

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Percepce japonských vlivů v evropském
umění na příkladech vějířové tvorby**

Ludmila Kotorová

Plzeň 2015

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Percepce japonských vlivů v evropském
umění na příkladech vějířové tvorby**

Ludmila Kotorová

Vedoucí práce:

PhDr. Jitka Bílková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2015

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Jitce Bílkové, Ph. D. za vstřícný přístup, cenné připomínky, za odborné vedení a rady, kterými přispěla k vypracování této diplomové práce.

OBSAH

1 ÚVOD	3
2 HISTORICKÝ VÝVOJ V EVROPĚ.....	10
2.1 Období starověku.....	10
2.2 Období středověku	13
2.2.1 <i>Flabellum</i> v západní a východní liturgii.....	16
2.2.2 <i>Muscatorium</i>	20
2.3 Období novověku	22
2.3.1 Itálie - ventarola a girouettes	22
2.3.2 Francie - <i>éventails</i>	23
2.3.3 Anglie - <i>fans</i>	28
2.3.4 Období devatenáctého století.....	30
2.4 Uměleckořemeslné zpracování.....	32
2.4.1 Materiál	33
2.4.2 Výtvarné techniky	36
3 HISTORICKÝ VÝVOJ V JAPONSKU	37
3.1 Období Heian.....	41
3.1.1 Druhy a typy japonských vějířů užívaných v době Heian ...	46
3.1.2 Pevné vějíře - <i>uchiwa</i> (団扇).....	46
3.1.3 Skládací vějíře <i>ógi</i> – <i>hiógi</i> (檜扇)	47
3.1.4 Skládací vějíře <i>ógi</i> s papírovým potahem.....	50
3.1.5 Sútry na vějířových listech	51
3.2 Období Kamakura	52
3.2.1 Vojenské vějíře – <i>saihai</i> (采配), <i>gumbai</i> (軍配), <i>gunsen</i> (軍扇), <i>tessen</i> (鉄扇).....	53

3.3 Období Muromači	55
3.3.1 Dvorní vějíře – <i>suehiro ógi</i> (子末広扇), <i>bombori</i> (雪洞)	57
3.3.2 Varianty vějířů <i>ógi</i> – <i>tantó</i> (短刀), <i>mai</i> (舞扇), <i>čúkei</i> (中系扇)	58
3.4 Období Edo.....	60
3.5 Uměleckořemeslné zpracování.....	66
3.5.1 Materiály	66
3.5.2 Výtvarné techniky	68
4 PERCEPCE JAPONSKÝCH VLVŮ	76
4.1.1 První etapa japonského vlivu.....	77
4.1.2 Druhá etapa japonského vlivu	85
5 ZÁVĚR	91
6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	94
7 RESUME/SUMMARY	105
8 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	107

1 ÚVOD

Po celá staletí docházelo k vzájemnému ovlivňování Evropy a Asie v mnoha oblastech. Ačkoliv apriorními snahami bylo vzájemné a oboustranné mocenské dobývání, bylo by zavádějící nahlížet reciproční kontakty pouze z tohoto úhlu pohledu. Nejen na poli mocenském, ale také v sociální a kulturní sféře docházelo k podstatným oboustranným reflexím¹. Evropa si s Asií odedávna vyměňovala nejrůznější materiální produkty, vzájemně ovlivňovala kulturní a duchovní vývoj a snad nejhmataitelněji lze tyto vlivy vystopovat ve výtvarném umění.

Oblast umění se stala nejvnímavější, neboť jak píše Lubor Hájek (1921 – 2000)²: „*umělci jsou méně vázáni konvencí než teoretici či diváci a jejich přirozená vlastnost je imitovat a napodobovat*“³. Jev, jenž označuje termínem tzv. „vlivologie“, umožnil vstřebávat a akceptovat jakékoliv podněty, aniž došlo k ohrožení samotné identity díla či druhu umění. Od poloviny šestnáctého století, díky námořním výpravám pod vlajkami mocností jako byla Anglie, Holandsko, Španělsko a Portugalsko, přicházely na evropský trh mimoevropské umělecké předměty. Zájem o tzv. „exotika“ přerostl postupně ve sběratelskou horečku a obchod se soustřeďoval především na uspokojení poptávky. Sběratelský zájem nebyl spojen s pochopením a uchopením estetických principů východních kultur, ale šlo především o obdiv a fascinaci odlišnými výtvarnými technikami, výrazovými formami nebo kompozičními principy. Proto

¹ ZBAVITEL, D., 1977, s. 2.

² Český orientalista, specialista na mimoevropské umění a zakladatel Sbírký orientálního umění Národní galerie v Praze.

³ HÁJEK, L., 1977, s. 22.

docházelo k záměně jednotlivých kultur⁴, což přetrvávalo až do poloviny dvacátého století⁵.

Vstřícnost evropských umělců a otevřenost k novým podnětům na základě hlubšího studia a pochopení lze spojit až s obdobím secese⁶. Díky hlubšímu zájmu a snaze o pochopení východního myšlení i umění⁷, došlo k absorpci původních japonských prvků a inspirací. Postřehnout je můžeme při podrobnějším komparativním zkoumání jednotlivých děl, například kompozic, použití barev a odstínů nebo aktivity prázdných ploch⁸. Klíčovou počáteční roli pro přijímání japonského umění v Evropě sehrál francouzský malíř, grafik a keramický dekoratér Félix Bracquemond. Kolem roku 1856 se u svého tiskaře seznámil s dřevořezovými tisky japonského umělce Kacušiky Hokusai (*Hokusai manga*) [obr. 1]⁹. V letech 1860 – 1861 přenesl své nadšení mezi další umělce, jako byl Edgar Degas, Henri Fantin-Latour, Édouard Manet nebo James A. McNeill Whistler a další¹⁰. Francouzští impresionisté tedy začali jako první vnímat japonské umění rovnocenně s evropským uměním, i když v počátcích využívali ve svých dílech pouze motivy nebo se pokoušeli o komplexní napodobování¹¹.

⁴ Například: „čínské a indické malované tapety z Kantonu, jimiž si roku 1742 vyzdobila Lady Cardiganová svůj „čínský salon“, byly označené jako „indian picture.“ HÁJEK, L., 1977, s. 23. Podobně HÁNOVÁ, M., 2010, s. 14.

⁵ V muzeích, především regionálního charakteru, se dodnes setkáme v rámci tzv. asijských sbírek se záměnou japonského umění za čínské.

⁶ Secese – umělecký styl v Evropě formující se po polovině 19. století, vrcholící kolem roku 1900. Ve Francii nazýván *Art nouveau*, v Německu *Jugendstil*, v Anglii *Modern Style*.

⁷ V období novověku se zájem o východní umění rozšířil i o filosofický rozměr, což souviselo se vzrůstajícím zájmem o cizokrajné náboženství, okultismus nebo mystiku. Především dva velcí kritici evropské kultury jako byl Schopenhauer a Nietzsche se nechali inspirovat východní filosofií, byť u Nietzscheho je „orientálnost“ zastoupena pouze jménem hlavního hrdiny, jeho slaneho díla *Tak pravil Zarathustra*.

⁸ Podrobně se zabývá problematikou vstřebávání vlivů japonské estetiky a umění do evropské kultury např. PhDr. Markéta Hánová ve svých publikacích z roku 2010 a 2014.

⁹ Více viz kapitola 4. Historický vývoj v Japonsku.

¹⁰ HÁJEK, L., 1977, s. 24. Podobně HÁNOVÁ, M., 2010, s. 20.

¹¹ Například Vincent van Gogh patřil k velkým obdivovatelům japonského umění a z jeho dopisů Gauguinovi je patrné, jak pečlivě studoval techniku japonských umělců. Jeho obraz *Dva krabi*,

Nejen evropské umění druhé poloviny devatenáctého století, ale i umělecké řemeslo, které se v této době vypořádávalo s ustrnutím v jakési výrazové šabloně, vstřebávalo s velkou ochotou exotické vlivy přicházející z východních oblastí. Tento jev a hledání nových způsobů ztvárnění námětů i výtvarných výrazových forem na základě japonské estetiky a stylu, začal být označován pojmy japonérie (též žaponérie) a japonismus¹². Umělečtí historikové a teoretikové vedli v období devatenáctého století neustálé spory a diskuse na téma kategorizace volného a užitého umění a hledali hranice a definice mezi jednotlivými druhy umění¹³. Odlišný přístup k umění je odedávna v Japonsku, kde se nerozlišuje mezi „velkým“ a „malým“ uměním. Všimli si toho někteří umělci, sběratelé a spisovatelé i v Čechách. Z mnohých připomenu například kunsthistorika F. X. Jiříka, spisovatele Julia Zeyera, malíře a grafika Arnošta Hofbauera, cestovatele Joa Hlouchu, cestovatele a sběratele Vojtu Náprstka, případně Stanislava Kostku Neumanna¹⁴.

Helena Honcoopová¹⁵ přesně definuje rozdíl v přístupu evropského a východního umělce, který je založen již na prvotním přístupu k zobrazované skutečnosti: „*Západní chápání skutečnosti je ikonické, kdežto východní idylické*“¹⁶. Dále vysvětluje, že západní umělec vyrůstající z monoteismu přistupuje k realitě jako k souhrnu metafyzických

podle Hokusaiova náčrtníku Manga, lze považovat za ukázkou percepce japonského umění v umění evropském. Pozdější práce jsou zcela receptivní.

¹² Rozlišení pojmů japonérie a japonismus v uměleckém řemesle detailně řeší ve své publikaci Hánová a dokládá na konkrétních příkladech. HÁNOVÁ, M., 2014, s. 17.

¹³ MEDKOVÁ, J., 1990, s. 11.

¹⁴ Ve svých krátkých statích kritizoval evropské teoretizování nad uměním takto: „*Pro Evropany se stalo umění neklamnou potřebou vlastní prezentace, ale nepatřilo bezpodmínečně k běžnému životu a stalo se spíše luxusem a předmětem sběratelské vášně. Toto rozlišení a striktní hranice mezi uměním „velkým“ a „malým“ nečiní například v Japonsku. Pro Japonce bylo a je umění nesmírně důležitou složkou života, vždy celistvé a bez ohledu na to, zda jde o malbu či předmět řemeslné výroby*“. NEUMANN, S. K., 1968, s. 60 – 63.

¹⁵ PhDr. Helena Honcoopová (nar. 1948), česká japanoložka, historička japonského umění, překladatelka z japonštiny, odborná pracovnice a kurátorka, v letech 2000 – 2013 ředitelka Sbírký orientálního umění Národní galerie v Praze.

¹⁶ HONCOPOVÁ, H., 2005, s. 48.

souvislostí, které může chápat jen Stvořitel. Člověk je schopen pouze skládat obraz z jednotlivin, které mu svět nabízí v materiálních aspektech, a ty se snaží věrně zachytit a vytváří si tak ikony. Oproti tomu východní umělec, chápající svět mimo jiné také prostřednictvím buddhistického panteismu jako pouhou iluzi, proměňující se a především pomíjívou, se cítí součástí tohoto snu a navíc vyjadřuje své vnitřní souznění a harmonii s bytím. Západní malíř se tedy snaží o co nejpřesnější optickou iluzi viděného jsoučna, kdežto východní umělec se snaží vyjádřit subjektivní pohled na soulad s jednotlivinami světa¹⁷.

Názory našich vynikajících japanologů, ohlasy a zájem, které vzbudilo, a dodnes vzbuzuje, japonské umění v Evropě, mne přivedly k otázce, jak dalece se projevil japonský vliv v uměleckém řemesle. Protože pro posuzování vzájemného prolínání kultur jsou ukazatelem změn památky hmotné kultury, zaměřila jsem se na vějíř a vějířovou tvorbu. Tento artefakt je, podle evropského dělení, na pomezí „velkého“, a „malého“ umění¹⁸. Domnívám se tedy, že splňuje roli indikátoru percepce japonských vlivů v Evropě. Dalším důvodem pro výběr byla skutečnost, že vějíř doprovázel člověka po staletí a stal se zároveň zprostředkovatelem sociální komunikace, ukazatelem společenské prestiže i řemeslné vyspělosti v obou vytyčených územích. Bylo by tedy zajímavé zjistit, jak dalece, a zda vůbec, se změnil vzhled, funkce nebo symbol vějíře po vzájemném kontaktu dvou tak odlišných kultur. Percepci, tedy vnímání na základě zkušenosti přímého poznání věci a orientace ve světě věcí¹⁹, přiřazuji k období, kdy docházelo k přímému kontaktu, přebírání a kopírování japonských originálů (v tomto případě vějířů) v době od šestnáctého století. Využití a zakomponování japonského stylu

¹⁷ HONCOPOVÁ, H., 2005, s. 49.

¹⁸ KROUPA, J., 1996, s. 159.

¹⁹ WHITEHEAD, A. N., 1998, s. 8.

v uměleckých dílech evropských umělců (v tomto případě výrobců vějířů) chápu jako receptivní projev.

Protože historický vývoj vějíře a vějířové tvorby v Evropě byl předmětem mé bakalářské práce, dospěla jsem k názoru, že za důsledek percepce japonského umění v oblasti vějířové tvorby lze považovat konstrukční změnu vějíře, tj. vějíř skládací²⁰. Tímto textem se pokusím svou hypotézu potvrdit nebo vyvrátit, což bude hlavním cílem práce. Proto dalším z dílčích cílů práce byla snaha představit historický vývoj evropského a japonského vějíře s důrazem na skládací vějíř a jeho varianty. Za použití popisné metody byly setříděny aspekty historického vývoje vějíře ve sledovaných oblastech. Komparativní metodou bylo možné zhodnotit jednotlivé druhy vějířů, jejich konstrukci, výzdobu a použití. Pro pochopení vzájemného vlivu a souvislostí bylo nutné použít metodu syntézy a na závěr implikovat zjištěné výsledky. Práce sledovala obecnější rovinu vývoje z důvodu zjištění konstrukční kontinuity a historického výskytu vějíře od starověku, středověku až k novověku. Pro ucelený historický pohled bylo vhodné zmínit i výskyt druhů vějířů v Egyptě, neboť zde byly nalezeny vůbec nejstarší dochované hmotné doklady vějířů na světě. Podstatné pro potvrzení prvotního výskytu skládacího vějíře v Evropě bylo rozpoznat, jakou funkci měl vějíř v různých zemích a kulturách a zda existovala provázanost s druhem nebo konstrukcí typu vějíře. Zároveň bylo zásadní nalézt historické zprávy či hmotné doklady.

Přestože největší koncentrace japonských vlivů v evropském umění je spojena v povědomí obecné veřejnosti s koncem devatenáctého století, vztahuje se tato doba k cíli práce pouze částečně. Vějířová tvorba

²⁰ KOTOROVÁ, L. *Vějíř jako artefakt: Monografie založená na sbírkách Západočeského muzea v Plzni*. Plzeň, 2005. Bakalářská práce (Bc.). Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta pedagogická, 2005–04-13.

v Evropě byla na konci devatenáctého století již v úpadku a ani snahy o pozvednutí zájmu prostřednictvím speciálních výstav ji nedokázaly vrátit na její výsluní²¹. Postupně byl vějíř nahrazen jinými „žhavými“ novinkami v oblasti módy, jako byla například kabelka nebo cigaretová špička.

Tato diplomová práce navazuje a aktualizuje obhájenou diplomovou práci z roku 2013, dále byla použita literatura spojená s problematikou dějin umění, uměleckého řemesla a obecnou historií. Primární použitá odborná literatura byla v anglickém, českém, německém a polském jazyce²². Důležitý zdroj pro přehled historického vývoje vějíře v Evropě poskytla publikace *Fans*, autorem Avril Hart a Emmy Taylor. Obě kurátorky sbírky historického textilu z Musea Victoria and Albert v Londýně se zaměřily na zmapování vývoje vějíře v Anglii a částečně ve Francii. Popisované vějíře ze sbírek muzea reprezentují dobu v rozpětí od šestnáctého až do počátku dvacátého století, proto dalším přínosným zdrojem historických údajů byl katalog z výstavy vějířů pořádané v roce 1891 v Karlsruhe. Autor shrnul tehdejší poznatky o výskytu a vývoji vějíře v horizontu od starověku do konce devatenáctého století. Historickým vývojem japonského skládacího vějíře se zabývaly odborné publikace: *Ōgi: A History of the Japanese Art* autorem Julie Hutt a Hélène Alexander a *Fans of Imperial Japan*, nebo autora Nevilla Johna Irönse.

V českém jazyce lze získat ucelené informace o Japonsku a jeho kulturně společenském vývoji například v publikaci *Vějíř a meč*, autorem Libuše Boháčkové a Vlasty Winkelhöferové. Přehled japonského vlivu

²¹ Jednou z významných výstav zaměřených na vějířovou tvorbu byla výstava v Karlsruhe zahájena 28. června 1891 pořádaná Bádenským uměleckoprůmyslovým spolkem pod záštitou velkovévodkyně Luisy Bádenské. Výstava zahrnovala přes 4000 předmětů, z toho kolem 2000 vějířů. Iniciátorům výstavy se podařilo vystavit vějíře také ze soukromých sbírek, např. sbírka pana G. J. Rosenberga z Karlsruhe. GÖTZ, H., 1891, s. 1.

²² V minulém století byl v Čechách vějíř klasifikován pouze jako oděvní doplněk a nebyl uznáván jako samostatný umělecký artefakt. Protože dosud v českém prostředí neexistuje odborná terminologie, tak jako je tomu v jiných oborech uměleckého řemesla, vycházím z anglické terminologie.

v kontextu s uměleckým řemeslem podává publikace *Japonismus ve výtvarném umění v Čechách*, autorky Markéty Hánové a její další rozšiřující kniha z roku 2014. Doplnující informace a konkrétní příklady byly dohledávány prostřednictvím internetových stránek, v muzejních i památkových sbírkových databázích v zahraničí a v Čechách. S laskavým svolením vlastníků vějířů, Západočeského muzea v Plzni a soukromé sběratelky, byly v příloze této práce využity obrazové dokumentace vybraných předmětů.

Při popisování japonských názvů v textu využívám českého přepisu, pouze v případech, kde je anglický přepis součástí názvu publikace nebo zdroje ponechávám originální verzi.

2 HISTORICKÝ VÝVOJ V EVROPĚ

2.1 Období starověku

Budeme-li se tázat po přesném vymezení místa a času prvotního výskytu vějíře, neuspějeme. Všude tam, kde člověk pocítil potřebu chránit se před palčivými slunečními paprsky, odehnat obtížný hmyz, kde bylo nutno rozdmýchat oheň nebo odstranit plevy od zrna, všude tam se vějíř stal nepostradatelným pomocníkem. Všestrannost použití a významů tohoto předmětu, jakož i různorodost řemeslného zpracování poukazuje na svébytnost předmětu ve všech světových kulturách. Z uvedeného lze odvodit, že kolébkou zrodu vějíře se mohla stát jak oblast tropů, tak i země v oblastech subtropů či mírného klimatu. Jedna z mnoha dalších otázek, které se nabízejí při bližším zkoumání historie vějíře, může být například vzájemné ovlivňování různých kultur, jak v oblasti umělecké, kulturní, tak i v oblasti sociologické.

Hlavním záměrem této práce je snaha podchytit a doložit percepci japonského umění v umění evropském. Protože z výše uvedených důvodů nelze přesně vymezit místo ani období, je nutné pro objasnění kontinuity počátečního vývoje vycházet z dochovaných artefaktů nejen ve vybraných oblastech, tj. v Japonsku a v Evropě, ale v případě nezbytnosti i v Africe nebo oblastí Předního východu.

Nejstarší dochované hmotné doklady výskytu různých typů vějířů z období starověku nalezneme v Egyptě. Vějíř tvořený jedním perem zobrazený na Narmerově paletě **[obr. 2]** a na Velké palici krále Štíra z předdynastického období, tj. kolem 3 tisíciletí před naším letopočtem,

můžeme právem považovat za nejstarší dochované vyobrazení vějíře období starověku²³.

Z nálezů lze vysledovat existenci dvou předmětů odlišujících se provedením i funkcí – vějíř a oháňku. Oháňka je v podstatě vějíř se specifickou funkcí a pravděpodobně nejhojněji se používala v oblasti Předního východu [obr. 3]. Vývoj oháňky spočíval pouze v různosti a kvalitě použitého materiálu. Dodnes si zachovala svou původní podobu i funkci, tj. sloužila a slouží k odhánění obtížného hmyzu²⁴. V Egyptě se prokazatelně vyskytovalo několik variant této oháňky, což dokazují také rozdílné hieroglyfy pro jednotlivé varianty. Není bez zajímavosti, že existovala oficiální funkce „Nosiče vějíře“²⁵, jejíž průkazností se zabývaly dvě egyptoložky, Christiane Desroches-Noblecour (1913 – 2011) a Joann Fletcher (nar. 1966)²⁶. Nicméně k nejreprezentativnějším ukázkám patří osm vějířů z pohřební výbavy faraóna Tutanchamona²⁷. Umělecké a řemeslné provedení všech vějířů je řadí na výsostné a nezastupitelné místo v historii vějířové tvorby.

²³ Narmerova paleta je břidlicová tabulka zobrazující vítězství Narmera v době bojů za sjednocení Egypta. Byla nalezena při archeologických vykopávkách v oblasti Hierakonpolis, v Horním Egyptě, v letech 1897 – 1898. Dnes je uložena v Egyptském muzeu v Káhiře. Ze stejné lokality i období pochází i Velká palice krále Štíra, dnes uložena v Ashmoleanu v Oxfordu. SILLIOTI, A., 1994, s. 20.

²⁴ Z obyčejných oháňek vyrobených z kravských či koňských žíní se vyvinuly luxusní umělecké předměty se slonovinovými držadly, s ohebnými pery vzácných ptáků. Součástí dvorních ceremonií, především na dvorech perských králů, byl zvyk nosit oháňku za významnou osobností a dokazovat tak jeho nadřazenost a nedotknutelnost. Viz reliéfy krále Xerxe I. z paláce v Persepoli z 5. století př.n.l.

²⁵ Termín „Nosič vějíře“ byl použit v českém překladu originální francouzské knihy *La Reine Mystérieuse Hatshepsout* překladatelkou Ladislavou Miličkovou. Protože v české odborné literatuře není tato problematika zpracována a neexistuje odborná terminologie, přejímám ve své práci stejné označení.

²⁶ Autorka došla při svém výzkumu k závěru, že nejstarší známé jméno „Nosiče vějíře“, která náležela princům „po pravé ruce faraóna“, je Maherperi, což byl syn královny Hatšepsut, DESROCHES – NOBLECOURT, Ch., 2006, s. 276 – 278.

²⁷ Faraon 18. dynastie velmi známý díky objevu jeho hrobky archeologem Howardem Carterem v listopadu roku 1922. Bohatá pohřební výbava obsahovala 3500 předmětů, z nichž bylo osm vějířů. Za nejluxusnější je považován tzv. „Zlatý vějíř“ a konstrukčně nejzajímavější je slonovinový vějíř s pravouhlým držadlem. SILLIOTI, A., 1994, s. 213.

Zmiňované artefakty, společně s dalšími ukázkami například fresky na stěnách královských hrobek, dokládají používání oháňky. Forma pevného vějíře, využívající přírodních materiálů jakým byl například palmový list, byla patrně používána pouze v sekulární oblasti života. Dokladem může být například freska z hrobky Pahereje, starosty Nechebu, z období osmnácté dynastie²⁸. Skalní hrobka byla vyzdobena malbami se zemědělskou a pijáckou tematikou a jedna ze scén zobrazovala sluhu s pevným vějířem z palmového listu při ochlazování nápoje.

Kulturní kontakty Egypta s Evropou probíhaly již od starověku. Zda a kdy došlo k transferu typu palmového nebo péřové vějíře z Egypta, či zda šlo jen o paralelní vývoj stejné myšlenky, není možno nikterak prokázat. Vějíř z palmového listu se v oblasti starověkého Řecka a Říma skutečně vyskytoval. Dokazují to vzácně dochované tzv. tanagerské terakotové sošky z oblasti Boetie, z doby kolem druhého století před naším letopočtem **[obr. 4]**. Představují ženy v dobovém oblečení, z nichž některé třímají vějíř z palmového listu²⁹. Vějíře z peří se nedochovaly, a jejich existenci můžeme doložit z výjevů na červeno-figurové vázové keramice. Péřový vějíř drží například Helena přijímající Parida na červeno-figurovém kráteru **[obr. 5]**, z druhé poloviny čtvrtého století před naším letopočtem³⁰.

²⁸ Paherej (také Peheri) byl starosta Nechebu (Eileithiaspolis, dnešní El Kab, 80 km od Luxoru na cestě do Edfu). DESROCHES – NOBLECOURT, Ch., 2008, s. 80. Pro srovnání ZVONÍČEK, J., Úvod do egyptologie. [online]. Zpřístupněno 13. 3. 2009. [cit. 2015–02-12]. Dostupné z WWW: <<http://egyptologie.lixa.cz/index.php>>.

²⁹ V muzeích po České republice jsem doposud objevila pouze tři tanagerské sošky s listovým vějířem. Dvě originální sošky vlastní Národní muzeum v Praze a jednu kopii berlínské sošky vlastní Moravská galerie v Brně.

³⁰ Červeno-figurový kráter zobrazující výjev Heleny a Parida vlastní Státní muzeum Ermitáž v Petrohradě. [online]. [cit. 2015–03-12]. Dostupné z WWW: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection>>.

Použití vějíře v řecké a později i římské domácnosti popisoval například římský dramatik Titus Maccius Plautus (254 př. n. l. – 184 př. n. l.)³¹. Dle něj řečtí i římsští eunuchové ovívali své pány i paní při hostinách a v době spánku vějíři z nádherně barevného pavího peří na elegantních rukojetích³². Podobná svědectví nalezneme také v díle římského básníka Sexta Propertia (47 př. n. l. – pravděpodobně 15 př. n. l.), který rozlišoval dva typy vějířů podle jejich funkce³³. Jeden (*ripidion*), s jehož pomocí se stále udržoval obřadní oheň tak, aby nedošlo k předčasnému uhasnutí během oběti, a další (*psygma*), jenž se stal luxusním doplňkem a součástí dámské toalety. Vznešené Římanky měly ve své domácnosti služku nazývanou *flabellifera*, což je složenina z latinského *flabellum* a *fero*, čili ta, co nosí vějíř³⁴. Výroba vějířů pokračovala pravděpodobně i na počátku našeho letopočtu³⁵. Pevný vějíř z palmového listu se stal postupně pouze pomůckou při běžné práci a pravděpodobně postupně jej nahradily dokonalejší předměty např. měch na rozdmýchávání ohně. Péřový vějíř zaujal místo osobního luxusního doplňku anebo, byl-li na dlouhé rukojeti, se stal součástí liturgických obřadů.

2.2 Období středověku

První století našeho letopočtu je ve znamení postupné tvarové přeměny vějíře, která převládala po celý středověk. Důvod změny tvaru z palmového nebo vějířovitého zakončení na kruhový, není nijak osvětlen.

³¹ PLAUTUS, Titus Maccius. *Trinum*, act ii, sec 1, verš 252.

³² RILEY, H. T. *The Comedies of Plautus*. [online] London. G. Bell and Sons. 1912. [cit. 2012–11-22]. Dostupné z WWW: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Pl.%20Trin.%202.1&lang=original>>.

³³ PROPERTIUS, S. *The Elegies*. Book II. [online]. 24 : 11 – 16. Translated by A. S. Kline © 2002, 2008 All Rights Reserved. [cit. 2012–12-26]. Dostupné z WWW: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/PropertiusBkTwo.htm#_Toc201112250>.

³⁴ BUROVIK, A., 1990, s. 134 – 137. Podobně PRAŽÁK, J. M.; NOVOTNÝ, F.; SEDLÁČEK, J., 1955, s. 560.

³⁵ Údajně se zabýval výrobou vějířů také svatý Jeroným (347 – 420), ale tato informace není podložena důvěryhodným zdrojem. GÖTZ, H., 1891, s. 4.

Nabízí se vysvětlení ve spojitosti na „konstantinské labarum“³⁶ a pronikání křesťanství. Podle filosofa, historika a otce církevních dějin Eusebia z Kaisereie (265 – 339) bylo labarum poprvé použito v bitvě u Milvijského mostu (roku 312), kde vojsko Konstantina I. (272/285 – 337) porazilo vojsko spoluvládce Maxentia (283 – 312). Vítězství bylo podle křesťanské legendy připisováno Kristu, pod jehož symbolickým monogramem na vojenské standartě bitva probíhala. Pravděpodobně proto měla i pozdější liturgická *flabella* odpovídající kruhový tvar [obr. 6].

Protože se nedochoval žádný hmotný doklad z rané křesťanské doby, je pro potvrzení výše zmíněného předpokladu nutné vyhledat informace v historických pramenech. Přesné vymezení funkce a praktické zacházení s *flabellem* popisovaly tzv. *Constitutions Apostoliqiiies* (Kniha viii, kapitola 8, 9.) ze čtvrtého století³⁷. Během liturgie stáli po každé straně kněze dva diákoní s péřovým *flabellem* a jejich úkolem bylo ochraňovat nejen hostii před hmyzem, ale také kněze sloužícího mši³⁸. Církevní inventáře přibližně z dob od devátého století zmiňovaly vějíř jako: „*Flabellum ad muscas a sacrificus abigendas*“³⁹ nebo také „*Flabellum muscatorium*“⁴⁰.

³⁶ Labarum byla původně vojenská standarta sestavená z dlouhého kopí s příčným břevnem. Dle legend měl údajně v předvečer bitvy Konstantin I. vidění, spatřil kříž s nápisem: „V tomto znamení zvítěz“. Proto, údajně dle Eusebia, nechal na kopí zavěsit ověřený Kristův monogram.

³⁷ ALEXANDER, H., 2002, s. 23. Tzv. Apoštolské konstituce jsou sbírkou liturgických a obřadních návodů a křesťanských doktrín určených pro práci duchovních i laiků. První pokyny byly sepsané na konci 4. století. Nejranější odkazy na službu diákonů jsou z prostředí pravoslavné církve, z doby života biskupa Epifania (310/320 – 403) působícího v kyperské Salamíně. Podobně také ADOLF, Adam, 1998, s. 260.

³⁸ HOLT, H. P. ESQ., On Fans – their Antiquity and Uses In: *Journal of the British Archeological Association*. [online]. s. 20 – 24. [cit. 2012-11-12]. Dostupné z WWW: < <http://www.ebooksread.com/authors-eng/british-archaeological-association/journal-of-the-british-archaeological-association-volume-26-tir/page-22-journal-of-the-british-archaeological-association-volume-26-tir.shtml>>.

³⁹ Substantiva přeložena: flabellum = vějíř, muscas = letící moucha. Volný překlad: „Vějíř k zahánění much při konání oběti“. PRAŽÁK, J. M.; NOVOTNÝ, F.; SEDLÁČEK, J., 1955, s. 560.

⁴⁰ ARMSTRONG, N., 2006, s. 19.

Zmínky v podobném smyslu bychom dohledali také v dalších inventářích. Například v inventáři basiliky Svatých Janů v Lateráně, kde bylo popsáno oficiální použití *flabella* poprvé na evropské půdě. Text přesně popisoval a vymezoval funkci dvou diákonů⁴¹ starajících se o *flabella*. Další písemné zmínky obsahují i inventáře katedrál například v Amiens, v Yorku, v Salisbury, v opatství sv. Eiquira severovýchodně od Abbeville, v katedrále sv. Pavla v Londýně nebo v účetní knize kostela ve Walderswicku, v Suffolku. Ještě při vyčíslování majetku Svatého stolce za papeže Bonifáce VIII. v roce 1295 bylo jmenováno deset různě velkých vějířů vyrobených jak z pozlaceného pergamenu, tak i z hedvábí, nebo ze dřeva doplněného pavími pery. Všechna *flabella* měla zakončení v podobě kruhu nasazeného na dlouhé dřevěné rukojeti⁴².

K nejstarším, vzácně dochovaným příkladům patří dvě liturgická *flabella*. Jedno je uložené v basilice sv. Jana Baptisty v Monze a druhé lze spatřit v expozici muzea Bargello ve Florencii. Držadlo florentského vějíře je spleť prořezáváno z kosti a zakončené hranolovitou etují s velmi detailní řezbou. Do etuje byl ukládán skládaný velurový pás, zdobený zlacenými geometrickými, florálními a rostlinnými ornamenty. Současně s touto výzdobou je velurový pruh pomalován postavami světců. Kostěné držadlo i etuji zdobí řezby ve vysokém reliéfu s mytologickými scénami na samostatných destičkách a demonstrují vysokou uměleckou a řemeslnou úroveň vějířů období raného křesťanství⁴³. Otázkou však zůstává přesné datování *flabella*, nicméně je jisté, že jde o nejstarší vějíř

⁴¹ Diákon či jáhen (z řeckého diakonos), člen nejnižšího vysvěcení v trojí hodnosti svěcení, v protestantské církvi také laický úředník vykonávající např. roli služebníka, administrátora nebo charitativního pracovníka, účastní se bohoslužeb či předčítá texty atp. *Encyclopedia Britannica* Inc. [online].©2015. All Rights Reserved. [cit. 2015-02-12].Dostupné z WWW: <<http://www.britannica.com/search?query=diakonie>>

⁴² BÖEHN, M., 1928, s. 36 – 38.

⁴³ GABORIT-CHOPIN, D., 1988, s. 10.

se skládaným listem v Evropě z období raného středověku⁴⁴. Florentský příklad reprezentuje nejen další tvarový vývoj vějíře, ale je podle mého názoru, díky skládanému velurovému listu, jedním z prvních svědectví předpokladu percepce japonského vlivu v Evropě.

Kulturní památky z období raného středověku v Evropě jsou všeobecně velmi vzácné a převážně jsou spojeny s církevní tematikou. Podobně je tomu také s vějíři. Nedochovaly se žádné průkazné dokumenty o používání vějířů v Evropě této doby v běžném každodenním životě, a to ani v souvislosti s vládci či jejich dvory. Pravděpodobně to neznamena, že by se malý palmový či péřový vějíř přestal používat, tak jak jsem jej popsala v předchozích kapitolách, ale můžeme na způsob využití jen usuzovat. Jinak je tomu s církevními *flabellum*. Záznamy v inventářích o používání *flabella* v raném středověku jsem popsala výše, nicméně jisté odlišnosti v používání i vzhledu předmětu souvisely s rozdílným historickým vývojem církve pravoslavné a katolické.

2.2.1 *Flabellum* v západní a východní liturgii

V západní církvi bylo používání *flabella* od raného středověku vymezeno v rámci katolické hierarchie. Velký ceremoniální vějíř s dlouhou rukojetí, jenž byl ozdoben ve vrcholové části pavím nebo pštrosím peřím, se původně nosil při procesích, většinou v čele průvodu před vysoce postavenou osobností.

V římskokatolickém světě byl nevyšší osobností církve papež a péřové *flabellum* se tak stalo jednou z insignií papežského úřadu.

⁴⁴ Francouzský architekt a historik umění E. Viollet-le-Duc (1814 – 1879) datoval dle postavy sv. Petra předmět do období 9. až do 12. století. Viz. BÖEHN, M., 1928, s. 37. Srovnej ALEXANDER, H., 2002, s. 9. Podrobně se věnoval kolem roku 1944 zkoumání tohoto *flabella* emeritní profesor výtvarných umění na univerzitě ve Stanfordu a ředitel muzea E. A. Eitner (1920 – 2009) a na základě výzkumu ikonografie datoval *flabellum* z Tournusu v rozpětí let 860 – 875.

Papežská ceremoniální *flabella* se používala v páru. Na dlouhou rukojeť, potaženou tmavě červeným sametem a ozdobenou kroucenou zlatou dracounovou stuhou, bylo nasazeno zakončení ve tvaru vějíře. Vějířovité zakončení bývalo vyráběno z kůže, ta mohla být potažena textilií s bohatou plastickou, zlatou, dracounovou výšivkou. Výšivka znázorňovala papežskou heraldiku, což byla papežská koruna a zkřížené svatopetrské klíče. Zakončení *flabella* zdobila po obou stranách bílá pštroší pera. Takto definoval papežská *flabella* v devatenáctém století bibliofil, učenec, rytíř a pomocník při místnosti Jeho Svatosti Gaetano Moroni (1802 – 1883) ve svém Slovníku historického a církevního stipendia od kostela sv. Petra⁴⁵. Ve slovníku lze nalézt také několik maleb, tisků a fotografií papežských procesí z posledních několika staletí, na nichž jsou zmiňovaná *flabella* doložena.

Starostí nejen o *flabella*, ale i o další insignie jako byl papežský stolec (*sedes gestatoria*) a papežský baldachýn, byli pověřeni vybraní diákonci. Papežská *flabella*, stolec a baldachýn patřily mezi privilegované znaky papežského úřadu a používaly se pouze při určených slavnostech a svátcích⁴⁶. Soupis a rozdělení, při kterých svátcích se budou jednotlivé insignie používat, potvrdil a zavedl za svého pontifikátu papež Agapita I. (535 – 536). Liturgické služby z pozdějších let popisovalo *Ordines Romani*⁴⁷. Například papežský stolec a dvě *flabella* spolu s bílým baldachýnem nechyběla na Zelený čtvrtek. O Velkém pátku byl používán pouze červený baldachýn a na Boží hod již zase všechny tři znaky tj. papežský stolec, obě *flabella* a bílý baldachýn. Květná neděle se slavila

⁴⁵ MORONI, G., *Dizionario de Erudizione storico ed ecclesiastica*. compilazione di Gaetano Moroni Romano. [online]. Vol. 25. Venecia : Typ. Emiliana. 1844. Str. 89 – 92. [cit. 2013–27-01]. Dostupné z WWW: <<http://books.google.cz/books?id=tmUAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q=flabellum&f=false>>.

⁴⁶ BAHNÍK, P., *Symbolika svatopetrského stolce*. [online]. [cit. 2013–01-11]. Dostupné z WWW: <<http://euportal.parlamentnilisty.cz/PrintArticle/6068-symbolika-svatopetrského-stolce.aspx>>.

⁴⁷ Soubor spisů popisujících veškeré liturgické služby platné po celý středověk. Nejstarší dokument je z období kolem roku 650 a týkal se služby křtu.

za přítomnosti papežského stolce. Na svátek Zvěstování Panně Marii se používal papežský stolec a dvě ceremoniální *flabella*. K dalším významným dnům, kdy se na veřejnosti objevovaly všechny insignie papežského úřadu, patřily oslavy v předvečer svátku a v samotný den sv. Petra a Pavla a tři slavnostní mše na Vánoce. Kromě těchto uvedených obřadů se dále *flabella* používala v souvislosti s třetí adorací nového papeže a jeho přijímání v basilice Svatých Janů v Lateráně⁴⁸.

Vzhled těchto ceremoniálních vějířů se během staletí měnil a představu o jejich tvarech lze doložit díky historickým obrazům a grafikám nebo později i fotografiím. *Flabella* využívali předchůdci papeže Pavla VI. (1897 – 1978), například papež Benedikt XV., Pius X., Pius XII., Jan XXIII. Zmínění papeži byli vyobrazeni při ceremoniálním obřadu sedící na stolci, po jehož obou stranách šli dva diákonů nesoucí velká ceremoniální *flabella* za doprovodu celého dvoru [obr. 7]. Ačkoliv se podle druhu ceremonie měnila pokrývka na hlavě papeže, ceremoniální *flabella* jsou však vždy vyobrazena⁴⁹.

Papež Pavel VI. v období svého pontifikátu (1963 – 1978) prosazoval na zasedání Druhého vatikánského koncilu⁵⁰ názor, že by římskokatolická církev sice měla být věrna tradici, ale ne v případech, kde šlo o anachronismus. Mezi ně řadil i používání *flabell* při procesích a po více než 1500 letech bylo tedy od této tradice upuštěno. Papež Pavel VI. byl posledním papežem, kterého v roce 1968 doprovázel průvod biskupů a celý jeho dvůr, včetně nezbytného doprovodu diákonů nesoucích ceremoniální *flabella* po straně stolce s baldachýnem. Dnes je

⁴⁸ ARMSTRONG, N., 2006, s. 28.

⁴⁹ Autorka mimo jiné v článku děkuje za zaslání fotografií a fotokopii historických obrazů a grafik, včetně novodobých fotografií zapůjčených za účelem bádání z Prefectura Della Casa Pontificia. Tamtéž, s. 28.

⁵⁰ Druhý vatikánský koncil byl svolán papežem Janem XXIII. (1958 – 1963) a po jeho smrti probíhal za vedení Pavla VI. Jednalo se v letech 1962 – 1965, hlavním cílem bylo pojetí církve v moderní době a ekumenismus. Zúčastnilo se přes 2500 katolických biskupů.

používán tzv. „papamobil“. Papežská *flabella* jsou v současné době uložena v Historickém muzeu ve Vatikáně⁵¹.

V prostředí východních církví, v pravoslavné i řeckokatolické, trvá nepřetržitě používání *flabella* dodnes. Popis a používání kodifikoval Svatý Basileios (kolem 330 – 379)⁵². Podobnou zmínku lze dohledat také v knize Edmonda Marteneho *De Antiquis Ecclesiae ritibus*⁵³, který popisoval staré církevní rituály.

Flabellum mělo na dlouhém dřevěném, vyřezávaném držadle zakončení ve tvaru kotouče buď z kovu, z pergamenu, nebo z bohatě vyšívané tkaniny. U jedné z nejstarších východních církví, u Maronitů⁵⁴, navíc zdobilo kruhový obvod několik malých zvonečků nebo ocasní chřestidlo z chřestýšů. Zvláště při slavnostních chvílích obřadu bylo *flabellum* lehce potřepáváno, tak aby rozeznělé zvonky připomínaly zvuk Svatých zvonů⁵⁵. Naproti tomu Řekové preferovali *flabella* vyrobená z kvalitního pergamenu vytvarované do podoby okřídlených tváří cherubů. Jejich tváře měly připomínat serafíny, o nichž se zmiňoval ve svém díle již patriarcha Konstantinopole, Svatý Jeroným (347 – 420)⁵⁶.

Použitím *flabella*, tak jako v liturgii západní, bylo možno odehnat hmyz, který mohl spadnout do kalichu s vínem. Pro tuto činnost byli

⁵¹ Museo Storico Vaticano sídlí v Lateránském paláci.

⁵² Svatý Basileios, zvaný také Veliký, raně křesťanský teolog, filosof a spisovatel, studoval na athénské Akademii. Jedna z forem byzantské liturgie nese jeho jméno.

⁵³ Martene, E., *De Antiquis Ecclesiae ritibus libri*. Tomus Primus. [online]. Antverpiae : J. B. de la Bry. 1736. [cit. 2013–01-11]. Dostupné z WWW: <<http://books.google.cz/books?id=Onra81emZAgC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>>.

⁵⁴ Vznik maronitské katolické církve se datuje do konce 4. století. Původně šlo o skupinu učedníků seskupených kolem svatého Marona, jenž založil v Antiochii klášter. V 8. století se skupina přestěhovala do libanonských hor a žila v izolaci. Uctívali vlastní tradice a měli i vlastní liturgii. Dnes existuje rozsáhlá komunita Maronitů i mimo Libanon.

⁵⁵ Pravděpodobně vazba na pověsti o odlétání zvonů do Říma, v době velikonočních svátků a tzv. Svatého týdne.

⁵⁶ Svatý Jeroným známý jako jeden z Otců a učitelů církve, překladatel bible do latiny. Dochovaly se mimo jiné i jeho komentáře, teologické kontroverze a překlady.

vysvěcení dva diákon⁵⁷. Během obřadu svěcení jim byla předána *flabella*, příručka a šat od biskupa a od této chvíle převzali za všechny předměty zodpovědnost. Pouze oni mohli zacházet s *flabellum* a podle stanovených předpisů. Diákon stáli u oltáře a ovívali svaté dary, dokud nebyly přikryty. Během přijímání v určenou dobu rozezněli zvonečky a po skončení vrátili *flabella* na určená místa⁵⁸. Při velkých procesích, především v severním Rusku, je možnost spatřit *flabella* v průvodu bezprostředně za knězem nesoucím obraz Bohorodičky nebo jakoukoliv jinou ikonu.

Dochovaných předmětů z ranější doby není mnoho. Příkladem může být liturgické *flabellum* s kovovým, zlaceným a smaltovaným kotoučem z dvanáctého století ve sbírkách Metropolitního muzea umění v New Yorku. Některá *flabella* z pozdější doby bylo možno spatřit například také na výstavách. V roce 1997 se uskutečnila v moskevském Kremlu výstava nazvaná „Poklady arménské církve“⁵⁹. Mezi mnoha liturgickými předměty, zpracovanými na vysoké zlatnické úrovni, bylo také *flabellum* z roku 1765 z pozlaceného stříbra, zdobené velmi jemnou rytinou, pocházející z kláštera Leem, v provincii Vaspurakan, na území historické Arménie (dnešní východní části Turecka).

2.2.2 Muscatorium

Vedle *flabella* byla používána oháňka, která byla spojena s aktem eucharistie, a proto měla náboženskou povahu. Oháňka byla označována latinským termínem *muscatorium* a s jeho pomocí byl odháněn drobný

⁵⁷ Diákon či jáhen (z řeckého diakonos), člen nejnižšího vysvěcení v trojí hodnosti svěcení, v protestantské církvi také laický úředník vykonávající např. roli služebníka, administrátora nebo charitativního pracovníka, účastní se bohoslužeb či předčítá texty atp. *Encyclopedia Britannica* Inc, [online]. ©2015. All Rights Reserved. [cit. 2015-02-12]. Dostupné z WWW: <<http://www.britannica.com/search?query=diakonos>>.

⁵⁸ Tamtéž, heslo *flabellum*.

⁵⁹ *Treasures of Armenian Church: Exhibition in the State Museum of the Moscow Kremlin*. [online]. 1997. [cit. 2015-01-11]. Dostupné z WWW: <<http://www.concourt.am/old/1700/echmiadz/Treasure/ArmEng/catalog.html>>.

hmyz od kalichu s vínem a zajišťován plynulý a nerušený průběh zasvěcování a přeměny darů. V souladu s křesťanskými zásadami nebylo dovoleno hmyz zabít, ale pouze jej odehnat, proto byl poměrně malý a zhotoven z koňských žíní nebo pásků velmi jemné tkaniny. Používání těchto malých oháněk pokračovalo až do třináctého století. O sto let později se popisovaný způsob ochrany darů přestal využívat, neboť ihned po vysvěcení zakryl kněz vše rouškou. Z těchto důvodů již také nenalezneme nikde o vějířích zmínky a dochované artefakty jsou velmi vzácné⁶⁰. Typově lze tuto oháňku přiřadit k oháňkám používaným v Egyptě nebo oblastech Asie.

Ve sbírkách Musea Lázaro Galdiano v Madridu je uchováván předmět popisovaný jako *muscatorium* a zařazen do hlavní složky *flabella*. Studiu tohoto předmětu se podrobněji věnovala profesorka Nancy Armstrong (nar. 1938)⁶¹. Předmět je vyřezán z leštěného křišťálu, dozdoben zlacenými a smaltovanými destičkami a na jednom konci opatřen koňskými žíněmi. Podle použitého materiálu i náročnosti provedení datovala profesorka předmět do patnáctého století a na základě společných diskusí s kolegy a členy z Fan Circle Internationale⁶², definovali předmět jako *muscatorium*⁶³.

Informace a odkazy na vějíře z čtrnáctého a patnáctého století jsou jen velmi sporadické a spojené spíše se sakrální oblastí. Během studia podkladů pro svou práci, jsem v dostupné odborné literatuře nenalezla popisy ani odkazy spojené s oblastí sekulární. Jedinou zmínkou byla

⁶⁰ ARMSTRONG, N., 2006, s. 27.

⁶¹ Nancy Armstrong je profesorkou angličtiny na univerzitě v Duk, v Severní Karolině ve Spojených státech. Dále se věnuje například vizuálnímu umění, britské a americké beletrii 18. a 19. století a období empiru. Je členkou Fan Circle International (viz pozn. 60), v rámci jejichž periodik publikuje své poznatky.

⁶² Charitativní společnost založená v roce 1975 sdružující muzea, sběratele, zájemce a znalce vějířů ve všech aspektech, která má členy nejvíce z Evropy, USA a Austrálie.

⁶³ Muzeum zveřejnilo výsledky tohoto bádání v uměleckém časopise *Goya : Revista de Arte*.

sekundární informace v knize Maxe Böehna z roku 1928. Cituje francouzský popis vějíře k zahánění hmyzu u dvora francouzského krále Karla V. Moudrého (1338 – 1380). V jeho seznamu garderoby z roku 1380 byly údajně zmiňovány tzv. *esmouchoirs* čili: „...korouhve, které zaháněly mouchy, i když král jedl“. Předměty měly být z prořezávané kůže, s pozlacenými žebry⁶⁴.

2.3 Období novověku

Patnácté století, jak můžeme doložit vějíři z Itálie, Francie a Anglie, nabízelo v oblasti vějířové módy již rozličné tvary, materiály i výzdobu. Na mnoha portrétech šlechticů i šlechtičen nalezneme vějíře s listem obdélníkového nebo kruhového tvaru, oháňky a péřové vějíře, nebo vějíře se skládaným koženým nebo látkovým listem.

2.3.1 Itálie - ventarola a girouettes

V renesanční Itálii byl typ pevného vějíře nazýván *ventarola*⁶⁵ a používal se opět pro ochlazování a rozdmýchávání ohně. Pro Itálii byly specifické tzv. praporkové, či korouhvičkové vějíře, známé jako *girouettes* [obr. 8]. Pro benátské dívky platila korouhvička za velmi slavnostní předmět a varianta s bílým velurovým listem byla určena výhradně pro svatební vějíř⁶⁶. Vějíř tohoto typu měl dlouhou rukojeť s plochým obdélníkovým listem na jednom konci, jenž mohl být zakotvený v rukojeti

⁶⁴ BÖEHN, M., 1928, s. 41.

⁶⁵ GÖTZ, H., 1891, s. 10.

⁶⁶ Olejomalba s názvem *Dáma v bílém*, zobrazuje Tizianovu dceru Lavinii s bílým svatebním praporkovým vějířem. Obraz je dnes v Staatliche Kunstsammlungen Dresden. [online]. [cit. 2013-01-29]. Dostupné z WWW: <<http://www.skd.museum/en/special-exhibitions/archive/titian-lady-in-white/index.html>>.

nebo se mohl volně protáčet okolo ní⁶⁷. List se vyráběl z rozličných materiálů, například byl spleten ze slámy či rákosových nebo palmových listů, dále z velmi jemně prořezávaného pergamenu ve stylu tzv. *découpé*⁶⁸ [obr. 9], nebo ze zpevněného papíru. Další výzdobu tvořila paličkovaná krajka zdobící lemy. List mohl být dále vyšíván hedvábnými i dracounovými vlákny a na koncích doplněn štrápci a stužkami. Vdané ženy, například v Padově nebo Turíně, ještě po roce 1550 stále preferovaly péřové vějíře, jejichž pera byla zasazena do bohatě zdobených rukojetí⁶⁹. Nákladnost výzdoby tudíž demonstrovala finanční možnosti nebo postavení majitelky. K nejluxusnějším patřily rukojeti zdobené zlatem, vykládané drahokamy a polodrahokamy, nebo inkrustované křišťálovými či achátovými kamejemi⁷⁰. Přepychovost, kterou v sobě ztvárňoval praporkový vějíř, byla v renesanci velmi ochotně přijata u francouzského dvora a následně po celé Evropě.

2.3.2 Francie - *éventails*

Skládací vějíř orientálního typu se do Francie dostal údajně u příležitosti svatby Kateřiny Medicejské (1519 – 1589) a Jindřicha II. Francouzského (1559 – 1547) v roce 1533. Součástí Kateřininy svatební výbavy byly i vějíře. V inventáři byly popsány jak vějíře běžně používané v Itálii (praporkové, péřové), tak i druhy popisované jako *éventails plissés*. Pět skládacích vějířů mělo být vyrobeno z celokoženého, plisovaného

⁶⁷ VECELLIO, C., *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum recentiorumque totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis Latine declarati*, University of Washington Libraries. [online]. © 1998–2013 University of Washington Libraries. [cit. 2013–02-21]. Dostupné z WWW: <<http://content.lib.washington.edu/historicalbookartsweb/index.html>>. s. 100, s. 114.

⁶⁸ *Découpé* je označení pro ozdobně prořezávaný podklad většinou z kůže, připomínající krajkou. Tento typ vějíře z roku 1590 deponuje např. muzeum umění v Bostonu. [online]. [cit. 2013–01-29]. Dostupné z WWW: <<http://www.mfa.org/>>.

⁶⁹ VECELLIO, C., 1598, s. 72, 109, 154.

⁷⁰ GÖTZ, H., 1891, s. 10.

listu, montovaném na žebrech a otevírajících se v rozsahu 45 stupňů⁷¹. Lze se jen dohadovat, zda šlo o první skládací vějíře vyrobené v Evropě, nebo o dovezené orientální vějíře prostřednictvím italských obchodníků z Florencie nebo Benátek. Italští obchodníci udržovali rozsáhlý obchod se zeměmi Středomoří a dodávali tak luxusní zboží na mnohé aristokratické dvory. Nicméně například badatelka Annemarie Jordan–Gschwend, vyslovila hypotézu, že skládací vějíř se na francouzský dvůr nedostal z Itálie, ale z iberského poloostrova⁷².

Skládací vějíř byl na francouzském dvoře považován za velmi extravagantní předmět, což dokazovala ironická poznámka pařížského sběratele Pierra de L'Estoile (1546 – 1611), kterou publikoval v *L'Isle des Hermaphrodites*⁷³. Autor popisoval francouzského krále Jindřicha III. (1551 – 1589), kterak třímal v pravé ruce nástroj, jenž se skládal a rozkládal pouhým stlačením prstu a říkalo se tomu vějíř⁷⁴. Poznámka potvrzuje fakt, že ve Francii se objevila, a postupně začala také používat, forma skládacího vějíře. Bohužel dnes již velmi těžko zjistíme, zda popisovaný vějíř byl jedním z asijských skládacích vějířů z majetku Kateřiny Medicejské nebo zda šlo již o první ze skládacích vějířů vyrobených ve Francii pod vlivem těchto exotických vějířů⁷⁵.

⁷¹ JORDAN-GSCHWEND, A., 1999, s. 26.

⁷² Podrobněji o hypotéze profesorky Annemarie Jordan-Gschwend viz kapitola 4. Percepce japonských vlivů.

⁷³ Publikace s názvem: *Description de l'isles hermaphorodites, nouvellement decouverte: contenant les mœurs, les coutumes & les ordonnances des habitans de cette isle, comme aussi le discours de Jacophile à Limne, avec quelques autres reces curieuses : Pour setvir de suplement au journal de Henri III.*, vydávaná v roce 1588 pro francouzského krále a jeho dvorní oblíbenec, popisuje nové zvyky a módní noviny v oblékání, dvorní etiketě atd.

⁷⁴ GÖTZ, H., 1891, s. 11.

⁷⁵ Podobně spojil začátek používání vějířů s příchodem této královny Pierre de Bourdeille (1540 – 1614), zvaný Brantôme, ve svém spise *Vie des dames illustres* z roku 1590. LETOURMY-BORDIER, G., De LLANOS, J., 2013, s. 13.

Od poloviny sedmnáctého století se Francie dostala na jedno z předních míst ve výrobě skládacích vějířů⁷⁶. Umělecký vkus francouzského dvora se projevil nejen na skládací konstrukci, ale také ve výzdobě listů. Žánrové náměty se staly charakteristickými pro výzdobu listů francouzských skládacích vějířů. Zatímco v Itálii nadále dominovaly biblické a klasické mytologické náměty.

Tvůrci vějířových listů, kteří zaměřili svou pozornost na výzdobu aversové strany⁷⁷, využívali dvou ustálených kompozic. Jednou možností bylo rozdělit výjev symetricky podle vertikální osy do dvou až tří medailonků a figurální námět doplnit rostlinnou nebo geometrickou výzdobou **[obr. 10]**. Druhou možností bylo ponechat figurální námět rozprostřený po celé ploše listu v ose horizontální. Nejpoužívanějšími malířskými technikami této doby pro malbu na list z jemné kůže nebo papíru byl akvarel, kvaš a jejich kombinace. Předlohy k malbám poskytovala díla slavných francouzských malířů⁷⁸. Nejžádanějším malířem galantních scén patřil Antoine Watteau (1684 – 1721) či Francois Boucher (1703 – 1770). Pro tuto speciální kategorii malby se ustálilo pojmenování např. „Fêtes Musiques“, „Fêtes Champêtres“, „Fêtes Galantes“ **[obr. 11]**. Scény na vějířích konce osmnáctého století připomínaly nejen změny francouzské dvorní kultury, ale reagovaly i na významné politické a společenské události. K takovým událostem patřil vypuštění vznášedla bratrů Montgolfierových v červnu roku 1783⁷⁹ **[obr. 12]**. Vedle těchto ojedinělých motivů se nejhojněji objevovaly na listech i

⁷⁶ V roce 1678 byl založen cech výrobců vějířů *Associaton des Éventaillistes* – podrobněji viz KOTOROVÁ, L. *Vějíř jako artefakt : Monografie založená na sbírkách Západočeského muzea v Plzni*. Plzeň, 2005. Bakalářská práce (Bc.). Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta pedagogická, 2005–04-13.

⁷⁷ Za aversovou stranu je považována strana s hlavním motivem, čelně k divákovi.

⁷⁸ V Itálii k nejoblíbenějším malířům, jejichž díla byla reprodukována na vějířích, patřili např. Guido Reni (1575 – 1642) nebo bratři Carraciové.

⁷⁹ Vějíř s tímto sběratelsky velmi vyhledávaným tématem je ve sbírkách Západočeského muzea v Plzni.

žebrech květinové koše, cukrující holuby, hořící pochodně, oltáře lásky, zátiší s hudebními nástroji či zahradnickým náčiním, reprezentující styl Ludvíka XV. (1774 – 1792).

Vzhled vějíře konce osmnáctého a především počátku devatenáctého století se změnil v závislosti na módním vkusu nastupujícího císařství. Vějíře mění jak svou velikost, tak i materiál a výzdobu. Menší vějíře s hedvábnými nebo gázovými listy byly zdobené výšivkou s kovovými flitry, uspořádanými do složitých vegetabilních a geometrických vzorců. Na listu převládala barva zelená, šedá nebo modrá se siluetovými medailonky provedenými technikou *grisaille*⁸⁰.

Od poloviny devatenáctého století se většina výrobců snažila připomenout kvalitu a okázalost řemeslné výroby osmnáctého století. Ruční malbu nahradily medailonky vystřihávané z grafických listů, dodatečně kolorované a nalepené na dvouvrstvý papírový list. Pro větší účinek byl papír dále zdoben vyraženým, zlaceným nebo stříbřeným ornamentem. Grafické techniky umožnily levnější a masovější výrobu vějířů, které se také staly prvními zprostředkovateli mnohých informací. Nově se objevily karikatury, mapy, hlavolamy či divadelní scény.

Do této doby spadají také počátky pařížských módních salonů, jejichž majitelé navazovali na dlouholetou tradici výroby vějířů. Mezi ty, které se zabývaly výrobou vějířů a zapsaly se do veřejného povědomí, patřil salon Duvelleroy, založený roku 1827 Jean-Pierre Duvelleroyem [obr. 13]. Rodina se zabývala výrobou vějířů v malém množství již za vlády Napoleona Bonaparte⁸¹. Nejranější vějíře firmy měly především tištěné listy, byly menšího rozměru a doplněné mnoha flitry

⁸⁰ Malba vytvořená v jednom tónu, tzv. monochromní malba, většinou v tónech šedé nebo hnědé barvy. BALEKA, J., 1997, s. 122.

⁸¹ Například jsou známy dva tištěné vějíře vytvořené u příležitosti uzavření míru v Amiens, jeden pro Francii a jeden pro Anglii. GÖTZ, H., 1891, s. 2.

podle tehdejší módy. Teprve po druhé polovině století se výrobky firmy stávají nejluxusnějšími a světově žádanými uměleckými předměty. Firma zahájila novou tradici ve výrobě ručně malovaných hedvábných vějířů v kombinaci s žebrovou konstrukcí z perleti, kovovými fóliemi a s kovovými očky pro hedvábné střapce. Charakteristickým znakem vějířů druhé poloviny devatenáctého století byly rozsáhlé celoplošné květinové kompozice doplněné létajícími motýly, nebo broučky [obr. 13]. Význam firmy a její mezinárodní úspěch dokazovalo i to, že měla svého obchodního zástupce také v Londýně [obr. 14] a firma patřila k dvorním dodavatelům Jeho Veličenstva královny Viktorie⁸².

První velké úspěchy slavil salon v roce 1849 na Průmyslové výstavě v Paříži, kde získal za prezentované práce stříbrnou medaili. Další nejvyšší ocenění získal přímo Jean-Pierre Duvelleroy na londýnské výstavě v roce 1851 a zde byl za své zásluhy pasován na rytíře. Na téže výstavě obdržel salon Duvelleroy, spolu s módním domem Alexander, za prezentované vějíře Zlatou medaili. Svou účast potvrdili na dalších výstavách například ve Vídni v roce 1873, v Paříži 1878 a 1889 a následně ve Vídni v roce 1900, na níž je Georges Duvelleroy zvolen prezidentem syndikátu výrobců vějířů. Mimo jiné ovládal vývozní trhy do severní a jižní Ameriky, a to již samo napovídá o bohaté klientele⁸³.

Tradice a další úspěchy francouzské vějířové výroby od konce sedmnáctého století až do století devatenáctého, jak bylo výše popsáno, již dokladují receptivní snahy a samostatný historický vývoj evropského

⁸² Mezi další zákaznice patřila např. královna Itálie, královna Španělska, královna Rumunska. Salon Duvelleroy byl uzavřen mezi lety 1938 – 1940. Větší část sbírky vlastní Fan Museum v Greenwich a společně s potomky rodiny Duvelleroy uspořádali v roce 1985 výstavu zaměřenou na historii salonu. ALEXANDER, H., 1995, s. 10.

⁸³ Salon Duvelleroy vyráběl také reklamní vějíře pro významné hotely, parfémové firmy nebo pracoval na zakázku významných umělců, jako byl např. francouzský návrhář dekorativního umění a ilustrátor Paul Iribe (1883 – 1935).

skládacího vějíře ve všech uměleckých formách, jak ve výzdobě, tak i v provedení konstrukce.

2.3.3 Anglie - fans

Vedle Francie se nemálo na použití a následném vývoji vějíře podílela i Anglie. Velkou obdivovatelkou a posléze i sběratelkou vějířů (angl. *fans*) se stala královna Alžběta I. (1533 – 1603). Tato obdivovatelka obzvlášť šperků byla nakloněna i lákavé exotické novince z Orientu, a tou byl skládací vějíř. Vlastnila značné množství vějířů a zastávala názor, že jediné, co mohl poddaný královně věnovat, byl vějíř⁸⁴. Mnohé vějíře jí byly věnovány jako novoroční dary a šlo o jedny z nejluxusnějších vějířů té doby. Rukojeti měly zhotovované ze zlata, a zdobeného drahými kameny, perlami či smalty⁸⁵. Ve své sbírce měla zastoupeny jak péřové vějíře, tak orientální, posléze i evropské skládací vějíře, což dokazuje přítomnost vějířů na mnoha jejích portrétech [obr. 15]⁸⁶.

Za jedno z prvních zobrazení královny s vějířem lze považovat přípravnou kresbu pro olejomalbu z roku 1575 malířem Federicem Zuccherem (1540 – 1609)⁸⁷. Na jiných portrétech byla zachycena s mnohem luxusnějšími vějíři, s barveným peřím nebo peřím z exotického ptactva zasazeným do držadel bohatě vykládaných perlami a zlatem. Vždy však šlo o pevné vějíře nebo oháňky, v Evropě běžně používané.

⁸⁴ KENDEL, B., 1902, s. 154.

⁸⁵ Po smrti královny Alžběty I. obsahovala její garderoba na třicet vějířů nejvyšší kvality. Přičemž hodnota jednoho vějíře byla odhadnuta na částku 40 liber sterlingů. Studium inventáře se zabývala a posléze vše publikovala v knize *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd* Janet Arnoldová (1932 – 1988) restaurátorka, historička odívání a pedagožka.

⁸⁶ Několik portrétů s péřovým nebo skládacím vějířem vytvořil např. Marcus Gheeraerts mladší, dále Nicholas Hilliard, John Bettes mladší nebo George Gower. Další portréty s vějíři jsou od neznámých autorů. Obrazy vlastní různé galerie a muzea, např. Palazzo Pitti ve Florencii, Jesus College v Oxfordu, National Portrait Gallery v Londýně, The Royal Collection v Londýně, Victoria&Albert Museum v Londýně atd.

⁸⁷ Kresebný návrh je uložen v Britském Muzeu v Londýně.

Teprve obrazy malované od roku 1590 zachycují královnu s vějířem skládacím. Zobrazované vějíře měly klínovitý tvar, rozpětí v úhlu mezi 35 – 45 stupni, což poukazuje k dováženým orientálním vějířům⁸⁸. Jejich okrajové, tzv. krycí lišty byly bohatě vykládané drahokamy nebo posázené perlami, často zhotovené ze slonoviny a s vyšíváním hedvábným listem.

Během panování královny Alžběty I. se skládací vějíř stal natolik důležitým společenským doplňkem, že se započalo s domácí výrobou. Za výsledek percepce japonského vlivu v Anglii, lze tedy podobně jako ve Francii, považovat snahu o vlastní výrobu skládacích vějířů. Dochované anglické vějíře z počátku sedmnáctého století nevynikaly propracovaností ani výraznou kvalitou, jako tomu bylo u francouzských vějířů. Od poloviny do konce sedmnáctého století byla typickým materiálem pro jejich konstrukci kost a slída⁸⁹.

Postupně se kvalita řemeslné práce, především velmi jemně prořezávané slonovinové *brisé* vějíře, natolik zlepšila, že se staly vyhledávaným artiklem i v jiných zemích. Řezba byla inspirována dováženými *brisé* vějíři z Číny a Japonska, ale charakteristickým znakem anglické práce byly mytologické náměty s akvarelovými miniaturami v medailoncích na krycích lištách. Miniatury se staly hlavním ozdobným ornamentem a malbu prováděli i renomovaní umělci. Jednou z významných umělkyň působících v Londýně byla Angelika Kauffmanová (1741–1807)⁹⁰. Přestože se specializovala na malbu portrétů a velkých

⁸⁸ Popisovaný typ vějíře odpovídá japonským skládacím vějířům typu *ógi*. Více viz kapitola historický vývoj v Japonsku.

⁸⁹ Vějíř se slídou datovaný do roku 1665 je součástí sbírky Messel-Rosse, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

⁹⁰ Angelika Kaufmannová vynikající malířka a portrétistka, původem z rakouského Schwarzenbergu. Po ukončení studií ve Florencii a Římě začala spolupracovat s bratry Adamovými a sirem Joshuou Reynoldsem. Její díla nalezneme ve sbírkách významných evropských muzeí jako je např. petrohradská Ermitáž, mnichovská Pinakotéka, palác Uffizi ve Florencii atd. *Encyclopedia Britannica* Inc, [online]. ©2015. All Rights Reserved. [cit. 2015-02-12]. Dostupné z WWW: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/313419/Angelica-Kauffman>>

historických pláten, na výzdobu interiérů a interiérových dekorací, vyzdobila i několik vějířů. Dochovaly se svatební *brisé* vějíře, jejichž výzdoba je připisovaná této umělkyni⁹¹ [obr. 16].

2.3.4 Období devatenáctého století

Devatenácté století bylo pravděpodobně jedním z nejprogresivnějších období, týkající se přeměny typů, vzhledu a velikosti evropského vějíře. Období různých tvarových a výzdobných proměn vějířové tvorby lze vymezit zhruba roky 1800 – 1825, 1825 – 1840, 1840 – 1870 a 1870 – 1900. Pro dané téma práce je podstatné především poslední období, neboť znamenalo pro vějíře velký návrat a náměty na vějířových listech byly často inspirovány japonským uměním.

Počátek devatenáctého století spojený s napoleonskými válkami nijak obchodu s vějíři nepřál. Vzhled i tvar vějíře se přizpůsobil požadavkům tehdejší módy, kdy nádhera a okázalost ustoupila jednoduchému a střízlivému ornamentu pod vlivem „znovu nalezeného“ starořímského vzoru. K obratu došlo až kolem devadesátých let devatenáctého století, kdy se opět vrátila obliba honosného vějíře, jako reprezentativního oděvního doplňku⁹². Již samotný název *Belle Époque*⁹³ evokoval kulturní změny a eklekticismus ve Francii. Především v Paříži připomínal koncerty v kavárnách, zrod bulvárů, kabaretů se zpěváky a tanečníky na Montmartru, ztvárněné mnoha umělci, například Henri Toulouse-Lautrecem (1864 – 1901). Ve vztahu k módě a vějířům tento pojem popisuje neobyčejnou eleganci a extravaganci spojenou s módním oblečením z let 1885 – 1914. Sklon k nedbalosti, rozloučení se starým

⁹¹ Několik vějířů bylo vystaveno na putovní výstavě v červnu 1999 v Rätisches Museu, Chur.

⁹² V mnoha dámských časopisech té doby nalezneme odkazy na množství nejrůznějších typů vějířů, které doplňovaly velké rukávy, vlnící se linie módního šatu a korespondovaly s materiálem oděvu.

⁹³ Převzato z francouzštiny, znamenající „krásnou dobu, krásné časy“.

světem, to vše se objevovalo v symbolicky na listech vějířů. Příkladem by mohl být vějíř od francouzského malíře Maurice Lelaira (1853 – 1940)⁹⁴.

Angličtí avantgardní umělci a studenti uměleckých škol v Londýně pracovali pod vlivem hnutí za obnovu řemeslné tradice Arts and Crafts. Někteří ze zakládajících členů Arts and Crafts, jako například Lewis F. Day (1845 – 1910) také vytvářeli návrhy pro vějíře. Od roku 1870 produkoval Day nezávislé designy pro textil, tapety, keramiku a nábytek a od roku 1880 vystavoval návrhy pro vějíře, krajky a výšivky⁹⁵. Další anglický malíř, který se nechal ovlivnit japonskými náměty na vějířích, byl George Sheringham (1884 – 1937). Jeho náměty pro vějířové listy představovaly celoplošné orientální scény zasazené do kopcovitých krajin či mořské pobřeží se vzdouvajícími vlnami, nebo symbolické draky **[obr. 17]**.

Navzdory jasnému zapojení předních umělců do malby a designu vějířů bylo mnohými pocíťováno, že kvalita vějířové malby upadala. V říjnu 1902 Madeleine Lemaire, hlavní francouzská malířka vějířů⁹⁶ salonu Duvelleroy, údajně napsala článek pro časopis *Fémina*⁹⁷, v němž naříkala nad úpadkem standardu. Byla pravděpodobně příliš pesimistická, neboť i významní umělci jako například Edgar Degas, Van Gogh a Paul Gauguin, se malbou vějíře, i když spíše sporadicky, přeci jen zabývali.

Kvalitní a luxusní vějíře vyrábělo i několik firem v Rakousku. K nejznámějším patřila firma klenotníka Hoflierferanta **[obr. 18]** nebo Augusta Kleina. Vějíře na habsburský dvůr dodávala především firma

⁹⁴ Vějíř symbolizující konec a začátek století je ve sbírkách Musée de la Mode et du Costume, v Paříži.

⁹⁵ HART, A.; TAYLOR, E., 1998, s. 104.

⁹⁶ Některé z prací této malířky. [online]. [cit. 2015-02-03]. Dostupné na WWW: <<http://www.ecurieux.com/ecba.htm>>.

⁹⁷ HART, A.; TAYLOR, E., 1998, s. 107.

Hoflierferantova pod značkou „Gebrüder – Rodeck, Wien – K K Hoflierferanten“. Šperky a vějíře pro různé společenské události a plesy vyráběl i podle přání císařovny i šlechticů.

Počátek dvacátého století je dobou spojenou s všeobecným fenoménem amatérských malířek, které si zdobily vějířové listy. Tuto zálibu měly i ženy z královských rodů, například dcera královny Victorie, princezna Louisa Karolína Alberta (1848 – 1939). Od roku 1914 však příběh evropských vějířů byl již v podstatě příběhem úpadku. Na počátku dvacátého století bylo stále ještě vyráběno mnoho vysoce kvalitních vějířů některými výše zmíněnými předními umělci, ale od této doby vějíř zažíval již jen občasné období popularity spojené většinou jen s módními přehlídkami.

2.4 Uměleckořemeslné zpracování

Během staletí se v Evropě vzhled vějíře i oháňky proměňoval v závislosti na prostředí a dostupném materiálu. Z předchozích kapitol vyplynulo, že skutečně od poloviny šestnáctého století doplnil typ pevného vějíře a oháňky také skládací vějíř, který byl prostřednictvím zámořských obchodů importován z oblastí Orientu. Skládací vějíř postupem času získal natolik na oblibě, že se stal nejpoužívanějším typem v Evropě. Postupně zde vznikaly specializované cechy pro výrobu skládacích vějířů a receptivní snahy evropských výrobců dokládá množství konstrukčních variant.

Skládací vějíře mohly mít konstrukci tvořenou jedním materiálem (tzv. *brisé* vějíř) nebo v kombinaci s potahem, jenž byl tvořen různými materiály. Způsob rozevření vějíře nabízel dvě varianty, buď rozevření v rovině horizontální, nebo opsáním kruhu kolem středové osy, čili kruhové (kokardové) vějíře, přičemž okrajové krycí lišty přesahovaly

vnitřní žebra svou délkou [obr. 19]. Kruhové vějíře dle zpracování opět mohly být *brisé* nebo s potahem.

Přesný popis a ruční výrobu vějířů v jednotlivých fázích výroby vějíře můžeme nalézt v doprovodných svazcích s obrazovými tabulemi *Encyclopedie*⁹⁸, sestavené francouzskými encyklopedisty v čele s Denisem Diderotem a Jeanem Baptistem Le Rond d'Alembertem [obr. 20]⁹⁹. Mědirytiny zobrazovaly výrobu listu od počáteční přípravné fáze až po závěrečnou montáž. Se stejnou pečlivostí byla popsána také ruční výroba žebrové konstrukce. Nástroje, které byly popsány v *Encyclopedii*, nahradila postupně mechanizace výrobního procesu. Se zmínkami o nových strojích a přístupech se můžeme setkat ve slovnících z druhé poloviny devatenáctého století, například v knize Otto Spamera z roku 1892¹⁰⁰.

2.4.1 Materiál

Pevné vějíře byly vytvářeny z rostlinného materiálu, často palmového listu, dále z různých druhů opracované kůže, nebo tkanin¹⁰¹. Péřové vějíře byly tvořeny převážně pštrosím peřím, peřím exotických ptáků nebo dobarvovaným peřím z dostupných zdrojů. Na držadla se využívalo různých druhů dřev, kostí, slonoviny.

⁹⁸ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751 – 1772).

⁹⁹ DIDEROT, D., 1765, s. 184 – 189.

¹⁰⁰ V této knize jsou zobrazeny obráběcí stroje na nožní pohon a další vysvětlující informace při finálním opracování vyražených žeborů na příkladu konkrétní vějířové manufaktury v Saint-Geneviève. Nalezneme zde i základní rozdíly mezi jednotlivými způsoby opracování rozličných materiálů a tomu odpovídajícímu způsobu výzdoby. Informace je doplněna i o počet zaměstnanců, což činilo na konci 19. století 5 000 pracovních míst. SPAMER, O., 1892, s. 365.

¹⁰¹ Problematika terminologie a popisu vějířů, včetně jejich ustáleného dělení je dosud v českém prostředí neustálená. Popisy se různí podle subjektivního pohledu autora, používají se převzaté termíny ze zahraničních zdrojů, které nejsou vždy správně používány. Blíže jsem se touto problematikou zabývala v příspěvku na semináři Technického muzea v Brně. KOTOROVÁ, L., 2010, s. 23 – 27.

Materiálem konstrukce skládacích vějířů mohla být želvovina, perleťovina, slonovina, kost, rohovina, kostice, různé druhy dřev, celuloid, plast, vzácně i sláma. Žebra byla velmi jemně prořezávána, ryta a ražena, zdobena vysokými i nízkými reliéfy, kovovými, zlatými a stříbrnými fóliemi, drahokamy, polodrahokamy dále zdobený malbou či lakovány, inkrustovány a intarzovány. Velmi netradiční byly novogotické vějíře vyrobené z litiny, které byly prezentovány na londýnské výstavě v roce 1862 odlité pod vedením a pokynů Edwarda Schotta v německém Ilsenburgu¹⁰².

Nejstarším materiálem na potah listu skládacího vějíře byla kůže. Kůže byla prořezávána do složitých symetrických ornamentů, které měly napodobovat paličkovanou krajkou, a tím se dosáhlo také lepší manipulace. Kožené listy byly často napouštěny silným parfémem. Ukázky zmiňovaných vějířů se dochovaly jen v několika exemplářích a patří mezi největší skvosty ve sbírkách vějířů¹⁰³. K vytvoření vějířového listu se používala useň tzv. jehnětina, teletinka a kozinka a výjimečné se lze setkat také s listem z koňské kůže¹⁰⁴.

Dalším nejhojněji používaným materiálem byl papír, jehož výroba se do Evropy dostala přes Blízký východ z Číny již počátkem druhé poloviny dvanáctého století¹⁰⁵. Odtud importované skládací vějíře vynikaly velmi jemným a tenkým papírovým listem, navíc bohatě malovaným a zdobeným. V období středověku v Evropě byl papír luxusním artiklem, proto jej výrobci vějířů nahrazovali dokonale zpracovaným koženým

¹⁰² Jsou známy dva exempláře, jeden ve sbírkách V&A Musea v Londýně, druhý v Bielefeldu v Německu.

¹⁰³ Jeden se nachází ve sbírce Ann Adele Collection a byl vystaven v roce 1995 ve Fan Museu v Londýně. Podobné vějíře jsou zobrazeny v katalogu z výstavy konané v Karlsruhe v roce 1891.

¹⁰⁴ Vějíře z této kůže popisoval ve svém článku DELEO, T., 2008, s. 48 – 52.

¹⁰⁵ AUGUSTA, J. M., 1927, s. 142.

listem¹⁰⁶. Bylo docíleno opravdu vynikajícího vzhledu, který na pohled i dotek připomínal tenký papírový list. Papír se stal běžným materiálem pro potah listu teprve od konce devatenáctého století a byl používán především pro levnější vějíře.

Mezi souběžně používané materiály patřila ptačí pera. Zpočátku se nejvíce uplatňovala pera pštrosí a paví. V pozdějších dobách využívali výrobci peří z ptáků běžně se vyskytujících v jejich regionech. Setkáme se s peřím bažantů, kohoutů, orlů, hus, kachen a sojek, ale i exotického ptactva, jako jsou kolibříci nebo papoušci. Pera se různě přibarvovala, zastříhávala, tvarovala za tepla, kadeřila a kombinovala s jinými druhy. Jemné tzv. prachové peří se používalo na ozdobu a zakončení horního okraje listu. Malá trvanlivost peří přivedla výrobce k tvarovým napodobeninám vyrobeným z látky či papíru, doplněným jemným prachovým peřím přilepeným na konce listů¹⁰⁷. K výčtu materiálů nutno přiřadit také textilie, především různé druhy hedvábných látek, dále paličkovanou, šitou a strojovou krajkou. K výzdobě textilního listu neodmyslitelně patřila výšivka nebo výzdoba kovovými flitry mnoha tvarů.

Pro výrobu listů byl výjimečně použit i rostlinný materiál jako například štětinaté trávy nebo sláma¹⁰⁸ [obr. 21].

¹⁰⁶ Vyčiněné kůže se opracovávaly tak, aby získaly bělost, lesk a jen několikamilimetrovou tloušťku ve snaze napodobit čínský a japonský papír. Bělení se provádělo křídou, kamencem a zinkovou nebo olovnatou bělobou a posléze se uschlý list hladil, leštil a na závěr potíral speciální kličovou vrstvou. Tamtéž, s. 143.

¹⁰⁷ Přestože se nejvíce vějířů s těmito tvary vyrábělo v Německu, patent byl podán ve Francii. Podal jej roku 1858 Edmond Ducrot a vějíře s takto tvarovanými listy nazývá péřovými, palmovými nebo palmetovými. VOLET, M., 1986, s. 109.

¹⁰⁸ Italský kokardový slámový vějíř z roku 1892 je ve sbírkách Západočeského muzea v Plzni.

Nejmladším materiálem byl celuloid a později vyvinuté termoplasty¹⁰⁹.

2.4.2 Výtvarné techniky

Malba je nejzákladnější technikou pro výzdobu vějířového listu od počátků. Nejčastěji se používala technika akvarelu, kvaše a chiaroscuro vše v kombinaci se zlacením a stříbřením.

Pro výzdobu vějířových listů se využívalo i grafických technik jako byla mědirytina nebo různé typy leptů¹¹⁰ [obr. 22]. List mohl být tvořen vzájemnými kombinacemi materiálů i technik, například na hedvábný list byly aplikované mědirytinové medailonky. Narůstající obliba techniky litografie a chromolitografie v průběhu 19. století se výborně uplatnila pro novou funkci vějíře jako nositele reklamy.

Textilní listy byly impregnované, plisované, často je zdobila výšivka provedená hedvábnými i dracounovými nitěmi. Navracející se obliba ruční krajky umožnila zvýšit atraktivnost vějíře pomocí aplikace krajky po okrajích listu.

Žebra a krycí lišty zdobilo složité prořezávání, zlacení, vykládání kovovými fóliemi v kombinaci s drahokamy a polodrahokamy.

¹⁰⁹ Celuloid, zjednodušeně napsáno, tvoří 65% nitrocelulózy a 35% kafru a pro svou variabilitu a univerzálnost se stal hlavním materiálem při výrobě vějířů. Byl vynalezen na konci 19. století ve Spojených státech. V Newarku u Filadelfie vznikla první manufaktura s označením „Celluloid Manufacturing Company“ a první evropská továrny vznikají po polovině 19. století ve Francii i Anglii. Materiál se stal základní surovinou k výrobě více než 25 000 druhů různých výrobků, což zahrnovalo límce, konstrukce korzetů, hračky, peněženky, rámečky brýlí, umělé chrupy stejně jako klenoty a samozřejmě vějíře. Základní hmota byla průsvitná, ale podle přidání barevných pigmentů bylo možné vytvářet napodobeniny slonoviny, želvoviny, jantaru, rohu a perleťoviny. Další výhodou byly technické vlastnosti, proto bylo možné prořezávat, štípat, skládat, děrovat, razit, kroutit, lisovat, řezat, inkrustovat, vrstvit, sešívát, lepit a povrchově zdobit malbou. Byl také vodě odolný, lehký a splňoval podmínky pro nenáročnou údržbu. FENDEL, C., 2001, s. 25. Podobně TRENCH, L. 2000, s. 70 -72.

¹¹⁰ Technika akvatinty a mezzotinty se používala zřídka, jsou však dochované vzácné příklady těchto ukázek. Ve sbírkách Západočeského muzea v Plzni je takovýto vějíř (UMP13713) deponován.

3 HISTORICKÝ VÝVOJ V JAPONSKU

První doložené písemné zprávy o Japonsku pocházejí z doby prvního století našeho letopočtu. Prostřednictvím čínských kronikářů se dovídáme o existenci japonského souostroví, jehož obyvatelé nazývali lidem Wa¹¹¹. Nepochybně však docházelo k přelévání kulturních vlivů mezi Čínou a Japonskem již od dob prehistorických, ovšem iniciativa poznávat jiné civilizace a jejich technické vymoženosti, vycházela spíše ze strany Japonců¹¹². Čínské vlivy patrné v japonské kultuře v období od třetího do šestého století, které přišly především prostřednictvím šíření buddhismu přes Koreu, vyvrcholily během období Nara (710 – 794). Toto období je příznačné jak silným čínským vlivem, tak i nebývalým rozkvětem v oblasti vědy, umění i náboženství. Oboustranné návštěvy, obzvláště mnichů a učenců, napomohly k mohutnému rozvoji buddhismu až po jeho přijetí za státní náboženství Japonska koncem sedmého století¹¹³. Omezení oficiálních kontaktů mezi Čínou a Japonskem kolem roku 894 vedlo sice k přerušení přímého vlivu čínských prvků ve většině aspektů japonského života, ale paradoxně tato situace napomohla k růstu skutečně specifické japonské kultury¹¹⁴.

Vzájemná percepce i recepce obou kultur je patrná také ve výskytu analogických typů vějířů. Podobnost s čínskými vějíři dokládají v Japonsku nálezy z mohyl *kofun* z období 3. až 6. století¹¹⁵. Nejen množství předmětů pevninského charakteru v hrobkách ukazuje na tyto oboustranné vlivy, ale také stylizace nástěnných maleb. Nejranější typy

¹¹¹ Nejstarší písemné záznamy čínských historiků pocházejí z prvního století n. l. Popisují poselstvo z říše Wa přinášející dary čínskému císařskému dvoru v roce 57 n. l. kromě jiného i zlaté pečetidlo, což bylo obvyklým symbolem přijetí vazalského svazku. Druhé poselstvo dorazilo v roce 170 n. l. JANOŠ, J., 1998, s. 83.

¹¹² BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 9.

¹¹³ Tamtéž, s. 107 – 125.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 60 – 63.

¹¹⁵ Japonské megalitické mohyly stavěné v období od počátku 3. století do počátku 7. století.

čínských ceremoniálních vějířů měly dlouhé rukojeti a teprve pozdější, malé pevné vějíře, byly vhodné pro pohodlnější osobní používání. Ceremoniální vějíře tradičně zdobilo peří nebo hedvábí napnuté na oválném rámu a existovalo několik velikostních variant. V Japonsku jsou doloženy stejné typy vějířů jako v Číně, tj. jak dlouhé vějíře ceremoniální, tak i vějíře menší, japonsky označované jako *učiwa*. Nejstarší zobrazení ceremoniálního vějíře je ze šestého století, v jedné z mnoha odkrytých mohyl *kofun* v prefektuře Fukuoka, na ostrově Kjúšú. Vnitřní prostory této kamenné Takeharovy hrobky ve městě Wakamija pokrývá malba v okrově černé barvě zobrazující vlny, loď, dva koně a lidskou postavu. Kolem postav jsou z každé strany stylizované ceremoniální vějíře. Dlouhá rukojeť a široké čáry vybíhající ze středu představují péřový vějíř¹¹⁶. V Číně, v období před dynastií Tchang (618 – 907), se s oblibou vyráběly vějíře z ocasního peří pávů nebo bažantů a na zmiňovaném japonském příkladu je nepochybně takovýto vějíř ukázán.

Další příklad, stále s prvky čínského vlivu, byl objeven v pohřební hrobce Takamacuzuka ve vesnici Asuka, v prefektuře Nara¹¹⁷. Hrobka byla objevená a archeologicky prozkoumána v roce 1972, v průměru měří dvacet metrů a výmalba zachycuje jednotlivá souhvězdí, Slunce a Měsíc, spolu se čtyřmi nebeskými strážci a pozemským doprovodem. Její datace spadá do konce sedmého nebo počátku osmého století. Dvorní dámy z pozemského doprovodu nesoucí

¹¹⁶ Tento objev hrobky Takewara byl natolik významný pro další obohacení informací o umění a historii Japonska, že je zmiňován i v mnoha dalších odborných publikacích, které cituji v seznamu literatury. HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 13.

¹¹⁷ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 39. Podobně Yasuhito, Kakiya. *Asuka Historical Museum*. [online]. ©1995. All Rights Reserved. [cit. 2012-11-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.asukanet.gr.jp/asukahome/ASUKA2/TAKAMATUTUKA/takamatutuka.html>>.

vějíř, opět čínského typu pravděpodobně z tkaniny a na dlouhé rukojeti, měly zabezpečit neznámému šlechtici klid při jeho věčném spánku¹¹⁸.

Při posuzování jednotlivých vlivů a způsobů používání vějíře v Japonsku není bez zajímavosti názor, že vějíř byl spojen již se zvyky z dob primitivního šintoismu, kultu, který respektoval a uctíval přírodu¹¹⁹. Šlo o jediné náboženství, které vzniklo na japonské půdě a zahrnovalo bohaté náboženské zvyky, představy a praktiky, ačkoliv neobsahovalo dogmaticky daný výčet pravidel ani příkazů. Základem šintoismu je harmonie s přírodou a ve své podstatě jde o svobodnou směsici uctívání nejrůznějších přírodních sil a víru v mytologické prapředky. Prostřednictvím nejvyšších božských sil *kami*, které byly obsaženy nejen ve stromech, hájích, pramenech, skálách, vodopádech, kamenech nebo i důležitých předmětech, v sobě Japonci doslova vycizelovali citlivost pro krásu přírody a její proměny. Rozličné předměty používané při obřadech, mezi něž patřily i vějíře, měli nést v sobě síly *kami* a poskytnou jim ochranu¹²⁰.

Z tohoto přesvědčení plyne řada pověr a představ spojených i s různými bizarními postavami, duchy i předměty. Například velmi populární lesní duch *tengu* používal kouzelný vějíř. Jeho oblibu dokazují jak pohádky pro děti, jimiž matky zastrašovaly zlobivé ratolesti, tak i postavy lesních duchů v četných hrách klasického divadla *nó*. *Tenguové*, charakterističtí velmi dlouhými nosy, čerpali nadpřirozenou sílu ze svého vějíře, s jehož pomoci také létali. Nejedna pohádka či příběh vypráví o chytrém prostém venkovanovi, jenž důvtipem vyvrátil při hře v kostky na *tengua*, získal jeho vějíř a splnil si svá přání. Dodnes rodiče hrozí

¹¹⁸ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 39–41. Podobně WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 15.

¹¹⁹ WOOLISCROFT, G., 1904, s. 19.

¹²⁰ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 98–99. Podobně JANOŠ, J., 1998, s. 71.

dítěti: „Když budeš zlobit, tak si pro tebe přijde *tengu* a vezme si tě s sebou“¹²¹.

Mýty, legendy i ústně tradované básně a písně soustřeďovala tři nejstarší písemná díla z počátku osmého století: kroniky Kodžiky, Nihon šoki a básnická sbírka Manjóšú. Přestože hlavním cílem kronik bylo zdůraznit starobylost císařského rodu a doložit jeho božský původ, je možno se vedle historických pasáží dopátrat i informací o tradičních pěvcích, básnících a tanečních vystoupeních před šintoistickými božstvy. Nejstarší scénické umění v Japonsku, jehož první největší rozkvět nastal až ve čtrnáctém století prostřednictvím lyrického dramatu *nó*, má své počátky v dramatických útvarech, v tancích *kagura*, *gigaku*, *bugaku*, *dengaku*, *sangaku* a *sarugaku*¹²². Lze tedy předpokládat, že rekvizitami doplňujícími rituální tance byly i vějíře, neboť v dramatech *nó* se dodnes s nimi setkáváme. Jejich prostřednictvím vyjadřoval herec různé zvraty nálad hrdinů, vějíř umožňoval identifikaci postavy nebo naznačoval jiné vnější okolnosti. Oháňky a vějíře symbolizovaly učenost, povýšenost nad pozemské potřeby a zájmy a na jevišti charakterizovaly také buddhistické kněze, poustevníky, mnichy, eunuchy, světce nebo nadpřirozené bytosti¹²³. Vzhledem k tomu, že *nó* je syntézou a vyvrcholením předchozích dramatických útvarů, lze předpokládat i přibližně stejné používání vějířů při původních liturgických tancích.

Vějíř byl používán i ve chvílích spojených s poslední službou umírajícímu. Tento zvyk pravděpodobně vznikl již v dobách šíření buddhismu do Japonska, neboť na buddhistických malbách se objevovalo zobrazení umírajícího Gautamy Buddha ležícího pod kvetoucím stromem

¹²¹ JANOŠ, J., 1986, s. 154 – 158.

¹²² BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFFEROVÁ, V., 1987, s. 196. Podobně BROCKETT, O. G., 2008, s. 765.

¹²³ KALVODOVÁ, D., 2003, s. 189.

šál (*Shorea robusta*), od něhož byl ovíváním odháněn obtížný hmyz a ulehčovány tak poslední okamžiky¹²⁴.

Pravděpodobně nejstarší hmotný doklad předmětu nejvíce podobnému vějíři zvaný japonsky *džinbi* ukrývá císařská klenotnice Šósóin, která vznikla při stavbě kláštera Tódaidži kolem roku 756¹²⁵. Dochované předměty uložené v klenotnici jsou nejen japonské provenience, ale pocházejí z různých částí Asie. Dokazují to lakové práce, dřevořezby, keramika, sklo, šperky i textil, vše s patrnými prvky čínské, korejské, indické, perské, skytské a dokonce i byzantské kultury¹²⁶.

K jednomu z největších dochovaných souborů patří textilie a oděvní doplňky. Součástí souboru je i právě předmět *džinbi*. Z dochovaných zbytků lze dedukovat, že předmět tvořily dvě dřevěné hůlky, na nichž jsou patrné pozůstatky zvířecí srsti, která byla pravděpodobně natažena mezi hůlkami¹²⁷. V severozápadní Číně byl ve výzdobě jeskyní Tun-chuan vymalován předmět identický s japonským *džinbi*. Dokazuje to opět nejen vzájemný vliv, ale i skutečnost, že tak jako v Číně, i v Japonsku se velké péřové vějíře používaly při bohoslužebných obřadech a současně mohly symbolizovat postavení majitele ve společnosti.

3.1 Období Heian

Jedno z nejvýznamnějších období rozkvětu svébytné japonské kultury neslo název odvozený od jména hlavního města Heiankjó (dnešní

¹²⁴ WOOLISCROFT, G., 1904, s. 19–20.

¹²⁵ Klášter nechal vystavět císař Šómu (vládl 724 – 748) proto, aby vyprosil pomoc od Birušana a odvrátil neštěstí od své země. Po císařově smrti věnovala vdova, císařovna Kómjó, klášteru různé obřadní náčiní a další vzácné předměty z císařova majetku a dala tak základ k vzniku nejstaršího muzea v Japonsku.

¹²⁶ Podrobné vysvětlení a okolnosti změn při budování hlavního města viz WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 37.

¹²⁷ Předmět je v zahraniční literatuře poměrně nepřesně popisován, a tudíž je jeho tvar nejasný.

Kjóto)¹²⁸. Císař Kammu (781 – 806) se rozhodl přenést hlavní město z Nary do Nagaoky a v roce 794 ještě dále na sever. Nové hlavní město bylo nazváno Heiankjó, což značilo „Město míru a klidu“¹²⁹. Přestože bylo i nadále budováno podle vzoru čínského sídelního města Čchang – anu (dnešní Si-an), panovala zde již zcela jiná atmosféra, než ve městě Nara. Odklon od následování čínských vlivů byl patrný ve všech směrech.

Především v oblasti kulturní znamenala tato doba veliký rozmach. Centrem vzdělanosti byl od devátého do konce dvanáctého století císařský dvůr. Estetické požadavky na chování, oblékání a vystupování se staly základním kritériem pro posuzování jedinců a mnohdy hrála tato estetická kritéria větší roli než kritéria etická. Ideál zjemnělé krásy a vznešené elegance vyjadřoval termín *mijabi*. Velkou roli hrál také původ, který rozhodoval o zařazení do příslušné společenské třídy. Postup na společenském žebříčku zajišťovala příslušnost k určité hodnotní skupině, což platilo i pro aristokraty. Císařské výnosy určovaly například i to, jak vysokou bránu může mít sídlo dvořana odpovídající hodnosti, jakým způsobem může cestovat, a také jak veliký může být jeho vějíř¹³⁰.

Životní styl této doby symbolizoval vše nové, svěží, života schopné a neotřelé. Vše bylo prodchnuto ideálem „žít podle poslední módy a držet krok s dobou“¹³¹. Změnu zaznamenal obor architektury, literatury a samozřejmě i styl odívání. Nejvyšší aristokratické vrstvy, jak muži, tak i ženy, prokazovaly svůj smysl pro krásno mimo jiné dokonalou harmonií sladěných barev svých dvorských oděvů, a to včetně doplňků, například vějířů. Není tedy překvapující, že se v době Heian objevuje jako velká novinka skládací vějíř.

¹²⁸ Období Heian je vymezeno roky 794 – 1185. Někteří historikové dále rozdělují toto dlouhé období na počáteční a od roku 967 pozdní období.

¹²⁹ WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 43.

¹³⁰ JANOŠ, J., 1998, s. 96.

¹³¹ WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 51.

V Japonsku, stejně jako v Číně, se s objevem skládacího vějíře spojovalo několik historek. Jedna z nejznámějších vyprávěla o Tojomarovi z provincie Tamba, žijícího v době vlády legendárního císaře Džingu (201 – 269), který se údajně nechal inspirovat anatomickým tvarem netopýřího křídla. Pozoroval netopýra, jak rozkládal a skládal svá křídla a přivedlo jej to na nápad vytvořit vějíř pomocí tyček spojených v jednom pevném bodě¹³². Jiný příběh popisoval vdovu z rodu Taira, která se uchýlila do kjótského chrámu Mieido. Nemocného opata při horečce za odříkávání modliteb ovívala papírem složeným do záhybů, což údajně napomohlo k jeho vyléčení. Tato verze příběhu získala na takové oblibě, že mnohé obchody s vějíři v Japonsku se tradičně pojmenovávaly Mieido¹³³. Tyto legendy však nepotvrzují skutečné okolnosti vzniku¹³⁴.

Původ skládacích vějířů nebyl dosud uspokojivě vysvětlen. Prvenství se připisuje Čína i Japonsko. Podobně jako při vyhledávání nejstarších odkazů v Evropě, i v tomto případě pomáhají nejstarší záznamy. V japonském slovníku z desátého století lze najít nejstarší zprávy, které popisovaly dva typy vějířů: pevný *učíwa* a skládací vějíř *ógi* či *sensu*¹³⁵. V oficiálních dějinách čínské dynastie Sung (960 – 1279), se zpráva o návštěvě japonského mnicha Čónena v roce 988. Mezi dary, které s sebou přivezl, bylo dvanáct skládacích vějířů (*hiógi*) a dva tzv. netopýří papírové vějíře (*komori ógi*)¹³⁶. Další záznam z roku 1074 líčil

¹³² HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 14.

¹³³ BIEDROŃSKA – SŁOTOVA, B., 2001, s. 52.

¹³⁴ Zajímavý by mohl být také názor folkloristy Yošino Hiroka (1916 – 2008). Podle jeho teorie vznikl skládací vějíř napodobením listů palmy *biro*, jejíž list používaly ženy – šamanky při mystických rituálech a list se rozkládal do tvaru lidské ruky. HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 14.

¹³⁵ *Ógi* a *sensu* jsou v podstatě synonyma pro skládací vějíř. Oba typy vějíře jsou si velmi blízké. Termín *ógi* většinou odkazuje k rozměrnějším typům skládacích vějířů používaných při tanci a je spojován s umělecky ztvárněnými předměty. *Sensu* je označení pro běžnější typ vějíře, pro denní použití, menších rozměrů a v současnosti se v Japonsku preferuje již jen toto označení. Protože se ve své práci zaměřuji především na umělecky zpracované vějíře, navíc se v odborné literatuře *Kodansha*, 1983, s. 16. setkáváme s termínem *ógi*, přidržuji se stejného označení. Podobně BIEDROŃSKA – SŁOTOVA, B., 2001, s. 52.

¹³⁶ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 12.

korejské vyslance přivázející s sebou opět japonské skládací vějíře vyzdobené malbami ptáků, květin a postavami lidí. Záznamy korejských dějin z doby dynastie Čoson (1392 – 1910) uváděly japonské skládací vějíře, které byly oblíbeným dováženým artiklem do Koreje i Číny.

Způsoby používání vějířů a jejich vzhledu nalezneme zmínky v klasické japonské literatuře z období konce desátého a počátku jedenáctého století. Jedny z nejslavnějších děl klasické japonské literatury, jako je *Příběh o princí Gendžim* (*Gendži monogatari*) sepsané paní Murasaki Šikibu¹³⁷ [obr. 23] nebo *Sešity pod polštář* (*Makura no soši*) od paní Sei Šónagon¹³⁸ reflektovaly život u císařského dvora v sídelním městě.

Vějíř, jako důležitý prostředník komunikace byl zachycen v namátkových črtách v *Sešitech pod polštář*¹³⁹. Autorka zaznamenávala nejen své pocity, úvahy, popisy a charakteristiky osob z řad dvořanů, ale i prostořeké poznámky o lidech z okolí. Proto tyto zápisky nejdokonaleji vystihovaly heianský estetický požadavek na zábavnost, zajímavost a pointu, nazývaný japonsky *okaši*¹⁴⁰.

Pro příklad uvádím několik ukázek, jak je paní Šónagon zapsala: „Co je divné? – dát svůj sváteční vějíř, na němž Vám velmi záleží, někomu, o kom je známo, že má dobrý vkus, a když pak přijde den slavnosti, dostanete vějíř zpátky s nečekaně divnou malbou. Co je okouzující? – když mladá hezká dívka, trochu nedbale oblečená [...]

¹³⁷ Vynikající český japanolog PhDr. Karel Fiala CSc. přeložil postupně celé toto obsáhlé dílo. MURASAKI, Šikibu. *Příběh prince Gendžiho*.

¹³⁸ *Sešity pod polštář*, česky *Důvěrné sešity* v překladu Miroslava Nováka a Petra Geislera byly vydány spolu s dalšími dvěma díly v knize *Zápisky z volných chvíl*.

¹³⁹ Období konce 10. a počátku 11. století v Japonsku je považováno za zlatý věk klasické literatury, také nazývané věkem ženské literatury. Obliba psaní deníků *nikki*, výpravných próz *monogatari* a namátkových črt *zuibicu* byla kombinací prózy s poezií. Především forma popisu namátkovými črtami zachycující postřehy a reakce autorky při běžných denních událostech jsou cenným dokladem o skutečném životě na císařském dvoře.

¹⁴⁰ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 159.

zakrývá si tvář vějířem. Co vzbuzuje milé vzpomínky? – vějíř z loňska. Co naopak je připomínkou společné minulosti? – [...] moly prožraný vějíř, věc, kterou spolu kdysi viděli.“¹⁴¹. Popisovala také vzhled vějířů. Například za okouzující považovala vějíř tvořený třemi žebry, neboť vějíř z pěti žeber byl příliš tlustý a dolní část nehezká. Naopak povznášejším byl vějíř s konstrukcí v barvě červené, fialové nebo zelené, a také vějíř pouze s čínskými malbami¹⁴².

Zajímavé jsou informace o používání vějířů během různých činností, například bylo zvykem před spaním uložit vějíř vedle podhlavníku, používal se k odsouvání věcí, udával se s ním takt při zpěvu o slavnosti *goseči*¹⁴³, nebo se jím udával pokyn a znamení kočímu o rychlosti jízdy¹⁴⁴. Popisována je i služba u nemocného, kdy mnich při přednášení formulí *dharaní* ovíval nemocného vějířem žlutočervené hřebíčkové barvy, anebo povinnost komořího ovívat císaře při psaní dopisů¹⁴⁵.

Jiné možnosti použití jsou popsány v *Příběhu o princí Gendžim*. Na vějíř se ukládaly různé dary, květiny nebo psaly básně¹⁴⁶. Odjížděl – li některý z členů rodiny nebo rodinný přítel na cesty, zastupoval vějíř obětní dar při obřadu „Šťastného vykročení“. V neposlední řadě bylo prostřednictvím vějíře přivoláváno služebnictvo, a také se jím vzájemně zdravili kolemjdoucí¹⁴⁷. Snad nejromantičtějším využitím bylo psaní veršů

¹⁴¹ NOVÁK, M.; GEISLER, P., 1984, s. 26, s. 29, s. 71, s. 188.

¹⁴² Tamtéž, s. 72, s. 185.

¹⁴³ Zastaralý výraz pro pět hlavních sezonních svátků, při nichž se oblékala sváteční kimona s rodovým znakem *mon*.

¹⁴⁴ NOVÁK, M.; GEISLER, P, s. 48, 74, 151.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 71, 117.

¹⁴⁶ Ukázka takto použitého vějíře je na jednom dřevořezu ze série dřevořezů z umělce období Edo. Viz STEVENSON, J., 1994, obr. 47.

¹⁴⁷ MURASAKI, Š., 2007, s. 114, 151, 161, 247, 249.

na vějíře, tzv. “dopisů následujícího rána“¹⁴⁸, kde nedílnou zkouškou básnických schopností byla také úroveň kaligrafické dovednosti.

3.1.1 Druhy a typy japonských vějířů užívaných v době Heian

V Japonsku byly tradičně používány muži i ženami dva druhy vějířů, pevné *učíwa* a skládací *ógi*. Přičemž skládací vějíře se rozdělovaly na další dva typy podle druhu použití nebo podle výrobního materiálu. Skládací vějíře mohly mít všechna žebra z jednoho materiálu nebo mohla být žebra podporou pro papírový případně hedvábný potah. Výhodou skládacího vějíře oproti pevnému byla snadnější manipulace a jeho skladnost. Majitel mohl vějíř velice snadno a rychle složit a uschovat do rukávu nebo skladů kimona. Můžeme říci, že v období Heian se používaly všechny základní typy japonských vějířů. V pozdějším období se již jen vylepšovaly vějíře určené pro speciální úkoly nebo se měnila výzdoba a používané materiály. V zásadě však základní konstrukční princip skládacího vějíře byl dokončen. Specialitou heianského období byl tzv. dvorský vějíř *hiógi*. Za zvláštnost lze považovat dochované malované texty súter na papírových listech ve tvaru vějíře.

3.1.2 Pevné vějíře - *učíwa* (団扇)

Základní konstrukce vějíře typu *učíwa*¹⁴⁹ byla jednoduchá a vyplynula z prapůvodního použití běžně dostupného přírodního materiálu. Vhodným se ukázal palmový list srdčitého nebo kruhového

¹⁴⁸ Přestože vztahy mezi muži a ženami v 11. a 12. století v Japonsku byly velmi benevolentní, bylo nutné se podřídit přísným společenským pravidlům, a to i v úzkostlivém dodržování nepsaných zásad správného estetického cítění a vkusu. K dobrému hodnocení a k charakteru muže – záletníka patřilo psaní tzv. dopisů následujícího rána (*kinuginu no fumi*). Bylo nezbytné, aby tento dopis napsal každý muž po noci strávené se ženou. JANOŠ, J., 1998, s. 112.

¹⁴⁹ Lze se setkat také s označením *dansen*. RATTI, O., WESTBROOK, A., 2002, s. 299.

tvary. Mohl být buď ve své přirozené podobě, nebo nasazený na bambusový stvol. Vějíř *učíwa* měl mnoho tvarů, od kruhového s rovným držadlem ke tvaru polovičního měsíce, mandlovému nebo obdélníkovému [obr. 24]. Jednoduchou rukojeť tvořilo z jedné strany tence našťípané bambusové stéblo a jednotlivé štěpiny vycházející z rukojeti se rozprostíraly tak, aby vytvořily souměrnou podpůrnou konstrukci pro papírový potah kruhového nebo jiného tvaru¹⁵⁰. Pro větší odolnost proti otěru a vodě se ručně vyráběný papír *waši*¹⁵¹ potíral šťávou z tomelu japonského¹⁵². Přestože tento druh vějíře byl spojován s nižší společenskou vrstvou, což jej činilo velmi levným, postupem času se začal využívat pro reklamní účely a dekorativnost se zaměřila právě na papírový, případně hedvábný potah. Bambusová rukojeť zůstávala bez výzdoby, maximálně byla lehce potřena bezbarvou tenkou vrstvou šelaku. Dekor se tedy soustředil plně na pevnou potahovou plochu a byl velmi pečlivě propracován. Nejčastěji byl používán v domácnosti k rozdmýchávání ohně hospodyněmi a až mnohem později, tj. zhruba od konce devatenáctého století, se stal vyhledávaným artiklem pro reklamní účely.

3.1.3 Skládací vějíře *ógi* – *hiógi* (檜扇)

Ať už je původ skládacího vějíře jakýkoli, jeden speciální typ skládacího vějíře, tzv. *hiógi*¹⁵³, neměl v Číně žádnou analogii. Šlo o vějíř, jehož jednotlivá žebra byla vyrobena v celé své délce ze stejného

¹⁵⁰ Vynález papíru je připisován čínskému úředníkovi Cchaj Lunovi, žijícímu na přelomu 1. století n. l., v Japonsku se vyráběl od 7. století. BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 302.

¹⁵¹ K výrobě papíru bylo v Japonsku používáno kombinace rostlinných vláken (trav, bambusů, kůry moruše atd.

¹⁵² Tomel japonský je subtropický opadavý strom, s tvrdým dřevem připomínajícím eben s původním výskytem v Japonsku a Číně. Dnes je rozšířen v subtropických oblastech celého světa a je známější pod jedním z dalších názvů – kaki.

¹⁵³ Označení z pozdního osmého století bylo *Akome ógi*. IRÖNS, N. J., 1982, s. 82.

materiálu. Název *hiógi* korespondoval s typicky používaným materiálem, z něhož byl vyráběn. Označení *hiógi* odkazuje tedy na cypřišové dřevo (*hinoki*) a skládací vějíř (*ógi*). Teorii o vývoji tohoto vějíře rozvinul umělec a uznávaný odborník na vějíře Kijoe Nakamura (1910-?)¹⁵⁴. Předchůdcem *hiógi* vějířů byly podle jeho názoru dřevěné destičky státních úředníků tzv. *mokkan*, používané již v období Nara (710 – 794). Administrativní a obchodní záležitosti se zaznamenávaly na tyto dřevěné destičky, které s sebou jednotliví úředníci stále nosili¹⁵⁵. Logickým krokem tedy bylo svázat destičky dohromady na jednom či na obou koncích. Jeho teorie potvrdily nálezy asi dvaceti dřevěných destiček s nápisy nalezenými vedle buddhistického zpodobnění Kannon, v kjótském chrámu Tódži¹⁵⁶. Ačkoli nebyl nalezen žádný nýt ani nit, každá destička měla na jednom konci díрку, což přivedlo Nakamuru na myšlenku, že jednotlivé kusy mohly být kdysi spojeny dohromady. Je tedy možné, že těchto dvacet proděravěných destiček lze považovat za raný *hiógi* nebo že představují přechodný stupeň mezi *mokkan* a *hiógi* vějířem.

Japonský *hiógi* ve své plně rozvinuté podobě patřil k oficiálním dvorním předmětům používaným pro slavnostní příležitosti. Jeho hlavním posláním nebylo ovívání, ale reprezentace spojená s dvorskou etiketou a tuto funkci si zachoval až do devatenáctého století. Původně mohl *hiógi*

¹⁵⁴ Kiyoe Nakamura je nejen umělec a umělecký řemeslník, ale také je považován za největšího odborníka na japonské vějíře. Své teorie na téma vývoje japonských vějířů publikoval zhruba již v 5 knihách, například v knize *Nihon no ógi : Fans of Japan*. Kjóto, Oyashima Shuppan Kabushikigaisha, 1946.

¹⁵⁵ FRÉDÉRIC, L., *Japan Encyklopedia*. [online] 2002. s. 186. [cit. 2013–01-11]. Dostupné z WWW: <http://books.google.cz/books?id=p2QnPijAEmEC&printsec=frontcover&dq=japan+encyclopedia&hl=cs&sa=X&ei=LOUEUbmjA8besgAV6YF4&redir_esc=y#v=onepage&q=mokkan&f=false>.

¹⁵⁶ V roce 2003 objevil profesor Takaši Morioka z University Tsukuba v oblasti prefektury Nara, několik *mokkan* s kaligrafií. Verše na těchto destičkách datoval do pozdního 7. století a spadají tedy do období Asuka. Patří k nejstarším *mokkan* v Japonsku. Dostupné z WWW: <<http://heritageofjapan.wordpress.com/inception-of-the-imperial-system-asuka-era/the-cultural-heritage-the-art-of-asuka/the-cultural-heritage-of-asuka-manyoshu-poems-and-other-legacies-of-asuka/in-the-news-wooden-strip-with-manyoshu-poem-believed-oldest-of-its-kind/>>.

používat pouze císař, o něco později jej začaly využívat všechny vrstvy dvorní aristokracie.

Nejstarší dochované vějíře *hiógi* pocházely z pokladnice svatyně v Icukušimě poblíž Hirošimy a jejich datování spadá do poloviny dvanáctého století. Tři malé vějíře z této svatyně byly tradičně spojovány s chlapeckým císařem Antoku (1180 – 1185)¹⁵⁷. Tyto vějíře se skládaly z 34 nebo 35 žeber z cypřišového dřeva a zužovaly se směrem k nýtu. Druhý konec spojovaly hedvábné nitě. Povrch vějíře pokrýval zlatý nebo stříbrný prášek. Aversovou stranu vějíře zdobila malba se scénami typickými pro malířství toho období. K nejoblíbenějším námětům patřilo zobrazování dvořanů v zahradách, mezi stromy a květinami¹⁵⁸.

Konstrukčně *hiógi* [obr. 25] tvořilo větší množství žeber, obvykle 34 – 38, které držel pohromadě kovový nýt ve tvaru motýla na aversové straně vějíře a ve tvaru ptáka na reversu. Opačné konce žeber spojovala dohromady hedvábná nit. Avers vějíře zdobily malby v jasných barvách s pečlivě předkreslenými motivy borovic, chryzantém, švestkovými a třešňovými květy a někdy ptáky na bílém pozadí obklopenými stylizovanými zlatými a stříbrnými oblaky, různě olemovanými červeně, modře, zeleně nebo fialově. Z horní části okrajových lišt visel svazek umělých květin a dlouhé (v délce okolo 63 cm) různobarevné hedvábné stuhy a šňapce. Ve výsledku vytvářel vějíř při plném rozevření dokonalou souhru s dvorním oděvem, za nímž se při pohybu plavně vlnily dlouhé barevné stuhy. Ačkoli byla určována výzdoba vějířů i barvy stužek, které mohly různé vrstvy aristokracie používat, dodržování údajně nebylo nijak přísně sledováno.

¹⁵⁷ IRÖNS, N. J., 1982, s. 40.

¹⁵⁸ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 15.

3.1.4 Skládací vějíře *ógi* s papírovým potahem

Společně s *hiógi* byl v Japonsku druhým velmi populárním klasický skládací vějíř *ógi* s listovým potahem z papíru¹⁵⁹. Rané papírové skládací vějíře tvořil malý počet dřevěných žeber, v průměru asi 5–9, a spojoval je skládaný papírový list. Krycí lišty nebyly v těchto počátcích nijak odlišené oproti vnitřním žebrům, a to ani výzdobou ani zesílením materiálu. Při úplném rozevření vytvářel vějíř podobu malého klínu a jen zřídka měl rozpětí 90 stupňů. Protože se dochovalo pouze několik takových papírových vějířů, anebo jsou ve velmi špatném stavu, lze jejich existenci doložit pouze jen nepřímo. Za jeden z nejstarších dokladů o podobě tohoto papírového skládacího vějíře v Japonsku je považována malba na dřevěné skříňce z počátku desátého století. Sloužila k uchovávání buddhistické sútry v chrámu Todži¹⁶⁰ a malby na ní předváděly čínské postavy hrající různé hry, přičemž dvě postavy držely něco, co vypadalo jako složené vějíře¹⁶¹.

Vějíře byly podstatnou součástí tanců při slavnosti za zemřelé (*Bon no cuki*), konaných každoročně v červenci¹⁶². Současně byl také spjat s tancem, a to jak při divadelních představeních, tak při běžném tanci, jež provozovaly dívky a ženy. Existoval tak zvaný „vějířový tanec“, v němž šlo spíše o žonglérské představení než o klasický tanec, při kterém byl vějíř hlavní rekvizitou. Aktér představení skládal rozevřené skládací vějíře na sebe v co největším počtu a balancoval s nimi na ruce, nohou, nosu, ústech a čele¹⁶³.

¹⁵⁹ V zahraniční literatuře se lze setkat také s označením tzv. netopýří vějíře.

¹⁶⁰ Nejstarší chrám v centru Kjóta založený v roce 794, s pětipodlažní pagodou patří také k nevyšším pagodám v Japonsku.

¹⁶¹ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 16.

¹⁶² Ukázka takto použitého vějíře je na jednom dřevořezu ze série publikovaných dřevořezů období Edo. STEVENSON, J., 1994, obr. 46.

¹⁶³ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 24.

3.1.5 Sútry na vějířových listech

Z období pozdního dvanáctého století se dochovala vzácná kolekce súter¹⁶⁴ na velmi jemných papírech vějířového formátu [obr. 26]. Soubor těchto listů v původním množství sto patnácti kusů zahrnoval kompletní text tzv. Lotosové sútry (*Hokke-kyō*), doktríny o všeobecné spáse a věčném Buddhovi Šákjamunim¹⁶⁵. Není známo, zda byly listy opravdu nataženy na konstrukci a používány jako klasický vějíř, nicméně texty doprovázely malované žánrové výjevy z každodenního života všech společenských vrstev. Velký důraz byl kladen na postavy lidí spolu s doplňky a potřebami každodenního života, včetně vějířů. Jednotlivé listy z kvalitního papíru zdobila zlatá a stříbrná folie nebo jemný zlatý a stříbrný prášek. Je pozoruhodné, jak malíř využíval a plně si uvědomoval možnosti, které nabízel tento vějířový formát listu. V některých nejkrásnějších a nejs sofistikovnějších malbách jej potvrzuje přizpůsobením kompozice. Rozvržení vertikálních a diagonálních linií například při umísťování stromů naplno využívalo vějířový formát, a také svislé sloupce textu se zmenšovaly tímto směrem.

Tyto zvláštní sůtrové listy jsem zmínila zejména proto, že jsou na nich namalovány žánrové výjevy v kombinaci s náboženskými texty. Ačkoli se můžeme setkat často s texty ozdobenými malovanými scénami, kombinace náboženského a sekulárního je velmi sporadická. Mistrovský popisný styl malířství pozdního období Heian zachycoval důsledně postavy lidí spolu s doplňky a dalšími potřebami každodenního života, což nám umožňuje vytvořit si poměrně pravdivý obraz o životě v tomto období.

¹⁶⁴ Sútra je doslovně „nit“, „vlákno“, „posvátná šňůra“, později označení pro „výroky“, „poučky“ zejména pro sebrané Buddhovy výroky. MILTNER, V., 2002, s. 226.

¹⁶⁵ Wandering in the World of Chinese characters. [online]. Boulder: University of Colorado, University Libraries. 2011. © Regents of the University of Colorado. [cit. 2012–12-11]. Na výstavě byl vystaven jeden list z Lotosové sútry. Dostupné z WWW: <<http://ucblibraries.colorado.edu/eastasian/exhibit.htm>>.

Především svitek (*Čodžu giga*) zobrazující postavy se zvířaty, svitek (*Ban Dainagon emaki*) s příběhem dvořana Ban Dainagon¹⁶⁶ anebo svitek (*Gedži monogatari emaki*) s příběhem prince Gendžiho¹⁶⁷ zobrazují skládací vějíře. Ne vždy byl vějíř dostatečně na svitcích vyobrazen, ale i tak je zcela zřejmé, že již koncem dvanáctého století byly zdobené papírové skládací vějíře velmi rozšířené a zcela převažovaly nad vyobrazeními vějířů pevných.

3.2 Období Kamakura

Toto období zahrnující roky 1185 – 1333 znamenalo začátek nové epochy v japonské historii. Politická moc přešla do rukou vojenské šlechty ve východních provinciích, což v důsledku znamenalo sjednocení země. Ekonomickou základnou se staly velkostatky a došlo ke zřízení úřadu vojenských guvernérů a policejních správců, kteří dohlíželi na vybírání daní. Vojenský vládce země nazývaný šógun držel ve svých rukou výkonnou moc. Po skončení vnitřních bojů začala země znovu vzkvétat a zrodila se nová kultura a obrodil se i náboženský život. Nicméně vše bylo prodchnuto vojenskou střídmostí a povinností, a proto ve vývoji vějířů nedošlo k výrazné změně. Vojenskému životnímu stylu tehdy plně vyhovovaly především vojenské vějíře typu *gumbai*, *gunsen*, *džinsen*.

¹⁶⁶ Jednotlivé listy je možno shlédnout na stránkách e-Museum National Treasures & Important Cultural Properties of National Museums, Japan. [online]. [cit. 2013-01-31]. Dostupné z WWW: <http://www.emuseum.jp/detail/100142/000/000?mode=detail&d_lang=en&s_lang=en&class=1&title=&c_e=®ion=&era=¢ury=&cptype=&owner=&pos=9&num=2>.

¹⁶⁷ The Virtual Museum of Traditional Japanese Arts. [online]. [cit. 2012-11-12]. Dostupné z WWW: <<http://web-japan.org/museum/thissite.html>>. Album výňatků Lotosové sútry je deponováno v Národním muzeu v Tokiu.

3.2.1 Vojenské vějíře – *saihai* (采配), *gumbai* (軍配), *gunsen*(軍扇), *tessen* (鉄扇)

Již v jedenáctém století znaly vojenské vrstvy vějíř typu *učiwa* označován jako *gumbai*¹⁶⁸. Údajně tento vějíř nahrazoval původní oháňkový typ vějíře používaný vojenskými veliteli tzv. *saihai*¹⁶⁹. Vějíř nesl na bojiště každý velitel a jeho masivní konstrukce vyplývala z toho, že jej bylo možno v případě potřeby použít jako obranného kopí. Toto platilo především pro vějíře vyrobené ze železného nebo ocelového plechu. Postupně se rozměry vějířů zmenšovaly a staly se velmi pracným výrobkem s těžkými střapci a šňůrami v rozličných barvách, podle klanu a hodnosti velitele. Výzdoba bitevního vějíře se skládala z různých symbolů jako například ze symbolů *jin* a *jang* – převzatých z čínského učení o vzniku a fungování vesmíru¹⁷⁰, ze souhvězdí Velkého medvěda, s bojujícími draky, s kaligrafickými znaky a často také s rodovými znaky *mon*¹⁷¹.

Dnes je tento typ používán rozhodčími (*gjódži*) při soudcování zápasů *sumó* [obr. 27]. Podle tradice byl vítěz prvního zápasu *sumó* konaného v Naře odměněn tímto bojovým vějířem a stal se tak prvním rozhodčím na základě císařského jmenování¹⁷². Konstrukce tohoto vějíře byla vyrobena z tvrdého dubového nebo morušového dřeva a přivázané hedvábné šňůrky odkazovaly k hodnosti rozhodčího a měnily se podle

¹⁶⁸ Správné označení tohoto vějíře je *gunbai*, český přepis se přiklání k fonetické verzi – *gumbai*, kterou také přejímám. Tento vějíř ze 17. století má ve sbírce The Fitzwilliam Museum v Cambridgi. [online]. [cit. 2013–01-10]. Dostupné z WWW: <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/fans/oriental.html?sf_function=print>.

¹⁶⁹ V Japonsku je tento typ oháňky vyroben z koňských žíní, papírových nebo kožených proužků, často pozlacených nebo postříbřených. Používal se spíše ve významu „taktovky“ pro udávání povelů. RATTI, O.,WEBSTBROOK, A. 2002, s. 300.

¹⁷⁰ RATTI, O.,WEBSTBROOK, A. 2002, s. 300.

¹⁷¹ Rodový znak *mon* vznikl na sklonku 12. století v důsledku nutnosti identifikovat a rozlišit v době neustálých bitev a válečných tažení jednotlivé družiny spojenců nebo nepřátel. Odpovídá evropským erbům a také se postupně staly dědičným symbolem rodu. Z původního umístění na praporcích, stanech či zbroji se objevily na oblečení členů daného rodu, a to jak mužů, tak i žen.

¹⁷² RATTI, O.,WEBSTBROOK, A. 2002, s. 301.

jejího stupně. Vyskytoval se i typ vějíře používaný princí a feudálními pány jako vojenská standarta. Například válečný vějíř rodu Tokugawa, jenž byl přezdíván *Umaširuši*¹⁷³ tvořil rám ze žeber dlouhých jeden a půl metru, potažených hedvábným listem s bohatou výzdobou zlatou fólií. Tento list byl zasazen na rukojeť dlouhou přes čtyři a půl metru, jejíž konstrukce umožnila otáčení ve větru¹⁷⁴.

Vějíře *gunsen a tessen* patřily ke speciálním válečným skládacím vějířům. *Gunsen* nosili *buši*¹⁷⁵ ve zbroji a kovový vějíř *tessen* byl součástí běžného oblečení. Používali jej generálové, dvorská šlechta a úředníci, především samurajové. Vějíře mívaly 8 – 10 žeber a byly určeny pro obranu i útok. Mnoho rodových klanů zaštitilo školy, kde se vymýšlely a vylepšovaly techniky boje s použitím železného vějíře tzv. *tessendžucu*. Obzvláště proslulí v tomto umění boje byli instruktoři šógunů z rodu Tokugawa. Bylo známo, že bojovník s vějířem dokázal vyhrát souboj s protivníkem, jenž bojoval s mečem, byly doloženy případy usmrcení po úderu tímto vějířem¹⁷⁶. Technika boje s vějířem byla na takové úrovni, že šermíř, byl – li přesvědčen o svých schopnostech a převaze, ani nepoužíval k obraně meče, ale pouze vějíře¹⁷⁷ **[obr. 29]**. Krycí lišty těchto vějířů byly vždy bronzové nebo železné a podepíraly pevný barvený papírový list s vyobrazením rudého slunečního kotouče na zlatém podkladě a se stříbrným měsícem na černém podkladě na straně druhé. Ostatní žebra byla nejčastěji černě lakována.

¹⁷³ Název *uma širuši* znamená koňskou standartu. Tyto obří vějíře měly ozdoby z koňských hřív nebo ocasů uctívající tak vojenské tradice země, s odkazem na vládu tzv. aristokratů v sedle koní. RATTI, O.,WEBSTBROOK, A. 2002, s. 301.

¹⁷⁴ BIEDRONSKA – SŁOTOVA, B., 2001, s. 52.

¹⁷⁵ *Buši* je označení pro bojovníka, válečníka, který vynikal především ve specializacích *budžucu*. RATTI, O.,WEBSTBROOK, A. 2002, s. 108.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 102.

¹⁷⁷ Slavný šermíř 16. století Ganrjú údajně vyšel nezraněn ze souboje s několika soupeři, které porazil je pouze za pomoci vějíře.

Tessen měl tedy několik funkcí souvisejících s profesionálním bojem. Bojovník mohl s vějířem odrážet nože, otrávené šipky, šermovat, případně jeho prostřednictvím rozvíjet svou celkovou koordinaci. Vějíř byl používán také při výcviku určité techniky plavání, která se vyučovala v řadě škol *budžucu*¹⁷⁸. Dnes je *tessendžucu* v Japonsku praktikováno několika znalci v tréninkových metodách disciplín jako jsou karate, kendó a aikidó. Tyto poměrně vzácné vějíře, převážně z období devatenáctého století, lze spatřit v muzeích s orientálními sbírkami a na tematických výstavách¹⁷⁹.

3.3 Období Muromači

Období mezi lety 1333 – 1573, nazývané obdobím Muromači, znamenalo v historii Japonska především neustálé boje mezi nejmocnějšími feudálními rody, které se pokoušely převzít moc, a také období císařského schizmatu¹⁸⁰. *Šógunové* neboli vojenští velitelé a mimoto i regenti císaře, představovali v Japonsku výkonnou moc. Hlavní oblastí vývoje a modernizace byla oblast vojenská, a to jak v novém pojetí boje, tak i zbroje¹⁸¹. Dalo by se tedy předpokládat, že ve vývoji vějířů došlo ke stagnaci a mezi nejčastěji používané vějíře patřily nadále především *gunseny*.

Skutečně je také jen velmi málo dochovaných papírových vějířů ještě z pozdního období Kamakura a následného období Muromači. Doklad o tom, že určitá kontinuita stále pokračovala, poskytly výzdoby

¹⁷⁸ Zdatnost v plavání patřila k základnímu výcviku každého *buši*. Vějíř byl používán při cvičení tak, že bojovník musel tzv. „plavat vestoje“ a v ruce držet papírový vějíř nad hladinou, aby jej nenamočil, přitom na něj mohl psát nebo malovat. Tamtéž, s. 295.

¹⁷⁹ Například Národní muzeum v Praze, sbírka Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur, na výstavě *Gejša a Samuraj*. Podobně také Národní muzeum v Krakově na výstavě věnované vějířům Západu a Východu. BIEDROŃSKA – SŁOTOVA, B., 2001, s. 52.

¹⁸⁰ Někteří historikové toto období popisují jako politicky i sociálně zvláštní období existence jižního a severního dvora se spory o legitimitu.

¹⁸¹ WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 97.

na lakovaných toaletních kazetkách (*tebako*) z období Kamakura, tj. ještě ze třináctého století, které vlastní Národní muzeum v Tokiu¹⁸². Výzdoby na kazetách představují velmi detailně jak vějíře *hiógi*, tak i rozevřené a složené *ógi* s papírovým listem. Proto je možné rozeznat dosud nepoužívané a tudíž nové konstrukční prvky. Nepřehlédnutelnou novinkou bylo zesílení koncových, krycích lišt a jejich zdobení formou prořezávání a děrování. Všechny listy vějířů zdobila malba krajin s ptáky a květinami ve velmi výrazných detailech. Lze tedy usuzovat na to, že šlo o nejnovější módu čtrnáctého století v oblasti výzdoby vějířů.

Jen málokterí šóguni se zajímali o sféru umění. Politicky i kulturně velmi významnou osobností z řady šógunů rodu Ašikaga se ukázal Jošimicu (1358-1408). Za jeho vlády došlo k opětovnému obnovení přímého obchodního kontaktu s Čínou. Úspěchy sklízel nejen na politickém, ale později i na kulturním poli. Odešel z politického života a vstoupil do mnišského stavu. Vybudoval si novou rezidenci v severokjótské čtvrti Kitajama a vytvořil zde umělecké centrum, kde se koncentrovali mnozí buddhističtí mniši, malíři, sochaři, literáti a zahradní architekti. Pod jeho patronací vzkvétala především nová dramatická forma – hra *nó*.

Podobné kulturní snahy měl jeho vnuk Jošimasa (1436 – 1490), který soustředil obdobné kulturní dění kolem svého sídla ve Stříbrném pavilonu v Higašijamě. Zde přijímal a hostil umělce herce, básníky a hlavním inspiračním zdrojem byla zenová filosofie. Významně

¹⁸² Ukázky těchto kazet zdobené lakovou technikou *makie* v Národním muzeu v Tokiu. [online]. Copyright (C) 2010. [cit. 2013-01-31]. Dostupné z WWW: <ttp://www.emuseum.jp/detail/100528/001/003?word=&d_lang=en&s_lang=en&class=8&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=17&num=6&mode=detail¢ury=>.

se zasloužil o rozšíření čajového obřadu (*čanoju*, *sadó*, *čadó*) nejen mezi dvorskou šlechtou a vojenskou aristokracií, ale i mezi měšťanstvem¹⁸³.

3.3.1 Dvorní vějíře – *suehiro ógi* (子末広扇), *bombori* (雪洞)¹⁸⁴

V jednom případě Japonsko inovovalo čínské skládací vějíře. Od počátku tvořily čínské skládací vějíře vždy dva polokulaté papírové listy, zatímco v Japonsku to byl jen jeden. Výhodou dvou stejných listů nalepených z obou stran žeber byla větší pevnost listu. Od této doby, tj. od konce čtrnáctého století, se v Japonsku začaly vyskytovat skládací papírové vějíře s listem jednoduchým i dvojitým. Především v patnáctém století se stala běžnější druhá varianta s dvojitým listem.

Použití dvojitého listu s sebou přineslo nutnost řešit konstrukční problém vyplývající z větší tloušťky složeného dvojitého listu. Řešením bylo navýšení počtu žeber, ačkoliv původní šíře vloženého papírového listu zůstala zachována. Při rozevření vějíř stále nepřekračoval rozpětí více než 90 stupňů. Vznikl tzv. vějíř *suehiro* (také *komori*) používaný u dvora nebo při představeních her divadla *nó*. Zavřený vějíř připomínal písmeno Y, neboť krycí lišty byly od sebe horními konci mírně vzdáleny a tím lehce vytahovaly sklady papírového listu. Žebra byla obvykle červeně nebo černě lakovaná a krycí lišty nově zdobené děrováním a motivy známými jako *nekome* (kočičí oči)¹⁸⁵ [obr. 30]. Podobné řešení s tloušťkou listu nabízel i vějíř *bombori*, ale krycí lišty byly zahnuty naopak dovnitř, tudíž byl skládaný papírový list pevně sevřen dohromady¹⁸⁶.

¹⁸³ WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 101.

¹⁸⁴ Správné označení tohoto vějíře je *bonbori*, český přepis se přiklání k fonetické verzi – *bombori*, kterou také přejímám.

¹⁸⁵ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 16.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 27.

3.3.2 Varianty vějířů *ógi* – *tantó* (短刀), *mai* (舞扇), *čúkei* (中系扇)

V době „válčících provincií“, jak je také někdy období Muromači nazýváno, došlo k inovaci zbroje i zbraní. Velký pokrok jak v technice kování mečů, tak i v uměleckém provedení, který probíhal v období Heian a Kamakura, dále kulminoval. V boji se začala více uplatňovat pěchota, a proto uplatnění získaly kratší meče a dýky, *katana*, *wakizaši* nebo *tantó*. Velká poptávka po zbraních však vedla k poklesu jejich technické úrovně a především dýky *tantó* neměly často nijak kvalitně ani esteticky zpracované čepele. Staly se běžnou osobní zbraní, kterou pro boj z blízka používali jak samurajové, tak žáci různých bojových škol při svých cestách. Pro svoji osobní ochranu je využívaly i ženy. Zvláštností, pro niž zde také tento předmět zmiňuji, bylo zamaskování a ukrytí dýky do pochvy v podobě skládacího vějíře. Z důvodu bezpečnosti proto došlo v Číně i v Japonsku k zákazu nosit ke dvoru jiné vějíře, než byly předepsané *suehiro*¹⁸⁷, které byly snadno rozeznatelné od maskovaných *tantó*.

Naproti tomu vějíř *rikjú ógi* náležel k slavnostnímu čajovému obřadu. Čajový obřad a jeho zásady dekorativního uspořádání přijímacího pokoje i podávání čaje byly propracovány již za výše zmíněného Jošimasa. Teprve mistr čaje Sen no Rikjú (1522 – 1591) začlenil vějíř mezi předměty symbolizující estetický a morální ideál *wabi* (duch prostoty), jímž byl prodchnut zejména čajový obřad¹⁸⁸. Vějíř také jako symbol dobré vůle a respektu býval pokládán na podlahu naproti usazenému hostu. Naznačoval oddělení dvou světů, sakrálního a sekulárního. Byl to malý skládací vějíř pouze se třemi žebry, silným papírovým listem a velmi jednoduchou výzdobou. Nebyl používán

¹⁸⁷ IRÖNS, N. J., 1982, s. 90.

¹⁸⁸ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 143.

ke klasickému účelu, tedy k ochlazení, ale zde zastával roli tácku nebo podnosu, na němž se během obřadu podávaly malé čajové sušenky.

Vějíř používaný při hrách *nó a kabuki* je nazýván *čúkei ógi*¹⁸⁹. Herci jej drželi, zatímco odříkávali své party a básně a umísťovali jej před sebe v době pauzy při přednesu. Hlavní herec, oděný v nákladném kostýmu a náležitě masce zosobňující typ postavy, používal vějíř jako rekvizitu se symbolickým významem. Vějíř sloužil herci ke zdůraznění téměř každého gesta v průběhu hry, a také jeho prostřednictvím byl divákům naznačován děj a situace na scéně¹⁹⁰ [obr. 31].

Skládací vějíře, které se používaly jako doprovodné rekvizity při tanci, se všeobecně nazývaly *mai ógi*. Klasický japonský tanec zapojoval více ruce a paže než nohy a vějíř se tedy využíval jako prodloužení rukou. Tento divadelní *mai ógi* používali tanečníci pro dosažení plynulého a ladného pohybu, kterého docílili vložením olova v krycích lištách nebo v nýtu vějíře. Vyskytovalo se několik konstrukčních variant. Například jeden typ se skládal z malého množství tenkých žeber, která byla přilepena do širokých skladů dvojitého hedvábného listu v párech. Krycí lišty, také párové, byly na hedvábný list připevněny okrasnými hedvábnými šňůrkami spletenými křížem krážem tak, aby připomínaly mřížkový dekor. Šňůrky byly zakončeny na jedné straně hedvábnými střapci. Divadelní vějíře byly výrazně a zářivě pomalované, nejen proto, aby dokreslily představení, ale také proto, aby byly viditelné pro obecenstvo i na dálku a aby diváci rozpoznali vizuální nápovědu k událostem ve hře. Symbolická funkce vějíře jako divadelní rekvizity, měla několik významů podle toho, zda byl vějíř složen nebo otevřen. Složený vějíř mohl symbolizovat flétnu, nůž, žezlo, veslo nebo luk,

¹⁸⁹ IRÖNS, N. J., 1982, s. 42.

¹⁹⁰ Například při náznaku vzrušení zůstává rozevřený vějíř po upažení v natažené pravé ruce a pohybuje se s ním. KALVODOVÁ, D., 1975, s. 17.

zatímco list rozevřeného vějíře naznačoval zrcadlo, talíř, klobouk, slunečník či číši vína¹⁹¹.

3.4 Období Edo

Období Edo (1603 – 1867), známé také jako období Tokugawa, přineslo po předchozím válečném období sice období míru, ale znamenalo také tvrdý centralismus vládnoucího rodu Tokugawa. Iejasu Tokugawa (1543 – 1616) byl posledním ze tří nejvýznamnějších vojenských hegemónů a roku 1603 se nechal císařem prohlásit za *šóguna* a obnovil tak vojenskou vládu. Své sídlo vybudoval u dosud bezvýznamného hradu Edo (dnešní Tokio), kolem něhož postupně vyrostlo jedno z významných prosperujících měst. Nejcharakterističtější rysem tohoto období byla však všeobecně známá izolace Japonska od ostatního světa. Dosavadní krátkodobé styky Japonska s Evropou, jak v kulturní tak v náboženské oblasti, ukončil v roce 1639 absolutní zákaz japonských námořních cest, došlo k omezení zahraničního obchodu a mimo zákon bylo postaveno křesťanství¹⁹².

Druhá polovina sedmnáctého století znamenala velký růst měst a vedle města Edo, patřilo k dalším více osídleným městům Kjóto a Ósaka. Postupný ústup aristokratické kultury nahrazoval dynamický nástup měšťanské a lidové kultury. V této době došlo k dalšímu prosazování měšťanské třídy a formovaly se nové ekonomické i kulturní podmínky. Město Edo se během dalších tří století natolik rychle rozrostlo, že získalo pozici největšího města. Velká skupina řemeslníků a obchodníků, ze které se stala silná sociální vrstva, postupně vytvořila vlastní specifickou plebejskou kulturu, známou také jako kultura

¹⁹¹ BIEDRONSKA – SŁOTOVA, B., 2001, s. 57. Podobně KALVODOVÁ, D., 2003, s. 188.

¹⁹² REISCHAUER, E. O.; CRAIG, A. M., 2009, s. 78.

„prchavého světa“ – *ukijo*¹⁹³. Projevem této kultury byl kult kurtizán, herců divadla *kabuki* a loutkoherců divadla *bunraku*, kult zápasníků *sumó*, pouličních vypravěčů, zpěváků a současně i kult gejš a tanečnic. Ke stylu odívání, kultu čistoty těla i prostředí, patřila také četba populárních ilustrovaných románů. Mezi nejvýznamnější kulturní fenomény patřilo rychlé rozšíření knihtisku a tím i prohlubování obecné vzdělanosti. Tisky z dřevěných desek umožňovaly nejen vydávat komerčně knihy, ale také vydávat černobílé i barevné dřevořezy s tematikou *ukijo*, nazývané *ukijoe*¹⁹⁴.

Techniky dřevořezu bylo úspěšně použito i při výrobě vějířových listů. Tištěné vějířové listy se vyráběly jak pro skládací *ógi*, tak i pro pevné vějíře *učíwa*. Na některých dochovaných listech je patrné, že nebyly nikdy připevněny na žebrovou konstrukci a měly jen dekorativní charakter. Tvar vějířového listu sloužil pouze jako zajímavý prvek pro sestavení celé kompozice a vůbec nebylo zamýšleno připevnit tisk na žebrovou konstrukci. Ukázkou bylo třísvazkové dílo *Ehon butai ógi*, jejímž autorem byl Kacukawa Šunšó (1726 – 1792) a Ippicusai Bunčó (činný cca 1765 – 1792), vydané tiskem¹⁹⁵.

Návrháři používali pro vějířové listy předlohy a scény z každodenního života, tak jako to v době Heian dělali malíři na svitcích. Tím se nám zachoval dostatečně přesný obraz jednak množství objevujících se námětů na vějířích a také použití různých typů vějířů. Vějíře *hiógi* podle poslední módy zdobily garderobu elegantních kurtizán,

¹⁹³ Slovo *ukijo* bylo původně buddhistickým výrazem pro vyjádření smutku nad pomíjivým světem a v době Edo byl přístup ke světu parodován a slovo *ukijoe* se stalo životním heslem nově vznikající společenské třídy. BOHÁČKOVÁ, L.; WINKOLHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 252.

¹⁹⁴ Nejvýznamnější období a rozkvět oblíbených obrázků *ukijoe* je ohraničeno císařskými érami Tenmei (1781 – 1788) a Bunka (1804 – 1818.) HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., 2004, s. 264.

¹⁹⁵ Knihu zmiňuji především proto, že zobrazovala portréty jednotlivých herců v kostýmech a s rekvizitami, tj. také s mnoha ukázkami vějířů.

rozhodčí *sumó* byl zachycen v okamžiku soudcování zápasu s vějířem *gumbai učiwa*, cestující prodavačka vějířů nesla množství zdobených *učiwa*. Zajímavá byla pestrost námětů, od bohatě a náročně provedených barevných dřevořezů portrétů herců v jejich rolích, přes jednoduché, akvarelem a inkoustem malované náčrty drobného ptactva a květin až po nejjednodušší oblíbené symbolické barevné kurvilineární vzory jako byl například vzor tekoucí vody (*kanze mizu*)¹⁹⁶. Několik dalších návrhářů tisku *ukijoe* si zaslouží zvláštní pozornost, je to zejména Andó Hirošige (1797 – 1858), Utagawa Kunijoši (1797 – 1861) a Utagawa Kunisada (1786 – 1864). Práce zmíněných autorů nalezneme nejen na listech skládacích vějířů *ógi*, ale také na listech pevných vějířů *učiwa*¹⁹⁷.

Zmíněné tisky poskytují také informaci o tom, jak vypadal prodej vějířů v období Edo. V maloobchodech bylo možné zakoupit hotové skládací nebo pevné vějíře s malovanými nebo tištěnými listy. Popřípadě si zákazník mohl vybrat ze široké nabídky vzorů a nechat si vějíř vyrobit podle vlastní volby. Nabízené vzory byly předkládány zákazníkovi ve svázaných albech, ze kterého se vybíralo, zatímco samotné listy byly uchovávány v krabicích. Vějíře se rovněž daly zakoupit od pouličních prodejců, kteří je distribuovali ve velkém z prodejních míst nebo je brali tzv. „na komisi“. Tito cestující prodejci měli výhodu v tom, že se dostali snadno na místa s větším počtem shromážděných lidí. Využívali představení divadla *kabuki*, kde často nabízeli vějíře, na kterých byli zachyceni právě účinkující herecké hvězdy. Díky dochovanému dřevořezu od Katagawy Utamara (1753 – 1806) dnes víme, jakým způsobem

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 72, 95, 145, 210.

¹⁹⁷ Národní galerie v Praze má ve sbírce 38 listů z alba *Obrázky na vějířích* (angl.: *Ehon Butai Ogi*) - oddíl figurální (*Učiwa – e – jinobutsu no bu*). Album, které přivezl cestovatel a sběratel Joe Hloucha v roce 1906, bylo součástí jeho sbírky 6000 ilustrovaných knih a alb.

prodejci vějíře přenášeli. Obvykle na bambusových tyčích byly seskládány pevné vějíře *učíwa*¹⁹⁸ [obr. 32].

Existovalo nepřeberné množství námětů a dekorací, které se vztahovaly ke specifickým událostem. Například vějíř s hedvábným listem, který se dal srolovat a zajistit šňůrkou (*maki učíwa*), nebo obří vějíř (*mita ógi*) se používal při slavnostních procesích ke svatyni v Ise, na počest bohyně Amaterasu. Tento vějíř kruhového tvaru měl držadla otočná kolem nýtu tak, že při rozevření se skládaný list rozvinul do kruhového tvaru a krycí lišty, delší než vnitřní žebra podporující list, se spojila a vytvářela tak jedno dlouhé držadlo¹⁹⁹.

Během staletí se vybudoval pevný kód používání jednotlivých typů vějířem tak, aby byly zachovány a dodržovány staré zvyky i pravidla etikety. Nepsaná pravidla dobrého chování určovala, že vějíř mohl být otevřen při stání vně budovy a po vstupu dovnitř musel být zavřen, uschován v rukávu nebo zastrčen za šerpu (*óbi*). Počet žebek také informoval o sociálním statutu vlastníka, a tudíž poukazyval na kategorii přístupu k němu. Například muž nižšího postavení, pokud oslovoval osobu z vyšší třídy, držel částečně otevřený vějíř před ústy, aby neobtěžoval svým dechem a prokázal tak dostatek úcty. Rychlé ovívání v přítomnosti výše postavené osoby bylo také nepřipustné. Naproti tomu etiketa dovolovala zakrýt si tvář a vyhnout se tak zdoluhavému rituálu zdravení nebo představování třetí osobě. Zakrývaly se jím rozpaky či otevřená ústa při smíchu. Vějíř pomáhal vyjádřit náklonnost k hostům a zvyky dokonce vyžadovaly, aby byl hostu bezprostředně po příjezdu vějíř nabídnut. Při nočních večírcích

¹⁹⁸ Dřevořez Kitagawy Utamara zobrazující prodavačku vějířů *učíwa* vlastní Britské Muzeum (inv. č. 1907,0531,0.471).

¹⁹⁹ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 20.

se používal k rozhánění světlušek, předával se jako symbol přátelství nebo lásky, jak již bylo popisováno v kapitole o období Heian.

Také děti provázel vějíř po celý život až do jejich dospělosti. Vějíř jim byl věnován u příležitosti narození a pak při určených oslavách v jednotlivých významných fázích jejich života jako například oslava dovršení šestnáctého roku života, později ke svatbě nebo dožitému sedmdesátému sedmému roku. Vějíř se stal nutnou součástí každého slavnostního oděvu, a protože měl i symbolickou funkci spojenou s harmonií a šťastným životem, používal se i při tradičních obřadech dokončení stavby. Na střeše domu byl umístěn znak sestávající ze třech vějířů, zrcadla, dlouhé lokny ženských vlasů a ryby (*ta*) na talíři²⁰⁰.

Existovalo také několik společenských her, kde vějíř hrál hlavní roli. Jednou z nich byla například hra v házení vějířů na terč (*tosenkjo*), kterou údajně vynalezl básník Kisen kolem roku 1773²⁰¹. Cílem bylo shodit ladným způsobem středový terč ve tvaru listu jinanu dvoulaločného (*ginkgo biloba*) z dřevěného stojanu a body se počítaly podle vzájemné polohy středového terče, vějíře a stojanu. Hra, která byla velmi oblíbená původně mezi dětmi a ženami bohatých vrstev, se rozšířila mezi všechny vrstvy a stala se velmi populární až dodnes. Stále existuje několik škol, učebnic a pravidel pro bodování. Další hra spočívala v házení vějířů na vodní hladinu a podmínkou bylo složit báseň během krátkého času, dokud se vějíř nepotopil. Podobně byla s pouštěním vějířů na vodní

²⁰⁰ BIEDROŃSKA – SŁOTOVA, B., 2001, s. 58.

²⁰¹ Historka vztahující se ke vzniku této hry vypráví o tom, jak odpočívající básník Kisen se snažil za pomoci vějíře několikrát odehnat z polštáře motýla, přitom si všiml různého letu vějíře podle toho, jakým způsobem vějíře odhodil. Vzpomněl si také na starou vojenskou čínskou hru, kde se vějířem shazovala šipka do sklenice. Vytvořil první pravidla, která se podle typu škol později lehce obměňovala. Základem však zůstává stále 5 velmi lehkých vějířů s 8 žebry a papírovým listem, středový terčik ve tvaru listu *ginkgo* (*čou*), speciální stojan (*makura*), dvě bodovací tabulky (*tenšiki*), 2 hrací kostky a pravidla. Dva hráči, jeden rozhodčí a jeden pomocník, doba hry je 10 minut. [online]. [cit. 2013-02-21]. Dostupné z WWW: <<http://japonbrand.gamers-jp.com/games/tosenkyo.html>>.

hladinu spojena hra (*odžinagaši*) z doby vlády císaře Higašijamy (1687 – 1709) spočívající v nahodilém vytvoření efektních obrazců z plovoucích vějířů²⁰².

Dalším typickým rysem pro období Edo, byla obliba zobrazovat motiv vějíře na mnoha dalších předmětech. Vějíř jako dekorativní prvek se nejčastěji znázorňoval na lakovaném zboží na výzdobě kovových chráničů mečů (*cuby*) [obr. 33], na knoflících (*kagamibuti*) [obr. 34], na opěradlech, na bronzových zrcadlech, na keramických nádobách a velmi často se s motivem vějíře setkáváme i na textiliích. Mnoho předmětů z kovů, keramiky, porcelánu (především typ *Imari*) i kameniny bylo vyráběno ve tvaru skládacích i pevných vějířů. Různé skříňky, víčka nádob a především pak předměty od konce sedmnáctého století určené pro vývoz do Číny a Korey měly tento tvar. Můžeme tedy konstatovat, že se vějíř stal nezbytným osobním doplňkem a používaly jej všechny vrstvy obyvatelstva.

Nicméně období Edo, trvající asi 250 let, nebylo jen obdobím míru, ale také obdobím dlouhodobého uzavření Japonska před okolním světem. Od roku 1639 nesměly japonské lodě odplouvat do ciziny a z Japonska byli vyhoštěni všichni cizinci s výjimkou holandských a čínských obchodníků, kteří směli pouze do přístavu Nagasaki. Tvrdě prosazovaná politika uzavření se všem vnějším vlivům platila až do příjezdu válečného loďstva komodora Matthewa C. Perryho v roce 1853²⁰³.

²⁰² BIEDROŃSKA – SŁOTOVA, B., 2001, s. 58.

²⁰³ Komodor Matthew Calbraith Perry (1794 – 1858) vedl druhou vojenskou výpravu k japonským břehům z pověření amerického prezidenta Filmorea. Přistál v zátocě Uruga nedaleko města Edo, ale jeho snahy o navázání kontaktů vyzněly naprázdno. Po dalších vojenských manévrech a demonstraci vojenské převahy v březnu 1854 bylo Japonsko v podstatě nuceno přistoupit na tzv. Kanagawskou smlouvu o přátelství. Následně uzavřelo další podobné smlouvy s Velkou Británií, Ruskem a Nizozemskem. REISCHAUER, E. O., 2009, s. 122.

V následujícím roce byla uzavřena dohoda o přátelství a obchodní spolupráci s USA, díky které se americkým obchodním lodím otevřely přístavy v Hakodate a Šimoda. Koncem období Edo, začaly pomalu pronikat do Japonska vnější vlivy a během císařské restaurace po roce 1868 byl vstup do země zcela otevřen. Japonci, vystaveni západním kulturním vlivům, přijali postupně řadu západních zvyků včetně způsobu oblékání. Naopak náhlé otevření Japonska okolnímu světu znamenalo opětovné seznámení se s kulturou Japonska a jejími uměleckými artefakty. Vše vyústilo v enormní oblibu všeho, co nějak souviselo s Japonskem a japonská máníe zasáhla Evropu i USA.

3.5 Uměleckořemeslné zpracování

Způsob výtvarného a uměleckořemeslného zpracování vějířů v Japonsku se odvíjel v závislosti od druhu vějíře, dále od druhu použitého materiálu a výjimečně se zohledňovala osobnost a postavení budoucího majitele.

3.5.1 Materiály

Přestože vějíř *učíwa* jednoduše tvořila bambusová rukojeť a pevný list z různých materiálů, bývala jeho výzdoba velmi pečlivě propracována. Listy z hedvábí případně papíru zdobila malba tuší nebo akvarelovými barvami v kombinaci s kaligrafií a pozlacováním. Později, v devatenáctém století, se nejčastěji vyskytovaly výzdoby provedené barevným tiskem. Rukojeti vyrobené z bambusových stvolů byly čisté, bez jakékoliv výzdoby. Náročnost zpracování spočívala pouze v rozdílném počtu štěpin podpírajících list. Obecně platilo, že čím větší počet štěpin, tím honosnějším vějíř byl. Počet se pohyboval od běžných 45 – 64 štěpin

k 80 a více. Je známo, že nejvýznamnější umělci, jako například Ogata Kórin (1658 – 1704) vyráběli vějíře s počtem 120 štěpin²⁰⁴.

Materiály pro žebrovou konstrukci vějířů *ógi* byly různé. Nejvíce se využívaly běžně dostupné místní druhy dřev a pro luxusnější výrobky se vybíralo z dovážených surovin. K nejoblíbenějším patřilo dřevo ze stromu cypříšku tupolistého (*Chamaecyparis obtusa*) pro jeho světle zlatohnědý odstín, souběžný vzor a především pro jeho odolnost proti napadení hmyzem. Z Číny a Indie se dovážela slonovina, bývala však používána také kost narvalí, mroží a případně i rohovina.

Kovy, jako například železo nebo bronz, byly využívány pro již výše zmiňované vojenské *gunseny*. Zpravidla se pro další výzdobu zdobných prvků využívalo stříbro, zlato, olovo, cín, měď, a to jak samostatně, tak ve vzájemné kombinaci.

Emailové výzdoby na japonských vějířích nalezneme pouze sporadicky, a to u vějířů *gumbai učiwa* z období Edo. Email nebyl tak intenzivně používán při výrobě vějířů, jako tomu bylo v Číně.

Hedvábí jako základní materiál pro výrobce vějířů, se stále častěji kombinovalo s papírem, neboť se tím dosahovalo lepší odolnosti a stability listu. Střapce, hedvábné šňůry a pěkné hedvábné tkaniny doplňovaly všechny typy vějířů podle potřeby. Od poloviny devatenáctého století byly hedvábné listy zdobené výšivkou.

Fixaci listů na žebra docílili výrobci vějířů gumou z mořských řas (*funori*) nebo pastou vyrobenou z rýže a kořenů.

Žebrové konstrukci nebyla věnována o nic menší pozornost než listu. Nákladnost mnohých vějířů, a tím i jejich exklusivita, byla

²⁰⁴ MIZUO, H., 1972, s. 104.

zprostředkována právě propracováním krycích lišt. Často lišty zdobila řezba v detailním reliéfu, podkládána kovovými fóliemi, nebo byly lišty prořezávány a velmi často lakovány.

3.5.2 Výtvarné techniky

Tři nejdůležitější výtvarné techniky se objevovaly na všech typech vějířů. Byla to především malba, technika laku, tisku a nejčastěji barevného dřevořezu.

3.5.2.1 Malba a kaligrafie

Jednou z nejzákladnějších technik zdobení vějířů byla malba. Od období Muromači se dokonce malování vějířů stalo samostatným oficiálním a uznávaným odvětvím japonské malby. Renomovaní umělci zdobili pouze nemontované vějířové listy, často i na požádání zákazníka. Časem se výzdoba vějíře stala i prestižní záležitostí a určitou výzvou pro umělce, jak se vyrovnat s kompozicí vzhledem k tvaru. Většinou, jak malíř, tak i objedávající osoba, považovali takto malovaný list za příliš cenné umělecké dílo, než aby jej standardně připevnili na vějířovou konstrukci, neboť při běžném používání hrozilo poškození. Zvláště ceněné vějířové listy mohly být sňaty z konstrukce a zachovány pro příští generace vložením do alba, na paraván nebo zavěšeny jako svitek²⁰⁵. Levnější malované vějíře se prodávaly kompletní, tj. smontované. Běžně se stávalo, že umělci zakoupili hotové čisté papírové vějíře, které pak pomalovali podle momentální inspirace a darovali je přáteli, jako připomínku příznivé události.

²⁰⁵ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 15.

Protože vývoj japonského malířství je velmi specializovaným a širokým odvětvím, a ani není záměrem této práce analyzovat všeobecný historický vývoj a jednotlivé vlivy či školy²⁰⁶, vybrala jsem dva nejdůležitější umělce, kteří přispěli k rozvoji malby v souvislosti s vějíři a vytvořili tak zvláštní malířskou kategorii. Tawaraja Sótacu (? – 1643?) a Ogata Kórin (1658 – 1716) byli malíři výjimečného talentu a vytvořili velmi osobitý dekorativní způsob malby. Tawaraja Sótacu vedl společně s mnohostranným umělcem Honami Kóecu (1558 – 1637) dílnu Tawaraja, která se zaměřovala na dekorování vějířů, zástěn nebo listů do alb. Sótacu používal při práci vlastní techniku *tarašikomi*, která využívala překrývání a vrstvení mokrých barevných skvrn nebo tuše na speciálně upravený papír. Díky tomuto přístupu byl ve své době považován za modernistu. Mimo jiné byl také první, který pro svou kompozici na vějířích prokázal pozoruhodný talent při propojení návrhů s tvarem skládacího vějíře. Jeho kompozice se paprskovitě rozbíhaly z imaginárního středu a více či méně korespondovaly se spojovacím nýtem na vějíři. Tento spojovací nýt byl výchozím prvkem sloužícím za střed, kolem něhož se otáčela kompozice, a celý progresivní pohyb byl směřován zprava doleva. Žádný jiný umělec té doby nedokázal takto důvtipně využít tvaru jako součásti celkové kompozice²⁰⁷. Zřejmě nejzachovalejší Sótacova díla vějířových formátů byla připevněna na paravány v chrámu Sanboin, v komplexu Daigódži v Kjótu a další jsou ve sbírce Muzea císařských sbírek²⁰⁸.

²⁰⁶ Ve stručnosti jde např. o nejstarší tradiční malby na horizontálních svitcích (*emakimono*) ve stylu *jamatoe* (9. století), následoval malířský styl školy Tosa (od 15. do 19. století) a od konce 15. století měl vedoucí směr japonského malířství na 250 let styl školy Kanó. BOHÁČKOVÁ, L.; WINKOLHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 252.

²⁰⁷ MIZUO, H., 1972, s. 41.

²⁰⁸ Muzeum známé také jako Sannomaru Sózókan a je součástí Národního muzea v Tokiu.

Nadšeným obdivovatelem Sótacuovým, a také zcela výjimečným malířem vějířových listů, byl Ogata Kórin (1658 – 1704)²⁰⁹. Mnohostranný umělec, typický představitel společnosti období Genroku²¹⁰, který se živil malířstvím, navrhoval dekory na textilie a lakované předměty. Studium školy Kanó nabylo schopnost dokonalé techniky kresby. Maloval podle přírody, především ptáky a květiny, které se staly také předlohou pro textilie. Druhou polohou jeho stylu bylo maximální zjednodušování přírodních motivů do takřka abstraktních dekorativních tvarů. Ačkoliv obdivoval techniku malby Sótacua, jako žák školy Kanó byl k němu v určité opozici. Navíc byl daleko temperamentnější, a to se projevovalo v jeho díle. Maloval především na vějíře typu *učíwa*, kde využíval kruhové kompozice podpořené vrcholovým tvarem vějíře²¹¹. Kórin vychoval mnoho žáků a měl nespočet napodobovatelů, především v oblasti lakových předmětů. K nejreprezentativnějším ukázkám jeho stylu patřila dvoudílná zástěna s malbou bílého a červeného květu slivoně, kde použil kompozici do kruhu a kruhového pohybu²¹². Dále pak dvojitá zástěna s řadou irisů [obr. 35] a dřevěným mostem, inspirovaná oblíbenými historickými heianskými Příběhy z Ise (*Ise monogatari*)²¹³. Dochované listy vějířů *učíwa* s náměty květů slivoně, bambusů i kukuřice dokladují jeho oblíbenou techniku. Využíval pro základní podkladový fond stříbřený nebo

²⁰⁹ Ogata Kórin (1658 – 1716) se narodil v rodině zabývající se prodejem a výzdobou textilu v Kjótu a získal tak od raného dětství mnoho zkušeností především s uplatněním kruhové kompozice při výzdobě kimono. Tuto zkušenost zúročil, když navazoval na styl uznávaného kjótského malíře Tawaraja Sótacua. Kórin vycházel z jeho práce, ale přizpůsobil ji vlastnímu extravagantnímu cítění. *Kodansha*, 1983, s. 153. Podobně MIZUO, H., 1972, s. 64. obr. 50.

²¹⁰ V období Genroku 1688 – 1704 došlo k největšímu rozkvětu měšťanské kultury, na dílech uměleckého řemesla se ustálila zobrazovaná témata a stylizační prvky. Je to také období největšího rozkvětu obrázků *ukiyoe*. HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., 2004, s. 19.

²¹¹ Ukázkou jedné z kruhových kompozic na vějířovém listu jsou květinové náměty na vějířích *učíwa*. MIZUO, H., 1972, vložená obr. příloha.

²¹² Zástěna je součástí sbírek Muzea umění v Honolulu. [online]. [cit. 2015–02-21]. Dostupné z WWW: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Chrysanthemums%27,_two-panel_screen_attributed_to_Ogata_Korin.jpg> [online] [cit. 2015–02-21]. Podobně MIZUO, H., 1972, vložená obr. příloha

²¹³ Předmět uložen v Nezu muzeu, části Minato v Tokiu. [online] [cit. 2015–02-21]. Dostupné z WWW: <<http://www.nezu-muse.or.jp/en/collection/index.html>>.

zlacený papír, na nějž maloval barvami i tuší, doplněné identifikačním razítkem²¹⁴ [obr. 36]. Jeho škola byla označována termínem Rinpa. Nešlo však o školu v pravém slova smyslu, spíše o styl, který vyšel od Sótacua a Kórinem vyvrcholil. Mnoho dalších významných malířů v následujících letech hojně čerpalo z jednotlivých škol, kombinovali jak techniku kresby, tak i náměty, ale nedosáhli jejich kvalit.

Vějířové listy bývaly nejen malovány, ale také často současně zdobeny kaligrafií, tak jako mnoho obrazů. Skutečné malířské umění bylo spojováno s příchodem korejských a čínských malířů do Japonska v období Asuka²¹⁵. S čínským písmem, které Japonci taktéž převzali a později upravili, vstřebali i úctu ke kaligrafii²¹⁶. Postupně přerostla kaligrafie v naprosto svébytné a velmi oceňované umění srovnatelné s malířstvím a básnictvím. Malíř i kaligraf používali stejných prostředků, stejné náčiní i materiál. Oba malovali na papír nebo na hedvábí, oba si sami připravovali barvy a míchali tuš. Kaligrafie tvořila často podstatnou část obrazu, minimálně byla tímto způsobem provedena signatura malíře [obr. 37]. Od počátků se v kaligrafii používalo písmo typu *kaišo* pro tisk a především kurzívní formy písmo *gjóšo* a *sóšo*. Písmo *sóšo* bylo přezdíváno jako „trávnové“, pro elegantní zjednodušené tahy spojující jednotlivé znaky do souvislých sloupců. Právě z tohoto písmo později Japonci vytvořili dalším zkracováním tahů vlastní slabičné písmo *kany*, k jehož provedení byl nutný rychlý pohyb štětcem. Umění kaligrafie se stalo ukazatelem mimořádnosti a schopnosti jedince, odráželo vlastní charakter umělce i jeho stupeň vzdělanosti a výchovy, a proto byl kladen na studium kaligrafie mimořádný důraz²¹⁷. Kaligrafie na vějířových listech

²¹⁴ Oba listy *učíwa* vlastní The Detroit Institut of Arts. [online]. [cit. 2013–02-21]. Dostupné z WWW: <<http://www.dia.org/art/>>.

²¹⁵ Období Asuka zahrnuje rozpětí let 552 – 645.

²¹⁶ Z období Asuka se zachovaly malby na domácím oltáři provedené olejovými barvami na lakovaném podkladě. BOHÁČKOVÁ, L.; WINKOLHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 239.

²¹⁷ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKOLHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 241.

se v některých případech mohla stát i předlohou pro pozdější malbu pro *surimono*²¹⁸ nebo tištěnou knihu²¹⁹.

3.5.2.2 Technika laku

Technika laku patřila k nejzákladnějším uměleckým projevům v celé Asii. Původní, zcela pragmatické důvody (použití přírodního laku k impregnaci pro běžně používané předměty), doplnila touha po výzdobě a estetickém požitku z předmětu. V Japonsku toto umění dosáhlo mimořádné úrovně, a to jak v technických, tak i estetických parametrech. Lak se nanášel na různé materiály, ale nejčastějším jádrem bylo dřevo. Lakový základ byl nositelem dekoru, který vytvářela některá z četných zdobných technik. Různé styly a techniky vznikaly jak v hlavních městech, tak i v provinciích Japonska.

Z mnoha lakových technik byla pro vyzdobení vějířových konstrukcí nejvhodnější a nejčastěji používaná technika *makie*²²⁰, která vznikla v heianském období. V dalších letech se jednotlivé techniky kombinovaly a zdokonalovaly, přičemž použití určitého druhu laku se podřizovalo právě oblíbenému trendu. Například v období Kamakura a pozdějším

²¹⁸ *Surimono* je často čtvercového formátu, jde o příležitostnou grafiku tištěnou na zakázku literárních klubů u příležitosti Nového roku, kulturních akcí, výročí a podobně. Obdoba pozvánek nebo reklamních a propagačních tisků.

²¹⁹ Ukázka dvou vějířů a dle nich tištěných knih. GERSTLE, C. A.; CLARK, T.; YANO, A., 2005, s. 143.

²²⁰ *Makie* – technika spočívající v několikerém nanášení laku. Na základní lakový podklad byl speciálním lakem namalován dekor, tento dekor posypán zlatým nebo stříbrným práškem, překryt tenkou transparentní vrstvou a teprve pak proběhlo závěrečné rozleštění. SUCHOMEL, F.; SUCHOMELOVÁ, M., 2002, s. 11.

období Muromači se stala vyhledávanou vysoká reliéfní *takamakie*²²¹, *našidži*²²² a *kawarinuri*²²³ [obr. 38].

3.5.2.3 Technika dřevořezu

Dřevořez byl známý již v osmém století v prostředí buddhistických klášterů²²⁴. Mniši tuto techniku používali k tisku posvátných textů a doprovodných ilustrací. V počátcích byly tištěny černobílé svaté obrázky, jejichž obdobu lze najít i v evropské křesťanské tradici²²⁵. Náboženský vliv se postupně vytrácel a přibližně v šestnáctém století se technika dřevořezu osvědčila i pro potřeby v běžném světském životě, například v knižní ilustraci. Na tematiku pouličních výjevů se ve svém díle zaměřoval i Hišikawa Moronobu (1618 – 1694).

Technika tisku prošla během následujících let dalším vlastním vývojem a proměnami. Černobílé tištěné obrázky (*sumizurie*) byly počátkem osmnáctého století ručně kolorovány rumělkou *beni* (*benie*). K největšímu zdokonalení techniky barevného tisku došlo ve druhé polovině osmnáctého století. Barevná škála se rozrůstala díky možnosti přidávání štočků podle požadavků na barevnost tisku. Samostatný štoček byl vyráběn pro rumělkou, dále pro žlutou, růžovou a zelenou barvu, takže v padesátých letech osmnáctého století již existovaly pětibarevné tisky,

²²¹ *Takamakie* – jde o obohacení základní techniky *makie*, kdy se docílilo vysokého dekoru za pomoci dalšího navýšení podkladu na požadovaných místech pomocí hmoty ze surového laku a prášku z uhlí nebo cínu. Tato vrstva byla přetažena vrstvou bezbarvého laku a výsledek definitivně nakonec zaleštěn. SUCHOMEL, F.; SUCHOMELOVÁ, M., 2002, s. 11.

²²² Speciální technikou a později velmi oblíbenou bylo tzv. *našidži*, připomínající povrch hruškové slupky. Zvláštního efektu bylo dosaženo roztroušenými hrubými zrnky zlata nebo stříbra do nezaschlého laku a překryto další žlutohnědou vrstvou. Tamtéž s. 11.

²²³ Na základní lakové vrstvy se nasypala rýže nebo sezamová semínka, po zaschnutí se vše přelilo další vrstvou barevného laku a teprve po zbroušení vynikl abstraktní dekor po skvrnách z rýže a sezamových semínek. Krycí lišty s touto technikou jsou v orientální sbírce Západočeského muzea (O/1118; O/1119) a za určení techniky děkuji PhDr. Suchomelovi.

²²⁴ Přesný technický popis postupu tisku nalezneme v mnohé odborné literatuře např. BALEKA, J. 1997, s. 87.

²²⁵ Obrázky svatých pořízené dřevěnými razítky se prodávaly jako amulety. HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D. 2004, s. 19.

keré se dochovaly v albech jednotlivých škol. Více barevné tisky se používaly při tvorbě tzv. brokátových obrázků (*nišikie*). O vznik a rozvoj těchto obrázků se zasloužil Suzuki Harunobu (1724 – 1770). Touto technikou tisku mohl plně rozvinout prostor, jeho postavy byly zasazeny v interiérech, což nebylo do té doby běžné. K velmi oceňovaným umělcům zabývajícím se tematikou *ukijoe* patřil Kitagawa Utamaro (1753 – 1806). Jeho líbezná a sličná mladá dívka byla, a dodnes jsou, symbolem japonského dřevořezu [obr. 39].

Cestu japonskému dřevořezu do Evropy zprostředkovala díla Kacušky Hokusai (1760 – 1849), nejvýznamnějšího umělce z doby počátku devatenáctého století. Tento kreslíř s osobitým stylem dovedně propojil čínské vlivy s prvky škol Kanó, Tosa a Rinpa. Evropskými umělci byl velice oceňován i pro svůj netradiční a experimentátorský přístup²²⁶. Pro své krajinné pojednání zvolil posvátnou horu Fudži a vytvořil první sérii nazvanou Třicet pohledů na Fudži v letech 1830 – 1831. Horu Fudži maloval v mnoha proměnách, za slunného či deštivého počasí, zasněženou i odrážející se v hladině jezera, za střechami čajoven nebo skrze mlýnské kolo²²⁷. Pro základní barvu použil modrého štočku, celek proložil barevnou škálou především žluté nebo zelené barvy v kombinaci se sytou modří. Jeho dílo zaznamenalo nebývalý úspěch, a proto pokračoval další sérií pohledů na horu²²⁸.

²²⁶ Bylo o něm známo, že velmi experimentoval při tvoření malby netradičními předměty, např. využíval při malování různých nádob namočených v barvách nebo v tuši, zkoušel malovat prsty i nehty. HOFBAUER, A., 1897, s. 300.

²²⁷ HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., 2004, s. 29.

²²⁸ Nevyhýbal se ani jiným motivům. Údajně sám o své práci prohlašoval, že jeho dílo bude hodnotné až po 73 roku jeho života a v 90 roce pronikne teprve do mystéria věcí, které maloval. Nezapomínal také na své žáky a v roce 1848 vydal dílo *Pojednání o koloritu*, kde shrnul své zkušenosti s barvami, jejich mícháním, technologickými postupy a dokonce zde porovnával rozdílné postupy při míchání olejových barev používané holandskými malíři. HOFBAUER, A., 1897, s. 333.

Podobná témata si ještě vybíral Andó Hirošige (1797 – 1858), ale ten byl již částečně ovlivněn evropskými vlivy, především mu bylo vytýkáno používání anilinových barev dovážených z Evropy. Přesto jeho krajiny působily daleko veselejším a uvolněnějším dojmem než práce Hokusai. Jeho práce byly inspirované Hirošigeho cestou z města Edo do Kjóta, kterou prošel v roce 1832. Navštívil všech padesát tři stanic u silnice Tókaidó [obr. 40]. Pořizoval po cestě skici a podle svého skicáře začal vydávat cyklus romantických pohledů na krajinu, zvaných Velké Tókaidó (*Tókaidó Godžúsan-cugi*). Další světově známou sérií naturalisticky pojatých dřevořezů bylo Sto pohledů na Edo (*Meišo Edo hjakkei*). Oba umělci měli hojně napodobovatelů, ale již se nikomu nepodařilo dosáhnout takové umělecké brilantnosti. Naopak se v dílech následníků stále více projevovaly evropské vlivy, především stínování, prvku převzatého pravděpodobně z techniky mědirytu²²⁹.

K velkému znovuoobnovení techniky tisků došlo na počátku dvacátého století v rámci hnutí Nové tisky (*Šin hanga*). Významnými představiteli byly například Watanabe Šozaburo (1885 – 1962), Itó Šinsui (1898 – 1972) a Kawase Hasui (1883 – 1957).

²²⁹ HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., 2004, s. 30.

4 PERCEPCE JAPONSKÝCH VLIVŮ

Při zjišťování japonských vlivů v evropské vějířové tvorbě bylo potřeba vzít v úvahu provázanost s historickými událostmi, jakými byly například zámořské výpravy. Právě toto období je důležité při hledání prvního výskytu skládacího vějíře v Evropě. První etapa japonského vlivu je datována od počátku šestnáctého století. Domnívám se, že původní pouhý sběratelský zájem byl vystřídán postupnou asimilací konstrukce skládacího vějířového mechanismu a zároveň docházelo ke kopírování ozdobných motivů. Druhou etapu lze vyzorovat ve spojitosti jak s otevřením se Japonska během reformy Meidži po roce 1868 a jeho exportní politikou, tak i se světovými výstavami v Evropě. V tomto případě se umělecká inspirace projevila oboustranně, přičemž účinek japonského vlivu v Evropě byl označován termínem japonérie a japonismus²³⁰.

Protože se japonské prvky objevovaly v dílech mnoha evropských umělců, je v této souvislosti nutno upřesnit pojem japonismu a japonérie, které se vztahují k problematice určení rozsahu japonského vlivu v evropském umění. Tato otázka byla systematicky řešena od šedesátých let dvacátého století mezi odborníky umění. Nejdříve se vliv japonského umění projevil v uměleckém řemesle a lze toto rozdělení vysledovat i v evropské vějířové tvorbě. Podstatné je, jak připomíná Markéta Hánová: „...nalézt a odlišit moment, kdy snaha po romantizující exotičnosti využívala pouze podobnosti technik nebo obrazových motivů, aniž by komplexněji umělecky zpracovávala inspirační zdroje vycházející z estetických a filosofických principů.“²³¹. Dále vysvětluje tyto termíny takto: „Z dnešního pohledu „japonérie“ představují jak obrazy západního

²³⁰ Francouzský kritik umění Philippe Burty (1830 – 1890) poprvé definoval kolem roku 1867 termín japonismus. Na rozdíl od japonérií, japonismy pracují s obrazovou skladbou, estetickými principy a motivy přejatými z japonského umění a tyto jsou recipované v evropském uměleckém prostředí. HÁNOVÁ, M., 2010, s. 17.

²³¹ HÁNOVÁ, M., 2010, s. 21.

malířského stylu, ve kterých japonské předměty užitého umění mají funkci exotických doplňků nebo aranžmá (které proniklo také do fotografie), tak předměty s dekorem napodobujícím japonský originál [...] japonismy naopak pracují s obrazovou skladbou, estetickými principy a motivy přejatými z japonského umění, které jsou aplikovány v umění evropském“. Dále poukazuje na skutečnost, že v éře baroka a rokoka se odlišnost japonských předmětů vnímala pouze na úrovni záliby ve sběratelství, jakéhosi „pitoreskního charakteru“, a teprve od poloviny devatenáctého století lze sledovat snahy po inovaci a tlumočení nových výtvarných projevů v evropském umění, inspirovaných japonským uměním²³².

4.1.1 První etapa japonského vlivu

Zásadní roli pro uvedení skládacího vějíře na evropský kontinent sehrály zámořské objevy probíhající již od konce patnáctého století. Nově se rodící typ evropské společnosti vynikal hospodářským zázemím a výkonností, pružností při zavádění novinek a ochotně přijímal nové, pokrokové myšlenky. Postupně se více a více prosazoval a expandoval, ve snaze uspokojit své mocenské požadavky²³³. Prostřednictvím zámořských výprav, především španělských a portugalských, došlo v evropském prostředí také k významnému intelektuálnímu posunu, což se odráželo i ve všech oblastech života společnosti. Informace o dalekých krajích byly však po Evropě nesouměrně roztroušené²³⁴, takže změny ve stylu života, nebo například různé módní trendy, zůstaly po nějakou dobu záležitostí jen několika zemí. Od této doby, tj. poloviny

²³² HÁNOVÁ, M., 2014, s. 17.

²³³ Podrobněji k tématu prvních zámořských výprav spojených s křížovými výpravami a katolickými misemi do Mongolska a postupného pronikání dále na Dálný východ. BUDIL, T. I., 2001, s. 144.

²³⁴ Nerovnoměrnost informovanosti byla zapříčiněna nejen rozdílností k přístupu možnosti vzdělání různých sociálních vrstev, ale také záměrným utajováním nových faktů, jak tomu bylo na portugalském dvoře. Šlo o poznatky arabských vědců z oblasti geografie, matematiky, lékařství, astronomie. BUDIL, T. I., s. 199.

šestnáctého století, lze objevit první orientální vlivy v oblasti vějířové tvorby. V Evropě se objevují první skládací vějíře.

Počátek šestnáctého století byl ve znamení důležité změny z pohledu vývoje vějíře. Jednak se vějíř opět dostal do pozice luxusní a exkluzivní věci určené pro královské a aristokratické dvory a navíc velmi žádanou novinkou se staly z Orientu dovážené exotické předměty, mezi nimi především skládací japonský vějíř.

Doposud hrála důležitou roli v oblasti výroby vějířů především Itálie. Tato země udávala formální normu pro společenské postavení ženy prostřednictvím prezentace nákladných oděvů a exkluzivních ozdob. Proslaveným střediskem zručných umělců a řemeslníků byly například Benátky. Zde se výrobci se specializovali na barvení peří i hedvábí. Lze tedy předpokládat, že, díky rozsáhlému obchodu mezi Benátkami a Levantou²³⁵, se mohly první skládací vějíře do Itálie dostat již kolem roku 1500. Nicméně není možné tento předpoklad doložit konkrétními hmotnými doklady.

Díky otevření dalších obchodních cest prostřednictvím portugalských a španělských mořeplavců, se stal Iberský poloostrov, přesněji Lisabon, jednou z prvních spojnic mezi Evropou, Afrikou, Indií a Dálným východem. Proto vysoce postavené ženy v Portugalsku, a také ve Španělsku, byly ty, které jako první nosily exotické doplňky o desetiletí

²³⁵ Levanta je historické označení pro oblast východního Středomoří, zahrnující přístavní města v Izraeli, Sýrii, Jordánsku. Znamenalo to přeneseně krajinu, kde vychází slunce, čímž bylo myšleno vše na východ od Itálie. JORDAN-GSCHWEND, A. 199, s. 25.

dříve, než se staly módními na dalších evropských dvorech²³⁶. Nejvýznamnější zámořské objevy se uskutečnily za vlády Manuela I. Portugalského (1469 – 1521). Plavby vedly nejen po Atlantském, ale i Indickém oceánu a dál ve snaze prozkoumávat cestu od Brazílie po Čínu. Poté, co se ocitl přístav Malakka v roce 1511 pod portugalským vlivem, otevřela se cesta k bohatému obchodu nejen s kořením, ale také s dalšími exotickými artefakty. Brzy se do Lisabonu dostávalo nejluxusnější zboží z Asie, především Číny²³⁷. Tím docházelo k novým mezikulturním vlivům. Do tohoto přístavu přijížděly také čínské džunky za obchodem s různým artiklem. Mezi jejich zboží patřily i bohatě zdobené vějíře ze souostroví Rjúkjú²³⁸.

Skutečnost, že lisabonský dvůr, přesněji portugalská královna Kateřina Rakouská (1507 – 1578), se velmi zajímala o dovážené exotické zboží a byla dobře informována o jeho kvalitě, dosvědčují dvě mandátní smlouvy z let 1561 a 1564. Tyto vzácné listiny dokládají, že královna objednala tzv. *abanos lequios*, což bylo označení pro dovážené vějíře. Podle těchto dokumentů zakoupila a nechala si také dopravit čtyři slonovinové skládací vějíře typu *brisé* ze souostroví Rjúkjú²³⁹. Název *brisé* je evropský ekvivalent pro japonské skládací vějíře *hiógi*, jehož žebra jsou

²³⁶ Profesorka dr. Annemarie Jordan-Gschwend (nar. 1957), nezávislá vědkyně přednášející na Univerzitě v Lisabonu. Článek o exotických renesančních doplňcích na španělském dvoře vyvrací dosavadní názor, že exotické doplňky (zde myšleny skládací vějíře) přišly do Evropy prostřednictvím Kateřiny Medicejské. Příspěvek o dovozu a obchodu s exotickými předměty v Lisabonu, jejich vliv na kulturu ve Španělsku a Portugalsku a tím i na kulturu dalších zemí v Evropě, přednesla na univerzitním sympoziu v Zürichu, v prosinci 2012. Universität Zürich [online]. [cit. 2013-01-29]. Dostupné z WWW: <http://www.khist.uzh.ch/chairs/neuzeit/res/conf/zurich12d/ABSTRACTS_2012.pdf>.

²³⁷ Prvním Portugalcem píšícím o Malajsii, a mimo jiné i o Japonsku, byl Tomé Pires (1465 – 1540?). Ve své knize o obchodování *Suma Oriental* popisoval vějíře jako velmi vzácné předměty určené jako dary.

²³⁸ Rjúkjú – skupina asi 60 ostrovů v Tichém oceánu. Poprvé pod japonským vlivem v roce 1879, během druhé světové války obsazeno USA a od roku 1945 – 1972 pod správou USA, od roku 1972 předáno Japonsku.

²³⁹ Nizozemský malíř Anthonis Mor zachytil na portrétu z roku 1562 Kateřinu poprvé se skládacím vějířem a lze předpokládat, že šlo o jeden z objednaných vějířů. Obraz součástí sbírek Musea del Prado.

vyrobena v celé délce z jednoho materiálu. V roce 1564 si pořídila dalších 178 vějířů, z nichž některými obdarovala své dvorní dámy²⁴⁰. Přestože byly vějíře velmi žádané a ustálil se pro ně název *leques*, který odkazoval na místo původu, žádný z těchto vějířů se nedochoval. Levnější varianty pevných vějířů nazývané *abano* měly být dováženy z Indie nebo Severní Afriky. Postupně se ustálil termín *abano* jak pro skládací, tak i pro pevné vějíře. Důležité však je, že uvedené dokumenty dokládají první potvrzený výskyt japonských skládacích vějířů na území Evropy.

Blízké rodinné vazby spojující portugalský dvůr se Španělskem, Holandskem a Rakouskem přenesly Kateřininu sběratelskou zálibu i na další členky rodu. Kateřinina dcera Marie Portugalská (1527 – 1545) byla na oficiálních dvorních portrétech vždy zobrazována s mnoha skládacími orientálními vějíři různých typů²⁴¹. Například na jednom obraze byl součástí jejího dvorního roucha skládací vějíř s černými lakovanými žebry, odpovídající typu japonského vějíře *gunsen*²⁴². Marie svou zálibou pro orientální předměty sehrála klíčovou roli pro další rozšíření skládacích vějířů na španělském dvoře. Pro Juanu Rakouskou (1535 – 1573), sestru Filipa II. (1527 – 1598) se stal orientální skládací vějíř nezbytnou rekvizitou jejího společenského postavení. Důkazem jsou její dvorní portréty, a to i ty vdovské.

Kolem roku 1567 dosáhl zájem o orientální luxusní zboží na dvoře Filipa II. svého vrcholu. Jeho třetí žena Alžběta (1545 – 1568), známá také jako Isabela de Valois, byla vášnivou sběratelkou nejen mingského porcelánu, čínského lakovaného nábytku, jantaru, ale i vějířů. Za tyto obchody utratila nemalé prostředky a svou vášeň přenesla i na Filipa II.,

²⁴⁰ JORDAN-GSCHWEND, A., 1999, s. 28.

²⁴¹ Na obrazech dvorního malíře Pedra de Santervás je několik ukázek dovážených typů japonských vějířů jako např. *suehiro* a *gunsen*. Podrobnější popis vějíře viz následující kapitola. Obraz součástí sbírek Musea del Prado.

²⁴² Podrobnější popis japonských vějířů viz následující kapitola.

což vyplývá z jeho posmrtného inventáře. Zde jsou detailně popsány různé exotické vějíře, ale i například bohatě zdobená držadla pro oháňky z Indie a Brazílie (*mosqueadores*) nebo 370 skládacích vějířů *abanillos*²⁴³. Portugalský dvůr, předložil Evropě skládací vějíř jako nový módní trend, který brzy přijaly i dvory ve Francii a Anglii [obr. 41].

V prvním desetiletí sedmnáctého století byly skládací vějíře v Evropě považované za exkluzivní symbol společenského postavení. S dovozem exotického zboží z Asie přicházely prostřednictvím Východoindické společnosti²⁴⁴ do Holandska, Anglie a Španělska skládací vějíře ve značném množství (jedna loď vezla až 100 000 kusů vějířů) a odtud byly dále exportovány do Ameriky²⁴⁵. Obchod se soustřeďoval hlavně na dovoz zboží, zdobeného speciální japonskou technikou laku. Brzy poté se v Evropě začala laková technika napodobovat a označovat anglickým termínem „japanning“²⁴⁶. Příkladem těchto snah byl vynález speciální techniky bratří Martinů z Francie, nazývané dnes technikou „vernis Martin“²⁴⁷. Dochované vějíře, na nichž byla použita nová laková technika, byly vždy *brisé* vějíře s figurálním námětem v centrální ozdobné kartuši na aversové straně a s orientalizující miniaturou nad spojovacím nýtem²⁴⁸.

Díky obchodnímu rozkvětu a zvyšujícímu se bohatství Holandska se objevil i fenomén sběratelství, tak jak jej známe od renesančních dob

²⁴³ CANTÓN, F. J., *Sánchez. Inventarios reales : bienes muebles que pertenecieron a Felipe II. Vol II.* Madrid : Real Academia de la Historia, 1959. s. 337 – 338, 375 – 376. [online]. [cit. 2013–02-20]. Dostupné z WWW: <<http://rebiun.crue.org/cgi-bin/rebiun/O7088/ID67e7c0ba?ACC=101>>.

²⁴⁴ Souhrnný název několika historických obchodních společností vlastníci obchodní práva na dovoz zboží z Asie, zakládaných v letech 1600, 1602, 1618, 1628, 1664, 1731. První byla nizozemská Verenigde Oostindische Compagnie, VOC.

²⁴⁵ IRÖNS, N. J., 1982, s. 220. Srovnej JIŘÍK, F. X., 1900 s. 67.

²⁴⁶ HÁNOVÁ, M., 2010, s. 21.

²⁴⁷ K samotné technice a okolností jejího vzniku viz. AUGUSTA, J. M., 1927, s. 1005. Podobně JIŘÍK, F. X., 1900, s. 227. nebo TRENCH, L., 2000, s. 516.

²⁴⁸ Tento typ vějíře vlastní například Victoria and Albert Museum.

z Itálie²⁴⁹. V Holandsku se však objevil nový typ sběratele, měšťana, většinou zároveň i umělce. Repräsentantem takového sběratele nového typu byl malíř Rembrandt van Rijn (1606 – 1669), jehož sbírka orientálních artefaktů byla považována za jednu z největších v Holandsku²⁵⁰. Díky tomu, že předmětem jeho sběratelství nebyly jen obrazy a sochařská díla, ale i další drobné předměty, dochovaly se v jeho sbírce perské miniatury, knihy, drahokamy, krajky, výšivky, perské koberce a další tzv. „exotika“ i „kuriozity“. Není jistě bez zajímavosti, že se v této době objevují i první stopy výroby falsifikátů a také první obchodování s uměleckými předměty na veřejných trzích v Antverpách. Šlo o první typy aukcí v dnešním slova smyslu a také o první aukční katalogy²⁵¹.

Mezi žádané zboží patřily samozřejmě i vějíře, a z nich nejoblíbenější typ tzv. *brisé* vějíře. Protože na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století neměli evropští výrobci skládacích vějířů dostatek zkušeností a praxe, experimentovali s materiály a pokoušeli se napodobovat dovážené kusy²⁵². První evropská žebra ze slonoviny měla poměrně vysoký reliéf, což činilo vějíř těžkopádným a špatně se s ním manipulovalo²⁵³. Později se tloušťka jednotlivých žeber zmenšovala ve snaze dosáhnout lehkosti japonských kusů, ale dvě krajní

²⁴⁹ Z nejvýznamnějších byly slavné sbírky rodu Medici z Florencie, dále Albrechta V. Bavorského nebo saského kurfiřta Augusta Silného. Významnou sbírku japonských laků a vějířů měla také Marie Antoinetta. Obsah sbírky Rudolfa II. dnes lze zjistit již jen z dochovaných folií, kde se dozvídáme, že orientální předměty, včetně vějířů, byly označeny jako „indianische“. SUCHOMEL, F., SUCHOMELOVÁ, M., 2002, s. 42 – 43.

²⁵⁰ Důkazem, že byl Rembrandt vášnivým sběratelem, byl inventář jeho majetku pořízený při dražbě v roce 1656. Popisoval na 140 obrazů, jak starých mistrů, tak i jeho současníků, nespočet kreseb, rytin i dalších předmětů. Jsou zde popisovány také komodity japonské, čínské a kromě porcelánu, zbraní, minerálů, lastur a benátského skla, jsou zmiňovány také vějíře. TOMAN, P., 1913, s. 72.

²⁵¹ AUGUSTA, J. M., 1927, s. 10 - 13.

²⁵² Ukázkou jednoho z japonských *brisé* vějířů dovezených v té době je vějíř ve sbírkách Victoria and Albert Musea v Londýně. HART, A. TAYLOR, E., 1998, s. 40.

²⁵³ U vějířů této doby se délka žeber pohybovala kolem 23 cm a při rozevření dosahoval vějíř rozpětí listu 40 – 50 cm.

krycí lišty zůstaly nadále zesíleny, aby chránily složený list. Objevovaly se na nich jednoduché reliéfy v kombinaci s rytým dekorem. Holandsko, zpočátku i Anglie²⁵⁴, profitovalo ze svého obchodního privilegia s Japonskem a dováželo množství vějířových konstrukcí ze slonoviny nebo narvalí kosti a prodávalo je do dalších zemí. Postupně však importovaným konstrukcím stále více a více začaly konkurovat evropské výrobky, zvláště po té, co se Japonsko v roce 1639 uzavřelo světu²⁵⁵. Od poloviny sedmnáctého století se výroba vějířů v Evropě stala samostatným umělecko řemeslným oborem nezávislým na dovážených předmětech z Japonska.

Francie se stala vůdčí zemí ve výrobě skládacích vějířů a jejich řemeslného zpracování. Za nejproduktivnější a tzv. „Zlatou éru“ skládacího evropského vějíře lze považovat dobu vlády Ludvíka XIV.(1638 – 1715). Za jeho panování byl v roce 1678 založen Cech výrobců vějířů s názvem *Association des Éventailistes*²⁵⁶, který se těšil nejvyššímu ocenění a postavení²⁵⁷. Dalšími zeměmi zabývajících se výrobou vějířů byly Itálie, Anglie nebo Holandsko a i zde postupně vznikaly cechy. Každá země vynikala vlastními specifickými zdobnými technikami, které ukazovaly na vlastní vývoj vějířové tvorby a odlišovaly se tak od japonského vzoru. Například ve Francii to byla technika *clouté*²⁵⁸, v Itálii *piqué*²⁵⁹ [obr. 42]. Anglie dodávala na trh

²⁵⁴ Kronika Britské Východoindické společnosti (East India Trading Company) poskytuje záznam o 20 000 kusech vějířů nejvyšší kvality s nádhernými laky, dovezenými do Londýna roku 1699. HART, A. TAYLOR, E. 1998, s. 39.

²⁵⁵ Pouze Holandsko mělo dovoleno pokračovat v obchodování se sídlem na ostrově Dedžima v zátocce u Nagasaki.

²⁵⁶ LETOURMY-BORDIER, G.; LLANOS, J. 2013. 14.

²⁵⁷ Dochované registrace popisují 60 zakládajících členů, skládající vstupní poplatek 400 livrejů. Každý pracovník prošel pětiletou učební dobou a po té předkládal vlastní „*chef d'œuvre*“, čili mistrovskou práci. HART, A.; TAYLOR, E., 1998, s. 54.

²⁵⁸ Technika podkládání tenkými kovovými nebo perleťovými destičkami pod jemně řezané ornamenty na krycí liště vznikla ve Francii a nazývá se *clouté*. MAYOR, S., 1990, s. 33.

²⁵⁹ Technika vykládání zlatými a stříbrnými kolíčky na želvovinová nebo kostěná žebra. Prvenství vzniku se přisuzuje Neapoli. HART, A.; TAYLOR, E., 1998, s. 35.

bezkonkurenčně nejjemněji prořezávané slonovinové *brisé*²⁶⁰ vějíře zdobené akvarelovými miniaturami prostřednictvím manufaktury založené v roce 1709, nazvané *Worshipful Company of Fanmakers*. Anglie jako jedna z mále zemí v Evropě vyrábějící vějíře i nadále zachovávala typ japonského skládacího vějíře *hiógi*.

Až do konce osmnáctého století se dovážené předměty, především japonské lakové práce a porcelán, zahrnovaly pod označení „chinoiserie“ a to bez ohledu na to, že šlo o výrobky japonské. Tyto předměty zdobily šlechtické zámecké salonky a kabinety kuriozit. Japonské i čínské motivy převzaté z dovážených předmětů ovlivnily pozdně barokní dekor v malířství, užitém umění i architektuře. Motivы vycházely vstříc smyslovému a přírodnímu pojetí baroka a největší ohlas zaznamenaly především v době rokoka. Zde můžeme nalézt první receptivní snahy odrážející se na tématech vějířových listů.

Všechny následující změny v námětu, které vznikly postupem doby při vývoji evropského vějíře, byly již výsledkem samostatné tvůrčí invence evropských vějířových tvůrců²⁶¹. Důležitost importu skládacího vějíře do Evropy a jeho následného vlivu na další konstrukční vývoj evropského skládacího vějíře je doložena jak výše zmiňovanými obrazy, rytinami²⁶², inventáři, tak i dochovanými vějíři.

Umělci vytvářející dekoraci a malby na vějířových listech velmi ochotně akceptovali výtvarnost, motivы i kompozice s ikonografickými

²⁶⁰ Anglický vějíř tohoto typu s velmi jemnou řezbou a třemi akvarelovými medailonky ve stylu prací Angeliky Kaufmannové se nalézá ve sbírkách Západočeského muzea v Plzni, UMP 13702.

²⁶¹ Podrobněji k tématu evropského vývoje vějíře např. HART, A.; TAYLOR, E., 1998, podobně KAMMERL, Ch., 1989.

²⁶² Také díky práci rytce a kreslíře českého původu Václava Hollara (1607 – 1677 máme doložen výskyt skládacích vějířů například v Anglii. Grafický list „Léto“ z roku 1641, z cyklu „Roční doby“, zobrazuje nejdetailněji skládací vějíř. Několik listů ze série zobrazujících módní doplňky je součástí sbírky grafiky Západočeského muzea v Plzni, UMP 6280.

významy²⁶³. Rozvíjeli motivy zidealizovaných exotických krajin, květů i zvířat v romantickém pojetí. Symbolika květinových motivů nebyla pravděpodobně umělcům známa, ale to jim nebránilo, aby nezobrazovali stejné motivy, jako například mučenku, pivoňku, snítky s květy planých jabloní, sakur a vistárií atd., které můžeme vidět na dochovaných evropských vějířových listech²⁶⁴ [obr. 43]. Charakteristické bylo plošné zobrazení směsice květin, které neměly zobrazovat naturalistické detaily, ale pouze zjednodušeně naznačovat a akcentovat základní tvary a rysy zobrazovaných květin, tak jako tomu bylo v japonské malbě²⁶⁵. Přestože byly detaily na takovýchto vějířích velmi dokonale propracované, v případě zobrazování japonských figur neměli evropští umělci dostatek zkušeností. Interpretace obličejů byla nepřesvědčivá a vždy odhalila evropský původ. Ačkoliv francouzský malíř Jean-Baptista Pillement (1728 – 1808) vytvořil několik alb *chinoisérií*²⁶⁶, které měly pomáhat výtvarníkům, zobrazení obličejových rysů očividně znamenalo pro evropské umělce nepřekonatelný „gordický uzel“. Také evropská technika malby odhalila místo původu.

4.1.2 Druhá etapa japonského vlivu

Otevření se Japonska Západu po roce 1868 přineslo s sebou zvýšený zájem o tuto zemi a její kulturu a naopak, Japonci byli vystaveni západním kulturním vlivům. Můžeme pozorovat, že v této době působil především umělecký vliv oboustranně. Japonci přijali postupně řadu

²⁶³ BALEKA, J., 1997, s. 138.

²⁶⁴ Technika vykládání zlatými a stříbrnými kolíčky na želvovinová nebo kostěná žebra. Prvenství vzniku se přisuzuje Neapoli. HART, A.; TAYLOR, E., 1998, s. 35.

²⁶⁵ JIŘÍK, F. X., 1900, s. 229.

²⁶⁶ Jeho vzorníková alba byla vydávána tiskem a např. sedm grafických listů je ve sbírce tisků v majetku Státního zámku Kozel. Viz NPÚ, územní pracoviště v Plzni, Referát evidence movitých památek.

západních zvyků, včetně způsobu oblékání, a naopak okolní svět se začal seznamovat s kulturou Japonska a jejími artefakty²⁶⁷.

V důsledku politických a ekonomických změn v Japonsku zchudly velké skupiny obyvatel²⁶⁸, ale ve stejné době nastala v zahraničí obrovská poptávka po japonském zboží. Japonští řemeslníci dokázali zareagovat a přizpůsobili své dovednosti požadavkům Západu. Výsledkem byly umělecké předměty, které byly sice považované za ryze japonské, ale které by Japonci sami takto jen stěží označili. Za těchto okolností začali Japonci vyrábět vějíře speciálně určené pro export. Na vrcholu své popularity byly japonské vějíře exportovány v ohromném množství²⁶⁹ a vějíř se stal jedním z nejlevnějších japonských předmětů dostupných na Západě.

Ačkoli výroba japonských exportních vějířů vycházela z tradičních postupů a materiálů, konečný výrobek byl často pojatý zcela nově. Jedním z výrazných znaků skládacího vějíře vyrobeného pro exportní trh byla skutečnost, že byl poměrně velký a rozevíral se do více než 180 stupňů. Materiály používané při výrobě exportních vějířů byly různorodější a okázalejší než ty, které se dříve v Japonsku používaly. Zatímco tradiční japonský *brisé* vějíř byl ze dřeva, pro zámořský trh byl ze slonoviny. Japonský vkus si cenil spíše přirozené přírodní krásy jednoduchých materiálů v kontrastu se zdobeným vějířovým listem, což plně zosobňoval

²⁶⁷ Podrobněji např. na téma ovlivnění změn v odívání WINKELHÖFEROVÁ, V. 1999, s. 219 – 236.

²⁶⁸ Myšleny jsou reformy, které proběhly v období Meidži (1868 – 1912), šlo např. o zrušení dosavadního rozdělení společnosti do 4 skupin obyvatelstva. Současně byla vyhlášena rovnost všech skupin.

²⁶⁹ Existuje několik zdrojů, které zaznamenávají obchodní úspěchy, například publikace J. J. Reina *Umělecký průmysl Japonska*, vydaná v roce 1889. Shrnuje, že v letech 1881- 1885 činil celkový příjem z vývozu japonských vějířů 267.433 ;5.854; 89.060; 94.992 a dokonce 107.945 - v jenech. USA byly největším dovozcem japonských vějířů v hodnotě 79,558 jenů, pak následovala Francie, Anglie a Německo.

bambus a například akvarelová nebo tušová malba na listu. Tato jednoduchost byla pro export nahrazena tím, že například žebra vějířů byla zdobnější a propracovanější. Lze tedy konstatovat, že minimálně v oblasti vějířové tvorby byl export postaven na ne zcela typických projevech japonského umění. Jednoduše řečeno, tyto vějíře by Japonec nikdy nepoužíval, ani nekoupil.

Velká pozornost se věnovala krycím lištám, tak jak to vyžadovala evropská tradice ve výzdobě vějířů. Nejžádanějšími se staly krycí lišty zdobené jak tradičními lakovými technikami, tak i nově používanou technikou vyvinutou v Japonsku, tj. inkrustace ve stylu tzv. *šibajama*²⁷⁰ [obr. 44]. Typickými motivy tohoto stylu se staly různé druhy hmyzu, květiny nebo stromy a větvičky. Evropané evidentně preferovali postavy a věci, které považovali za japonské nebo spojené s Japonskem. Například zobrazení hory Fudži, postavy v japonských oblecích ve stylu připomínajícím tisky *ukijoe* a často zachycené v krajině s bohatými výjevy z přírody, s ptáky a květinami. Na konci devatenáctého století japonské firmy a podniky začaly používat vějíře s tištěnými listy jako velmi úspěšnou formu levné reklamy. Tento zvyk se udržuje dodnes a převzaly jej i evropské firmy. Reklamní vějíře jsou dodnes pro sběratele velmi vyhledávaným předmětem.

Silný vliv japonského umění na evropské umocnilo pořádání výstav, jejichž hlavním cílem bylo pozvednout upadající evropskou řemeslnou kvalitu a originalitu uměleckoprůmyslových výrobků. Zatímco se na Světové výstavě v Londýně (*Great Exhibition of the Works of*

²⁷⁰ Šlo o osobitý typ zdobení připisovaný rodině Šibajama, která se specializovala na dekoraci malých předmětů zvaných *inró* od konce 18. století. Slonovinový či černě lakovaný základ byl zdoben dalšími kousky jiného materiálu. Není prokázáno, že by se tato rodina zabývala i zdobením vějířových žeber. Nicméně se velmi často tato technika na exportních vějířích vyskytuje, proto se v souvislosti s výzdobou vějířů definuje pouze jako styl. SUCHOMEL, F.; SUCHOMELOVÁ, M., 2002, s. 16 – 17.

Industry of all Nations) v roce 1851 Japonsko prezentovalo velmi okrajově (pouze jedním paravánem), v roce 1855 v Paříži (*Exposition universelle de 1855*) již byly prezentovány japonské předměty ze sbírek amsterodamských sběratelů. Ve větší míře se japonské umění představilo na známé Světové výstavě (*Great London Exposition*) v Londýně roku 1862²⁷¹. Po této výstavě se mnoho z vystavených předmětů stalo základem pro různé orientální obchody. Byly to právě obchodní domy, kde se daly koupit japonské vějíře²⁷². Obchodní dům Liberty dodával hedvábí a potřeby divadelním produkcím, například také divadelní společnosti Richarda D'Oyly Cart Opera Company, která s velkým úspěchem uvedla komickou operetku *Mikádo* v roce 1885²⁷³. Při této příležitosti byla v Hyde Parku vystavěna japonská vesnice a Japonci, kteří se stavbou pomáhali, podávali praktické rady týkající se kostýmů, dekorací a kulis a přitom instruovali herce a členy souboru, jak zvládnout japonské způsoby a zvyky, včetně správného používání vějířů²⁷⁴. Jedním z návrhářů pracujících pro tuto divadelní společnost byl George Sheringham (1884 – 1937), dekorativní malíř, návrhář vějířů, divadelních kostýmů a scén, plakátů a knižních ilustrací. Byl znám svým obdivem k orientálním předmětům a jeho návrhy vějířů také vykazovaly prvky převzaté z japonských dřevořezů. Jeden z vějířů byl silně inspirován dřevořezem *Vlna z Kanagawy* od Kacušky Hokusai²⁷⁵.

²⁷¹ První britský konzul v Japonsku Sir Rutheford Alcock (1809 – 1897) shromáždil kolekci téměř 1000 předmětů japonského dekorativního umění, které byly vystaveny na japonské expozici při londýnské výstavě. Tato výstava byla prostřednictvím firmy Farmer&Rogers také prodejná. HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 28.

²⁷² Například obchod Farmer and Roger's Great Shawl and Cloak Emporium na Regent Street nebo tzv. East India House, který se později stal známým obchodním domem Liberty na Regent Street.

²⁷³ Autoři William Gilbert a Arthur Sullivan úspěšně uvedli od 70. let 19. století několik oper, např. *Pygmalion* nebo *Galateu*. BROCKETT, O., 2008, s. 479.

²⁷⁴ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 30.

²⁷⁵ BALDRY, A. L. , 1904, s. 175 – 177.

Nejvýrazněji však ovlivnila další vývoj v evropském malířství Světová výstava (*Exposition universelle d'art et d'industrie*) v Paříži roku 1867. Po výstavě se rozšířil obchod s uměleckým zbožím z Japonska²⁷⁶. Pozoruhodným obchodníkem a sběratelem, který podporoval v osmdesátých letech zájem o japonské zboží a japonismy byl Sigfried Samuel Bing (1838 – 1905)²⁷⁷. Jeho pozice generálního zástupce francouzských průmyslníků pro dovoz a vývoz s Japonskem jej doslova předurčovala podporovat a posilovat tento trh a zájem o japonismy. Jeho pařížský obchod kuriozit Arts Orientales navštěvovali i další japanofilové jako byl Edmond de Concourt, Enrico Cernuschi nebo Phillipe Burty. Sigfried Samuel Bing vydal třídílnou monografii *Le Japon artistique : Documents d'art et d'industrie* o japonském umění a uměleckých technikách, doplněnou ilustracemi, která se stala vyhledávaným inspiračním zdrojem mnoha západních umělců, zejména francouzských malířů sdružujících se ve skupině Nabis²⁷⁸.

Další výstava podporovaná královnou Viktorií I. (1819 – 1901) se pořádala v Londýně roku 1871. Anglie představila také vějíře s horkou novinkou – s šitou krajkou. Šitá krajka sice znamenala zrychlení výroby, ale pro větší atraktivnost se doplňovala aplikacemi z ručně paličkované krajky. Přesto se Anglii nepodařilo dosáhnout věhlasnosti ve výrobě

²⁷⁶ Po výstavě vznikalo v Paříži mnoho obchodů i galerií, např. v rue de la Victoire, nebo place St. Georges, rue Laffitte. Není překvapením, že také v Čechách se konaly výstavy japonského uměleckého řemesla díky spolkům nebo nadšeným jednotlivcům. Z nejaktivnějších jmenuji např. Vojtu Náprstka, jenž se zúčastnil londýnské výstavy.

²⁷⁷ Německý obchodník s uměním žijící v Paříži, který podporoval řadu umělců, otevřel slavnou galerii Maison de l'Art Nouveau a navštěvoval Japonsko. Po té co se vrátil z Japonska, kde si v polovině osmdesátých let založil filiálky v Jokohamě a Kóbe, staly se jeho tři obchody zdrojem zápůjček a on sám iniciátorem výstav, kde bylo možné spatřit japonské malby na zástěnách, svíticích a vějířích. Šlo o výstavy v Union Centrale v Průmyslovém paláci v letech 1883, 1884. První rozsáhlá přehlídka dřevorezů se konala v Galerii Françoise Petita v roce 1883 a přehlídka dřevorezů Utamara a Hirošigeho v roce 1893. HÁNOVÁ, M., 2010, s. 18.

²⁷⁸ Skupina malířů a sochařů na Julianově akademii v Paříži činných kolem roku 1890. Pod vedením Paula Sérusiera, který byl ovlivněn Gauguinem, prosazovali návrat ke komponovanému umění, dbali na rozvržení plánů, na uspořádání skvrn a jasně vymezených plochách, upřednostňovali škálu čistých barev a inspiračním zdrojem jim byly japonské dřevorezy.

a zdobení vějířů, jakou měla ve světě Francie, která si i nadále udržela své přední místo ve vývozu po celém západním světě²⁷⁹.

Stojí za zmínku, že většina předních impresionistických malířů devatenáctého století zachytila na svých malbách Evropany obklopené japonskými uměleckými předměty, včetně vějířů pevných i skládacích. Asi nejlepším příkladem je obraz *La Japonaise* namalovaný Claudem Monetem v roce 1876²⁸⁰. Mnoho malířů také experimentovalo s formátem skládacího vějíře.

²⁷⁹ HART, A.; TAYLOR, 1998, s. 93.

²⁸⁰ Zobrazuje Evropanku oděnou do přepychového kimona, držící skládací vějíř a kolem je nejméně patnáct tištěnými vějíři typu *ucíwa*, zachycených do nejmenších detailů. Obraz je ve sbírce Musea of Fine Arts v Bostonu (inv.č. 56.147).

5 ZÁVĚR

Předkládaná práce si nekladla za cíl podrobně zmapovat všechny oblasti výtvarné kultury související s daným tématem, neboť zcela jistě by přesáhla stanovený rozsah. Soustředila jsem se na popis, dle mého soudu, hlavních vývojových linií daného artefaktu ve zkoumaných oblastech, neboť to bylo podstatné pro objasnění základního cíle práce. Z výše zmíněných důvodů jsem pominula detailnější popisování historického vývoje vějíře v Evropě od doby panování Ludvíka XIV. (tj. od roku 1643 zhruba do poloviny devatenáctého století)²⁸¹, které považuji za samostatnou fázi vývoje evropského vějíře, kdy japonské vlivy nelze již považovat za primární. Proto také v kapitolách zaměřených na výtvarné zpracování zmiňuji pouze rámcově používané techniky s odkazem na odbornou literaturu zabývající se podrobným popisem. Hlavní snahou a cílem bylo doložit percepci japonských vlivů v evropském prostředí.

V úvodu vyslovený předpoklad, že výsledkem percepce vlivu japonského umění byl samotný skládací vějíř, byl doložen skutečným historickým výskytem tohoto, původně dovezeného předmětu (viz odkazy na historické prameny a události, nebo umělecké artefakty v evropských muzeích). Na základě analýzy jednotlivých typů a druhů vějířů v oblasti jižní i západní Evropy, jsem se pokusila doložit, že v době od poloviny šestnáctého století, kdy se poprvé Evropa s tímto předmětem setkala, došlo postupně k převzetí především konstrukce mechanismu skládacího vějíře, do té doby naprosto neznámé na evropské půdě. Ve sledovaných oblastech Evropy bylo doloženo používání obou základních typů vějířů – pevného vějíře a oháňky tj. jak ve starověkém Egyptě, Řecku (*ripidion*,

²⁸¹ Z pohledu uměleckého a řemeslného vývoje evropského vějíře jde o velmi důležité samostatné téma, které zpracovali odborníci především ve Francii. Z nejnovějších publikací odkazují na knihu Dr. Georginy Letourmy - Bordier z roku 2013, citovanou v přehledu literatury.

psygma), v Itálii (*ventarola, girouttes*), ve Španělsku a Portugalsku (*flabellum, muscatorium, abanos, lequios*), tak i v Japonsku (*učiwa, saiha*). Jejich rozdílnost spočívala pouze v uměleckém zpracování či v použití dostupného materiálu v dané oblasti, nicméně konstrukčně jsou tyto vějíře analogické. Ale pouze v Japonsku se setkáváme se zcela specifickým typem vějíře, a tím je skládací vějíř (*ógi, tessan*) nebo s jeho dalšími rozpracovanými variantami, podrobně popisovanými v textu.

Přestože není vhodné klást hranici mezi percepcí a recepcí, neboť jde většinou o vzájemně propojený proces estetického vnímání uměleckého díla²⁸², pro vývoj vějířové tvorby v Evropě, a tím i potvrzení vytyčené otázky, se to stalo nevyhnutelným. Hypotéza byla podložena konkrétními dochovanými uměleckými artefakty ze sbírek evropských muzeí.

Japonské vlivy se samozřejmě projevy i v mnoha dalších odvětvích evropského umění, jako například v literární a divadelní oblasti, nejvíce však ve výtvarném umění. Z mnoha evropských umělců, kterým japonské umění poskytovalo jednu z důležitých výrazových inspirací pro jejich další individuální vývoj, zmiňuji Vincenta van Gogha, Paula Gauguina a Edgara Degase, neboť mezi jejich pracemi nalezneme také několik vějířů.

Nutno připomenout, že také japonští i čínští umělci se snažili o napodobování evropského umění, které jim bylo zprostředkováno prostřednictvím prvních jezuitských misionářů. Především japonští umělci usilovali o proniknutí do tajů evropského umění již kolem poloviny osmnáctého století. Na tento charakteristický rys japonské kultury a společnosti upozornila antropoložka Ruth Benedictová (1887 – 1948): „*Vysoká míra adaptability japonské společnosti se projevovala schopností*

²⁸² KULKA, J. 2008, s. 363.

*plynule a nekonfliktně zapracovat cizí vzory do svých kulturních tradic*²⁸³. Nicméně v oblasti japonské vějířové tvorby jsem se prozatím nesečkala s předmětem, který by vycházel z evropského vějíře.

Během zpracování této diplomové práce bylo současně možno odhalit fakt, že skládací vějíře přišly na evropský kontinent ze dvou směrů. Jednak díky portugalským mořeplavcům přes Iberský poloostrov a jednak prostřednictvím italských mořeplavců přes Janov a Benátky. Důkazem otázky, která země si může nárokovat prvenství dovozu skládacího vějíře, se tato práce již nezabývala. V tomto směru odkazuji na nejnovější výzkumy zahraničních odborníků, například Annemarie Jordan-Gschwend.

Na závěr mohu konstatovat, že střetávání odlišných kultur vedlo vždy k vzájemnému obohacování i rozšiřování a jeho vůdčími strůjci byli, a často jsou, umělci ve všech oblastech umění. Svými díly přibližují a zpřístupňují veřejnosti nové vjemy a interpretace. První japonské inspirace se odrazily zpočátku v uměleckém řemesle nebo oděvní tvorbě a posléze ve výtvarném umění. Zásadním přínosem Japonska pro evropskou vějířovou tvorbu bylo uvedení skládacího vějíře do Evropy. Mechanismus skládacího vějíře se stal pro evropskou vějířovou tvorbu podstatným stavebním prvkem pro další její umělecký i řemeslný vývoj. Během dvousetletého období pak natolik zdomácněl, že bychom dnes již neusuzovali na japonský původ skládacího vějíře.

²⁸³ Americká antropoložka zabývající se srovnávacími studii mimoevropských kultur, známá především svou koncepcí kulturních vzorců předloženou v knize *Kulturní vzorce* (1934) nebo v její poslední publikaci zaměřené na Japonsko, *Chryzantéma a meč* (1946).

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

ADAM, Adolf. *Liturgický rok : historický vývoj a současná praxe*. Praha : Vyšehrad, 1998. ISBN 80–7021-269–1.

ALEXANDER, Hélène. *Fans: a shire book*. London : Shire Publications, 2002. ISBN 0–7478-0402–8.

ARMSTRONG, Nancy. *A Collector's History of Fans*. London : Studio Vista, 1974. ISBN 0–289-70394–8.

AUGUSTA, J. M. *Rukověť sběratelova*. Praha : Nakladatelství L. Bradáče, 1927.

BENEDICT, Ruth. *Chryzantéma a meč : vzorce japonské kultury*. Praha : Malvern, 2013. ISBN : 978–80-87580–45-5.

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník*. Praha : Academia, 1997. ISBN 80–200-0609–5.

BIEDRONSKA – SŁOTOVA, Beata. *Wachlarze zachodu i wschodu w zbiorach muzeum narodowego w Krakowie*. Krakow : Antykwa, 2001. ISBN 83–87312-75–4.

BING, Siegfried. *Le Japon artistique: Documents d'art et d'industrie*. Troisieme Volume. Paris : Marpon et Flammarion, 1888.

BOHÁČKOVÁ, Libuše; Winkelhöferová, Vlasta. *Vějíř a meč*. Praha : Panorama, 1987.

BÖEHN, Max. *Das beiwerk der Mode*. München : F. Bruckmann, 1928.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Přel. Milan Lukeš. Praha : Divadelní ústav: NLN, 2008. ISBN 978–80-7008–225-6.

BUBEN, Milan. *Encyklopedie heraldiky. Světská a církevní titulatura a realie*. Praha : Libri, 1999. ISBN 80–85983-68–0.

BUDIL, T. Ivo. *Za obzor západu: Proměny antropologického myšlení od Isidora ze Sevilly po Franze Boase*. V Praze : Triton, 2001. ISBN 978–80-7254–998-6.

BUROVIK, K. Aleksejevič V. *Osudy věcí kolem nás: Otazníky ze šatníku*. Přel. Vladimír Bystrov. Praha : Lidové nakladatelství, 1990. ISBN 80–7022-073–2.

DESROCHES – NOBLECOURT, Christiane. *Hatšepsut*. Přel. Ladislava Miličková. Ostrava : Domino, 2006. ISBN 80–7303-325–9.

DESROCHES – NOBLECOURT, Christiane. *Ramses II*. Přel. Ladislava Miličková. Ostrava : Domino, 2008. ISBN 978–80-7303–375-0.

DIDEROT, D.; ALEMBERT, D'. *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication. 4*. Paris : Briasson, David, Le Breton, 1765.

FENDEL, Cynthia. *Celluloid hand fans*. Dallas : Hand Fan Production, 2001. ISBN 0–9708852-0–2.

GABORIT-CHOPIN, Danielle. *Flabellum di Tournus*. Firenze : Museo Nazionale del Bargello, 1988.

FRAUBERGER, Heinrich. *Die Geschichte des Fächers*. Leipzig : Karl Scholtze, 1878.

GERSTLE, C. Andrew; CLARK, Timothy; YANO, Akiko; *Kabuki heroes on the Osaka stage 1780–1830*. Honolulu : University of Hawaii Press, 2005. ISBN 0–8248-2392–3.

GOMBRICH, E. Hans. *Příběh umění*. Praha : Odeon, 1989. ISBN 80–207-0416–7.

GÖTZ, Hermann. *Alte und Neue Fächer aus der Wettbewerbung und Ausstellung zu Karlsruhe 1891*. Wien : Gerlach & Schenk, 1891.

HÁNOVÁ, Markéta. *Japonismus ve výtvarném umění v Čechách*. Praha : Národní galerie, 2010. ISBN 978–80-7035–468-1.

HART, Avril; TAYLOR, Emma. *Fans*. London : V&A Publications, 1998. ISBN 18–5177-213–8.

HIROSHI, Mizuo. *Edo Painting: Sotatsu and Korin*. New York : John Weatherhill, 1972. ISBN 0–8348-1011–5.

HOKUSAI, *Manga. Shonen*. (Díl 1.) Tokyo : Tódžidó, 1814.

HONCOOPOVÁ, Helena. *Kunisada: mistr pozdního japonského dřevorezu*. Praha : Národní galerie, 2005. ISBN 80–7035-309–0.

HONCOOPOVÁ, Helena; BRAUNOVÁ, Dagmar. *Zlatý věk ukiyoe: japonský dřevorez ze Západočeského muzea v Plzni*. Praha : Národní galerie, Galerie výtvarného umění v Chebu, 2004. ISBN 80–7035-282–5.

HUTT, Julia; ALEXANDER, Hélène. *Ōgi: A History of the Japanese Art*. London : Dauphin Publishing Limited, 1992. ISBN 1–8723-57–08-3.

IRÖNS, Neville John. *Fans of Imperial Japan*. Hong Kong : Kaisereich Kunst, 1982. ISBN 0–9079-1800X.

JANOŠ, Jiří. *99 zajímavostí z Japonska*. Praha : Albatros, 1986.

JANOŠ, Jiří. *Tajený Nippon*. Praha : Libri, 1998. ISBN 80–85983-49–4.

KALVODOVÁ, Dana. *Vítr v piniích: japonské divadlo*. Praha : Odeon, 1975.

KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha : Academica, 2003. ISBN 80–200-1019X.

KAMMERL, Christl. *Der Fächer: Kunstobjekt und Billetdoux*. München : Hirmer Verlag, 1989. ISBN 3–7774-5270.

Kodansha encyclopedia of Japan. Tokyo : Kodansha. 1983. ISBN 0–87011-622–3 (sv. 2); ISBN 0–87011-623–1 (sv. 3); ISBN 0–87011-620–7 (sv. 9).

KROUPA, Jiří. *Škola dějin umění : metodologie dějin umění I*. Brno : Masarykova univerzita, 1996. ISBN 80–210-1452–0.

KURTH, Julius. *Utamaro*. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1907.

LETOURMY-BORDIER, Georgina; De LLANNOS, José. *Le siècle d'or de l'éventail : Du Roi - Soleil à Marie – Antoinette*. Dijon : Faton, 2013. ISBN 978– 2- 87844-180–2.

LECALDANO, Paolo. *Vincent van Gogh: [monografie s ukázkami z malířského díla]. [Díl] 2. 1888 – 1890*. Praha : Odeon, 1986.

MAYOR, Susan. *A Collector's Guide To Fans*. New Jersey : Studio Editions, 1990. ISBN 1–55521-546–7.

MEDKOVÁ, Jiřina. *Řeč věcí*. Praha : Horizont, 1990. ISBN 80–7012-026–6.

MILTNER, Vladimír. *Malá encyklopedie buddhismu*. Praha : Libri, 2002. s. 226. ISBN 80–7277-111–6.

MURASAKI, Šikibu. *Příběh prince Gendžiho*. Přel. Karel Fiala; Praha : Paseka, 2007. Díl. 3. Přel. Z Gendži Monogatari. ISBN 978–80-7185–820-1.

MIZUO, Hiroshi. *Edo painting: Sotatsu and Korin*. Tokyo. 1972. ISBN 0-8348-1011-5.

NOVÁK, Miroslav; GEISLER, Petr. *Zápisky z volných chvíl*. Praha : Odeon, 1984.

PRAŽÁK, Josef M.; NOVOTNÝ, František; SEDLÁČEK, Josef. *Latinsko-český slovník*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1955.

RATTI, Oscar; WESTBROOK, Adele. *Tajemství samurajů : přehledný výklad o bojových uměních feudálního Japonska*. Praha : Fighters publications, 2002. ISBN 80–903079-9-X.

REISCHAUER, Edwin O.; Craig Albert M. *Dějiny Japonska*. Praha : NLN, 2009. ISBN 978–80-7106–513-5.

SILLIOTI, Alberto. *Egypt: chrámy, bohové a lidé*. Praha : Rebo Production, 1994. ISBN 80–7234-573–7.

SOUKUP, Václav. *Přehled antropologických teorií kultury*. Praha : Portál, 2000. ISBN 80–7178-328–5.

SPAMER, Otto. *Büch der erfindungen Gewerbe und Industrien*. No. VI. Leipzig : Verlag von Spamer, 1892.

STEVENSON, John. *Yoshitoshi's one hundred aspects of the Moon*. San Francisko : San Francisco Graphic Society, 1994. ISBN 0–9632218-0–9.

SUCHOMEL, Filip; SUCHOMELOVÁ, Marcela. *Plocha zrozená k dekoru: Japonské umění laku 16. – 19. století*. Praha : Národní Galerie, 2002. ISBN 80–735-234–5.

TRENCH, Lucy. *Materials & techniques in the Decorative Arts: an illustrated dictionary*. London : John Murray, 2000. ISBN 0–7195-5722–4.

VECELLIO, Cesare. *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum recentiorumque totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis Latine declarati*. Venetia : appresso Gio. Bernardo Sessa, 1598.

VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století: papír, písmo a písmolijectví, knihtisk a jiné grafické techniky, tiskaři, nakladatelé, knihkupci, ilustrátoři a kartografové, literární typologie, textové a výtvarné prvky knihy, knižní vazba, knižní obchod*. Praha : Libri ve spolupráci s Královskou kanonií premonstrátů na Strahově, 2008. ISBN 978–80-7277–390-9.

VOLET, Maryse. *L'Imagination au service de L'Éventail. Les brevets déposés en France au 19 éme siècle*. Vésenaz : 1986. ISBN 2882260024.

WHITEHEAD, Alfred North. *Symbolismus, jeho význam a účín*. Přel. Vlastimil Zuska; Praha : Panglos, 1998. ISBN 80–902205-5X.

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Dějiny odívání: Japonsko*. Praha : NLN, 1999. ISBN 80–7106-297–9.

Zápisky z volných chvil: starojaponské literární zápisníky Sei Šónagon, Kamo no Čómeiho, Jošidy Kenkóa. Přel. Miroslav Novák a Petr Geisler. Praha : Odeon. 1984.

Periodika:

ALEXANDER, H  l  ne. *Duvelleroy: King of Fans. Fan Maker to Kings*. The Fan Museum. 1995. s. 1 – 38.

ARMSTRONG, Nancy. Papal Fans and the Museo Lázaro Galdiano's Flabellum/Muscatorium in Madrid. *The Bulletin of The Fan Circle International*. Spring Issue, 2006. s. 19 – 30.

BALDRY, A. L. Decorative panels and Fans by George Sheringham. *The Connoisseur*. Vol. 23, 1904. s. 175 – 185.

CANT  N, F. J. Sánchez. Inventarios reales :bienes muebles que pertenecieron a Felipe II. Vol II. *Madrid: Real Academia de la Historia*, 1959. s. 337 – 376.

DELEO, Thomas. Cuir de Russie. *The Bulletin of The Fan Circle International*. Summer Issue, 2008. s. 48 – 52.

HÁJEK, Lubor. K dialogu umění D  ln  ho východu a Evropy. *Umění a řemeslo: Ātvrtletn  k pro otázky lidov   um  leck   tvorby a uměleckého řemesla*. 1977. RoĀn  k 2. s. 22 – 28.

HÁJEK, Lubor. Princip spirály a diagonály v ornamentice a na obraze. *Kulturn   tradice D  ln  ho východu*. Praha: Odeon, 1980. s. 253 – 257.

HOFBAUER, Arnořt. Źaponsk   umění. *Voln   směry: m  s  Ān  k um  leck  y*. Praha: Mánes. 1897. s. 300 – 311.

J  Ř  K, F. Xaver. Japonism a jeho vliv na umění evropského. *Kv  ty*. RoĀ. XXII, 1900. s. 63 – 77, 226 – 241.

JORDAN - GSCHWEND, Annemarie. Exotic renaissance accessories Japanese, Indian and Sinhalese fans at the courts of Portugal and Spain. *Apollo: Asian Art*. November, 1999. s. 25 – 35.

KENDELL, Barones. Some Notes on Fan Collecting, and the Fans belonging to Miss Moss, Fernhill, Blackwater. *The Connoisseur*. Vol. 20. 1902. s. 153 – 161.

KOTOROVÁ, Ludmila. Problematika určování vějířů na příkladu sbírky Západočeského muzea v Plzni. *Textil v muzeu: soubor statí k problematice: oděvní doplňky - péče - průzkum – prezentace*. Brno: Technické muzeum. 2010. s. 23 – 27.

NEUMANN, S. Kostka. O umění japonském a západním. *Stati a projevy III*. Praha: Odeon, 1968. s. 60 – 63.

TOMAN, Prokop. Rembrandt jako sběratel. *Český sběratel*. Roč. 1. Praha: Tiskem Politiky v Praze, 1913. s. 72 – 74.

WOOLISCROFT, G. Rhead. Lt.-Col. L. C. R. Messel's Collection of Fans. Part I. Japanese. *The Connoisseur*. Vol. 23. 1904. s. 19 – 30.

ZBAVITEL, Dušan. Asie – Evropa a naopak. *Umění a řemesla: Čtvrtletník pro otázky umělecké výroby a uměleckého řemesla*. 1997. Ročník 2. s. 2.

Elektronické dokumenty – internetové zdroje:

BAHNÍK, Petr. *Symbolika svatopetrského stolce*. [online]. [cit. 2013–01–11]. Dostupné z WWW:
<<http://euportal.parlamentnilisty.cz/PrintArticle/6068-symbolika-svatopetrskeho-stolce.aspx>>.

British Museum [online] [cit. 2013–01-21] Dostupné z WWW:
<[http://www.britishmuseum.org/system_pages/beta_collection_introduction/beta_collection_object_details.aspx?objectId=785961&partId=1&searchText=Utamaro&&&&&&&&&people=&place=&from=ad&fromDate=&to=ad&toDate=&object=&subject=&matcult=&technique=&school=&material=ðname=&ware=&escape=&bibliography=&citation=&museumno=&catalogueOnly=&view=&page=1](http://www.britishmuseum.org/system_pages/beta_collection_introduction/beta_collection_object_details.aspx?objectId=785961&partId=1&searchText=Utamaro&&&&&&&&&&people=&place=&from=ad&fromDate=&to=ad&toDate=&object=&subject=&matcult=&technique=&school=&material=ðname=&ware=&escape=&bibliography=&citation=&museumno=&catalogueOnly=&view=&page=1)>.

Encyclopædia Britannica Inc, [online]. ©2012. All Rights Reserved. [cit. 2012–11-12]. Dostupné z WWW:
<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/209202/flabellum>>.

FRÉDÉRIC, Louise. *Japan Encyklopedia*. [online] 2002. Str. 186. [cit. 2013–01-11]. Dostupné z WWW:
<http://books.google.cz/books?id=p2QnPijAEmEC&printsec=frontcover&dq=japan+encyclopedia&hl=cs&sa=X&ei=L0UEUbmjA8besgaV6YF4&redir_esc=y#v=onepage&q=mokkan&f=false>.

HOLT, Henry P. ESQ. *On Fans – their Antiquity and Uses*. In: *Journal of the British Archeological Association*. [online]. Str. 20 – 24. [cit. 2012–11-12]. Dostupné z WWW: <<http://www.ebooksread.com/authors-eng/british-archaeological-association/journal-of-the-british-archaeological-association-volume-26-tir/page-22-journal-of-the-british-archaeological-association-volume-26-tir.shtml>>.

MARTENE, Edmond. *De Antiquis Ecclesiae ritibus libri*. Tomus Primus. [online]. Antverpiae: J. B. de la Bry. 1736. [cit. 2013–01-11]. Dostupné z WWW:
<<http://books.google.cz/books?id=Onra81emZAgC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>>.

MORONI, Gaetano. *Dizionario de Erudizione storico ed ecclesiastica*./compilazione di Gaetano Moroni Romano. [online]. Vol. 25. Venecia: Typ. Emiliana. 1844. s. 89 – 92. [cit. 2013–27-01]. Dostupné z WWW: <<http://books.google.cz/books?id=tmUAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q=flabellum&f=false>>.

Museum of Fine Arts Boston. [online]. © 2013. Museum of Fine Arts, Boston. [cit. 2013–03-29] Dostupné z WWW: <<http://www.mfa.org/collections/object/la-japonaise-camille-monet-in-japanese-costume-33556>>.

e-Museum National Treasures & Important Cultural Properties of National Museums, Japan. [online]. [cit. 2013–01-31]. Dostupné z WWW: <http://www.emuseum.jp/detail/100142/000/000?mode=detail&d_lang=en&s_lang=en&class=1&title=&c_e=®ion=&era=¢ury=&cptype=&owner=&pos=9&num=2>.

National Museum Tokyo. [online]. Copyright (C) 2010. [cit. 2013-01–31]. Dostupné z WWW: <http://www.emuseum.jp/detail/100528/001/003?word=&d_lang=en&s_lang=en&class=8&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=17&num=6&mode=detail¢ury=>>.

Propertius, Sextus. *The Elegies*. Book II. [online]. 24 : 11 – 16. Translated by A. S. Kline © 2002, 2008 All Rights Reserved. [cit. 2012–12-26]. Dostupné z WWW: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/PropertiusBkTwo.htm#_Toc201112250>.

Riley, Henry Thomas. *The Comedies of Plautus*. [online] London. G. Bell and Sons. 1912. [cit. 2012–11-22]. Dostupné z WWW: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Pl.%20Trin.%202.1&lang=original>>.

Treasures of Armenian Church: Exhibition in the State Museum of the Moscow Kremlin. [online]. 1997. [cit. 2013–01-11]. Dostupné z WWW: <<http://www.concourt.am/old/1700/echmiadz/Treasure/ArmEng/catalog.html>>.

University of Washington Libraries. [online]. © 1998–2013 University of Washington Libraries© 1998–2013 University of Washington Libraries. [cit. 2013–02-21]. Dostupné z WWW: <<http://content.lib.washington.edu/historicalbookartsweb/index.html>>.

The Virtual Museum of Traditional Japanese Arts. [online]. [cit. 2012–11-12]. Dostupné z WWW: <<http://web-japan.org/museum/thissite.html>>.

Wandering in the World of Chinese characters. [online]. Boulder: University of Colorado, University Libraries. 2011. © Regents of the University of Colorado. [cit. 2012–12-11]. Dostupné z WWW: <<http://ucblibraries.colorado.edu/eastasian/exhibit.htm>>.

ZVONÍČEK, Josef. *Úvod do egyptologie*. [online] Zpřístupněno 13. 3. 2009. [cit. 2012–11-12]. Dostupné z WWW: <<http://egyptologie.lixa.cz/index.php>>.

Yasuhito, Kakiya. Asuka Historical Museum. [online]. ©1995. All Rights Reserved. [cit. 2012–11-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.asukanet.gr.jp/asukahome/ASUKA2/TAKAMATUTUKA/takamatutuka.html>>

7 RESUME/SUMMARY

The topic of the thesis is the perception of Japanese influence in European art with the focus on the distinctive part of the art craft – fans. The aim is to find, define and document in which way this perception was demonstrated in fan production. The thesis shows aspects of historical development of fans, considered here from art craft point of view and in cultural and social context of that period. Incidence of a fan is continuously observed as well as actual historical evolvement from ancient time through Middle Ages till modern times. The thesis pays attention to a fan in different countries and cultures and notices if and how historical events could have affected function, design and form of an object. Types of fans in different periods are defined and described according to discovered historical reports or survived artefacts. Among described fans there are Egyptian fans from 18th Dynasty, Greek and Roman palm fans, feather fans of BC period, early Christian *flabellas*, tails, Italian flag fans, French and English folding fans. Japanese fans are described from the first evidences according to every historical period significant for specific fans such as folding *ógi* fan and its variations. Abstract is aimed to Heian, Muromachi and Edo periods.

In theoretical part of the thesis available facts on historical evolvement of fans in Europe are gathered, classified and analyzed. Both chapters comply with chronological arrangement in given territory. European part depicts different types of fans in different countries while Japanese part depicts particular fans in historical context of the country.

For the research part of the thesis a method of comparison is used. In connection with overseas discoveries the origin of a folding fan is assessed and the influence is divided into two parts. The first one describes Spanish Court in early 16th century, noticing the phenomenon of collecting. Second one covers the period of second half of 19th century and beginning of 20th century. It shows the impact of world exhibitions on

trading and development of new shops and galleries selling Chinese and Japanese objects of art.

The final part of the thesis sums up the discovered facts and evaluates results of the theories. Specialized art books in Czech and English languages were used when writing the thesis as well as websites, databases and items of art collections from Czech and international museums.