

Jelec tarczowy - tsuba  
żuraw, w. XVIII  
żelazo kute, patynowane  
nr inwentarza MNK VI-5734



MINISTERSTWO  
KULTURY  
I SZTUKI  
AMBASADA  
JAPONII W PRL  
MUZEUM  
NARODOWE  
W KRAKOWIE  
CENTRALNE  
BIURO  
WYSTAW  
ARTYSTYCZNYCH  
TOWARZYSTWO  
POLSKO-  
JAPONSKIE

# OKRES EDO XVII-XIX w

WARSZAWA  
GALERIA  
ZACHĘTA  
PLAC  
MAŁACHOWSKIEGO 3



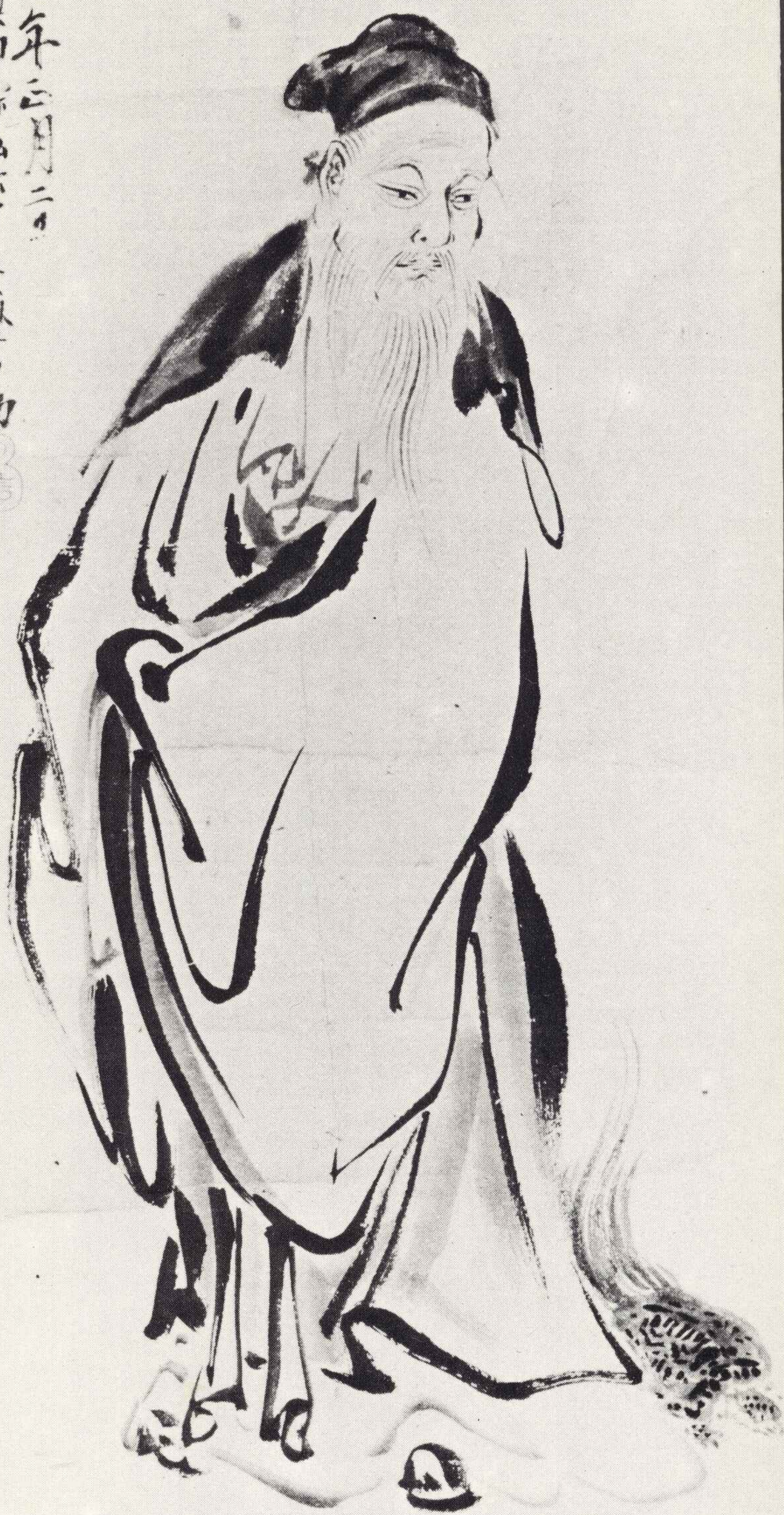
**Sztuka  
japońska  
ze  
zbiorów  
Muzeum  
Narodowego  
w Krakowie**

**OKRES EDO  
XVII-XIX w**



# LISTOPAD 1987

宣统六年三月二日  
法印师画六十壬戌芳初





1

W 1901 roku otwarto w Zachęcie pierwszą w Warszawie wystawę dawnej sztuki japońskiej ze zbiorów Feliksa Jasieńskiego, znanego również pod pseudonimem Manggha, który przybrał od tytułu albumu z drzeworytami wielkiego japońskiego artysty Hokusai'a. Jasieński – kolekcjoner, publicysta, krytyk literacki i artystyczny, meloman i mecenas sztuki, przebywając dłuższy okres w Paryżu w osiemdziesiątych latach ubiegłego stulecia, uległ fascynacji tą modną wówczas na Zachodzie sztuką, którą z emfazą określił mianem „jednej z najpotężniejszych, najoryginalniejszych i najsubtelniejszych sztuk jakie ludzkość wydała”. Zakupione na paryskich aukcjach i przywiezione do Polski dzieła japońskiej grafiki, malarstwa, rzemiosła artystycznego oraz militariów, eksponowane w Zachęcie, nie spotkały się jednak z entuzjastycznym przyjęciem. Publiczność warszawska nie dojrzała jeszcze wówczas do zaakceptowania tej sztuki wywodzącej się z całkowicie dla niej obcych kryteriów estetycznych i formalnych. Doszło do szokujących i zabawnych dziś dla nas incydentów, gdy zwiedzający wyśmiewali i wyszydali wystawione dzieła, Jasieński zaś replikował z właściwą sobie pasją, często nie przebierając w słowach. Wreszcie, urażony i zniechęcony, przeniósł się ze swymi zbiorami do Krakowa, gdzie odegrał istotną rolę w ówczesnym życiu kulturalnym, stając się między innymi jednym z ideowych współtwórców modernizmu. W dużym stopniu do rozwoju tego kierunku w polskim malarstwie przyczyniła się także jego kolekcja. Pod jej wpływem wielu najwybitniejszych polskich twórców wprowadziło do swych dzieł niektóre konwencje formalne właściwe japońskiej sztuce.

W 1920 roku Jasieński ofiarował swą kolekcję, obejmującą około 7000 dzieł japońskiej sztuki, Muzeum Narodowemu w Krakowie. W muzeum tym znajdują się również zbiory tej sztuki pochodzące z darów innych kolekcjonerów, jak Władysław Kościelski (Sefer Pasza), Edward Goldstein i Leon Kostka.

Obecna wystawa, zorganizowana po upływie 86 lat ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, w ramach Tygodnia Kultury Japońskiej, dla uczczenia 30 rocznicy nawiązania dyplomatycznych stosunków między Polską a Japonią, odbywa się już w zupełnie innej atmosferze i z pewnością zostanie przyjęta z zainteresowaniem i podziwem należnym tej sztuce.

Zacieśnienie czasowych ram tematu wystawy do okresu Edo (XVII–XIX w.) zostało podyktowane dwoma względami. Przede wszystkim w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie najpełniej jest reprezentowana sztuka tego czasu, po drugie sztuka ta izolowana wówczas od wszelkich kontaktów z zagranicą, rozwijająca się w specyficznych warunkach społeczno-ekonomicznych, osiągnęła oryginalny, integralny wyraz artystyczny i bardzo wysoki poziom. Przejawiająca się w eksponowanych dziełach inwencja formalna, precyzja wykonania i doskonałość techniczna stanowią klucz do zrozumienia fenomenu przemysłowego i gospodarczego rozkwitu Japonii w naszych czasach.

#### POLITYCZNE I SPOŁECZNE TŁO OKRESU EDO (1603–1868)

Po długim okresie walk między możnymi rodami w 1600 roku doszedł do władzy Tokugawa Iejasu. W 1603 roku otrzymał od cesarza tytuł shoguna (wielkorządcy) i zaczął realizować swój program polityczny i społeczny, który jego rodowi przyniósł długotrwałą sukcesję władzy (ostatni shogun Tokugawa abdykował w 1868 roku), Japonii zaś trwający ponad 250 lat okres pokoju, stabilizacji a także dobrobytu. Sukcesy te zostały wszakże osiągnięte wielu drastycznymi pociągnięciami rządu,

宣文六年二月二日  
法印 掃出六十五歲 苦初



Kanō Tan'yū (1602–1674)  
Bóg długowieczności Jurojin z żółwiem  
tuszu na papierze w. XVII  
nr inwentarza MNK NI 151.316



ingerującymi w swobodę jednostki, usztywniającymi podział na klasy społeczne i narzucającymi każdej z nich rodzaj i styl życia. Chrześcijaństwo, wprowadzone w XVI wieku do Japonii, zostało krwawo wytepięone, wszelkie zaś kontakty z obcokrajowcami zakazane. Granice Japonii zamknięto szczerlnie na okres ponad dwustu lat. Wyjątek stanowiła holenderska faktoria w Nagasaki, której przedstawiciele byli zamknięci niczym więźniowie na małej wysepce Deshima w tym porcie. Stolica bakufu, czyli wojskowego rządu, została przeniesiona do Edo (stąd pochodzi nazwa okresu), które zaczęło nadawać ton również i kulturze. Trzeba przyznać, że jednym z chlubnych i dalekowzrocznych zamierzeń rządu Tokugawów był od początku szeroko zakreślony program oświaty i upowszechnienia kultury wśród szerokich warstw społeczeństwa.

Sztuka na początku okresu Edo rozwijała osiągnięcia poprzedniego, krótkiego lecz świetnego okresu Azuchi-Momoyama (1573–1603). Nowe spojrzenie na świat, otwarcie na różne prądy w dziedzinie filozofii, wiedzy, kultury i religii (m.in. krótkotrwały epizod kontaktów z chrześcijaństwem i Europą), znalazły wyraz w sztuce pełnej rozmachu, tężyzny, czerpiącej tematy z rzeczywistego życia, nie zaś z repertuaru tradycyjnej, chińskiej klasyki. Tematy te były wyrażone w języku form czytelnych dla każdego, niewykształconego nawet samuraja, w żywych barwach skojarzonych często ze złotem, z tendencją do dekoracyjności i bogactwa, nie przeradzającą się jednak nigdy w wulgarność. Tendencje te najlepiej są widoczne w architekturze ówczesnych zamków obronnych i w malarskim wyposażeniu ich wnętrz. Równolegle jednak trwały przekazane tradycją dawne wzorce artystyczne i estetyczne, zwłaszcza w niektórych gałęziach sztuki inspirowanej filozofią szkoły Zen, jak malarstwo tuszem oraz rzemiosło artystyczne związane z ceremonią herbacianą – cha-no-yu. Walory estetyczne, które starano się wyrazić w dziełach sztuki określane są pojęciami wabi oraz sabi, których nie da się przetłumaczyć dosłownie. Wabi oznacza nastawienie człowieka akceptującego ubóstwo, prostotę, wewnętrzny spokój, dające pogodę ducha i pozwalające lepiej pojąć istotę wszechświata i życia. Słowo sabi znaczy dosłownie rdza, patyna starości, zastosowane zaś do sztuki – brak ostentacji, skromność formy i dekoracji, unikanie banalnej doskonałości i rezerwy w stosunku do rzeczy nowych. Tego rodzaju sztuka związana była z mecenatem arystokracji i wyższych, wykształconych przedstawicieli klasy wojskowych. Z biegiem czasu uległa skostnieniu w oficjalnych szkołach malarskich jak Kanō i Tosa.

Równocześnie, wraz z przechodzeniem Japonii na gospodarkę pieniężną, coraz większą rolę jako odbiorcy sztuki zaczęli odgrywać bogacący się na handlu mieszczanie. Przypomnieć trzeba, że w japońskiej hierarchii społecznej stanowili oni warstwę najniższą. Odsunięci zostali od stanowisk w administracji państwowej i związanych z nimi przywilejów, pozbawieni szansy społecznego awansu, poddani nadto surowym rygorom regulującym ich styl życia. Odgradzeni brakiem klasycznego wykształcenia od hermetycznych, intelektualnych rozrywek arystokracji, wytworzyli własną subkulturę na miarę swych zainteresowań i hedonistycznego światopoglądu, zabarwionego sentymentalizmem i szczyptą melancholii. Mieszczanie zaczęli patronować popularnej literaturze, dramatom, teatrowi kabuki i teatrowi lalek bunraku. W dziedzinie sztuk przedstawieniowych mecenat ich wyraził się w popieraniu popularnego malarstwa i drzeworytu szkoły Ukiyo-e, ilustrujących współczesne życie i obyczaje mieszkańców nowej stolicy. Upodobanie do luksusowych wyrobów codziennego użytku, jak inrō, netsuke, bogato zdobione kimona, ozdobne oprawy mieczy ożywiło niezwykle produkcję tych dziedzin rzemiosła artystycznego. Inwencji formalnej i tematycznej sekunduje w tych dziełach mistrzostwo techniczne a także

wrażliwość na piękno natury, świeżość i oryginalność obserwacji, poczucie humoru.

Te dwa główne nurty w sztuce – klasyczny, związany z dworem cesarskim i wojskową arystokracją oraz plebejski, mieszczański, wpływające zresztą wzajemnie na siebie, wyznaczają zawity lecz interesujący charakter sztuki tego czasu.

Kres izolacji Japonii położyła ingerencja zachodnich mocarstw w połowie XIX wieku. Okręty Stanów Zjednoczonych pod groźbą użycia armat zażądały od Japonii nawiązania stosunków dyplomatycznych i otwarcia granic dla handlu. Za nimi poszły inne państwa europejskie. W burzliwym okresie, który był między innymi rezultatem zetknięcia się dwóch całkiem odmiennych światów cywilizacji i tradycji kulturalnej, porządku społecznego i systemu ekonomicznego, skończył się okres Edo, upadł shogunat Tokugawa, rzeczywista władza powróciła po kilku wiekach do cesarza, który przeniósł się z Kioto do Edo, od tego czasu nazywanego Tokio. Zaczął się okres Meiji, który Japonię wprowadził do wielkiej rodziny narodów świata i położył podwaliny pod dzisiejsze sukcesy techniczne, przemysłowe i ekonomiczne.

Poniższe uwagi, z konieczności dość ogólnikowe, mają na celu przybliżenie widzowi różnych reprezentowanych na wystawie gałęzi sztuki okresu Edo.

## MALARSTWO

Malarstwo Dalekiego Wschodu jest dziedziną, która różni się najbardziej od konwencji sztuki zachodniej. Różnice te uwidoczniły się w formie malowideł, materiale malarskim, w stylistycznych i estetycznych konwencjach a także w samym sposobie percepcji przez widza.

Najstarszą formą malowidła a zarazem i książki jest zwój rozwijany poziomo, szeroki od 20 do 40 cm, różnej długości, niekiedy sięgającej kilkunastu metrów. Forma ta nadawała się szczególnie do przedstawień narracyjnych, w których zgodnie z akcją jedna scena następuje po drugiej w ciągłym rytmie, lub do pejzaży, po których oko może wędrować tak jakby widz odbywał wędrowkę w rzeczywistym krajobrazie. Oglądano taki zwój siedząc na ziemi i rozwijając go stopniowo, przy czym każdorazowo widoczny był odcinek nie dłuższy niż 50–60 cm, tyle ile można wygodnie trzymać oburącz przed sobą lub rozłożyć na blacie niskiego stolika. Drugą formą stosowaną najczęściej w okresie Edo jest zwój pionowy, kakemono. Zawieszano je w domu we wnęce tokonoma tylko jedno, dobrane tematem do okazji i pory roku.

Malowano na papierze lub jedwabiu farbami wodnymi pochodzenia mineralnego i roślinnego. Ważną rolę w malarstwie Dalekiego Wschodu odgrywał tusz, wytwarzany ze zmieszanej z klejem sadzy z różnych roślin ugnieciony w sztabki. Przed malowaniem sztabkę taką rozcierano na specjalnym kamieniu suzuri, dodając wodę kroplami aż do otrzymania pożądanej intensywności czerni lub rozcieńczonych szarości, których walory w malarstwie monochromatycznym zastępowały gamę barw. W papier czy jedwab farby i tusz wsiąkały momentalnie uniemożliwiając poprawki. Malarstwo to wymagało więc ogromnej pewności ręki i oka, umiejętności, które jednak zdobywał prawie każdy wykształcony mieszkaniec Japonii wraz z nauką kaligrafii.

Z kaligrafią wiązały malarstwo nie tylko materiał i narzędzie lecz także reguły formalne i estetyczne. W obu tych dyscyplinach sztuki najważniejszą rolę odgrywała linia. Ceniono zwłaszcza tak zwaną siłę uderzenia pędzla, ekspresję pozwalającą w rytmie linii ostrych i delikatnych lub grubych, rozlewających się, wyrazić w piśmie myśl w obrazie zaś idee przedstawianego tematu w zwięzłej i



Netsuke (guz) - tygrys  
kość słoniowa,  
sygn. Okamoto  
ostatnia ćwierć w. XVIII  
nr inwentarza  
MNK VI-5381/3



3

wrażliwość na piękno natury, świeżość i oryginalność obserwacji, poczucie humoru.

Te dwa główne nurty w sztuce – klasyczny, związany z dworem cesarskim i wojskową arystokracją oraz plebejski, mieszczański, wpływające zresztą wzajemnie na siebie, wyznaczają zawiły lecz interesujący charakter sztuki tego czasu.

Kres izolacji Japonii położyła ingerencja zachodnich mocarstw w połowie XIX wieku. Okręty Stanów Zjednoczonych pod groźbą użycia armat zażądały od Japonii nawiązania stosunków dyplomatycznych i otwarcia granic dla handlu. Za nimi poszły inne państwa europejskie. W burzliwym okresie, który był między innymi rezultatem zetknięcia się dwóch całkiem odmiennych światów cywilizacji i tradycji kulturalnej, porządku społecznego i systemu ekonomicznego, skończył się okres Edo, upadł shogunat Tokugawa, rzeczywista władza powróciła po kilku wiekach do cesarza, który przeniósł się z Kioto do Edo, od tego czasu nazywanego Tokio. Zaczął się okres Meiji, który Japonię wprowadził do wielkiej rodziny narodów świata i położył podwaliny pod dzisiejsze sukcesy techniczne, przemysłowe i ekonomiczne.

Poniższe uwagi, z konieczności dość ogólnikowe, mają na celu przybliżenie widzowi różnych reprezentowanych na wystawie gałęzi sztuki okresu Edo.

#### MALARSTWO

Malarstwo Dalekiego Wschodu jest dziedziną, która różni się najbardziej od konwencji sztuki zachodniej. Różnice te uwidoczniły się w formie malowideł, materiale malarzkim, w stylistycznych i estetycznych konwencjach a także w samym sposobie percepcji przez widza.

Najstarszą formą malowidła a zarazem i książki jest zwój rozwijany poziomo, szeroki od 20 do 40 cm, różnej długości, niekiedy sięgającej kilkunastu metrów. Forma ta nadawała się szczególnie do przedstawień narracyjnych, w których zgodnie z akcją jedna scena następuje po drugiej w ciągłym rytmie, lub do pejzaży, po których oko może wędrować tak jakby widz odbywał wędrowkę w rzeczywistym krajobrazie. Oglądano taki zwój siedząc na ziemi i rozwijając go stopniowo, przy czym każdorazowo widoczny był odcinek nie dłuższy niż 50–60 cm, tyle ile można wygodnie trzymać oburącz przed sobą lub rozłożyć na blacie niskiego stolika. Drugą formą stosowaną najczęściej w okresie Edo jest zwój pionowy, kakemono. Zawieszano je w domu we wnęce tokonoma tylko jedno, dobrane tematem do okazji i pory roku.

Malowano na papierze lub jedwabiu farbami wodnymi pochodzenia mineralnego i roślinnego. Ważną rolę w malarstwie Dalekiego Wschodu odgrywał tusz, wytwarzany ze zmieszanej z klejem sadzy z różnych roślin ugnieciony w sztabki. Przed malowaniem sztabkę taką rozcierano na specjalnym kamieniu suzuri, dodając wodę kroplami aż do otrzymania pożądanej intensywności czerni lub rozcieńczonych szarości, których walory w malarstwie monochromatycznym zastępowały gamę barw. W papier czy jedwab farby i tusz wsiąkały momentalnie uniemożliwiając poprawki. Malarstwo to wymagało więc ogromnej pewności ręki i oka, umiejętności, które jednak zdobywał prawie każdy wykształcony mieszkaniec Japonii wraz z nauką kaligrafii.

Z kaligrafią wiązały malarstwo nie tylko materiał i narzędzie lecz także reguły formalne i estetyczne. W obu tych dyscyplinach sztuki najważniejszą rolę odgrywała linia. Ceniono zwłaszcza tak zwaną siłę uderzenia pędzla, ekspresję pozwalającą w rytmie linii ostrych i delikatnych lub grubych, rozlewających się, wyrazić w piśmie myśl w obrazie zaś ideę przedstawianego tematu w zwięzłej i



pięknej formie. W konsekwencji przyniosło to w malarstwie rezygnację ze światłocienia modelującego bryłę, płaskość form a także szczególny sposób przedstawiania przestrzeni. W miejsce centralnej perspektywy zbieżnej, obowiązującej w zachodnim malarstwie od czasu renesansu, malarze Dalekiego Wschodu stosowali zwłaszcza w pejzażach perspektywę wertykalną ze zmieniającymi się punktami widzenia w obrębie jednej i tej samej kompozycji. Poszczególne płaszczyzny wznoszą się jedne nad drugimi, widziane jak gdyby z lotu ptaka i oddzielone od siebie mgłą lub pasmami chmur. Dla ukazania trójwymiarowych przedmiotów stosowano perspektywę ukośną, równoległą, w której linie wykreślające bryły biegną pod kątem 45° w nieskończoność.

Czasami spotyka się malarstwo bezkonturowe, tak zwane „bez kości”, w którym forma jest budowana tylko plamami tuszu lub farb.

Malowidła, naklejone na odpowiednio większy papier były obramione pasami kolorystycznie dobranego jedwabiu lub brokatu. Taka elastyczna oprawa pozwalała na przechowywanie większej liczby zwiniętych malowideł w szkatułach lub pudłach, bez ryzyka zmięcia czy spękania malowanej powierzchni.

Na początku okresu Edo można, najogólniej mówiąc, wyróżnić dwa stylistyczne nurty mające już kilkunastoletnią tradycję. Jeden z nich to malarstwo tuszem wywodzące się z chińskiego malarstwa szkoły Zhe i kontynuowane w Japonii przez artystów klasycznej szkoły Kanō, uznawanej i oficjalnie popieranej przez shogunat. Drugi to malarstwo szkoły Tosa, tworzącej dla kręgów związanych z dworem cesarskim, operujące intensywnymi barwami i dekoracyjnym konturem. Do tradycji tego malarstwa, chętnie przedstawiającego sceny rodzajowe, nawiązała w XVII wieku trzecia, nowo powstała szkoła malarska, Ukiyo-e, związana z mecenatem bogatego mieszczaństwa, w swym programie ideowym i artystycznym najlepiej może wyrażająca charakter epoki.

Prócz tych trzech głównych szkół współistniały inne, których nie sposób wymienić w tego rodzaju publikacji, tym bardziej, że ze względów konserwatorskich możliwe było pokazanie na wystawie zaledwie kilku dzieł ze zbiorów Feliksa Jasieńskiego. Organizatorzy starali się jednak dokonać takiego wyboru, by pokazać różnorodność tematyczną i stylistyczną malarstwa okresu Edo.

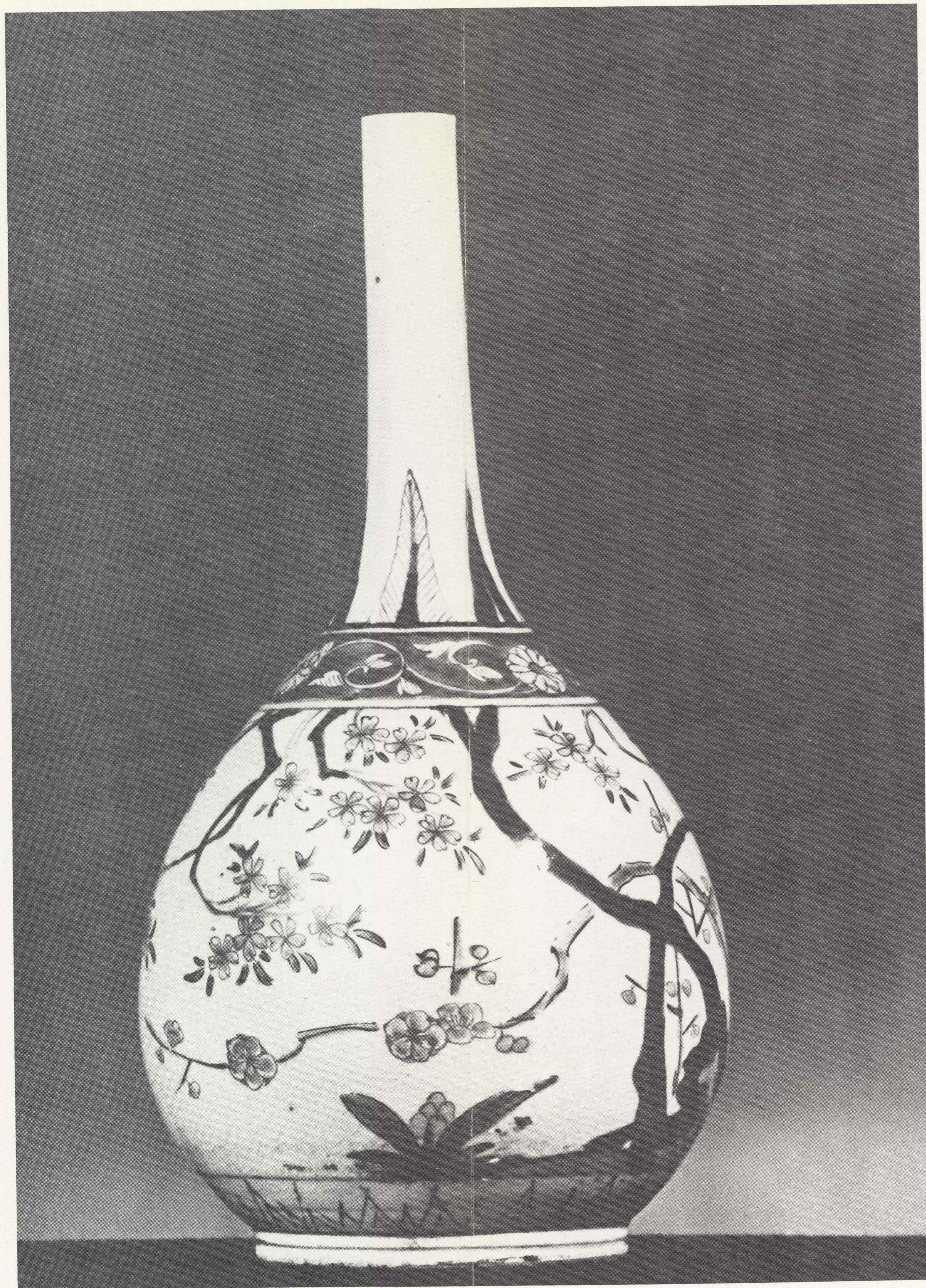
#### DRZEWORYT UKIYO-E

Drzeworyt Ukiyo-e był tym środkiem artystycznej wypowiedzi, który w największym może stopniu przyczynił się do ukształtowania w Europie wizji „Kraju Kwitnącej Wiśni”. Od 1856 roku, kiedy to francuski grafik Félix Bracquemond znalazł w skrzyni z importowaną porcelaną japońską tomik z drzeworytami Hokusai'a, wepchnięty tam jako opakowanie i podzielił się swym zachwytem z zaprzyjaźnionymi malarzami, w niezwykłym tempie zaczęło wzrastać we Francji zainteresowanie tą sztuką. Feliks Jasieński w czasie swego pobytu w Paryżu w osiemdziesiątych latach ub. wieku również uległ temu, jak określano, „japońskiemu szaleństwu” i zgromadził około 5000 plansz i albumów z drzeworytami. Kolekcja ta przywieziona do Polski, od 1920 roku znajdująca się w Muzeum Narodowym w Krakowie, została w czasie okupacji zubożona o ponad 500 sztuk zrabowanych przez hitlerowców. Niemniej nadal pozostaje największym i najbardziej interesującym zbiorem Ukiyo-e w Europie Środkowej.

O popularnej malarskiej i drzeworytniczej szkole Ukiyo-e napomknięto w poprzednim rozdziale. Tu należy poświęcić jej nieco więcej uwagi.

Butla na sake typu Imari  
porcelana,  
dekor. kobaltem, czerwienią, farbami emaliowymi i złotem w. XVIII  
nr inwentarza MNK VI-7054





Butla na sake typu Imari  
porcelana,  
dekor. kobaltem, czerwienią, farbami emaliowymi i złotem w. XVIII  
nr inwentarza MNK VI-7054



Budda Amida  
z dwiema apsarami  
rzeźba w drewnie, laka,  
złocenia w. XVII-XVIII  
nr inwentarza  
MNK NI 147.679



Ukiyo znaczy „świat, który przemija, przepływa”, e – znaczy obraz. Termin ukiyo, początkowo używany w filozofii buddyjskiej dla określenia nietrwałości świata materialnego, w XVII wieku przybiera inne zabarwienie pojęciowe. Oznacza teraz współczesny świat mieszkańców Edo w jego zmienności i barwności, w modnych ubiorach i akcesoriach, świat niewyrzafinowanych, zmysłowych uciech, z których należy korzystać. Przyjęty jako nazwa szkoły określał tym samym program i styl jej twórczości, całkowicie odmiennej od poprzednich, tradycyjnych szkół. Tematami drzeworytu, tak jak i malarstwa tej szkoły, stały się portrety najpiękniejszych kurtyzan, gejsz, tancerek, dziewcząt usługujących w herbarciarniach i łaźniach publicznych, znanych zapaśników sumō, aktorów teatru kabuki a także scenki z dzielnicy uciech Yoshiwara czy z ulic i okolic Edo. W późniejszym okresie tematyka poszerzyła się o pejzaż, przedstawienia kwiatów i ptaków oraz sceny legendarne i historyczne.

Formalne konwencje tego drzeworytu, nawiązujące jak już wspomniano do tradycji wielobarwnego malarstwa Tosa, uzyskały w skojarzeniu z nową tematyką świeży, pełen uroku wyraz. W stylu dominuje realizm, mocne, lokalnie stosowane barwy, ekspresyjny kontur.

Wzrastające zapotrzebowanie na tego rodzaju sztukę dostępną dla kieszeni zwykłych ludzi, łatwo zrozumiałą i aktualną w tematyce, przyczyniło się do niezwykle szybkiego i bujnego rozwoju drzeworytu. Wprawdzie technika drzeworytu znana i stosowana była w Japonii już od VIII wieku, jednak swą autonomię i nobilitację uzyskała dopiero w ramach szkoły Ukiyo-e.

Przy powstawaniu drzeworytu japońskiego współdziałały ściśle trzy osoby – malarz, drzeworytnik i drukarz, których talentowi i technicznemu mistrzostwu drzeworyt zawdzięcza swój wysoki poziom artystyczny. Rysunek wykonany tuszem przez malarza zanoszony był do warsztatu drzeworytnika, który naklejał go zarysowaną stroną do dołu na deskę z drzewa wiśniowego. Następnie nacinał kontury widoczne przez cienki papier i usuwał drewno między nimi, tak, że wznosiły się one jak siatka nad pogłębioną powierzchnią. Oczywiście dzieło malarza ulegało przy tym zniszczeniu. Wyrzeźbioną deskę przekazywano z kolei drukarzowi, który pociągał ją tuszem, następnie zaś kładł na nią arkusz lekko zwilżonego papieru i dociskał go do deski, przesuwał kolistymi ruchami specjalny przyrząd zwany baren, w kształcie dysku splecionego ze sznurka i owiniętego w szeroki, suchy liść bambusu.

Powstałe w ten sposób jednobarwne odbitki rychło przestały zaspokajać gusta odbiorców, nie wytrzymały konkurencji z barwnymi malowidłami. Zaczęto je więc ręcznie kolorować. Była to jednak praca powolna i żmudna. Dopiero opracowanie metody wielobarwnego druku, przy którym według wskazówek malarza wycinano dla każdego koloru oddzielną deskę, umożliwiło wspaniały rozkwit tej sztuki. Początkowo drukowano dwu- i trójbarwne odbitki. W 1765 roku Suzuki Harunobu, którego rzadkie i cenne dzieła pokazano na wystawie, wprowadził do swych drzeworytów gamę dziesięciu kolorów.

Farby drukarskie były pochodzenia mineralnego i roślinnego. Czasem efekt barwny wzbogacano przez tzw. ślepe tłoczenie, czyli odciskanie deski nie posmarowanej farbą, co dawało reliefowy efekt puszystego śniegu, fal na wodzie, upierzenia ptaka, wzoru na tkaninie itp. Z innych zabiegów technicznych, stosowanych przy bardziej luksusowych drukach, należy wymienić tłoczenie złotem, srebrem, miedzią, posypywanie tła mikiem lub sproszkowanym perłowcem, polerowanie niektórych płaszczyzn pokrytych tuszem zmieszany z klejem. Gradacje koloru, efekty rozjaśniania wody czy nieba, uzyskiwano przez częściowe starcie szczotką farby nałożonej już na deskę.





Pas „obi” z motywami takaramono („drogocenne przedmioty”)  
haft na atlasie w. XIX  
nr inwentarza MNK NI 141.500

Ukiyo znaczy „świat, który przemija, przepływa”, e – znaczy obraz. Termin ukiyo, początkowo używany w filozofii buddyjskiej dla określenia nietrwałości świata materialnego, w XVII wieku przybiera inne zabarwienie pojęciowe. Oznacza teraz współczesny świat mieszkańców Edo w jego zmienności i barwności, w modnych ubiorach i akcesoriach, świat niewyrzafinowanych, zmysłowych uciech, z których należy korzystać. Przyjęty jako nazwa szkoły określał tym samym program i styl jej twórczości, całkowicie odmiennej od poprzednich, tradycyjnych szkół. Tematami drzeworytu, tak jak i malarstwa tej szkoły, stały się portrety najpiękniejszych kurtyzan, gejsz, tancerek, dziewcząt usługujących w herbarciarniach i łaźniach publicznych, znanych zapaśników sumō, aktorów teatru kabuki a także scenki z dzielnicy uciech Yoshiwara czy z ulic i okolic Edo. W późniejszym okresie tematyka poszerzyła się o pejzaż, przedstawienia kwiatów i ptaków oraz sceny legendarne i historyczne.

Formalne konwencje tego drzeworytu, nawiązujące jak już wspomniano do tradycji wielobarwnego malarstwa Tosa, uzyskały w skojarzeniu z nową tematyką świeży, pełen uroku wyraz. W stylu dominuje realizm, mocne, lokalnie stosowane barwy, ekspresyjny kontur.

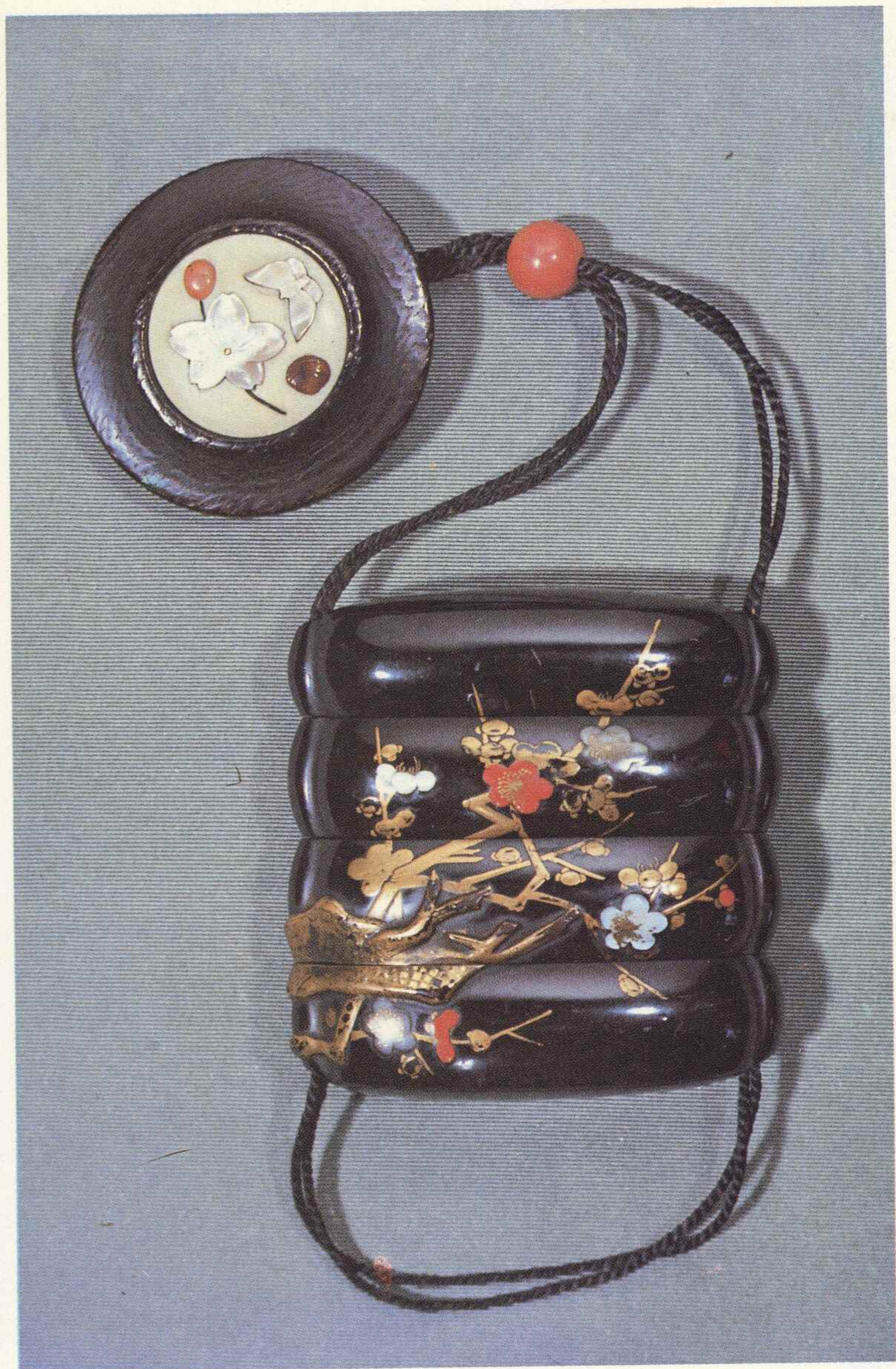
Wzrastające zapotrzebowanie na tego rodzaju sztukę dostępną dla kieszeni zwykłych ludzi, łatwo zrozumiałą i aktualną w tematyce, przyczyniło się do niezwykle szybkiego i bujnego rozwoju drzeworytu. Wprawdzie technika drzeworytu znana i stosowana była w Japonii już od VIII wieku, jednak swą autonomię i nobilitację uzyskała dopiero w ramach szkoły Ukiyo-e.

Przy powstawaniu drzeworytu japońskiego współdziałały ściśle trzy osoby – malarz, drzeworytnik i drukarz, których talentowi i technicznemu mistrzostwu drzeworyt zawdzięcza swój wysoki poziom artystyczny. Rysunek wykonany tuszem przez malarza zanoszony był do warsztatu drzeworytnika, który naklejał go zarysowaną stroną do dołu na deskę z drzewa wiśniowego. Następnie naciął kontury widoczne przez cienki papier i usuwał drewno między nimi, tak, że wznosiły się one jak siatka nad pogłębioną powierzchnią. Oczywiście dzieło malarza ulegało przy tym zniszczeniu. Wyrzeźbioną deskę przekazywano z kolei drukarzowi, który pociągał ją tuszem, następnie zaś kładł na nią arkusz lekko zwilżonego papieru i dociskał go do deski, przesuując kolistymi ruchami specjalny przyrząd zwany baren, w kształcie dysku splecionego ze sznurka i owiniętego w szeroki, suchy liść bambusa.

Powstałe w ten sposób jednobarwne odbitki rychło przestały zaspokajać gusta odbiorców, nie wytrzymując konkurencji z barwnymi malowidłami. Zaczęto je więc ręcznie kolorować. Była to jednak praca powolna i żmudna. Dopiero opracowanie metody wielobarwnego druku, przy którym według wskazówek malarza wycinano dla każdego koloru oddzielną deskę, umożliwiło wspaniały rozkwit tej sztuki. Początkowo drukowano dwu- i trójbarwne odbitki. W 1765 roku Suzuki Harunobu, którego rzadkie i cenne dzieła pokazano na wystawie, wprowadził do swych drzeworytów gamę dziesięciu kolorów.

Farby drukarskie były pochodzenia mineralnego i roślinnego. Czasem efekt barwny wzbogacano przez tzw. ślepe tłoczenie, czyli odciskanie deski nie posmarowanej farbą, co dawało reliefowy efekt puszystego śniegu, fal na wodzie, upierzenia ptaka, wzoru na tkaninie itp. Z innych zabiegów technicznych, stosowanych przy bardziej luksusowych drukach, należy wymienić tłoczenie złotem, srebrem, miedzią, posypywanie tła mikiem lub sproszkowanym perłowcem, polerowanie niektórych płaszczyzn pokrytych tuszem zmieszonym z klejem. Gradacje koloru, efekty rozjaśniania wody czy nieba, uzyskiwano przez częściowe starcie szczotką farby nałożonej już na deskę.





Inrō z ojime i guzem kagamibuta  
laka maki-e na drewnie, barwiona kość,  
drewno, perłowiec, koral w. XVIII  
nr inwentarza MNK VI-5386/1-3



Kitagawa Utamaro (1753-1806)  
Parodia dramatu Chushingura  
drzeworyt barwny na papierze  
nr inwentarza MNK VI-767





Katsushika Hokusai (1760-1849)  
Piękna pogoda przy południowym wietrze  
drzeworyt barwny na papierze  
nr inwentarza MNK VI-491





Władze shogunatu wielokrotnie wydawały zakazy zbyt luksusowego drukowania drzeworytów. Baczyły też pilnie, by w ich tematyce nie pojawiła się żadna aluzja uwłaczająca powadze shoguna i jego rodu. Powołano w tym celu urząd cenzora, który od końca XVIII wieku opatrywał drzeworyty swoją pieczęcią. Zdarzało się jednak, że wydawca lub artysta nie stosowali się do zakazów, znane są też przypadki stosowania surowych kar, jak choćby wtrącenie do więzienia Utamaro, jednego z największych mistrzów Ukiyo-e.

Ekspozowane na wystawie drzeworyty, wykonane przez najwybitniejszych artystów, przedstawiają wszystkie tematy, którymi zajmowała się szkoła Ukiyo-e – aktorów portretowanych między innymi przez Shunshō, Sharaku, Toyokuniego, Kunisadę (nadmienić trzeba, że role kobiet grali w teatrze kabuki mężczyźni), piękne kurtyzany zwane oiran oraz inne mieszkanki z dzielnicy uciech

Yoshiwara, reprezentowane przez dzieła Koryūsai, Kiyonagi, Utamaro, Eishi, Eishō i innych. Pejzaż, który w drzeworycie pojawił się dopiero w dwudziestych i trzydziestych latach XIX wieku ukazany został przez plansze Hokusai'a i Hiroshige. Twórczość obu tych wielkich mistrzów o różnych temperamentach artystycznych stanowi apogeum barwnego drzeworytu. Na wystawie pokazane są także pełne uroku studia Hiroshige kwiatów i ptaków oraz surimona sygnowane przez Hokusai'a, Gakutei i Hokkei. Są to luksusowe druki wykonywane na zamówienie prywatne i wysyłane z życzeniami noworocznymi z okazji prywatnych koncertów, konkursów poetyckich czy układania kwiatów. Były one tak wysoko cenione przez Jasieńskiego, że przechowywał je w teczce z napisem „nie dla bydła”.

Od połowy XIX wieku zaznacza się gwałtowny upadek artystycznego poziomu Ukiyo-e. Paradoksem jest, że właśnie te późne i manieryczne dzieła, które pierwsze dotarły do Europy po otwarciu granic Japonii, wzbudziły zachwyt tutejszych artystów i w znacznym stopniu stały się inspiracją dla twórczości tak wybitnych impresjonistycznych i postimpresjonistycznych malarzy jak Manet, Monet, Degas, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard i Van Gogh. W Polsce, jak wspomniano we wstępie, formalny wpływ drzeworytu Ukiyo-e widoczny jest w twórczości między innymi Wyspańskiego, Dębickiego, Mehoffera, Boznańskiej, Wyczółkowskiego, Weissa, Pankiewicza, Fałata i Ruszczyca.

## RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE

Długi okres pokoju i dobrobytu za rządów shogunów Tokugawa stworzył znakomite warunki dla rozwoju rzemiosła artystycznego. Podczas gdy w poprzednich okresach warsztaty rękodzielnicze powstawały pod patronatem arystokracji i wojskowych możnowładców i skupiały się głównie w dawnych stolicach jak Nara, Kamakura, Kioto, teraz dzięki konsekwentnej polityce kulturalnej rządu rozprzestrzeniły się także i w odległych prowincjach. Po raz pierwszy w historii Japonii nabywcami wyrobów rzemiosła artystycznego stali się również mieszczanie. W znacznej mierze ich gust zaczął kształtować styl i tematykę wyrobów z laki, małych guzów zwanych netsuke rzeźbionych w kości i drewnie, bogatych kimon i pasów obi a także zdobionych z przepychem opraw mieczy.

Ekspozowane przykłady dają nam wyobrażenie o wysokim poziomie rzemiosła artystycznego okresu Edo. Wydaje się pożyteczne powiedzenie kilku zdań o technice i stylistycznych regułach zdobniczych mniej znanych dziedzin – laki, netsuke i japońskiego miecza.



## LAKA

Sztuka zdobienia laką ma w Japonii bardzo długą tradycję. Przedmioty powleczone tym tworzywem spotyka się już w grobach pochodzących z III wieku p.n.e. Zetknięcie z Chinami w VI wieku n.e. pozwoliło Japonii przyswoić sobie znakomite techniki i wzory dekoracji tamtejszej laki. Od VIII wieku Japonia jednakże zaczęła wyzwalać się spod kulturalnej dominacji Chin. Nie tylko w lace lecz także w innych dziedzinach sztuki zaczęto wprowadzać nowe rodzime koncepcje zdobnicze, które już na zawsze pozostały w repertuarze japońskiego rzemiosła artystycznego. W miejsce ulubionych przez Chińczyków symetrycznych układów i stylizowanych motywów geometryczno-roślinnych pojawiła się tematyka przedstawieniowa, rozmieszczona przeważnie asymetrycznie, wzdłuż linii diagonalnych. Całą powierzchnię zdobionego przedmiotu traktuje się teraz jak jedną płaszczyznę obrazu tak, że motyw dekoracji załamuje się na krawędziach i przechodzi na boczne ścianki.

Surowcem do wyrobu laki jest sok drzewa lakowego (rhus vernicifera), rosnącego wyłącznie w południowo-wschodniej Azji. Po zagęszczeniu przez podgrzewanie i zabarwieniu przeważnie na kolor czarny lub czerwony (naturalny kolor laki jest szarobrunatny), lakę nakładano w wielu warstwach na przedmiot wykonany z cienko zeszlifowanego drewna. Każda z warstw przed położeniem następnej była suszona w wilgotnym, ciepłym pomieszczeniu (w suchym powietrzu laka nie twardnieje) a następnie polerowana. Tak przygotowane tło zdobiono. Techniki dekoracji laki dzieli się na trzy duże grupy – lakę rzeźbioną, malowaną i prószoną. Ta ostatnia technika zwana po japońsku maki-e (maki = prószyc, sypać, e = obraz) jest oryginalnym wynalazkiem Japonii, który przyczynił się do wspaniałego rozkwitu sztuki laki. Polega ona na prószeniu przez sitko sproszkowanego złota, srebra, innych metali a także barwnej laki na wilgotny jeszcze motyw namalowany sokiem lakowym. Dekoracja prószona mogła być płaska lub wypukła. Często złotym lub srebrnym proszkiem prószono całe tło, które wygląda wówczas jak zrobione z cennego metalu. Dekorację prószoną uzupełniano inkrustacją z perłowca, ze złotej, srebrnej lub cynowej blachy, z szylkretu, koralu. Czasem też układano na tło pokruszone kawałki skorupki jaja.

Laka miała w Japonii szerokie zastosowanie. Powlekano nią ściany budowli, mosty, rzeźby bóstw, zbroje, pochwy mieczy, naczynia i sprzęty domowe. Najpiękniejszy jednak efekt laki uzyskała w dekoracji przedmiotów drobnych, jak różnego rodzaju szkatułki oraz puzderka na lekarstwa, zwane inrō. Inrō, noszone u pasa przez mężczyzn od XVII wieku, składa się z kilku przegródek nałożonych na siebie i nanizanych na jedwabny sznur przewleczony przez kanaliki wzdłuż węższych boków puzderka. Końce sznura, wyprowadzone górną i przesunięte przez ozdobną gałkę lub tulejkę ojime, są przywiązane do guza zwanego netsuke. Netsuke zabezpieczało inrō przed wyslizgnięciem się z pasa. W inrō noszono wpiernicę pieczęcie oraz pastę do ich odciskania na papierze, później zaś podręczne lekarstwa. Inrō i netsuke stały się w XIX wieku w Europie przedmiotem kolekcjonerstwa na równi z drzeworytami Ukiyo-e.

## NETSUKI I DROBNA RZEŹBA

Upadek znaczenia buddyzmu zaznaczający się od XVI wieku przyniósł z sobą zmierzch monumentalnej sakralnej rzeźby. Umiejętność i talent artystów znalazły jednak zastosowanie w dwóch innych dziedzinach rzeźby – w maskach aktorskich dla klasycznego teatru nō i w drobnej plastyce, między innymi w netsuke i okimono.





Władze shogunatu wielokrotnie wydawały zakazy zbyt luksusowego drukowania drzeworytów. Baczyły też pilnie, by w ich tematyce nie pojawiła się żadna aluzja uwłaczająca powadze shoguna i jego rodu. Powołano w tym celu urząd cenzora, który od końca XVIII wieku opatrywał drzeworyty swoją pieczęcią. Zdarzało się jednak, że wydawca lub artysta nie stosowali się do zakazów, znane są też przypadki stosowania surowych kar, jak choćby wtrącenie do więzienia Utamaro, jednego z największych mistrzów Ukiyo-e.

Ekspozowane na wystawie drzeworyty, wykonane przez najwybitniejszych artystów, przedstawiają wszystkie tematy, którymi zajmowała się szkoła Ukiyo-e – aktorów portretowanych między innymi przez Shunshō, Sharaku, Toyokuniego, Kunisadę (nadmienić trzeba, że role kobiet grali w teatrze kabuki mężczyźni), piękne kurtyzany zwane oiran oraz inne mieszkanki z dzielnicy uciech

Yoshiwara, reprezentowane przez dzieła Koryūsai, Kiyonagi, Utamaro, Eishi, Eishō i innych. Pejzaż, który w drzeworycie pojawił się dopiero w dwudziestych i trzydziestych latach XIX wieku ukazany został przez plansze Hokusai'a i Hiroshige. Twórczość obu tych wielkich mistrzów o różnych temperamentach artystycznych stanowi apogeum barwnego drzeworytu. Na wystawie pokazane są także pełne uroku studia Hiroshige kwiatów i ptaków oraz surimona sygnowane przez Hokusai'a, Gakutei i Hokkei. Są to luksusowe druki wykonywane na zamówienie prywatne i wysyłane z życzeniami noworocznymi z okazji prywatnych koncertów, konkursów poetyckich czy układania kwiatów. Były one tak wysoko cenione przez Jasieńskiego, że przechowywał je w teczce z napisem „nie dla bydła”.

Od połowy XIX wieku zaznacza się gwałtowny upadek artystycznego poziomu Ukiyo-e. Paradoksem jest, że właśnie te późne i manieryczne dzieła, które pierwsze dotarły do Europy po otwarciu granic Japonii, wzbudziły zachwyt tutejszych artystów i w znacznym stopniu stały się inspiracją dla twórczości tak wybitnych impresjonistycznych i postimpresjonistycznych malarzy jak Manet, Monet, Degas, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard i Van Gogh. W Polsce, jak wspomniano we wstępie, formalny wpływ drzeworytu Ukiyo-e widoczny jest w twórczości między innymi Wyspańskiego, Dębickiego, Mehoffera, Boznańskiej, Wyczółkowskiego, Weissa, Pankiewicza, Fałata i Ruszczyca.

#### RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE

Długi okres pokoju i dobrobytu za rządów shogunów Tokugawa stworzył znakomite warunki dla rozwoju rzemiosła artystycznego. Podczas gdy w poprzednich okresach warsztaty rękodzielnicze powstawały pod patronatem arystokracji i wojskowych możnowładców i skupiały się głównie w dawnych stolicach jak Nara, Kamakura, Kioto, teraz dzięki konsekwentnej polityce kulturalnej rządu rozprzestrzeniły się także i w odległych prowincjach. Po raz pierwszy w historii Japonii nabywcami wyrobów rzemiosła artystycznego stali się również mieszczanie. W znacznej mierze ich gust zaczął kształtować styl i tematykę wyrobów z laki, małych guzów zwanych netsuke rzeźbionych w kości i drewnie, bogatych kimon i pasów obi a także zdobionych z przepychem opraw mieczy.

Ekspozowane przykłady dają nam wyobrażenie o wysokim poziomie rzemiosła artystycznego okresu Edo. Wydaje się pożyteczne powiedzenie kilku zdań o technice i stylistycznych regułach zdobniczych mniej znanych dziedzin – laki, netsuke i japońskiego miecza.



Miyagawa Chōshun (1683-1753)  
Kurtyzana z dziewczynką przy parowaniu  
tuszą, farby wodne i złoto na jedwabiu w. XVIII  
nr inwentarza MNK NI 151.330



Netsuke (guz) w kształcie maseczki z teatru nō  
kość słoniowa, perłowiec w. XIX  
nr inwentarza MNK VI-6603

Okimono (figurka) - chłopczyk z bączkiem  
rzeźba w kości słoniowej w. XIX  
nr inwentarza MNK VI-6624





Netsuke (guz) w kształcie maseczki z teatru no  
kość słoniowa, perłowiec w. XIX  
nr inwentarza MNK VI-6603







Szaty japońskie nie miały kieszeni, wszelkie więc drobne, podręczne przedmioty jak inrō, przybory do palenia tytoniu, sakiewkę na pieniądze itp. zawieszano u pasa na sznurze doczepionym do ozdobnego guza, zwanego netsuke. Początkowo proste formy guzów zostały później zastąpione małymi trójwymiarowymi figurkami, przeważnie z kości słoniowej, drewna, czasem rogu. Ich niesłychanie bogata tematyka czerpie motywy z mitologii, ze świata bogów i demonów, zwierząt i roślin. Spotyka się miniaturowe maski teatralne a nawet przedstawienia zwykłych przedmiotów. Te małe, wysokości zaledwie kilku centymetrów rzeźby, cechuje realizm oparty na bystrej obserwacji natury, poczucie humoru, precyzją rzeźbienia. Większość tematów netsuke ma symboliczno-magiczne znaczenie; miały one bowiem przynosić ich właścicielowi szczęście, bogactwo i długie życie.

Gdy w drugiej połowie XIX wieku, w związku ze zmianami jakie zaszły w stylu życia, obyczajach a nawet w ubiorze (zaczęto coraz częściej nosić ubrania typu europejskiego) raptownie zmalało zapotrzebowanie na netsuke, artyści zaczęli rzeźbić małe figurki przeznaczone do ustawiania w domach, tak zwane okimono. W swym stylu i tematyce są one jak gdyby powiększonymi netsuke, nie mają tylko dwóch otworów na zaczepienie sznura.

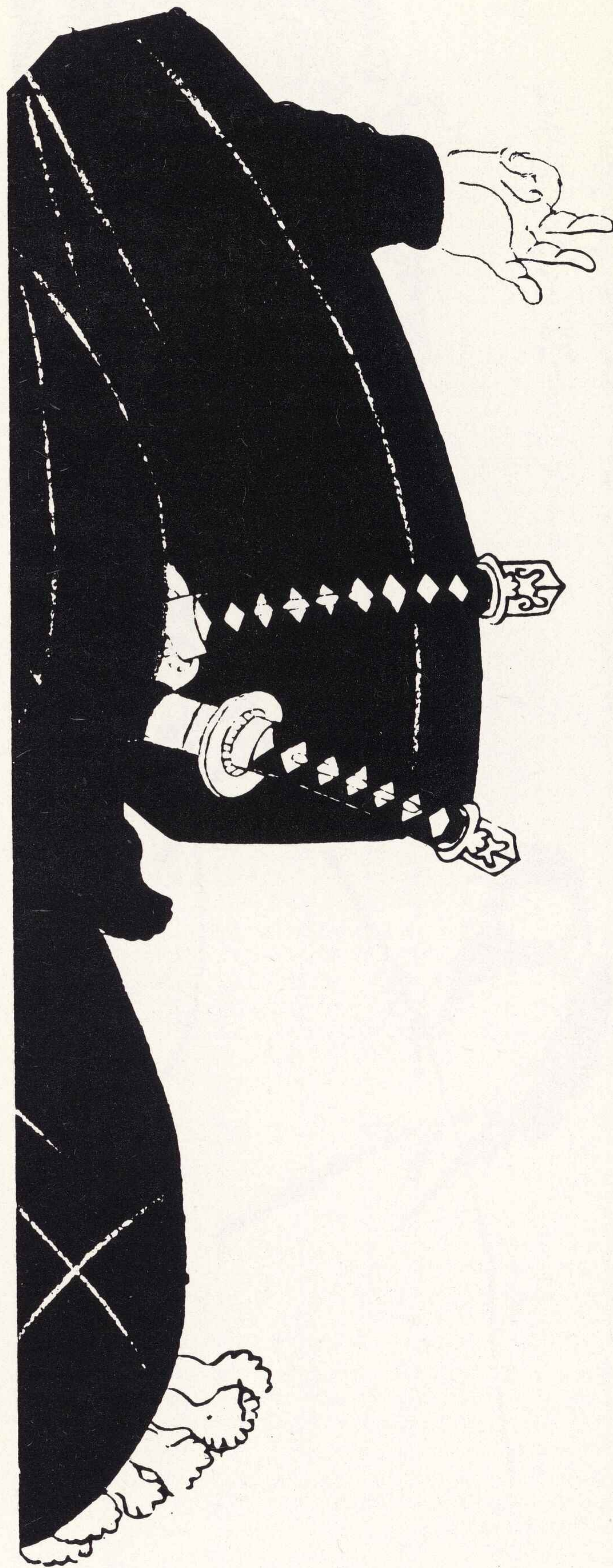
#### MIECZE JAPOŃSKIE

Miecz, który według edyktu wydanego przez pierwszego shoguna Tokugawę Iejasu miał stać się duszą samuraja, jest chyba najbardziej skuteczną i najpiękniejszą białą bronią świata. W okresie Edo, gdy ustały bratobójcze walki i miecz stał się raczej symbolem statusu rycerskiego niż narzędziem walki, zaczęto coraz większą wagę przywiązywać do jego oprawy, przypominającej bogactwem prawdziwą biżuterię. Zawsze jednak za najcenniejszą część miecza, otoczoną niezwykle cziłą, uchodziła głownia, kuta ręcznie w długim, żmudnym procesie. Kawałki rudy wyprażano w ogniu, następnie zaś rozkuwano na blachę, którą wielokrotnie składano, ogrzewano i znów kuto aż głownia przybrała długi, lekko zakrzywiony kształt. Po utwardzeniu ostrza przez hartowanie ostateczną formę nadawano głowni w trwającym wiele dni procesie szlifowania i polerowania. Utwardzona stal ostrza miała po wypolerowaniu nieco inny odcień i połysk niż reszta głowni. W rysunku konturu tego szlaku znawcy znajdują szczególne walory estetyczne, na jego podstawie rozpoznają autora głowni i oceniają wartość. Tylko niewiele głowni najwyższej jakości znalazło się poza granicami Japonii.

Przywilej noszenia dwóch mieczy zatkniętych za pas ostrzem ku górze, długiego katana i krótszego wakizashi, był zastrzeżony tylko dla samurajów. Pochwy tych mieczy były z drewna, powleczone przeważnie czarną laką. Przy ceremonialnych okazjach samurajowie nosili miecz typu tachi, zwisający od pasa na rapciach, ostrzem ku dołowi. Pochwy tych mieczy były bardziej ozdobne, powleczone często laką złotą, czerwoną, srebrną, z dekoracją prószoną i okuciami z cennych metali.

Przedstawicielom innych warstw społecznych nie wolno było nosić mieczy. Tylko niektórym mieszczaom zezwalało na noszenie jednego miecza.

Rękojeść z drewna oklejoną jaszczurem, oplecioną jedwabną taśmą lub rzemieniem w ażurowy wzór rombów i ozdobne jej okucia, pochwę i jelec tarczowy zwany tsuba, wykonywali odrębni specjaliści. Okucia rękojeści – głowicę kashira, skuwkę fuchi oraz menuki, małe płaskie guzy umieszczane pod taśmą rękojeści wykonywano z różnych stosowanych tylko w Japonii stopów metali (shakudo, sentoku, shibuichi), czasem ze srebra i złota.





Szaty japońskie nie miały kieszeni, wszelkie więc drobne, podręczne przedmioty jak inrō, przybory do palenia tytoniu, sakiewkę na pieniądze itp. zawieszano u pasa na sznurze doczepionym do ozdobnego guza, zwanego netsuke. Początkowo proste formy guzów zostały później zastąpione małymi trójwymiarowymi figurkami, przeważnie z kości słoniowej, drewna, czasem rogu. Ich niesłychanie bogata tematyka czerpie motywy z mitologii, ze świata bogów i demonów, zwierząt i roślin. Spotyka się miniaturowe maski teatralne a nawet przedstawienia zwykłych przedmiotów. Te małe, wysokości zaledwie kilku centymetrów rzeźby, cechuje realizm oparty na bystrej obserwacji natury, poczucie humoru, precyzja rzeźbienia. Większość tematów netsuke ma symboliczno-magiczne znaczenie; miały one bowiem przynosić ich właścicielowi szczęście, bogactwo i długie życie.

Gdy w drugiej połowie XIX wieku, w związku ze zmianami jakie zaszły w stylu życia, obyczajach a nawet w ubiorze (zaczęto coraz częściej nosić ubrania typu europejskiego) raptownie zmalało zapotrzebowanie na netsuke, artyści zaczęli rzeźbić małe figurki przeznaczone do ustawiania w domach, tak zwane okimono. W swym stylu i tematyce są one jak gdyby powiększonymi netsuke, nie mają tylko dwóch otworów na zaczepienie sznura.

#### MIECZE JAPOŃSKIE

Miecz, który według edyktu wydanego przez pierwszego shoguna Tokugawę Iejasu miał stać się duszą samuraja, jest chyba najbardziej skuteczną i najpiękniejszą białą bronią świata. W okresie Edo, gdy ustały bratobójcze walki i miecz stał się raczej symbolem statusu rycerskiego niż narzędziem walki, zaczęto coraz większą wagę przywiązywać do jego oprawy, przypominającej bogactwem prawdziwą biżuterię. Zawsze jednak za najcenniejszą część miecza, otoczoną niezwykłą czcią, uchodziła głownia, kuta ręcznie w długim, żmudnym procesie. Kawałki rudy wyprażano w ogniu, następnie zaś rozkuwano na blachę, którą wielokrotnie składano, ogrzewano i znów kuto aż głownia przybrała długi, lekko zakrzywiony kształt. Po utwardzeniu ostrza przez hartowanie ostateczną formę nadawano głowni w trwającym wiele dni procesie szlifowania i polerowania. Utwardzona stal ostrza miała po wypolerowaniu nieco inny odcień i połysk niż reszta głowni. W rysunku konturu tego szlaku znawcy znajdują szczególne walory estetyczne, na jego podstawie rozpoznają autora głowni i oceniają wartość. Tylko niewiele głowni najwyższej jakości znalazło się poza granicami Japonii.

Przywilej noszenia dwóch mieczy zatkniętych za pas ostrzem ku górze, długiego katana i krótszego wakizashi, był zastrzeżony tylko dla samurajów. Pochwy tych mieczy były z drewna, powleczone przeważnie czarną laką. Przy ceremonialnych okazjach samurajowie nosili miecz typu tachi, zwisający od pasa na rapciach, ostrzem ku dołowi. Pochwy tych mieczy były bardziej ozdobne, powleczone często laką złotą, czerwoną, srebrną, z dekoracją prószoną i okuciami z cennych metali.

Przedstawicielom innych warstw społecznych nie wolno było nosić mieczy. Tylko niektórym mieszczanom zezwalało na noszenie jednego miecza.

Rękojeść z drewna oklejona jaszczurem, oplecioną jedwabną taśmą lub rzemieniem w ażurowy wzór rombów i ozdobne jej okucia, pochwę i jelec tarczowy zwany tsuba, wykonywali odrębni specjaliści. Okucia rękojeści – głowicę kashira, skuwkę fuchi oraz menuki, małe płaskie guzy umieszczane pod taśmą rękojeści wykonywano z różnych stosowanych tylko w Japonii stopów metali (shakudo, sentoku, shibuichi), czasem ze srebra i złota.



Ichiryūsai Hiroshige (1797-1858)  
Sikorka i kwiaty glicynii  
drzeworyt barwny na papierze  
nr inwentarza MNK VI-1893



Utagawa Kunisada (1786-1864)  
Aktor Nakamura Shikan w czarnym kimonie  
drzeworyt barwny na papierze  
nr inwentarza MNK VI-3483



Zdobiono je z jubilerską precyzją i bogactwem różnorodnych technik, jak nabijanie złotem, repusowanie, rycie, inkrustacja płaska lub reliefowa różnymi drogocennymi metalami, koralem, emalią itd. W tematyce dekoracji przejawia się niezwykła inwencja artystów. Spotykamy motywy roślinne i zwierzęce, scenki historyczne i rodzajowe czasem ujęte humorystycznie, często przekazujące symboliczne podteksty.

Podobne bogactwo tematów występuje w dekoracji jelców tarczowych zwanych tsuba, umieszczanych między trzonem rękojeści a głownią, których przeznaczeniem była ochrona dłoni przed ciosem miecza przeciwnika. Tsuby, o kształcie najczęściej zbliżonym do owalu, czasem czworoboczne lub w formie stylizowanego czworoliścia (mokkō) były przeważnie kute ręcznie z żelaza i patynowane. Czasem wykonywano je z różnego rodzaju stopów miedzi z dodatkiem złota i srebra, niekiedy ługowanych co nadawało im odcień głębokiej czerni z niebieskawym połyskiem. Dekoracja, stosująca te same techniki co przy ozdobnych okuciach rękojeści, zdumiewa niezwykłą inwencją formalną, różnorodnością motywów. Pod zewnętrznym kształtem tych motywów ukrywają się często głębsze idee o walorach filozoficznych, moralizatorskich, symboliczno-magicznych.

Spośród liczącej ponad 900 pozycji kolekcji tsub oraz ozdobnych części rękojeści miecza, znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, wybrano na wystawę przykłady typowe dla różnych technik, stylów i motywów zdobniczych.

*Zofia Alberowa*





Figurki mężczyzny i kobiety  
rzeźba w korzeniu drzewa w. XIX  
nr inwentarza MNK MI 76.707 a,b



REDAKCJA: HELENA SZUSTAKOWSKA, OPRACOWANIE GRAFICZNE KATALOGU: MARIAN NOWIŃSKI ZDJĘCIA: LESZEK DZIEDZIC PROJEKT PLAKATU: JAN MŁODOŻENIEC, REDAKCJA TECHNICZNA: ANDRZEJ TOMASZEWSKI  
WYDAWNICTWO CENTRALNEGO BIURA WYSTAW ARTYSTYCZNYCH, WARSZAWA 1987 DRUKARNIA ANDRZEJA ZIELIŃSKIEGO W WARSZAWIE, UL. OBOZOWA 82, NAKŁAD 3000 egz. K-40

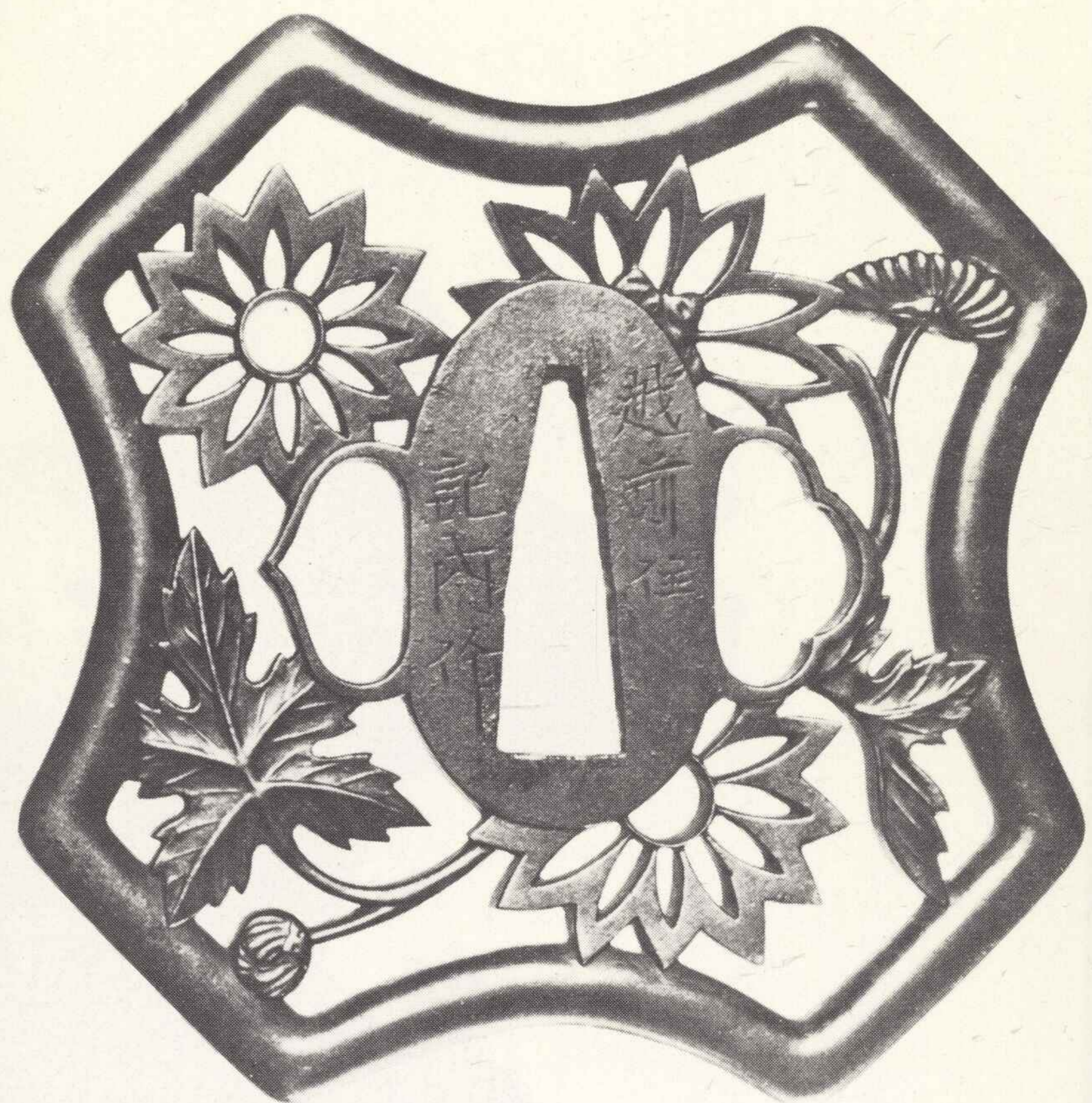


Figurki mężczyzny i kobiety  
rzeźba w korzeniu drzewa w. XIX  
nr inwentarza MNK NI 76.707 a,b





240/87



Jelec tarczowy - tsuba  
kwiaty chryzantemy, w. XVII-XVIII  
żelazo kute, patynowane  
nr inwentarza MNK VI-6236



↙  
W



*Organizatorzy wystawy  
serdecznie dziękują  
Fundacji Japońskiej  
[Japan Foundation]  
za sfinansowanie katalogu*