

Klaudia Adamowicz

POŚRÓD MARZEŃ I KWIATÓW – JAPONSKA KULTURA SHŌJO

Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego

Kwiaty są częstym elementem towarzyszącym przedstawianiu wizerunków młodych dziewcząt w dziejach historii sztuki. Miłość do kwiatów wydaje się motywem transkulturowym, który powtarza się niezależnie od szerokości geograficznej, jakkolwiek może przybierać odmienne formy, przejawy i znaczenia. Jak stwierdza Peter Mc Neil, kwiat stanowi „nośnik głębokich kulturowych znaczeń i symbolicznego ładunku”¹. Zbieżność między świeżością, pięknem i delikatnością młodych panien oraz kwiatów była szeroko eksplorowana w sztuce Zachodu już od starożytności, choć szczególnego znaczenia nabrała w XIX wieku, w którym idea *floral femininity* nabrała przymiotów kobiecości idealnej.

Tematem artykułu będzie popularność motywów kwiatowych w przedstawianiu wizerunków młodych dziewcząt (*shōjo*) w Japonii począwszy od epoki Taishō, w której zrodziła się charakterystyczna kultura dziewcząt. Kwiaty odnaleźć można między innymi na ilustracjach i w komiksach skierowanych do tej grupy odbiorców. Biorąc pod uwagę, ograniczoną objętość artykułu, skoncentruję się w głównej mierze na pionierskich dla dalszego rozwoju – zarówno mangi, jak i kultury *kawaii* (z japońskiego ‘uroczy’) – ilustracjach przedstawiających *shōjo*, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Macoto Takahashiego. Podstawowym zagadnieniem, które zostanie omówione, będzie rola kwiatów w portretowaniu dziewcząt oraz przekaz dotyczący tak samych *shōjo*, jak i ich znaczenia w japońskim społeczeństwie, wysyłany za pośrednictwem wykorzystywania motywów florystycznych. Konstrastując rozumienie kwiatów oraz idei *floral femininity* na Wschodzie i Zachodzie, odniosę się do znaczenia idei *shōjo* oraz tworzonego przez nie fantazyjnego świata.

¹ Cyt. za: M. Monden, *Layers of the Ethereal: A Cultural Investigation of Beauty, Girlhood, and Ballet in Japanese Shōjo Manga*, „Fashion Theory” 2014, t. 18, nr 3, s. 262 – wszystkie cytaty z tej pozycji podawane są w tłumaczeniu własnym.

KWIATY NA ZACHODZIE, KWIATY NA WSCHODZIE

Motyw kwiatów, obecny w każdej kulturze, może być uważany za element transkulturowy, zaś porównywanie sposobu jego funkcjonowania zarówno w sztuce, jak i w życiu społecznym może dostarczyć szerokiej wiedzy dotyczącej zróżnicowania i zbieżności pomiędzy kulturami. Kwiaty wydają się szczególnie popularne w ceremoniach i obrzędach przejścia, w naturalny sposób wykazują też związek z porami roku².

Na Zachodzie ich symbolika odgrywa duże znaczenie w religii (na przykład biała lilia jest symbolem Maryi), zaś od czasów wiktoriańskich, kiedy powstał język kwiatów – w miłości. Kwiaty opowiadały o relacjach międzyludzkich, szczególnie mocno zaś wiązały się z kobiecością³. Zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie uwidocznił się związek pomiędzy kwiatem a kobietą idealną, która tak samo jak kwiat miała być piękna oraz pasywna. Jej rola społeczna sprowadzała się do funkcji czysto dekoracyjnych. W ten sposób zrodził się ideał *floral femininity*, który był w owym okresie powszechnie eksplorowany w sztukach plastycznych. Przykładem może być twórczość przedstawicieli amerykańskiego impresjonizmu, na przykład prace Roberta Reida, w którego twórczości – jak i u innych malarzy tego okresu – kobieta oraz kwiat wzajemnie się uzupełniają, stanowią całość, co ukazane jest poprzez zbieżność w ich kształcie oraz kolorze⁴. Przynależą do jednej całości – natury, która skontrastowana zostaje z bliższym mężczyźnie światem kultury.

Silna polaryzacja natury i kultury przy równoczesnym wartościowaniu (kultura zwycięża nad naturą, rozwój nauki miał pomóc zapanować nad nią) jest cechą charakterystyczną kultury zachodniej już od epoki renesansu⁵. Odniesienie kobiety do natury skazywało ją na pozycję podległą i zdominowaną przez mężczyznę. Kobieta idealna miała wyglądać, pachnieć i zachowywać się jak kwiat, stając się estetycznym obiektem przeznaczonym do wizualnej konsumpcji. Z drugiej strony, kobieca mistyka – a więc jej dzikość, nieujarzmioność – również zbliżała ją do natury; tym razem jednak natury nieopanowanej jeszcze przez kulturę, a więc natury niebezpiecznej. Analogia nadal pozostawała jasna⁶.

Na Wschodzie różnica pomiędzy naturą a kulturą nigdy nie była tak wyraźna i jednoznaczna. Zgodnie z konfucjanizmem i taoizmem należało naśladować naturę i poddawać się jej prawom⁷. Japończycy kulturowo charakteryzują się silną miłością do natury; równocześnie ideałem pozostaje sztuczność, natura przetworzona, co przejawia się w jej zmienianiu i dopasowywaniu. Nie wynika to jednak z chęci

² Por. B. Seaton, *The Language of Flowers. A History*, Virginia 2012, s. 38.

³ Por. ibidem, ss. 38 i n.

⁴ Por. A. Stott, *Floral Femininity. A Pictorial Definition*, „American Art” 1992, t. 6, nr 2, ss. 62 i n. – wszystkie cytaty z tej pozycji podawane są w tłumaczeniu własnym.

⁵ Por. A. Flis, *Chrześcijaństwo i Europa*, Kraków 2001, ss. 350–353, 456–457.

⁶ Por. A. Stott, op. cit., s. 67.

⁷ Por. A. Flis, op. cit., ss. 456–457.

zdominowania przyrody, lecz stanowi skutek braku polaryzacji i patrzenia na naturę oraz kulturę jako na spójną całość.

Znaczenie kwiatów w Japonii przejawia się nie tylko w ich języku, tak zwanym *hanakotoba*, lecz także w sztuce ogrodów, jak i układania kwiatów – *ikebani*. Obserwacja japońskich ogrodów oraz precyzji i szczegółowości zasad *ikebany* uwidacznia wyjątkowo wyraźnie płynność między kulturą i naturą, a także sztuczność rozumiana jako ideał estetyczny.

Co więcej, na Wschodzie kwiaty nie są jednoznacznie utożsamiane z kobiecością. Dla przykładu: kwitnąca wiśnia, szczególnie ukochana przez Japończyków, jakkolwiek symbolizowała między innymi kobiecość, to odnoszona była także do samuraja, którego życie miało być równie krótkie, co opadającej – i dzięki temu szczególnie pięknej – *sakury*. Wiśnia wiązała się z estetyczną ideą *mono no aware*, a więc piękna ulotności świata; stanowiła jeden z wielu jej symboli. Innym przykładem odmiennej od europejskiej symboliki kwiatów jest irys, który poprzez swój kształt kojarzony był z mieczem, a w ślad za tym – z wojowniczością i męskością. Symbolika kwiatów na Wschodzie nie była ograniczana do kobiecości – pozostawała szeroka i złożona. Nawiązywała również do idei szczęścia, zamożności, długowieczności. Związek lotosu i Buddy wskazuje również na konotacje religijne. O ile więc na Zachodzie miłość i religia zdominowały symbolikę florystyczną, o tyle na Wschodzie nigdy nie stała się ona tak wyraźnie jednoznaczna⁸.

KULTURA SHŌJO

Zanim przejdę do analizy motywu kwiatów na wizerunkach dziewcząt w Japonii, niezbędne jest przybliżenie pojęcia *shōjo* i kultury, która wokół niego wyrosła. Kultura młodych dziewcząt, o której jest mowa w tym artykule, zaczęła się kształtować w epoce Taishō (1912–26), jednak sam termin *shōjo* został stworzony we wcześniejszej epoce Meiji przez ówczesny rząd. Koncepcja miała cel ideologiczny: będąc inspirowana ideałami wiktoriańskimi, służyła wychowaniu dziewcząt na dobre żony i matki, co miało służyć rozwijającej się wówczas Japonii⁹.

Jakkolwiek słowo *shōjo* czytane ze znaków oznacza po prostu małą kobietę czy też dziewczynkę, koncepcja wydaje się bardziej złożona. Jak mówi Shuko Watanabe, rząd Meiji odnosił pojęcie *shōjo* do dziewcząt między 12. a 17. rokiem życia, które miała charakteryzować „uczuciowość (*aijō*), czystość (*junketsu*) oraz estetyka (*biteki*)”¹⁰. Sarah Frederick określa, że ich zainteresowania koncentrowały się na: „sentymentalności, kwiatach, ubraniach, lalkach i rozmarzonych myślach o księżycu i gwiazdach”¹¹.

Shōjo można odnieść do ideału hiperkobiecości, warto jednak za Masuko Honda, zaznaczyć, że pojęcie określa wyłącznie stan przejściowy – „zawieszenia pomię-

⁸ Por. B. Seaton, op. cit., s. 40.

⁹ Por. M. Monden, *Layers of the Ethereal...*, s. 261.

¹⁰ Cyt. za: ibidem.

¹¹ Cyt. za: ibidem, s. 262.

dzy”, w jakim znajdują się dziewczęta przed wejściem w dorosłość i role społeczne¹². W oparciu o strukturę obrzędów przejścia Arnolda van Gennepa można powiedzieć, że nastolatki tkwią w okresie przejściowym – fazie marginalnej¹³. Wyłączone ze świata dzieci, nie stały się jeszcze częścią świata dorosłych, dlatego też mają społeczne przyzwolenie na angażowanie się w świat własnych marzeń, ubrań i estetycznego piękna. Czas wejścia w sztywne role społeczne stanowi jeszcze domenę przyszłości; na razie mogą cieszyć się swoim chwilowym *reverie*. John Whittier Treat mówi niemalże, że *shōjo* poprzez swoje zawieszenie konstytuują własny *gender*, wyrrywając się „produktywnej strukturze heteroseksualnej reprodukcji”¹⁴.

Mimo że koncepcja *shōjo* została stworzona dla celów ideologicznych, dziewczęta rozwinęły ją według własnej wizji. Wokół pojęcia powstała rozbudowana kultura. Od epoki Taishō rozwijały się magazyny, powstawały powieści, mangi, a nawet opera – *shōjo kageki*, pod którą skrywa się powstały w Taishō teatr Takarazuka¹⁵. Choć założony przez mężczyznę, Ichizō Kobayashiego, stanowi jednak owoc kultury dziewcząt; tworzony przez dziewczęta dla żeńskiej publiczności w celu realizacji ich ukrytych marzeń. *Shōjo* zaczęły z czasem przyjmować różne oblicza; jednym z nich była *moga* – nowoczesna, aktywna dziewczyna, drugim zaś *otome* – romantyczna wersja *shōjo*, pochłonięta przez świat piękna i uczuć¹⁶.

Ważnym elementem kultury dziewcząt jest rynek tak zwanych *fancy goods*, który w omawianym okresie zaczął silnie się rozwijać. Takehisa Yumeji jako pierwszy zasłynął z ich sprzedaży, zakładając pierwszy tego typu sklep na Nihonbashi w 1914 roku. *Fancy goods* to przedmioty, które oprócz swojej użyteczności, charakteryzują się elementem dekoracyjnym; dzięki temu wskazują na tożsamość swojego właściciela, jego zainteresowania, poczucie estetyki. Sklep Yumejiego po raz pierwszy celował w konkretną klientelę – młode dziewczęta, które tłumnie przybywały aby kupić *komamono*, jak zwane były wówczas *fancy goods*. Rok 1914, a więc datę powstania sklepu, uważa się niekiedy za moment symbolicznych narodzin uroczej estetyki *kawaii*, która od początku pozostawała związana z rynkiem *fancy goods*¹⁷.

Yumeji, jak i jego kontynuatorzy, nie tylko sprzedawali *kawaii* przedmioty, lecz również zajmowali się tworzeniem ilustracji, które stały się, zwłaszcza po II Wojnie Światowej, inspiracją do rozwoju mangi skierowanej do grupy *shōjo*. Wszystkie te wytwory wpisywały się w gusta i potrzeby rozmarzonych dziewcząt. W twórczości artystów tego nurtu szczególnie mocno widoczny był wpływ Zachodu. Inspiracja nie była jednak dosłowna, odbierany obraz charakteryzował się niezwykle roman-

¹² Por. ibidem, s. 264.

¹³ Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia, systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006.

¹⁴ M. Monden, *Refashioning the Romantics. Contemporary Japanese Culture – Aspects of Dress*, Sydney 2011, s. 145.

¹⁵ Teatr muzyczny, w którym wszystkie role grają kobiety.

¹⁶ Por. M. Yamanashi, *A History of the Takarazuka Revue Since 1914. Modernity, Girls' Culture, Japan Pop*, Leiden 2012, ss. 121 i n.

¹⁷ Por. M. Okazaki, G. Johnson, *Kawaii, Japan's culture of cute*, Munich 2013, ss. 10–32.

tyzmem i wyidealizowaniem. Podróże na Zachód były zarówno w epoce Taishō, jak i już po Wojnie, rzadkością, dlatego też odległy świat stanowił idealną pożywkę dla dziewczęcych marzeń tworzonych w ten sposób z dala od sztywnych zasad patriarchalnego japońskiego społeczeństwa¹⁸.

SHŌJO WŚRÓD KWIATÓW

Obok marzeń, koronek i strojnych sukien także kwiaty stanowią integralny element świata dziewcząt w fazie marginalnej. Tradycyjnie kwiaty nie były w Japonii tak silnie związane z kobiecością, jak miało to miejsce na Zachodzie, jednak pod koniec XIX i na początku XX odwołanie zostało zaczerpnięte z Europy i Ameryki poprzez literaturę, sztukę i religię. Kwiaty jako symbol hiperkobiecości zostały powiązane z cechami, które miały charakteryzować *shōjo*: wymienionymi powyżej *aijō*, *junketsu* i *biteki*¹⁹. Świat *shōjo* wypełnił się kwiatami, które zagościły na wszystkich jego poziomach. Na ilustracjach dziewczęta były niezwykle często przedstawiane z kwiatami – zarówno sztucznymi, wpiętymi we włosy, jak i pośród ogrodu pełnego bujnych pąków. Już Yumeji przedstawiał dziewczęta pośród kwiatów; jego kontynuator Junichi Nakahara poszedł tym samym śladem. Co więcej, założył sklep z *fancy goods*, który nazwał *Himawariya*, (*himawari* – ‘słonecznik’, *ya* – ‘sklep’); również magazyn wydawany przez Nakaharę przy współpracy z innymi ilustratorami nosił nazwę słonecznego kwiatu. Przedstawiane w nim i w innych magazynach *shōjo* ilustracje z jednej strony nawiązywały do tradycji drzeworytów, a dokładnie *bijinga*, portretów pięknych kobiet, z drugiej natomiast widoczne są w nich wpływy mody zachodniej. Równocześnie, co interesuje nas tu najbardziej, niezwykle częste są przedstawienia dziewcząt zagubionych w swoim chwilowym *reverie* pośród kwiatów i roślin²⁰.

U późniejszych ilustratorów motyw kwiatów pojawia się równie często. Szczególnie znacząca jest twórczość Macoto Takahashiego, który rozpoczął wprawdzie swoją karierę od tworzenia mang, ale jednak zasłynął przede wszystkim z barwnych i ozdobnych ilustracji dziewcząt. Ilustracje Takahashiego są również blisko powiązane z rynkiem *fancy goods*; zarówno dawniej, jak i obecnie zdobią między innymi piórniki, papeterię czy też ubrania.

Dziewczęta Takahashiego zamieszkują fantazyjny świat pełen kwiatów i małych, przyjaznych zwierzątek; często są księżniczkami, baletnicami, bohaterkami europejskich baśni. Chociaż wydają się obdarzone zachodnimi rysami twarzy²¹, to jednak celem jest raczej ukazanie fantazyjnych istot, pogrążonych w swoim własnym świecie. Wyraz twarzy dziewczyn jest niewyraźny, nie śmieją się ani nie płaczą; ich

¹⁸ Por. M. Monden, *Layers of the Ethereal...*, s. 272.

¹⁹ Por. ibidem, s. 263.

²⁰ Por. *Item details for Nakahara Junichi* [on-line:] http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=12656&teksty_1093781557 [12.07.2015].

²¹ Sam Takahashi przyznał, że jego pierwsza inspiracja pojawiła się, gdy miał 10 lat i w kościele z ogrodem po raz pierwszy zobaczył zachodnią dziewczynkę z blond włosami.

mimika świadczy raczej o pewnym wyłączeniu, zapatrzeniu w siebie. Najbardziej charakterystycznym elementem twórczości Takahashiego są rozmigotane oczy *shōjo* wypełnione gwiazdami, jakby zamknięty był w nich cały, przez nie same stworzony, świat; w oddaleniu od społeczeństwa i tego, co ma im do zaoferowania – a przede wszystkim do zabrania.

Motyw kwiatów pojawia się na niemalże każdym przedstawieniu dziewcząt: często w formie rekwizytu czy też tła, kwiaty zdobią również włosy i suknie dziewcząt. Z jednej strony spełniają funkcje estetyczne – zaspokajają potrzebę dekoracyjności i piękna wizualnego *shōjo*, równocześnie odwołują się do świata uczuć, wskazują na emocjonalną wrażliwość dziewcząt, ich delikatność, stopień, w jakim są pochłonięte samym swoim istnieniem i drobnymi fluktuacjami własnych przeżyć. Stan zawieszenia *shōjo* daje im prawo do egoizmu i skupienia na sobie.

Takahashi przyznał, że zdarzało mu się sadzić róże, następnie zaś je obserwować, aby być w stanie lepiej oddać je na swoich ilustracjach. Sama obserwacja kwiatów nie była jednak wystarczająca, chcąc naszkicować kwiaty dla *shōjo* należało pójść krok dalej. Takahashi mówi: „Jeśliby namalować kwiaty prosto z życia, nie pasowałyby dziewczętom, dlatego je zmieniam”²². Prawdziwe kwiaty nie wystarczą istotom, które zamieszkują fantazyjne światy marzeń tworzone podczas beztroskich *reverie*; należy je przekształcić, dopasować – to rośliny dostosowują się do dziewcząt i ich wizji. Kwiaty u Takahashiego są barwniejsze, pełniejsze, piękniejsze niż w prawdziwym życiu; nie gniją, idealnie trzymają się w bogatych puklach włosów; lśnią równie mocno, co gwieździste oczy *shōjo*.

Cechą charakterystyczną przedstawianego świata jest sztuczność, która tanowi jeden z estetycznych ideałów sztuki japońskiej, istotny przede wszystkim po epoce Edo, w której powstał oparty na sztucznych, wystylizowanych i następnie odgrywanych na scenie formach teatr *kabuki*. Również japońskie podejście do natury charakteryzuje duża skłonność do przekształcania, która nie wynika z przeświadczenia o niedoskonałości przyrody, lecz raczej z miłości do niej, z przekonania o jej zespoleniu ze światem kultury tworzonym przez człowieka.

William Hamilton Armstrong cytuje Lesley Downer, która napisała o *maiko*: „Nie tyle była kobietą, ile chodzącym dziełem sztuki, zbiorem symboli i erotycznych znaków, tak bardzo oddalonych od ludzkiej istoty, jak *bonsai* jest oddalone od naturalnego drzewa”²³. Kwiaty u Takahashiego w podobny sposób jak *maiko*, drzewko *bonsai*, *kabuki*, japońskie ogrody nie aspirują do naturalności. Świat tworzony przez *shōjo* z założenia pozostaje tak daleko od rzeczywistości, jak to tylko możliwe, dopasowując się do wizji dziewcząt, które o nim marzą. Cała kultura *kawaii*, której rozwój był od początku blisko związany z *shōjo*, funkcjonuje w oparciu o te same zasady. Nadanie przedmiotom, zwierzętom i roślinom cech *kawaii* oddala je od natury i czyni je obiektem tęsknoty (*akogare*) dziewcząt zawieszonych w liminalnym stanie.

²² M. Okazaki, G. Johnson, op. cit, s. 29.

²³ W. H. Armstrong, *Neo-onnagata. Professional Cross-dressed Actors and Their Roles on the Contemporary Japanese Stage*, s. 169 [on-line:] <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0419102-085015/> [12.07.2015].

Również w mangach niezwykle często występują motywy florystyczne. Niejednokrotnie nie mają żadnej roli w fabule, a ich pojawienie się czy to w formie tła, dekoracji stroju, czy wyłącznie ozdoby kadru, spełnia funkcję czysto ornamentalną. Jak twierdzi Frederik Schodt: „abstrakcyjne kwiaty i liście są unoszone po stronach bez konkretnego związku z historią”²⁴. Zadaniem kwiatów jest pełniejsze wyrażenie wizji świata, który zamieszkiwany jest przez *shōjo*.

Powieści *shōjo* tworzone są w analogiczny sposób. Masafumi Monden podaje przykład serii krótkich opowieści Nobuko Yoshiy. Każda z nich zatytułowana jest nazwą kwiatu, co nie jest zabiegiem nowym, jednak w tym wypadku powiązane jest wyraźnie z ideą *shōjo* – po raz kolejny kwiaty unoszone są po stronach w celu czysto dekoracyjnym. Całość składa się na romantyczną wizję świata, która zostaje uzyskana dzięki występowaniu europejskich przedmiotów, bogatemu językowi i elementom ozdobnym²⁵. To świat tworzony zgodnie z wolą *shōjo*, spełniający ich marzenia. Teatr Takarazuka zwany zresztą *otome no hanazono* – ogrodem *otome* – przyjął podobne cele.

W fantastycznym świecie *shōjo* pojawiają się mężczyźni, jednak ich obraz jest tworzony w oparciu o marzenia dziewcząt. Takahashi, rysując postaci księży, nawiązywał do europejskich baśni, na przykład do *Śpiącej Królowny* czy też *Pięknej i Bestii*; wytwórny wizerunek męskich bohaterów, stworzony za pomocą delikatnych rysów twarzy, wykwinnych ubrań i wszechobecnych kwiatów, nawiązuje do ideału księcia na białym koniu. Nawet postać Bestii znacznie bardziej porusza cierpieniem i melancholią niż odpycha zwierzęcymi kształtami potwora. Księżęta u Takahashiego, tak samo jak odtwarzane przez kobiety męskie postacie w teatrze Takarazuka, stanowią wytwór wyobraźni, ideał. Realni mężczyźni nie mają wstępu na teren ogrodu *otome*.

FLORAL FEMINITY A SHŌJO

Ideologiczna w swoich celach koncepcja *shōjo* została stworzona przez rząd okresu Meiji z inspiracji wiktoriańskim ideałem kobiety – może być więc interpretowana jako wytwór patriarchalnego społeczeństwa. Wydaje się jednak, że zachodnią ideę *floral femininity*, a więc kobiecości pasywnej, podporządkowanej, nastawionej na wizualną konsumpcję męskiego oka oraz nawiązującą do niej *shōjo* nie można jednoznacznie sprowadzić do tego samego.

Annette Stott, opisując popularność idei *floral femininity* w XIX wieku na przykładzie amerykańskiego malarstwa impresjonistycznego, zwraca uwagę na podległość kobiet względem mężczyzn jako na istotny element koncepcji. Kobieta spełnia wyłącznie funkcje ozdobne, zaś na obrazach przedstawiana jest w sposób analogiczny do kwiatów – upodabniana do nich poprzez zarówno kształt, jak i kolor, pozostaje piękna i pasywna. Nawet jeśli pogrąża się w stanie rozmarzenia, nadal postrzegana jest z perspektywy tajemniczości i mistyki – cech wizualnie atrakcyjnych dla odbiorców. Jak zauważa Stott: „W kwiecistych obrazach kobiety stoją albo siedzą w ciszy,

²⁴ Cyt. za: M. Monden, *Layers of the Ethereal...*, s. 262.

²⁵ Por. ibidem, ss. 263–264.

zagubione w myślach, ich spojrzenie jest odwrócone od obserwatora, tworząc aurę mchowej róży poprzez tajemnicę i wycofanie”²⁶. Również tajemniczość kobiet staje się obiektem konsumpcji, w efekcie czego nie uzyskują one wolności nawet we własnym świecie marzeń. Przykładem może być zamysłona dziewczyna z obrazu *Fleur de Lys* Roberta Reida, przedstawiona w otoczeniu fioletowych irysów, pośród których jej obecność stanowi naturalne uzupełnienie otoczenia. Stworzona zgodnie z przyjętym ideałem postrzegana jest przez widzów jako wizualnie atrakcyjna²⁷.

W koncepcji *shōjo* początkowo również można odnaleźć elementy patriarchyizmu i wiktoriańskiego ideału *floral femininity*. Wydaje się jednak, że odgórnie przyjęta idea została następnie przechwycona przez same dziewczęta, rozwijając się niezależnie od źródła swojego powstania. Jak stwierdza Monden za Hiromi Tsuchiya-Dollase, *floral femininity* jest nie tylko „wyidealizowaną konstrukcją odgórnie nałożoną przez patriarchalne społeczeństwo, lecz także sposobem oporu przyjętym, a nawet przekształconym przez same kobiety i dziewczęta”²⁸. To, co początkowo miało służyć podporządkowaniu kobiet wymogom społeczeństwa, stało się z czasem sposobem na stworzenie własnej alternatywy, ruchu oporu wobec stawianych wymagań. W podobny sposób przechwycona zostaje kultura *kawaii* – stworzona przez męskich ilustratorów, następnie przejęta, poddaje się wizjom dziewcząt i przybiera nowe, początkowo nieobecne formy. Kolejne nurty tworzone są już oddolnie przez same *shōjo*. Zarówno ich kultura, jak i cały nurt *kawaii* mogą być traktowane jako drobny ruch oporu – *delicate revolt*²⁹.

Idea *floral femininity* odniesiona została jednak tylko do młodych dziewcząt znajdujących się w fazie marginalnej przed wejściem w okres dojrzałości. Z dorosłością powiązany był inny, tradycyjny ideał kobiecości – *yamato nadeshiko*. *Yamato* to określenie na Japonię, zaś *nadeshiko* oznacza gatunek kwiatu (po polsku: goździk pyszny). Całość odnosi się do ideału kobiety – żony i matki, w pełni oddanej swojej rodzinie, może też stosować się do młodej dziewczyny, która, mimo że jeszcze nie weszła w przewidziane dla niej role społeczne, to jednak wykazuje wszystkie cechy, które z owym ideałem się wiążą. *Nadeshiko* na pozór wygląda delikatnie, jednak tak naprawdę pozostaje silna i potrafi podołać wszystkim swoim obowiązkom. Zwłaszcza w czasie wojny nie tylko musiała być gotowa na poświęcenie dla męża-żołnierza, lecz także powinna potrafić sama siebie obronić i w razie konieczności zginąć. Ów ideał, chociaż nawiązujący w swojej nazwie do kwiatu, daleki był od efemerycznej wizji kobiety-kwiatu z czasów wiktoriańskich. Emocjonalność, estetykę i poetyckie rozmarzenie odniesiono wyłącznie do okresu przed wejściem w role społeczne matki i żony, które wymagały czegoś więcej, niż tylko bycia estetycznym obiektem i ozdobą domu.

Dziewczęta otrzymujące przywilej pograżania się w świecie marzeń i kwiatów, niejednokrotnie odraczają okres wejścia w dorosłość i decydują się pozostać w limi-

²⁶ A. Stott, op. cit., s. 67.

²⁷ Por. ibidem, ss. 62 i n.

²⁸ M. Monden, *Layers of the Ethereal...*, s. 264.

²⁹ Por. M. Monden, *Refashioning the romantics...*, s. 169.

nalnym stanie *shōjo*. Rozwijając własną kulturę, tworzą zasady, w oparciu o które funkcjonuje ich niekończące się *reverie*. W amerykańskim malarstwie impresjonistycznym kobieta jest przedstawiana w taki sposób, aby przypominać towarzyszący jej kwiat. W kulturze *shōjo*, nawiązując do słów samego Takahashiego, to kwiaty podlegają przekształceniom, aby pasować do dziewcząt i ich świata.

Wyidealizowany obraz kwiecistej kobiecości, który w dzisiejszych, przesyconych feminizmem czasach może się wydawać uwłaczający i sprowadzający kobietę do estetycznie konsumowanego obiektu, okazuje się przejawem czegoś zupełnie innego. Odmienność wschodniej kultury, widoczna między innymi w braku jednoznacznego podziału na świat natury i kultury, sprawia, że otoczenie kwiatów nie przyczynia się do jednoznacznej identyfikacji dziewcząt ze przestrzenią natury – zdominowaną i podległą. Dodatkowo sposób, w jaki przedstawiane są kwiaty – przekształcone i oddalone od natury – tym silniej zaciera granicę.

Różnice w rozumieniu idei *floral femininity* na Zachodzie i w Japonii mogą tkwić również w obcości przejętego elementu i tym samym w wolności jego interpretacji. Bez oporu dopasowano go do odmienności kultury, w której miał od tej pory funkcjonować. Kobiecość efemeryczna i rozmarzona, otoczona kwiatami i szelestem falban, odniesiona została wyłącznie do fazy granicznej, zapewniając dziewczętom chwilowy stan zawieszenia i wolności od społecznych zobowiązań. Inną kwestią jest, że wiele spośród nich zdecydowało się pozostać w tym stanie na dłużej, niż przewidywało odgórne przyzwolenie.

Nie tylko odmienność istniejących warunków kulturowych, lecz także różnice w języku kwiatów, odcisnęły ślad w charakterze zjawiska. Na Wschodzie kwiaty cieszyły się szerszym polem semantycznym niż na Zachodzie; nie były także jednoznacznie utożsamiane z kobiecością. Również natury nie traktowano jak elementu podległego i z założenia podporządkowanego wpływom kultury. Znaczenie wizualności w Japonii, jak również duża wolność w jej obszarze, przy równoczesnej skłonności do przekształcania przejętych motywów, sprawiła, że odgórnie stworzona koncepcja stała się punktem wyjścia do stworzenia bogatej i niezależnej kultury dziewcząt.

Floral femininity doprowadziło w Japonii do narodzin oddolnych nurtów: subkultur zdominowanych przez dziewczęta, kultury *kawaii* i rynku *fancy goods*, realizacji marzeń poprzez mangi czy też dziewczęcy teatr Takarazuka. Chociaż początkowe ilustracje tworzone były przez mężczyzn, prawdziwa rewolucja mang *shōjo* nadeszła w latach 70. wraz z twórczością tak zwanych Grup Roku 24, do których należały już same kobiety. Jako odmiana mang *shōjo* rozwinęły się także komiksy spod znaku *yaoi* – dotyczące miłości homoseksualnej pomiędzy mężczyznami, które jednak, trzymając się z dala od rzeczywistości, mają za zadanie wyłącznie realizację dziewczęcych marzeń o idealnych mężczyznach i związkach opartych na równości i miłości. System patriarchalny nie ma do nich dostępu. Generują własną przestrzeń fantazji, która działa wedle zasad narzucanych i zmienianych przez same *shōjo*.

Podsumowując, przejęta z Zachodu przez rząd okresu Meiji idea *floral femininity* przyczyniła się do powstania idei *shōjo*, a następnie kultury skierowanej do tej właśnie grupy odbiorców. Poprzez przekształcenia dokonane w idei przez same dziewczęta odgórnie narzucony koncept zapewnił im przestrzeń niezależności i autokreacji. Wytworzony w efekcie świat, rodem z leniwych *reverie*, wypełniony jest sentymentalnością, uczuciami i kwiatami, które stają się jego znakiem rozpoznawczym. Ideał romantycznej, kwiecistej kobiecości, przejęty przez *shōjo*, nie tylko nie jest dla nich uwłaczający, ale wręcz staje się formą oporu wobec patriarchalnego społeczeństwa i jego oczekiwań. W ten sposób dziewczęta generują własną przestrzeń fantazji, w której to one dyktują zasady i wyznaczają trendy. W przeciwieństwie do kultury Zachodu, w Japonii kwiaty stanowią element podległy samym tylko dziewczętom, które w dowolny sposób nim manipulują, dopasowując go do własnych pragnień i tęsknot.

BIBLIOGRAFIA

- Armstrong W. H., *Neo-onnagata. Professional Cross-dressed Actors and Their Roles on the Contemporary Japanese Stage* [on-line:] http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=12656teksty_1093781557 [12.07.2015].
- Buckley S., *Encyclopaedia of Contemporary Japanese Culture*, London 2002.
- Flis A., *Chrześcijaństwo i Europa*, Kraków 2001.
- Gennep A. van, *Obrzędy przejścia, systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006.
- Item details for Nakahara Junichi* [on-line:] http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=12656teksty_1093781557 [12.07.2015].
- Monden M., *Layers of the Ethereal. A Cultural Investigation of Beauty, Girlhood, and Ballet in Japanese Shōjo Manga*, „Fashion Theory” 2014, nr 3.
- Monden M., *Refashioning the Romantics. Contemporary Japanese Culture – Aspects of Dress*, Sydney 2011.
- Okazaki M., Johnson G., *Kawaii, Japan's culture of cute*, Munich 2013.
- Popular culture, globalization and Japan*, ed. M. Allen, R. Sakamoto, London 2006.
- Seaton B., *The Language of Flowers. A History*, Virginia 2012.
- Stott A., *Floral Femininity. A Pictorial Definition*, „American Art” 1992, nr 2.
- Women, Media and Consumption in Japan*, ed. B. Moeran, L. Skov, Honolulu 1995.
- Yamanashi M., *A History of the Takarazuka Revue Since 1914. Modernity, Girls' Culture, Japan Pop*, Leiden 2012.
- Yukari H., *Takahashi Macoto. The Origin of Shōjo Manga Style* [w:] *Mechademia 7*, ed. F. Lunning, Minneapolis 2012.

SUMMARY

AMONG DREAMS AND FLOWERS – JAPANESE SHŌJO CULTURE

The paper focuses on the motif of flowers which seems to be popular in young girls' (shōjo) culture in Japan. It repeats itself on illustrations, in manga or novels. Referring to the western ideal of floral femininity, the concept of shōjo is presented, as well as the culture that outgrew around it. The concept of shōjo initially imposed by the government of Meiji period is then taken over by girls that change it according to their own vision and needs. The analysis leads to the indication of differences between the western idea of floral femininity and the transformed idea of shōjo, which led to the production of an independent dream space, in which even the flowers have to adjust to the girls' expectations.