

6-30-2021

How does a Chinese woman look? Sartorial constructions of “chineseness”

Joanna Wasilewska

Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, techne@uni.lodz.pl

Follow this and additional works at: <https://digijournals.uni.lodz.pl/techne>

Recommended Citation

Wasilewska, Joanna (2021) "How does a Chinese woman look? Sartorial constructions of “chineseness”," *TECHNE. Seria Nowa*: Vol. 1: No. 7, Article 10.

DOI: 10.18778/2084-851X.11.09

Available at: <https://digijournals.uni.lodz.pl/techne/vol1/iss7/10>

This Article is brought to you for free and open access by the Arts & Humanities Journals at University of Lodz Research Online. It has been accepted for inclusion in TECHNE. Seria Nowa by an authorized editor of University of Lodz Research Online. For more information, please contact journals@uni.lodz.pl.

Joanna Wasilewska

Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata <https://orcid.org/0000-0002-7767-2783>

Jak wygląda Chinka? Kostiumologiczne konstrukcje „chińskości”

How does a Chinese woman look?
Sartorial constructions of “chineseness”

Streszczenie: Artykuł analizuje popularne na Zachodzie wyobrażenia o Chinach, których istotnym elementem jest ubiór i inne praktyki związane z modyfikacją wyglądu zewnętrznego kobiet. Trzy omawiane przykłady takich wyobrażeń – konstrukcji „chińskości” i „kobiecości” – osadzone są w różnych momentach historycznych, od drugiej połowy XIX wieku po dzień dzisiejszy.

Zwyczaj krępowania stóp przez Chinki traktowany był przez cudzoziemców – początkowo wyłącznie mężczyzn, mających niewielkie możliwości kontaktu z kobietami chińskimi – jako jedna z miejscowych osobliwości. W szczycie epoki kolonialnej, na przełomie XIX i XX wieku, stał się dowodem na barbarzyństwo i zacofanie chylącego się ku upadkowi cesarstwa; znaczącą rolę w kształtowaniu takiego przekazu odegrały coraz liczniejsze podróźniczki i aktywistki europejskie i amerykańskie. Anonimowa chińska kobieta, prezentowana zachodniej publiczności poprzez zachodnie publikacje, była w nim ofiarą osobliwej praktyki kulturowej, a jednocześnie – co ciekawe – istotą pozbawioną seksualnej atrakcyjności dla nie-chińskiego mężczyzny. Haftowany pantofelek skrywający okaleczoną stopę stanowił wizualny znak takiego statusu.

Suknia qipao wywoływała szereg odmiennych skojarzeń. Odwoływały się one początkowo do retoryki emancypacyjnej, poprzez związki z ubiorem męskim i etosem pierwszych Chinek podejmujących niedostępną dla nich przez wieki edukację. Następnie – do kosmopolitycznej i nowoczesnej elegancji oraz stylu życia, których ostoją był w pierwszej połowie XX wieku Szanghaj, a jednocześnie do wartości republikańskich i narodowych. Wizerunek kobiety w qipao zarówno w Chinach jak i poza nimi był kojarzony z modernizacją, ta zaś z kolei – z westernizacją. Hybrydowy fason tego stroju i związany z nim odcień erotyzmu, tym razem „rozumiałego” dla cudzoziemców tak samo jak dla Chińczyków, doskonale się w tak pojmowaną modernizację wpisywał. Po kryzysie popularności qipao powróciło triumfalnie w końcu XX wieku, tym razem jednak jako nostalgiczny symbol tradycji i chińskiej tożsamości.

Hanfu to ruch swoiście pojmowanej rekonstrukcji, istniejący w Chinach kontynentalnych od około dwudziestu lat, motywowany zarówno nacjonalistycznymi resentymentami jak i estetycznymi fascynacjami. Odwołuje się do czasów „prawdziwie chińskich” dynastii, widzianych jednak przez pryzmat współczesnej popkultury, a zwłaszcza kostiumowych filmów i seriali, często z elementami fantastyki. Udział w ruchu, w którym przeważają młode kobiety, jest obficie dokumentowany wizualnie. Wytwarzane i rozpowszechniane tą drogą obrazy krążą w ogromnych liczbach w chińskim internecie, ale coraz szerzej przenikają też do sieci globalnej. Kreują wizerunek Chinki jako idealnej piękności, delikatnej i zwiewnej, zafascynowanej

przeszłością, a zarazem świadomej współczesnych wzorców urody i pilnie za nimi podążającej. Równie stereotypowy jak poprzednie, wizerunek ten wytwarzany jest w zdecydowanej większości w Chinach i przez same Chinki. W pewnym wymiarze odzyskują one w ten sposób kontrolę nad swoim obrazem, jednak wpisuje się on teraz w restrykcyjny i dyscyplinujący system ról społecznych własnego kręgu kulturowego.

Słowa kluczowe: Chiny, moda, modyfikacja ciała, kobiecość, wzorce urody, tradycja wynaleziona

Abstract: The article analyzes the ideas about China popular in the West, an important element of which is clothing and other practices related to the modification of the external appearance of women. The three discussed examples of such ideas – the construction of “Chineseness” and “femininity” – are set in various historical moments, from the second half of the 19th century to the present day.

The practice of foot restraints by Chinese women was treated by foreigners – initially only men who had little contact with Chinese women – as one of the local peculiarities. At the height of the colonial era, at the turn of the 19th and 20th centuries, it became evidence of the barbarism and backwardness of the decaying empire; a significant role in shaping such a message was played by more and more European and American travelers and activists. The anonymous Chinese woman, presented to Western audiences through Western publications, was a victim of a peculiar cultural practice, and at the same time – interestingly – a creature devoid of sexual attraction to a non-Chinese man. An embroidered slipper concealing a mutilated foot was a visual sign of this status.

The qipao dress evoked a number of different associations. Initially, they referred to the emancipatory rhetoric, through ties with men’s clothing and the ethos of the first Chinese women who undertook education unavailable to them for centuries. Then – to the cosmopolitan and modern elegance and lifestyle of which Shanghai was the mainstay in the first half of the 20th century, and at the same time to republican and national values. The image of a woman in qipao, both in China and elsewhere, was associated with modernization, which in turn – with westernization. The hybrid cut of this outfit and the associated shade of eroticism, this time “understandable” for foreigners as well as for the Chinese, fit perfectly into such a concept of modernization. After the crisis of popularity, qipao triumphantly returned at the end of the 20th century, but this time as a nostalgic symbol of Chinese tradition and identity.

Hanfu is a movement of a peculiarly understood reconstruction, existing in mainland China for about twenty years, motivated by both nationalistic resentments and aesthetic fascinations. It refers to the times of “truly Chinese” dynasties, but seen through the prism of contemporary pop culture, especially period movies and series, often containing elements of fantasy. Participation in this movement dominated by young women is abundantly visually documented. The images produced and disseminated in this way circulate in enormous numbers on the Chinese Internet, but they are also increasingly penetrating the global network. They create the image of a Chinese woman as a perfect beauty, delicate and airy, fascinated by the past, and at the same time aware of contemporary beauty patterns and closely following them. As stereotypical as the previous ones, this image is produced mostly in China and by Chinese women themselves. To some extent, they regain control over their image, but now it fits into the restrictive and disciplining system of social roles in their own culture.

Key words: China, fashion, body modification, femininity, beauty standards, tradition invented

Popularne na Zachodzie wyobrażenia o Chinach długo były – i do pewnego stopnia są nadal – fragmentaryczne i pełne stereotypów. Wiele z nich odnosi się do wyglądu zewnętrznego Chińczyków i Chinek, w tym ubioru, praktyk związanych z urodą, modyfikacji ciała. Jakkolwiek wyobrażenia te zmieniały się zarówno w epoce kolonialnej, jak i postkolonialnej, wiele z nich pozostaje zadziwiająco żywotnych. Współczesne Chiny, zaznaczające swoją istotną obecność w zglobalizowanym świecie i jego mediach, prezentują swoje własne modowe obrazy „chińskości” na coraz większą skalę. Przedstawione w tekście przykłady przekazują zróżnicowane narracje o chińskiej kulturze i chińskiej kobiecości, tworzone za pomocą wizualnych środków z perspektywy zachodniej, „hybrydowej”, a wreszcie chińskiej.

Lotosowe buciki, czyli Chinka skrępowana

Zwyczaj krępowania kobiecych stóp był unikatowy dla kultury chińskiej, nie bez racji zatem przyciągał uwagę cudzoziemców przybywających do tego kraju. Za czasów dynastii Qing, kiedy Chiny stały się obiektem zainteresowania mocarstw zachodnich i coraz częstszym celem podróży, był już szeroko rozpowszechniony. Wyróżniał kobiety narodowości Han, czyli etnicznej większości; należące do grupy panującej Mandżurki stóp nie krępowały. Pierwsi europejscy podróżnicy byli mężczyznami, a więc mieli niewielkie możliwości kontaktu z chińskimi kobietami, zwłaszcza tymi z uprzywilejowanych warstw społeczeństwa, żyjącymi w realiach ścisłej segregacji płci. Rosyjski żeglarz Jurij Lisianski, odwiedzający dom kantońskiego kupca w początkach XIX wieku, opisał taki przelotny kontakt nie bez pewnej ekscytacji:

Udało mi się dyskretnie odwrócić i zobaczyłem otwarte drzwi, z których partryły na nas trzy pięknie ubrane kobiety. Lecz gdy tylko spojrzałem, natychmiast znikły. [...] po naszym wyjściu do galerii dwie z nich pokazały się niemal otwarcie. Jedna była starsza, a druga jeszcze młoda; twarze obu, grubo pokryte różem i bielicką, wyglądały jak obrazki¹.

Trudno było jednak przeoczyć tak szczególne zjawisko, opisywane jako jedna z typowych osobliwości Chin. Lisianski, zastrzegając się, że niewiele może powiedzieć o kobiecym ubiorze, relacjonował:

Ich nogi są bardzo dziwne. Mnie samemu zdarzyło się widzieć stopy kobiet nie większe niż 6 cali. A jak słyszałem od Chińczyków, u elegantek mają nawet

1 | LISIANSKI 2012, s. 239.

4 cale. Nie chciało mi się w to wierzyć, dopóki nie dostałem kilku par używanych pantofli, które rzeczywiście nie przekraczały tej długości. Z tej przyczyny chińskie kobiety chodzą, a raczej posuwają się z wielkim trudem. Przyczyna tego niepojętego i dziwnego zwyczaju zmniejszania stopy do takich wymiarów jest nieznaną. U Chinek wszystkie palce nóg, z wyjątkiem dużego, są podgięte pod spód, toteż cała stopa przybiera kształt klina. Lecz żeby utrzymać ją na zawsze w takim kształcie i położeniu, od dziecka do śmierci nogi są silnie krępowane aż po kostkę².

W tej samej epoce ten sam zwyczaj dostarczył Stanisławowi Kostce Potockiemu argumentu ogólnej natury w jego ocenie sztuki chińskiej (o której miał pojęcie, jak wszyscy mu współcześni, bardzo fragmentaryczne). Autor *Winkelmana polskiego* uznał go mianowicie za dowód braku właściwych kryteriów piękna, opartych na klasycznej harmonii:

[...] nie znają Chińczykowie zasady rysunków, to jest wydoskonalonego składu ciał ludzkich. Ludowi, u którego pokaleczone kobiet nogi i zgnieciona ich postać za kształtność uchodzi, zdaje się, że brak na uczuciu pięknych form natury, których, jakeśmy to już rzekli, co do rysów twarzy nie znajduje w kraju swoim dostatecznych wzorów³.

Autorytatywny ton prekursora globalnej historii sztuki odnosił się do zagadnień estetycznych (choć słowo „pokaleczone” ma tu swoją wagę). Wkrótce jednak „dziwność” krępowanych stóp zaczęła być postrzegana jako dowód chińskiego barbarzyństwa i zacofania. Przyczyniły się do tego m.in. powiązana z ekspansją mocarstw zachodnich rosnąca w Chinach obecność misji chrześcijańskich, a także europejskich kobiet – czy to związanych z misjami właśnie, czy ze środowiskami biznesowymi. W drugiej połowie XIX wieku odgrywały one istotną rolę w kampaniach na rzecz zniesienia zwyczaju krępowania stóp, zarówno przez stosowne regulacje prawne, jak i oddolne zmiany obyczajowości i wrażliwości. Słynną aktywistką w tej dziedzinie była Alicia Little (Mrs Archibald Little). Jej działalność wpisuje się we właściwą epokę narrację „misji cywilizacyjnej”, uzasadniającą podbój kolonialny kulturową wyższością Zachodu. Nie sposób zaprzeczyć, że krępowanie stóp, przysparzające cierpień pokoleniom kobiet w imię kulturowego wzorca piękna i atrakcyjności, dawało działaczkom takim jak pani Little mocne argumenty. Tyleż emocjonalne, co pełne przerażających szczegółów medycznych

2 | *Ibidem*, s. 230.

3 | POTOCKI 1992, s. 146.

opisy robiły wrażenie⁴. Negowały też wcześniejsze opinie niektórych zachodnich mężczyzn, w tym lekarzy, utrzymujących, iż zwyczaj ten nie jest bardziej szkodliwy ani bolesny niż ciasne sznurowanie gorsetów w Europie. Wkrótce także środowiska chińskich intelektualistów uczyniły z uwolnienia kobiecych stóp jedno z haseł modernizacji, która pozwoli Chinom uchronić się przed obcą dominacją⁵.

Inne autorki anglosaskie, choć niezaangażowane w kampanie społeczne, jak Isabella Bird czy Constance Frederica Gordon-Cumming, również poświęcały tematowi uwagę w swoich opisach podróży. Niewątpliwą zaletą ich sytuacji w porównaniu do męskich podróżników poprzednich pokoleń była możliwość bliższych kontaktów towarzyskich z kobietami chińskimi, jakkolwiek ograniczana przez bariery językowe. Wymiana doświadczeń związanych z modą i urodą, niekoniecznie werbalna, wydawała się bezpiecznym i oczywistym polem tych kontaktów. Gordon Cumming tak wspominała wizytę w kobiecej strefie domu w latach 70. XIX wieku:

Otoczyły nas, żeby się przypatrzeć naszym klejnotom i pokazać nam swoje. Pochlebiali im, żeśmy podziwiali ich sztuczne fryzury, ich włosy ozdobione sztucznymi kwiatami i kosztowne szpilki ze złota, pereł i jady. Niektóre miały kosztowności z emalią z piór zimorodka, lecz najokazalszemi były naszyjniki i naramienniki z jasno-zielonej jady, która w Chinach odgrywa podobną rolę, jak u nas dyamenty⁶.

W tym kontekście temat lotosowych stóp pojawiał się jako typowa, a być może nawet oczekiwana przez publiczność ciekawostka z podróży.

Lecz najbardziej dumne są one ze swych drobnych nóżek „złotej lilii”, za pomocą długoletnich męczarni sprowadzonych do kształtu drobnego kopytka, będącego dowodem ich wysokiego stanu. W nóżkach tych cztery mniejsze palce, zagięte pod stopę i prawie zanikłe, są niewidzialne, a noga składa się przeważnie tylko z wielkiego palca, zamkniętego w miniaturowym trzewiczku, który wygląda z pod haftowanych jedwabiem pantalonów⁷.

Druga połowa XIX wieku to również okres intensywnego rozwoju fotografii i publikacji ilustrowanych. W Europie popularność zdobywały zbiory wizerunków ludzi

4 | LITTLE 1899, s. 134–144.

5 | AN 2020.

6 | GORDON-CUMMING 1899, s. 26. Wydanie angielskie ukazało się w 1886 r.

7 | *Ibidem*.

z różnych części świata, na ogół zanonimizowanych typów, które miały w oczach odbiorców uosabiać całe narody czy rasy. Wśród nich pojawiały się także wizerunki Chinek w modnych wówczas obszernych strojach i lotosowych bucikach. Co interesujące, zdjęcia te kontrastują z przedstawieniami kobiet z wielu innych krajów Azji, Afryki czy Oceanii, które chętnie fotografowano nagie lub przynajmniej częściowo obnażone; kulturowa odmienność była częstym i dogodnym pretekstem do pokazywania nagiego ciała, erotycznie nacechowanego⁸. Chinki na ogół pozują kompletnie ubrane, jednak ich portretom towarzyszą nierzadko fotografie obnażonych stóp i noszonych na nich bucików. Jedne i drugie są zestawiane dla tym silniejszego kontrastu pomiędzy estetyczną oprawą i „zdemaskowanym”, szokująco zdeformowanym ciałem. Obrazy takie łamały tabu ikonografii chińskiej, w której kobiece stopy zawsze pokazywano obute. Z czasem zaczęły im towarzyszyć także zdjęcia rentgenowskie, dopełniające ostatecznego obnażenia.

Można zaryzykować stwierdzenie, że w odróżnieniu od silnie seksualizowanych w epoce kolonialnej przedstawień Indusek, Malajek czy Hawajek kobiety chińskie w europejskiej optyce podlegały swoistej deseksualizacji. Z jednej strony podkreślano urok i erotyczny powab lotosowych stóp dla chińskich mężczyzn, z drugiej europejscy autorzy płci męskiej autorytatywnie twierdzili, że uroda Chinek, podkreślana owymi stópkami, a także przesadnym w ich mniemaniu makijażem, jest sztuczna, śmieszna i niepociągająca – dla nich, rzecz jasna. Liczne relacje tego typu cytuje Sandra Adams⁹. Fotograficzne i zmedykalizowane, a więc „zobiektywizowane” wizerunki potwierdzały to przekonanie.

Qipao, czyli Chinka wyzwolona

Suknia qipao, na południu Chin i w diasporze znana jako cheongsam, wywoływała wręcz przeciwne skojarzenia. Sytuując się na pograniczu chińskich i zachodnich tradycji ubioru, odwoływała się też do różnych wzorców kobiecej atrakcyjności.

Liczni autorzy wskazują na dwa możliwe prototypy qipao. Jeden to długie, jednolite szaty kobiet mandżurskich, odróżniające je od kobiet Han, noszących dwu- lub trzyczęściowe zestawy¹⁰. Drugi – szaty męskie z późnego okresu cesarstwa; adaptacja tego fasonu przez kobiety, początkowo tylko nieliczne, łamiące schematy studentki, miała być manifestacją dążeń emancypacyjnych¹¹. W istocie na początku XX wieku emancypacja kobiet, w tym ich dostęp do edukacji,

8 | FRIEDENTHAL 1910.

9 | ADAMS 1995.

10 | WILSON 1986, s. 49.

11 | YANG 2007, s. 30–32; COX 2019, s. 11–12.

wcześniej zastrzeżonej dla mężczyzn, stała się jednym z ważnych punktów republikańskiej narracji.

Początki qipao nie wiążą się z nazwiskiem konkretnego krawca czy projektanta. Spopularyzowało się w latach 20. XX wieku, początkowo jako dość luźna, nieodcinana w talii suknia z rękawami długimi lub 3/4, długa do pół łydki i stopniowo się skracająca. Jej linia stanowiła analogię do ubrań zachodnich tego okresu. Modne Chinki w tym samym czasie co Europejki zaczęły pokazywać nogi, wcześniej skrywane w szerokich spodniach. Teraz zastąpiły je pończochy, a młode kobiety o niekrępowanych już stopach nosiły obuwie w zachodnim stylu¹² i krótko ścinały, a nawet ondulowały włosy. Ten wzorzec urody i elegancji był kojarzony z Szanghajem, miastem z silną obecnością cudzoziemców i wielkiego kapitału, kontrastami bogactwa i biedy, a także dynamicznym życiem kulturalnym i rozrywkowym. Był również postrzegany w wymiarze politycznym jako wyraz republikańskich i narodowych wartości. Qipao nosiła m.in. Song Meiling, żona Czang Kaj-szeka, urodzona w Szanghaju w rodzinie chrześcijańskiej i wykształcona w Stanach Zjednoczonych. Jako osoba rozpoznawalna na scenie międzynarodowej budowała wizerunek patriotycznej, a zarazem swobodnie poruszającej się w świecie Chinki.

To, co dziś jest uważane za klasyczną, hybrydową formę qipao, skryształizowało się w Szanghaju w latach 30. XX wieku. Ówczesna linia sukni europejskich, coraz bliższa ciała, wywarła również wpływ na qipao. Szyte na miarę, podkreślało linie ciała jak jeszcze żaden chiński ubiór w historii. Zaszewki, szycie ze skosu, dopasowane rękawy, coraz krótsze, a przy końcu dekady wręcz zanikające, wreszcie rozcięcie z boku – składały się na niezwykle wypracowaną i bez wątpienia erotycznie nacechowaną sylwetkę. Zabudowana góra z ukośnym zapięciem i stojkowym kołnierzykiem swoją pozorną skromnością i odwołaniem do tradycji tworzyła dodatkowe napięcie w tym wyrafinowanym wizerunku. Zaczął on być postrzegany jako wizytówka nowoczesnej chińskiej kobiecości.

Modernizacja miała wówczas silny wymiar westernizacji¹³. Ta zaś przemawiała zarówno do cudzoziemców, chętnych do wyobrażenia sobie „nowych Chin”, bliższych kulturowo i bardziej przystępnych (bez wątpienia możliwość bezpośredniego kontaktu towarzyskiego z kobietami chińskimi wpisywała się w taką wizję), jak i do części społeczeństwa chińskiego. To do chińskiej klienteli adresowane były reklamy w formie plakatów i kalendarzy, wykorzystujące wizerunki eleganckich,

12 | Dekret o zakazie krępowania stóp wydano w 1912 r., już w Republice Chińskiej. W niektórych rodzinach (wśród liberalnej inteligencji czy chrześcijan) wcześniej zaniechano tej praktyki, w konserwatywnych środowiskach na prowincji trwała ona znacznie dłużej. Starsze kobiety o krępowanych w dzieciństwie stopach żyły jeszcze w latach 90. XX w. *Evolution & Revolution* 1997, s. 13.

13 | PAWLIK 2011; PAWLIK 2020.

modnych kobiet. Qipao mogło reklamować w zasadzie wszelką formę konsumpcji identyfikowanej z nowym stylem życia. Reklamy używek, adresowane głównie do mężczyzn, wykorzystywały powab kokieterystycznie upozowanych modelek do budowania aury zmysłowości i luksusu¹⁴. Do stworzenia ikony „dziewczyny z Szanghaju” walenie przyczynił się Hang Zhiying i jego szanghajske studio graficzne, ale podobne reklamy powstawały też np. w Hongkongu.

Lata 30. to również debiut qipao na arenie międzynarodowej, m.in. za pośrednictwem kina. Ważną rolę odegrała tu aktorka amerykańska chińskiego pochodzenia Anna May Wong, za pomocą kostiumów ekranowych i kreacji noszonych prywatnie budująca swój wizerunek atrakcyjny dla publiczności zachodniej, a zarazem tożsamościowy. Wong deklarowała się jako zwolenniczka partii nacjonalistycznej i swego rodzaju łączniczka pomiędzy „nowymi Chinami” a Stanami Zjednoczonymi¹⁵. Jej wizerunek egzotycznej, ale zamerykanizowanej gwiazdy wpisywał się w wyrafinowany styl art déco, z wykorzystaniem elementów pochodzenia chińskiego – w tym oczywiście qipao, które nosiła zarówno na ekranie (np. w *Daughter of Shanghai* z 1937 roku), jak i poza nim. Bez wątpienia przyczyniła się do zainteresowania tym typem sukni wśród białych Amerykanek, choć początkowo traktowały go one jako rodzaj maskaradowego kostiumu¹⁶. W każdym razie qipao zaczęło wchodzić do międzynarodowego mainstreamu wraz ze sławnymi i bogatymi kobietami, które je nosiły, pojawiając się m.in. na kartach amerykańskiego wydania „Vogue” w latach 30. i 40.¹⁷

W tym samym czasie w kinie chińskim, którego ośrodkiem był rzecz jasna Szanghaj, bardziej subtelne kody qipao, takie jak jego długość, wysokość kołnierzyka i rozcięcia czy rodzaj tkaniny, sygnalizowały lokalnej publiczności status bohaterki i jego ewentualne zmiany – wraz z „moralnym upadkiem”. Pewne elementy tych kodów wprowadzała do filmów amerykańskich również Anna May Wong, kojarzona jednak głównie z efektownymi kreacjami o coraz bardziej hybrydowym charakterze – jak jej najsłynniejsza chyba „smocza suknia” z filmu *Limehouse Blues*¹⁸.

W połowie XX wieku wizerunek Chinki w qipao zadomowił się na dobre w wyobraźni Zachodu, podczas gdy w samych Chinach pod rządami partii komunistycznej stopniowo zaczął zanikać. Ostateczny cios temu strojowi, postrzeganemu jako burżuazyjny, zadała rewolucja kulturalna. Qipao nadal jednak przeżywało złoty wiek w Hongkongu, na Tajwanie czy w Singapurze i innych ośrodkach

14 | COX 2019, s. 22–28.

15 | METZGER 2014, s. 109–124.

16 | MARTIN/KODA 1994, s. 19.

17 | CHAN 2017.

18 | COX 2019, s. 30–34.

chińskiej diaspory. Tam funkcjonowało raczej pod nazwą cheongsam i pod taką też pojawiało się w popkulturze zachodniej. Szczególny moment popularności przypadł na przełom lat 50. i 60., wraz z sukcesem powieści Paula Osborne'a *Świat Suzie Wong*, a następnie jej adaptacji scenicznych i filmowej. Mit Hongkongu, fascynującego, granicznego miasta, jednej z ostatnich kolonii, łączył się tu z równie zmitologizowaną wizją chińskiej kobiecości, teraz już otwarcie seksualizowanej¹⁹. W latach 60. w sukniach wzorowanych na qipao pojawiały się też efemerycznie największe gwiazdy Hollywood, jak Elizabeth Taylor i Grace Kelly.

Jednak ten okres świetności zaczęła przemijać wraz z rewolucyjnymi zmianami w globalnych trendach u schyłku lat 60. Młodsze pokolenie kobiet chińskich zaczęło wybierać ubrania podążające za modą zachodnią, qipao zaś, ongiś tak nowoczesne, przeszło na pozycję stroju formalnego i staroświeckiego lub służbowego uniformu. W modzie zachodniej powracało czasami jako jedna z inspiracji eklektycznych trendów etnicznych.

W końcu xx wieku qipao powróciło jako nostalgiczne retro na Wschodzie i Zachodzie²⁰, nie bez związku z polityką: zwrotem Chin w stronę globalnej gospodarki rynkowej oraz przekazaniem Hongkongu spod zarządu brytyjskiego pod chiński. Michelle Yeoh jako Bond Girl w qipao na plakacie *Jutro nie umiera nigdy* z 1997 roku; lalka Barbie w złotym qipao i jodełkowej biżuterii z 1998 roku²¹; vintage'owe eksperymenty modowe w Hongkongu²²; film Wong Kar-wai'a *Spragnieni miłości* z 2000 roku, w którym Maggie Cheung nosi aż 26 różnych qipao²³ – to tylko przykłady wielkiego comebacku. Na czerwonych dywanach pojawiały się w qipao zyskujące światową sławę chińskie aktorki: Gong Li czy Zhang Ziyi, ale też gwiazdy zachodnie: Nicole Kidman czy Bjork. Chińska suknia na nowo kreowała wyobrażenie o chińskiej kobiecości wśród nie-chińskich odbiorców. Wyobrażenie niejednolite, odwołujące się do dyskretnego erotyzmu, ale też dystynkcji; balansujące na granicy znanego i obcego.

Z dawnego symbolu modernizacji i westernizacji qipao stało się sygnałem przywiązania do tradycji i chińskiej tożsamości²⁴. Oznacza to również, że bywa przedmiotem sporów o zawłaszczenie kulturowe i orientalizm, co dotyczy zarówno słynnych projektantów – jak w przypadku „szanghajskiej” kolekcji Karla Lagerfelda

19 | METZGER 2014, s. 125–143.

20 | PAWLIK 2011.

21 | Producent opisuje ten strój jako *sophisticated and elegant* [...] *formal*, lalka zaś ma czarne włosy, ale rysy europejskie: <https://barbie.mattel.com/shop/en-us/ba/golden-qi-pao-barbie-doll-20866> [dostęp 22.10.2021].

22 | *Evolution & Revolution* 1997, s. 73.

23 | CHEW 2007, s. 158–159.

24 | *Ibidem*.

dla Chanel, Pre-Fall 2010 – jak i osób prywatnych, których prywatne wybory mody i zachowania stają się publicznymi tematami medialnymi²⁵. *Notabene* jedną z sukni à la qipao dla Gong Li projektował Roberto Cavalli, co dodatkowo komplikuje kwestię zawłaszczenia i uprawnienia do używania stroju reprezentującego tożsamość kulturową. Jak się jednak okazuje, „chińskość” qipao jest w ostatnich latach kontestowana w samych Chinach.

Hanfu, czyli Chinka idealna

Ruch hanfu – czyli chińskiego stroju – pojawił się spontanicznie w Chińskiej Republice Ludowej na początku XXI wieku. Deklaratywnie zmierzający do odrodzenia stroju narodowego Hanów (etnicznej większości chińskiej, obejmującej ponad 90% społeczeństwa), w praktyce waha się pomiędzy stosunkowo wierną rekonstrukcją historyczną a fantazyjnymi wariacjami na temat ubiorów dawnych. Dawność owa oznacza czasy dynastii uważanych za rdzennie chińskie, zwłaszcza Tang (618–907), Song (960–1279) i Ming (1368–1644). Po tej ostatniej dacie i przejęciu władzy przez dynastię mandżurską nastąpiło, zdaniem uczestników ruchu, załamanie kultury chińskiej i podporządkowanie rdzennej większości (Hanowie) dominującej mniejszości najeźdźców (Mandżurowie).

Ruch ten jest często interpretowany w kategoriach politycznych. Wielu jego członków prezentuje poglądy zdecydowanie nacjonalistyczne. Relacje ruchu, oddolnego i nieformalnego, z oficjalną polityką kulturalną państwa są ambiwalentne, jednak od 2018 roku, kiedy proklamowano Dzień Chińskiego Ubioru²⁶, Chińska Partia Komunistyczna wydaje się doceniać potencjał hanfu. Ze skrajnie nacjonalistycznymi postawami wiąże się spiskowa teoria dziejów, według której Mandżurowie nadal w istocie rządzą Chinami i potajemnie narzucają swoją wolę Hanom²⁷. Ponieważ zaś qipao jest identyfikowane jako pochodna stroju mandżurskiego, odmawia mu się statusu chińskość, za to przypisuje negatywny wymiar moralny – Kevin Carrico cytuje rozmowę z członkami ruchu twierdzącymi, że to ubranie *dobrze dla dziwek*²⁸. Jakkolwiek wydaje się, że utożsamienie qipao z emancypacją jest w tym kontekście pomijane, zapewne nie poprawiłoby mu reputacji w środowisku hanfu, preferującym konserwatywne wzorce kobiecości²⁹. Niemniej jednak mniej ortodoksyjne grupy dopuszczają również wariacje na temat qipao.

25 | MOON 2018.

26 | GRELA-CHEN 2020, s. 30.

27 | CARRICO 2017, s. 131–141.

28 | *Ibidem*, s. 132.

29 | *Ibidem*, s. 174–186.

Motywacje uczestniczek i uczestników ruchu hanfu (angażuje on osoby różnej płci, z przewagą młodych kobiet) mogą być różne – od głęboko nacjonalistycznych, kompensacyjnych fantazji po estetyczną fascynację i udział w społeczności zapewniającej dobrą zabawę w oderwaniu od codziennych problemów. Zostawiając na boku kontekst polityczny, przyjrzyjmy się, jak wygląda Chinka w hanfu.

Niewiele osób zaangażowanych w ruch hanfu opiera się na gruntownej wiedzy historycznej o dawnych ubiorach. Popularne wyobrażenia na ten temat są w dużym stopniu kształtowane przez kostiumowe filmy i seriale, zwłaszcza z wątkami sztuk walki i fantastyki. Produkcje te osadzone są w epokach historycznych dość umownie – a w niektórych przypadkach wprost w rzeczywistościach alternatywnych – za to mają efektowną formę wizualną, dopracowane kostiumy, a ich oferta jest bardzo szeroka³⁰.

Kobiece hanfu odwołujące się do epok Tang i Song składają się z wielu elementów: długich spódnic, bluzek z szerokimi, wydłużonymi rękawami, narzutek, szali i szarf. Kolorystyka może być jasna, pastelowa lub bardziej nasycona, cieniowana; tkaniny często są półprzezroczyste, wielowarstwowe. Daje to efekt powiewności, delikatności i pewnej nierealności. Właśnie w takich szatach filmowe bohaterki poruszają się z niezrównanym wdziękiem, w razie potrzeby przekraczając prawa fizyki. Odmienny jest styl inspirowany epoką Ming, z cięższymi tkaninami, obfitością haftów oraz bardziej statycznymi fasonami.

Od prawdziwych użytkowniczek hanfu nie oczekuje się nadnaturalnych umiejętności. Jego noszenie ma charakter performatywny, najczęściej grupowy i okazjonalny, jakkolwiek są też osoby, które starają się nosić hanfu w życiu codziennym. Spotkania i wydarzenia hanfu są obficie dokumentowane, a zdjęcia i filmy trafiają w ogromnej ilości do mediów społecznościowych³¹. One właśnie stały się w Chinach podstawowym nośnikiem tego trendu. Internet stworzył też warunki dla rozwoju rynku hanfu. Przynajmniej do wybuchu pandemii COVID-19 generował on poważne obroty, co zauważyła również międzynarodowa prasa branżowa³². Większość osób bowiem kupuje ubrania gotowe, poddając je następnie indywidualnej stylizacji, dodając wybrane akcesoria i fryzury.

Zdecydowana większość fanek hanfu to kobiety młode, a ich performatywny wizerunek podkreśla wdzięk młodości. Zgodne to jest z wielowiekową tradycją przedstawień kobiet w sztuce chińskiej jako beczasowych piękności, z wyjątkiem tych scharakteryzowanych jednoznacznie jako staruszki. Bezdiskusyjnym

30 | *Top 14 New Ancient Chinese Dramas in 2021*, <https://www.newhanfu.com/20705.html> [dostęp 25.10.2021].

31 | CARRICO 2017, s. 122–130.

32 | GASKIN 2019; ZHANG 2020.

założeniem jest więc, że kobieta w hanfu jest piękna – niemniej jej uroda, mimo historyzującego stroju, podporządkowuje się kryteriom dzisiejszym. Shiyin, szanghajska youtuberka i influencerka, w wywiadzie dla amerykańskiego „Vogue’a” kładzie nacisk na historyczną wierność stroju, ale jednocześnie przyznaje, że wierna rekonstrukcja historycznego makijażu nie spotyka się ze zrozumieniem odbiorców i że w swoich stylizacjach stosuje się do współczesnej estetyki³³. W tutorialach zwraca się uwagę na dostosowanie makijażu do wymogów kamery; stworzenie i rozpowszechnienie perfekcyjnego obrazu fotograficznego lub filmowego jest ostatecznym celem procesu (jakkolwiek nie brakuje też nagrań pokazujących sam etap transformacji zwykłych dziewczyn w stylowe piękności). Nie przeszkadza to autorce tekstu na anglojęzycznej platformie Newhanfu zniechęcać czytelniczek do używania sztucznych rzęs, *as ancient people didn't have false eyelashes*³⁴. Trudno też nie zauważyć, że choć ideałem urody dynastii Tang były zażywne kobiety z podwójnymi podbródkami, współczesne fanki tej epoki nie decydują się tyć w imię jego naśladowania. Smukła i eteryczna sylwetka pozostaje najbardziej pożądaną. Brak też, o ile mi wiadomo, postulatów powrotu do krępowania stóp, nazbyt już odległego od życia dzisiejszych młodych Chinek.

Pomimo odrębności chińskiego internetu, który jest głównym środowiskiem naturalnym hanfu, trend ten od kilku lat wkracza w orbitę zainteresowań zachodnich mediów o globalnym zasięgu. W magazynach głównego nurtu prezentowany jako wyraz nostalgii i więzi z tradycją, malownicza pasja, dążenie do piękna i perfekcji. Choć nie sposób pominąć jego tożsamościowego wymiaru, raczej przemilcza się bardziej kłopotliwe polityczne implikacje, przyjmuje za to źródłową narrację o powrocie do przeszłości, w istocie konstruowanej na nowo. Zainteresowanie budzi również biznesowy wymiar zjawiska oraz autorskie, projektanckie adaptacje hanfu zmierzające do jego włączenia w główny obieg mody³⁵.

Ruch i moda hanfu wiążą się dotychczas niemal wyłącznie z Chinami. Jednak jego coraz szersza obecność w anglojęzycznym obiegu medialnym, w formie stron internetowych³⁶, ofert i informacji na największych platformach sprzedażowych³⁷, materiałów w chińskiej prasie anglojęzycznej³⁸, sprawia, że hanfu staje się coraz szerzej znane również innym grupom odbiorców. Docierają też do nich oczywiście

33 | WANG 2021.

34 | *Beautiful Makeup Tutorials for Ancient Chinese Dress*, <https://www.newhanfu.com/5355.html> [dostęp 25.10.2021].

35 | WANG 2021; ZHENG 2021.

36 | www.newhanfu.com [dostęp 25.10.2021].

37 | <https://www.alizila.com/hanfu-innovators-at-taobao-maker-festival/> [dostęp 22.10.2021].

38 | <https://www.globaltimes.cn/content/779566.shtml> [dostęp 22.10.2021].

część wspomnianej produkcji filmowej, materiały promujące turystykę w Chinach (chętnie wykorzystujące modelki w hanfu w malowniczych sceneriach), gry typu dress up, w których ubiera się „chińską piękność”³⁹, a wreszcie niezliczone treści z mediów społecznościowych, po części również dostępne w języku angielskim. Wszystko to składa się na wyobrażenie Chinki wiecznie młodej i ponadczasowej, wyidealizowanej i konwencjonalnej. Jakkolwiek wizerunek ten jest równie stereotypowy jak poprzednie, wytwarzany jest w zdecydowanej większości w Chinach i przez same Chinki, nie zaś z perspektywy zewnętrznego obserwatora. Można by twierdzić, że współczesna Chinka odzyskuje kontrolę nad swoim obrazem – gdyby nie to, że wpisuje się on w nie mniej restrykcyjny i dyscyplinujący system ról społecznych w ramach własnego kręgu kulturowego.

Na koniec warto wspomnieć, że ów idealny, estetyzowany do granic kiczu wizerunek bywa wykorzystywany w sposób krytyczny przez współczesne artystki wizualne, takie jak Chen Qiulin, Cheng Qingqing czy Peng Wei. Sięgając po motywy historycznego stroju i związanych z nim technik pracy kobiecej, podejmują one dialog z dziedzictwem kultury chińskiej i jej specyficznym genderowym wymiarem, a także nieodwołalnym przemijaniem i przemianą. Są to zarówno komentarze do przeszłości, jak i jej współczesnego, fetyszyzowanego wyobrażenia⁴⁰. W masowej wyobraźni dominuje jednak niekwestionowany obraz: wiotka piękność w pastelowych szatach, starannie upozowana, z zachwytem spogląda na kwitnące drzewa i lotosowe stawy.

Bibliografia

Opracowania

- ADAMS 1995 – Sandra Adams, *A Woman's Place in the West and in the East. Corsets versus bound feet*, „Review of Culture”, English Edition, vol. 2 (1995), no. 24, s. 62–93.
- AN 2020 – An Shaofan, *Competing to Interpret „Foot Liberation”: Mrs. Archibald Little's Anti-footbinding Tour in Hong Kong, 1900*, „Frontiers of History in China”, 15 (1), (2020), s. 105–134.
- CARRICO 2017 – Kevin Carrico, *The Great Han. Race, Nationalism and Tradition in China Today*, University of California Press 2017.
- CHAN 2017 – Heather Chan, *From Costume to Fashion: Visions of Chinese Modernity in Vogue Magazine, 1892–1943*, „Ars Orientalis”, vol. 47 (2017), <https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0047.009?view=text;rgn=main> [dostęp 22.10.2021].
- CHEW 2007 – Matthew Chew, *Contemporary Re-Emergence of Qipao: Political Nationalism, Cultural Production and Popular Consumption of a Traditional Chinese Dress*, „The China Quarterly”, no. 189 (2007), s. 144–161.

39 | <https://www.azaleasdolls.com/dressupgames/chinese-beauty.php> [dostęp 22.10.2021].

40 | FURMANIK-KOWALSKA 2015, s. 158–161, 178–181, 203–206.

- COX 2019 – Adrienne Cox, *The Qipao: Defining Modern Women in the First Half of the 20th Century*, Submitted to the Department of History of the University of Kansas, 2019, <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/29345> [dostęp 26.11.2021].
- Evolution & Revolution* 1997 – *Evolution & Revolution. Chinese Dress 1700s – 1990s*, ed. Claire Roberts, Sydney 1997.
- FRIEDENTHAL 1910 – Albert Friedenthal, *Das Weib im Leben der Völker*, Berlin 1910.
- FURMANIK-KOWALSKA 2015 – Magdalena Furmanik-Kowalska, *Uwikłane w kulturę. O twórczości współczesnych artystek japońskich i chińskich*, Bydgoszcz 2015.
- GASKIN 2019 – Sam Gaskin, *Fantasy, Not Nationalism, Drives Chinese Clothing Revival*, Business of Fashion, 23.01.2019, <https://www.businessoffashion.com/articles/china/hanfu-fantasy-not-nationalism-drives-interest-in-traditional-chinese-clothing> [dostęp 22.10.2021].
- GORDON-CUMMING 1899 – C.F. [Constance Frederica] Gordon-Cumming, *Życie w Chinach (wrażenia z podróży)*, w przekładzie D-ra Wiktora Wolskiego, Warszawa 1899.
- GRELA-CHEN 2020 – Magdalena Grela-Chen, *Ubiór jako wyraz tożsamości – porównanie Hanfu Yudong i Lhakar w Chińskiej Republice Ludowej*, [w:] *Pamięć, obraz, projekcja*, red. Agnieszka Ścibior, Kraków 2020, s. 21–34, <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/272302> [dostęp 22.10.2021].
- LISIANSKI 2012 – Jurij Lisianski, *Podróż dookoła świata w latach 1803, 1804, 1805 i 1806 na okręcie „Newa”*, wybór, przekład i komentarze Stanisław Rakusa-Suszczewski, Warszawa 2012.
- LITTLE 1899 – Mrs Archibald Little, *Intimate China. The Chinese as I have seen them*, London 1899, http://www.hellenicaworld.com/China/Literature/ArchibaldLittle/en/IntimateChina.html#Page_134 [dostęp 14.10.2021].
- MARTIN/KODA 1994 – Richard Martin, Harold Koda, *Orientalism. Visions of the East in Western Dress*, New York 1994.
- METZGER 2014 – Sean Metzger, *Chinese Looks. Fashion, Performance, Race*, Bloomington 2014.
- MOON 2018 – Louise Moon, *Chinese dress at us prom wins support in China after internet backlash*, „South China Morning Post”, 1 May 2018, <https://www.scmp.com/news/china/society/article/2144207/qipao-us-prom-wins-support-china-after-internet-backlash> [dostęp 22.10.2021].
- PAWLIK 2011 – Karolina Pawlik, *Shanghai Poinsettia and Nostalgia Counterfeits*, [w:] *Poland – China. Art and Cultural Heritage*, ed. Joanna Wasilewska, Kraków 2011, s. 205–210.
- PAWLIK 2020 – Karolina Pawlik, *Księżycowe bramy na rozstajach dróg. Plakat kalendarzowy i chińskie zmagania z tradycją*, [w:] *Emanacje. Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu w 70. urodziny*, red. Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Jan Wiktor Sienkiewicz, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” Nowa Seria, nr 15 (2020), s. 163–168.
- POTOCKI 1992 – Stanisław Kostka Potocki, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski, cz. I*, opr. Janusz A. Ostrowski, Joachim Śliwa, Warszawa–Kraków 1992.
- WANG 2021 – Meng-yun Wang, *Meet Shiyin, the Fashion Influencer Shaping China’s Hanfu Style Revival*, „Vogue”, 8 marca 2021, <https://www.vogue.com/article/how-the-return-of-hanfu-represents-a-shift-in-china> [dostęp 25.10.2021].
- WILSON 1986 – Verity Wilson, *Chinese Dress*, London 1986.
- YANG 2007 – Chui Chu Yang, *The meanings of qipao as traditional dress: Chinese and Taiwanese perspectives*, 2007, Iowa State University Digital Repository, <https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=16603&context=rtd> [dostęp 26.11.2021].

ZHANG 2020 – Tianwei Zhang, *Putting China's Traditional Hanfu on the World Stage*, WWD, 25 listopada 2020, <https://wwd.com/fashion-news/fashion-features/china-traditional-hanfu-style-fashion-1234638369/> [dostęp 22.10.2021].

ZHENG 2021 – Jane Zheng, *A return to tradition: how Hanfu returned as a modern style statement*, „Harper's Bazaar”, 16 lipca 2021, <https://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/shows-trends/a37045828/how-hanfu-returned/> [dostęp 25.10.2021].

Netografia

<https://www.alizila.com/hanfu-innovators-at-taobao-maker-festival/> [dostęp 22.10.2021].

<https://www.azaleasdolls.com/dressupgames/chinese-beauty.php> [dostęp 22.10.2021].

<https://barbie.mattel.com/shop/en-us/ba/golden-qi-pao-barbie-doll-20866> [dostęp 22.10.2021].

<https://www.globaltimes.cn/content/779566.shtml> [dostęp 22.10.2021].

<https://www.newhanfu.com/> [dostęp 25.10.2021].