję w chińskiej kulturze wizualnej teatru.

Lata 30. i 40. XX wieku, naznaczone wojną chińsko-japońską i wojną domową, przyniosły dalsze przekształcenia. Teatr stał się medium propagandy i mobilizacji społecznej. W tym okresie rozwijały się formy teatru ulicznego i agitacyjnego, w których kostiumy były maksymalnie uproszczone – często ograniczone do mundurów wojskowych, chłopskich ubrań lub symbolicznych elementów identyfikujących role (np. czerwona opaska rewolucjonisty). Estetyka sceniczna podporządkowana była czytelności przekazu i szybkości jego odbioru.

Po 1949 roku, wraz z powstaniem Chińskiej Republiki Ludowej, teatr został w dużej mierze podporządkowany ideologii państwowej. W latach 50. i 60. nastąpiła instytucjonalizacja sztuk scenicznych. Tradycyjna opera chińska nie została całkowicie odrzucona, lecz poddano ją reformie: usuwano elementy uznane za „feudalne”, a repertuar dostosowywano do nowych treści społecznych. Kostiumy w tym okresie zachowały swoją barwność i dekoracyjność, jednak ich symbolika była reinterpretowana – zamiast odnosić się do hierarchii cesarskiej, zaczęły ilustrować role klasowe i rewolucyjne.



Czerwony oddział kobiet. Domena publiczna.

Szczególnie istotnym momentem była rewolucja kulturalna (1966–1976), kiedy tradycyjny teatr został niemal całkowicie zastąpiony przez tzw. „modele rewolucyjne” (yangbanxi).

Kostium teatralny podczas chińskiej rewolucji kulturalnej (1966–1976)

Lata rewolucji kulturalnej należą do najbardziej burzliwych okresów w historii współczesnych Chin. Kampania polityczna zapoczątkowana przez Mao Zedong miała na celu przebudowę społeczeństwa zgodnie z zasadami maoizmu oraz eliminację elementów uznawanych za „stare”, „burżuazyjne” lub „feudalne”. Skutki tych działań objęły niemal wszystkie dziedziny życia, w tym kulturę, sztukę i teatr. Jednym z najbardziej widocznych przejawów zmian była radykalna transformacja kostiumu scenicznego.

Przed rewolucją kulturalną chiński teatr tradycyjny, zwłaszcza Opera pekińska, słynął z niezwykle bogatych i symbolicznych kostiumów. Wykorzystywano kosztowne tkaniny, hafty, nakrycia głowy, ozdoby oraz rozbudowaną symbolikę kolorów. Strój nie był jedynie dekoracją – informował widza o statusie społecznym, wieku, charakterze i pozycji bohatera. W czasie rewolucji kulturalnej uznano jednak, że tego rodzaju

estetyka reprezentuje dawny porządek społeczny i stoi w sprzeczności z ideami nowego państwa socjalistycznego. Wiele historycznych kostiumów teatralnych zostało zniszczonych, a tradycyjny repertuar usunięto ze scen.

Centralne miejsce w życiu teatralnym zajęły tzw. „modelowe sztuki rewolucyjne” (yangbanxi), promowane przez Jiang Qing. Były to przedstawienia ukazujące heroicznym żołnierzy, robotników i chłopów walczących o zwycięstwo rewolucji. Skoro zmieniły się postacie i tematy spektakli, zmianie musiał ulec również ich wygląd.

Tradycyjne szaty cesarzy, urzędników czy bohaterów historycznych zastąpiono kostiumami inspirowanymi współczesną rzeczywistością. Aktorzy występowali w mundurach Armii Ludowo-Wyzwoleńczej, prostych strojach robotniczych, kombinezonach produkcyjnych lub ubraniach chłopskich. Kostium miał być przede wszystkim funkcjonalny i realistyczny. Widz powinien rozpoznawać w bohaterze przedstawiciela klasy pracującej, a nie postać wywodzącą się z odległej przeszłości.

Najbardziej charakterystycznym elementem kostiumów scenicznych tego okresu był mundur wojskowy. Zielony uniform Armii Ludowo-Wyzwoleńczej stał się jednym z najważniejszych symboli rewolucyjnego bohaterstwa. Nosili go zarówno żołnierze, jak i postacie przedstawiane jako wzory ideologicznej postawy.

Równie popularny był tzw. strój Mao (maosuit), składający się z prostej kurtki zapinanej pod szyję i prostych spodni. Ubranie to symbolizowało równość społeczną, kolektywizm i odrzucenie dawnych podziałów klasowych. W rezultacie scena teatralna zaczęła przypominać współczesne ulice i zakłady pracy, a nie świat historycznych legend czy cesarskich pałaców.

Tradycyjny teatr chiński wykorzystywał bogatą paletę barw, z których każda miała określone znaczenie symboliczne. Podczas rewolucji kulturalnej ten rozbudowany system został znacznie uproszczony. Dominowały kolory związane z codziennym ubiorem społeczeństwa: oliwkowa zieleń, granat, szarość i błękit.

Jedynym wyraźnym akcentem pozostawała czerwień – barwa rewolucji, partii komunistycznej i ideologicznego zaangażowania. Czerwone opaski, flagi, chusty czy elementy dekoracyjne miały przypominać widzom o politycznym przesłaniu spektaklu. Złote hafty, wielobarwne ornamenty i luksusowe tkaniny niemal całkowicie zniknęły ze sceny.

Zmiany objęły również charakterystykę. Tradycyjna opera chińska słynęła z niezwykle skomplikowanego makijażu, zwłaszcza malowanych masek twarzy symbolizujących określone cechy charakteru. W okresie rewolucji kulturalnej ograniczono ten element na rzecz bardziej realistycznego wyglądu postaci.

Pozytywni bohaterowie mieli wyglądać jak zwykli ludzie uczestniczący w budowie socjalistycznego państwa. Negatywne postacie nadal odróżniano od bohaterów pozytywnych, jednak czyniono to w znacznie bardziej oszczędny sposób niż w tradycyjnym teatrze. Efektowną teatralność zastąpił realizm podporządkowany propagandowym celom.

Jedną z najważniejszych cech kostiumu scenicznego tego okresu było jego silne powiązanie z modą codzienną. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku ubiór Chińczyków stawał się coraz bardziej zunifikowany. Idealem była skromność, praktyczność i podporządkowanie jednostki wspólnocie.

Te same zasady obowiązywały w teatrze. Kostiumy nie miały podkreślać indywidualności bohatera, lecz jego przynależność do określonej grupy społecznej i ideologicznej. Robotnik, żołnierz czy chłop reprezentowali przede wszystkim zbiorowość, a nie własną, niepowtarzalną osobowość.

Odrodzenie różnorodności teatralnej

Po 1978 roku, wraz z reformami Deng Xiaopinga, nastąpiło stopniowe odrodzenie różnorodności teatralnej. Powrócono do klasycznych oper regionalnych, a także zaczęto ponownie eksperymentować z dramatem współczesnym i formami hybrydowymi, łączącymi tradycję z nowoczesnością. Kostium teatralny odzyskał swoją wielowarstwowość: z jednej strony przywracano historyczne formy operowe, z drugiej – projektanci coraz częściej sięgali po nowoczesne materiały, uproszczone sylwetki i symboliczne reinterpretacje klasycznych strojów.

W latach 80. i 90. XX wieku teatr chiński wszedł w fazę intensywnej pluralizacji. Na scenach współistniały zarówno tradycyjne widowiska operowe, jak i awangardowe dramaty eksperymentalne inspirowane Zachodem. Kostium stał się polem dialogu między przeszłością a teraźniejszością: mógł być wierną rekonstrukcją dawnych form, ale równie często pełnił funkcję metaforyczną, odwołując się do psychologii postaci, a nie tylko jej statusu społecznego.

W ten sposób rozwój teatru i kostiumu teatralnego w Chinach w XX wieku ukazuje drogę od silnie zakodowanej, symbolicznej tradycji, poprzez okres ideologicznej standaryzacji, aż po współczesną mnogość form i estetyk. Jest to historia nie tylko sztuki scenicznej, lecz także zmieniającej się tożsamości kulturowej, w której kostium teatralny pozostaje jednym z najbardziej wyrazistych nośników znaczeń społecznych i politycznych.

Współczesność – między tradycją a nowoczesnością w rozwoju kostiumu teatralnego w Chinach

W XX wieku chiński teatr znalazł się w centrum gwałtownych przemian społecznych, politycznych i kulturowych, które miały bezpośredni wpływ na rozwój kostiumu teatralnego. Modernizacja kraju, intensyfikacja kontaktów z kulturą Zachodu oraz kolejne zmiany ideologiczne sprawiły, że tradycyjny

system operowy – wraz ze swoim bogatym, skodyfikowanym kostiumem – zaczął być poddawany rewizji. W wielu środowiskach artystycznych uznawano go za zbyt skomplikowany, anachroniczny lub nieprzystający do nowych form teatru, które dążyły do większego realizmu, prostoty i psychologicznej głębi.

W rezultacie klasyczne kostiumy operowe zaczęły ulegać stopniowej redukcji i uproszczeniu. Współczesne scenografie wymagały większej przejrzystości wizualnej, a nowe formy dramaturgii – bardziej naturalistycznego podejścia do postaci. W niektórych realizacjach ograniczano więc ornamentykę, zmniejszano ciężar dekoracji, a tradycyjne, rozbudowane kostiumy zastępowano bardziej funkcjonalnymi strojami scenicznymi, które lepiej współgrały z nowoczesnym oświetleniem i przestrzenią teatralną.

Szczególnie istotnym momentem był okres po rewolucji komunistycznej, kiedy część tradycyjnych form operowych została uznana za relikty przeszłości związanej z systemem feudalnym. Mimo tych ograniczeń opera pekińska przetrwała, choć w zmienionej formie, stając się jednym z kluczowych elementów oficjalnego dziedzictwa kulturowego Chin. Kostium operowy, choć czasem modyfikowany, zachował swoją podstawową strukturę symboliczną i pozostał jednym z najważniejszych nośników tradycji.

Współczesny rozwój kostiumu teatralnego w Chinach można dziś opisać jako równoległe funkcjonowanie dwóch głównych nurtów. Pierwszy z nich to nurt tradycyjny, który konsekwentnie zachowuje historyczne formy operowe. W jego ramach kostiumy są starannie rekonstruowane zgodnie z dawnymi zasadami estetycznymi i symbolicznymi. Kontynuuje się tu wielowiekową tradycję kolorystyki, haftów, ornamentyki oraz precyzyjnych typologii postaci. Występy operowe w tym nurcie pełnią często funkcję konserwatorską, chroniąc i przekazując kolejnym pokoleniom wiedzę o klasycznym języku wizualnym teatru chińskiego.

Drugi nurt to teatr nowoczesny i eksperymentalny, który swobodnie interpretuje tradycję, łącząc ją z minimalistyczną estetyką, multimediami oraz współczesną modą. W tego typu realizacjach kostium często zostaje uproszczony, a jego funkcja zmienia się z symbolicznej i typologicznej na bardziej metaforyczną lub psychologiczną. Projektanci sięgają po nowoczesne materiały, technologie sceniczne oraz rozwiązania inspirowane światowym designem, jednocześnie wciąż odwołując się do wybranych elementów tradycji, takich jak kolorystyka czy pojedyncze motywy ornamentacyjne.

Współcześni kostiumografowie coraz częściej podejmują próbę dialogu między przeszłością a teraźniejszością. Klasyczne hafty, symbole smoków, feniksów czy chmur zestawiane są z syntetycznymi tkaninami, metalicznymi strukturami lub projekcjami świetlnymi. Dzięki temu powstają kostiumy hybrydowe, które nie tylko nawiązują do tradycji, ale również reinterpretują ją w kontekście współczesnej estetyki teatralnej. Tego

rodzaju rozwiązania pozwalają zachować ciągłość kulturową, jednocześnie otwierając kostium na nowe funkcje artystyczne.

Mimo tych przemian tradycyjny kostium operowy pozostaje jednym z najbardziej rozpoznawalnych symboli kultury chińskiej. Jego charakterystyczna forma, intensywna kolorystyka oraz bogata symbolika nadal budzą zainteresowanie zarówno w Chinach, jak i na świecie. W wielu przypadkach stanowi on punkt odniesienia dla współczesnych projektów artystycznych, a jego język wizualny pozostaje czytelny nawet w nowych, eksperymentalnych kontekstach scenicznych.

Na przestrzeni wieków kostium teatralny w Chinach pełnił wiele kluczowych funkcji, które wykraczają daleko poza jego dekoracyjny charakter. Jego funkcja rytualna wiązała się z dawnymi praktykami religijnymi i przekonaniem o możliwości kontaktu ze światem duchów poprzez przedstawienie sceniczne. Funkcja narracyjna pozwalała określać rolę postaci i jej miejsce w strukturze fabularnej, natomiast funkcja symboliczna umożliwiała komunikowanie statusu społecznego, cech charakteru oraz przynależności moralnej bohatera.

Równie ważna była funkcja estetyczna, która nadawała przedstawieniom widowiskowy i harmonijny charakter, oraz funkcja ekspresyjna, wspierająca gest, ruch i emocje aktora. Kostium nie tylko uzupełniał grę sceniczną, ale aktywnie współtworzył jej znaczenia, stając się integralnym elementem języka teatralnego.

W chińskim teatrze kostium nigdy nie był jedynie ubiorem scenicznym. Stanowił część złożonego systemu znaków wizualnych, który umożliwiał natychmiastową interpretację postaci i sytuacji dramatycznej. Jego forma, kolor i ornamentyka tworzyły spójny kod kulturowy, zrozumiały dla widowni niezależnie od regionu czy epoki.

Rozwój kostiumu teatralnego w Chinach ukazuje drogę od rytuału religijnego i ceremonii dworskiej do wysoce skodyfikowanej sztuki scenicznej, w której każdy element stroju posiada precyzyjne znaczenie. Już w najwcześniejszych okresach historii chińskiego teatru pojawiły się podstawowe zasady, które z czasem stały się fundamentem opery chińskiej: symboliczne wykorzystanie koloru, znaczenie ornamentów, ekspresyjność stroju oraz jego ścisłe powiązanie z ruchem scenicznym.

Chiński kostium teatralny należy dziś do najbardziej rozwiniętych systemów znaków w historii teatru światowego. Łączy w sobie funkcje estetyczne, symboliczne i narracyjne, a jego wielowiekowa ewolucja odzwierciedla nie tylko historię sztuki scenicznej, lecz także zmiany w kulturze, religii i strukturze społecznej Chin. Dzięki temu pozostaje on nie tylko elementem spektaklu, ale również żywym świadectwem ciągłości i transformacji jednej z najstarszych tradycji teatralnych świata.

Rozwój kostiumu w teatrze Japonii od starożytności do współczesności

Historia kostiumu teatralnego w Japonii stanowi wyjątkowy przykład połączenia sztuki, symboliki i tradycji społecznej. W kulturze japońskiej kostium sceniczny nigdy nie był jedynie elementem dekoracyjnym – pełnił funkcję narracyjną, symboliczną i estetyczną. Dzięki niemu widz mógł rozpoznać status społeczny bohatera, jego charakter, emocje, a nawet duchową naturę postaci.

Rozwój kostiumu teatralnego był ściśle związany z przemianami historycznymi Japonii, ewolucją poszczególnych gatunków teatralnych oraz zmianami społecznymi. Od ceremonialnych szat teatru Nō, poprzez widowiskowe stroje Kabuki, aż po realistyczne kostiumy współczesnego teatru Shingeki – japoński kostium sceniczny pozostaje jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów światowej kultury teatralnej.

Początki teatru japońskiego i znaczenie kostiumu

Najstarsze formy japońskiej sztuki widowiskowej wywodzą się z rytuałów religijnych związanych z shintō i buddyzmem. Już w starożytności podczas ceremonii religijnych używano masek, bogato zdobionych szat oraz elementów symbolicznych mających podkreślać kontakt człowieka z bóstwami i światem duchowym.

W okresie Heian (794–1185) rozwijała się kultura dworska, która miała ogromny wpływ na późniejsze kostiumy teatralne. Arystokracja nosiła wielowarstwowe jedwabne stroje o subtelnych zestawieniach kolorystycznych. Te właśnie elementy zostały później przejęte przez teatr Nō.

Kostium od początku pełnił kilka podstawowych funkcji: identyfikacyjną – określał pozycję społeczną postaci, symboliczną – wyrażał emocje i cechy charakteru, estetyczną – budował harmonię widowiska, rytualną – podkreślał sakralny charakter przedstawienia.

Kostium w teatrze Nō

Powstanie i charakter teatru Nō

Teatr Nō rozwinął się w XIV i XV wieku dzięki działalności Kan'amiego i Zeamiego. Był to teatr elitarny, związany z dworem cesarskim i klasą samurajską. Jego estetyka opierała się na prostocie, harmonii i duchowości.

Kostiumy Nō należą do najbardziej charakterystycznych w historii teatru światowego. Ich forma praktycznie nie zmieniła się przez stulecia, co podkreśla rytualny charakter tej sztuki.

Charakterystyczne cechy kostiumów Nō

Najważniejsze elementy kostiumów: bogato tkane jedwabie, wielowarstwowość stroju, szerokie rękawy i długie szaty, hafty wykonywane złotą i srebrną nicią, symboliczne wzory roślinne i geometryczne.



Kostium nō , ok. 1800 r. Domena publiczna.

Kolory miały znaczenie symboliczne: czerwony oznaczał młodość i energię, biały symbolizował duchowość i świat nadprzyrodzony, ciemne barwy wskazywały na dojrzałość lub cierpienie.

W teatrze Nō ogromne znaczenie miały również maski, które współtworzyły kostium. Razem z odpowiednim strojem pozwalały aktorowi ukazać postać kobiety, ducha, wojownika czy bóstwa.

Typy kostiumów Nō

W teatrze Nō nie istniała jedna „lista projektantów kostiumów” w nowoczesnym sensie. Kostiumy rozwijały się jako część całego systemu artystycznego (szkoły aktorskie + warsztaty tkackie + patronat arystokracji). Najważniejsze postacie i środowiska, które miały wpływ na rozwój kostiumów Nō, to przede wszystkim twórcy teatru oraz szkoły wykonawcze.

Kluczowe postacie historyczne teatru nō:

Kan'ami i Zeami

Kan'ami i Zeami to wybitny japoński duet ojca i syna (odpowiednio: Kan'ami Kiyotsugu, ok. 1333–1384, i Zeami Motokiyo, ok. 1363–1443), którzy w XIV i XV wieku zrewolucjonizowali japońską scenę, przekształcając popularne ludowe przedstawienia w klasyczny, wyrafinowany teatr Nō.

Ich kluczowym osiągnięciem było: połączenie stylów, wiejskich tańców rytualnych (*dengaku*) oraz popularnych pieśni z estetyką dworską, buddyzmem Zen i kulturą samurajską a także kodyfikacja teatru. Stworzyli podwaliny pod teatr grany w niezmienionej formie od ponad 600 lat. Założyli trupę teatralną, która z czasem przekształciła się w jedną z najważniejszych szkół Nō – Kanze.

Kan'ami (1333–1384)

Aktor, dramaturg i poeta. To on jako pierwszy w historii zaczął wplatać w dramaty elementy *kusemai* (pieśni i tańca o silnym, nieregularnym rytmie), nadając przedstawieniom wyjątkowy wyraz literacki i dramatyczny. Kan'ami był jednym z twórców formy Nō w XIV w. Wprowadzał elementy widowiskowe i muzyczne, które wymagały bardziej wyrafinowanych strojów niż wcześniejsze formy teatralne. Jego działalność przyczyniła się do tego, że kostium zaczął pełnić funkcję symboliczną (status, charakter, rola postaci).

Zeami Motokiyo (1363–1443)

Syn Kan'ami, uważany za największego dramaturga i teoretyka w historii teatru Nō. Napisał około 50 sztuk (m.in. *Takasago*, *Izutsu*) oraz stworzył słynne traktaty estetyczne (np. *Fūshikaden* – "Krzewienie stylu"), w których szczegółowo opisał zasady aktorstwa, etykę oraz mistyczne pojęcie piękna (*yūgen*). Zeami doprowadził Nō do klasycznej formy i stworzył teorię „yūgen” (subtelności piękna). W jego ujęciu kostium nie był tylko dekoracją, ale częścią „estetycznej iluzji”. Uporządkował typy ról (*shite*, *waki*), co doprowadziło do standaryzacji kostiumów dla poszczególnych kategorii postaci.

Choć Kan'ami i Zeami byli przede wszystkim reformatorami teatru nō, ich działalność pośrednio wpłynęła również na kyōgen. Ustalili oni: relację między poważnym nō a komicznym kyōgen, różnicę wizualną między bogatym kostiumem nō a prostszym strojem kyōgen, teatralne konwencje dotyczące ruchu i funkcji ubioru scenicznego. Dzięki temu kostium kyōgen rozwinął własną estetykę: bardziej realistyczną, funkcjonalną i komiczną.

Szkoły Nō i standaryzacja kostiumów

Od XV–XVI wieku rozwój kostiumów był związany z pięcioma głównymi szkołami: Kanze, Hōshō, Komparu, Kongō, Kita.

Szkoły te nie „projektowały” kostiumów w pojedynczym sensie, ale utrzymywały ich formy, kolory i sposoby użycia. Dzięki temu powstał system, w którym kostium jednoznacznie określał: wiek i status postaci, płeć i rolę (duch, wojownik, kobieta itd.) oraz nastrój i rangę sceniczną

Rzemieślnicy i rozwój techniki tkanin

Ogromny wkład w historię kostiumu Nō mieli anonimowi mistrzowie tkactwa i farbiarstwa z okresu Muromachi i później. To oni: wprowadzili bogato zdobione jedwabie importowane z Chin (np. brokaty) rozwijali techniki takie jak haft metaliczną nicią i złoceń tworzyli charakterystyczne typy tkanin Nō (np. *karaori*, *nuihaku*, *atsuita*)

Znaczenie w historii kostiumu teatralnego

Nō theatre odegrał kluczową rolę w historii kostiumu scenicznego, ponieważ to właśnie w jego obrębie strój przestał być jedynie ozdobą, a zaczął funkcjonować jako pełnoprawny język znaczeń. Kostium w teatrze Nō został przekształcony w system semiotyczny – widz „czytał” postać nie tylko poprzez akcję czy tekst, ale przede wszystkim przez formę ubioru, jego kolor, fakturę i sposób wykonania. Każdy element stroju nioś określone znaczenie: informował o statusie społecznym, wieku, płci, a nawet o charakterze lub stanie emocjonalnym bohatera.

Z czasem w teatrze Nō wykształciła się silna standaryzacja kostiumów scenicznych. Oznaczało to, że konkretne typy postaci były przypisane do określonych form ubioru, które powtarzano zgodnie z tradycją. Dzięki temu widzowie mogli natychmiast rozpoznać typ bohatera, niezależnie od treści przedstawienia. Ta powtarzalność nie ograniczała jednak artystycznego wyrazu – przeciwnie, nadawała mu precyzję i głębię symboliczną.

Równocześnie rozwinięto wyjątkowo zaawansowane techniki tekstylne. Tkaniny używane w kostiumach Nō charakteryzowały się bogactwem haftów, złoceń i skomplikowanymi wzorami, które później wywarły wpływ na estetykę innych form teatru japońskiego, zwłaszcza Kabuki theatre, a także na kostiumografię dworską. W Kabuki przejęto nie tylko techniki zdobienia, ale też ideę kostiumu jako spektakularnego nośnika znaczeń i emocji.

Najważniejsze typy kostiumów w tym systemie miały wyraźnie określone funkcje. *Karaori* – bogato haftowane kimono kobiece – podkreślały elegancję i status postaci żeńskich, często idealizowanych i symbolicznych. *Atsuita*, czyli męskie szaty o geometrycznych wzorach, nadawały postaciom powagę i formalność, jednocześnie wzmacniając ich sceniczny autorytet. Stroje arystokratyczne, określane jako *kara-ori*, wyróżniały się wielobarwnością i bogactwem detalu, podkreślając wysoką pozycję społeczną bohaterów. Z kolei *suikan*, inspirowany dawnym strojem dworskim, przywoływał atmosferę ceremonialności i tradycji.

Każdy detal kostiumu – od koloru nici, przez układ wzoru, aż po sposób noszenia tkaniny – był podporządkowany ściśle określonym konwencjom scenicznym. Nie było tu miejsca na przypadkowość. Kostium stawał się częścią dramaturgii, współtworzył narrację i budował znaczenia równie silnie jak ruch aktora czy muzyka. W ten sposób teatr Nō ukształtował model, w którym strój nie tylko „pokazuje postać”, ale aktywnie opowiada historię.

Kostium w teatrze Kyōgen

Funkcja Kyōgen

Kyōgen rozwijał się równolegle z teatrem Nō jako komiczny przerywnik między poważnymi dramatami. W przeciwieństwie do podniosłego charakteru Nō, Kyōgen skupiał się na codziennym życiu, humorze i satyrze społecznej.

Cechy kostiumów Kyōgen

Kyōgen theatre rozwijał się jako komediowy kontrpunkt dla poważnego i ceremonialnego Nō theatre, co znalazło bezpośrednie odzwierciedlenie w jego kostiumach. W przeciwieństwie do bogato zdobionych, symbolicznie skomplikowanych strojów Nō, ubiór w Kyōgen dążył do prostoty i większej bliskości codzienności. Kostiumy były mniej warstwowe, lżejsze i pozbawione nadmiaru dekoracji, a ich wzory – choć wciąż oparte na tradycyjnych krojach – często upraszczano, by nie odciągały uwagi od komediowej akcji.

Ta oszczędność formy nie była przypadkowa. Miała ona wzmacniać efekt realizmu i sprawiać, że widzowie łatwiej rozpoznawali w bohaterach siebie samych lub osoby ze swojego otoczenia. Stroje przypominały więc codzienny ubiór mieszkańców Japonii z okresu, w którym teatr się rozwijał, co dodatkowo wzmacniało komiczny charakter przedstawień – humor wynikał często z obserwacji zwyczajnych sytuacji, a nie z mitologicznego czy duchowego dystansu.

Maski, tak charakterystyczne dla Nō, w Kyōgen pojawiały się znacznie rzadziej. Zarezerwowane były głównie dla postaci nadnaturalnych, takich jak demony, duchy czy zwierzęta. W większości przypadków aktorzy grali jednak z odsłoniętą twarzą, co pozwalało na pełniejsze wykorzystanie mimiki i gestu – kluczowych elementów komizmu scenicznego.

Ważną cechą rozwoju kostiumów Kyōgen było to, że nie powstawały one w oparciu o pracę pojedynczych „projektantów” w nowoczesnym sensie. Ich kształtowanie było efektem długotrwałej tradycji przekazywanej przez szkoły aktorskie, warsztaty tkackie oraz rody związane z teatrem nōgaku. To właśnie te środowiska wspólnie utrzymywały konwencje stroju, dbając o ich ciągłość i zgodność z tradycją, ale jednocześnie dostosowując je do specyfiki komediowej sceny.



Sztuka kyōgen w świątyni buddyjskiej Mibu w [Kioto](#), 2006 r.

W efekcie kostium w Kyōgen stał się narzędziem równowagi między tradycją a codziennością – zachowywał historyczne formy, ale jednocześnie był bardziej swobodny, funkcjonalny i zrozumiały dla widza. Dzięki temu wspierał podstawowy cel tego teatru: wywołanie śmiechu poprzez rozpoznawalność, przesadę i lekkość formy.

Szkoły i system Kyōgen

Najważniejsze środowiska:

Ōkura-ryū

Ōkura-ryū należy do najważniejszych szkół teatru kyōgen, tradycyjnej japońskiej formy komediowej wystawianej obok teatru nō. Szczególną rolę w jej rozwoju odegrał Ōkura Toraakira, który w XVII wieku przyczynił się do uporządkowania i standaryzacji wielu elementów przedstawień, w tym również kostiumów scenicznych. Dążył do większej spójności wizualnej oraz funkcjonalności strojów, dzięki czemu kostium stał się bardziej czytelnym nośnikiem informacji o postaci i jej pozycji społecznej.

Jednym z najważniejszych osiągnięć Toraakiry było upowszechnienie użycia **kamishimo** – ceremonialnego stroju samurajskiego składającego się z kamizelki o szerokich ramionach (*kataginu*) oraz spodni **hakama**. Elementy te stały się charakterystycznym składnikiem kostiumów wielu postaci występujących w kyōgen. Rozwinął również dekoracyjne, geometryczne wzory zdobiące kataginu, które nie tylko podnosiły walory estetyczne stroju, ale także pomagały widzom rozpoznawać status społeczny i charakter bohaterów. Dzięki tym zmianom kostiumy szkoły Ōkura-ryū zyskały bardziej uporządkowany i rozpoznawalny charakter.

Znaczący wkład w rozwój kostiumu teatralnego miała także Izumi-ryū, druga wielka szkoła kyōgen. Jej przedstawiciele poświęcali szczególną uwagę symbolicznie kolorów oraz relacji między strojem a ruchem scenicznym. W kostiumach częściej

wykorzystywano określone barwy do podkreślania cech bohaterów, ich wieku, temperamentu czy pozycji społecznej. Rozwijano także lżejsze konstrukcje strojów, które zwiększały swobodę ruchów aktorów i pozwalały na bardziej dynamiczną grę sceniczną.

Dzięki działalności szkół Ōkura-ryū i Izumi-ryū kostium w teatrze kyōgen stał się nie tylko elementem dekoracyjnym, lecz także ważnym środkiem komunikacji scenicznej. Odpowiedni dobór kroju, koloru i ornamentyki pomagał widzom odczytywać charakter postaci oraz sens przedstawianych sytuacji. Rozwiązania wypracowane przez obie szkoły wpłynęły na ukształtowanie klasycznej estetyki kyōgen i pozostają widoczne w tradycyjnych przedstawieniach tego teatru do dziś.

Rzemiosło Nishijin

Rzeczywistość teatralnego w Japonii był ściśle związany z działalnością warsztatów tkackich działających w dzielnicy Nishijin w Kioto. Od średniowiecza ośrodek ten słynął z produkcji najwyższej jakości tkanin, które trafiały zarówno na dwór cesarski, jak i do teatrów. Szczególne znaczenie miały warsztaty wytwarzające bogato zdobione brokaty przeznaczone dla teatru Nō. Luksusowe materiały, utkane złotymi i srebrnymi nićmi, podkreślały ceremonialny charakter przedstawień oraz wysoki status bohaterów. Równocześnie rzemieślnicy z Nishijin opracowywali dekoracyjne tkaniny wykorzystywane w teatrze Kyōgen, który rozwijał się jako komediowe uzupełnienie poważnych spektakli Nō. Istotną rolę odegrało również doskonalenie technik farbowania szablonowego, pozwalających na tworzenie wyrazistych wzorów i motywów dekoracyjnych dostosowanych do potrzeb scenicznych.

Wpływ tych warsztatów widoczny był szczególnie w kostiumach Kyōgen. W przeciwieństwie do bogatych i ciężkich szat używanych w Nō, kostiumy komediowe cechowała większa prostota. Wynikało to zarówno z charakteru przedstawień, jak i z konieczności zapewnienia aktorom swobody ruchu podczas dynamicznej gry scenicznej. Strój nie miał olśniewać przepychem, lecz pomagać widzowi szybko rozpoznać typ postaci i zrozumieć sytuację komiczną.

W teatrze Kyōgen wykształciła się wyraźna typologia bohaterów, a kostium pełnił funkcję znaku identyfikacyjnego. Odpowiedni ubiór pozwalał natychmiast odróżnić sługę od samuraja, mnicha od chłopca czy oszusta od istoty nadprzyrodzonej. Dzięki temu publiczność mogła bez trudu śledzić akcję i skupiać się na humorystycznych dialogach oraz sytuacjach scenicznych.

Charakterystycznym elementem kostiumów były także dekoracyjne wzory o komediowym wydźwięku. Na tkaninach pojawiały się motywy homarów, rzodkwi, ryb, naczyń oraz innych przedmiotów codziennego użytku. Takie przedstawienia podkreślały ludowy charakter Kyōgen i wzmacniały efekt humorystyczny. W przeciwieństwie do symboliki Nō, odwołującej się do świata arystokracji, religii i legend, dekoracje kostiumów Kyōgen czerpały inspirację z codziennego życia zwykłych ludzi.

Nie mniej ważna była funkcjonalność stroju. Kostiumy projektowano tak, aby nie ograniczały ruchów aktorów wykonujących gesty, biegi czy sceniczne wygłupy.

Lżejsze tkaniny, prostsze kroje i mniejsza liczba warstw umożliwiały swobodną ekspresję, która stanowiła jeden z najważniejszych środków komizmu w Kyōgen. W rezultacie kostium tego teatru stał się połączeniem rzemieślniczego kunsztu warsztatów Nishijin, czytelnej charakterystyki postaci oraz praktycznych wymagań sceny komediowej.

Najważniejsze szkoły i środowiska

Szkoła Ōkura (Ōkura-ryū)

Ōkura Toraakira

Ōkura Toraakira należał do grona najwybitniejszych mistrzów szkoły Ōkura i odegrał kluczową rolę w kształtowaniu estetyki teatru Kyōgen. Jego działalność przypadła na czas, gdy sztuka ta stopniowo umacniała swoją odrębność wobec bardziej ceremonialnego i elitarnego teatru Nō. Choć Toraakira zasłynął jako znakomity aktor i teoretyk sceny, jego najtrwalszym osiągnięciem okazało się uporządkowanie zasad dotyczących kostiumu teatralnego.

Wcześniejsze przedstawienia Kyōgen pozostawały pod silnym wpływem Nō. Aktorzy często korzystali z podobnych elementów garderoby, a granica między strojem symbolicznym a realistycznym nie zawsze była wyraźna. Bogate tkaniny, dekoracyjne wzory i ceremonialny charakter ubioru dobrze współgrały z podniosłą atmosferą Nō, lecz w Kyōgen – gatunku opartym na humorze, codziennych sytuacjach i obserwacji ludzkich słabości – zaczynały stanowić pewną przeszkodę. Publiczność potrzebowała szybkiego i czytelnego rozpoznania postaci, zanim jeszcze bohater zdążył wypowiedzieć pierwsze kwestie.

Toraakira dostrzegł tę potrzebę i podjął wysiłek systematyzacji praktyki scenicznej. W jego koncepcji kostium nie miał być wyłącznie ozdobą ani znakiem prestiżu teatru. Powinien przede wszystkim przekazywać informacje o bohaterze. Aktor wcielający się w sługę, kupca, mnicha czy samuraja musiał pojawić się na scenie w stroju odpowiadającym jego pozycji społecznej. W ten sposób ubiór stawał się elementem narracji, a nie jedynie dekoracją.

Szczególne znaczenie miało uporządkowanie relacji między statusem postaci a kostiumem. Toraakira określił, jakie części garderoby przysługują przedstawicielom różnych warstw społecznych oraz jak dalece można upraszczać lub wzbogacać ich wygląd. Dzięki temu widz natychmiast odczytywał społeczną hierarchię bohaterów. Samuraj wyróżniał się formalnym strojem z elementami kamishimo, urzędnik nosił ubiór podkreślający jego rangę, natomiast sługa czy wieśniak pojawiał się w znacznie prostszej formie. Już samo wejście postaci na scenę budowało kontekst sytuacji komicznej.

Jednocześnie mistrz dążył do większego realizmu. Zamiast kosztownych, ceremonialnych szat charakterystycznych dla Nō coraz

częściej stosowano kostiumy inspirowane codziennym ubiorem mieszkańców Japonii. Nie oznaczało to całkowitej rezygnacji z teatralnej stylizacji, lecz świadome zbliżenie sceny do świata znanego publiczności. Widzowie mogli rozpoznawać w bohaterach ludzi spotykanych na ulicach, targach czy w urzędach, co wzmacniało komiczny efekt przedstawień.

Równolegle Toraakira ograniczał nadmierną dekoracyjność strojów. Zamiast bogatych haftów i skomplikowanych motywów preferował oszczędniejsze rozwiązania. W kostiumach utrwaliły się szerokie hakama, formalne kamishimo oraz proste wzory geometryczne i roślinne. Takie elementy zachowywały elegancję, ale nie odciągały uwagi od gry aktorskiej i dialogu, które stanowiły istotę Kyōgen. Prostota stroju pozwalała także wyraźniej eksponować ruch sceniczny oraz mimikę wykonawców.

Najważniejszą konsekwencją reform Toraakiry było jednak nadanie kostiumowi nowej funkcji. Strój zaczął działać jako narzędzie społecznej charakterystyki postaci i źródło komizmu. Widz, patrząc na ubiór bohatera, rozpoznawał nie tylko jego pozycję społeczną, lecz także zawód, aspiracje, a często nawet temperament. Zbyt formalnie ubrany sługa, przesadnie dumny urzędnik czy samuraj o nieco nieporadnej postawie stawali się zabawni już w chwili pojawienia się na scenie. Kostium współtworzył więc żart, zanim jeszcze został wypowiedziany.

Dzięki działalności Ōkury Toraakiry kostium Kyōgen osiągnął formę, która przetrwała przez kolejne stulecia. Stał się bardziej przejrzysty, bliższy codziennemu doświadczeniu odbiorców i silniej związany z dramaturgią przedstawienia. To właśnie wtedy strój przestał być jedynie elementem widowiska, a stał się ważnym środkiem opowiadania historii, pozwalającym publiczności odczytać społeczną i komiczną naturę bohaterów jednym spojrzeniem.

Ōkura school

Jedna z najstarszych szkół kyōgen, działająca od okresu Muromachi. Aktorzy tej szkoły utrwalili podstawowe typy kostiumów dla postaci służących, mnichów, samurajów i chłopów. Ich wkład polegał głównie na: standaryzacji kroju kostiumów scenicznych, utrzymaniu prostszego stylu niż w teatrze nō, rozwinięciu charakterystycznych geometrycznych i humorystycznych wzorów na kataginu (beZRĘkawnikach scenicznych). To właśnie dzięki tej tradycji kostium kyōgen zachował codzienny, bardziej „ludzki” charakter, odmienny od ceremonialnego przepychu nō.

Szkoła Izumi (Izumi-ryū)

Izumi-ryū odegrała wyjątkową rolę w historii rozwoju kostiumu teatralnego Kyōgen. O ile wcześniejsi mistrzowie skupiali się przede wszystkim na uporządkowaniu zasad ubioru i dostosowaniu go do społecznej funkcji postaci, o tyle twórcy szkoły Izumi poszli krok dalej, przekształcając kostium w subtelny system znaków scenicznych. Dzięki ich działalności strój nie tylko informował o tym, kim jest bohater, ale również

sugerował jego charakter, pozycję społeczną i miejsce w świecie przedstawionym.

Rozwój szkoły przypadł na okres, gdy Kyōgen był już ugruntowaną formą teatralną, posiadającą własne tradycje i repertuar. Aktorzy Izumi-ryū doskonale rozumieli, że komedia wymaga szybkości, ruchu i bezpośredniego kontaktu z publicznością. W związku z tym zaczęli zwracać szczególną uwagę na praktyczne aspekty kostiumu. Stroje stopniowo stawały się lżejsze, wygodniejsze i lepiej dostosowane do dynamicznej gry aktorskiej. Aktor mógł swobodniej wykonywać gwałtowne gesty, szybkie zwroty czy przesadzone ruchy ciała, które stanowiły jeden z najważniejszych środków komizmu w Kyōgen.

Jednocześnie szkoła Izumi rozwijała bardziej wyrafinowany język wizualny. Kolor i wzór przestały być jedynie dekoracją tkaniny. Stały się świadomie wykorzystywanymi znakami scenicznymi. Odpowiednio dobrane barwy pomagały widzowi natychmiast rozpoznać społeczną pozycję bohatera. Stonowane i eleganckie zestawienia wskazywały osoby o wyższym statusie, podczas gdy prostsze rozwiązania podkreślały skromniejsze pochodzenie postaci. Także wzory nabrały większego znaczenia. Motywy geometryczne, roślinne czy stylizowane ornamenty mogły sugerować określony zawód, środowisko społeczne lub cechy charakteru.

Szczególnie istotne było zachowanie równowagi między czytelnością a prostotą. W przeciwieństwie do teatru Nō, którego kostiumy często zachwycały bogactwem haftów, ciężkich jedwabów i skomplikowanych dekoracji, Izumi-ryū konsekwentnie utrzymywała bardziej oszczędną estetykę. Aktorzy korzystali przede wszystkim z tradycyjnych tkanin konopnych i jedwabnych o stosunkowo prostej strukturze. Materiały te zapewniały elegancki wygląd, ale jednocześnie nie przytłaczały widza nadmiarem ornamentów. Dzięki temu uwaga publiczności pozostawała skupiona na akcji scenicznej oraz relacjach między bohaterami.

W praktyce oznaczało to stopniowe wykształcenie kostiumu, który był jednocześnie funkcjonalny i symboliczny. Strój służył aktorowi jako narzędzie gry, a widzowi jako przewodnik po świecie przedstawienia. Już na pierwszy rzut oka można było odczytać podstawowe informacje o postaci, lecz bardziej doświadczeni odbiorcy dostrzegali również subtelniejsze znaczenia ukryte w kolorystyce czy rodzaju wzoru. Kostium stawał się więc ważnym elementem teatralnego języka, współtworzącym komizm i dramaturgię spektaklu.

Wpływ szkoły Izumi okazał się wyjątkowo trwały. W XIX i XX wieku, gdy japoński teatr musiał odnaleźć się w realiach gwałtownych przemian społecznych i kulturowych, właśnie rozwiązania wypracowane przez Izumi-ryū stały się punktem odniesienia dla wielu wykonawców. Ich koncepcja lekkiego, funkcjonalnego i czytelnego kostiumu dobrze odpowiadała potrzebom współczesnej sceny. Zachowano tradycyjne kroje, materiały i

symbolikę, jednocześnie dbając o wygodę aktorów oraz przejrzystość przekazu dla nowej publiczności.

Dlatego współczesny kostium Kyōgen, oglądany dziś zarówno w Japonii, jak i na scenach międzynarodowych, w dużej mierze nosi ślady estetyki rozwijanej przez szkołę Izumi. Charakterystyczna prostota, umiarkowana dekoracyjność, świadome wykorzystanie koloru oraz lekkość konstrukcji są rezultatem wielowiekowej pracy jej mistrzów. Dzięki nim kostium Kyōgen zachował swoją tradycyjną tożsamość, a zarazem pozostał żywym elementem teatru, zdolnym skutecznie komunikować znaczenia współczesnym widzom.

Najważniejsze cechy wkładu kyōgen w historię kostiumu teatralnego

Kyōgen odegrał niezwykle istotną rolę w historii kostiumu teatralnego, wprowadzając rozwiązania, które wyraźnie odróżniały go od bardziej ceremonialnego teatru nō. Przede wszystkim nastąpiło uproszczenie stroju scenicznego. Podczas gdy w nō dominowały bogato zdobione, ciężkie i pełne symboliki kostiumy podkreślające podniosły charakter przedstawienia, kyōgen zwrócił się ku codzienności. Stroje zaczęto wzorować na ubiorach znanych z życia codziennego epoki Edo, dzięki czemu przedstawienia stały się bliższe zwykłym ludziom i bardziej realistyczne.

Istotnym osiągnięciem kyōgen był także rozwój kostiumu typologicznego. Oznaczało to, że sam wygląd stroju pozwalał widzowi natychmiast rozpoznać charakter i społeczną rolę bohatera. Inaczej ubierano sługę, inaczej samuraja, mnicha czy chłopca. Charakterystyczne kostiumy otrzymywali również oszuści, demony oraz postacie zwierzęce. Dzięki temu widz już od pierwszego pojawienia się aktora na scenie wiedział, z jakim typem postaci ma do czynienia, co ułatwiało odbiór komediowej akcji.

Kyōgen wprowadził również humorystyczne motywy dekoracyjne, które stały się jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów tego teatru. Na kostiumach pojawiały się duże, wyraziste wzory przedstawiające homary, rzodkiewki, zwierzęta czy przedmioty codziennego użytku. Dekoracje te nie tylko wzmacniały komiczny charakter spektaklu, ale także dodawały scenie lekkości i dynamiki.

Bardzo ważna była także funkcjonalność ruchowa kostiumów. Stroje projektowano w taki sposób, aby umożliwiały aktorom swobodne poruszanie się, wykonywanie szybkich gestów oraz ekspresyjną grę ciała. Miało to ogromne znaczenie, ponieważ kyōgen opierał się na żywej akcji, humorze i ruchu scenicznym, w przeciwieństwie do bardziej statycznego i ceremonialnego nō.

W rezultacie kostium kyōgen stał się jednym z najważniejszych przykładów stroju teatralnego podporządkowanego przede wszystkim charakterowi postaci oraz funkcji scenicznej, a nie wyłącznie

dekoracyjności. Jego forma łączyła praktyczność, czytelność i komizm, wpływając na rozwój późniejszych tradycji teatralnych w Japonii.

Rozkwit kostiumu w teatrze Kabuki

Narodziny Kabuki

Teatr Kabuki powstał na początku XVII wieku, w okresie Edo. Był teatrem miejskim i popularnym, skierowanym do mieszczan. W przeciwieństwie do surowego Nō, Kabuki stawiało na widowiskowość, ruch i spektakularny efekt wizualny.

To właśnie w Kabuki kostium osiągnął najbardziej dekoracyjną i teatralną formę.

Wpływ ograniczeń społecznych

Rozwój kostiumów Kabuki był silnie związany z ograniczeniami narzucanymi przez władzę siogunatu Tokugawa. Aktorom zabraniano kopiowania strojów arystokracji i samurajów. W odpowiedzi twórcy Kabuki zaczęli przesadzać formę kostiumów: zwiększano objętość rękawów i ramion, stosowano intensywne kolory, wykorzystywano bogate hafty i aplikacje, tworzone wyolbrzymione sylwetki.

W rezultacie kostiumy sceniczne stały się bardziej efektowne niż autentyczne stroje epoki.

Charakterystyczne cechy kostiumów Kabuki

W historii japońskiego teatru kostium Kabuki osiągnął rangę samodzielnego dzieła sztuki. W przeciwieństwie do wielu innych tradycji teatralnych, gdzie strój pełni przede wszystkim funkcję pomocniczą wobec tekstu lub gry aktorskiej, w Kabuki stał się jednym z głównych środków budowania spektaklu. Publiczność przychodziła nie tylko po to, by śledzić fabułę, lecz również by podziwiać niezwykle bogactwo wizualne sceny. Kostium miał olśniewać, przyciągać wzrok i natychmiast informować widza o charakterze postaci.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech kostiumów Kabuki była ich przesadna dekoracyjność. W epoce Edo, kiedy teatr ten rozwijał się najintensywniej, twórcy dążyli do stworzenia widowiska pełnego przepychu i spektakularnych efektów. Stroje wykonywano z najdroższych materiałów, wykorzystując luksusowe jedwabie, brokaty oraz kunsztowne hafty. Powierzchnie szat pokrywały rozbudowane motywy roślinne, zwierzęce i geometryczne, często wykonywane złotymi i srebrnymi nićmi. W świetle lamp i świec hafty odbijały blask, nadając postaciom niemal nadnaturalny wygląd.



Izumo no Okuni. Okuni kabuki byobu-zu przycięty i ulepszony.jpg
Domena publiczna.

Dekoracyjność nie była jednak celem samym w sobie. Każdy element kostiumu miał znaczenie dramaturgiczne. W Kabuki wykształcił się rozbudowany system znaków wizualnych, dzięki któremu widz mógł odczytać najważniejsze informacje o bohaterze już w chwili jego pojawienia się na scenie. Kolorystyka, wzory, rodzaj tkaniny i sposób noszenia stroju tworzyły swoisty język teatralny.

Szczególną rolę odgrywały kontrastowe zestawienia kolorystyczne. Artyści Kabuki świadomie wykorzystywali silne kontrasty czerwieni, czerni, błękitu, bieli czy złota, aby zwiększyć widoczność postaci i podkreślić ich emocjonalny charakter. Intensywne kolory doskonale sprawdzały się na dużych scenach, gdzie nawet widzowie siedzący daleko mogli łatwo rozpoznać głównych bohaterów. Barwa stawała się więc nie tylko elementem estetyki, lecz także narzędziem komunikacji.

Kostium był ściśle związany z typem postaci. Bohaterowie pozytywni, wierni ideałom odwagi, honoru czy lojalności, pojawiali się zwykle w harmonijnych zestawieniach kolorystycznych. Jasne odcienie błękitu, zieleni, bieli czy subtelnych czerwieni podkreślały ich szlachetność i moralną czystość. Wzory na ich szatach były eleganckie, lecz uporządkowane, odzwierciedlając wewnętrzną równowagę bohatera.

Inaczej prezentowano postacie negatywne. Złoczyńcy, zdrajcy i bohaterowie kierujący się chciwością otrzymywali kostiumy o bardziej agresywnym charakterze. Dominowały ciemne kolory, ostre kontrasty oraz dynamiczne wzory, które budziły niepokój lub sugerowały niebezpieczeństwo. Czerń zestawiana z czerwienią, gwałtowne linie

ornamentów czy motywy kojarzone z siłą i przemocą pomagały widzowi natychmiast rozpoznać przeciwnika głównego bohatera.

Najbardziej imponujące stroje należały jednak do wojowników i bohaterów historycznych. Ich kostiumy projektowano tak, aby tworzyły monumentalną sylwetkę. Poszerzone ramiona, wielowarstwowe szaty, ciężkie tkaniny i rozbudowane elementy dekoracyjne sprawiały, że aktor wydawał się większy i potężniejszy niż w rzeczywistości. Taki efekt był szczególnie ważny podczas słynnych póz scenicznych *mie*, kiedy wykonawca zatrzymywał ruch w kulminacyjnym momencie akcji. Monumentalny kostium wzmacniał wówczas wrażenie siły, odwagi i heroizmu.

Nieodłącznym elementem tej estetyki był również makijaż. Szczególne znaczenie zyskał system *kumadori*, stosowany przede wszystkim w rolach bohaterów o wyjątkowo silnych emocjach lub nadludzkich cechach. Makijaż ten polegał na nakładaniu wyrazistych, kolorowych linii na białą podstawę twarzy. Linie nie były przypadkowe – podkreślały napięcie mięśni i uwydatniały emocjonalny charakter postaci.

Kolory *kumadori* współgrały z kostiumem, tworząc spójną całość wizualną. Czerwone linie symbolizowały odwagę, siłę i sprawiedliwość, dlatego często pojawiały się u bohaterów pozytywnych. Niebieskie lub granatowe wskazywały na okrucieństwo, zazdrość albo demoniczną naturę postaci. Brązy, czernie czy fiolety mogły sugerować nadprzyrodzone moce, gniew lub tragiczny charakter bohatera. W efekcie twarz aktora stawała się przedłużeniem kostiumu, a kostium przedłużeniem charakteru postaci.

Największym osiągnięciem twórców Kabuki było stworzenie niezwykle spójnego systemu wizualnego. Kostium, kolor, wzór, sylwetka i makijaż nie funkcjonowały oddzielnie, lecz współtworzyły jedną teatralną kompozycję. Widz nie musiał czekać na rozwój akcji, aby zrozumieć podstawowe cechy bohatera. Już samo pojawienie się aktora na scenie przekazywało informacje o jego statusie, moralności, temperamentie i roli w dramacie.

Dzięki temu kostium Kabuki stał się czymś więcej niż tylko elementem garderoby scenicznej. Był narzędziem narracji, symbolem prestiżu teatru i jednym z najbardziej rozpoznawalnych osiągnięć kultury japońskiej. Do dziś zachwyca rozmachem, bogactwem wykonania i umiejętnością przekazywania znaczeń za pomocą samej formy wizualnej.

Hikinuki – szybka zmiana kostiumu

Jednym z najbardziej widowiskowych elementów Kabuki była technika hikinuki, czyli błyskawiczna zmiana kostiumu na scenie. Dzięki specjalnym szwom i pomocy obsługi aktor mógł w jednej chwili zmienić strój, co symbolizowało przemianę emocjonalną lub fabularną bohatera.

Symbolika wzorów i kolorów

W Kabuki każdy detal miał znaczenie: smoki oznaczały siłę, kwiat wiśni symbolizował ulotność życia, fale kojarzono z energią i niebezpieczeństwem, czerwony kolor podkreślał odwagę, niebieski lub indygo wskazywały na zło i chłód emocjonalny.

Znająca konwencje publiczność mogła odczytywać znaczenia kostiumu niemal jak język wizualny.

Teatr Kabuki rozwinął niezwykle rozbudowaną kulturę kostiumu scenicznego, w której projektanci, aktorzy i warsztaty tkackie wspólnie tworzyli charakterystyczną estetykę. W przeciwieństwie do współczesnego teatru, przez większość historii Kabuki nie istniał zawód „kostiumografa” w dzisiejszym rozumieniu — ogromny wpływ mieli przede wszystkim wybitni aktorzy, rody teatralne oraz mistrzowie rzemiosła tekstylnego.



Ichikawa Danjūrō I w roli Sogi Gorō na rycinie Torii Kiyomasu. Jest to prawdopodobnie jedna z najśłynniejszych wczesnych rycin aktorskich *ukiyo-e*. Domena publiczna.

Rycina przedstawiająca Ichikawa Danjūrō I w roli Sogi Gorō należy do najwcześniejszych i najbardziej rozpoznawalnych przykładów aktorskiego druku w tradycji *ukiyo-e*. Dzieło wykonane przez Torii Kiyomasu nie jest jedynie ilustracją sceny teatralnej – to wizualny zapis fenomenu rodzącego się nowego typu kultury miejskiej, w której aktor staje się ikoną, a teatr przenika do świata codziennej estetyki odbiorców.

Przesada jako estetyka

Ograniczenia władz Tokugawa zakazujące kopiowania strojów arystokracji doprowadziły do ich przekształcenia w formy przesadzone: zwiększone rękawy i sylwetki, intensywne kolory, bogate hafty, monumentalne formy.

Hikinuki i transformacja

Na scenie teatru japońskiego, gdzie każdy ruch ma znaczenie rytuału, a gest potrafi zastąpić całe zdanie, **hikinuki** było czymś więcej niż tylko techniczną sztuczką. W rzeczywistości stanowiło teatralny moment graniczny — zawieszenie między jedną tożsamością a drugą.

Teatr Kabuki od wieków opiera się na intensywnej symbolice: kolorze, rytmie, pozycji ciała i kostiumie. W tym świecie ubranie nie jest jedynie strojem — jest „skórą postaci”, jej statusem, emocją i przeznaczeniem. Dlatego moment jego zmiany staje się opowieścią samą w sobie.

Hikinuki polegało na błyskawicznym zerwaniu lub odwinięciu zewnętrznej warstwy kostiumu w taki sposób, by w jednej chwili odsłonić zupełnie nową postać. Na oczach widzów bohater mógł przejść przemianę: z wojownika w ducha, z człowieka w istotę nadprzyrodzoną, z ofiary w mściciela. Nie było cięcia sceny, nie było zasłony — była czysta transformacja, widoczna i natychmiastowa.

Kluczową rolę odgrywali tu asystenci sceniczni (*kuroko*), ubrani na czarno i „niewidzialni” dla publiczności zgodnie z konwencją teatru. To oni w ułamku sekundy rozwiązywali sznurki, pociągali za ukryte wiązania i odsłaniali nową warstwę kostiumu. Całość była precyzyjnie wyreżyserowana jak mechanizm zegarka — błąd oznaczałby przerwanie iluzji.

Jednak prawdziwa siła hikinuki nie tkwiła w technice, lecz w znaczeniu. Zmiana stroju była fizycznym odpowiednikiem wewnętrznej przemiany bohatera. Publiczność nie musiała słyszeć monologu o „przebudzeniu” czy „zemście” — widziała ją natychmiast, w jednym dramatycznym geście odsłonięcia.

Twórcy Kabuki

Ichikawa Danjūrō I (初代 市川 段十郎)

Ichikawa Danjūrō I należy do najważniejszych postaci w historii teatru Kabuki. Jego nazwisko jest dziś kojarzone przede wszystkim z narodzinami stylu *aragoto* — „gwałtownego” lub „szorstkiego” sposobu aktorstwa, który ukształtował charakter teatru Edo. Jednak znaczenie Danjūrō nie ograniczało się wyłącznie do techniki gry scenicznej. Rewolucji, którą zapoczątkował, nie sposób oddzielić od rozwoju kostiumu teatralnego. W rzeczywistości jego wizja aktorstwa wymagała stworzenia zupełnie nowego języka wizualnego, a więc również nowego rodzaju stroju scenicznego.

Gdy Danjūrō rozpoczynał swoją karierę pod koniec XVII wieku, Kabuki było jeszcze stosunkowo młodą formą teatralną. Kostiumy wykorzystywane na scenie czerpały inspirację z ubiorów codziennych, strojów wojskowych oraz mody elit okresu

Edo. Były efektowne, ale nie zawsze dostosowane do nowych potrzeb rozwijającego się teatru. Danjūrō dostrzegł, że jego ekspresyjny styl gry wymaga również ekspresyjnej oprawy wizualnej. Aktor nie miał jedynie odgrywać bohatera – miał stać się jego monumentalnym ucieleśnieniem.

Właśnie dlatego wraz z rozwojem stylu *aragoto* zaczęła kształtować się nowa estetyka kostiumu. Bohaterowie grani przez Danjūrō byli nadludzko silni, odważni i pełni gwałtownych emocji. Tradycyjne stroje nie potrafiły odpowiednio podkreślić takich cech. Konieczne stało się powiększenie sylwetki aktora oraz nadanie jej większej siły wizualnej. W efekcie zaczęto projektować kostiumy o znacznie bardziej monumentalnych proporcjach. Poszerzano ramiona, zwiększano objętość rękawów i stosowano wielowarstwowe konstrukcje, które sprawiały, że postać dominowała nad przestrzenią sceniczną.

Danjūrō przyczynił się również do rozwoju zasady ścisłego związku między charakterem postaci a jej strojem. W jego przedstawieniach kostium nie był już jedynie ozdobą. Stał się narzędziem budowania dramaturgii. Bohaterowie heroiczni otrzymywali stroje o wyrazistej kolorystyce i silnych kontrastach. Dominowały czerwienie, złoto oraz intensywne odcienie barw symbolizujących energię i odwagę. Tkaniny zdobiono dużymi, łatwo rozpoznawalnymi motywami, które mogły być odczytane nawet przez widzów siedzących daleko od sceny.

Wraz z rozwojem tej estetyki rosło znaczenie luksusowych materiałów. Jedwabne tkaniny, bogate hafty i metaliczne nici zaczęły pełnić funkcję nie tylko dekoracyjną, ale także symboliczną. Blask złota i srebra podkreślał wyjątkowość bohaterów oraz ich niemal legendarny status. Kostium miał wzbudzać zachwyt już w chwili wejścia aktora na scenę. W epoce Edo, kiedy publiczność ceniła widowiskowość i teatralny przepych, takie rozwiązania spotykały się z ogromnym uznaniem.

Szczególnie ważnym wkładem Danjūrō było stworzenie ścisłej współpracy między kostiumem a makijażem. Styl *aragoto* doprowadził do narodzin charakterystycznego makijażu *kumadori*, który z czasem stał się jednym z symboli Kabuki. Wyraziste czerwone, niebieskie lub czarne linie nanoszone na twarz miały uwydatniać emocje i cechy charakteru postaci. Jednak ich pełny efekt był możliwy dopiero w połączeniu z odpowiednio zaprojektowanym strojem. Kostium i makijaż tworzyły jeden system wizualny. Czerwone linie na twarzy bohatera znajdowały odpowiednik w kolorystyce szat, a monumentalna konstrukcja stroju wzmacniała dramatyczny wyraz makijażu.

Dzięki temu publiczność mogła odczytać charakter bohatera niemal natychmiast. Zanim postać wypowiedziała pierwsze słowa, jej wygląd przekazywał podstawowe informacje o jej moralności, sile i roli w fabule. Ten sposób myślenia o kostiumie stał się jednym z fundamentów późniejszego Kabuki.

Znaczenie Danjūrō wykraczało poza pojedyncze przedstawienia. Jako autor sztuk, tworzący pod poetyckim pseudonimem Mimasuya Hyōgo, miał wpływ również na literacką stronę teatru. Pisał role i sceny z myślą o określonym efekcie wizualnym. Oznaczało to, że kostium stawał się częścią procesu twórczego już na etapie konstruowania dramatu. W ten sposób rozwijała się charakterystyczna dla Kabuki jedność tekstu, aktorstwa, makijażu i stroju.

Najtrwalszym dziedzictwem Ichikawy Danjūrō I okazało się jednak stworzenie wzorca bohatera Kabuki, którego wygląd definiował jego tożsamość sceniczną. Kolejne pokolenia aktorów z rodu Ichikawa rozwijały i doskonaliły rozwiązania zapoczątkowane przez swojego przodka. W XVIII i XIX wieku monumentalne kostiumy, bogate hafty, kontrastowe kolory oraz ścisłe powiązanie stroju z typem postaci stały się znakami rozpoznawczymi teatru Edo.

Dlatego historycy teatru postrzegają Danjūrō nie tylko jako wybitnego aktora i twórcę stylu *aragoto*, lecz także jako jednego z najważniejszych reformatorów kostiumu Kabuki. To dzięki jego artystycznej wizji strój sceniczny przestał pełnić funkcję wyłącznie dekoracyjną i stał się aktywnym uczestnikiem spektaklu. Monumentalne sylwetki bohaterów, luksusowe tkaniny, wyrazista kolorystyka i ścisła współpraca kostiumu z makijażem należą dziś do najbardziej rozpoznawalnych cech Kabuki – a ich źródła należy szukać właśnie w twórczości pierwszego Ichikawa Danjūrō I.

Sakata Tōjūrō I

Sakata Tōjūrō I (初代坂田藤十郎, *shodai Sakata Tōjūrō*) (1647-1 listopada 1709) był wczesnym aktorem kabuki okresu Genroku. Był pionierem stylu *wagoto* i szerzej kamigaty kabuki. Jego wpływ utrzymuje się w linii aktorów, którzy przejęli jego artystyczny płaszc.

Tōjūrō urodził się w Kioto w 1647 roku. Jego ojciec, Sakata Ichiemon, był właścicielem teatru. Sakata Tōjūrō był aktorem-menedżerem (*zagashira*) w teatrze Mandayū w Kioto. W tym okresie jego dramaturgią był Chikamatsu Monzaemon. Chikamatsu chwalił kunszt aktorski, w tym staranne podejście do dramaturgicznych wymagań scenariusza i zachęcanie innych aktorów do wglębiania się w szczegóły sytuacji postaci.

W lutym 1678 roku Tōjūrō zorganizował i wystawił sztukę teatralną zatytułowaną „*Yūgiri Nagori no Shōgatsu*”, której głównym bohaterem była słynna i popularna Kurtyzana Osaki, Yūgiri, zmarła miesiąc wcześniej. To właśnie w tej sztuce Tōjūrō po raz pierwszy zapoczątkował styl *wagoto*, charakteryzujący się powściągliwą, emocjonalną i realistyczną lub naturalistyczną grą aktorską. Sztuka ta ustanowiła precedens nie tylko dla stylu gry aktorskiej w kabuki Kamigata, ale także dla elementów fabuły i struktury.

Po kilku latach spędzonych w Osace, Tōjūrō powrócił do Kioto, gdzie kontynuował regularne występy. W roku 1693 w teatrze Miyako Mandayū odbyła się premiera „*Butsumo Mayasan Kaichō*”, pierwszej z szeregu sztuk napisanych przez wybitnego dramaturgę burnaku, Chikamatsu Monzaemona, specjalnie dla Tōjūrō.

Jako *Zamoto*, Tōjūrō nie tylko regularnie występował, ale także nadzorował produkcję sztuk, a także zarządzał i utrzymywał teatr. Oprócz występów we własnym teatrze Miyako Mandayū, występował w teatrach w Kioto.

Jest szczególnie znany z występów u boku Yoshizawy Ayame I, głównego pioniera onnagata, specjalizującego się w odgrywaniu wyłącznie ról kobiecych. Tōjūrō znany jest również z przyjaźni z aktorem z epoki Edo, Nakamurą Shichisaburō I, którego

poznał podczas tournée w Kamigata w 1698 roku. Oprócz Ayame, Tōjūrō zajmuje ważne miejsce w „*Actors' Analects*”, zbiorze pism z epoki Genroku (1688–1704) o kabuki, zawierającym przede wszystkim spostrzeżenia na temat życia aktorów kabuki, ich przemyślenia i porady dotyczące aktorstwa.

W ciągu swojej kariery Tōjūrō grał wiele ról, prawdopodobnie najczęściej Fujiya Izaemona, głównego bohatera męskiego i kochanka Yūjiriego w różnych wersjach „*Yūgiri Nagori no Shōgatsu*”, pisanych i wystawianych na przestrzeni lat. To właśnie w tej roli zadebiutował *wagoto* w inscenizacji „*Yūgiri Nagori no Shōgatsu*” z 1678 roku, a w październiku 1708 roku, w inscenizacji o tym samym tytule, zaliczył swój ostatni występ sceniczny.

Segawa Kikunojō I i rozwój kostiumów kobiecych

Segawa Kikunojō I był jednym z najwybitniejszych aktorów teatru kabuki w XVIII wieku, specjalizującym się w rolach kobiecych (*onnagata*). Odegrał ważną rolę w rozwoju kostiumu teatralnego, zwłaszcza strojów kobiecych. Wprowadzał bardziej wyrafinowane i realistyczne rozwiązania w zakresie kroju, kolorystyki oraz zdobień kimon scenicznych, dzięki czemu kostium lepiej podkreślał charakter i status odgrywanej postaci. Jego innowacje przyczyniły się do ukształtowania estetyki kobiecych kostiumów kabuki, które stały się bardziej eleganckie, dekoracyjne i dostosowane do wymagań scenicznego ruchu oraz ekspresji aktorskiej. Jego projekty miały też wpływ na modę Edo.

Bandō Mitsugorō III

Bandō Mitsugorō III był wybitnym aktorem teatru kabuki, który przyczynił się do rozwoju techniki *hikinuki* – błyskawicznej zmiany kostiumu na scenie, wykonywanej przy pomocy ukrytych pomocników. Technika ta pozwalała na natychmiastową przemianę postaci i zwiększała widowiskowość przedstawień. Mitsugorō III wykorzystywał kostium nie tylko jako element dekoracyjny, lecz także jako ważne narzędzie dramaturgiczne. Nagłe zmiany stroju podkreślały przemiany emocjonalne bohaterów, zwroty akcji oraz kontrasty między różnymi aspektami postaci, czyniąc kostium integralną częścią narracji scenicznej.

Rzemiosło Kabuki

Historia kostiumu Kabuki nie jest wyłącznie historią aktorów, dramaturgów i słynnych przedstawień. To również opowieść o pokoleniach rzemieślników, których nazwiska często pozostawały w cieniu scenicznych gwiazd, choć bez ich umiejętności nie powstałby charakterystyczny, olśniewający świat teatru Kabuki. Za monumentalnymi szatami wojowników, bogato zdobionymi kimonami kurtyzan i spektakularnymi kostiumami bohaterów historycznych stali mistrzowie tkactwa, farbiarstwa i haftu, którzy przez stulecia rozwijali techniki pozwalające przekształcić tkaninę w narzędzie teatralnej ekspresji.

Szczególne znaczenie miały warsztaty działające w Kyoto, od wieków uznawanym za najważniejsze centrum produkcji luksusowych tekstyliów w Japonii. Miasto to było miejscem, gdzie koncentrowały się najbardziej prestiżowe pracownie tkackie, farbiarskie i hafciarskie. To właśnie stąd pochodziły jedwabie wykorzystywane przez

arystokrację, dwór cesarski oraz świątynie, a z czasem również przez teatry Kabuki. Gdy popularność tej formy sztuki zaczęła gwałtownie rosnąć w okresie Edo, zapotrzebowanie na coraz bardziej efektowne kostiumy skierowało uwagę twórców teatru właśnie ku rzemieślnikom Kioto.

Jednym z najważniejszych osiągnięć japońskiego rzemiosła tekstylnego, które wywarło ogromny wpływ na rozwój kostiumów Kabuki, była technika *yūzen*. Jej nazwa wiąże się z postacią Miyazaki Yūzensai, któremu tradycja przypisuje udoskonalenie metody pozwalającej na niezwykle precyzyjne nanoszenie wzorów na jedwab. Dzięki tej technice artyści mogli tworzyć skomplikowane kompozycje malarskie bezpośrednio na powierzchni tkaniny.

Dla teatru Kabuki oznaczało to prawdziwą rewolucję. Wcześniej ornamenty były często ograniczone przez możliwości tkackie lub hafciarskie. Technika *yūzen* pozwalała natomiast pokrywać całe kimono rozbudowanymi scenami przedstawiającymi kwitnące wiśnie, płynące rzeki, smoki, fale morskie czy motywy związane z porami roku. Kostium przestawał być jedynie strojem – stawał się ruchomym obrazem. Kiedy aktor poruszał się po scenie, wzory ożywały wraz z nim, tworząc dodatkowy wymiar widowiska.

Rzemieślnicy specjalizujący się w *yūzen* musieli brać pod uwagę specyfikę teatru. Wzory projektowano tak, aby były czytelne z dużej odległości i dobrze prezentowały się w świetle lamp oświetlających scenę. Kolory stawały się bardziej intensywne, kontrasty wyraźniejsze, a ornamenty większe niż w przypadku ubiorów przeznaczonych do codziennego noszenia. W ten sposób rozwijała się odrębna gałąź sztuki tekstylnej podporządkowana potrzebom widowiska teatralnego.

Równie ważną rolę odegrali twórcy słynnych brokatów *nishiki*. Termin ten oznaczał luksusowe wielobarwne tkaniny jedwabne tkane w niezwykle skomplikowany sposób. W Japonii określano je niekiedy mianem „malowideł utkanych z nici”, ponieważ bogactwo kolorów i wzorów przypominało dzieła malarskie. Produkcja brokatów *nishiki* wymagała ogromnej wiedzy technicznej oraz wieloletniego doświadczenia.

Dla kostiumu Kabuki brokat *nishiki* miał znaczenie fundamentalne. To właśnie on umożliwił stworzenie monumentalnych szat bohaterów historycznych i wojowników. Tkaniny te odbijały światło, podkreślały ruch aktora i budowały wrażenie bogactwa oraz potęgi. W spektaklach opowiadających o legendarnych samurajach czy bohaterach dawnych epok kosztowne brokaty pomagały tworzyć atmosferę wielkości i heroizmu.

Warsztaty tkackie Kioto stopniowo zaczęły współpracować z teatrami, dostosowując swoje wyroby do specyficznych wymagań sceny. Powstawały materiały cięższe, bardziej wytrzymałe i lepiej widoczne z daleka. Wzory stawały się coraz bardziej wyraziste, a ich symbolika coraz bardziej związana z charakterem postaci. Smoki oznaczały siłę i nadprzyrodzoną moc, tygrysy odwagę, sosny długowieczność i niezłomność, natomiast fale symbolizowały energię oraz nieokiełznane żywioły natury.

Wraz z rozwojem teatru rosły także wymagania wobec samych kostiumów. Nie wystarczało już wykonanie pięknej tkaniny. Rzemieślnicy musieli uwzględniać

sposób, w jaki materiał będzie układał się podczas charakterystycznych póz *mie*, gwałtownych obrotów czy efektownych wejść aktorów na scenę. Konstrukcja stroju była projektowana tak, aby podkreślać sylwetkę i wzmacniać teatralny efekt. W rezultacie powstawały kostiumy znacznie bardziej złożone niż zwykłe ubrania noszone przez mieszkańców Japonii.

Szczególnie interesująca była współpraca między aktorami a rzemieślnikami. Wielkie gwiazdy Kabuki często wpływały na wygląd swoich kostiumów, zamawiając nowe wzory lub sugerując określone rozwiązania kolorystyczne. Warsztaty tekstylne odpowiadały na te potrzeby, tworząc unikalne projekty przeznaczone dla konkretnych ról. Z czasem niektóre motywy zaczęły być kojarzone z określonymi aktorami i rodami aktorskimi, stając się częścią ich scenicznej tożsamości.

W XVIII i XIX wieku rozwój rzemiosła tekstylnego oraz teatru Kabuki wzajemnie się napędzały. Rosnąca popularność spektakli zwiększała zapotrzebowanie na luksusowe tkaniny, a nowe możliwości techniczne warsztatów inspirowały twórców scenicznych do coraz bardziej ambitnych realizacji. Kostium stawał się jednym z głównych elementów widowiska, zdolnym wywoływać zachwyt równie silny jak gra aktorska.

Dziedzictwo tkaczy *yūzen*, mistrzów brokatu *nishiki* i warsztatów Kioto pozostaje widoczne do dziś. Współczesne kostiumy Kabuki nadal wykorzystują techniki rozwijane przez stulecia, zachowując niezwykle bogactwo wzorów, kolorów i faktur. Każda szata jest świadectwem nie tylko tradycji teatralnej, lecz także kunsztu rzemieślniczego, który uczynił z kostiumu jeden z najważniejszych środków artystycznego wyrazu w kulturze Japonii. W tym sensie historia Kabuki jest równie mocno historią sceny, jak historią tkaniny – materiału, który dzięki pracy mistrzów Kioto potrafił przemienić się w spektakularne narzędzie teatralnej narracji.

Najważniejsi twórcy i reformatorzy kostiumu Kabuki

Ichikawa Danjūrō I

Ichikawa Danjūrō I był jednym z najważniejszych aktorów i reformatorów teatru kabuki przełomu XVII i XVIII wieku. Uznawany jest za twórcę stylu **aragoto** („gwałtownego”, heroicznego stylu gry aktorskiej), który charakteryzował się dynamiczną ekspresją, przesadnymi gestami oraz kreowaniem postaci niezwykle silnych wojowników i bohaterów obdarzonych niemal nadludzkimi cechami. Styl ten szybko zdobył popularność w Edo (dzisiejszym Tokio) i stał się jednym z najważniejszych nurtów kabuki.

Znaczący był również wkład Danjūrō I w rozwój kostiumu teatralnego. Wprowadził monumentalne, silnie stylizowane stroje, które podkreślały potęgę i wyjątkowość odgrywanych postaci. Kostium przestał pełnić wyłącznie funkcję dekoracyjną, stając się ważnym środkiem charakterystyki bohatera. Aktor wykorzystywał kontrastowe zestawienia kolorów, bogato zdobione tkaniny oraz przesadzone sylwetki, dzięki którym widzowie mogli natychmiast rozpoznać charakter i status postaci pojawiającej się na scenie.

Do najbardziej charakterystycznych elementów jego kostiumów należały szerokie rękawy, ciężkie brokatowe materiały oraz intensywna czerwień, symbolizująca siłę, odwagę i bohaterstwo. Stroje często wzbogacano o efektowne wzory i wyraziste detale, które podkreślały dramatyczny charakter przedstawienia. Danjūrō I rozwinął także ściśle powiązanie pomiędzy wyglądem kostiumu a określonym typem bohatera, tworząc wzorce wykorzystywane później w przedstawieniach z udziałem samurajów, wojowników oraz postaci nadnaturalnych.

Jego innowacje wywarły trwały wpływ na estetykę kabuki. Rozwiązania kostiumowe stworzone przez Danjūrō I były rozwijane przez kolejne pokolenia aktorów z rodu Ichikawa i stały się jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów teatru kabuki. Dzięki niemu kostium zyskał rangę ważnego narzędzia budowania znaczeń scenicznych, wzmacniającego zarówno ekspresję aktora, jak i dramaturgię spektaklu.

Sakata Tōjūrō I

Sakata Tōjūrō I był jednym z najwybitniejszych aktorów teatru kabuki przełomu XVII i XVIII wieku oraz twórcą stylu **wagoto**, który rozwinął się w regionie Kansai, zwłaszcza w Kioto i Osace. W przeciwieństwie do dynamicznego i heroicznego stylu aragoto, popularnego w Edo, wagoto cechował się większym realizmem, subtelnością oraz skupieniem na emocjach i psychologii bohaterów. Tōjūrō I specjalizował się w rolach romantycznych młodzieńców i mieszczan, których przedstawiał w sposób bardziej naturalny i wiarygodny.

Jego działalność odegrała istotną rolę także w rozwoju kostiumu teatralnego. Sakata Tōjūrō I odszedł od przesadnie dekoracyjnych i monumentalnych strojów na rzecz ubiorów inspirowanych codzienną modą mieszkańców miast. Wprowadzał subtelniejsze tkaniny, stonowaną kolorystykę oraz bardziej realistyczne kroje, dzięki którym postacie wydawały się bliższe widzom. Kostium miał harmonizować z charakterem bohatera i wspierać jego sceniczną wiarygodność, zamiast dominować nad grą aktorską efektownością.

Szczególną uwagę zwracał na zgodność stroju z wiekiem, statusem społecznym i sytuacją życiową postaci. Kupcy, rzemieślnicy czy zakochani młodzieńcy pojawiali się na scenie w ubiorach odpowiadających ich pozycji społecznej, co wzmacniało realizm przedstawienia. Dzięki temu kostium zaczął pełnić funkcję środka charakterystyki psychologicznej, pomagając widzom lepiej zrozumieć osobowość, emocje i motywacje bohaterów.

Wpływ Tōjūrō I na teatr kabuki okazał się trwały. Jego podejście przyczyniło się do rozwoju bardziej realistycznej estetyki scenicznej, w której kostium stał się integralnym elementem budowania postaci i narracji. Wprowadzone przez niego zasady większej zgodności stroju z epoką, środowiskiem społecznym oraz charakterem bohatera były rozwijane przez

kolejne pokolenia aktorów i kostiumografów, stając się ważnym elementem tradycji kabuki regionu Kansai.

Segawa Kikunojō I

Segawa Kikunojō I był jednym z najstłynniejszych aktorów **onnagata**, czyli specjalistów od odgrywania ról kobiecych w teatrze kabuki. Działając w XVIII wieku, zasłynął niezwykłą umiejętnością kreowania kobiecych postaci z elegancją, subtelnością i realizmem, które wyznaczały nowe standardy aktorstwa kabuki. Jego interpretacje bohaterek były cenione nie tylko za kunszt sceniczny, ale także za dbałość o szczegóły kostiumu i wyglądu postaci.

Kikunojō I odegrał ważną rolę w rozwoju kobiecego kostiumu teatralnego. Udoskonalił formę scenicznych kimon, dbając o ich proporcje, sposób układania tkaniny oraz harmonię między strojem a ruchem aktora. Szczególną uwagę poświęcał wiązaniu i drapowaniu **obi**, czyli szerokiego pasa będącego jednym z najważniejszych elementów kobiecego stroju. Dzięki jego innowacjom obi stało się nie tylko ozdobą, lecz także środkiem podkreślającym grację i charakter odgrywanej postaci. Aktor popularyzował również nowe wzory i motywy dekoracyjne inspirowane kulturą mieszczańską Edo, które wyróżniały się elegancją, a jednocześnie odpowiadały aktualnym gustom publiczności.

Wpływ Segawy Kikunojō I wykraczał daleko poza scenę teatralną. W okresie Edo aktorzy kabuki byli prawdziwymi gwiazdami kultury popularnej, a noszone przez nich stroje stawały się inspiracją dla mieszkańców miast. Wzory tkanin, kolory kimon oraz sposoby wiązania obi prezentowane przez Kikunojō były chętnie naśladowane przez widzów, co przyczyniło się do zatarcia granicy między modą teatralną a codzienną. Popularność jego stylu była tak duża, że projektanci tkanin i rzemieślnicy tworzyli kolekcje inspirowane kostiumami znanymi ze scen kabuki.

Dzięki działalności Kikunojō I kostium kobiecy w kabuki osiągnął wysoki poziom wyrafinowania artystycznego i stał się ważnym narzędziem kreowania postaci. Jego osiągnięcia przyczyniły się do ukształtowania estetyki ról kobiecych oraz umocniły wpływ teatru kabuki na rozwój japońskiej mody i kultury wizualnej okresu Edo.

Bandō Mitsugorō III

Bandō Mitsugorō III (1773-1831) był jednym z najbardziej cenionych aktorów teatru kabuki XIX wieku, słynącym z mistrzowskich kreacji scenicznych oraz zamiłowania do efektownych rozwiązań teatralnych. Jego działalność przypadła na okres, w którym kabuki coraz silniej rozwijało widowiskowy charakter przedstawień, a publiczność oczekiwała nie tylko doskonałej gry aktorskiej, lecz także spektakularnych efektów wizualnych.



Bandō Mitsugorō III w roli Ishikawy Goemona w dramacie *Sanmon Goson no Kiri*, wystawionym w marcu 1820 roku w Nakamura-za (ryc. wykonany przez Utagawę Toyokuni I). Domena publiczna.

Szczególne znaczenie miał jego wkład w rozwój techniki **hikinuki**, czyli błyskawicznej zmiany kostiumu dokonywanej na oczach widzów. Mitsugorō III udoskonalał konstrukcję strojów oraz współpracował przy rozwijaniu mechanizmów umożliwiających szybkie usunięcie zewnętrznej warstwy ubrania w ciągu kilku sekund. Dzięki zastosowaniu specjalnych sznurków, ukrytych zapiek i precyzyjnie przygotowanych warstw kostiumu możliwe było natychmiastowe odsłonięcie nowego stroju bez przerywania akcji scenicznej. Efekt ten budził zachwyt publiczności i stał się jednym z najbardziej charakterystycznych elementów teatru kabuki.

Dla Mitsugorō III kostium nie był jednak wyłącznie środkiem tworzenia widowiskowych efektów. Aktor wykorzystywał technikę hikinuki jako ważne narzędzie dramaturgiczne, pozwalające ukazać przemianę bohatera, zmianę jego statusu, emocji lub ujawnienie prawdziwej natury postaci. Nagła zmiana stroju mogła symbolizować przejście od zwykłego człowieka do wojownika, od postaci pozytywnej do złowrogiej lub od świata rzeczywistego do nadprzyrodzonego. Dzięki temu kostium stawał się integralnym elementem narracji scenicznej, a nie jedynie dekoracją.

Wpływ Mitsugorō III przyczynił się do dalszego rozwoju technicznych aspektów kostiumografii kabuki. Jego rozwiązania były naśladowane przez kolejne pokolenia aktorów i kostiumografów, a technika hikinuki stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych środków wyrazu tego teatru. Dzięki jego działalności kostium zyskał jeszcze większe znaczenie jako narzędzie

budowania napięcia, zaskoczenia i dramaturgii, wzbogacając wizualny język kabuki i podkreślając jego wyjątkowo widowiskowy charakter.

Warsztaty i rzemieślnicy tekstylni

Choć nazwiska wielu twórców nie zachowały się, ogromny wpływ mieli: mistrzowie farbowania kimono (*yūzen*), tkacze z Kyoto, rzemieślnicy tworzący hafty złotą nicią i brokaty *nishiki*.

Ich wkład obejmował: rozwój luksusowych tkanin scenicznych, tworzenie materiałów odpornych na intensywne użytkowanie, opracowanie kostiumów widocznych z dużej odległości dzięki wyrazistym wzorom.

Najważniejsze osiągnięcia kostiumu Kabuki

Na scenie Kabuki theatre kostium nigdy nie był tłem. Był językiem samym w sobie — bardziej precyzyjnym niż słowa i bardziej natychmiastowym niż gest. Z czasem stał się jednym z najważniejszych narzędzi budowania znaczenia w całej historii teatru japońskiego, a jego osiągnięcia można czytać jak kronikę wizualnego myślenia o człowieku.

W świecie Kabuki bohater nie potrzebował długiego wprowadzenia. Wystarczał jego strój, by publiczność natychmiast wiedziała, z kim ma do czynienia. Kostium zaczął działać jak system znaków: kolor, wzór i fason tworzyły mapę tożsamości. Czerwień oznaczała odwagę, energię i heroiczną siłę — bohatera, który żyje intensywnie i bez kompromisów. Niebieski i granatowy stawały się kolorem cienia: zdrady, demonów, duchów i moralnej niejednoznaczności. Złoto natomiast nie było zwykłą dekoracją — sygnalizowało władzę, boskość lub nadnaturalną obecność, jakby postać była zbyt wielka, by mieścić się w ludzkich kategoriach.

Z tej wizualnej gramatyki wyrosły także techniczne osiągnięcia kostiumu Kabuki. Stroje przestały być jednowarstwowe i statyczne. Zaczęły działać jak mechanizmy narracyjne. Warstwy tkanin można było zrywać lub odsłaniać, ujawniając ukrytą tożsamość bohatera w jednym dramatycznym momencie. Powstały kostiumy transformacyjne, które zmieniały postać na oczach widowni, jakby rzeczywistość pękała i odsłaniała swoją drugą stronę.

Równocześnie rozwijała się estetyka przesady — celowe wydłużanie rękawów, ciężkie treny i monumentalne sylwetki. Nie chodziło o realizm, lecz o ekspresję ruchu. Każdy gest stawał się większy niż życie, a kostium wzmacniał go jak fala wzmacnia dźwięk. Aktor nie „poruszał się” w stroju — on nim rzeźbił przestrzeń sceny.

Te innowacje miały wpływ znacznie wykraczający poza sam teatr. Kostium Kabuki stał się inspiracją dla innych tradycji scenicznych, w tym Noh theatre i Bunraku, gdzie przejmowano niektóre rozwiązania estetyczne i symboliczne. W późniejszych wiekach jego wpływ dotarł również do Europy, gdzie XIX- i XX-wieczni scenografowie odkrywali w nim

alternatywny język teatralny — oparty nie na iluzji rzeczywistości, lecz na jej świadomym przekształceniu.

Współcześnie echo Kabuki można odnaleźć w wielu obszarach kultury wizualnej. Projektantka Eiko Ishioka uczyniła z tej estetyki fundament swojej pracy, tworząc kostiumy filmowe o monumentalnej, niemal teatralnej sile. Jej projekty, podobnie jak Kabuki, traktują ciało aktora jak nośnik symboli, a nie realistyczną postać. Podobne inspiracje przeniknęły do mody awangardowej Japonii oraz do kina, gdzie kostium przestał być dodatkiem, a stał się narracją samą w sobie.

Ostatecznie największym osiągnięciem kostiumu Kabuki było to, że przestał on być tylko ubraniem. Stał się systemem znaczeń — wizualnym alfabetem emocji, moralności i przemiany. W jego fałdach zapisano nie tylko historię postaci, ale też ideę, że człowiek nigdy nie jest jednowarstwowy, a jego tożsamość zawsze może zostać opowiedziana na nowo — kolorem, formą i ruchem.

Kostium w teatrze Bunraku

Specyfika teatru lalek

Bunraku, czyli klasyczny teatr lalek, rozwinął się również w okresie Edo. Mimo że bohaterami przedstawień były lalki, kostium odgrywał niezwykle ważną rolę.



Scena z *Date Musume Koi no Higanoko* (伊達娘恋緋鹿子) przedstawiająca Yaoyę Oshichi wspinającą się na wieżę CC BY-SA 3.0

W Bunraku (tradycyjnym japońskim teatrze lalek) kostium pełni wyjątkowo ważną rolę — nie tylko określa status społeczny postaci, ale także pomaga animatorom budować charakter, emocje i rytm sceniczny. W przeciwieństwie do teatru europejskiego twórcami kostiumów byli często rzemieślnicy współpracujący z mistrzami lalek, scenografami i teatrami rodzinnymi.

Do najważniejszych postaci związanych z rozwojem estetyki kostiumu w bunraku należą:

Uemura Bunrakuken

Uważany za twórcę nowoczesnej formy bunraku w XVIII wieku. Nie był kostiumografem w dzisiejszym znaczeniu, ale stworzył system organizacji teatru, w którym ogromną wagę przywiązywano do jakości lalek i ich ubioru. Dzięki temu kostium w bunraku zaczął być traktowany jako integralna część dramaturgii.

Chikamatsu Monzaemon

Chikamatsu Monzaemon (1653–1725) jest powszechnie uznawany za najwybitniejszego dramaturga teatru bunraku – twórcę, który wyniósł japoński teatr lalkowy do rangi wielkiej sztuki literackiej. Jego dramaty, wyróżniające się emocjonalną głębią, psychologicznym realizmem oraz wnikliwą obserwacją życia społecznego, wywarły znaczący wpływ nie tylko na repertuar sceniczny, lecz także na rozwój oprawy wizualnej przedstawień. Szczególnie istotne okazało się ich oddziaływanie na kształt kostiumu teatralnego, który wraz z rozwojem dramaturgii Chikamatsu stawał się coraz bardziej zróżnicowany, realistyczny i funkcjonalny.

W przedstawieniach bunraku opartych na jego utworach wykorzystywano drewniane lalki (ningyō), animowane przez zespoły wyspecjalizowanych lalkarzy. Ich stroje wiernie odzwierciedlały modę okresu Edo i obejmowały bogato zdobione kimona, peruki wykonywane z naturalnych włosów oraz liczne miniaturowe akcesoria. Kolorystyka i ornamentyka ubiorów służyły identyfikacji statusu społecznego, wieku, płci oraz charakteru postaci.

Przed pojawieniem się dramatów Chikamatsu kostiumy lalek bunraku pełniły przede wszystkim funkcję reprezentacyjną. Ich zadaniem było wskazanie podstawowej pozycji społecznej bohatera lub jego przynależności do określonej grupy. Zakres typów postaci pozostawał jednak stosunkowo ograniczony. Sytuacja zaczęła się zmieniać wraz z rozwojem twórczości dramaturga, który wprowadzał na scenę bohaterów wywodzących się z bardzo różnych środowisk społecznych – samurajów, kupców, rzemieślników, kurtyzany, służących, mnichów, urzędników oraz mieszkańców miast. Każda z tych grup wymagała własnej, rozpoznawalnej oprawy wizualnej.

W rezultacie warsztaty przygotowujące kostiumy dla lalek zaczęły tworzyć coraz bardziej zróżnicowane stroje. Ubiory nie mogły już być

jedynie ogólnym symbolem statusu społecznego, lecz musiały odzwierciedlać konkretną pozycję bohatera, jego zawód, wiek, płeć, a niekiedy również sytuację życiową. W sztukach Chikamatsu widzowie oglądali ludzi uwikłanych w konflikty rodzinne, ekonomiczne i uczuciowe. Aby świat przedstawiony był wiarygodny, również kostium musiał zbliżyć się do rzeczywistości.

Szczególne znaczenie miały dramaty mieszczańskie (sewamono), należące do najważniejszych osiągnięć autora. Ich bohaterami byli kupcy, właściciele sklepów, pracownicy domów handlowych oraz mieszkańcy wielkich miast epoki Edo. Stroje tych postaci różniły się od ceremonialnych szat wojowników i arystokratów, dlatego kostiumografowie zaczęli coraz dokładniej odwzorowywać współczesną modę miejską. Na scenie pojawiały się ubiory inspirowane codziennym życiem japońskich mieszczan, wykonane z materiałów odpowiadających rzeczywistym tkaninom używanym przez poszczególne warstwy społeczne.

Jednocześnie Chikamatsu tworzył liczne dramaty historyczne (jidaimono), których bohaterami byli samuraje, wojownicy i postacie związane z dawnymi dziejami Japonii. Utwory te wymagały odmiennej oprawy kostiumowej. Stroje miały podkreślać rangę bohaterów oraz budować atmosferę minionych epok. Powstawały więc coraz bardziej złożone ubiory samurajske, ceremonialne szaty dworskie oraz bogato zdobione kostiumy wojowników. Rozwój repertuaru historycznego przyczyniał się tym samym do poszerzania katalogu form kostiumowych wykorzystywanych w teatrze bunraku.

Istotnym elementem dramaturgii Chikamatsu był także realizm psychologiczny. Bohaterowie jego sztuk nie byli jedynie symbolicznymi figurami reprezentującymi określone wartości, lecz postaciami przeżywającymi złożone konflikty emocjonalne. Miłość, rozpacz, zazdrość, poczucie obowiązku czy napięcie między uczuciem a powinnością społeczną wymagały bardziej subtelnych środków wyrazu scenicznego. W konsekwencji kostium zaczął pełnić funkcję nie tylko społeczną, ale również emocjonalną.

Coraz większą rolę odgrywała kolorystyka strojów. Dobór barw pomagał budować nastrój sceny i podkreślać charakter postaci. Jasne, stonowane odcienie mogły akcentować młodość, niewinność lub szlachetność bohatera, natomiast ciemniejsze barwy sugerowały cierpienie, tragedię bądź nieuchronność losu. W słynnych dramatach o tragicznych kochankach kolorystyka kostiumów współtworzyła emocjonalną atmosferę przedstawienia.

Znaczenia nabierał również dobór materiałów. Rodzaj tkaniny wskazywał nie tylko na status społeczny postaci, ale także wzmacniał jej charakterystykę dramaturgiczną. Delikatne jedwabie podkreślały elegancję kurtyzan i kobiet z zamożnych rodzin, natomiast prostsze materiały akcentowały codzienność życia mieszczan. W teatrze lalek, gdzie każdy

detal stroju był starannie eksponowany, rozwiązania te miały szczególne znaczenie.

Rozwój repertuaru Chikamatsu wpływał także pośrednio na konstrukcję lalek. Coraz bardziej złożone kostiumy wymagały odpowiednich proporcji sylwetki, nowych sposobów układania tkanin oraz doskonalenia technik ich mocowania. W rezultacie ewolucja dramaturgii i rozwój kostiumu postępowały równolegle, wzajemnie się uzupełniając.

Po śmierci dramaturga jego utwory nadal stanowiły fundament repertuaru bunraku. Wraz z kolejnymi inscenizacjami utrwały się również rozwiązania kostiumowe wypracowane na potrzeby jego dramatów. Warsztaty teatralne rozwijały bogaty zasób strojów odpowiadających różnym grupom społecznym i typom bohaterów, co przyczyniło się do osiągnięcia przez bunraku wyjątkowej różnorodności wizualnej.

Dziedzictwo Chikamatsu Monzaemona nie ogranicza się zatem do stworzenia wybitnych dzieł literackich. Jego twórczość przyczyniła się do rozwoju bardziej realistycznego i zróżnicowanego języka wizualnego teatru bunraku. Dzięki poszerzeniu galerii postaci oraz pogłębieniu ich charakterystyki psychologicznej kostium przestał być jedynie dekoracją lalki, stając się ważnym narzędziem narracji scenicznej. Pozwalał widzowi odczytywać pochodzenie, status społeczny, emocje i rolę bohatera jeszcze przed rozwinięciem akcji dramatycznej, współtworząc charakterystyczną dla bunraku głębię wizualną.

Yoshida Bungorō

Jednym z najwybitniejszych animatorów lalek XX wieku był Yoshida Bungorō, który rozwinął sposób prowadzenia postaci kobiecych i dramatycznych, co wpłynęło również na konstrukcję kostiumów — stroje musiały być lżejsze, bardziej ruchome i dostosowane do subtelnej animacji.

Rola Yoshidy Bungorō nie ograniczała się do samej techniki animacji. Yoshida Bungorō był jednym z najważniejszych mistrzów teatru bunraku pierwszej połowy XX wieku i szczególnie zasłynął jako interpretator ról kobiecych (onnagata). W źródłach dotyczących historii bunraku jest wymieniany obok innych wielkich mistrzów jako artysta, który pomógł utrzymać tradycję teatru lalkowego w trudnym okresie międzywojennym i podczas II wojny światowej.

Jego znaczenie polegało między innymi na tym, że odszedł od bardziej schematycznego prowadzenia postaci kobiecych na rzecz psychologicznej subtelności. W bunraku emocje nie są wyrażane wyłącznie przez głowę lalki czy gest dłoni. Ogromną rolę odgrywa rytm ruchu całego ciała, sposób prowadzenia rękawów kimona, tempo odwracania głowy czy nawet układ fryzury. Dzięki takim środkom Bungorō potrafił budować wrażenie wewnętrznego życia postaci, co było szczególnie ważne w dramatach mieszczańskich i tragediach miłosnych. W samym repertuarze bunraku

istnieje bogaty zestaw wyspecjalizowanych póz i gestów dla bohaterek kobiecych, opartych na niezwykle delikatnej animacji.



Japoński lalkarz Bunraku, Yoshida, Bungorō (1869-1962). Domena publiczna.

Wpływ Bungorō wykraczał poza samą grę lalkarską. Jego sposób prowadzenia postaci wymuszał zmiany w projektowaniu lalek, fryzur i kostiumów. Zachowały się świadectwa, że proponował nowe warianty uczesań dla konkretnych bohaterek i że jego wybory estetyczne były później naśladowane przez następne pokolenia mistrzów. Niektóre fryzury stosowane obecnie w słynnych rolach kobiecych wywodzą się właśnie z jego praktyki scenicznej.

Można więc powiedzieć, że Bungorō traktował lalkę jako całość: ruch, kostium, fryzurę i sylwetkę. Im bardziej subtelna stawała się animacja, tym mniej kostium mógł krępować ruch. Ciężkie, sztywne warstwy tkanin ustępowały rozwiązaniom pozwalającym na płynniejsze prowadzenie rękawów, delikatniejsze gesty i bardziej naturalne zmiany postawy. Dzięki temu bohaterki bunraku zaczęły sprawiać wrażenie mniej „symbolicznych figur”, a bardziej pełnoprawnych postaci dramatycznych.

W szerszej perspektywie Bungorō należał do tych artystów, którzy przesunęli bunraku od demonstracji technicznej wirtuozerii ku teatrowi emocji. Jego dziedzictwo widać nie tylko w sposobie animacji lalek kobiecych, lecz także w estetyce całego przedstawienia — od konstrukcji kostiumu po sposób budowania scenicznego nastroju.

Warsztaty kostiumograficzne teatrów bunraku

W tradycji japońskiej ogromną rolę odgrywały rodzinne pracownie szyjące kostiumy dla teatrów. Ich wkład obejmował: rozwój miniaturowych wersji autentycznych kimon, wykorzystanie luksusowych jedwabów i haftów, opracowanie technik szycia umożliwiających płynny ruch lalek, symboliczne użycie kolorów i wzorów dla podkreślenia emocji bohaterów.

Wkład bunraku w rozwój kostiumu teatralnego

Teatr bunraku wywarł wpływ na światową scenografię i kostiumografię poprzez: połączenie realizmu z symboliczną stylizacją, traktowanie kostiumu jako elementu narracji, precyzyjne dostosowanie stroju do ruchu scenicznego, inspirację dla współczesnego teatru lalek i teatru eksperymentalnego.

Wpływy bunraku można zauważyć także w europejskim teatrze awangardowym XX wieku oraz w nowoczesnym teatrze lalek. Bogate, ciężkie kostiumy i silna symbolika wizualna są charakterystyczne również dla innych tradycyjnych teatrów japońskich, takich jak kabuki.

Cechy kostiumów Bunraku

Stroje lalek wykonywano z ogromną precyzją: odzwierciedlały rzeczywistą modę epoki Edo, sztytło je z prawdziwego jedwabiu i bawełny, uwzględniano status społeczny postaci, stosowano realistyczne detale.

Dzięki starannie wykonanym kostiumom widzowie łatwo rozpoznawali charakter i pozycję bohaterów, mimo że postacie były lalkami.

Kostiumy musiały również umożliwiać animatorom swobodne poruszanie lalką, dlatego ich konstrukcja była wyjątkowo przemyślana.

Modernizacja Japonii i wpływy zachodnie

Okres Meiji i zmiany kulturowe

Okres Meiji był czasem głębokich przemian politycznych, społecznych i kulturowych, które całkowicie zmieniły oblicze Japonii. Po wiekach względnej izolacji kraj otworzył się na kontakty z państwami zachodnimi, rozpoczynając intensywny proces modernizacji. Reformy objęły niemal wszystkie dziedziny życia, w tym edukację, gospodarkę, sztukę oraz teatr. Zmiany te wpłynęły również na rozwój kostiumu scenicznego, który zaczął odzwierciedlać nowe realia społeczne i rosnące zainteresowanie kulturą europejską.

W drugiej połowie XIX wieku do Japonii zaczęły docierać zachodnie idee teatralne, zwłaszcza związane z dramatem realistycznym. Tradycyjne

formy, takie jak nō, kyōgen i kabuki, nadal cieszyły się popularnością, jednak równocześnie pojawiły się nowe gatunki inspirowane teatrem europejskim. Szczególne znaczenie miał rozwój nurtu **shingeki** („nowy teatr”), którego twórcy dążyli do większego realizmu w aktorstwie, scenografii i kostiumach. Zamiast silnej stylizacji charakterystycznej dla kabuki coraz częściej starano się wiernie odtwarzać wygląd postaci zgodnie z epoką, miejscem akcji i statusem społecznym bohaterów.

Zmiany te znalazły odzwierciedlenie w kostiumach scenicznych. Na scenach zaczęły pojawiać się elementy zachodniej odzieży, takie jak garnitury, mundury wojskowe, suknie inspirowane modą europejską czy kapelusze. W przedstawieniach osadzonych we współczesnej Japonii kostium miał przede wszystkim budować iluzję rzeczywistości i podkreślać wiarygodność bohaterów. Jednocześnie tradycyjne stroje japońskie nie zniknęły całkowicie, lecz zaczęły funkcjonować obok nowych form ubioru, odzwierciedlając proces przenikania się kultur.

Okres Meiji przyczynił się także do profesjonalizacji projektowania kostiumów teatralnych. Coraz większą uwagę zwracano na historyczną dokładność, jakość materiałów oraz zgodność stroju z charakterem postaci. Kostium przestał być wyłącznie elementem widowiska, a stał się ważnym narzędziem budowania realizmu scenicznego i psychologii bohaterów.

Przemiany zapoczątkowane w epoce Meiji wywarły trwały wpływ na japoński teatr. Połączenie tradycyjnych form scenicznych z inspiracjami zachodnimi stworzyło nowe możliwości artystyczne, a rozwój realistycznego kostiumu teatralnego stał się jednym z najważniejszych elementów modernizacji japońskiej sztuki scenicznej na przełomie XIX i XX wieku.

Shingeki – nowoczesny teatr realistyczny

Shingeki, czyli „nowy teatr”, był najważniejszym nurtem nowoczesnego teatru japońskiego rozwijającym się od początku XX wieku. Powstał jako odpowiedź na rosnące zainteresowanie zachodnią dramaturgią oraz potrzebę stworzenia teatru bardziej realistycznego niż tradycyjne formy, takie jak kabuki czy nō. Twórcy Shingeki czerpali inspiracje z europejskiego teatru realistycznego i naturalistycznego, sięgając po dzieła takich autorów jak Henrik Ibsen, Anton Czechow czy Maksim Gorki. Ich celem było przedstawianie rzeczywistych problemów społecznych i psychologicznych w sposób bliski codziennemu doświadczeniu widza.

Przemiany te znalazły wyraźne odzwierciedlenie w kostiumie teatralnym. W przeciwieństwie do bogato zdobionych i silnie stylizowanych strojów charakterystycznych dla kabuki, kostiumy w Shingeki opierały się przede wszystkim na realizmie. Projektanci odchodzili od rozbudowanej symboliki kolorów, wzorów i form, koncentrując się na wiarygodnym odwzorowaniu ubioru odpowiadającego epoce, środowisku społecznemu oraz sytuacji życiowej bohaterów. Na scenie pojawiały się współczesne garnitury,

sukienki, płaszcze czy mundury, które widzowie mogli spotkać również poza teatrem.

W nurcie Shingeki kostium stał się ważnym narzędziem budowania psychologii postaci. Ubiór miał pomagać w ukazaniu charakteru bohatera, jego zawodu, statusu społecznego, wieku czy stanu emocjonalnego. Zamiast przyciągać uwagę widowiskowością, wspierał aktora w tworzeniu przekonującej i realistycznej kreacji scenicznej. Dzięki temu widzowie mogli łatwiej utożsamiać się z bohaterami i głębiej przeżywać przedstawiane historie.

Istotną cechą Shingeki było również dążenie do spójności wszystkich elementów spektaklu. Kostium, scenografia i sposób gry aktorskiej podporządkowane były jednej wizji realistycznego świata przedstawionego. Twórcy starali się unikać przesady i teatralnej konwencji, charakterystycznej dla starszych form scenicznych, zastępując je naturalnością i obserwacją codziennego życia.

Mimo silnych wpływów zachodnich Shingeki nie oznaczał całkowitego zerwania z rodzimą tradycją. Wielu reżyserów i scenografów świadomie zachowywało elementy japońskiej estetyki, takie jak umiarkowanie środków wyrazu, dbałość o kompozycję przestrzeni czy subtelne operowanie symboliką. Dzięki temu powstał teatr łączący nowoczesne idee realizmu z lokalnym dziedzictwem kulturowym. To właśnie połączenie nowoczesności i tradycji sprawiło, że Shingeki odegrał kluczową rolę w rozwoju współczesnego teatru japońskiego i wywarł znaczący wpływ na sposób projektowania kostiumów scenicznych w XX wieku.

Kostium teatralny we współczesnej Japonii

We współczesnym teatrze japońskim kostium odgrywa rolę znacznie wykraczającą poza funkcję zwykłego stroju scenicznego. Jest jednym z najważniejszych elementów przedstawienia, ponieważ nie tylko ozdobi aktora, ale także przekazuje widzowi informacje o postaci, jej emocjach, pozycji społecznej i znaczeniu w całej historii. Japońska tradycja teatralna przez wieki wykształciła niezwykle rozbudowany język symboli związanych z ubiorem scenicznym, dzięki czemu kostium stał się integralną częścią sztuki teatralnej.

Jedną z podstawowych funkcji kostiumu jest funkcja identyfikacyjna. Już na pierwszy rzut oka widz potrafi rozpoznać status społeczny bohatera, jego wiek, płeć, zawód czy pochodzenie. W tradycyjnym teatrze Kabuki bogato zdobione kimona o intensywnych kolorach nosili bohaterowie o wysokiej pozycji społecznej lub postaci o wyjątkowo silnym charakterze. Z kolei skromniejsze stroje i stonowane barwy wskazywały na postacie zwyczajne lub ubogie. W teatrze Nō każdy element stroju ma ustalone znaczenie – odpowiedni krój, rodzaj tkaniny czy nawet długość rękawów pomagają widzowi zrozumieć, kim jest dana postać jeszcze zanim wypowie pierwsze słowa.

Kostium pełni także funkcję symboliczną. W kulturze japońskiej kolory i wzory od dawna posiadają głębokie znaczenia duchowe i emocjonalne. Biel symbolizuje czystość, świat duchów oraz sacrum, czerwień oznacza siłę, energię i ochronę przed złymi mocami, natomiast czerń często kojarzona jest z tajemniczością i światem nadprzyrodzonym. Wzory haftowane na materiałach również nie są przypadkowe – motywy kwiatów wiśni mogą oznaczać przemijanie życia, bambus wytrwałość i siłę, a fale morskie nieustanny ruch i zmienność losu. Dzięki temu kostium staje się nośnikiem ukrytych znaczeń, które widz odczytuje intuicyjnie lub poprzez znajomość tradycji.

Istotną rolę odgrywa także funkcja estetyczna. Japoński teatr przywiązuje ogromną wagę do harmonii obrazu scenicznego. Kostium współgra z ruchem aktora, scenografią oraz światłem. W Kabuki szerokie rękawy i długie warstwy tkanin podkreślają dynamiczne ruchy aktorów i nadają scenom widowiskowy charakter. W teatrze Nō ruch jest znacznie bardziej powolny i ceremonialny, dlatego ciężkie, bogato tkane szaty wzmacniają wrażenie dostojności i rytualności. Estetyka kostiumu wpływa więc bezpośrednio na atmosferę całego spektaklu.

Kostium posiada również funkcję narracyjną. W japońskim teatrze wiele informacji przekazywanych jest bez słów – poprzez kolor stroju, sposób jego noszenia czy zmianę elementów ubioru podczas przedstawienia. W Kabuki często stosuje się technikę szybkiej zmiany kostiumu na scenie, zwaną hayagawari, która pozwala aktorowi błyskawicznie zmienić postać lub ukazać przemianę bohatera. Dzięki temu widz może śledzić rozwój akcji nawet bez rozbudowanych dialogów. Kostium staje się więc aktywnym elementem opowiadania historii.

Nie można również pominąć funkcji rytualnej. W tradycyjnych gatunkach teatru, szczególnie w Nō, kostium podkreśla sakralny i ceremonialny charakter przedstawienia. Teatr ten wyrósł z dawnych obrzędów religijnych związanych z buddyzmem i shintō, dlatego stroje aktorów przypominają czasem ceremonialne szaty kapłanów. Zakładanie kostiumu przed występem traktowane jest jako część rytuału przygotowującego aktora do wejścia w rolę. Współcześnie, mimo nowoczesnych wpływów, wiele teatrów nadal pielęgnuje te tradycje.

Współczesny teatr japoński coraz częściej podejmuje jednak próby reinterpretacji dawnych form scenicznych. Projektanci kostiumów łączą tradycyjne elementy z nowoczesnym designem, tworząc stroje inspirowane zarówno klasycznym Kabuki i minimalistycznym teatrem Nō, jak i modą uliczną czy kulturą popularną. W wielu spektaklach można zauważyć połączenie historycznych tkanin oraz dawnych wzorów z nowoczesnymi krojami i materiałami syntetycznymi. Kostium staje się w ten sposób przestrzenią eksperymentu artystycznego oraz sposobem dialogu między tradycją a współczesnością.

Szczególnie widoczne jest to w teatrze eksperymentalnym i widowiskach multimedialnych. Współcześni twórcy wykorzystują podświetlane tkaniny,

elementy futurystycznej mody, projekcje multimedialne czy materiały reagujące na światło i ruch. Dzięki nowym technologiom kostium może zmieniać swój wygląd podczas spektaklu i jeszcze silniej oddziaływać na emocje widza. Mimo tych technologicznych innowacji zachowana zostaje jednak podstawowa zasada japońskiego teatru – kostium ma wspierać narrację, budować atmosferę i pogłębiać emocjonalny odbiór przedstawienia.

Historia kostiumu teatralnego w Japonii ukazuje niezwykle ciągłość tradycji oraz zdolność kultury japońskiej do łączenia dawnych form z nowoczesnością. Od ceremonialnych szat teatru Nō, przez pełne przepychu i ekspresji kostiumy Kabuki, aż po realistyczne stroje współczesnego teatru Shingeki, kostium pozostaje jednym z najważniejszych środków wyrazu scenicznego. W XX i XXI wieku projektanci teatralni coraz częściej łączą tradycyjne techniki z nowoczesnymi materiałami i inspiracjami zachodnimi. Powstają spektakle, w których klasyczne kimona zestawiane są z minimalistyczną modą współczesną lub elementami futurystycznymi, co pokazuje, że japoński teatr nieustannie się rozwija.

Japoński kostium teatralny to zatem nie tylko ubranie aktora, lecz rozbudowany system znaków, symboli i estetycznych konwencji. Przez stulecia wpływał on na sposób odbioru przedstawień i pomagał budować wyjątkowy charakter japońskiej sztuki scenicznej. Dzięki bogactwu form, precyzji wykonania i głębi znaczeń kostium w teatrze Japonii do dziś fascynuje zarówno badaczy kultury, jak i widzów na całym świecie, pozostając jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów japońskiego dziedzictwa artystycznego.

Zakończenie

Historia kostiumu teatralnego ukazuje, że strój sceniczny nigdy nie był jedynie dodatkiem do przedstawienia. Od antycznych rytuałów dionizyjskich po współczesny teatr eksperymentalny pełnił funkcję znacznie szerszą — współtworzył sens widowiska, określał relacje między aktorem a widzem, budował symbolikę sceny oraz odzwierciedlał przemiany społeczne, religijne i estetyczne kolejnych epok.

Analiza dziejów kostiumu teatralnego pozwala dostrzec, że jego rozwój przebiegał równolegle z historią samego teatru. W teatrze greckim kostium i maska miały charakter rytualny i transformacyjny; w teatrze rzymskim podporządkowane zostały widowiskowości i rozrywce. Średniowiecze uczyniło z kostiumu przede wszystkim narzędzie dydaktyki religijnej i symbolicznego przekazu, natomiast renesans odkrył jego potencjał reprezentacyjny i estetyczny. Barok doprowadził teatralność stroju do granic przepychu i iluzji, zaś XVIII i XIX wiek rozpoczęły proces stopniowego podporządkowywania kostiumu psychologii postaci oraz realizmowi scenicznemu.

Szczególne znaczenie miały przemiany XX wieku, kiedy kostium teatralny uzyskał status autonomicznego środka wyrazu artystycznego. Reformatorzy teatru zerwali z przekonaniem, że strój sceniczny powinien wyłącznie ilustrować epokę lub tekst dramatu. Kostium stał się znakiem plastycznym, metaforą, elementem rytmu scenicznego i integralną częścią kompozycji widowiska. Współczesny teatr wykorzystuje go dziś zarówno w sposób minimalistyczny, jak i skrajnie widowiskowy — od realistycznej rekonstrukcji po abstrakcyjną formę performatywną.

Równie ważnym wnioskiem płynącym z przedstawionych rozważań jest uniwersalność funkcji kostiumu teatralnego. Niezależnie od różnic kulturowych teatr europejski, indyjski, chiński czy japoński wykorzystywał strój sceniczny jako narzędzie identyfikacji postaci, budowania znaczeń symbolicznych i podkreślania relacji między światem realnym a światem widowiska. Choć poszczególne tradycje rozwijały się odmiennie, wspólne pozostawało przekonanie, że kostium posiada moc transformacji — pozwala człowiekowi stać się kimś innym, przekroczyć codzienność i wejść w przestrzeń sztuki oraz rytuału.

Współczesna kostiumografia teatralna pozostaje dziedziną niezwykle dynamiczną. Korzysta zarówno z dorobku dawnych epok, jak i z nowych technologii, materiałów oraz sposobów myślenia o scenie. Rozwój multimediiów, teatru performatywnego i sztuk interdyscyplinarnych sprawia, że granice między kostiumem, scenografią, instalacją artystyczną i ciałem aktora stają się coraz bardziej płynne. Jednocześnie kostium teatralny nadal zachowuje swoją podstawową funkcję — pozostaje jednym z najważniejszych środków komunikacji między sceną a widzem.

Niniejsza książka nie wyczerpuje oczywiście wszystkich zagadnień związanych z historią kostiumu teatralnego. Temat ten pozostaje niezwykle szeroki i otwarty na dalsze badania obejmujące między innymi rozwój nowoczesnej kostiumografii, wpływ filmu i nowych mediów na teatr, a także relacje między modą a sztuką sceniczną. Przedstawione rozważania mają przede wszystkim ukazać, że historia kostiumu teatralnego jest ważną częścią historii kultury — historią sposobów przedstawiania człowieka, jego ról społecznych, marzeń, lęków i wyobrażeń o świecie.

Kostium teatralny, choć związany z materią tkaniny, koloru i formy, pozostaje czymś więcej niż ubiorem. Jest obrazem epoki, znakiem kultury i jednym z najważniejszych narzędzi budowania teatralnej iluzji. Bez niego historia teatru byłaby historią niepełną.

Proponowana bibliografia

1. Opracowania podstawowe

1. Król-Kaczorowska, Barbara, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971. Podstawowe opracowanie teatru staropolskiego; zawiera wiadomości o kostiumach, dekoracjach i organizacji widowiska. [Opis katalogowy](#).
2. Strzelecki, Zenobiusz, *Polska plastyka teatralna*, t. 1–3, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963. Klasyczna, bogato ilustrowana historia polskiej scenografii, uwzględniająca rozwój kostiumu i projektowania sylwetki scenicznej. Tomy są dostępne cyfrowo w Encyklopedii Teatru Polskiego: [t. 1](#), [t. 2](#), [t. 3](#).
3. Buchwald, Dorota, Kosiński, Dariusz, red., *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, t. 1–3, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020: t. 1: *Od dekoracji do konstrukcji. Polska scenografia teatralna do roku 1939*; t. 2: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*; t. 3: *Wystawianie*. Najważniejsza współczesna synteza polskiej scenografii, pokazująca również przemiany kostiumu od modernizmu po teatr najnowszy. [Informacja wydawcy](#).
5. Jarząbek-Wasyl, Dorota, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. Szczególnie wartościowe są rozdziały „Rola od podszewki”, „Wymogi współczesnego stroju”, „Kostiumy mam wspaniałe...” oraz „Z przebierałni na scenę”. [Spis treści i opis](#).
6. Fazan, Katarzyna, Marszałek, Agnieszka, Rożek-Sieraczyńska, Jadwiga, red., *Odstłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. Opracowanie teoretyczne i historyczne dotyczące przemian scenografii, ciała i kostiumu w teatrze XX i XXI wieku. [Opis i spis treści](#).
7. Żukowski, Jacek, red., *Triumfalna harmonia. Teatr Władysława IV. Eseje*, Warszawa: Arx Regia – Wydawnictwo Zamku Królewskiego w Warszawie, 2023. Ważne opracowanie siedemnastowiecznego teatru dworskiego, opery i baletu. Zawiera osobny rozdział o kostiumach. [Omówienie tomu](#).
8. *Teatralne życie kostiumu. Wybrane projekty kostiumów do spektakli wystawianych w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie w latach 1957–2020*, koncepcja Izabella Frużyńska, Monika Midura, Krzysztof Motyka, Aldona Szczygieł-Kaszuba, red. Monika Midura, Rzeszów: Archiwum Państwowe w Rzeszowie, 2021. Chronologiczny album 95 realizacji, dokumentujący przemiany projektowania kostiumu w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku. [Opis publikacji i pełne dane](#).
9. Paluch-Cybulska, Małgorzata, red. nauk., *Tadeusz Kantor. Kostiumy. Zbiory Cricoteki. Katalog prac*, oprac. Małgorzata Paluch-Cybulska, Paweł Panic, Tomasz Pietrucha, Bogdan Renczyński, Kraków: Cricoteka, 2024.

Katalog 272 kostiumów Kantora, obejmujący zarówno realizacje w teatrach instytucjonalnych, jak i Teatr Cricot 2. [Informacja Cricoteki](#).

10. Koecher-Hensel, Agnieszka, Moskal, Jerzy, red., *Pejzaże polskiej sceny XX wieku*, Katowice: Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego, 1999. Katalog dokumentujący m.in. projekty dekoracji i kostiumów pokazywane na Praskim Quadriennale. [Opis bibliograficzny i zawartość](#).

11. Fazan, Katarzyna, *Pasaże scenografii. Praskie Quadriennale 1999–2019*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022. Uzupełnienie historii najnowszej scenografii i kostiumu w kontekście międzynarodowym. [Opis wydawcy](#).

12.

2. Artykuły i rozdziały bezpośrednio o kostiumie teatralnym

1. Palmieri-Marinoni, Alessio Francesco, Żukowski, Jacek, „Kostiumy we Władysławowskim teatrze i balecie dworskim”, w: Jacek Żukowski, red., *Triumfalna harmonia. Teatr Władysława IV. Eseje*, Warszawa 2023, s. 199–246. [Rekord Biblioteki Narodowej](#).

2. Kuchtówna, Lidia, „O kostiumach Modrzejewskiej”, „Pamiętnik Teatralny” 2009, R. 58, z. 3–4, s. 223–239.

3. Kurylczyk, Bianka, „Kostiumy Modrzejewskiej w świetle mody epoki”, „Pamiętnik Teatralny” 2009, R. 58, z. 3–4, s. 247–260. [Spis treści numeru](#).

4. Kurylczyk, Bianka, „Suknie Heleny Modrzejewskiej na tle mody epoki”, „Zarządzanie w Kulturze” 2006, t. 7, s. 141–162. [Pełny tekst i metryka](#).

5. Kowalska, Agnieszka, „Kostiumy Luigiego Sapellego w zbiorach Muzeum Krakowa”, „Perspektywy Kultury” 2023, t. 43, nr 4/2, s. 205–216, DOI: 10.35765/pk.2023.430402.14. [Pełny tekst](#).

6. Świąder-Puchowska, Barbara, „Co mówi kostium? Idea, etyka, moda – wybrane wizerunki Hamleta w polskim teatrze najnowszym”, „Media Biznes Kultura” 2018, nr 1(4), s. 35–44. [Pełny tekst i bibliografia](#).

7. Rożek-Sieraczyńska, Jadwiga, „Teatralne wizerunki ciała. Szkic o kilku »cielesnych kostiumach« i obnażeniach”, w: *Odstłony współczesnej scenografii*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016, s. 95–110. [Rekord BN](#).

8. Kędziora, Alicja, „Kostium teatralny – 2. połowa XIX w.”, w: *Sensualność w kulturze polskiej*, 2024. Zwięzłe opracowanie sposobów finansowania, szycia, doboru i scenicznego używania kostiumów w XIX wieku. [Tekst online](#).

9. Barthes, Roland, „Choroby kostiumu teatralnego”, przeł. Ewa Szary-Matywiecka, w: *Maski*, wybór i red. Maria Janion, Stanisław Rosiek, t. 2, Gdańsk 1986, s. 85–94. Klasyczny tekst o funkcji, prawdzie historycznej i „chorobach” kostiumu scenicznego.

10. Kowzan, Tadeusz, „Znak w teatrze”, „Dialog” 1969, nr 3, s. 88–104; przedruk w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, red. Janusz Degler, Wrocław 2003, s. 155–179.

Podstawowe ujęcie kostiumu jako jednego z systemów znaków teatralnych.

3. Historia ubioru – kontekst niezbędny do analizy kostiumu historycznego

1. Gutkowska-Rychlewska, Maria, *Historia ubiorów*, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1968. [Rekord Biblioteki Narodowej](#).
2. Sieradzka, Anna, *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, Warszawa: Arkady, 2003.
3. Boucher, François, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, wyd. uzup. Yvonne Deslandes, przeł. Piotr Wrzosek, Warszawa: Arkady, 2003.
4. Toussaint-Samat, Maguelonne, *Historia stroju*, przeł. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa: W.A.B., 1998.
5. Fukai, Akiko, red., *Moda. Historia mody od XVIII do XX wieku. Kolekcja Instytutu Ubioru w Kioto*, przeł. Sylwia Majewska, Köln: Taschen, 2002.
6. Brown, John Russell, red., *Historia teatru*, red. nauk. wydania polskiego Marek Piekut, przeł. Hanna Baltyń-Karpińska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. [Rekord katalogowy](#).
7. Pavis, Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzup. Sławomir Świątek, Wrocław: Ossolineum, 1998. Szczególnie przydatne są hasła „kostium”, „scenografia”, „maska” i „znak teatralny”. [Opis bibliograficzny](#).

4. Narzędzia do dalszej kwerendy

- Straus, Stefan, *Bibliografia źródeł do historii teatru w Polsce. Druki zwarte i ulotne*, Wrocław: Ossolineum, 1957 – zawiera osobny dział „Kostium sceniczny”. [Wersja w Encyklopedii Teatru Polskiego](#).
- [Encyklopedia Teatru Polskiego – Scenografia](#) – projekty kostiumów, biogramy scenografów i dokumentacja przedstawień.
- [„Osobiste. Kostiumy teatralne Kantora” – katalog PDF](#) – bezpłatny katalog wystawy Cricoteki.
- [Archiwum Narodowe w Krakowie – kostiumy Teatru Rapsodycznego](#) – cyfrowa kolekcja projektów z opisami archiwalnymi.

Książka Kostium teatralny (Rozwój i przemiany od Europy po Azję) została opracowana przy wsparciu narzędzi sztucznej inteligencji (AI – ChatGTP). Ostateczna treść została zweryfikowana i zatwierdzona przez autora.



Książka Kostium teatralny (Rozwój i przemiany od Europy po Azję) jest dostępna na Licencji Creative Commons, Uznanie autorstwa_Bez utworów zależnych 3,0 Polska)