



K—A—V—K—A
knižní a výtvarná kultura



**NÁRODNÍ
MUZEUM**

MINGEI

Lidové umění a řemeslo v Japonsku

Vlasta Winkelhöferová



Vlasta
Winkelhöferová

MINGEI

Lidové umění
a řemeslo
v Japonsku

Obsah

Kniha vychází s finanční podporou
Ministerstva kultury České republiky
a Státního fondu kultury České republiky



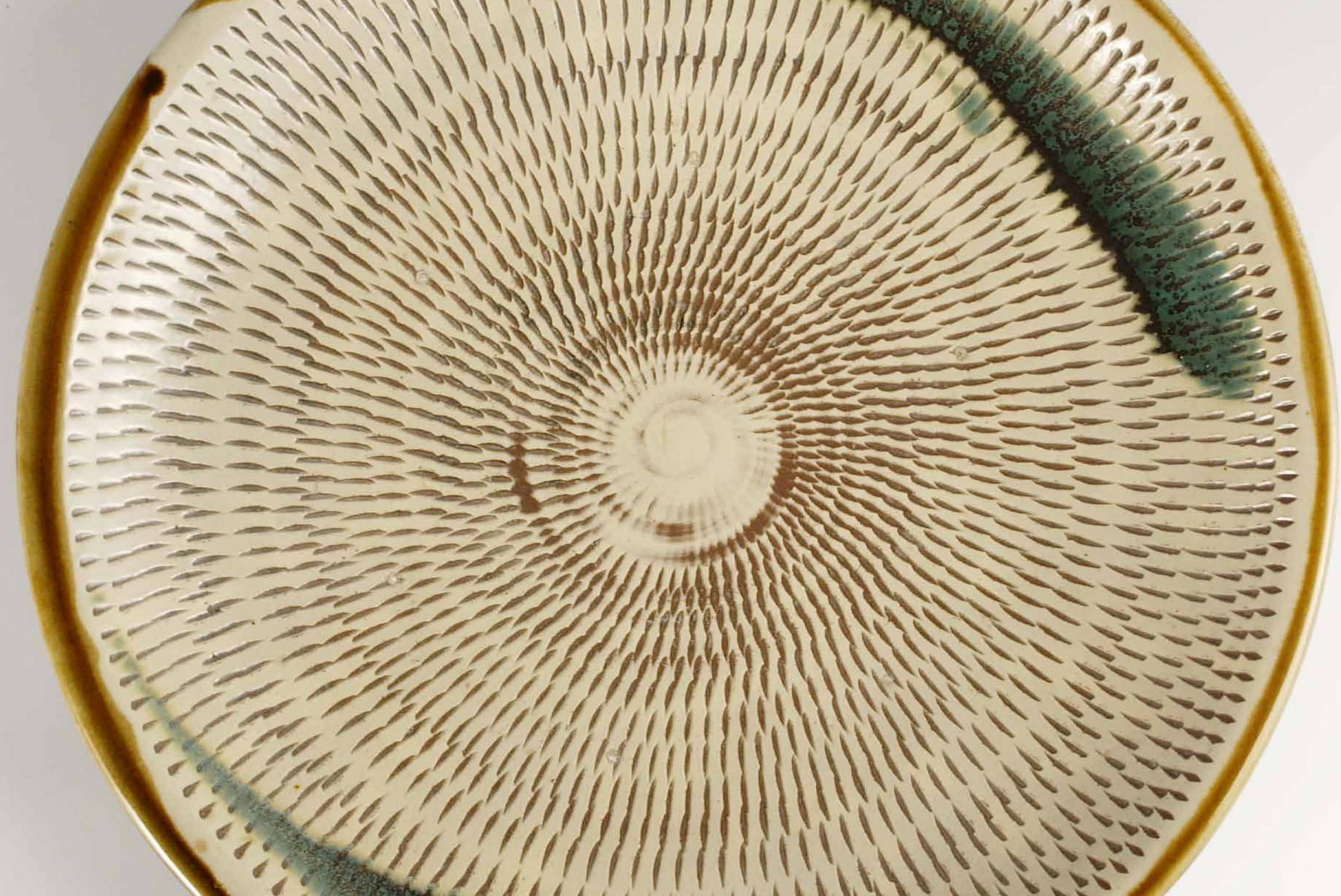
Concept & text © Vlasta Winkelhöferová – heirs, 2022
Graphic design © Jiří Troskov, Jitro Design, 2022

© K-A-V-K-A knižní a výtvarná kultura s. r. o., 2022
© Národní muzeum, 2022

ISBN 978-80-908575-2-0 (K-A-V-K-A)
ISBN 978-80-7036-714-8 (Národní muzeum)

15	Slovo úvodem k prvnímu vydání	19	Co je mingei	387	Janagi Sóecu: Krása nepravidelnosti
17	Poděkování a několik doprovodných slov k druhému vydání	31	Lidová keramika	393	Přehled období japonských dějin
		51	<i>Lidová keramika na ostrově Kjúšú</i>	394	Slovníček japonských termínů
		64	<i>Keramika souostroví Rjúkjú</i>	400	Bibliografie
		75	<i>Keramika západního Honšú</i>	404	Rejstřík
		89	<i>Keramika středního Japonska a ostrova Šíkoku</i>	413	Ediční poznámka
		103	<i>Keramika severního Japonska</i>		
		113	Lidový textil		
		153	Lidové hračky		
		161	<i>Hračky dřevěné</i>		
		183	<i>Hračky z papíroviny a papíru</i>		
		203	<i>Hračky ze slámy a jiných přírodních materiálů</i>		
		207	<i>Hliněné hračky</i>		
		210	<i>Zvukové hračky</i>		
		215	<i>Hračky textilní a přízové</i>		
		217	<i>Miniatury</i>		
		219	Lidové malby a sochařství		
		243	Ruční výroba papíru		
		265	Košikářství a výrobky z rostlinných materiálů		
		295	Předměty ze dřeva a přírodního laku		
		317	Kov, kámen a sklo		
		331	Lidové stavitelství		
		367	Mingei a moderní doba		







Slovo úvodem k prvnímu vydání

Práce na této knize byla pro mne více radostí než prací, neboť mi poskytla příležitost znovu se podrobně zabývat tou oblastí japonské kultury, která přitahovala mou pozornost od samého počátku mých japanologických studií. Jsem si dobře vědoma, že kniha je pouhým nahlédnutím do bohatství japonských lidových řemeslných tradic a že téma každé z kapitol by si zasloužovalo vlastní rozsáhlou studii či publikaci. Doufám však, že i toto nahlédnutí bude pro české čtenáře novým obohacením jejich znalostí o Japonsku, neboť téma nebylo u nás ještě knižně zpracováno.

Za mimořádnou přízeň osudu považuji to, že jsem mohla Japonsko zastihnout v době, kdy staré zvyky, tradice a lidová řemesla byly stále ještě samozřejmou součástí japonského života – třebaže druhá světová válka a společenské změny, jež ji provázely a následovaly, zanechaly i v této oblasti své neklamné stopy. Několikrát pobyt v Japonsku mi poskytl možnost na vlastní oči poznat atmosféru prostředí, v němž lidové výrobky vznikaly a vznikají, spatřit lidové řemeslníky v jejich dílnách přímo při práci, hovořit s nimi. Taková setkání se zprvu nejčastěji odehrávala v odlehlých horských oblastech, do nichž před desetiletími, v počátcích mého zájmu o japonské lidové umění a řemesla (sdíleného i mým manželem, rovněž japanistou), vedly obvykle jen úzké a nepříliš sjízdné cesty. Doba se však změnila. A tak na přelomu dvacátého a jednadvacátého století vedou při cestách za tradičními řemeslníky k cíli již

dobré silnice, do některých míst lze dokonce zajet rychlovlakem *šinkansen*. Ale ani za těchto nových podmínek neztratily předměty vycházející z rukou mistrů starých řemesel nic ze svého půvabu a kvalit.

Na rukopisu jsem pracovala zhruba tři roky, určitá doba uplynula také od dokončení rukopisu do vydání knihy. Avšak myšlenkou, moci alespoň ve zkratce představit českým čtenářům rozmanitost a krásu japonského lidového řemesla a umění, jsem se v duchu zaobírala skoro půl století. Proto pocítuji upřímnou vděčnost ke všem, kdo to umožnili a byli mi při realizaci knihy nápomocni. Nakladatelství Lidové noviny děkuji za to, že mi dalo příležitost knihu napsat. Všem jeho pracovníkům i těm, kdo se podíleli na konečné podobě knihy, vzdávám dík za výbornou a podnětnou spolupráci. PhDr. Janě Součkové, DrSc., ředitelce Náprstkova muzea v Praze, a PhDr. Heleně Honcoopové, ředitelce Sbírkový orientálního umění Národní galerie v Praze, ze srdce děkuji za vytrvalou aktivní i morální podporu. Kurátorce japonské sbírky v Náprstkově muzeu PhDr. Alici Kraemerové za obětavou pomoc při výběru předmětů z muzejní sbírky, jež jsou v knize představeny. Mé velké díky zalétají rovněž do Japonska, především k paní Teiko Utsumi, výkonné ředitelce muzea Nihon Mingeikan v Tokiu. Jsem jí vděčna za přátelské povzbuzování a za aktivní pomoc při realizaci knihy, za poskytnutí odborných rad a materiálů, jakož i za souhlas k použití fotodokumentace některých předmětů ze sbírek Mingeikanu. Projekt vydání knihy významně podpořil rovněž pan Kóiči Takahaši, bývalý velvyslanec Japonska v Praze. I jemu patří mé upřímné díky. Děkuji také svým dlouholetým přátelům Dr. Rjóičimu Saitóovi a jeho paní Čizu z Tokorozawy, kteří mi poskytli důležitý studijní materiál pro kapitolu o lidových hračkách. Panu Šósuke Ókošimu z Tokia jsem vděčna za pomoc při ověřování japonských odborných a dialektických termínů. A panu Jukio Seinovi z Jonezawy za to, že mne seznamoval s lidovými řemesly a řemeslníky prefektury Jamagata.

Knihy vyšla za laskavé podpory nadace The Japan Foundation (Kokusai kórijú kikin) z Tokia. Mé díky proto patří také všem, kdo o poskytnutí grantu rozhodli.

Poděkování a několik doprovodných slov k druhému vydání

Od prvního vydání knihy uplynulo dlouhých šestnáct let a za tu dobu se ve světě mnohé změnilo. Ze slov v úvodu k prvnímu vydání bych však nezměnila jediné slovo a své díky znovu opakuji. Jen musím s lítostí v srdci zmínit, že mnozí ze zmíněných japonských přátel a podporovatelů již nejsou mezi námi a druhé vydání nebudou moci spatřit.

Považovala jsem první vydání za jakousi tečku za svými snahami představit japonské *mingei* českým čtenářům v ucelené knižní podobě. Bylo pro mne proto milým překvapením, když mě paní Mgr. Karolína Truhlářová z nakladatelství K-A-V-K-A knižní a výtvarná kultura oslovila s návrhem k tématu se vrátit a připravit pro jejich nakladatelství vydání druhé. Děkuji za poskytnutí této příležitosti i za velikou a všestrannou pomoc při realizaci knihy, které se mi dostalo od všech pracovníků nakladatelství. Mé díky patří také PhDr. Evě Dittertové, současné ředitelce Náprstkova muzea, která druhé vydání knihy osobně podporovala, a Mgr. Adéle Tůmové, kurátorce sbírky Japonska a Koreje, za spolupráci při výběru dalších sbírkových předmětů do knihy. V neposlední řadě děkuji fotografovi panu Otovi Palánovi, který všechny předměty krásně vyfotografoval.

Vlasta Winkelhöferová

Co je *mingei*

Japonsko je dnes vyspělou průmyslovou zemí s bohatým kulturním životem doslova globálního charakteru. V tomto ohledu se nijak neliší od moderních západních zemí. Přesto v japonské společnosti stále ještě zůstává dostatečně široký prostor také pro domácí tradice všeho druhu. A tyto tradice pouze nepřžívají, nýbrž dokonce prosperují a jsou hodnotou vysoce oceňovanou i v zahraničí.

Tato kniha je věnována speciální oblasti japonské výtvarné kultury, pro niž mají Japonci pojmenování *mingei*. Slovo *mingei* je dnes již naprosto nedílnou součástí japonštiny a japonského života, takže si málokdo uvědomuje, že se jedná o uměle vytvořený výraz, který ve starší japonštině neexistoval. Teprve v roce 1926 jej vytvořil Janagi Sóecu (1889–1961),¹ zakladatel hnutí za záchranu a vzkříšení lidových řemesel a lidového umění. Utvořil jej z dvojslovného termínu *minšúteki kógei*, který znamenal „výtvarná řemesla lidových mas“ či prostě „lidová řemesla“. Poněvadž byl termín příliš dlouhý, zkrátil jej jeho tvůrce na *mingei*.

Schopnost snadno vytvářet a pohotově přijímat nová slova je pro japonštinu charakteristická a v japonské historii bylo hned několik období, kdy k tvorbě neologismů docházelo obzvláště intenzivně. Především to byla doba přejímání

¹ Všechna japonská jména osob uváděná v této knize (kromě Slova úvodem) jsou řazena podle japonských zvyklostí, tj. na prvním místě příjmení, jméno rodové, a na druhém místě jméno osobní. Na druhém místě stojí někdy místo osobního jména umělecký pseudonym.

buddhismu a čínských kulturních vlivů mezi šestým až devátým stoletím. Obdobím, kdy vytváření nových slov nebylo ničím výjimečným, se stala i druhá polovina 19. století a počátek 20. století. Spolu s otevřením Japonska mezinárodním stykům začaly v šedesátých letech 19. století do země ze Západu přicházet nejen mnohé technické a civilizační vymoženosti, ale také početné pojmy a termíny odborné, pro něž v japonštině neexistovaly ekvivalenty. Bylo nutné razit nová slova pro technické novinky stejně jako pro pojmy abstraktní. Tak poměrně rychle vznikla rozsáhlá moderní terminologie, vytvořená buď z vlastních zdrojů japonštiny, anebo přejatá z cizích jazyků a foneticky přizpůsobená japonské výslovnosti.

Koncem 19. století byli Japonci v kulturní oblasti rovněž konfrontováni se západním zájmem o lidovou kulturu a s pro ně novým západním pojetím umění. Sami totiž tradičně nepocítovali zásadní rozdíl mezi takzvaným vysokým uměním, pod nímž se v Evropě myslí především malířství a sochařství, a uměním aplikovaným, tedy uměleckými řemesly. To platí pro celou oblast Dálného východu, kde je často velmi obtížné obé od sebe přesně rozlišit. Tvůrci obojího byli v podstatě všichni považováni za jistý druh řemeslníků, kteří vykonávali svou profesi, jejímž produktem byly předměty jako obrazy, sochy, vázy, keramika, textil, kaligrafie, stavby a podobně. Po staletí vypěstované pozoruhodné estetické cítění a vkus, které byly společné všem vrstvám japonské společnosti, a existence celé řady speciálních řemeslných technik, tradovaných po generacích v jednotlivých rodinách, vytvořily podstatu krásy japonského řemeslného výrobku.

Na konci 19. století se do Japonska začalo šířit také západní pojetí uměleckého projevu. Aby se mohla do japonštiny překládat odborná uměnovědná díla zahraničních autorů, musely se nově vytvořit dosud nepoužívané termíny také v japonštině. Slovo *mingei* nebylo tedy žádnou ojedinělou výjimkou. Cesta k jeho vytvoření však zcela přímočará nebyla. Janagi a jeho stoupenci, kteří vůbec jako první v Japonsku začali věnovat hlubší odbornou pozornost lidové materiální kultuře, se s neexistencí výstižného termínu potýkali řadu let a oblast lidového umění a řemesla mezitím opisovali různě. Vážně uvažovali o termínu *minšū geidžucu* (umění lidových mas),

avšak substantivum *geidžucu* (výraz rovněž nově vytvořený až v 19. století) s explicitním významem „(vysoké) umění“ jim připadalo nevhodné. Příliš jasně implikovalo tvorbu individuálních umělců, a nikoli výrobky anonymních řemeslníků. Termín *mingei* se v Japonsku poměrně snadno ujal, ale současně s jeho vznikem nastal problém, jak toto nové japonské slovo přesně překládat do cizích jazyků. První slabika *min* a jí odpovídající znak znamená „lid“, ale druhá slabika *gei* a jí odpovídající znak znamená nejen „umění“, ale také „řemeslo“. Ve veřejnosti převládly tendence chápat význam slova *mingei* pouze jako „lidové umění“, avšak Janagi Sóecu, dobře si vědom významového obsahu původního dvojsloví, z něhož termín vytvořil, dával oproti překladu „lidové umění“ (v angličtině *folk arts*) přednost překladu „lidová řemesla“ (v angličtině *folk crafts*). Také oficiální mezinárodní název tokijského muzea Nihon Mingeikan, které Janagi Sóecu založil a v němž jsou shromážděny nejcennější exempláře lidových výrobků z celého Japonska, v angličtině zní The Japan Folk Crafts Museum. I autorka této knihy strávila nemálo času úvahami, jaký jednoznačný český ekvivalent pro slovo *mingei* zvolit, aby obsáhl jak význam „lidové umění“, tak význam „lidová řemesla“. Avšak bezúspěšně. V textu proto užívá obojí a opakovaně se v zájmu stručnosti a výstižnosti uchyluje k termínu japonskému. Je to řešení, které při psaní odborných textů z této oblasti volí většina nejaponských autorů.

Ani v Japonsku samotném, kde se lidovým řemeslům předtím nikdy nevěnovala speciální pozornost, nebyl sémantický obsah slova *mingei* zprvu všem zcela jasný. Janagi Sóecu proto během svého života věnoval mnoho času a energie jeho výkladu. Janagiho základní snahou bylo zdůraznit fakt, že nejen výtvarné umění a umělecká řemesla, určené nejvyšším společenským kruhům, ale i nenápadné a prosté předměty, které byly vyráběny pro potřeby vrstev lidových, mají svou uměleckou hodnotu a estetickou působivost. A že je třeba jim věnovat stejnou pozornost a studovat je stejně intenzivně. Napsal řadu statí a knih, ve kterých významový obsah slova *mingei* opakovaně a do detailů vysvětloval. Užitkové předměty, které prostí lidé používají ve svém životě, nazval Janagi slůvkem *mingeihin* a řadil do této kategorie předměty denní potřeby jako oděvy, nábytek, stolní a jiné nádoby, textil, pomůcky na

psaní a podobně. *Mingei* má podle něho dva základní znaky: prvním je funkčnost a druhým je obyčejnost.

Ve své publikaci *Zásady mingei*² charakterizoval Janagi *mingei* následovně: „Ti, kdo vyrábějí lidové výrobky, nejsou významní jedinci, nýbrž bezejmenní řemeslníci. To, co vyrobí, není určeno k vystavování, nýbrž k tomu, aby bylo oceňováno pro svou každodenní užítkovost. Jsou to běžné nezbytnosti, vyráběné ve velkém množství a cenově dostupné. Charakter *mingei* se rodí ze životního stylu komunity.

Mingei není každá levná nezbytnost, kterou lze spatřit na policích obchodů. *Mingei* musí být poctivé ve své užité funkčnosti. Předměty vyráběné z komerčních důvodů nejsou poctivé ve vztahu k funkčnosti.

Výrobky vyráběné módně jsou elegantní a vybroušené a často založené na vyhraněných preferencích. Ale nejsou *mingei*, neboť je v nich upřednostněna starost o zdobnost a myšlenku před zásadou užítivosti.

Výrobky *mingei* musejí 1) být poctivé ve své užítkovosti a tvarově zdravé; 2) pečlivě dbát na kvalitu; 3) být vyrobeny přirozenou, nenásilnou metodou; 4) být ohleduplné k uživateli.“

Výrobky, které kladou větší důraz na dojem než na kvalitu, jsou vědomě ledabyle provedeny, mají vulgární barvy a nemyslí na uživatele, byly podle Janagihovo výroby nepoctivými a neetickými. Pravé *mingei* by tedy mělo být výrobkem zdravým ve fyzickém i duchovním slova smyslu, mělo by zachovávat věrnost každodennímu životu a mělo by být pro uživatele dobrým, přátelským společníkem. Mělo by být spolehlivým výrobkem, s nímž žijeme v souladu a k němuž pociťujeme tím větší náklonnost, čím déle jej používáme. Základními rysy *mingei* jsou přirozenost, prostota, poctivost a bytelnost.

Mnohé rysy *mingei*, které Janagi Sóecu ve svých statích zdůrazňuje, odpovídají tradičnímu japonskému estetickému požadavku zvanému *šibumi*, v adjektivním tvaru *šibui*. Estetickou kategorií *šibumi* charakterizují střízlivost, klid, prostota a neokázalá kvalita. Předměty, které jsou *šibui*, se vyznačují střídmou, nevyumělkovanou krásou a tlumenými přírodními barvami.

² *Mingei no šuši*, vyd. 1985, citováno dle *Mingei — Nihon no dentóbi mingei*, (*Mingei — Two Centuries of Japanese Folk Art*), str. 7.

Z historického hlediska předměty spadající do kategorie pravého původního japonského *mingei* vznikaly v době před industrializací Japonska. To znamená, že k hlavnímu rozkvětu lidového umění a řemesel došlo v období Tokugawa (1603–1867), zvaném též období Edo. Období Tokugawa, trvající více než dvě a půl století, bylo na jedné straně obdobím centralizovaného feudálního režimu, ale zároveň také dobou míru a pokojného života, který nenarušily žádné občanské války, jež v dřívějších staletích trvale sužovaly zemi a doléhaly obzvláště těžce na nejnižší vrstvy obyvatelstva. Rovněž životní úroveň lidových vrstev v tomto období značně vzrostla a spolu s tím stoupl i počet provozovaných řemesel a řemeslníků, neboť jejich výrobky začaly nacházet širší odbyt. Na vývoj unikátní, osobité japonské kultury, včetně lidových řemesel, měla vliv ještě další skutečnost. Tokugawská feudální vláda prosazovala od třicátých let 17. století tvrdou izolacionistickou politiku, podle níž měli cizinci pod trestem smrti zakázáno přijíždět do země a Japonci naopak nesměli ze země vycestovat. Striktně omezené výjimky byly vyhrazeny pouze holandským a čínským obchodním lodím v přístavu Nagasaki na ostrově Kjúšú. Kromě této obchodní výměny, provozované pod přímým dozorem feudální vlády, byly styky s cizinou a cizinci přísně trestány. Izolace země od zbytku světa, umožněná geografickou odloučeností ostrovního Japonska, vedla k tomu, že se japonská kultura po dvě stě padesát let vyvíjela převážně jen z vlastních domácích zdrojů, nezávisle na vlivech zvenčí.

Uzavřenost Japonska přispěla sice ke zrodu osobité národní kultury, ale zároveň způsobila jeho opožďování v sociálním a hospodářském vývoji. V polovině 19. století, kdy západní vyspělé země Evropy a USA již prošly průmyslovou revolucí, Japonsko bylo stále ještě zaostalým feudálním státem, který se příliš nezměnil od počátku 17. století, kdy se vlády v zemi chopili šógunové z rodu Tokugawa. Za této nepříznivé situace Japonsko v padesátých letech 19. století pod nátlakem velmocí konečně ze své proticizinecké politiky poněkud slevilo a uzavřelo smlouvy se Spojenými státy americkými, Británií, Ruskem a Holandskem, na jejichž základě směla jejich plavidla přijíždět do několika japonských přístavů.

Po takzvané restauraci Meidži (1868), která znamenala obnovení císařské moci a ukončení izolacionistické politiky

prosazované dřívější vojenskou feudální vládou, se Japonsko konečně otevřelo světu. Zprvu váhavě, ale záhy s plnou intenzitou. Došlo k prudkému rozvoji mezinárodního obchodu a k živé kulturní výměně. Japonci dychtivě studovali a přejímali ze Západu všechny nejnovější technické a civilizační vymoženosti a jejich životní styl se začal od základu měnit. Ve své touze co nejrychleji se vyrovnat vyspělým zemím světa mnohé věci a ideje přicházející z Evropy a Ameriky přejímali často až nekriticky a příliš překotně.

Japonské snahy o všestrannou modernizaci země podle západních vzorů sice přinesly pozoruhodný hospodářský pokrok a posílení mocenského postavení země, zároveň však měly negativní dopad na tradiční odvětví uměleckých řemesel i lidovou výtvarnou kulturu. Ručně vyráběné domácí zboží nemohlo účinně konkurovat přílivu mnohem levnějších, průmyslově vyráběných produktů z ciziny. Japonsko proto v překvapivě krátké době vybudovalo vlastní průmysl, především lehký, a zahájilo masovou produkci levných výrobků denní potřeby. Modernizace průmyslu však bezprostředně ohrozila existenci po staletí vzkvétajících domácích řemeslných tradic. Poté co japonská vláda zjistila, že tradiční japonské umění a řemeslné výrobky sklízí obdiv u cizinců, začala takovými předměty obesílat světové výstavy, kde vesměs dosáhly velkých úspěchů. Vláda si pohotově uvědomila, jaké šance pro japonský export tyto úspěchy znamenají, a přikázala výrobcům tradičního zboží (především porcelánu, lakových předmětů a cloisonné), aby je vyráběli na vývoz. To sice dílny uměleckých řemesel existenčně zachránilo, ale také ovlivnilo charakter i kvalitu vyráběných předmětů. Zboží na vývoz se totiž postupně přizpůsobovalo západnímu dobovému vkusu. Takovéto zboží na export, kterému Japonci říkali *hamamono*, „věci z hamy“, čímž se myslely „věci z Jokohamy“, neboť právě z tohoto přístavu byly hojně vyváženy do ciziny, se pozvolna vzdalovalo japonským tradicím a slevovalo i v požadavcích na kvalitu provedení. Ale popularita tohoto zboží v západních zemích vedla nakonec k tomu, že si je do svých domovů jako módní doplňky začali pořizovat sami Japonci.

V japonských kulturních dějinách dochází opakovaně k jevu, jenž bývá přirovnáván k pohybu kyvadla. Z fáze

intenzivního přejímání z ciziny se kyvadlo náhle zhoupne na zcela opačnou stranu a přichází období, kdy se japonská společnost obrátí do sebe, vše vypůjčené a převzaté dokonale japanizuje a začne zdůrazňovat vlastní národní tradice. K takovému jevu došlo koncem prvního tisíciletí po několika-setletém přejímání kulturních vymožeností z Číny, v menším rozsahu i v prvních desetiletích 17. století po necelém století kontaktů s Evropou a s křesťanstvím. Ke zhoupnutí kyvadla došlo také v době Meidži (1868–1912), a to poměrně záhy, již v osmdesátých a devadesátých letech 19. století. Mnohým Japoncům totiž přílišné zdůrazňování a preferování všeho západního začalo připadat jako zcela neúnosné a začali volat po vzkříšení a uchování japonských tradic a hodnot.

Vznik hnutí za záchranu tradičního lidového umění a řemesel byl rovněž jednou z reakcí na příval cizích novot a idejí po roce 1868. Iniciátorem a ideologem hnutí za vzkříšení lidových řemesel a umění a za uznání jejich kvalit se stal již zmíněný Janagi Sóecu, osobitý myslitel, který se původně zabýval filozofií a buddhismem, ale později získal jméno také jako literární a výtvarný kritik. Janagiho role v japonském prostředí bývá přirovnávána k roli Johna Ruskina (1819–1900) a Williama Morrise (1834–1896) v Anglii. Filozof, estetik a kritik umění Ruskin v industrializaci spatřoval nebezpečí pro moderního člověka a jeho ideálem byla patriarchální řemeslná výroba, o jejíž vzkříšení se aktivně snažil. Svými myšlenkami ovlivnil W. Morrise, který se svými stoupenci založil hnutí Arts and Crafts (Umění a řemesla), jež usilovalo o rozvíjení a ozdravení uměleckých řemesel. Janagi Sóecu byl jejich myšlenkami skutečně ovlivněn, ale až v pozdějších letech života, neboť původně se zabýval především básnickým dílem Williama Blakea a Walta Whitmana, východní i západní filozofií a buddhismem. Třebaže Janagi bývá s oběma Angličany srovnáván, je mezi ním a jimi jeden nepřehlédnutelný rozdíl. Zatímco Ruskinovo a Morrisovo romantismem ovlivněné hnutí nedokázalo vzdorovat tvrdé realitě doby a nedosáhlo výraznější odezvy, Janagi Sóecu se svými stoupenci založil hnutí, které získalo mnohem pevnější základnu a širší ohlas ve veřejnosti a jehož ideje zůstaly v Japonsku živé do dnešních dnů.

Janagi Sóecu (znaky jeho osobního jména se původně četly Munejoši, později jako profesionální pseudonym přijal čtení Sóecu) se narodil ve vzdělané rodině, jeho otec byl matematik a kontradmirál japonského námořnictva. Munejoši nejprve absolvoval šlechtickou školu Gakušúin a mezi lety 1910–1913 vystudoval obor filozofie na tehdejší Císařské univerzitě v Tokiu. Již na Gakušúinu měl štěstí na významné učitele – byli jimi například filozof Nišida Kitaró a velký znalec buddhismu Suzuki Daisecu. Mnoho myšlenkově spřízněných přátel našel také mezi studenty – spolu s několika později slavnými spisovateli z řad šlechticů založil literární časopis Širakaba (*Bílá bříza*), který sehrál v dějinách moderní japonské literatury významnou roli důrazem na humanismus a individualismus.

V Janagiho životě bylo několik důležitých mezníků, které jej podle jeho vlastních slov mimořádně ovlivnily. Jedním z nich bylo setkání s korejským výtvarným uměním, konkrétně s keramikou z doby dynastie I (1392–1910). Toto setkání, jež se odehrálo v přítelově domě roku 1914, se stalo pro Janagiho počátečním impulsem k následujícímu hlubokému zájmu o korejskou kulturu vůbec a zejména o tehdy stále ještě živé lidové řemeslné tradice této země. Na Janagiho rozhodnutí aktivně bojovat za záchranu lidových řemesel měla rozhodující vliv hned jeho první cesta do Koreje v roce 1916. Na Korejský poloostrov jel v nelehké a rozbouřené době, neboť krátce předtím (v roce 1910) Japonsko Koreu násilně anektovalo a v zemi byly silné protijaponské nálady. Během své cesty Janagi pojal upřímnou a celoživotní lásku ke korejskému lidovému řemeslu, zejména hrnčířství, a nadále vždy usiloval o sblížení mezi oběma národy. Antimilitarista Janagi sice nikdy otevřeně neprotestoval proti anektování Koreje, ale rozhodl se alespoň zachraňovat korejské lidové výrobky. V následujících desetiletích se do Koreje opakovaně vracel a věnoval stejně intenzivní pozornost sběru a studiu lidového umění korejského jako japonského. Jeho zásluhou má tokijské muzeum Mingeikan ve svých sbírkách i četné reprezentativní ukázky korejských lidových výrobků. Nadto již v roce 1924 Janagi v korejském Soulu založil Muzeum korejských lidových řemesel, jehož vznik tak časově předběhl založení japonského Mingeikanu o plných dvanáct let. Soulské muzeum

sice bylo nevelké, ale stalo se vůbec prvním muzeem tohoto druhu v celé Asii.

Janagi nebyl ve svých snahách o záchranu a studium lidových řemesel osamocen. Byl vydatně podporován skupinou přátel a ideových stoupenců, k nimž patřili především japonští keramici Kawai Kandžiró (1890–1966), Hamada Šódži (1894–1978) a britský keramik Bernard Leach (1887–1979), který působil dlouhodobě v Japonsku, ale i řada dalších lidí. Nejblíže Janagiho spolupracovníkem se stal Hamada Šódži, jenž studoval keramiku na Tokijském technologickém institutu a tam se seznámil s Kawaiem Kandžiróem. Oba poté pracovali v Kjótském keramickém výzkumném institutu, kde společně studovali glazury. S Janagim se Hamada spřátelil prostřednictvím Angličana Bernarda Leache v roce 1918, v době, kdy Leach měl dílnu v Janagiho domě. Kawai, který pocházel z prefektury Šimane, kde je dodnes živá tradice lidového hrnčířství, byl odborníkem na keramické glazury. V roce 1920 založil vlastní dílnu v Kjótu a stal se nezávislým uměleckým keramikem. Jeho přátelství s Janagim, navázané v roce 1924, však vedlo k tomu, že upustil od individuální umělecké tvorby, přihlásil se k idejím rodičů se hnutí za záchranu lidových řemesel a svou keramiku, podobně jako Hamada, přestal signovat. Označení slovem *mingei* se proto v Japonsku používalo a používá i pro díla takovýchto velkých uměleckých individualit, které se lidovou tvorbou a jejím duchem inspirovaly.

Janagi Sóecu ve svých esejích vzpomíná na leden 1926, kdy se ve společnosti obou nejblíže přátel, hrnčířů Hamady a Kawaeie, vydal do velkého buddhistického kláštera na hoře Kója a tam jedné noci společně dospěli k rozhodnutí založit Japonskou společnost lidových řemesel. Zároveň také pojali plán na vybudování celonárodní sbírky lidového umění a řemeslných výrobků, pro niž chtěli zřídit muzeum. Tento nápad rozhodl o celém dalším životě zúčastněných a jejich spolupracovníků. V následujících letech průkopníci hnutí usilovně studovali lidovou výtvarnou kulturu, shromažďovali lidové předměty a pracovali na realizaci svých záměrů z hory Kója. Publikovali, organizovali výstavy lidových výrobků a konali přednášky, a to nejen v Japonsku samotném, ale také ve Spojených státech. Na Havaji například Janagi uspořádal výstavu tradičního lidového

umění Japonska a přednášel o něm i na Havajské univerzitě v Honolulu.

Japonská společnost lidových řemesel (Nihon mingei kjókai) byla založena v roce 1934 a Janagi byl zvolen jejím prvním předsedou. Vybudování muzea se však ukázalo být úkolem mnohem obtížnějším. Od prvotního rozhodnutí uběhlo celých deset let, než se jej podařilo zrealizovat. Nejprve se Janagi pokoušel své rozsáhlé sbírky lidových předmětů věnovat Národnímu muzeu (Kokuricu hakubucukan) v Tokiu a doufal, že to pro ně zřídí samostatné oddělení, avšak tyto snahy skončily neúspěšně. Teprve v roce 1936 se díky významné finanční podpoře ze strany průmyslníka Óhary Magosaburóa podařilo v Tokiu postavit muzeum Nihon Mingeikan, do něhož se soustředily tisíce exemplářů japonského a korejského lidového výtvarného umění, jež předtím Janagi Sóecu po léta opatroval ve vlastním domě. Pod střechou Mingeikanu, jehož základní architektonické řešení rovněž navrhl Janagi, našly domov také lidové předměty z některých dalších zemí.

Již pět let před vybudováním muzea, v roce 1931, učinil Janagi a jeho přátelé další významný krok. Bylo jím založení časopisu *Kógei (Řemesla)*, který přinášel zásadní statě z pera předních propagátorů hnutí. Časopis se vyznačoval ojedinělými kvalitami. Jeho obálky vytvářeli výrobci ručního papíru či výrobci textilu, ilustrace předváděly výrobky nejrůznějších lidových řemeslníků, byly do něho dokonce vkládány ukázky ručních papírů a ručních tkanin. Časopis neměl velký náklad, vycházel pouze pro předplatitele v počtu pěti set výtisků, ale japonské veřejnosti otevřel zcela nové obzory a pohledy na dosud málo známou oblast hmotné kultury země. S přísnou náročností na úroveň příspěvků jej redigoval osobně Janagi Sóecu. Mezi lety 1931 a 1951 vyšlo sto dvacet čísel tohoto ojedinělého časopisu, který sehrál v Japonsku naprosto průkopnickou roli ve studiu lidových řemesel a lidového umění. Poté jeho úlohu převzal měsíčník *Mingei*, který vychází dodnes.

Za další významný mezník ve svém životě považoval Janagi Sóecu rok 1939, kdy podnikl spolu s Hamadou a Kawaiem první cestu na Okinawu. Všichni tři byli krásou a bohatstvím zdejších lidových výrobků natolik uchváteni, že Janagi, inspirován názvem buddhistického ráje, nazval Okinawu Čistou zemí krásy.

Trojice přátel studovala a fotografovala život okinawských obyvatel a sbírala místní keramiku, lakové zboží a zejména originální okinawské textilie. Předměty, které tehdy Janagi se svými přáteli na Okinawě shromáždil a zařadil do sbírek Mingeikanu, jsou dnes nenahraditelným kulturním dědictvím a doslovným národním pokladem, neboť urputná bitva o souostroví Rjúkjú na konci druhé světové války byla pro okinawskou kulturu celoplošně zkázonosná.

Po skončení války bylo muzeum Nihon Mingeikan na čas uzavřeno a svou činnost plně obnovilo až v roce 1947. Po druhé světové válce, kdy bylo Japonsko na několik let pod americkou okupační správou, se zájem japonské veřejnosti znovu začal obracet k domácím tradicím, včetně hmotné kultury lidové. Janagi Sóecu dále pokračoval ve své roli hlasatele kvalit a krásy lidových výrobků a se svými přáteli podnikl řadu zahraničních cest do Evropy i do USA. Když v roce 1961 zemřel, nahradil jej na místě ředitele Mingeikanu keramik Hamada Šódži, po něm pak Janagi Sóri, syn zakladatele hnutí a muzea.

Dílo Janagiho Sóecu vyšlo v mnohasvazkových sebraných spisech a stal se klasikem, jehož myšlenky o kráse a přednostech rukodělných výrobků lidových řemeslníků japonská společnost podvědomě přijala za své. Jak už se to průkopníkům nových idejí a hnutí stává, mezi odborníky se našli také kritici Janagiho názorů. Poukazovali především na to, že Janagi ve svém entuziasmu pro lidovou materiální kulturu zašel příliš daleko a měl tendence považovat výrobky anonymních lidových řemeslníků za nadřazené dílům individuálních tvůrců a umělců. Tato výhrada byla možná do jisté míry oprávněná, ale vše, co Janagi Sóecu se svými přáteli, muzeem Nihon Mingeikan a všemi stoupenci hnutí za zachování a studium lidové výtvarné kultury v Japonsku vykonal, určitě tento rys jeho učení přebohatě vyvážilo. Japonské *mingei* není jejich zásluhou ani dnes mrtvým pojmem.



Velký talíř, *akazu-jaki* z pece
Nakadžimy Ensóa, dekor a barva
glazury příbuzné keramice *oribe-jaki*,
pref. Aiči, Seto, Akazu, 50. léta
20. stol., \updownarrow 7 cm, \varnothing 37 cm,
soukromá sbírka Praha

Lidová keramika







V málokteré zemi na světě se ještě v druhé polovině 20. století a počátkem 21. století pálilo a pálí tolik ručně vyráběných keramických výrobků, jako je tomu v Japonsku. Některé pocházejí z keramických center známých jmen, ale mnohé také z malých dílen ve venkovských oblastech země, jejichž produkce bývala v minulosti pro místní obyvatele obyčejným, leč nezbytným nádobím do domácnosti, zbožím natolik levným, že se s ním ani nezacházelo příliš šetrně. A proto se mu ani nevěnovala větší pozornost. Teprve ve 20. století se zásluhou průkopníků hnutí za vzkříšení lidových řemesel zraky odborníků obrátily také tímto směrem a lidové keramice začaly být přiznávány nejen hodnoty užité, ale i estetické.

V roce 1978 vydalo muzeum Nihon Mingeikan barevnou mapku Japonska, vyvedenou na papíře technikou barvířských šablon, na níž byly zakresleny hlavní hrnčířské lokality v zemi. Pestrá stylizovaná mapka nesla nápis „Tradiční venkovská keramika v současném Japonsku“ a bylo na ní zaneseno sedmdesát sedm míst, v nichž se taková keramika vyrábí. I když lze diskutovat o tom, s jakou přesností toto číslo obsáhlo všechny aktivně pracující hrnčířské lokality, nesporně výmluvně dosvědčuje, jak rozsáhlým odvětvím japonské kultury i v moderní době hrnčířství je. Mapka hned při prvním letném pohledu prozradila, že tradiční keramické pece byly a jsou rozesety (s výjimkou ostrova Hokkaidó) po celém souostroví a že Japonsko tedy oplývá bohatými zdroji hrnčířské hlíny nejrůznějšího druhu. Takovéto vhodné přírodní

podmínky podporovaly tvorbu keramických předmětů již od předhistorické doby. Během rozsáhlých archeologických výzkumů, které v zemi probíhají zejména od konce druhé světové války, archeologové na západním Kjúšú dokonce objevili keramické střepy ve vrstvě, kterou pomocí radiouhlíkové metody datovali do doby kolem 10 000 let před naším letopočtem, což by asi znamenalo nejstarší zjištěnou keramiku světa. Na to, zda jde skutečně o japonský světový primát, či zda zrod výroby této keramiky je třeba klást spíše na asijskou pevninu, nepanuje ještě zcela jednotný názor, ale úroveň keramických předmětů zachovaných ze dvou japonských prehistorických kultur Džómon (cca 8000 př. n. l. až 300 př. n. l.) a Jajoi (300 př. n. l. až 300 n. l.) dokládá, že japonské souostroví je domovem pozoruhodné keramiky již dobrých deset tisíc let.

Rovněž z protohistorického období mohyl (4. až 7. století) pochází veliké množství keramiky, zejména pohřební, jako jsou figury *haniwa*, jež se kladly k hrobkám velmožů. Jsou z načernalé hlíny, vypalované při nízkých teplotách, a některé nesou stopy polychromie. Nejstarší *haniwy* byly jednoduchých válcovitých tvarů, ale pozdější typy představují lidské postavy, zvířata, domy či čluny a podávají výmluvné svědectví o životním stylu doby. V mohylách se našly také vázy, většinou již točené na hrnčířském kruhu a vypalované na vyšší stupeň tvrdosti než nádoby z předchozích období.

Od 4. století se vyrábělo prosté hrnčířské zboží *hadži*, jež sloužilo jako nejobyčejnější nádobí širokým vrstvám. Keramika *hadži* se vyráběla po řadu dalších staletí, ale mnohem kvalitnější byla šedá kamenina typu *sue*, pálená při vysokých teplotách a určená pro potřeby císařského dvora a buddhistických klášterů. Původně byla neglazovaná, jen někdy s přirozenou polevou, jež vznikla z roztaveného popela, když náhodně ulpěl na těle nádoby. Na toto klasické *sue* navázaly tradice nepolévané keramiky z takzvaných „šesti starých pecí“ (Bizen, Ečizen, Seto, Šigaraki, Tamba a Tokoname). V místech těchto šesti nejstarších pecí pracují významná hrnčířská centra až do dnešní doby.

Vedle neglazované keramiky se podle čínských a korejských vzorů začala od 8. století v Naře, tehdejším hlavním městě, vyrábět také keramika glazovaná v zelených a žlutohnědých odstínech. Ta si získala u vyšších společenských vrstev velikou



Lahvice ve stylu starého *tokoname-jaki*, popel přischlý na povrchu po vypálení, pref. Aiči, Tokoname, 50. léta 20. stol.,
↓ 17 cm, soukromá sbírka Praha



Mizusaši, nádoba na vodu s pokličkou a dvěma úchytkami po stranách, používaná při čajovém obřadu, zdobení tahem rydla, *imbe-jaki*, pref. Okajama, Bizen, Imbe, 50. léta 20. stol., ↑ 19 cm, soukromá sbírka Praha

oblibu a začala se vyrábět i v řadě provincií. Ve 12. století se produkce polévané keramiky přesunula do Seta ve středním Japonsku, kde byla vydatná naleziště bílé hlíny, svou kvalitou blízké kaolinu. Seto se svými hrnčířskými výrobky tak proslavilo, že se slovo *setomono* (věci ze Seta) stalo dokonce obecným termínem označujícím jakýkoli keramický výrobek. Od 16. století se pak důležitým centrem keramické výroby stal ostrov Kjúšú, zejména jeho severozápadní část.

Dostí kritickým obdobím prošla japonská keramika jako celek v období Meidži (1868–1912), kdy probíhala rychlá modernizace a industrializace země. Bylo zrušeno feudální uspořádání společnosti a její život začal procházet četnými převratnými změnami. Hrnčíři, kteří až dosud žili v mnoha případech pod záštitou feudálních lenních pánů a vyráběli pro ně i výběrové předměty pro čajový obřad či reprezentační účely, se náhle ocitli bez práce. Střediska keramické výroby se tudíž upnula k exportu jakožto hlavnímu zdroji obživy v budoucnosti. Od sedmdesátých let 19. století japonské keramické výrobky, zejména porcelán, skutečně získaly značné renomé v cizině a rozvíjející se obchodní a kulturní výměna se západními zeměmi japonským hrnčířům naopak usnadnila přístup k novým technikám, novým druhům glazur i k západním typům pecí. Úspěchy v exportu si však také vybraly svou daň. Vinou masové výroby určené čistě jen na vývoz se některé staré dobré tradice japonské keramiky začaly vytrácet. Toto nebezpečí naštěstí včas rozpoznali kritici příliš překotného přejímání západních vzorů a svůj nesouhlas vyjádřili založením hnutí na ochranu lidových řemesel a hnutí za vzkříšení tradic čajového obřadu. Obě hnutí byla úspěšná a svými snahami výrazně přispěla k záchraně osobitých tradic japonské keramiky.

Japonština má pro keramiku několik výrazů. Termíny *jakimono*, *tóki* a již zmíněné *setomono* označují keramické výrobky obecně, ale *jakimono* se používá spíše pro keramiku jinou než porcelán. Slovo *jakimono* v doslovném překladu znamená „vypalované zboží“ a je odvozeno od slovesa *jaku* – páliť, vypalovat. Od téhož slovesa je odvozeno podstatné jméno *jaki*, které se připojuje za název místa, odkud keramika pochází, anebo za slovo, jež označuje styl keramiky. *Bizen-jaki* je keramika z Bizenu, *tamba-jaki* keramika z Tamby, *mašiko-jaki* keramika z Mašika, *oribe-jaki* keramika ve stylu Oribe, pojmenovaném po významném mistru čajového obřadu z přelomu 16. a 17. století.

Pro lidovou keramiku razili průkopníci hnutí za lidové umění a řemesla termín *mingei-jaki*. Za lidovou keramiku považovali takové výrobky, jež jsou vyráběny ručně ve velkém množství anonymními hrnčíři, jsou ryze funkčních tvarů, prostého stylu a nadto snadno dostupné lidovým vrstvám, které je běžně používají v každodenním životě. V minulých staletích nebylo ve

venkovských oblastech hrnčířství dokonce ani celoročním zaměstnáním. Hrnčíři byli vlastně rolníci, kteří vyráběli bytelné, užitkové typy nádob potřebných pro život komunity, ale čini-li tak jen v ročních obdobích, kdy nebyla práce v zemědělství.

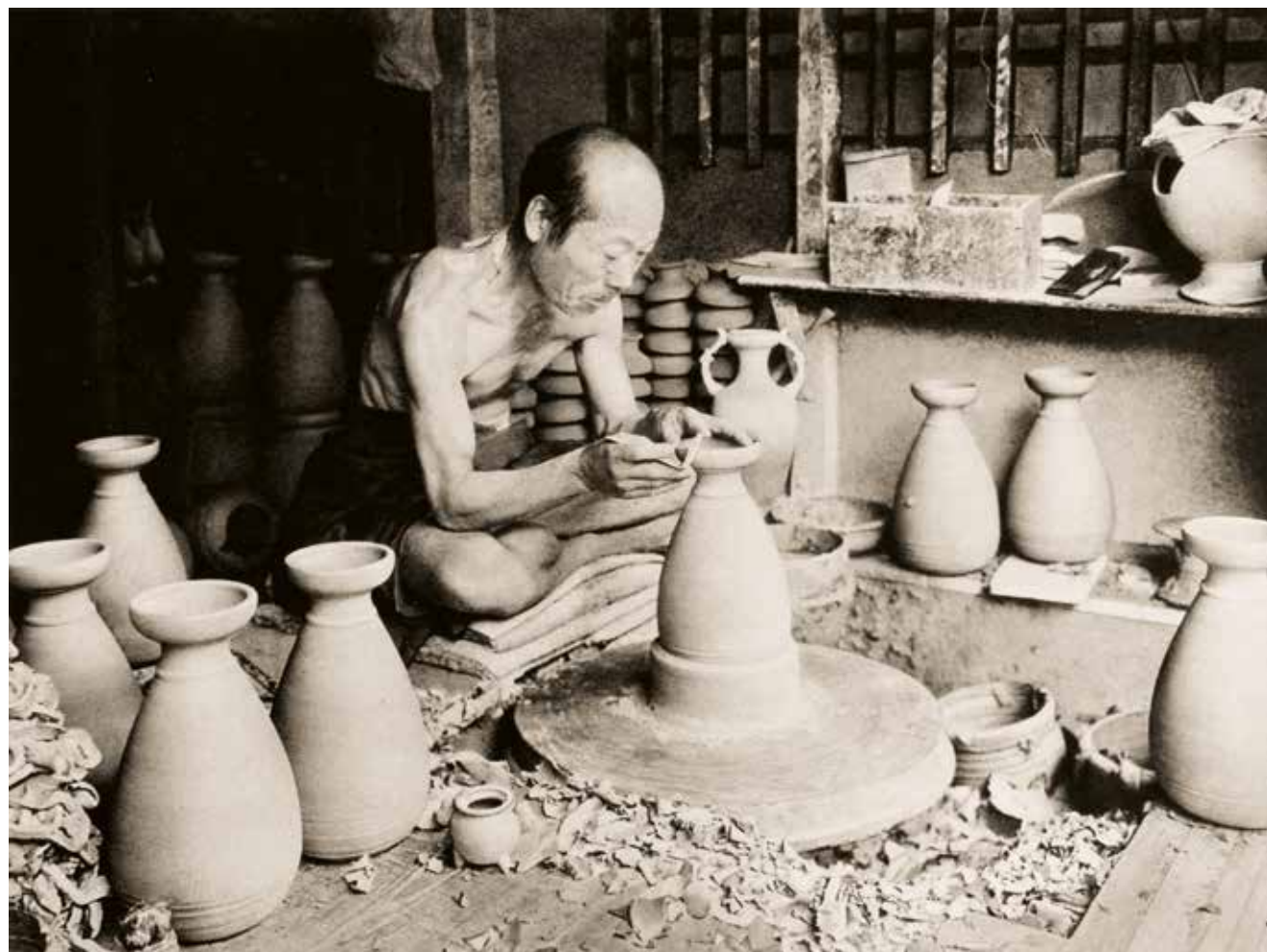
Pro japonskou *mingei-jaki* jsou charakteristické spíše tlumené barvy, které lze běžně spatřit v přírodě – hněd, čern, bílá, zelená a žlutá. Je pro ni typická také aplikace světlého nástře-pí na tmavší hlínu, jež bývá často kombinováno s polévanou nebo stékovou glazurou. Užívá se rovněž popelové glazování, stejně jako glazura železitá v černé či hnědé barvě. Již před druhou světovou válkou Janagi Sóecu, zakladatel hnutí za lidové umění a řemesla, poukázal na skutečnost, že krásné lidové výrobky lze nalézt především mezi kameninou nebo pórovinou, méně mezi porcelánem. Japonsko sice již po několik staletí vyrábí velké množství porcelánu, ale do jeho výroby pronikly silněji a rychleji vlivy komercializace a stal se příliš zjemnělým.

Pro vývoj japonské keramiky měl nesmírný význam hromadný příchod korejských hrnčířů, které s sebou i s jejich rodinami po nezdařených útocích na Koreu v devadesátých letech 16. století násilím přivezly armády japonského vládce Tojotomiho Hidejošiho. Korejští hrnčíři, kteří se usadili hlavně na ostrově Kjúšú a v západních oblastech ostrova Honšú, zásadním způsobem přispěli k technickému pokroku a k formálnímu obohacení japonské hrnčířské produkce. Zasluhou Korejců se v Japonsku rozšířil komorový typ pece *noborigama* (stoupající pec). Až do té doby se zde převážně používala pec typu *anagama*, což byla pec jeskyňovitě vyhloubená do svahu a založená na principu průtahu horkého vzduchu komorou, na jejímž horním konci byl komín. *Noborigama*, skládající se z řady komor šplhajících jedna za druhou do svahu, byla mnohem výkonnější, takže se v ní mohla pálit tvrdá kamenina i porcelán. Používaly se rovněž jiné typy pecí (například tzv. „hadí pec“), ale nový druh pece se stal v následujících staletích typický pro velkou část keramických dílen v zemi. V lokalitách, kde se korejští hrnčíři počátkem 17. století usadili, vzniklo několik největších a nejproslulejších center keramické výroby v zemi. Korejskými hrnčířskými rodinami byly založeny také mnohé z pecí, zabývajících se dodnes výrobou lidové užitkové keramiky.

Mizusaši, nádoba na vodu s pokličkou, dvě poutka po stranách, horizontální stopy po prstech hrnčíře, pruhy, *tamba-jaki*, pref. Hjógo, Tačikui, 50. léta 20. stol.,
↑ 18 cm, soukromá sbírka Praha

Japonská keramika se vyznačuje různorodostí surovin a výrobních technik. Japonské souostroví je silně členité a hornaté a lidská sídla se v minulosti soustřeďovala do nížin a údolí, často od sebe oddělených vysokými horskými hřbety, jež znesnadňovaly či přímo znemožňovaly komunikaci mezi vesnicemi. Ty se tak staly uzavřenými společensko-hospodářskými jednotkami, v nichž hrála významnou roli soběstačnost. Hrnčíři a ostatní řemeslníci tudíž zpracovávali na základní





Suribači, miska na drcení a roztírání pasty *miso*, rýže apod., hnědě polévaná kamenina, vnitřek zvrásněn vertikálními drážkami, pref. Aomori, Towada, začátek období Šówa, Ø 32 cm, Národní muzeum

odedávna inklinovalo k tomu, zachovat ve výsledku lidské činnosti co nejvíce původních, přírodních hodnot – ať již se to týkalo keramiky, úpravy květin a zahrad či přípravy pokrmů. Vždy se snažili, aby „suroviny“ mluvily samy za sebe a nebyly příliš násilně pozměňovány. Zahrady si měly zachovat vzhled přírodní krajiny, pokrmů přirozenou chuť použitých surovin. V případě lidové keramiky tato pravděpodobně zcela podvědomá snaha o přirozenost přispěla k tomu, že i nejprostší hrnčířské výrobky vyvolávají v každém, kdo je spatří či vezme do rukou, zvláštní pocit souladu a klidu.

Na rozdíl od obyvatel západních zemí Japonci používali a používají u stolního nádobí více rozmanitých tvarů s přesně vymezenými funkcemi. V západních zemích se při stolování používá ucelený soubor talířů, talířků, podšálků, šálků a misek či servírovacích nádob víceméně stanovených tvarů a velikostí. Použitý soubor nádobí má nadto správně být celý

Starý hrnčíř, západojaponská oblast Kansai, 20. léta 20. stol., archiv autorky

životní potřeby výhradně místní suroviny. A tak je pro produkci venkovských hrnčířských pecí charakteristická rozmanitost použitých materiálů, barev i tvarů. Lokální a krajové odlišnosti pomáhala udržovat nejen úcta k tradicím, předávaným v rodinách z generace na generaci, ale ve feudálním období také patronace místních knížecích rodů. Od 20. století pak v tomto směru aktivně působily snahy hnutí za vzkříšení a udržení tradic lidového řemesla v jednotlivých lokalitách.

Rozmanitost a prostý, přirozený půvab japonských keramických výrobků souvisí rovněž s tím, že hrnčíři, stejně jako jiní japonští řemeslníci, k používaným materiálům tradičně přistupovali s pokorou a úctou. Dovedli ocenit rozdílné vlastnosti jednotlivých hrnčířských hlín a surovin a spíše, než aby se je za každou cenu snažili přizpůsobit vlastním záměrům, zdůrazňovali jejich charakteristické vlastnosti. Myšlení Japonců





Tokkuri, hnědá nádobka na ohřívání sake se stékající zeleno-modrou polevou, *onta-jaki*, pref. Óita, Hito, Onta, 50. léta 20. stol., ↑ 12 cm, soukromá sbírka Praha

téže barvy a provedení. V Japonsku se jídlo předkládá přímo před strážníka v mnoha malých či středně velkých nádobkách nejrůznějších tvarů i barev. Funkce jednotlivých tvarů nelze navzájem zaměňovat, jsou určeny podle toho, zda se na nich podává ryba, zelenina, příkrm, rýže či polévka. Miska určená na rýži nemůže být nikdy použita na polévku, stejně jako se na plochý obdélníkový talířek nemůže předložit nic jiného než ryba. Také tyto jednotlivé tvary nádobí jsou vyráběny ve stejném provedení v sadách, ale na rozdíl od evropských zvyklostí jsou sady tvořeny vždy pěti kusy, nikoli šesti. Kromě toho jsou používány další keramické doplňky, jako jsou podložky pod jídelní hůlky, nádoby na sójovou omáčku a ochucovadla, keramické lahvice *tokkuri*, v nichž se ohřívá a servíruje sake, to se pak pije z keramických číšek typu *guinomi* či *sakazuki*. Japonci došli v tvarové a funkční hierarchii jednotlivých keramických nádob tak daleko, že rozlišují ženské a mužské šálky na zelený čaj, a nadto ještě šálky určené pro zimní a pro letní období. Ženský šálek je o něco menší než šálek mužský a zimní šálky mají malou keramickou pokličku, aby čaj předčasně nevychladl. Pro evropský zrak je nejpřekvapivější to, že nádoby použité k servírování jídla vůbec nemusí být stejné barvy a dekoru, naopak, závisí na vkusu hospodyně, jak je sladí navzájem i s barvou předložených pokrmů. Toto stolní nádobí se také, i v chudších rodinách, den ode dne poněkud obměňuje. Japonští hrnčíři měli tedy opravdu široké pole působnosti a stálo klientelu. To platí zejména od druhé poloviny doby Tokugawa, kdy se začala zvyšovat životní úroveň všech vrstev obyvatelstva a i prosté domácnosti si mohly dovolit bohatší sortiment nádobí.

Z varné kameniny se pro domácnosti vyráběly a vyrábějí rovněž větší či menší kastroly s pokličkou (*donabe*), které lze postavit přímo na kamna a vařit v nich či zapékat pokrmy. Z hrnčířských dílen vycházelo také zboží značně velkých rozměrů, jako byly pro každou domácnost nepostradatelné zásobnice na vodu (*mizugame*) nebo hrncovité nádoby (*cubo*) do domácí spížírny, sloužící k ukládání rýže, čaje, oleje, bobové pasty *miso*, rýžového vína sake. Důležité byly keramické nádoby na nakládanou zeleninu, která je významnou složkou japonské stravy. Speciálními výrobky zásobovali hrnčíři i pracovníky

Čajová konvička typu *kjúsu* a dva šálky na zelený čaj, *takatori-jaki*, pref. Fukuoka, Koišiwara, 50. léta 20. stol., soukromá sbírka Praha

jednotlivých povolání. V hrnčířských pecích přímořských provincií se pro rybáře páčila závaží na rybářské sítě anebo hrncovité pasti na chobotnice, na Okinawě a ve středním Japonsku se vyrábělo množství střešních tašek.

Nebude nadsázkou, řekneme-li, že keramice je v srdcích Japonců vyhrazeno jisté výsadní postavení. Mají k ní podvědomě láskyplný vztah a dovedou náležitě ocenit její kvality. V tomto směru patrně nemají na světě sobě rovného. Po staletí přicházeli s keramikou denně do styku při jídle i při práci, jejich dlaně se neustále důvěrně dotýkaly povrchu četných keramických předmětů, a tak znají dobře jejich drsnost, hebkost, tíhu, masivnost i křehkost. To úzce souvisí s dalším zásadním rozdílem mezi západním a japonským stolováním. Zatímco Evropané se s výjimkou čajových či kávových šálek při jídle nádobí dotýkají jen minimálně, Japonci, kteří jedí jídelními tyčinkami, mají ve zvyku brát jednotlivé nádoby s pokrmu přímo do ruky a zvedat je blíže k ústům. To jsou právě ony okamžiky, které jim umožňují zaznamenat různé detaily a vlastnosti keramických předmětů. Není bez zajímavosti, že Japonci více oceňují osobitost keramického předmětu než jeho bezvadnou dokonalost. Nedokonalost tvaru či glazury, anebo jiný odklon od bezchybné stejnosti, je podle japonských představ spíše předností než vadou. Dodává předmětu na zajímavosti. Stejně tak japonské cítění přímo volá po asymetrii, neboť jen ta je podle něho přirozená. Příroda symetrii přece také nezná.

Japonský cit pro keramiku je již po staletí rozvíjen také při častém popíjení zeleného čaje (v chudých vrstvách to kdysi bývala i jen teplá voda). Pije se z šálek zvaných *junomi* či *čawan*, do nichž se nalévá z konvic s uchem (*dobin*, *čadaši*, *čabin*) anebo z malých konviček s postranním držadlem (*kjúsu*). Od 16. století se ve vyšších vrstvách společnosti stal módním čajový obřad (*čanoju*, *čadó*, *sadó*), pro který bylo zapotřebí velkých šálek a dalšího keramického náčiní. Mistři čajového obřadu byli estéti ovlivnění zenovým buddhismem a jeho hlásáním prostoty, přirozenosti a vcítění. Keramické nádoby používané při obřadu proto představovaly samu špičku keramického umu a významně ovlivnily další jeho vývoj a kvality. Z lidové keramiky sice původně vzešly (čajovní mistři mimořádně oceňovali krásu prostých rustikálních předmětů a rádi je používali), ale

Donabe, kastrol z varné kamenniny s poklicí, *seto-jaki*, pref. Aiči, Seto, 50.–60. léta 20. stol., Ø ca 40 cm, Národní muzeum





Ičirinzaši, váza na jeden květ, štíhlé hrdlo, černo-zlatočervené vypálení, *bizen-jaki*, pref. Okajama, Bizen, konec období Šówa, ↑ 24 cm, soukromá sbírka Praha

Mizukoboši, miska na odlévání použité vody při čajovém obřadu, typ kombinující keramiku bílé *hagi* (*širohagi*) s růžovým *hagi* (*biwairohagi*), z pece Sakagama, navazující na tradice někdejší knížecí pece klanu Móri, pref. Jamaguči, Hagi, kolem roku 1960, Ø 16 cm, ↑ 9 cm, soukromá sbírka Praha

postupně se jí vzdálily, a to především formálně. Mistři čajového obřadu si totiž v následujících staletích začali u hrnčičů pro obřad přímo objednávat nádoby speciálních tvarů, včetně určitých typů váz pro květinu ve výklenku *tokonoma*. Byly to vázy s úzkým hrdlem typu *ičirinzaši*, což v překladu znamená „váza, do níž se zasunuje jeden květ“.

Tvorba keramiky pro čajový obřad se stala jedním z vrcholů keramického řemesla, ale lidovou keramiku svým způsobem z hrnčičských dílen také vytěsňovala. Mnozí hrnčiči z tradičních lidových pecí, kde se původně pálilo jen užitkové zboží pro denní potřebu, se totiž na popud místních knížecích rodů poměrně záhy vydali na dráhu jakýchsi individuálních umělců, kteří tvořili převážně jen předměty pro čajový obřad, jako jsou velké šálky *čawan*, vázy *ičirinzaši* či nádoby na vodu *mizusaši* a nádobky *mizukoboši*, do nichž se bambusovou naběračkou odlévala nepoužitá či přebývající voda.



Obecně lze japonské keramické výrobky dělit do tří kategorií: na porcelán, glazovanou kameninu a kameninu neglazovanou. To, že mezi lidovou keramiku patří hlavně polévaná a nepolévaná kamenina a pórovina, vyplývá logicky z jejich charakteru a upotřebení. Porcelán (*džiki*), který je bílý, mnohem jemnější, zdobnější a obecně také nákladnější, lze považovat za přímý protiklad lidové keramiky, nicméně v Japonsku se v minulosti v řadě míst vyrábělo i prosté porcelánové zboží, určené pro široké použití mezi lidovými vrstvami.

Porcelán se v Japonsku začal vyrábět poměrně pozdě. Číňané objevili tajemství jeho výroby již ve 4. až 5. století a kolem 10. století je od nich převzali Korejci. V Japonsku se však k výrobě porcelánu přistoupilo teprve počátkem 17. století; až poté, co Korejec Li Sam-pchjong (Japonci mu říkají Ri Sampei) objevil poblíž Arity na ostrově Kjúšú kaolin a vybudoval zde hrnčířskou pec, v níž začal vyrábět porcelán. Zanedlouho většina pecí v okolí Arity a Karacu přešla na výrobu modro-bílého porcelánu, a protože čínský porcelán, který až dosud zásoboval Evropu, zažil po pádu dynastie Ming (1644) hlubokou krizi, Japonsko Čínu pohotově na evropských trzích nahradilo a prostřednictvím holandských obchodníků tyto trhy posléze i ovládlo. Kjúšúský porcelán byl znám v Evropě pod jménem Imari, což je název přístavu, kde se porcelán nakládal na holandské lodě, ale Japonci jej vždy nazývali a nazývají *arita-jaki* podle města Arita, kde se vyráběl. Hrnčíři v okolí Arity samozřejmě nepracovali pouze pro vývoz a vyšší vrstvy. Vyráběli také běžné porcelánové zboží pro domácí zákazníky. Typickým příkladem zboží této kategorie byly například šálky na zelený čaj nebo *soba čoko* (též *čoku*), nádoby na omáčku, do níž si Japonci při jídle namáčejí pohankové nudle *soba*.

Znalost výroby porcelánu se z Arity rozšířila do dalších míst země, jako je například Kutani v dnešní prefektuře Išikawa, kde se od počátku doby Tokugawa začal vyrábět bohatě zdobený porcelán *kutani-jaki*. Tyto výrobky však nebyly ve větší míře určeny pro běžné použití mezi prostými lidmi.

Příkladem lokality, kde se v minulosti vyráběl prostý lidový porcelán, je Hirašimizu v severojaponské prefektuře Jamagata. Historie keramické výroby v této obci, nynější součásti města Jamagata, je údajně stará téměř tisíc let, ale o výrobě bílého porcelánového zboží, zdobeného modrým kobaltovým dekem (takzvané *somecuke*), jsou zprávy až z počátku 19. století. Jednalo se převážně o misky, šálky, talířky, nádoby na pálení kadidla, později též konvice a džbánky, tedy předměty pro každodenní použití, prodávané obyvatelům z okolí. V první polovině 20. století však začaly zásoby bílé hlíny postupně docházet, a když se vypotřebovala, místní hrnčíři přešli na výrobu šedé, nazelenalé a nahnědlé glazované keramiky.

Lidová keramika na ostrově Kjúšú

Kjúšúské hrnčířské pece, zejména Karacu a Arita, sehrály v 16. a 17. století velice významnou roli při zavádění nových technologií přinesených z asijského kontinentu. Po hromadném příchodu korejských hrnčířů v posledním desetiletí 16. století se nejdříve a nejmohutněji rozvinula výroba v Karacu, které bylo důležitou hrnčířskou oblastí už od poloviny 16. století, kdy zde údajně pracovalo téměř sto pecí. Už v průběhu tohoto století probíhala migrace mezi Korejí a Kjúšú a několik korejských hrnčířů zde začalo již tehdy vyrábět keramiku korejského stylu. Ta zaujala mistry čajového obřadu natolik, že mezi jejich výrobky začali vyhledávat korejské misky na rýži, jež při obřadu používali místo šálků na čaj. Mezi devadesátými lety 16. století a polovinou 17. století pracovalo v Karacu na dvě stě pecí a zdejší hrnčíři zcela ovládli trh s kameninou v celém západním Japonsku. Hrnčířské výrobky zde vyráběné se nazývaly *karacumono* (věci z Karacu) a na Kjúšú a v celém západním Japonsku toto slovo záhy začalo označovat veškeré keramické zboží obecně, podobně jako výraz *setomono* (věci ze Seta) ve východnějších částech země. Zboží z Karacu se prodávalo nejen na Kjúšú, vyváželo se také do oblastí velkých měst jako Ósaka, Kjóto a Kanazawa, které představovaly trvalá odbytiště pro běžné keramické předměty do domácností.

V Karacu se vyráběla keramika trojího druhu. Jednak hnědavé, jemně krakelované zboží bez dekoru, jednak zboží v původním korejském stylu zvané *čósen-garacu* (korejské *karacu*),