

Ewa Kamińska

<http://orcid.org/0000-0003-1426-662X>

Uniwersytet Jagielloński

ewa.j.kaminska@uj.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2023.430402.25

Kimono w kulturze Japonii – od ubioru po symbol „japońskości”¹

STRESZCZENIE

Kimono to jedna z najbardziej rozpoznawalnych form komunikujących jednoznacznie przynależność do japońskiego kręgu kulturowego. Nazywane jest strojem tradycyjnym, ubiorem narodowym, a także symbolem „japońskości”. Badania przeprowadzone w Kioto oraz Tokio wykazały, iż jest ono bez wątpienia zwierciadłem kultury, w której powstało. Dotyczy to nie tylko samej formy i ornamentu, będących zbiorem zakodowanych znaczeń symbolicznych, lecz również sposobu, w jaki kimono powstaje, jak jest noszone, związanych z tym zachowań kulturowych, a także roli społecznej, jaką odgrywa. Szczególnie trudnym okresem dla kimona był okres Meiji (1868–1912). Poprzez podział ubioru na „japoński” *wafuku* oraz „zachodni” *yōfuku* kimono stało się narzędziem do podkreślania różnicy między tym, co zachodnie, i tym, co japońskie. W ten sposób przerodziło się w instrument wykorzystywany do wzmocnienia tożsamości narodowej, przywoływany w dyskusjach o unikatowości kultury japońskiej. Oprócz wyżej wymienionych aspektów musimy pamiętać przede wszystkim o tym, iż kimono to dzieło sztuki „do noszenia”, reprezentujące tradycyjne rzemiosło artystyczne *kōgei*. Stanowi ono ważne dziedzictwo kulturowe zarówno jako część życia codziennego, artefakt w przestrzeni muzealnej, jak i źródło inspiracji dla japońskich i zachodnich artystów. Celem artykułu jest ukazanie kimona jako integralnej części kultury japońskiej z jednoczesnym uwzględnieniem jego wartości artystycznej, próba dekodowania znaczenia tej formy ubioru jako symbolu „japońskości” i refleksja nad obecnością „przeszłości” w „teraźniejszości”.

SŁOWA KLUCZE: kimono, dziedzictwo kulturowe, „japońskość”, tożsamość kulturowa, rzemiosło artystyczne

1 The publication has been supported by a grant from the Faculty of International and Political Studies under the Strategic Programme Excellence Initiative at Jagiellonian University.

ABSTRACT

The Kimono in Japanese Culture – from Dress to the Symbol of “Japaneseness”

The kimono stands out as one of the most recognizable forms that clearly communicates Japanese cultural affiliation. It is called a traditional costume, a national costume, and a symbol of “Japaneseness.” My research in Kyoto and Tokyo has shown that the kimono clearly serves as a mirror of the culture from which it originates. This includes its form and decoration, craftsmanship in its making, how it is worn, the cultural norms associated with it, and the social role it fulfills. Selected aspects are discussed using the example of women’s kimonos, taking into account the historical perspective. It provides valuable insights into cultural patterns and social interactions characteristic of Japanese culture.

The article highlights the fact that the kimono is a work of art “to be worn,” representing traditional Japanese craftsmanship of *kōgei*. It is an important cultural heritage, an object of daily life, a cherished artifact in museum exhibitions, and a source of inspiration for Japanese and Western artists. However, we must remember that during the Meiji period (1868–1912) it became a tool for reinforcing national identity, invoked in discussions about the uniqueness of Japanese culture.

The aim of this article is to emphasize the kimono as an integral part of Japanese culture, taking into account its artistic significance, the meaning of this form of dress as a symbol of “Japaneseness,” and a reflection on the interplay between the present and the past.

KEYWORDS: kimono, cultural heritage, “Japaneseness”, cultural identity, *kōgei*

Wprowadzenie

Kimono to jedna z najbardziej rozpoznawalnych form ubioru, komunikujących jednoznacznie przynależność do japońskiego kręgu kulturowego. Nazywane jest strojem tradycyjnym, ubiorem narodowym, a także symbolem „japońskości”, wzbudzającym duże zainteresowanie zarówno w Japonii, jak i poza nią. Zaznaczyć jednak należy, iż przekraczając granice Japonii, kimono staje się obiektem orientalnym i egzotycznym. W Polsce, ale nie tylko tutaj, kimono wykorzystywane jest często jako artefakt mający sprawić, iż wydarzenia kulturalne promujące wiedzę o Azji Wschodniej (lub nawet całej Azji) nabierają „orientalnego” charakteru, a zatem kimono sprawia, że stają się one bardziej atrakcyjne dla publiczności. Podczas takich wydarzeń organizowane są pokazy ubierania kimon, można je samemu założyć lub przynajmniej dotknąć. Stworzona w ten sposób możliwość doświadczania kultury Japonii poprzez bliskość kojarzonego z nią artefaktu jest bez wątpienia cenna. Jednakże w tym procesie często zapomina się, iż kimono to dziedzictwo kulturowe Japonii wymagające

znajomości skomplikowanych zasad jego zakładania i etykiety podczas jego użytkowania. Powierzchnowe wykorzystywanie kimona jako „egzotycznego” artefaktu do zwiększenia frekwencji publiczności jest brakiem respektu wobec kultury, którą reprezentuje. Niestety nawet środowiska akademickie ulegają tej pokusie, wykorzystując stroje „orientalne” w sposób bezrefleksyjny podczas organizowanych tzw. festiwali azjatyckich².

Jeszcze bardziej nieodpowiedzialnie postępują autorzy powierzchownych tekstów umieszczanych w internecie, który pełen jest opisów kimon i ich historii, często niezgodnych ze stanem rzeczywistym. Treści te ograniczają się do wybranych aspektów lub informacji wielokrotnie powielanych, przy których w procesie reprodukcji dochodzi do pomyłek. Szczególnie zastanawiającym przypadkiem prowadzącym do zadumy nad wymyślanym obrazem Japonii poza jej granicami są produkty oferowane do sprzedaży internetowej określane jako „kimono”. Wydawałoby się, iż dostęp do wiedzy w XXI wieku powinien wyeliminować taki sposób interpretacji symbolu kultury japońskiej, jakim jest kimono, i w znacznym stopniu ograniczyć jego egzotyzację. Niestety nadal wydaje się to niemożliwe lub nawet – wręcz przeciwnie – pożądany jest wysoki stopień egzotyzacji kimona, mający nadać ofercie handlowej atrakcyjnego charakteru.

Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, iż czasy współczesne to nie pierwszy raz, kiedy kimono porusza wyobraźnię Europejczyków. Moje badania sprzed kilku lat prowadzone na podstawie materiału zastanego wykazały niesłabnące zainteresowanie kimonem wśród zachodniego odbiorcy już od czasu pierwszych kontaktów Europy z kulturą Japonii w XVI wieku. Silne zainteresowanie kimonami miało miejsce szczególnie w trzech okresach: od połowy XVI do XVIII wieku, na przełomie XIX i XX wieku oraz we współczesności. W wyniku prowadzonych przeze mnie wówczas prac badawczych można było stwierdzić, iż w pierwszym z tych okresów kimono w Europie ewoluowało od symbolu statusu społecznego, poprzez garderobę używaną podczas szczególnych okazji, aż po codzienny ubiór zamożnej części społeczeństwa. W drugim z nich stało się przede wszystkim wzorcem dla twórców mody tego okresu, a w trzecim pojawiło się zarówno w życiu codziennym, jak i w projektach artystów (Kamiński, 2021, s. 53–57, 62–68, 76–80). Jednocześnie stało się jasne, iż w procesie recepcji kimona w Europie w każdym z tych okresów dochodziło do powstawania niezgodnych z rzeczywistością wyobrażeń o kimonie oraz jego egzotyzacji³.

2 Jednym z głośniejszych przypadków było wydarzenie „The Kimono Wednesday” w Museum of Fine Arts w Bostonie. Szczegółowa analiza w: Valk, 2015.

3 W moich ówczesnych badaniach decydującą rolę odegrały m.in. zbiory i publikacje Kyōto Costume Institute (Kyōto Fukushoku Bunka Kenkyū Zaidan 京都服飾文化研究財団),

Przedmiot i cel badań

Ten stan rzeczy skłonił mnie do refleksji nad koniecznością poszerzania i upowszechniania wiedzy o kimonie – ubiorze głęboko osadzonym w kulturze japońskiej i będącym jej zwierciadłem. Wymaga to przede wszystkim prowadzenia systematycznych badań nad istotą kimona jako integralnej części tej kultury, reprezentującej jednocześnie materialne, jak również niematerialne dziedzictwo. Stanowi to przedmiot moich obecnych badań, których celem jest analiza roli oraz miejsca kimona we współczesnej kulturze i społeczeństwie japońskim z uwzględnieniem jego wartości artystycznej, a także procesu wyniesienia go do rangi symbolu „japońskości”. W swoich rozważaniach szczególną uwagę kieruję na pytanie o obecność „przeszłości” w „teraźniejszości” oraz pogodzenie dziedzictwa z modernizacją i globalizacją.

Po fazie przygotowawczej, która miała miejsce zarówno w Japonii, jak i w Polsce, rozpoczęłam intensywne trzymiesięczne badania terenowe w Tokio oraz Kioto. Stosując metody badań jakościowych, połączyłam kilka ich elementów, takich jak obserwacja uczestnicząca, obserwacja nieuczestnicząca, częściowo skategoryzowany jawny wywiad ustny, które uzupełniłam o krytyczną analizę japońskich tekstów, wykorzystanie zbiorów i baz danych japońskich muzeów, jak również analizę indywidualnych przypadków. W Tokio szczególnie ważnymi okazała się kolekcja Bunka Gakuen Costume Museum (Gakuen Fukushoku Hakubutsukan) o wyjątkowej jakości oraz wywiad pogłębiony w miejscu bezpośredniej sprzedaży kimon *gofukuya* 呉服屋 o nazwie Izutsuya 井筒屋. W Kioto były to: Muzeum Narodowe (Kyōto Kokuritsu Hakubutsukan) z dziełami artystów oznaczonych tytułem Żyjących Skarbów Narodowych (Ningen Kokuhō), Nishijin Asagi Museum (Nishijin Asagi Bijutsukan) z kolekcją brokatowych tkanin i pasów *obi* typu Nishijin, Orinasukan Handmade Fabrics Museum z ekspozycją pasów *obi* oraz warsztatem tkackim, ekskluzywny salon projektowania i sprzedaży kimon CHISO, Itoko Gallery sprzedająca tkaniny jedwabne w naturalnym kolorze różnych odcieni bieli, Adachi Kumihimo Museum z kolekcją jedwabnych sznurów *kumihimo*, firma Kawashima Selkon Textiles produkująca tkaniny i prowadząca własną szkołę tkacką, jak również Kyōto Textile Fabrics Wholesalers' Association zrzeszające hurtowych sprzedawców kimon i akcesoriów tzw. *tonya*.

Analizie została poddana forma i wzornictwo kimona jako zbioru zakodowanych znaczeń symbolicznych, komunikujących przynależność

który jest wiodącym japońskim instytutem w prowadzeniu prac badawczych nad recepcją kimona w kulturach zachodnich.

do japońskiego kręgu kulturowego. Jednakże świat kimona to nie tylko jego forma wizualna. Jest to również wiedza o tym, w jaki sposób kimono powstaje, jak powinno być noszone, jakie reguły zachowania obowiązują oraz jaką rolę społeczną odgrywa. Wybrane aspekty z wymienionych powyżej zostały omówione na przykładzie kimon kobiecych, z uwzględnieniem perspektywy historycznej. Są one tylko fragmentem przeprowadzonych badań.

Wybór literatury do niniejszego artykułu nastąpił po wyselekcjonowaniu publikacji bazowych, zawierających szczegółową wiedzę historyczną i praktyczną, do których należą Dalby (2001), Milhaupt (2014), Nitani (2017) oraz Okubo (2011), a także najnowsze badania Hall (2020) oraz Valk (2017; 2020) z zakresu specyfiki marketingu kimona oraz zmian w postrzeganiu kimona przez społeczeństwo japońskie. Warto wspomnieć także dwie polskie publikacje: Zaborowska (2004) oraz Bielak (2019).

W trakcie badań przeanalizowane zostały ponadto sposoby promocji, składanie zamówień, funkcjonowanie miejsc sprzedaży kimon i akcesoriów *gofukuya* 呉服屋 i *tonya* 問屋, ponieważ pozwalają one na zrozumienie wzorców kulturowych oraz charakterystycznych dla kultury Japonii interakcji społecznych. Niestety ze względu na ograniczenia wydawnicze nie zostaną one tutaj dokładnie omówione. Planowany jest kolejny artykuł poświęcony funkcjonowaniu *gofukuya* i *tonya* oraz ich roli w międzypokoleniowym transferze wiedzy o kimonie, a tym samym ochrony kimona jako dziedzictwa kulturowego Japonii.

Historia, cechy charakterystyczne i definicja kimona jako ubioru kobiecego

Przejdźmy zatem do szczegółowej analizy kimona. Bez wątplenia stanowi ono istotne dziedzictwo kulturowe, manifestujące osiągnięcia japońskiej kultury artystycznej i rzemieślniczej. Jednocześnie jest ono ubiorem, a zatem częścią życia codziennego współczesnego społeczeństwa japońskiego oraz narzędziem do tworzenia tożsamości kulturowej i symbolem „japońskości”.

O historii kimona można by pisać bardzo długo i szczegółowo. Na potrzeby tego artykułu skupię się jednak przede wszystkim na dwóch najważniejszych okresach jego rozwoju, a mianowicie okresie Heian (794–1185/1192) oraz okresie Edo (1603–1868), ponieważ to kultura tych dwóch epok wykształciła formy, które występują w kimonach współczesnych.

W pierwszej kolejności chciałabym zająć się definicją ubioru nazywanego obecnie kimonem oraz ewolucją jego formy i rodzimego nazewnictwa, ponieważ te elementy odzwierciedlają cechy doskonale charakteryzujące

kulturę japońską, takie jak dbałość o detale, wizualizacja hierarchii społecznej, przypisanie określonych form do statusu i ról społecznych oraz przestrzeganie reguł TPO (Time, Place, Occasion).

Podczas badań prowadzonych na potrzeby niniejszego artykułu bardzo szybko okazało się, że zdefiniowanie formy określanej pojęciem „kimono” nie jest łatwe. Wizyty w muzeach i galeriach, dokładne czytanie tablic dydaktycznych, opisów obiektów, zapoznanie się z wieloma katalogami wystaw muzealnych i publikacjami fachowymi wprowadziły więcej niepewności niż jednoznacznych odpowiedzi na pytanie o definicję kimona w kulturze japońskiej.

Nawet intensywny pięciodniowy kurs specjalistyczny „Kimonogaku” 「きもの学」 organizowany raz w roku na przełomie sierpnia i września przez Kyōto Sangyō University 京都産業大学 w Kioto, w którym miałam przyjemność uczestniczyć w tym roku, nie dał ostatecznej odpowiedzi. Podczas kursu zatytułowanego „Poszukiwanie korzeni kimona” 「着物のルーツを探る」 prowadząca kurs badaczka kultury materialnej, w tym stroju japońskiego, Toriimoto Yukiyo 鳥居本幸代 wyjaśniła podstawową definicję. Według niej przed okresem Meiji (1868–1912) rodzaj ubioru, dla którego współcześnie używa się w Japonii określenia „kimono”, był podzielony na dwa rodzaje. Obydwa miały formę współczesnego kimona, różniły się tym, iż jeden z nich nazywany *kosode* 小袖 miał podszewkę, a drugi nazywany *katabira* 帷子 był lżejszą formą wykonaną z lnu bez podszewki. Pojęcie „kimono” nie było wówczas używane⁴.

Od okresu Meiji, kiedy w Japonii wprowadzono ubiór zachodni, zastosowano inny podział, nazywając formę kimona używanego podczas najbardziej formalnych okazji *tomesode* 留袖, a pozostałe formy nazwano kimonem 着物 lub *wafuku* 和服, czyli ubiorem w stylu japońskim. Tymczasem w Europie już w XVI wieku w raportach z podróży do Japonii można odnaleźć słowo przypominające w brzmieniu wyraz kimono. Toriimoto wskazuje dwa z nich: jeden autorstwa Hiszpana Avilona Girona znane w Japonii pod japońskim tytułem *Nihon-Ōkoğu-ki* 『日本王国記』, w którym pojawia się określenie *quimon* dla kimona, oraz Portugalczyka Louisa Fróisa, który w swoim dziele z 1585 roku zatytułowanym 『日欧文化比較』 pisze o *quimoes* oraz *catabira* (Toriimoto, 2023, s. 1).

Jak wynika z powyższego opisu, punktem wyjścia dla zdefiniowania współczesnej formy kimona dla kobiet jest *kosode* (il. 1). W dosłownym tłumaczeniu oznacza ono „małe rękawy”, a jego cechą charakterystyczną są wąskie otwory na dłonie w przeciwieństwie do „dużych rękawów” *osode*

4 Więcej na temat *kosode* w: Toriimoto, 1998. Informacje o formie kimona i jego elementach kroju znajdują się w: Okubo, 2011.

大袖 lub *hirosode* 広袖, gdzie otwór na dłonie przy nadgarstkach pozostaje szeroki.

Il. 1. Kimono typu *kosode*, późny okres Edo (koniec XVIII do poł. XIX w.), jedwab, ręcznie wykonane zdobienia malarskie w formie irysów uzupełnione haftem, patchwork z 22 fragmentów indyjskiej satyny bawełnianej typu *chintz*. Motyw irysów nawiązuje do podróży księcia Narihira z powieści okresu Heian *Ise monogatari*. Długość 172 cm, szer. 120 cm, długość rękawów 43,5 cm. Kolekcja Bunka Gakuen Costume Museum, wcześniej w kolekcji rodziny Mitsui



Źródło: Bunka Gakuen Costume Museum, 2023.

W okresie Heian *kosode* było przeznaczone dla arystokracji dworskiej i noszone było jako jedna z warstw wewnętrznych wielowarstwowego ubioru. Najbardziej znaną formą kobiecego stroju dworskiego było *juni-hitoe* 十二単, wykonane z jedwabiu i składające się w początkowej fazie z dwunastu, a w późniejszej z kilku warstw zakładanych jedna na drugą. Eleganckie i pozostające w zgodzie z modą było tworzenie z tych warstw kompozycji kolorystycznych w widocznych miejscach takich jak rękawy, kołnierz oraz rozchylająca się dolna część szaty. Strój dworski w takiej formie był wynikiem przemian kulturowych i politycznych, które doprowadziły do zmniejszenia wpływów kultury chińskiej i wykształcenia japońskiej kultury opartej na rodzimych wzorcach i estetyce japońskiej. W tym czasie zostały ściśle określone zasady doboru kolorów i ornamentu według rangi społecznej oraz wieku. Kolory poszczególnych warstw były dobierane według kontrastu i nadawano im wyjątkowe nazwy wskazujące na respekt wobec natury i powiązanie z jej różnymi aspektami, a przede wszystkim z porami roku i ich charakterystycznymi cechami (Bunka Gakuen Fukushoku Hakubutsukan, 2005, s. 9). Opierając się na

badaniach kultury dworskiej, w bardzo ciekawy sposób przedstawiono ekspozycję w Muzeum Ubioru (Costume Museum, Fuzoku Hakubutsukan 風俗博物館) w Kioto, ukazując te właśnie aspekty na podstawie modeli w pomniejszonej skali (il. 2 i il. 3)⁵.

Il. 2. Model stroju *Junihitoe* 十二単 z okresu Heian na ekspozycji w muzeum Fuzoku Hakubutsukan 風俗博物館 w Kioto



Źródło: fot. E. Kamińska, 2023.

Il. 3. Fragment tablicy dydaktycznej na ekspozycji w muzeum Fuzoku Hakubutsukan 風俗博物館 w Kioto przedstawiającej *junihitoe* 十二単 z okresu Heian



Źródło: fot. E. Kamińska, 2023.

Moją szczególną uwagę zwróciły bardzo dobrze przygotowane tablice dydaktyczne zawierające m.in. informacje o sposobach doboru kolorów w warstwach *junihitoe* odpowiednio do pory roku. Pokazane są m.in. dwie kompozycje warstw (*kasane*) dla strojów zimowych: *yuki no shita-kasane* 雪の下かさね oraz *ume-kasane* 梅かさね. Pierwsza z nich utrzymana

5 Strona Fuzoku Hakubutsukan: <https://www.iz2.or.jp> (dostęp: 15.09.2023).

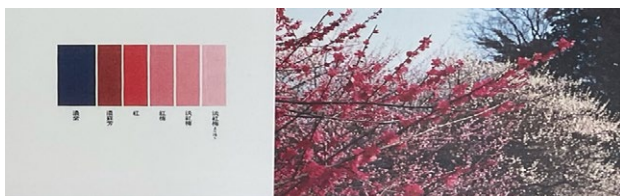
jest w delikatnej tonacji różu i bieli nawiązującej do ukrytych pod śniegiem (*yuki no shita*) wczesnych kwiatów śliwy (*ume*) (il. 4). Druga z kolei jest mocniejsza we wszystkich odcieniach, gdyż mimo trwającej zimowej pory czas do nadejścia wiosny jest krótszy, a z płatków śliwy zniknął już śnieg, odkrywając intensywny różowy kolor kwiatów (il. 5). Kompozycje te muszą być użyte odpowiednio do pory roku w jej konkretnym momencie. Mamy tutaj do czynienia z regułą TPO. Odpowiedni dobór kolorów wskazuje na wykształcenie i wiedzę osoby noszącej dany strój oraz jej wyrafinowany zmysł estetyczny.

Il. 4. Kompozycja kolorystyczna *yuki no shita-kasane* dla *junihitoe* z okresu Heian. Fragment tablicy dydaktycznej na ekspozycji w muzeum Fuzoku Hakubutsukan 風俗博物館 w Kioto



Źródło: fot. E. Kamińska, 2023.

Il. 5. Kompozycja kolorystyczna *ume-kasane* dla *junihitoe* z okresu Heian. Fragment tablicy dydaktycznej na ekspozycji w muzeum Fuzoku Hakubutsukan 風俗博物館 w Kioto



Źródło: fot. E. Kamińska, 2023.

Na ekspozycji pokazano również kompozycję kolorystyczną *matsu-kasane* 松かさね na podstawie fragmentów jedwabiu pofarbowanych naturalnymi barwnikami. Ta kompozycja może być używana przez cały rok lub na szczególne okazje, podczas których składamy życzenia dobrobytu i szczęścia. Ta symbolika wiąże się z właściwościami drzewa sosny (*matsu*), które przez cały rok pozostaje zielone, zachowując swoje siły i energię (il. 6).

II. 6. Kompozycja kolorystyczna *matsu-kasane* 松かさね. Barwione naturalnymi składnikami fragmenty jedwabiu przedstawiające kompozycję kolorystyczną w *junihitoe* 十二単 z okresu Heian. Ekspozycja w muzeum Fuzoku Hakubutsukan 風俗博物館 w Kioto



Źródło: fot. E. Kamińska, 2023.

Pod tymi wszystkimi warstwami zakładane było *kosode*, z którego z dużym prawdopodobieństwem wykształciła się współczesna forma kimona kobiecego. Inną możliwą wersją powstania współczesnego kimona jest forma *kosode* noszona od połowy okresu Heian przez osoby z niższych sfer społecznych jako szata zewnętrzna (*uwagi* 上着) (Bunka Gakuen Fukushima Hakubutsukan, 2005, s. 31).

Kiedy w kolejnej epoce, a mianowicie Kamakura (1185–1333), do władzy dochodzi klasa militarna, strój dworski ulega uproszczeniu. Wówczas *kosode* będące do tej pory szatą wewnętrzną w stroju dworskim staje się szatą zewnętrzną. Oznacza to konieczność dekorowania powierzchni. Tworzone są nowe motywy dekoracyjne i bogatsze kolorystycznie zdobienia w porównaniu do *kosode* noszonego do tej pory jako szata wewnętrzna w stroju dworskim lub szata zewnętrzna dla przedstawicielek niższych sfer społecznych. Kolory i ornament stały się bardziej wyrafinowane i eleganckie⁶.

6 Dokładna analiza ornamentów z podziałem na pory roku została przeprowadzona w publikacji Nitanei Keiko (2017), *Kimono design: an introduction to textiles and patterns*, dlatego pomijam ją w niniejszym tekście.

Po zakończeniu wojen Ōnin (1467–1477) podstawowa forma *kosode* została w pełni ukształtowana i stała się ubiorem dla wszystkich klas społecznych (Bunka Gakuen Fukushoku Hakubutsukan, 2005, s. 31). Od tego czasu następuje jeszcze szybszy rozwój ornamentów, kolorystyki i techniki, który osiąga punkt kulminacyjny w okresie Edo (1603–1868). Tak szybki rozwój luksusowych form był związany z gwałtownymi przemianami społecznymi tego okresu. Szczególnie widoczne jest wzbogacenie się mieszczań, do tej pory znajdujących się na znacznie niższej pozycji społecznej niż posiadająca władzę klasa militarna. Wraz z rozwojem miast i handlu i jednoczesnym ubożeniem klasy militarnej sytuacja radykalnie się zmieniła, dając możliwość mieszczańom, a w szczególności kupcom, nabywania dóbr materialnych porównywalnych jakością do tych będących w posiadaniu przedstawicieli klasy militarnej. Ograniczenia ich zakupu miały miejsce tylko z powodu wydawanych dekretów o zabranianiu używania dóbr luksusowych przez mieszczań.

Do takich dóbr należały *kosode* wykonane z najlepszego jakościowo jedwabiu, a także te o szczególnie bogatych zdobieniach np. w formie haftu, złotych i srebrnych nici oraz o skomplikowanych technikach farbowania i malowania tkanin.

W okresie Edo powstało wiele wspaniałych *kosode*, które obecnie znajdują się w kolekcjach muzeów narodowych, ale też w muzeach specjalistycznych, jakim jest Bunka Gakuen Fukushoku Hakubutsukan (Bunka Gakuen Costume Museum), lub małych prywatnych muzeach kimon, jak Ōme Kimono Hakubutsukan 青梅着物博物館 posiadające około 500 obiektów, głównie z okresu Edo. Godna podkreślenia jest przede wszystkim kolekcja zamożnej i wpływowej rodziny kupieckiej Mitsui 三井 zakupiona przez Bunka Gakuen Costume Museum⁷.

We współczesnej kulturze japońskiej forma *kosode* występuje w różnych typach ubioru takich jak: *furisode* 振袖 (formalne kimono z długimi rękawami dla młodych, niezamężnych kobiet) (il. 7), *uchikake* 打掛 (zewnątrzny ubiór formalny z długimi rękawami zakładany bez pasa *obi*) (il. 8 i il. 9), *kaidori* 怪取 (zewnątrzny ubiór formalny z krótkimi rękawami), *hitoe* 単 (formalne kimono letnie) (il. 10), *yukata* 浴衣 (nieformalne kimono letnie) (il. 11), *nōshozoku* 能装束 (kostiumy teatru *nō*) (il. 12).

7 Jednym z prestiżowych projektów wystawowych pozwalających zrozumieć historię kimona była wystawa zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Kioto w 1999. Powstał do niej bogato ilustrowany katalog 『花洛のモードきもの時代』 *Kyōto Style. Trends in 16th–19th Century Kimono* (Kyōto Kokuritsu Hakubutsukan, 1999).

Il. 7. Przykład *furisode*, 2015



Źródło: Wikimedia Commons. Pozyskano z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Japanese_lady_and_flowers.jpg

Il. 8. Kimono typu *uchiōake*, późny okres Edo (koniec XVIII do poł. XIX w.); jedwab; motyw kwitnących dzikich wiśni *yamazakura* i kaczek mandarynek wykonane haftem, motyw fal techniką farbiarską *kanoko shibori* 鹿の子絞り, „rozrzucone” na powierzchni znaki *kanji* nawiązują do zbioru poezji *waka* „Kokin-waka-shū”. Długość 177 cm, szer. 122 cm., długość rękawów 102,3 cm. Kolekcja Bunka Gakuen Costume Museum, wcześniej w kolekcji rodziny *Mitsui*



Źródło: Bunka Gakuen Costume Museum, 2023.

Il. 9. Kimono typu *uchikake*, późny okres Edo (koniec XVIII do poł. XIX w.); jedwab; ornament w postaci pięciu gatunków bambusa wykonany haftem (m.in. złotymi nićmi) na podstawie szkiców artystów ze szkoły Maruyama 円山派. Dług. 175 cm, szer. 120 cm., dług. rękawów 102,6 cm. Kolekcja Bunka Gakuen Costume Museum, wcześniej w kolekcji rodziny Mitsui



Źródło: Bunka Gakuen Costume Museum, 2023.

Il. 10. *Hitoe* – kimono letnie o formie *kosode* bez podszewki, późny okres Edo (koniec XVIII do poł. XIX w.); jedwab; motywy wisterii, peonii, malw oraz kół wozu *Genji-guruma* wskazują na ubiór żony samuraja; ornamenty wykonane z zastosowaniem szablonów farbiarskich, tuszu oraz haftu. Dług. 179 cm, szer. 128 cm, dług. rękawów 45,2 cm. Kolekcja Bunka Gakuen Costume Museum, wcześniej w kolekcji rodziny Asano 浅野家



Źródło: Bunka Gakuen Costume Museum, 2023.

Il. 11. *Yukata*, nieformalne kobiece kimono letnie, 2016; bawełna; stylizowane motywy geometryczne kwiatów i płatków śniegu nazywane *yukihana-shibori* 雪花絞り, technika farbiarska *shibori* typu *itajime* 板締め. Kolekcja Bunka Gakuen Costume Museum



Źródło: Bunka Gakuen Costume Museum, 2023.

Il. 12. *Nōshozoku* typu *karaori* (唐織), zewnętrzna szata dla ról kobiecych w teatrze *nō*, późny okres Edo (koniec XVIII do poł. XIX w.); jedwab importowany z Chin; zdobienia w formie chryzantem i kamelii z wykorzystaniem złotych nici i pasków złota. Dług. 147 cm, szer. 140 cm, dług. rękawów 57,6 cm. Kolekcja Bunka Gakuen Costume Museum, wcześniej w kolekcji rodziny Ii 井伊家



Źródło: Bunka Gakuen Costume Museum, 2023.

Cechą wspólną tych wszystkich typów ubiorów jest ich geometryczna forma w kształcie litery T, która powstaje poprzez zszywanie pasów tkaniny

o tej samej szerokości. Oprócz kostiumów teatru *nō* wszystkie zakładane są przez kobiety poprzez owinięcie ich wokół ciała i nałożenie lewej strony na prawą. Wśród kostiumów teatralnych *nō* znajdują się takie, które wprawdzie zakładane są przez mężczyzn, ale przeznaczone są do odgrywania ról kobiecych (il. 12). Wymienione typy różnią się przede wszystkim długością rękawów oraz szerokością tkaniny, z której są szyte. Szerokość standardowa to 36 do 38 cm, a znacznie rzadziej spotykana jest tkanina o szerokości 40 cm. Informacje zawarte w tych typach kimon odczytywane są na wielu płaszczyznach: rodzaj tkaniny wskazuje na stopień formalności, okazję oraz status finansowy, długość rękawów na wiek, kolorystyka na wiek oraz porę roku, rodzaj motywów dekoracyjnych na porę roku, okazję oraz stopień formalności.

Podsumowując rozważania na temat formy ubioru nazywanej kimonem: używając tego pojęcia, powinniśmy odnosić się przede wszystkim do formy ubioru wywodzącej się od *kosode*. Podczas próby znalezienia definicji kimona w kulturze japońskiej napotkałam jednak na duże trudności. Oczywiście, teoretycznie istnieje podana przez Torimoto definicja, jednakże w życiu codziennym pojęcie kimona używane jest dla wszystkich powyżej wymienionych typów z różnych epok i wskazuje na tzw. tradycyjną formę japońskiego ubioru kobiecego. Osoby profesjonalnie związane z kulturą kimona używają specjalistycznych określeń wymienionych powyżej, w zależności od rodzaju kimona⁸. W tym sposobie nazewnictwa odnajdujemy nawiązanie do tzw. tradycyjnej kultury japońskiej w połączeniu z kulturą rzemieślniczą, w której dbałość o precyzyjne określanie artefaktów kultury japońskiej zgodnie z zakodowanymi w nich informacjami w postaci użytej techniki, formy, doboru tkaniny oraz wartości symbolicznej ornamentu jest kluczowa. Tworzy to podstawy „japońskości” kimona.

Kimono w okresie Meiji – symbol „japońskości” w procesie poszukiwania tożsamości kulturowej i narodowej

Szczególnie trudnym okresem dla egzystencji kimona był okres Meiji (1868–1912). W tym czasie Japonia w procesie tzw. modernizacji przejęła wiele elementów kultur Zachodu. W początkowej fazie tego okresu ubiór zachodni zdominował głównie formalne spotkania i zamożne kręgi społeczne, lecz w miarę upływu czasu stał się coraz częstszym elementem życia codziennego. Przedstawiane jest to na przykład na drzeworytach

8 Dziękuję Nii Rie z Kyōto Costume Institute za rozmowę na ten temat.

ukiyo-e 浮世絵 będących wówczas swoistą kroniką wydarzeń i przemian kulturowych.

Jednym z najbardziej popularnych artystów ukazujących ten proces na podstawie stroju kobiecego był Toyohara Chikanobu 豊原周延 znany jako Yōshū Chikanobu 揚州周延 (1838–1912). To tryptyk jego autorstwa zatytułowany *Kiken butō no ryakuzu* 貴顕舞踏の略図 z 1888 roku przedstawiający przyjęcie w strojach zachodnich w budynku Rokumeikan 鹿鳴館 jest jednym z najczęściej przywoływanych w kontekście zastępowania kimon strojem zachodnim⁹ (il. 13).

Il. 13. Toyohara Chikanobu 豊原周延 alias Yōshū Chikanobu 揚州周延: drzeworyt *Kiken butō no ryakuzu* 貴顕舞踏の略図



Źródło: Wikimedia Commons. Pozyskano z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chikamatsu_Kiken_buto_no_ryakuke.jpg

Proces modernizacji Japonii, równający się niemalże z westernizacją, spowodował w społeczeństwie japońskim potrzebę zdefiniowania własnej kultury i poszukiwania tożsamości zarówno kulturowej, jak i narodowej. Jedną z wówczas wprowadzonych zmian był podział ubioru na *wafuku* 和服 – ubiór japoński oraz *yōfuku* 洋服 – ubiór zachodni dla podkreślenia różnicy między tym, co japońskie, i tym, co niejapońskie (Dalby, 2001, s. 66–67, 69).

Badania na ten temat prowadziła Ofra Goldstein-Gidoni. Zostały one opublikowane m.in. w artykule *Kimono and the construction of gendered and cultural identities*. Autorka analizuje w nim proces instrumentalizacji kimona po podziale ubioru na *wafuku* i *yōfuku* do wzmocnienia tożsamości narodowej, przywoływanej w dyskusjach o unikatowości kultury japońskiej i teorii Nihonjinron 日本人論 określającej „japońskie” wartości kulturowe (Goldstein-Gidoni, 1999).

9 Rokumeikan to miejsce, gdzie w okresie Meiji był szczególnie widoczny wpływ kultur Zachodu w obyczajach i życiu codziennym elit intelektualnych i finansowych.

Kimono jako symbol „japońskości” we współczesności

Goldstein-Gidoni porusza również inny, bardzo istotny aspekt, a mianowicie rolę społeczną kimona kobiecego służącego do tworzenia wizerunku kobiety jako strażniczki tradycyjnych wartości zgodnie ze wzorcem kulturowym okresu Meiji *ryōsai kenbo* 良妻賢母 – „dobrej żony, mądrej matki” (Goldstein-Gidoni, 1999). Jest to okres, w którym istnieje wyraźny podział na społeczne role kobiece i męskie, o czym pisałam w artykule *Kobiety wobec polityki – polityka wobec kobiet. Pozycja kobiet w społeczeństwie Japonii od okresu Meiji do współczesności* (Kamińska, 2020).

Goldstein-Gidoni podkreśla wyraźnie, że dla współczesnej kobiety nie oznacza to, że jej rola ma się ograniczać do tzw. tradycyjnych lub kobiecych ról. Jednakże postawiona w jej artykule teza mówi też o tym, że „(...) the process of the kimono dressing produces a cultural idiom called the «Japanese woman»” – w szczególności, kiedy analizuje się obchodzony 15 stycznia dzień wchodzenia w dorosłość *seijin no hi* 成人の日. Wówczas 20-letnie kobiety zakładają zamówione specjalnie na ten dzień wyjątkowo piękne kimona *furisode* 振袖 o szczególnie wysokiej jakości, stając się ideałem piękna opartego na wartościach estetycznych japońskiego kręgu kulturowego. W ten sposób stają się nośnikami idei „symbolu japońskości” (Goldstein-Gidoni, 1999, s. 352). Autorka dodaje jednak, iż

Producing Japanese women as models of traditional Japaneseness should be understood against the background of more general processes of the construction of Japanese modern cultural identity (Goldstein-Gidoni, 1999, s. 367).

Kimono widziane oczami obcokrajowca pozostanie symbolem kultury Japonii jeszcze przez długi czas. Nie zmienia to jednak faktu, iż wiedza o kimonie w Japonii, sposobie jego zakładania (*kitsuke* 着付け), noszenia, dobierania akcesoriów, a także sposobów zachowania, kiedy decydujemy się na jego ubiór, stopniowo zanika. Jest to też trudna do zdobycia wiedza, ponieważ we współczesności rzadko pojawia się możliwość przekazywania jej z pokolenia na pokolenie i rzadkie bywają okazje, kiedy zdobytą wiedzę możemy wykorzystać w praktyce. Badaniami dotyczącymi braku transferu wiedzy międzypokoleniowej zajmowała się Julie Valk i ich rezultaty pokazała m.in. w artykule *From Duty to Fashion: The Changing Role of the Kimono in the Twenty-First Century* (Valk, 2017).

Skoro wiedza o kimonie w społeczeństwie japońskim jest znikoma, należałoby się zastanowić, gdzie jeszcze oprócz szkół zakładania kimona można ją uzyskać. Moim zdaniem taką funkcję pełnią *gofukuya* 呉服屋 oraz *tonya* 問屋. Oba te rodzaje miejsc sprzedaży kimona odgrywają

ważną rolę w zachowaniu i promowaniu japońskiej tradycji i kultury, zwłaszcza związanej z ubiorem tradycyjnym, jakim jest kimono.

Takich miejsc jest niestety coraz mniej. Jeszcze do okresu boomu gospodarczego do lat 90. było ich bardzo wiele zarówno w metropoliach, jak i w mniejszych miejscowościach. Ich działalność różniła się skalą, lecz odgrywały podobne role i spełniały funkcję ochronną dla materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego Japonii.

Podczas tegorocznego pobytu badawczego w Kioto dzięki uprzejmości pracowników firmy CHISO wywodzącej się z firmy typu *tonya* miałam możliwość uczestniczenia w przygotowanej dla mnie demonstracji procesu sprzedaży. Pokaz, który poprowadził Machiki Fumiya, pozwolił mi poznać kulturę sprzedaży kimona w jej najbardziej ekskluzywnej formie. Skłoniło mnie to do refleksji o „japońskości” kimona kreowanej z perspektywy społeczeństwa japońskiego. Porównanie tego doświadczenia do sposobów powierzchownego rozumienia „japońskości” kimona w kulturach europejskich, o czym pisałam na początku, silnie motywuje do dalszych badań.

Il. 14. Machiki Fumiya podczas prezentacji kimon przeznaczonych do sprzedaży, salon firmy CHISO, Kioto 7.09.2023



Podsumowanie

Podczas przygotowywania niniejszego artykułu stało się dla mnie zrozumiałe, iż problematyka kimona i jego ewolucji jest trudna, bardzo rozległa i wymaga odkrywania jej ciągle na nowo. Dzieje się tak dlatego, że dynamiczne przemiany kulturowe, społeczne i gospodarcze w społeczeństwie japońskim bardzo silnie wpływają na rozwój lub stagnację konsumpcji kimona, a co za tym idzie – na możliwości i sposoby korzystania

z tego daru kultury, w którym kryje się bogactwo wielowiekowej sztuki ubioru.

Kimono we współczesności jest nadal obecne w życiu codziennym Japończyków, lecz głównie przy szczególnych okazjach jak na przykład dzień wejścia w dorosłość *seijin no hi*, śluby, pogrzeby, oficjalne przyjęcia i tym podobne. Badania Julie Valk pokazują jednak, iż wraz ze zmianami wzorców społecznych w XXI wieku, jak również dzięki pojawieniu się możliwości zakupu kimon używanych i zainteresowania nimi Japończyków widoczna jest wyraźna zmiana w postrzeganiu kimona. Polega ona na odejściu od pojmowania kimona jako ubioru obowiązkowego na szczególnie okazje i zainteresowaniem się nim jako ubiorem zakładanym dla przyjemności. Valk (2017) nazywa to przejściem od *duty kimono* do *fashion kimono*. Jest ono zatem nadal integralną częścią kultury japońskiej przy jednoczesnym zachowaniu jego wartości artystycznej. Wartość ta wynika z umiejętności i wrażliwości artystów-rzemieślników tworzących kimona. Wyrażane są one poprzez opanowanie historycznych technik tkackich i zdobniczych oraz znajomość estetycznych walorów kimon wypracowanych w przeszłości. Proces integracji kimona w życie codzienne współczesnego społeczeństwa japońskiego dopełnia odbiorca dzieł stworzonych przez artystów-rzemieślników. Jest to odbiorca, który posiada umiejętności do dekodowania zawartej w nich treści symbolicznej oraz wrażliwość pozwalającą na czerpanie przyjemności z odkrywania ich znaczenia i piękna.

Dbalność o obecność przeszłości we współczesności przy ciągłym procesie modernizacji jest zatem elementem niezbędnym do tego, aby kimono pozostało symbolem „japońskości”, a precyzyjne określenie, co w tym przypadku znaczy „japońskość” w kontekście globalizacji, wydaje się kluczowe.

BIBLIOGRAFIA

- Bielak, A. (2019). *Zrozumieć kimono. Kultura zakłeta w stroju*. Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”.
- Bunka Gakuen Fukushima Hakubutsukan (red.) (2005). 『日本服飾の美』 („Nihon fukushoku no bi, Masterpieces of Japanese Dress from the Bunka Gakuen Costume Museum”). Tōkyō: Bunka Gakuen Costume Museum.
- Dalby, L. (2001). *Kimono. Fashioning Culture*. London: Vintage.
- Frois, L. (1991). 『ヨーロッパ文化と日本文化, Okada (red., tłum.). Tōkyō: Iwanami Bunko 岩波文庫 (oryginalny tytuł: *Tratado em que se contem muito susintae abreviadamente algumas contradições e diferenças de costumes entre a gente de Europa e esta Província de Japão* (1585); 『日欧文化比較』).

- Goldstein-Gidoni, O. (1999). Kimono and the construction of gendered and cultural identities. *Ethnology*, t. 38, nr 4, 351–370.
- Hall, J. (2020). *Japan beyond the kimono. Innovation and tradition in the Kyoto textile industry*. London–New York: Bloomsbury Visual Arts.
- Kaminski, E. (= Kamińska, E.) (2012). *Rezeption japanischer Kultur in Deutschland: Zeitgenössische Keramik als Fallstudie*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Kamińska, E. (2020). Kobiety wobec polityki – polityka wobec kobiet. Pozycja kobiet w społeczeństwie Japonii od okresu Meiji do współczesności. W: M. Banaś (red.), *Kobiety w polityce. Sfera publiczna*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Kyōto Kokuritsu Hakubutsukan (red.) (1999). 『花洛のモードきもの時代』 *Kyōto Style. Trends in 16th-19th Century Kimono*. Kyōto: Kyōto Kokuritsu Hakubutsukan.
- Milhaupt, T.S. (2014). *Kimono: a modern history. Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, New York*. London: Reaktion Books.
- Nitanai, K. (2017). *Kimono design: an introduction to textiles and patterns*. Tokyo–Rutland–Singapore: Tuttle Publishing.
- Okubo, N. (2011). *Kimono no Jiten. Dentō wo shiri, imayō ni kiru* 『着物の事典, 伝統を知り今様に着る』 („Leksykon kimona. Poznać tradycję i nosić ją w nowoczesny sposób”). Tōkyō: Ikeda Shoten.
- Toriimoto, Y. (1998). 「安土桃山の小袖再現」 („Reprodukcja *kosode* z okresu Azuchi-Momoyama”). 『日本服飾学会誌』 (*Journal of the Japanese Institute of Costume*), vol. 17, 148–158.
- Toriimoto, Y. (2023). 『着物のルーツを探る』 („W poszukiwaniu korzeni kimona”). Materiały do zajęć w Kyōto Sangyō Daigaku z dnia 7.09.2023.
- Valk, J. (2015). „The Kimono Wednesday” protests: identity politics and how the kimono became more than Japanese. *Asian Ethnology*, t. 74, nr 2, 379–399.
- Valk, J. (2017). From Duty to Fashion: The Changing Role of the Kimono in the Twenty-First Century. *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*, t. 22, nr 3, 309–340. London–New York: Routledge.
- Valk, J. (2021). *Selling the kimono. An ethnography of crisis, creativity and hope*. London–New York: Routledge.
- Zaborowska, B. (2004). *Kimono. Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.

Strony internetowe

Fuzoku Hakubutsukan, <https://www.iz2.or.jp> (dostęp: 15.09.2023).

Ewa Kamińska – absolwentka Uniwersytetu Hamburgskiego na kierunkach japonistyka, historia sztuki i slawistyka. Studia doktoranckie

ukończyła w Hamburgu w Instytucie Japonistyki w zakresie kulturoznawstwa i historii sztuki. Jej obszarami badawczymi są sztuka japońska ze szczególnym uwzględnieniem tradycyjnego rzemiosła artystycznego, kontakty kulturowe Japonii z Europą, proces kształtowania i zmian wyobrażeń o Japonii w Europie oraz estetyka w życiu codziennym współczesnego społeczeństwa japońskiego. Jest autorką książki *Rezeption japanischer Kultur in Deutschland: Zeitgenössische Keramik als Fallstudie* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2012). Obecnie pracuje w Instytucie Studiów Międzykulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

