

Japońskie maski teatru *nō* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie

Konserwacja jako dialog międzykulturowy

W 1920 r. Feliks Manggha Jasiński ofiarował Muzeum Narodowemu w Krakowie (MNK) swą autorską kolekcję dzieł sztuki, w tym cztery maski teatru *nō*: dwie maski męskie (młodego mężczyzny *Chūjō* i starca *Ko-jō*) oraz dwie maski kobiece (*Ko-omote* i *Manbi*), prawdopodobnie z okresu Edo (1615–1868) (il. 1, 4, 18, 20).

W chwili przyjęcia do konserwacji wszystkie te maski znajdowały się w bardzo złym stanie¹. Wpłynęły na to nie tylko warunki przechowywania i upływ czasu, ale, co gorsza, zostały poważnie uszkodzone nieprofesjonalnymi naprawami wykonanymi w przeszłości.

Podjęcie prac konserwatorskich stanowiło szczególne wyzwanie. Obiekty te pochodzą przecież z innego kręgu kulturowego. Wbrew pozorom cechuje je swoista technika wykonania i budowa. Dlatego należało podjąć studia nad specyficznymi dla sztuki japońskiej materiałami używanymi w twórczości artystycznej, ich pochodzeniem, produkcją i własnościami. Niezbędnym warunkiem przeprowadzenia prac konserwatorskich było również poznanie japońskiej tradycji widowiskowej, w szczególności estetyki teatru i maski *nō*. Pytanie o sposób, w jaki maska żyje w tym teatrze, okazał się istotny dla decyzji konserwatorskich.

Teatr *nō* stanowi nieznaną na Zachodzie formę sztuki, krańcowo wyrafinowaną i nasyconą treściami symbolicznymi. Łączy taniec, muzykę wokalną i instrumentalną oraz dramat. Nawiązuje do historii, legend, mitów i religii japońskiej. Przywołuje świat duchów i demonów². Jego prazródół upatruje się w obrzędowym, rytualnym widowisku *kagura*, nazywanym „tańcem bogów”, „tańcem Shinto”³, jak i w pierwszych formach muzyczno-tanecznych, jakie przywędrowały w VI w. do Japonii z kontynentu, głównie z Chin, Korei i Indii⁴. Twórcami i założycielami tego teatru są wielcy dramaturdzy i aktorzy: Kanami Kiyotsugu (1333–1384) i jego syn, Zeami Motokiyo (1364–1443), autor więk-

¹ Całość prac konserwatorskich przy czterech maskach *nō* i jednej masce komicznej przeprowadziła autorka niniejszego artykułu Regina Klincewicz-Krupińska w Pracowni Konserwacji Malarstwa i Rzeźby w Sukiennicach w latach 1999–2002.

² E. Żeromska, *Maska na japońskiej scenie*, Warszawa 2003, s. 177–180.

³ S.M. Sky Hiltunen, *Transpersonal functions of masks in NohKiDo*, „The International Journal of Transpersonal Studies”, 2004, t. 23, s. 53.

⁴ E. Żeromska, *op. cit.*, s. 163–170; I. Umięcka-Zelek, *Ōgisai, wielkie święto teatru nō w japońskiej wiosce Kurokawa*, Warszawa 2002, s. 43–52.

szości wystawianych do dziś sztuk. Zeami sformułował zasady teatru *nō*, którymi artyści kierują się do dziś⁵.

Podczas okresu Edo program pełnego przedstawienia, tradycyjnie trwającego 8–10 godzin, składał się z rytualnego tańca *Okina – Sanbaso*, który jest zasadniczo inwokacją o pokój i pomyślność w formie tańca. Jest prezentowany tylko na specjalne okazje. Następnie wystawiano po jednej z pięciu kategorii dramatów *nō* (*yōkyoku*): o bogach (*kami-nō*), o duchach zmarłych wojowników (*shura-nō*), o kobietach (*onna-nō*), o szaleńcach i bohaterach z dawnych opowieści (*monogurui-nō*), o demonach i istotach nadnaturalnych (*kichikumo-nō*)⁶. W przerwach przedstawienia pokazywane są farsy *kyōgen*. Aktorzy występujący w sztukach *nō* to mężczyźni. Aktor grający rolę pierwszoplanową, protagonista (*shite*)⁷, zawsze występuje w masce. Gra role męskie i żeńskie. Prezentuje świat bóstw, zjaw, duchów zmarłych lub ludzi, którzy postradali zmysły, na krawędzi obłądki lub przeżywających silne stany emocjonalne. Treścią dramatu (*yōkyoku*) nie jest konflikt między postaciami, ale zmagania duchowe głównego bohatera, jego wewnętrzna przemiana. „Zamiast konfliktu akcja koncentruje się wokół intensywnego przedstawienia stanu uczuć bohatera w najważniejszej chwili epizodu: gdy bohater-duch (bóstwo) ujawnia swoją siłę poprzez taniec i śpiew, albo też gdy bohater-człowiek odkrywa swe utajone pasje, uczucia i tęsknoty i »daje im upust« również poprzez taniec i śpiew”⁸. W masce, we wspaniałej peruce, wzorzystym i ekstrawaganckim kostiumie aktor *shite* stwarza imponującą sylwetkę, wywołując przejmujący kontrast z pustą, drewnianą sceną, bez żadnej realistycznej dekoracji. Aktor używa prostych rekwizytów, wśród których najważniejszy jest wachlarz *ōgi*, będący przedłużeniem ręki i wyrażający wszystko, co człowiek może uzewnętrznić gestem dłoni. Bogactwo faktury, łączenie barw, detal stroju i kształt nadają przedstawieniu mocne, wizualne oddziaływanie. Natomiast aktor drugoplanowy (*waki*), który prezentuje świat rzeczywisty i ludzki, nigdy nie nosi maski.

Teatr *nō* posługuje się tzw. wzorcami *kata*⁹. Są to ukształtowane przez wieki gotowe rozwiązania inscenizacyjne i skodyfikowane figury ruchu powstałe w wyniku wzajemnego oddziaływania różnorodnych tańców, ceremonii religijnych, śpiewu czy sztuk wojennych, których techniki przejmował teatr. Ruch aktorów jest krańcowo wolny, przywodzący na myśl balet. Narracja prowadzona jest przez chór (*jiutai*) przy akompaniamencie fletu i bębnow¹⁰.

Teatr *nō* i *kyogen*, znany jako *nōgaku*, w 2008 r. został wpisany na Listę Reprezentatywną Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości UNESCO¹¹. Lista ta obejmuje dziedzictwo

⁵ E. Żeromska, *op. cit.*, s. 177–180.

⁶ *Ibidem*, s. 175–180; M. Bethé, K. Brazell, *Dance in the Nō Theater*, vol. 2: *Plays and Scores*, „Cornell University East Asia Papers”, 1982, no 29, s. 2–6.

⁷ *Shite* i *waki* może występować w towarzystwie jednego lub dwu aktorów towarzyszących, tzw. *tsure*. Jest pięć szkół aktorów, tzw. *shitekata*: *Hosho*, *Kanze*, *Kita*, *Konparu* i *Kongo*. Każda szkoła ma swoje maski.

⁸ J. Rodowicz, *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nō*, Warszawa 1993, s. 15.

⁹ M. Bethé, K. Brazell, *Dance in the No Theater*, vol. 1: *Dance Analysis*, „Cornell University East Asia Papers”, 1982, no 29, s. 12–31.

¹⁰ E. Żeromska, *op. cit.*, s. 163–182; M. Bethé, K. Brazell, *op. cit.*, s. 143–154.

¹¹ *Lists of Intangible Cultural Heritage and Register of Best Safeguarding Practices*, UNESCO, www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00559.

kulturowe przekazywane z pokolenia na pokolenie, będące źródłem poczucia tożsamości i ciągłości narodu, wspólnoty, grupy.

Maska nō

Maski teatru nō są jednymi z najbardziej wysublimowanych, a zarazem prostych w formie masek, jakie znamy. Ich forma i charakter w istotny sposób składa się na tę mistyczno-estetyczną jakość teatru nō, którą japońska wrażliwość określa mianem *yūgen*.

Wyraz *yūgen* składa się z dwu znaków pochodzenia chińskiego: *yū* i *gen*¹². *Yū* przywołuje znaczenia „okryty mrokiem, głęboki, pełen spokoju, odległy”, natomiast *gen* to „ciemność o tajemniczym klimacie, subtelność, głębia”, a przy tym również nazwa innego świata. Łącznie *yūgen* wskazuje na „niezłębialność i ulotność”, na „mistyczny stan, w którym piękno stanowi przejaw czegoś niepoznawalnego”¹³. *Yūgen* wskazuje na coś tajemniczego, nieuchwytnego, niepoddającego się wyjaśnieniu. Określenie to jako kategoria estetyczna odnoszone było do tańca, mowy, ludzkiego ciała, kobiety... Sugeruje łagodne, ciche, powściągliwe piękno, nie tyle postrzegalne, ile odczuwalne w chwilowym wglądzie. Piękno tajemniczej głębi.

Maski nō w pełni ukształtowały się w XV–XVI w. jednocześnie z względnie ostatecznym uformowaniem się teatru nō. Kształtowały się wraz z rozwojem samego teatru nō. W procesie tym wyłoniły się podstawowe typy masek, które są do dziś niedoścignymi formami piękna i arcyzmu. Znane są i cenione nazwiska ich twórców¹⁴. Pierwowzory tych masek przechowywane są w rodowych kolekcjach, świątyniach i muzeach niczym skarby czy kulturowe świętości. Najpiękniejsze maski uznane zostały za *hon-men* (oryginał maski), czyli wzór do naśladowania¹⁵. Wskazuje się na pewne inspiracje w formach masek używanych w różnego typu ceremoniach religijnych, świąt agrarnych, buddyjskich procesjach, całej różnaitości tańców dworskich i ludowych, w formach masek używanych w pradawnych przedstawieniach sztuk zwanych *okina*, *kagura*, *gigaku*, *bugaku*, *gyodo*, *ennen*¹⁶.

¹² A.A. Tsubaki, *Zeami and the transition of the concept of Yugen: A note on japanese aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1971, Vol. 30, no 1, s. 55–67.

¹³ Ch. Greiner, *Yūgen and Artist's Body in the Contemporary World: A Communicational Process*, São Paulo, 2000, s. 7.

¹⁴ Najważniejsze dokumenty pisane pochodzą z okresu Edo. Są to: Kono Kita, *A List of Masks*; Motoakira Kanze, *A Catalogue of the Masks of the various Families* oraz *Traditions of the Ono Deme Family*. Oprócz dokumentów pisanych istnieją nagrania przekazów ustnych rodzin rzeźbiących maski; Nakanishi Toru, *Masks*, Tokyo 1957, s. 100.

¹⁵ E. Żeromska, *op. cit.*, s. 198.

¹⁶ *Gigaku* to pantomimiczne przedstawienia z zastosowaniem masek, które przywędrowały do Japonii z Chin na początku VII w. Maski te, o zdecydowanie przerysowanej mimice, były bardzo duże i przykrywały całą głowę. *Gagaku* składało się z muzyki instrumentalnej (zwanej *kangen*) i tańca *bugaku*, który przetrwał na dworze cesarskim w niezmienionej formie do dziś. Taniec ten wykonywany jest przez grupę zawodowych tancerzy. Maski używane w tym tańcu przedstawiają normalną ludzką twarz, zakrywają całą twarz z przodu, a na ich szczycie mocowane są różne dodatki. Są to maski mniejsze niż *gigaku*, lecz większe niż maski nō. Natomiast *gyodo* był to styl ceremonialnych buddyjskich procesji. Maski przedstawiały twarze buddyjskich świętych i bóstw; Noma Sei roku, *Masks*, Tokyo 1957, s. 3–21; E. Żeromska, *op. cit.*, s. 55–128.

Najcenniejsze maski były przekazywane między aktorami teatru *nō* z pokolenia na pokolenie, przez setki lat. Ze względu na swą doskonałą formę i wieczne piękno są pierwowzorami dla kolejnych pokoleń artystów. Jak często się podkreśla, w kolejnych stuleciach pojawiają się nieomal tylko repliki („okres repliki”). Na podstawie pilnie strzeżonych szablonów powielano oryginały pierwszych twórców, tworząc również wysoko cenione maski. Powstały wielkie rody twórców masek, którzy swe doświadczenie i tradycję przekazywały z pokolenia na pokolenie. Znane nazwiska twórców z tego okresu to: Kawachi z rodu Ohmi-izeki, Zekan z rodu Ohno-deme, Mitsunaga z rodu Echizen-deme¹⁷.

W historii masek bardzo popularne było ich kopiowanie i fałszowanie. Obiekty te były wykonywane przez tak zręcznych rzemieślników, że często nie można ich odróżnić od oryginałów. Kopiowano wszystkie szczegóły łącznie z grawerowanymi czy malowanymi sygnaturami¹⁸. Panowała również praktyka robienia kopii znanej i ceniej maski, którą ofiarowywano świątyni lub możnym. Maski takie nazywano *utsushi*. Były one cięższe i trochę większe niż maski sceniczne.

Za pierwszą maskę *nō* uważana jest maska *Okina*. Przedstawia starego człowieka, symbolizuje mądrość bliską bogom i wykorzystywana jest w rytualnych tańcach o pomyślność. Przyjmuje się, że grupa masek *Okina* została wykonana przez Nikko i Miroku w okresie Heian (794–1185)¹⁹. Nie ma jednej klasyfikacji masek. Wielu artystów i historyków tworzy własne podziały i grupy. Toru Nakanishi²⁰ wyróżnia dwie podstawowe grupy masek: męskie i kobiece, dzieląc je na kilka typów: maski bogów i duchów, maski demonów i maski ludzkie²¹. Wśród tych typów istnieje wiele odmian, np. maski męskie przedstawiają ludzi młodych lub starych, szlachetnych lub prostych, czy też tragicznych bohaterów. Maski noszone przez aktorów *nō* nie są ograniczone do określonej roli, ale używane do wielu ról w rozmaitych przedstawieniach.

Chociaż maski *nō* w pierwszym spojrzeniu wydają się niezmiennie w swym wyrazie, to w rzeczywistości mają wielki potencjał, by w grze przekazywać nieograniczoną ilość emocji. To formy, jak powiedziałby Europejczyk, otwarte. Radość bądź smutek mogą być wyrażone przez tę samą maskę dzięki drobnej różnicy w sposobie, jakim kładzie się na niej cień. Przy pomocy światła i ruchu, przy akompaniamencie fletu i bębnow (*hayashi*) oraz monotonicznym śpiewie (*utai*) maska *nō* na scenie ożywa, oddaje różne, nawet przeciwstawne stany emocjonalne, strach, radość czy smutek. Aktor *nō* w masce nieznacznym ruchem głowy i pochyleniem zmienia kąt padania światła na maskę, a wówczas gra cienia i światła ją ożywia. Mimika własnej twarzy aktora pozostaje wyłączona, a on sam wciela się w maskę-postać, oddaje jej, jednoczy z tym, co w niej się pojawia dzięki jego grze. W ten sposób maska żyje.

Ekspresja maski polega między innymi na sposobie, w jaki ona przyjmuje i odbija światło, tworząc grę światel i cieni. Szczególne znaczenie w tym względzie ma wykończenie powierzchni maski. To tzw. polerowane *gofun*.

¹⁷ Noma Seiroku, *op. cit.*

¹⁸ Nakanishi Toru, *op. cit.*, s. 100–101.

¹⁹ <http://homepage1.nifty.com/HanaYugen/index.html> [dostęp 05.2003].

²⁰ Nakanishi Toru, *Noh Masks*, Osaka 1992, s. 120–123.

²¹ *Ibidem*.

Gofun to japońska nazwa białego pigmentu otrzymywanego z mielonych muszli ostrzyg wyławianych z Wewnętrznego Morza Japońskiego (ang. *shell white*, chin. *k'ofên*)²². Pod względem chemicznym jest to węglan wapnia, który występuje w naturze zasadniczo w dwu formach krystalicznych: jako kalcyt (odmiana trwała będąca niemal wyłącznym składnikiem marmuru, wapienia i kredy) i jako aragonit (będący składnikiem skorup i szkieletów organizmów, w osadach kopalnych ulegający przeobrażeniu w kalcyt)²³. Obraz mikroskopowy *gofun* to bardzo drobne cząstki różniące się kształtem i wielkością, wydłużone, płaskie i deszczółkowate w kształcie. Ich kształt odzwierciedla rozkład kalcytu na krawędzi rosnącej muszli. I właśnie te cechy wpływają na własności polerowanego *gofun*, perlowość, gładkość, jedwabistość, świetlistość. Tradycyjny sposób postępowania przy nakładaniu *gofun* na drewno to wielokrotne szlifowanie i polerowanie przed położeniem każdej kolejnej jego warstwy. Rezultatem końcowym jest jedwabista, gładka, połyskująca, biała powierzchnia. Takie wykończenie warstwy *gofun* jest piękne same w sobie. Ma to szczególne znaczenie dla uzyskania świetlistości karnacji masek kobiecych.

Budowa technologiczna i technika wykonania masek nō²⁴

Przeciętna maska ma 21 cm wysokości i 13 cm szerokości. Wielkość i waga maski została zredukowana do absolutnego minimum ze względu na długi czas jej udziału w przedstawieniu. Maski są więc mniejsze niż ludzka twarz i bardzo lekkie, jednak niezwykle trudno je nosić. Otwory w miejscach źrenic są bardzo małe, a pole widzenia aktora ograniczone. Do oddychania służą niewielkie dziurki w nosie; zostawiono również otwór między wargami i wyrzeźbiony górny rząd zębów (il. 10). Na odwrociu maski pozostawiano ślady dłuta. Odwrocie najczęściej malowano czarną farbą lub pokrywano laką; tam też umieszczano inskrypcje i sygnatury, ale czasem na licu maski na drewnie przed położeniem gruntu.

Powierzchnia maski jest wyjątkowo podatna na uszkodzenie. Nawet dotyk palców pozostawia ślady na jej powierzchni. Dotykaniem wilgotnych dłoni można przetrzeć wykonaną w technice klejowej warstwę malarską, nie ma ona bowiem żadnego powierzchniowego zabezpieczenia.

Zasadnicze etapy wykonania maski i stosowane materiały są bardzo podobne jak w sztuce Zachodu w przypadku drewnianej rzeźby polichromowanej. Istotne różnice wynikają z odmienności surowców użytych do otrzymania tych materiałów, sposobu pozyskiwania, produkcji oraz ich stosowania²⁵.

Maski nō wykonane są w drewnie cyprysu japońskiego, *hinoki*. Jest to drewno o jasnym kolorze i delikatnym usłojeniu, miękkie i odporne na zmiany wilgotności; nie pęka

²² R.J. Gettens, E.W. Fitzhugh, R.L. Feller, *Calcium carbonate whites*, „Studies in Conservation”, 1974, Vol. 19, s. 157–184.

²³ A. Bielański, *Podstawy chemii nieorganicznej*, t. 2. Warszawa 2007. Istnieje jeszcze trzecia forma krystaliczna, wateryt. Jest to najmniej stabilna termodynamicznie odmiana polimorficzna węglanu wapnia i w środowisku wodnym ulega spontanicznej inwersji w formę kalcytu lub aragonitu.

²⁴ Opracowano na podstawie badań technologicznych konserwowanych masek i literatury przedmiotu.

²⁵ T. Kenzo, H. Washizuka, *Characteristics of Japanese Art that Condition its Care*, Tokyo 1987, s. 78–85.

i nie paczy się w wilgotnym klimacie. Wybierane jest drewno dobrze wysezonowane, lecz nie za suche, aby nie pękało podczas rzeźbienia. Na gładko wyprowadzonej powierzchni masek kładziony jest grunt wykonany z *gofun* z klejem glutynowym (*nikawa*) najlepszego gatunku *sanzebon*²⁶. Wyprowadzenie, uzyskanie perfekcyjnej formy maski następuje w fazie wielokrotnego nakładania i szlifowania kolejnych warstw *gofun*. Wówczas to rzeźbiarz masek (*men-uchi*) szuka ściśle określonej formy lica maski, obrysu, konturów i linii.

W trakcie konserwacji masek z kolekcji MNK rozległe ubytki mechaniczne warstwy gruntu (*gofun*) do drewna pozwoliły na dokładną analizę przekrojów poprzecznych. Można było dokładnie przeanalizować sposób kładzenia i wykończenia gruntu. W masce *Ko-omote* (nr inw. MNK 151 683) stwierdzono duże różnice w jego grubości; w partii podbródka gruba warstwa *gofun* jest wzmocniona cienką białą bibułką. Spodnie warstwy *gofun* są bardziej porowate, a ziarno wypełniacza większe. Jedna z wewnętrznych warstw w masce kobiecej jest barwiona ugrowym pigmentem. Ta ugrowa warstwa, odbijając padające na nią światło, nadaje ciepły odcień białym zewnętrznym warstwom *gofun*.

Gofun jest wciąż produkowany w Japonii tradycyjną starą metodą. W mieście Uji (między Kioto i Nara) Nakagawa Keiji ma mały zakład na skraju miasta²⁷. Jest on ze wszystkich stron otoczony przez kopce muszli ostryg, które leżą w nich przez pięć lat, co pozwala na degradację i rozkład materii organicznej w muszlach. Produkcja *gofun* jest prostym, mechanicznym procesem, który polega na selekcji, kruszeniu, mieleniu i pudrowaniu w młynach kulowych lub ubijakach. Następnym etapem jest pławienie w zbiornikach wodnych i frakcjonowanie.

Gładko wypolerowany grunt z *gofun* był malowany pigmentami utartymi ze spoiwem wodnym (klej *nikawa*). W literaturze przedmiotu podkreśla się, że warstwa malarska ma to samo znaczenie lub większe niż kształt maski nadany jej przez rzeźbiarza. Praca przy masce trwała około trzech miesięcy.

Główne spoiwa używane w sztuce Japonii to: kleje skrobiowe (*shinnori*, *jinnori*, *furu-nori* lub *kannori*), klej otrzymywany z wodorostów morskich *endocladiaceae* (*funori*) i klej glutynowy (*nikawa*), używany w malarstwie jako spoiwo pigmentów, tuszu chińskiego (*sumi*) oraz do klejenia drewna²⁸.

Nikawa jest to klej glutynowy pochodzenia zwierzęcego, mniej elastyczny niż kleje europejskie. Głównym materiałem służącym do produkcji tego kleju są krowie skóry. Kleje pochodzenia zwierzęcego otrzymuje się do dziś starym japońskim sposobem. Kulturowa tradycja i kontynuacja produkcji kleju utrzymywały ciągłość klasycznych metod w odizolowanej grupie społecznej. Najlepsze kleje to: *sanzenbon*, sprzedawany w laskach, *kyonikawa* lub *kyojo* oraz *sarashi*, sprzedawane w tabliczkach²⁹.

Kleje glutynowe przygotowuje się podobnie jak w Europie; dodatkowo po rozpuszczeniu na łaźni wodnej klej filtrowany jest przez płótno. Zazwyczaj przygotowany jest

²⁶ *Ibidem*, s. 41–57.

²⁷ R.J. Gettens, E.W. Fitzhugh, R.L. Feller, *op. cit.*, s. 162.

²⁸ V.D. Daniels, *A Study of the Properties of Aged Paste (furu-nori)*, London 1988, s. 5–11.

²⁹ M. Tsuneyuki, *Nikawa – Traditional production of animal glue in Japan*, Contributions to the IIC Paris Congress, 2–8 Sept. 1984, s. 121–122.

klej 10%, który później rozcieńcza się do potrzebnego stężenia, np. dla gruboziarnistego pigmentu przygotowuje się mocniejszy klej, a dla drobnoziarnistego słabszy.

Do malowania masek używano pigmentów w proszku, które ucierano również z klejem *nikawa*. Do specjalnych efektów używano miki (*kira*), mielonego kryształu górskiego i złota w proszku. Tradycyjnie używano klasycznych pigmentów podobnych jak w sztuce Zachodu. Czerwień to głównie vermilion (*shu*), siarczek rtęci, otrzymywany sztucznie w procesie suchym, pochodzenia naturalnego minia (*entan*, *itan*) i pigmenty żelazowe (*bengara*). Pigmenty niebieskie to mielony minerał azuryt (*iwa gunio*), smalta (*hana konjo*) używana jeszcze w XVII w.; zieleń to przede wszystkim malachit (*rokusho*)³⁰. Czerń to tusz chiński *sumi*, czyli czysta czerń lampowa, ucierana z najlepszym gatunkiem kleju *nikawa*. Tusz ten sprzedawany jest w formie małych pałeczek, które przed użyciem ucierrane są z wodą w kamiennym móżdżerzu *suzuki*. Im tusz starszy, tym jest cenniejszy, albowiem jego czerń wraz z upływem czasu nabiera głębi³¹.

Japończycy wykorzystywali granulację pigmentów, aby uzyskać pożądane efekty kolorystyczne. Te same pigmenty różniły się nazwą w zależności od wielkości ziarna, np. bardzo drobno zmielony malachit, dający kolor jasnozielony, nazywano *byakuroku*, a grubo zmielony malachit, dający zieleń ciemną i głęboką – *rokusho*.

Maski nō ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie

Konserwację czterech masek nō: młodego mężczyzny (*otoko-men*) *Chūjō*, starca (*jō-men*) *Ko-jō*, oraz dwie maski młodych kobiet (*onna-men*) *Manbi* i *Ko-omote*, przeprowadzono w latach 1999–2002. Wykonano również konserwację jednej maski komicznej, która powstała wprawdzie w warsztacie japońskim, jednak jest wzorowana na maskach innej kultury, prawdopodobnie z wyspy Bali³².

W trakcie trwających prac konserwatorskich przebywający w Krakowie (w lutym 2002 r.) aktorzy japońskiego teatru nō i *kyōgen* ocenili maski pod względem artystycznym, określili warsztat, typ masek, ich przeznaczenie i odczytali inskrypcje z odwrocia. Byli to: Akira Matsui – mistrz nō ze szkoły Kita, aktor główny (*shite*) i kierownik zespołu aktorskiego *Kishōkai*, *Kampania Szczęśliwej Sosny*, oraz Nobumoto Ando, aktor główny (*shite*), mistrz *Kyōgen* ze szkoły Ōkura. Rozwiano wówczas wiele wątpliwości dotyczących zakresu prac konserwatorskich. Jednoznacznie podkreślono m.in., że maska nō nie może mieć uszkodzeń w warstwie wykończeniowej, które rozbijają jej formę i sprawiają wrażenie rany. Maską uszkodzona jest martwa. Takie stanowisko ułatwiło podjęcie decyzji o rekonstrukcji ubytków mechanicznych warstwy *gofun* oraz uzupełnieniu warstwy malarskiej.

³⁰ S. Ryūitiro, *Traditional materials. Pigments used in traditional Japanese paintings and other artworks on paper*, Japanese Paper Conservation Course, ICCROM, Tokyo – Kyoto 1993, s. 9–25; K. Yamasaki, K. Nishikawa, *Polychromed sculptures in Japan*, „Studies in Conservation”, 1970, Vol. 15, s. 278–293.

³¹ R. Feller, M. Curran, *Identification of traditional organic colorants employed in Japanese prints and determination of their rates of fading* [w:] R. Keyes, *Japanese Woodblock Prints: A Catalogue of the Mary A. Ainsworth Collection*. Oberlin (OH) 1984, s. 253–264.

³² Ocena Akira Matsui, mistrza nō ze szkoły Kita, aktora głównego (*shite*).

Maski kobiece (*onna-men*) – *Manbi* i *Ko-omote*

Uroda masek młodych kobiet nawiązuje do wyrafinowanej i abstrakcyjnej elegancji arystokracji okresu Heian (794–1185): „Obowiązywały wówczas długie, prawie do kostek włosy, pobielona twarz, brwi malowane wysoko na czole, a także poczernione zęby”³³. Maski tych młodych kobiet łączą w sobie tajemne piękno (*yūgen*), powściągliwość ekspresji, doskonałość wypracowanych form i całkowitą harmonię włosów, brwi, oczu, nosa i ust. Karnacja jest koloru kości słoniowej; między czerwonymi, ażurowo rzeźbionymi ustami widać górny rząd zębów koloru czarnego, tęczęwki są malowane, biało-czarne; w połowie wysokiego czoła, nad wygolonymi łukami brwiowymi znajdują się szerokie, czarne malowane brwi. Cechą łączącą maski młodych kobiet są kwadratowe, ażurowe źrenice (il. 10). Włosy są czarne, z szerokim przedziałkiem pośrodku; od środka czoła wzdłuż policzków biegną w dół pasma włosów. W przypadku masek kobiecych można wyróżnić sześć różnych typów linii włosów, które służą jako cechy pozwalające je rozróżnić³⁴.

Przyjęte do konserwacji maski kobiece (*Manbi* i *Ko-omote*) zostały trwale uszkodzone podczas „napraw” podjętych w latach 60. XX w. Wówczas to do ich oczyszczenia użyto wody, do podklejenia gruntu emulsji poliocetanu winylu, ubytki uzupełniono kitem kredowo-emulsyjnym na bazie poliocetanu winylu, a w trakcie jego opracowywania porysowano powierzchnię polerowanego *gofun* gruboziarnistym (!) papierem ściernym (il. 6, 7, 8, 15).

Manbi

Maska *Manbi* (wym. 21,5×13,7 cm, nr inw. MNK 151 684) symbolizuje młodą kobietę w pierwszym rozkwicie jej miłosnego powabu (il. 19, 20). Maską jest nieco realistyczna, lecz ten realizm jest sprowadzony do uznanego abstrakcyjnego piękna ludzkiej twarzy. Za kreatora tej maski uważany jest Shimotsuma Shoshin, artysta działający na przełomie XVI i XVII w.³⁵ Maską na odwrocie ma namalowaną inskrypcję wykonaną pismem japońskim: jest to sześć znaków w trzech rzędach (il. 10, 11). Pierwszy znak po lewej stronie to sygnatura artysty, tzw. *kotobuki*; drugi rząd to nazwa maski: *Manbi* – młoda dziewczyna; trzeci zawiera imię artysty Yukan oraz znak *utsushi*, oznaczający kopię. Yukan to rzeźbiarz masek *nō* z XVII w. (interpretacja znaków według artysty *nō* Akira Matsui).

Pomimo odczytanej inskrypcji nazwa maski nie jest jednak pewna. Po pierwsze, środkowe dwa znaki są bardziej zniszczone i napisane inaczej. Nie jest to „współczesne *kanji*”³⁶. Po drugie, maska ma dwie polichromie: w ubytku na górnej wardze widoczna jest wcześniejsza warstwa malarska (il. 16). Po trzecie, linie włosów zachowanej polichromii wskazują na maskę *Ko-omote*. Są to biegnące wzdłuż policzków namalowane

³³ E. Żeromska, *op. cit.*, s. 233.

³⁴ Są to maski *nō*: *Ko-omote*, *Magojiro*, *Manbi*, *Waka-ona* i *Zo-onna* oraz *Shakumi*; Nakanishi Toru, *op. cit.*, s. 108–109.

³⁵ <http://homepage1.nifty.com/HanaYugen/index.html> [dostęp 05.2003].

³⁶ Informacja współczesnego artysty i konserwatora masek, Ohtsuki Ryoji, z którym korespondowałam w 2000. Niestety, nie zachowałam korespondencji.

trzy stosunkowo szerokie równoległe pasma włosów. W przypadku *Manbi* na wysokości ucha pasmo najbardziej zewnętrzne powinno przeciąć centrum, załamać się, aby potem powrócić do poprzedniej linii, która biegnie w dół.

Maska *Manbi* była najbardziej zniszczona z konserwowanych masek (il. 8, 9). Jej ówczesny stan (il. 12, 13, 14, 15) był zarówno wynikiem nieudanych napraw przeprowadzanych w przeszłości, jak i skutkiem nieodpowiednich warunków przechowywania.

Ko-omote

Maska *Ko-omote* (wym. 21,3 × 13,8 cm, nr inw. MNK 151 683) przedstawia kilkunastoletnią, piękną, szlachetnie urodzoną dziewczycę (il. 4). Pośród masek młodych kobiet uważana jest za najpiękniejszą maskę nō. Jej wykonanie jest najwyższym sprawdzianem umiejętności rzeźbiarza masek nō – czytelny będzie nawet najmniejszy rys wulgarności w wykonaniu tego przedstawienia młodej dziewczyny. Nazwa oznacza małą (*ko*) maskę (*omote*). „Słowo »mała« należy w tym przypadku rozumieć jako młodość, urok i czar”³⁷. Za twórcę maski *Ko-omote* uważany jest rzeźbiarz Tatsuemon Shigemasa, żyjący w XV w. Wykonał on trzy sławne *Ko-omote*: *Yuki* (śnieg), *Hana* (kwiat) i *Tsuki* (księżyc). Z tych masek *Tsuki-no-Ko-omote* uległa zniszczeniu, ale dwie pozostałe się zachowały³⁸.

Maska była konserwowana w 1966 r. w Pracowni Konserwacji MNK. Podklejono wówczas emulsją poliocetanu winylu (Vinavil) odspojoną polichromię, na bazie tej emulsji założono kity kredowe, scalono kolorystycznie uzupełnienia akwarelą i spoiwem woskowym. Uzupełnienia te i retusze zmieniły się kolorystycznie, a swoją fakturą rozbijały formę rzeźbiarską maski. Prawdopodobnie użycie Vinavilu jest przyczyną trwałych deformacji powierzchni *gofun* wokół ubytków. Grunt jest w wielu miejscach spękany i odspojony, a warstwa malarska przetarta. W wielu miejscach porcelanowa powierzchnia *gofun* została zarysowana papierem ściernym (il. 5, 6, 7). Niestety, są to trwałe uszkodzenia powierzchni *gofun*.

Chūjō

Maska *Chūjō* (wym. 21,0 × 13,8 cm, nr inw. MNK 151 685) młodego mężczyzny (*otoko-men*) jest najcenniejszą z czterech konserwowanych masek (il. 1). Wykreował ją na początku XV w. artysta Fukurai (1394–1428). Zrodziła się z symbolicznego wyobrażenia osobowości legendarnego poety, dworzanina i wojownika z IX w., Ariwara Narihira (825–850)³⁹.

Przedstawia oficera arystokratę, przystojnego mężczyznę o regularnych rysach w średnim wieku. Symbolizuje szlachetną, wytworną, pełną wdzięku osobę. Ma pociągłą twarz, ugową karnację, małe lekko skośne oczy w czarnej oprawie. Czerwone usta ma lekko otwarte z widocznym górnym rzędem zębów pokrytych czarną farbą, nad górną wargą ma namalowane dość cienkie wąsy; włosy czarne, nad wygolonymi łukami brwiowymi

³⁷ E. Żeromska, *op. cit.*, s. 235.

³⁸ <http://homepage1.nifty.com/HanaYugen/index.html> [dostęp 10.05.2003].

³⁹ E. Żeromska, *op. cit.*, s. 229.

na czole zaznaczone są czarne brwi. Makijaż odpowiada ówczesnemu kanonowi urody. Na środku czoła znajduje się mały żelazny trzpień, który służy do podtrzymywania opaski, tzw. *hachimaki*, nakładanej przed wyruszeniem do walki (taki sam trzpień widoczny jest na reprodukcjach masek w literaturze). Maską ma okrągłe otwory w żrenicach, dziurkach w nosie i ustach oraz dwa małe otwory z boku na sznurek do wiązania maski na twarzy aktora.

Maska ta, według aktora *nō* Akira Matsui, który oglądał ją już po przeprowadzonej przeze mnie konserwacji, ma największą wartość artystyczną, doskonałą formę i opracowanie powierzchni. Artysta wyraził nawet pragnienie, aby mógł w niej zagrać.

Na odwrocie maski wygrawerowana jest sygnatura rodu Deme Tosui (il. 2), rzeźbiarzy masek od okresu Muromachi (1392–1573). Odwrocie wielu masek ma sygnatury umieszczone tam przez artystów, którzy je wykonali lub malowali. Mogą to być różne kategorie tych znaków: grawerowane lub ryte pokryte złotem, napisane tuszem, cynobrem, malowane złotem lub laką, rzeźbione, wypalane, indywidualnie rzeźbione z formą sekretnej sygnatury, drapane w drewnie ostro zakończonym rylcem. Wszystkie typy znaków używano, aby przekazać informację o artyście, imię maski, tradycję dotyczącą maski, intencję artysty dotyczącą stworzenia maski i datę wyrzeźbienia. Wiele tych inskrypcji dodano długo po wykonaniu maski. Często umieszczano tam dedykacje dla konkretnych świątyń lub kaplic. Odnośne znaki były dodawane przez osoby o dużym autorytecie lub wielkich artystów potwierdzających autentyczność maski. Wielu wczesnych artystów pisało swoje imię i datę zakończenia procesu rzeźbienia przed nałożeniem gruntu i końcowego koloru; wiele tych znaków jest niewidocznych do dziś⁴⁰.

Przyjęta do konserwacji maska *Chūjō* w przeszłości była już poddana nierozważnym zabiegom naprawczym: wykonano wówczas kity i olejne retusze na karnacji, przemalowano i przemyto warstwę malarską włosów, na całą powierzchnię maski położono brązowy werniks o nieznanym składzie, który powodował łuszczenie się polichromii i zmienił również jej kolorystykę (il. 3). W trakcie konserwacji po usunięciu tego werniksu pojawił się słabo czytelny ślad rysunku włosów poniżej kości policzkowych. Na podstawie analogii i zachowanego „cienia” można było zrekonstruować włosy.

Ko-jō

Maska *Ko-jō* (wym. 21,0 × 16,0 cm, nr inw. MNK 151 687) należy do grupy masek starych mężczyzn, *jō-men* (il. 20). Grubość maski i jej ciężar świadczą, że wykonano ją nie w celach scenicznych, lecz jako kopię cennej maski używanej na scenie. Maski tego rodzaju (*utsushi*) często były ofiarowywane do świątyni lub dla moźnych.

Charakterystyczne dla tej maski są naturalne włosy związane na szczycie głowy w przemyślny węzeł i broda z naturalnych włosów. Maską tchnie dostojnością i spokojem. Jej kreatorem jest rzeźbiarz Koushi Kiyomistu, żyjący w XV w. Maską od jego nazwiska zwana jest również *Koushi-jō*⁴¹.

⁴⁰ Nakanishi Toru, *op. cit.*, s. 110–113.

⁴¹ E. Żeromska, *op. cit.*, s. 203–205; <http://homepage1.nifty.com/HanaYugen/index.html> [dostęp 05.2003].

Założenia konserwatorskie

Dla pięciu konserwowanych masek przyjęto zbliżone założenia konserwatorskie. Zdecydowano się usunąć wszystkie wtórne nawarstwienia, tj. nietrafione, spękane kity, pociemniały werniks i przemalowania, położyć pęcherze i podkleić odspojony grunt (*gofun*), wzmocnić łuszczącą się warstwę malarską. Postanowiono również, sięgając po materiały używane przez japońskich rzeźbiarzy masek, wykonać rekonstrukcję gruntu (*gofun*) i odtworzyć technikę polerowanego *gofun*.

Najpilniejszym zabiegiem konserwatorskim było podklejenie odspajającej się od podłoża warstwy *gofun*. Wszystkie prowadzone w przeszłości prace „konserwatorskie” z użyciem wody zapisały się na powierzchni karnacji masek plamami i zaciekami. Jak widać na karnacjach masek *Manbi* i *Ko-omote*, uszkodzona została również warstwa polerowanego *gofun* (il. 13, 14). Warstwa *gofun* jest niezwykle chłonna i w przypadku wodnego spoiwa bardzo szybko powstaje rozległa, mokra plama, która po wyschnięciu pozostawia ciemne zacieki. Tworzywa sztuczne w rozpuszczalnikach organicznych (wykonano kilka prób) również powodowały zmiany kolorystyczne jasnej, polerowanej powierzchni *gofun*. Z powodu nasączenia polimerem w rozpuszczalniku następowała zmiana współczynnika załamania światła warstwy *gofun*, a w efekcie lokalna zmiana barwy, np. Paraloid B-72 powodował usztywnienie gruntu (*gofun*) i jego zszarzenie. Należało rozwiązać powstały problem, opracować metodę podklejania odspojen *gofun* bez pozostawiania plam, a nawet usunąć zaplamienia po niefachowych naprawach z przeszłości.

Zakres i przebieg prac konserwatorskich przedstawię na przykładzie jednej maski *Manbi*. Metodyka prac konserwatorskich dla wszystkich masek była taka sama, różnice wynikały z zakresu i rodzaju uszkodzeń.

Maska młodej kobiety *Manbi* (prace konserwatorskie – case study)

Jak już wspomniałam, maska *Manbi* była najbardziej zniszczona (il. 8, 9). Karnacja była matowa, bez połysku, pełna plam i zacieków; rozległe partie karnacji zostały trwale uszkodzone przez zeszlifowanie warstwy wykończeniowej oraz umycie wodą, która spowodowała nieodwracalne zniszczenie polerowanej warstwy *gofun*. Zewnętrzną powierzchnię gruntu (*gofun*) zeszlifowano tak bardzo, że odsłonięto spodnią, barwioną warstwę, np. nad prawym okiem i na podbródku (il. 15). Prawą brew zeszlifowano prawie całkowicie, a lewą częściowo. Większość zniszczeń została spowodowana przez pseudokonserwatorów (il. 9).

Warstwa *gofun* była mocno spękana i odspojona od drewna, w wielu miejscach kruszyła się i odpadała. Całkowicie zniszczony był szczyt głowy (il. 12). Rozległe ubytki gruntu w partii czoła, nosa, podbródka, warg i zębów były częściowo wypełnione twardym kitem kredowo-klejowym, przyczyniając się do destrukcji oryginalnej warstwy gruntu wokół ubytku. Widoczne na prawym oku maski (il. 13) ciemne zacieki są wynikiem podklejania *gofun* odspojonego od podłoża i rozlania roztworu kleju na powierzchni.

W trakcie bieżącej konserwacji usunięto wszystkie stare kity kredowo-klejowe. Na szczycie głowy i na górnej wardze w ubytkach pokazały się fragmenty wcześniejszej polichromii (il. 16).

Do podklejania odspojonego gruntu (*gofun*) wybrano czystą, bezbarwną żelatynę w płatkach (4% wodny roztwór). Próby z użyciem kleju *sanzenbon* nie były zadawalające

z powodu jego ciemnego zabarwienia w roztworze wodnym, co intensyfikowało zaplamienie powstające przy wysychaniu warstwy *gofun*.

W trakcie prac wypracowano metodę podklejania odspojonej i spękanej warstwy *gofun*, połączoną z równoczesnym usuwaniem plam powstających przy jego wysychaniu. Po wprowadzeniu pod odspojony grunt spoiwa i po jego lekkim uelastycznieniu pod wpływem wody dociskano go do podłoża, a następnie nakładano na wierzch lekko wilgotną papkę tlenku magnezu. Po jej wyschnięciu (z reguły na drugi dzień) usuwano ją i zakładano następną aż do usunięcia plamy z powierzchni maski. Niejednokrotnie czynność tę powtarzano kilkanaście razy. W ten sam sposób usunięto również istniejące plamy i zacieki lub zmniejszono ich intensywność.

Sprowadzono z Japonii materiały do rekonstrukcji gruntu: *gofun* i klej *sanzebon*⁴². Przeprowadzone próby uzyskania „polerowanego *gofun*” wypadły bardzo dobrze, co pozwoliło na wykonanie uzupełnień ubytków mechanicznych gruntu zgodnie z technologią wykonania maski.

Akira Matsui (*shite*), mistrz *nō* ze szkoły Kita, oglądając maskę *Manbi* w trakcie konserwacji (przed rekonstrukcją włosów) wyraził opinię, że maska jest niepełna i nie przedstawia wartości, gdyż owal maski powinien być zamknięty, a linia włosów tworzyć całość. Natomiast ubytek na górnej wardze i zębach jest dopuszczalny, nie rozbija spójności formy. Ostatecznie uzupełniono prawie wszystkie ubytki mechaniczne gruntu (*gofun*) oraz część płytkich powierzchniowych ubytków i wykonano rekonstrukcję dolnej wargi, natomiast pozostawiono widoczne na górnej wardze i na szczycie głowy fragmenty wcześniejszej (oryginalnej) warstwy wykończeniowej.

Zaprawę wykonaną z *gofun* i roztworu kleju *sanzebon* przygotowywano zawsze świeżą, kładziono ją w wielu warstwach, wielokrotnie szlifowano na sucho aż do uzyskania gładkiej, jedwabistej powierzchni. Wszystkie uzupełnienia i rekonstrukcje przekleiono słabym roztworem kleju *sanzebon* z alunem glinowo potasowym (tzw. *doso*). Do scalenia kolorystycznego i rekonstrukcji włosów wykorzystano akwarele firmy Winston & Newton. Ostatnim etapem prac przy samej masce było polerowanie jej powierzchni (*gofun*)⁴³. Jednak swoiste domknięcie prac stanowiło wykonanie skrzynki z drewna lipy, w której przechowywana maska ma bezpieczny mikroklimat⁴⁴.

⁴² *Gofun* i klej *sanzebone* otrzymano dzięki staraniom B. Romanowicz, kustosz Działu Sztuki Dalekiego Wschodu MNK.

⁴³ Dokładny opis przebiegu prac konserwatorskich przy wszystkich maskach przedstawiono w Dokumentacji konserwatorskiej masek *nō* ze zbiorów MNK, 2003, mnps, Pracownia Konserwacji Malarstwa i Rzeźby w Pałacu bpa E. Ciołka MNK.

⁴⁴ Maski *nō* tradycyjnie przechowuje się w jedwabnych saszetkach i w skrzynkach wykonanych z drewna paulowni. Jest to lekkie drewno, które szybko reaguje na zmiany wilgotności i dlatego jest dobrym zabezpieczeniem przed jego zmianami, a jednocześnie nie paczy się i nie pęka. Zgodnie z udzielonymi mu wskazówkami skrzynki dla wszystkich masek wykonał S. Słota, pracownik Pracowni Konserwacji Mebli Drewnianych i Tapicerowanych MNK.

Japanese Nō Theatre Masks from the Collection of the National Museum in Krakow. Conservation as a Form of Intercultural Dialogue

Summary

In 1920, Feliks Manggha Jasiński donated to the National Museum in Krakow his unique collection including *nō* theatre masks: two male masks – of a young man *Chūjō* and an old man *Kō-jō* – and two female masks: *Kō-omote* and *Manbi*. Before conservation all the masks were in very poor condition. It was caused not only by the passing of time and storage conditions. To make matters worse, they were also damaged as a result of inappropriate repairs ignoring the fact that they come from a different culture.

Nō theatre masks are some of the most refined and at the same time simple masks when it comes to their form. Their form and character in an essential way add to the mystical-aesthetic quality of the *nō* theatre referred to with the specific Japanese term *yūgen*. Therefore, their conservation posed a considerable challenge. At the beginning conservators carried out an analysis of the materials used in Japanese art, their origin, production, features and, above all, the symbolism of forms produced with the use of these materials. A detailed plan of the conservation treatment was adopted, taking into account the ideals of Japanese aesthetics, in particular the one characteristic of the *nō* theatre.

All alterations were removed, i.e. layers of wrongly selected, cracked putty, darkened varnish and re-paintings; bubbles were flattened and the loosened primer (*gofun*) was backed; the peeling-off painting layer was strengthened. Conservators developed a method of backing the loosened and cracked *gofun* layer combined with removing stains. Based on the materials used by Japanese sculptors of masks, the polished *gofun* technique was reconstructed, the same as mechanical losses.

The methodology of the conservation was the same for all the masks and the only differences resulted from the scale of damage.



1. *Chūjō*, maska *nō* męska, okres Edo, wym. 21,0×13,8 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151685. Stan po konserwacji. Fot. R. Klincewicz-Krupińska, 2003



2. *Chūjō*, maska *nō* męska, okres Edo, wym. 21,0×13,8 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151685. Grawerowana sygnatura japońskiego rzeźbiarza masek (*men-uchi*) z rodu *Deme Tosui* wykonana na odwrociu maski. Fot. G. Zy-gier, 2003



3. Maska *nō* męska, *Chūjō*, okres Edo, wym. 21,0×13,8 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151685. Stan w trakcie usuwania pociemniałego werniksu z lica. Fot. R. Klincewicz-Krupińska, 2000

4. *Ko-omote*, maska *nō* młodej kobiety, okres Edo, wym. 21,3×13,8 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151683. Stan po konserwacji. Fot. G. Zygier, 2003



5. *Ko-omote*, maska *nō* młodej kobiety, okres Edo, wym. 21,3×13,8 cm, drewno polichromowane, okres Edo, nr inw. MNK 151683. Część górna maski. Widoczne spękania warstwy gruntu (*gofun*), wadliwe kity i uszkodzenie polerowanej powierzchni *gofun*. Fot. G. Zygier, 1999





6. *Ko-omote*, maska *nō* młodej kobiety, okres Edo, wym. 21,3 × 13,8 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151683. Stan po konserwacji z lat 60. XX w. Wadliwa rekonstrukcja dolnej wargi, liczne spękania polichromii, uszkodzenie polerowanego *gofun* papierem ściernym (ciemne rysy). Fot. G. Zygier, 1999



6. *Ko-omote*, maska *nō* młodej kobiety, okres Edo, wym. 21,3 × 13,8 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151683. Uszkodzenia dolnej części maski: ubytki mechaniczne, spękania i zarysowania gruntu (*gofun*). Fot. G. Zygier, 1999

8. *Manbi*, maska *nō* młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), XVII w., wym. 21,5 × 13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151 684. Przód przed konserwacją. Widoczne liczne ubytki mechaniczne, spękania gruntu (*gofun*), pęcherze, plamy i zacieki. Fot. G. Zygier, 1999



9. *Manbi*, maska *nō* młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), XVII w., wym. 21,5 × 13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151684. Przód $\frac{3}{4}$ przed konserwacją. Fot. G. Zygier, 1999





10. *Manbi*, maska *nō* młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), XVII w., wym. 21,5×13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151684. Odwrocie maski z malowaną inskrypcją wykonaną cynobrem z czerwienią żelazową. Fot. G. Zygier, 1999



11. *Manbi*, maska *nō* młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), XVII w., wym. 21,5×13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151684. Inskrypcja w detalu. Od lewej: sygnatura artysty (tzw. *kotobuki*), nazwa maski (*Manbi* – młoda dziewczyna), imię artysty Yukan oraz znak *utsushi*, oznaczający kopię. Yukan to rzeźbiarz masek *nō* z XVII w. Fot. R. Klincewicz-Krupińska, 2001



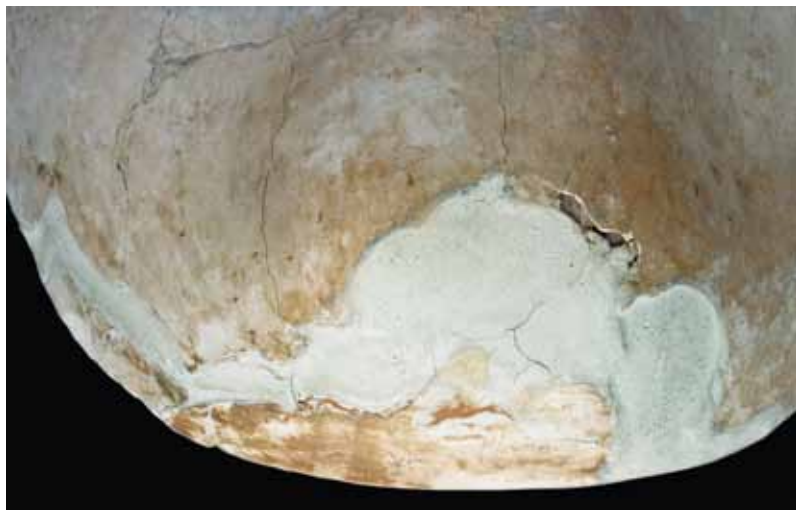
12. *Manbi*, maska nō młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), wym. 21,5 × 13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151684. Przed konserwacją. Liczne spękania i odspojenia gruntu od drewna, rozległe ubytki warstwy malarskiej włosów oraz wadliwe uzupełnienia wykonane zaprawą kredowo-klejową na górnej części maski. Fot. R. Kliniecwicz-Krupińska, 1999



13. *Manbi*, maska nō młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), wym. 21,5 × 13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151684. Prawe oko przed konserwacją. Główne uszkodzenia to plamy i zacieki, spękany i odspojony od podłoża grunt oraz zniszczona powierzchnia polerowanego *gofun* przez umycie wodą. Fot. R. Kliniecwicz-Krupińska, 1999



14. *Manbi*, maska *nō* młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), wym. 21,5×13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151684. Przed konserwacją. Wadliwe uzupełnienie dolnej i górnej wargi wykonane zaprawą kredowo-klejową, spękania gruntu (*gofun*) i plamy. Fot. R. Klincewicz-Krupińska, 1999



15. *Manbi*, maska *nō* młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), wym. 21,5×13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151684. Przed konserwacją. Na brodzie widoczny duży mechaniczny ubytek gruntu wypełniony zaprawą kredowo-klejową, wierzchnia biała warstwa *gofun* został częściowo zeszlifowana aż do spodniej barwionej warstwy. Fot. R. Klincewicz-Krupińska, 1999



16. *Manbi*, maska nō młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), wym. 21,5 × 13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151684. W trakcie konserwacji po podklejeniu gruntu, oczyszczeniu powierzchni, usunięciu plam oraz wadliwych kitów. Na górnej wardze odsłonięto fragment wcześniejszej polichromii. Fot. R. Kłincewicz-Krupińska, 2001



17. *Manbi*, maska nō młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), wym. 21,5 × 13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151684. W trakcie konserwacji po wykonaniu uzupełnień ubytków i rekonstrukcji dolnej wargi z użyciem materiałów stosowanych przez japońskich rzeźbiarzy masek, *gofun* i kleju *sanzebone*. Na górnej wardze pozostawiono ubytek z widoczną wcześniejszą polichromią. Fot. R. Kłincewicz-Krupińska, 2003



18. *Manbi*, maska *nō* młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), wym. 21,5 × 13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151684. Po konserwacji, lico. Fot. R. Klincewicz-Krupińska, 2003



19. *Manbi*, maska nō młodej kobiety, Yukan (*men-uchi*), XVII w., wym. 21,5×13,7 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151684. Po konserwacji, widok z boku. Fot. R. Klincewicz-Krupińska, 2003



20. Ko-jō, maska *nō* starca, okres Edo, wym. 21,0×16,0 cm, drewno polichromowane, nr inw. MNK 151687. Po konserwacji. Fot. G. Zygiel, 2003