

Podstawowe techniki zdobienia tsuib japońskich i ich terminologia

Powszechnie uważa się, że najdoskonalszymi pod względem wykonania elementami mieczy japońskich są ich główne. Bez wątpienia z punktu widzenia użytkowego są one najważniejsze, a o ich właściwościach, jak i umiejętnościach wykonujących je kowali japońskich, krążą po dziś dzień opowiadania i legendy. Zapomina się jednakże o pozostałych elementach tworzących okucia rękojeści, *kodōgu*¹, które stanowią duszę miecza japońskiego; są to: *fuchi*, *kashira*, *menuki* i nade wszystko *tsuba*. Tsuba czyli jelec, oddzielający głównię od rękojeści, to najczęściej okrągła lub owalna płyta o średnicy przeważnie od 6 do 8 cm i grubości od 0,2 do 0,6 cm. Miała ona za zadanie chronić dłoń użytkownika przed ześlizgnięciem się jej na ostrze oraz przed przypadkowym uderzeniem głównej miecza przez przeciwnika. Dzięki odpowiednio odmierzonej wadze i proporcjom mogła także służyć lepszemu wyważeniu broni. Tsuba towarzyszy mieczowi japońskiemu od wczesnego okresu jego istnienia. Wykonywano ją początkowo z brązu (VII/VIII wiek), a w wiekach późniejszych zaczęto używać całej gamy nowych materiałów. Z nich na pierwsze miejsce z pewnością wysuwa się żelazo jako najwytrzymalsze i najlepiej nadające się do walki. Niemniej używano także tsuib wykonanych ze stopów innych metali, nierzadko miękkich, w celach dekoracyjnych: miedzi (*dō*), mosiądzu (*shinchū*) oraz *shakudō*² i *shibuichi*³.

Już na wczesnych tsuibach pojawiają się pierwsze elementy zdobnicze, zazwyczaj bardzo proste, w postaci perforowanych otworów. Na większą skalę zdobnictwo rozwinęło się w wieku XIV (okres Muromachi), kiedy zaczęto stosować na powierzchni tsuib obok ażurowości także inkrustację, przede wszystkim mosiądzem. Przełomem w zdobnictwie *kodōgu* był wiek XVII, kiedy to dopuszczono do przywileju noszenia miecza m.in. kupców, a ci, porzuciwszy ascetyczną estetykę samurajską na rzecz pięknych i bogatych zdobień, dali tym samym nowy impuls dla rozwoju sztuki zdobniczej tsuib i nowej mody. To wówczas zaczęto wytwarzać tsuiby na największą skalę i to – paradoksalnie – ze stosunkowo spokojnego i wolnego od wojen okresu Edo (1615-1868) pochodzi największa liczba zachowa-

¹ *Kodōgu* (小道具) – słowo to oznacza oporządzenie miecza, do którego, obok okuć rękojeści, zalicza się także nożyk *kodzuka* i szpilę *kogai*.

² *Shakudō* (赤銅) – unikalny, bo spotykany tylko w Japonii stop *nigurome* (połączenie miedzi, cyny i ołowiu) oraz złota, patynowany na kolor granatowoczarńy lub kruczoczarny, używany w celach dekoracyjnych. Jego jakość określa się na podstawie procentowej ilości złota w stopie (1,5-10%).

³ *Shibuichi* (四分一) – stop miedzi i srebra, w proporcjach najczęściej 4:1, choć najlepsze gatunkowo stopy posiadały proporcjonalnie więcej zawartości srebra (10:6). *Shibuichi* charakteryzuje się szarą lub szarzieloną barwą.

nych do dzisiaj tsub w światowych zbiorach. Dzięki wybitnym umiejętnościom wyrabiających je rzemieślników, umiających niemal dosłownie „malować w metalu”, oraz dzięki perfekcyjnemu opanowaniu wykorzystywanych materiałów i narzędzi, tsuby szybko uzyskały wyjątkowy status na równi z dziełami sztuki. W XIX wieku zachwycili się nimi także podróżnicy i kolekcjonerzy z Europy i Ameryki. Dziś to właśnie *kodōgu*, z tsubą na czele, stanowi jedną z największych pasji kolekcjonerskich i artystycznych na świecie.

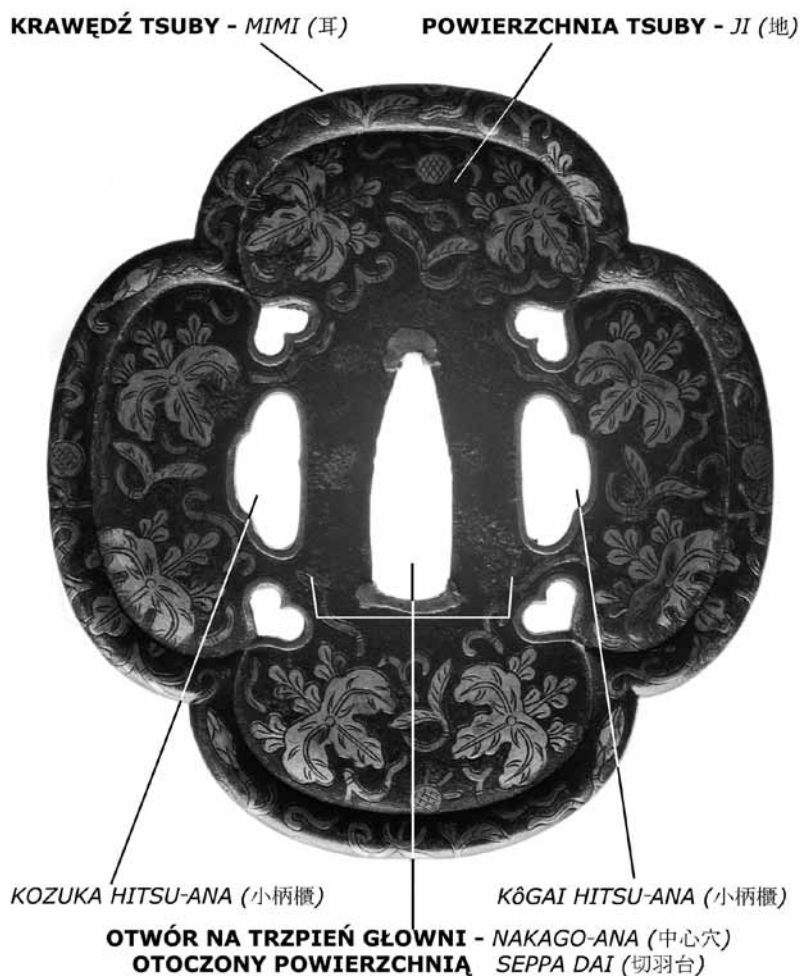
Muzeum Narodowe w Krakowie dzięki spuściźnie Feliksa Mangghi Jasieńskiego jest w posiadaniu jednego z największych i najlepszych zbiorów tsub w Polsce. Jasieński przekazał blisko 700 jalców mieczy japońskich, pochodzących w większości z warsztatów czołowych szkół działających w okresie od XV do początku XX wieku. Obiekty te zostały w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia ocenione przez kustosa z Muzeum Narodowego w Tokio, Nobuo Ogasawarę, jednego z najlepszych znawców mieczy japońskich oraz *kodōgu*. Dokonał on wstępnej klasyfikacji poszczególnych tsub pod względem szkół i wstępnej datacji wszystkich obiektów, co znacząco uzupełniło opracowania dokonane przez kustoszy Działu Sztuki Dalekiego Wschodu Muzeum Narodowego, Zofię Alberową i Marię Dzieduszycką.

Obecnie jednak zbiór ten wymaga dalszej pracy badawczej. Wiele wcześniejszych ustaleń należy zweryfikować oraz wzbogacić o bardziej szczegółowe opisy, m.in. technik zastosowanych przy wykonaniu i zdobnictwie tsub ze zbioru Jasieńskiego. Techniki bowiem, odpowiednio rozpoznane, pozwalają w szczególnych przypadkach ustalić lub zawęzić zakres poszukiwań przy określaniu szkoły i warsztatu, z jakiego dana tsuba pochodzi. Wiedza ta pozwala także badaczowi prawidłowo ocenić wartość artystyczną obiektu. Kwestia terminologii jest w tym przypadku bardziej złożona niż przy określaniu technik obecnych w sztuce europejskiej. W Japonii wysoce rozwinięta sztuka dekorowania i obróbki metali⁴ była ściśle związana z estetyką i innymi gałęziami filozofii, a jako taka podlegała bardzo szerokim interpretacjom i wytworzyła charakterystyczną terminologię, którą komplikują nazwy własne poszczególnych twórców lub terminy specyficzne dla konkretnego regionu Japonii.

Artykuł ten, mający charakter przyczynkowski, nie pretenduje do wyczerpania tematu. Jego celem jest uporządkowanie kwestii podstawowej terminologii oraz pomoc w rozpoznawaniu podstawowych japońskich metod zdobniczych. W artykule tym nie podejmuje się również kwestii estetyki tsub japońskich, jest to bowiem temat wymagający indywidualnej rozprawy. Warto zaznaczyć, że techniki i ich terminologia opisane poniżej stosują się w zasadzie do wszystkich dziedzin rzemiosła artystycznego wykorzystującego metale, tutaj jednak przedstawione zostaną na przykładach tsub, jako grupy najbardziej reprezentatywnej⁵.

⁴ Jak zauważył J. Rein (*Industries of Japan*, London 1889, s. 427), przed otwarciem się kraju na świat Japończycy w zasadzie opanowali każdą istniejącą sztukę zdobienia metali, czym oszołomili przybyłych do Japonii Europejczyków. Już sam fakt wynalezienia nie występujących nigdzie indziej na świecie stopów, jak np. *shakudō*, świadczy o niebywale wysokim poziomie metalurgii w tym kraju przed wiekami.

⁵ Tsuby stanowią największą liczbę japońskich zabytków metalowych zachowanych w zbiorach prywatnych i muzealnych na świecie. Ponadto wielu znawców rzemiosła japońskiego właśnie jelce mieczy stawia ponad wszystkie inne wyroby rzemiosła i obróbki metalu.



1. Podstawowe elementy tsuby japońskiej

Ażur

Jedną z podstawowych technik zdobniczych tsub japońskich, stosowanych już przy najwcześniejszych ich egzemplarzach, jest *sukashi* (透し), czyli ażur. Wykonywany za pomocą rylców, stempli, świdrów, metalowych piłek i pilników⁶, polegał na wycięciu z powierzchni metalu zaplanowanych wcześniej kształtów. W pierwszym etapie zazwyczaj szkicowano projekt tsuby na papierze, dokładnie planując rozmieszczenie wszystkich otworów (najważniejsze z nich to: *nakago-ana*, *kogai-ana* i *hitsu-ana* – il. 1), tak by zapewnić powstającemu obiektowi należyte proporcje. Następnie na wykutym fragmencie płyty,

⁶ Do podstawowych narzędzi wykorzystywanych przy zdobieniu tsub należały: metalowy młotek, pilnik, dłuto, rylec i nożyk.

przygotowanej pod wykonanie tsuby, наносzono rylcem linie układające się w zaplanowany rysunek, wycinany w kolejnym etapie za pomocą pozostałych narzędzi. Wyróżniamy generalnie dwa rodzaje ażuru: negatywowy, w którym kształt dekoracji uzyskiwano poprzez wycięcie jej na wylot z płyty tsuby, oraz ażur pozytywowy, w którym usuwano fragmenty samej płyty pozostawiając wyodrębniony kształt dekoracji. W okresie Kamakura (1185-1333) i Muromachi (1333-1568) dominował ażur negatywowy o nazwie *kō-sukashi* (小透し)⁷. Motywami dominującymi były symbole buddyjskie, a w miarę upływu czasu także przedstawienia heraldyczne, roślinne i związane ze zjawiskami przyrody. Elementem wyróżniającym *kō-sukashi* od innych rodzajów ażuru jest zazwyczaj wycięcie tylko jednego lub dwóch motywów na niewielkiej powierzchni tsuby (il. 2A).

Pewną odmianą *kō-sukashi* jest *itō-sukashi* (糸透し), czyli ażur włosowy lub dosłownie „niciowy” (zwany rzadziej *hoso-sukashi* 細透し), polegający na bardzo precyzyjnym wycięciu piłką wąskich, podłużnych otworów (il. 2B). Mistrzowie japońscy potrafili uzyskać niebywale dokładne nacięcia, których grubość nie przekraczała 1 mm, przy równoczesnym precyzyjnym wykończeniu ścianek ażuru. Metoda ta, której efekty widoczne są jedynie przy oglądaniu tsuby pod światło, służyła najczęściej do tworzenia wizerunku splecionych wici roślinnych, mgły lub strużek wody, elementów z natury zwiewnych i delikatnych, prostych do oddania w grafice lub malarstwie cienką kreską, ale w przypadku obróbki metalu wymagającej pewnej praktyki i wytrwałości. Pracę zaczynało od nawiercenia niewielkiego otworu, a następnie cierpliwie pracowano przy powiększaniu ażuru używając niewielkiego pilnika. Metoda taka była z pewnością czasochłonna i praca nad dłuższym wycięciem mogła wymagać nawet kilkutygodniowego zaangażowania. Najśłynniejszymi szkołami stosującymi tę metodę dekoracji były Higo, Kyō-Sukashi, Chōshū, Bushū, Akasaka, Owari i in.⁸

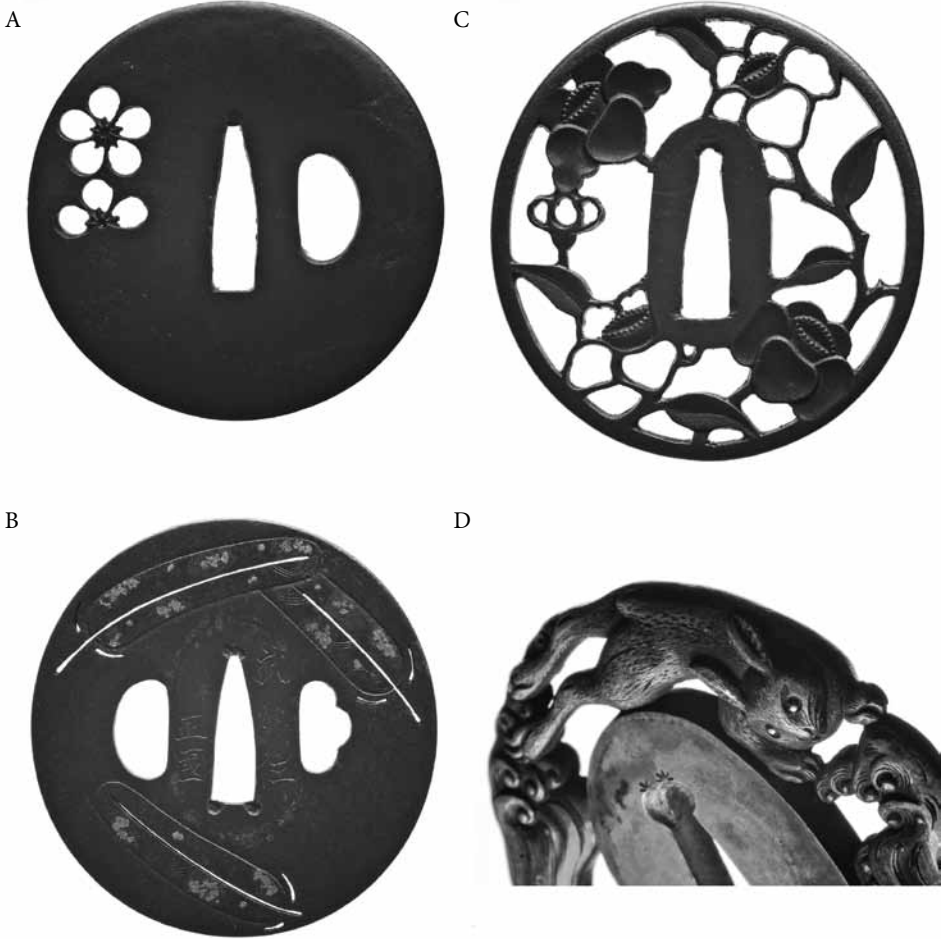
Ażur pozytywowy sprawia w terminologii japońskiej troszkę więcej kłopotu i istnieje mnóstwo sprzeczności w stosowaniu nazewnictwa dotyczącego tej techniki w literaturze światowej. Najczęściej występującą nazwą określającą ażur pozytywowy jest *ji-sukashi* (地透し)⁹. Część badaczy widzi w tej nazwie jednak kombinację dwóch metod – negatywowej i pozytywowej, występujących równocześnie na powierzchni płyty. Dzieli oni *ji-sukashi* na kolejne dwie techniki: *yō-sukashi* (陽透し), czyli właściwy ażur pozytywowy, oraz *kage-e-sukashi* (影絵透し), ażur negatywowy, w którym, w odróżnieniu od *kō-sukashi*, usunięta została większość płyty, a pozostawiony został wycięty na wylot wzór z zaznaczonym jedynie konturem¹⁰ (il. 2C). Wyróżnić można także dwa najczęściej spotykane sposoby wykończenia ażuru: *kittate sukashi* oraz *men-wo-toru sukashi* (面を取る透し). Pierwszy z nich, najczęściej stosowany w wyrobach szkoły Akasaka, polegał na wyszlifowaniu ścianek ażuru pod kątem prostym względem płyty tsuby. Drugi sposób, wiązany najczęściej ze szkołą Hayashi, charakteryzował się zaokrąglonymi ściankami ażuru.

⁷ *Kō* (小) – mały.

⁸ K. Torigoye, R. Haynes, *Tsuba. An Aesthetic Study*, San Carlos 2007, s. IX, 81; E. Kremers, *Sukashi Tsuba in europäischen Sammlungen*, Stuttgart 1992, s. 22-24.

⁹ Słowo *ji* (地) ma wielorakie znaczenia w języku japońskim. W tym przypadku należy je tłumaczyć jako: materiał, tło.

¹⁰ *Kage-e* (影絵) – (dosł.: cień, sylwetka) nazwa ażuru nawiązująca do obrazów z teatru cieni.



2. Wycięcia ażurowe na tsubach (*sukashi*): A – tsuba z wycięciami *kō-sukashi*; B – tsuba z wycięciami *itō-sukashi*; C – tsuba z wycięciami *ji-sukashi*, gdzie w jednej dekoracji występują zarówno wycięcia *yō-sukashi*, jak i *kage-sukashi*; D – fragment tsuby z dekoracją *ubu-zukashi*

Technika ażuru *sukashi* była jedną z najczęściej pojawiających się na tsubach i zapewne zaliczała się do jednych z najprostszych technik zdobniczych, choć prawdziwi mistrzowie potrafili za jej pomocą wyczarować z kawałka metalu niezwykle złożone przedstawienia. Zwykły ażur, bez dodatków reliefu i innych technik opisanych poniżej, może wydawać się najmniej efektowny. Surowy charakter powierzchni tsub *sukashi* może sprawiać błędne wrażenie, w szczególności na ludziach wychowanych w kulturze krajów Zachodu. Zaznaczyć jednak trzeba, że według wielu młodszych tsub to te pozornie najprostsze, ażurowe są najcenniejsze i najpiękniejsze. To właśnie one, dzięki zaledwie kilku kształtom wyodrębnionym z powierzchni tsuby, przy zastosowaniu minimalnych środków wyrazu, są najbliższe i najwierniejsze ideałom samurajów i estetyce dawnej Japonii. Uwidacznia się

w tych tsubach element estetyki *zen*, czyli – tak jak to miało miejsce m.in. w malarstwie *sumi-e* – dążenie do uchwycenia wewnętrznej istoty rzeczywistości, poprzez rezygnację z koloru, zredukowanie obrazu do kilkunastu kresek, których prostota pozostawała jakby sugestią wyobrażonej rzeczy, pozwalającą widzowi na dopełnienie jej własną wyobraźnią. Techniki ażuru z czasem stawały się coraz bardziej skomplikowane i już od XVII wieku wyraźnie odstępowano od tej zasady. Mimo to do XIX wieku funkcjonowały szkoły, które z mniejszym lub większym powodzeniem starały się naśladować dawnych mistrzów. Uważa się, że najlepsze tsuby *sukashi* tworzone były przez mistrzów ze szkół Higo, Owari czy Akasaka.

Warto w tym miejscu uczynić małą dygresję i zwrócić uwagę na niezwykle zmysł kolekcyjnerski Feliksa Jasińskiego. W okresie, kiedy pierwszorzędnym wyrobem dla zbieraczy i muzeów światowych stały się tsuby *kinkō*, niezwykle bogate w drogocenny kruszec, o przesadnej czasem stylistyce i narzucającej się, dosłownej symbolice – co było bliższe ideałom artystycznym Europy – Jasiński zbierał głównie tsuby *sukashi*, tworząc pokaźny i jeden z najcenniejszych zbiorów ażurowych tsub związanych ze szkołą Higo. Wiele z nich Nobuo Ogasawara określił jako wyjątkowo cenne dla japońskiego dziedzictwa kulturowego. W zbiorach Jasińskiego znajdziemy zaledwie jedną (!) klasyczną tsubę *kinkō* ze szkoły Gotō, co tylko potwierdza jego rozeznanie i rozumienie tradycyjnej estetyki japońskiej.

Od połowy wieku XVII możemy zaobserwować pojawienie się nowej techniki związanej z ażurem pozytywowym, dzięki której tworzone pełnoplastyczne wyobrażenia na powierzchni tsub. We wcześniejszym okresie występował jedynie ażur dwuwymiarowy, identyczny z obu stron tsuby. Dzięki technice nazywanej *ubu-sukashi*¹¹ pojawiają się przedstawienia w pełni trójwymiarowe (il. 2D). Metoda ta zbliżona jest częściowo do reliefu, opisywanego poniżej.

Nazwa *sukashi* łączona jest także często z nazwą motywu uzyskanego na tsubie, stąd czytelnik odnajdzie w literaturze określenia typu: *mon sukashi* (wycięcia w kształcie herbów), *inome sukashi* (wycięcia sercowate – tzw. motyw „oka dzika”), *kiku sukashi* (wycięcie w kształcie chryzantemy) i in., mające charakter czysto opisowy. Warto wiedzieć, iż tego typu nazewnictwo niemal bez wyjątku stosowane jest do ażuru negatywowego *kō-sukashi*.

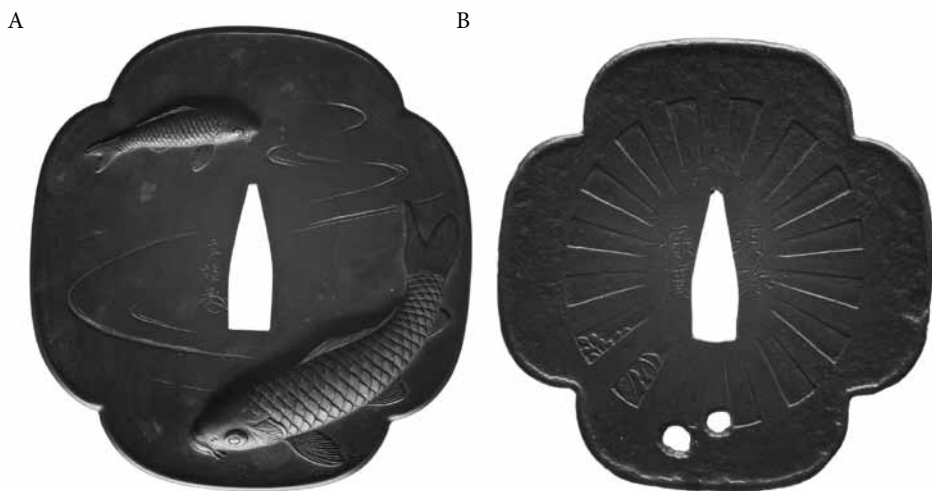
Relief

Obok ażuru kolejną metodą pozwalającą na stworzenie plastycznych przedstawień na powierzchni tsuby był relief, spopularyzowany na szeroką skalę w wieku XVII. Rozróżniamy jego dwa rodzaje: wypukły i wklęsły. Relief wypukły dzieli się według terminologii japońskiej na niski (płaski), zwany *sukidashi-bori* (鋤出彫) lub *suki-bori* (鋤彫)¹², oraz na wysoki (wypukły), zwany *taka-bori* (高彫) lub *takaniku-bori* (高肉彫)¹³. Rozróżnienie pomiędzy oboma bywa czasem kłopotliwe i umowne. Oba reliefy powstają w wyniku usunięcia za pomocą dłuta fragmentów płyty tsuby, w wyniku czego pozostaje na jej po-

¹¹ Poza Japonią ukuto termin *maru-bori*, często spotykany w literaturze anglojęzycznej, będący opisową nazwą tej techniki, co można przetłumaczyć jako „zaokrąglone rzeźbienie”. W Japonii termin ten nie jest stosowany, por. Torigoye, Haynes, o.c., s. 252.

¹² *Suki* (鋤) – w dosłownym tłumaczeniu: żłobić.

¹³ *Taka* (高) – w dosłownym tłumaczeniu: wysoki.



3. Przykłady reliefów na tsubie: A – tsuba zdobiona reliefem wysokim *takaniku-bori* i niskim *sukidashi-bori*; B – tsuba z motywem promieni *yasuri* wykonanych w reliefie wklęsłym *shishiai-bori*

wierzchni płaskorzeźba (il. 3A). Oczywiście by relief taki był bardziej plastyczny, stosowano często oba reliefy na jednej tsubie, a rysunek dodatkowo wzbogacano rytowaniem, złoceniem i innymi technikami. Początkowo twórcy reliefu niskiego wzorowali się głównie na malarstwie Shūbuna (zm. 1450) i Sesshū (zm. 1506), przenosząc niemal wprost malowane przez nich widoki chińskie na tworzone przez siebie wyroby. Najpopularniejszymi tematami były otoczone górami zatoki i wioski oraz motyw samotnego wędrowca na górskim szlaku. Z czasem sięgnięto po wiele innych tematów, blisko związanych z literaturą i mitologią japońską. Z kolei za twórcę reliefu wysokiego na tsubach uchodził jeden z pierwszych mistrzów szkoły Gotō, który przy tworzeniu swoich dzieł miał wzorować się na rysunkach Kanō Motonobu (zm. 1559)¹⁴.

Sukidashi- i *takaniku-bori* są przeciwieństwem techniki *shishiai-bori*, czyli reliefu wklęsłego, wykonywanego poniżej poziomu płyty tsuby (il. 3B). Ze względu na użyte do jego realizacji narzędzia jest on połączeniem techniki reliefu z techniką rytowania, a uzyskiwane w ten sposób przedstawienia stanowiły rodzaj dekoracji negatywowej.

Bywają tsuby, do których dekorowania wykorzystano jednocześnie techniki reliefu, ażuru i rzeźby pełnoplastycznej. W przypadku, gdy motyw tsuby wykonany jest przy użyciu dwóch lub trzech ze wspomnianych technik, mówimy o *niku-bori* (肉彫)¹⁵. Istnieje także odmiana tej metody, popularna m.in. w szkole Echizen Kinai, o nazwie *katachi niku-bori*. Pod tą nazwą kryje się tsuba, której kształt został uformowany z wykonanego za pomocą ażuru i reliefu motywu, a ona sama pozbawiona została charakterystycznej

¹⁴ W.M. Hawley, *600 Japanese Swords Fittings Terms*, Hollywood 1998, s. 127.

¹⁵ *Niku* (肉) – (dosł.: ciało), tu: określenie odnoszące się do materiału płyty tsuby.



4. Tsuba *katachi nikubori* wycięta na kształt splecionych liści; awers i rewers

krawędzi. W ten sposób tworzone interesujące i unikalne tsuby o kształtach kwiatów, liści, przedmiotów codziennego użytku itp.¹⁶ (il. 4).

Rytowanie

Zarówno tsuby zdobione azurem, jak i reliefem wzbogacane były rytowaniem. W Japonii rozróżnia się kilka rodzajów ryty, w zależności od użytego narzędzia i uzyskanego dzięki niemu rezultatu. Podstawowym rytym jest *ke-bori* (毛彫)¹⁷, wykonane zaokrąglonym lub ostro zakończonym dłutem. Linie *ke-bori* są wąskie, o regularnej grubości i głębokości na całej swojej długości (il. 5). Metodę tę stosowano nie tylko dla uzupełnienia rysunku, np. reliefu, ale także dla stworzenia odpowiedniej faktury np. płatków kwiatów i roślin. Bardziej pracochłonną, ale dającą lepsze efekty plastyczne metodą rytowania było *katakiri-bori* (片切彫) (il. 6A)¹⁸. Linie ryty wykonywano za pomocą odpowiedniego ryłca tworzącego linie o różnej głębokości i grubości, wcinające się w płytę tsuby pod kątem, tak że przekrój ryty tworzył kształt trójkąta na wydłużonym boku (il. 6B). Powstawał dzięki temu efekt idealnie naśladujący uderzenia pędzlem. Ze względu na uzyskiwany rezultat technika ta może być pomyłona z reliefem wklęsłym *shishiai-bori*. *Katakiri-bori* rozwinęła się w szczególności w szkole Yokoya, a za jej wynalazcę uważa się mistrza Yokoyę Sômina (1670-1733).

¹⁶ Obok wymienionych sposobów nadawania powierzchni dekoracji reliefowej funkcjonowało także repusowanie lub wytłaczanie, czyli *uchidashi* (打ち出し), przy którym wzór uzyskiwano za pomocą młotka, wystukując go od strony wewnętrznej, lub za pomocą drewnianego klocka wytłaczając motyw w opracowywanym kawałku metalu. Technika ta jednak rzadko spotykana jest w tsubach, służyła raczej do zdobienia inkrustowanych elementów ze złota, srebra lub innych miękkich kruszców; najczęściej spotykamy się z nią przy wyrobie *menuki* mocowanych na trzonie rękojeści.

¹⁷ *Ke-bori* można tłumaczyć dosłownie jako azur włosowy (*ke* 毛 – włos).

¹⁸ *Kata* (片) – jednostronny; *kiri* (切) – cięcie.

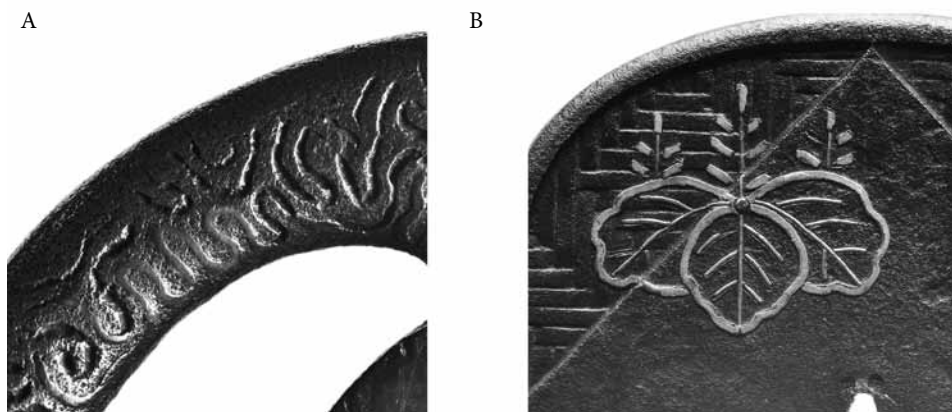
5. Tsuba z motywem liści *ginkgo*, z fakturą wykonaną za pomocą rytowania *ke-bori*



B



6. A – ryt *katakiri-bori* z wyraźnymi śladami uderzeń rylca; B – tsuba z motywem smoka w chmurach, wykonanym za pomocą rytowania *katakiri-bori*



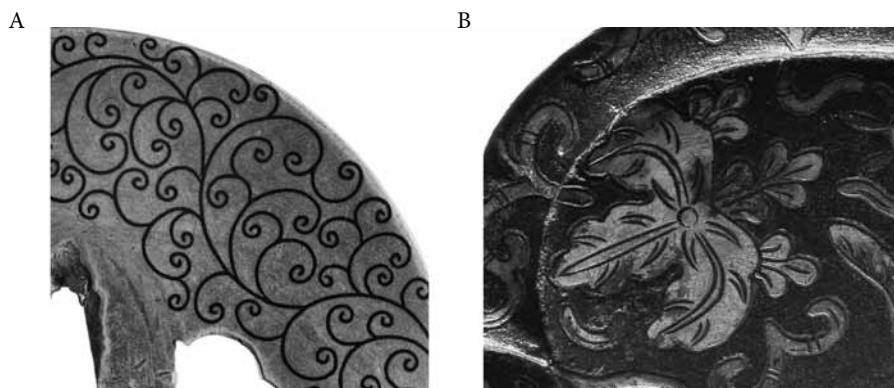
7. Fragmenty tsub: A – z inkrustacją *hira-zōgan*, częściowo wykruszoną, z widocznymi wgłębieniami pod inkrustowany materiał; B – z inkrustacją *taka-zōgan*

Inkrustacja

Techniki inkrustacji tsub japońskich (*zōgan* 象嵌) były rozpowszechnione już od XIV wieku. Wykorzystywano w tym celu przede wszystkim miedź, złoto i srebro, rzadziej inne stopy, jak miedź, *shakudō* czy *shibuichi*. Właściwa inkrustacja, polegająca na wydrążeniu w dekorowanym materiale wgłębienia i wypełnienia go innym metalem, nosi nazwę *hon-zōgan* (本象嵌). Istniały dwa sposoby dekoracji przy wykorzystaniu tej techniki: *hira-zōgan* (平象嵌) (il. 7A)¹⁹, polegający na tym, że materiał wypełniający znajdował się na równi z powierzchnią tsuby, oraz *taka-zōgan* (高象嵌) (il. 7B), z inkrustacją wystającą ponad powierzchnię dekorowanego przedmiotu. Obie te techniki doczekały się wielu odmian, dzięki którym uzyskiwano rozmaite efekty, a te dla odróżnienia zyskały własne nazwy. Powierzchnię można było dekorować albo drutem, albo większymi fragmentami, wyciętymi w określone motywy. W przypadku tej pierwszej, w początkowym etapie nanoszono na powierzchnię rysunek za pomocą rylca, tworząc wąskie linie. Następnie za pomocą stempla lub dłuta oraz młoteczka pogłębiano precyzyjnymi uderzeniami wgłębienie, lekko podcinając krawędź rytu. Dlatego często w miejscach wykruszonej inkrustacji możemy zobaczyć regularne trójkątne otworki będące pozostałością po tej czynności. W tak uzyskane wgłębienie wklepywano inkrustowany materiał w takiej ilości, by całkowicie zapełnił stworzone wydrążenie, a w końcowym etapie, po usunięciu nadmiaru materiału, całość szlifowano i polerowano aż do uzyskania płaskiej powierzchni (*hira-zōgan*) lub pozostawiano inkrustację lekko wystającą (*taka-zōgan*). Bardziej skomplikowana była inkrustacja większymi fragmentami kruszcu. Wymagała ona wycięcia w pierwszej kolejności pożądanego kształtów z metalu, by następnie dopasować do nich wycięcia w płycie tsuby. Wgłębienia takie zwykle musiały zwięzać się ku górze, tak by stanowić naturalne mocowanie dla inkrustacji.

Przepiękne efekty uzyskiwane za pomocą techniki *hira-zōgan* dawała inkrustacja imitująca malunek tuszem. Mowa o *sumi-zōgan* (墨象嵌), czyli – w dosłownym tłumaczeniu

¹⁹ *Hira* (平) – płaski, gładki.



8. Fragmenty tsub: A – z dekoracją *sumi-zōgan*; B – z inkrustacją mosiądzem *suemon-zōgan*; C – z inkrustacją *nunome-zōgan*



– „inkrustacji tuszem”, wykonywanej najczęściej za pomocą *shakudō*, wprawianego w płytę tsuby wykonanej z *shibuichi*, następnie dokładnie polerowanej, aż do uzyskania pożądanego efektu. Najpopularniejszym motywem dla *sumi-zōgan* były zaczerpnięte z malarstwa tuszowego motywy liści bambusa lub lecących ptaków (il. 8A).

Inną nieco metodą, choć pokrewną z *taka-zōgan*, była inkrustacja *suemon-zōgan*, stosowana przy dekoracji wczesnych tsub ze szkoły Ōnin (XV-XVI w.), które zdobione były większymi fragmentami mosiądzu w postaci herbów lub motywów roślinnych, wprawianych we wcześniej wycięte pod dekorację otwory. W literaturze można spotkać się z bardzo rozwiniętą nazwą tej techniki, w zależności od zastosowanego stylu: *ōnin shin-chū suemon-zōgan* (應仁真鍮据紋象嵌) i *ōnin shinchū ten-zōgan* (應仁真鍮据点象嵌). Różnica pomiędzy *suemon-zōgan* a stosowaną w okresie późniejszym inkrustacją wypukłą *taka-zōgan* polegała na sposobie wprawiania inkrustowanego materiału w płytę tsuby. O ile w tej drugiej wklepywano większy kawałek kruszcu w otwór wykonany w płycie, a następnie usuwając nadmiar naniesionego materiału nadawano mu odpowiedni kształt, to w przypadku *suemon-zōgan* przygotowywano w mosiądzu gotowe kształty i dopiero wówczas wprawiano je w płytę tsuby (il. 8B).

Funkcjonowały także w produkcji tsub metody szybsze i łatwiejsze, pozwalające w krótszym czasie zappełnić inkrustowanym metalem większą powierzchnię tsuby. Jedną z nich,



9. Fragment żelaznej tsuby z dekoracją *takabori-iroe* wykonaną ze srebra

zwaną *nunome-zōgan* (布目象嵌)²⁰, było nacinanie inkrustowanej powierzchni w drobną kratkę za pomocą szybkich uderzeń dłuta i młotka. Następnie inkrustowano nacięty fragment drobnym drucikiem, albo cienkimi płatkami srebra lub złota (o grubości ok. $\frac{1}{10}$ milimetra), pokrywając dzięki temu większą powierzchnię dekorowanego obszaru. Płatki drogiego kruszcu były наносzone na naciętą powierzchnię za pomocą delikatnych uderzeń niewielkiego młoteczka. Jeżeli inkrustacja taka częściowo ulegnie wykruszeniu (do czego doprowadzano często celowo), sprawia ona wówczas wrażenie splotu nici w tkaninie (il. 8C). Technika ta wiązana jest przede wszystkim ze szkołami Higo, której mistrzowie doprowadzili ją do perfekcji.

Inkrustację często spotykaną w tsubach od wieku XVII, w szczególności w tych o charakterze bardziej dekoracyjnym, było zdobienie płyty za pomocą pełnoplastycznych przedstawień wykonanych z kolorowych metali. Technika ta nosiła nazwę *iroe* (色繪)²¹. W płycie wycinano odpowiedniej wielkości wgłębienie, o kształcie zbliżonym do przygotowanej wcześniej dekoracji wykonanej np. z mosiądzu, złota, srebra, *shakudō* itp. Następnie wprawiano ją w otwór, mocując poprzez zaciśnięcie jej materiałem z płyty za pomocą specjalnego dłuta i dociskając metal w kierunku inkrustacji, a wykańczano ją czyszczeniem i rytowaniem. Artysta otrzymywał wówczas inkrustację reliefową, noszącą nazwę *takabori-iroe* (高彫色繪) (il. 9). Innym sposobem, stosowanym częściej przy wyrobie

²⁰ *Nunome* (布目) – splot tkaniny.

²¹ *Iroe* (色繪) – obraz, malowidło.

fuchi i *kashira*, niż przy wytwarzaniu tsub, było zastosowanie szpilki lub niewielkiego sztyftu, za pomocą którego mocowano ozdobny element na dekorowanej powierzchni, wykonując wcześniej jedynie niewielki otwór do jego zamocowania. Metoda ta, zwana *karakuri-dome* (絡繰止), była w szczególności popularna w szkole Gotō, znanej ze spektakularnych i niezwykle bogatych tsub *kinkō*, wykonywanych zazwyczaj z *shakudō* i bogato dekorowanych pełnoplastycznymi przedstawieniami zwierząt, ptaków i roślin wyrzeźbionych w kolorowych metalach.

Emalia

Pomimo olbrzymiej różnorodności stopów metali używanych w japońskim rzemiośle artystycznym, możliwości kolorystyczne przy wykonywaniu tsub były dość ograniczone. Jedyną metodą umożliwiającą zastosowanie większej gamy kolorów było emaliowanie, zwane *shippō-zōgan* (七宝象嵌). Jego nazwa odnosi się do legendarnych siedmiu skarbów. Najśłynniejszą szkołą stosującą tę technikę na tsubach była szkoła Hirata w wieku XVII, założona przez Hiratę Hikoshirō Dōnina (zm. 1646)²². Zdobnictwo emalią szerzej stosowane było dopiero w wieku XIX, kiedy nastąpił prawdziwy renesans tej techniki w sztuce zdobnictwa japońskiego. Technicznie *shippō* w wykonaniu japońskich rzemieślników nie różniło się zbyt od tego stosowanego na Bliskim Wschodzie czy w Europie. Sproszkowaną emalię наносzono na metal i utrwalało poprzez wypalenie w wysokiej temperaturze, następnie szlifowano i polerowano. W przypadku tsub mamy do czynienia najczęściej z tzw. emalią komórkową, uzyskiwaną poprzez zastosowanie dekoracyjnych konturów wykonanych z niewielkich, pionowo przylutowanych blaszek lub złotego drutu (*kin-shippō*, 金七宝). Te ostatnie były wynalazkiem i znakiem rozpoznawczym szkoły Hirata i jej najlepszych twórców²³. Kolorami dominującymi w emalii na tsubach są odcienie niebieskiego, zielonego i złotego, a motywami najczęściej przedstawienia roślinne.

Obróbka powierzchni

Mistrzowie japońscy podnieśli do dziedziny sztuki także samo przygotowanie i wykończenie powierzchni, włączając je do systemu estetyki tsub. Obróbka powierzchni stała się nieodłącznym elementem *kodōgu*, mającym związek z resztą dekoracji zamieszczonej na obiekcie. Najprostszą techniką było polerowanie – *migaki-ji* (磨地) – mające na celu doprowadzenie do całkowitego wygładzenia powierzchni. Częściej jednak spotkamy się na tsubach z powierzchnią chropowatą, kutą bardzo surowo. Jedną z metod, zapewniającą surowy wygląd tsuby, jest *tsuchime-ji* (槌目地). Jej efekt polegał na pozostawieniu wyraźnych śladów działania młotka na kutej powierzchni (il. 10A). Płyta tsuby po zastosowaniu tej techniki jest nierówna, chropowata, sprawia wrażenie niewykończonej. Podobną techniką jest *ishime-ji* (石目地), po której zastosowaniu faktura tsuby przypomina kamień²⁴ (il. 10B). Z czasem jednak powstało wiele odmian tej techniki, dzięki zastosowaniu odpowiednich rylców i stempli, którymi zaczęto nanosić na powierzchnię kształty kwiatów

²² Torigoye, Heynes, o.c., s. 205.

²³ Tamże, s. 141.

²⁴ *Ishi* (石) – kamień.

A



B



C



10. Przykładowe rodzaje obróbki powierzchni tsub: A – *tsuchime-jī*; B – *ishime-jī*; C – *nanako-jī*

czy odcisków ptasich nóg, a nawet nadawać fakturę powierzchni owoców²⁵. Wielu artystów specjalizowało się w jednym konkretnym rodzaju *ishime*, co czasem może ułatwić identyfikację szkoły, z której pochodzi tsuba. Obok funkcji estetycznych wykończenie powierzchni za pomocą stempli i młotka mogło mieć także znaczenie praktyczne, polegające na dodatkowym utwardzeniu żelaznej powierzchni tsuby poprzez obróbkę żelaza, a co za tym idzie – stworzeniu lepszej osłony dla dłoni wojownika.

Istnieje jeszcze szereg innych sposobów wykończenia powierzchni, niektóre z nich przypominają rodzaj *ishime-jī*, ale doczekały się własnej terminologii. I tak np. metoda *chirimen-jī* (縮緬地) dawała w efekcie fakturę powierzchni przypominającą jedwabną krepe, a metoda *nanako-jī* (魚子地) – fakturę „rybiej ikry” (il. 10C). Ta ostatnia stosowana była przede wszystkim przez szkołę Gotō na tsubach wykonanych z *shakudō*, a polegała na stworzeniu specjalnym wybijakiem „groszkowanego” wzoru złożonego z drobnych, wystających ponad powierzchnię kuleczek, układających się koncentrycznie lub liniowo. Dobrej jakości *nanako* było dodatkowo pogłębiane za pomocą cyzelowania, a w bogatszych egzemplarzach pokrywane także złotem.

Niezwykle ciekawie na tle innych prezentuje się metoda uzyskiwania faktury przypominającej swoim wyglądem słoje drewna – *mokume-jī* (木目地). Wykonywano ją za po-

²⁵ Każdy z kształtów uzyskanych tą metodą określany jest własną nazwą. Są to: *Hari Ishime Ji*, *Awa Ishime Ji*, *Hiki Ishime Ji*, *Kiku Ishime Ji*, *Chidori Ishime Ji*, *Chirimen Ishime Ji*, *Kawa Ishime Ji*, *Arashiage Ishime*, *Eboshi Ishime*, *Ganseki Ishime*, *Gozame Ishime*, *Hana Ishime*, *Nachishiji Ishime*, *Orekuchi Ishime*, *Rinzu Ishime*, *Sambo Ishime*, *Sankaku Ishime*, *Tsuya Ishime*, *Uzumaki Ishime*, *Wari Ishime*, etc.

mocą kwasu, wytrawiając powierzchnię w taki sposób, by umiejętnie odsłonić kolejne warstwy skutego żelaza. Nie jest to technika charakterystyczna tylko dla Japonii, występuje ona bowiem powszechnie na Archipelagu Malajskim, gdzie stosowano ją przy wyrobie narodowej broni – krisów, na których głowniach uzyskiwano ten sam efekt.

Elementem wykończenia tsuib, który stał się formą zdobienia, jest patynowanie. Dzięki kilkudziesięciu znanym metodom patynowania można było otrzymać różne barwy na powierzchni tsuib. Najczęściej uzyskiwanymi kolorami były: kruczoczarny, brązowy, czarnobłękitny, czarnopurpurowy, czarnofioletowy, szary i in. Tsuib patynowano za pomocą odpowiednich roztworów składających się z wielu preparatów, stosowanych w różnych kombinacjach, w zależności od zamierzonego rezultatu. Najczęściej w użyciu znajdowały się siarczany miedzi, grynspan, herbata, azotan miedzi, sól amoniakowa, kwas szczawiowy, chlorek wapnia, chlorek platyny, tlenek wapnia, a nawet proch strzelniczy; wywarami z nich patynowano tsuib w procesach gotowania, zanurzania i płukania w roztworze, nanoszenia na powierzchnię za pomocą pędzla, palenia oraz podgrzewania²⁶. Barwieniu podlegały nie tylko tsuib żelazne, ale także wykonane ze stopów, z *shakudo* i brązem na czele. Wiele szkół miało wypracowane własne i unikalne metody barwienia tsuib, dzięki czemu element ten może posłużyć do ich identyfikacji. Należy pamiętać o tym, iż to wcale nie równomierne rozłożenie patyny, a umiejętność powtórzenia danej barwy była najważniejsza. Dlatego, jeżeli powierzchnia tsuib została w jakikolwiek sposób uszkodzona – a wraz z nią patyna – jest ona praktycznie nie do powtórzenia i naprawienia, co negatywnie wpływa na wartość i estetykę tsuib.

Umiejętność wykonywania tsuib na poziomie mistrzów z wieków XIV-XVII powoli zaczęła zanikać w wieku XVIII, kiedy zaczęto coraz częściej bezkrytycznie kopiować pewne rozwiązania z myślą o szybkiej sprzedaży wyrobu. Prąd ten zaczął nasilać się w wieku XIX, kiedy to szerokie otwarcie się Japonii na świat sprzyjało rynkowi turystycznemu, a wielu obcokrajowców gotowych było zapłacić krocie za tsuib dekoracyjne, nie zważając na zasady estetyki japońskiej i nie mając rozeznania w poziomie wytwarzających je warsztatów. Los wykonawców *kodōgu* został niejako przypieczętowany zakazem noszenia mieczy wydanym przez władze Japonii w roku 1876 w ramach modernizacji państwa i zniesienia podziałów społecznych, co doprowadziło do upadku wielu istniejących jeszcze warsztatów rzemieślniczych i spowodowało zagładę niepowtarzalnych technik, znanych jedynie pojedynczym mistrzom.

Obecnie, w okresie, kiedy moda na dawną broń japońską znów przeżywa swój rozkwit, nastąpił swoisty renesans dawnych technik zdobniczych. Wielu profesjonalistów, jak i amatorów na całym świecie próbuje stosować z mniejszym lub większym powodzeniem opisane wyżej techniki. Garstka rzemieślników spoza Japonii otrzymała nawet szansę wzbogacenia własnych umiejętności u boku współczesnych mistrzów japońskich. Znów zaczęto wyrabiać tsuib, choć oczywiście jedynie jako wyrób rzemiosła artystycznego, nie mający już zastosowania w działaniach wojennych, a japońskie stowarzyszenie zajmujące się opieką i zachowaniem dawnych mieczy japońskich, Nihon Bijitsu Token Hozon Kyokai (NBTHK), co roku ogłasza konkurs i wybiera najlepsze współcześnie wykonane okazy *kodōgu*. Wspiera ono tym samym ideę rekonstruowania dawnych metod

²⁶ Torigoye, Heynes, o.c., s. 270-271; Hawley, o.c., s. 78-85.

kowalskich i zdobniczych. Polska nie odstaje w tej kwestii od reszty świata. Również tutaj pojawiają się zdolni i coraz częściej doceniani na świecie rzemieślnicy, próbujący swoich sił w trudnej sztuce wykonywania i zdobienia tsuib. Dzięki popularności dawnego japońskiego uzbrojenia ukazuje się obecnie spora liczba polskich i zagranicznych publikacji, w tym katalogów zbiorów prezentujących m.in. szczegółowo tematykę tsuib. Zaobserwować można także coraz liczniejsze środowiska miłośników i kolekcjonerów organizujących się w stowarzyszenia, czy też grupy i fora internetowe, także te o zasięgu światowym²⁷. Muzeum Narodowe w Krakowie, dzięki czołowej kolekcji japońskich w zbiorach polskich, pochodzących z daru Feliksa Mangghi Jasieńskiego, zajmuje z pewnością szczególne miejsce na mapie tych zainteresowań w naszym kraju.

Bibliografia

- Alberowa Zofia, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983.
- Art of the Samurai. *Japanese Arms and Armour, 1156-1868*, ed. M. Ogawa, New York, 2009
- Brinkley Frank, *Japan. Its History, Arts and Literature*, London 1904.
- Bowes James L., *Notes on Shippo. A Sequel to Japanese Enamels*, London 1895.
- Dillon Edward, *The Arts of Japan*, London 1909.
- Earle Joe, *Lethal Elegance. The Art of the Samurai Sword Fittings*, Boston 2004.
- Estetyka japońska. *Antologia*. T. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2001.
- Gunsaulus Helen C., *Japanese Sword-Mounts in the Collection of Field Museum*, Chicago 1923.
- Gunsaulus Helen C., *The Japanese Sword and its Decoration*, Chicago 1924.
- Hawley Willis M., *600 Japanese Sword Fittings Terms*, Hollywood 1998.
- Hawley Willis M., *The Application of Gold on Japanese Sword Fittings*, Hollywood 1992.
- Heckmann Günter, *Tsuba*, Nürtingen 1995.
- Heckmann Günter, *Kodogu*, Nürtingen 1996.
- Joly Henri L., *Introduction to the Study of Japanese Sword Mounts*, Hollywood 1991.
- Joly Henri L., *Japanese Sword Fittings. A Descriptive Catalogue of the Collection of G. H. Naunton*, London 1912.
- Kremers Ekhard, *Sukashi Tsuba in europäischen Sammlungen*, Stuttgart 1992.
- Lissenden John, *Namban Group of Japanese Sword Guards: a Reappraisal*, Ontario 2006.
- Maleszko Katarzyna, Polak Krzysztof, *Jelce mieczy japońskich z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2005.
- Robinson Basil William, *The Arts of the Japanese Sword*, London 1961.
- Skralibek E. B., *Tsuba*, [b.m.w.] 2006.
- Socha Henryk, *Tsuba*, Warszawa 2003.
- Susumu Kashima, Eiroku Hayashi, Hirokichi Masunaga, *Tsuba no bi*, Ribun Shupan 2003.
- Torigoye Kazutaro, Haynes Robert, *Tsuba. An Aesthetic Study*, San Carlos 2007.
- Varley Paul, *Kultura japońska*, Kraków 2006.

²⁷ Należy tutaj wymienić takie pozycje, jak: K. Maleszko, K. Polak, *Jelce mieczy japońskich z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2005, H. Socha, *Elementy broni samurajskiej. Tsuba*, Warszawa 2003, które jako pierwsze w Polsce objęły monograficznie temat tsuib. Istnieją także fora internetowe znaczące pod względem poziomu dyskusji merytorycznej i liczby członków, z których wielu to zarówno wybitni znawcy tematu i autorzy publikacji z zakresu dawnego uzbrojenia japońskiego i jego elementów, jak i współcześnie tworzący rzemieślnicy – zob: <http://www.militaria.coza>, <http://www.followingtheironbrush.org>, <http://forums.swordforum.com/>. Mające zasięg ogólnopolski Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Broni i Barwy, działające przy Muzeum Narodowym w Krakowie od 1957 roku, planuje w 2010 roku utworzenie specjalnej sekcji gromadzącej miłośników broni japońskiej z siedzibą w Warszawie.