

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

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

Ludmila Kotorová

Plzeň 2013

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 příkladu vějířové tvorby**

Ludmila Kotorová

Vedoucí práce:

PhDr. Jitka Bílková

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

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

Plzeň, duben 2013

Poděkování

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

OBSAH

1	ÚVOD	3
2	HISTORICKÝ VÝVOJ VE STAROVĚKU	10
	2.1 Egypt	10
3	HISTORICKÝ VÝVOJ V EVROPĚ.....	14
	3.1 Období starověku.....	14
	3.2 Období raného křesťanství a středověku	15
	3.2.1 <i>Flabellum</i> v západní liturgii	17
	3.2.2 <i>Flabellum</i> ve východní liturgii.....	20
	3.2.3 <i>Muscatorium</i>	22
	3.3 Období novověku	23
	3.3.1 Itálie - <i>ventarola</i> a <i>girouettes</i>	24
	3.3.2 Francie - <i>éventails</i>	25
	3.3.3 Anglie - <i>fans</i>	28
	3.3.4 Období <i>Belle Époque</i>	30
	3.4 Uměleckořemeslné zpracování.....	32
	3.4.1 Materiál	33
	3.4.2 Výtvarné techniky	36
4	HISTORICKÝ VÝVOJ V JAPONSKU.....	37
	4.1 Období Heian.....	42
	4.1.1 Druhy a typy japonských vějířů.....	46
	4.1.2 Pevné vějíře - <i>učíwa</i>	47
	4.1.3 Skládací vějíře <i>ógi</i> - <i>hiógi</i>	49
	4.1.4 Skládací vějíře <i>ógi</i> s papírovým potahem.....	51
	4.1.5 Sútry na vějířových listech	52
	4.1.6 Vojenské vějíře – <i>gunsen</i> , <i>džinsen</i>	53

4.2	Období Kamakura	54
4.3	Období Muromači	55
4.3.1	Dvorní vějíře – <i>suehiro, bombori</i>	56
4.3.2	Varianty vějířů <i>ógi - tantó, rikjú, mai, čúkei</i>	57
4.4	Období Edo	60
4.5	Uměleckořemeslné zpracování	67
4.5.1	Materiály	67
4.5.2	Výtvarné techniky	68
5	PERCEPCE JAPONSKÝCH VLVIVŮ	77
5.1.1	První etapa	77
5.1.2	Druhá etapa	86
6	ZÁVĚR	93
7	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	97
8	RESUMÉ	108

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 nejhmatatelněji 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. Tato tzv. „vlivologie“ umožňovala nasávat a přijímat jakékoliv podněty, aniž by byla ohrožena identita díla či druh umění. Dokladem je etapa vztahů Evropy s Dálným východem v šestnáctém, sedmnáctém a osmnáctém století, kdy mimoevropské umělecké předměty, dosud považované za „exotika“, byly chápány zpočátku jen jako luxusní dekorace nebo kuriozity demonstrující triumf dobyvatele. Módní zájem o umělecké artefakty dovážené z Východu spustil postupně sběratelskou horečku a obchod se soustřeďoval především na uspokojení poptávky po exotickém zboží, které zaplňovalo nejednu kunstkómu nebo kabinet kuriozit. 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. Docházelo také k záměnám jednotlivých kultur.

¹ ZBAVITEL, D., 1977, s. 2.

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

³ HÁJEK, L., 1977, s. 22.

Toto potvrzují i slova Lubora Hájka: „*čínské a indické malované tapety z Kantonu, jimiž si roku 1742 vyzdobila Lady Cardiganová svůj „čínský salon“, byly označené jako „indian pictures“*“⁴.

Nutno připomenout, že také v Číně se prostřednictvím působení prvních jezuitských misionářů snažili umělci o napodobování evropského umění, ale nepřipravenost, a v podstatě cizokrajnost uměleckého jazyka, neumožnila prozatím objevení a plodné vyústění vedoucí k svébytnému uměleckému projevu tak, jako se tomu stalo o století později v Evropě. Rozdílnosti výstižně popisoval konvertující čínský malíř Wu Li (1632 – 1718) : „... *i nápisy na obrazech píšeme nahoře a oni se podepisují u spodního okraje. Štětce používají také docela jinak než my. A tak je to se vším a já nemohu ani všechno popsat!*“. Naproti tomu japonští umělci usilovali o proniknutí do tajů evropského umění již kolem poloviny osmnáctého století. Hlavním záměrem bylo obohatit myšlení své země o jiné možnosti nového vnímání přijímáním impulzů a nových poznatků z ciziny, a to tak intenzivně, že například začali studovat evropské umění a především pak holandsčinu⁵.

V období novověku se původní zájem o východní umění rozšířil i o filosofický rozměr, co souviselo se vzrůstajícím zájmem o cizokrajné náboženství, okultismus nebo mystiku⁶.

Vstřícnost evropských umělců a otevřenost k novým podnětům na základě hlubšího studia a pochopení lze datovat takřka přesně rokem 1856, kdy francouzský malíř, grafik a keramický dekorátér Félix Bracquemond (1833 – 1914) nalézá u svého tiskaře Hokusaiovy skici (*Hokusai manga*) **[obr. č. 1]** a přenáší své nadšení mezi další umělce,

⁴ HÁJEK, L., 1977, s. 23. Podobně HÁNOVÁ, M., 2010, s. 14.

⁵ HÁJEK, L., 1977, s. 24.

jako byl Edgar Degas, Henri Fantin-Latour, Édouard Manet nebo James A. McNeill Whistler a další⁷.

Především francouzští impresionisté začali jako první vnímat japonské umění jako rovnocenné evropskému umění, i když v počátcích využívali ve svých dílech pouhé motivy nebo se pokoušeli o komplexní napodobování.

V období secese, díky hlubšímu zájmu a snaze o pochopení východního myšlení i umění došlo k absorpci původních japonských prvků a inspirací. Postřehnout je můžeme jen při podrobnějším komparativním zkoumání jednotlivých děl, například kompozic, použití barev a odstínů nebo aktivity prázdných ploch. O období secese lze tedy plně hovořit jako o době recepce japonských inspirací v evropském umění⁸.

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 pojmem japonismus⁹.

Jelikož je oblast umění velmi obsáhlá a nabízí množství přístupů a různých úhlů pohledu, jak zhodnotit tento vliv, vybrala jsem si pro svou práci odvětví, tak specifické, jako je užití umění, respektive umělecké řemeslo. Umělečtí historikové a teoretikové vedli v období devatenáctého století neustálé spory a diskuse na téma kategorizace volného a užitého

⁶ 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 slavného díla *Tak pravil Zarathustra*.

⁷ HÁJEK, L., 1977, s. 24. Podobně HÁNOVÁ, M., 2010, s. 20.

⁸ Secese - umělecký styl v Evropě objevující se po polovině 19. století, vrcholící kolem roku 1900. Ve Francii nazýván Art nouveau, v Německu Jugendstil, v Anglii Modernstyle.

⁹ HÁNOVÁ, M., 2010, s. 12.

umění a hledali hranice a definice mezi jednotlivými druhy umění¹⁰. Odlišný přístup k umění je odedávna v Japonsku. Všimli si toho někteří umělci, sběratelé a spisovatelé i v Čechách a jedním z nich byl i například Stanislav Kostka Neumann (1875 – 1947)¹¹. 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“*¹².

Helena Honcoopová (1948)¹³ 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“*¹⁴. Západní umělec vyrůstající z tradičního monoteismu přistupuje k realitě jako k souhrnu metafyzických 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 prostřednictvím buddhistického panteismu jako pouhou iluzi, proměňující se a především pomíjivou, 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

¹⁰ MEDKOVÁ, J., 1990, s. 11.

¹¹ Z mnohých zmiňuji například kunsthistorika F. X. Jiříka, spisovatele Julia Zeyera, malíře a grafika Arnošta Hofbauera, cestovatele Joa Hlouchu nebo Vojtu Náprstka.

¹² NEUMANN, S. K., 1968, s. 60 - 63.

¹³ Česká japanoložka, historička japonského umění, překladatelka z japonštiny, odborná pracovnice a kurátorka, posléze ředitelka Sbírký orientálního umění Národní galerie v Praze.

¹⁴ HONCOPOVÁ, H., 2005, s. 48.

viděného jsoucna, kdežto východní umělec se snaží vyjádřit subjektivní pohled na soulad s jednotlivinami světa¹⁵.

Výroky našich vynikajících japanologů, ohlasy a zájem, které vzbudilo, a dodnes vzbuzuje, japonské umění v Evropě a všeobecně známý dopad na evropském umění při hledání nového „antiakademického“ pohledu, mne přivedly k otázce, jak dalece se projevil tento vliv ve vějířové tvorbě. Protože vějíř a vějířová tvorba je na hranici mezi „velkým“ a „malým“ uměním dle evropského rozdělení, domnívám se, že splňuje roli indikátoru percepce japonských vlivů v Evropě. Dalším důvodem pro výběr tohoto předmětu byla skutečnost, že vějíř doprovázel člověka při jeho každodenních potřebách po staletí. Stal se zároveň zprostředkovatelem sociální komunikace, ukazatelem společenské prestiže a řemeslné vyspělosti v obou porovnávaných destinacích. Bylo by tedy zajímavé zjistit, jak dalece, a zda vůbec, se změnil vzhled, funkce nebo symbol vějíře po vzájemném kontaktu dvou tak odlišných kultur.

Evropský vějíř a vějířová tvorba byly předmětem mé bakalářské práce a na základě výsledků zkoumání jak historického, tak i konstrukčního vývoje vějíře v Evropě jsem dospěla k názoru, že za percepci japonského vlivu lze považovat konstrukční změnu vějíře¹⁶. V Evropě se začal používat a postupně také vyrábět skládací vějíř zhruba od poloviny šestnáctého století a touto prací jsem se pokusila podložit svou domněnku.

Vzhledem k tomu, že vějíř byl mnoha odborníky vnímán po dlouhou dobu „pouze“ jako oděvní doplněk, není dosud v českém prostředí dostatečně známa a zpracována historie vývoje tohoto předmětu. Proto

¹⁵ HONCOPOVÁ, H., 2005, s. 49.

¹⁶ 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.

dalším z dílčích cílů této práce byla snaha představit historický vývoj evropského a především japonského vějíře s důrazem na skládací vějíř a jeho případné varianty. Za použití historické a popisné metody byly seříděny aspekty historického vývoje vějíře ve sledovaných oblastech. Následná analytická metoda umožnila zkoumat jednotlivé předměty, jejich konstrukci, výzdobu a použití. Komparativní metoda byla použita při vzájemném srovnání jednotlivých druhů vějířů ve sledovaných oblastech.

Práce sledovala obecnější rovinu vývoje pro zjištění kontinuity a historického výskytu vějíře od starověku, středověku až k novověku. Pro ucelený historický pohled bylo vhodné zmínit i výskyt vějířů v Egyptě, neboť zde byly nalezeny nejstarší dochované hmotné doklady vějířů na světě. Podstatná byla role vějíře v různých zemích a kulturách a následné definování vyskytujících se druhů a typů vějířů na základě zjištěných historických zpráv či hmotných dokladů. Přestože největší koncentrace japonských vlivů v evropském umění, nastala na konci devatenáctého století, vztahuje se zmiňovaná doba k tématu pouze částečně. Vějířová tvorba byla na konci devatenáctého století v úpadku a ani snahy o pozvednutí zájmu prostřednictvím speciálních výstav ji nedokázaly vrátit na jeho výsluní¹⁷. Postupně byl vějíř nahrazen jinými „žhavými“ novinkami v oblasti módy, jako byla například kabelka nebo cigaretová špička.

Diplomová práce se opírala o literaturu, která se zabývá problematikou dějin umění, uměleckého řemesla a všeobecnou historií. Pro diplomovou práci byla použita literatura v anglickém, českém, německém a polském jazyce. Přičemž stěžejní odborná literatura

¹⁷ Jednou z 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.

zabývající se vějířovou tvorbou byla publikována v anglickém jazyce. Důležitý zdroj pro přehled historického vývoje vějíře v Evropě poskytla publikace *Fans*, autorem Avril Hart a Emmy Taylor. Kurátorky sbírky historického textilu pracující ve Victoria&Albert Museu se zaměřily na zmapování vývoje vějíře v Anglii a částečně ve Francii, který dokládaly sbírkovými předměty muzea. Popisované vějíře reprezentují dobu v rozpětí od šestnáctého až do počátku dvacátého století. Proto dalším přínosným zdrojem informací byl katalog z výstavy vějířů pořádané v roce 1981 v Karlsruhe, kde autor shrnul tehdejší poznatky o výskytu a vývoji vějíře v horizontu od starověku do současnosti. 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* autora Nevilla Johna Irönse. V českém jazyce lze získat ucelené informace o Japonsku a jeho kulturně společenském vývoji především v publikaci *Vějíř a meč*, autorem Libuše Boháčkové a Vlasty Winkelhöferové. Přehled japonského vlivu v kontextu s uměleckým řemeslem podává ojedinelá publikace *Japonismus ve výtvarném umění v Čechách*, autorky Markéty Hánové. Doplňující informace a konkrétní příklady byly dohledávány prostřednictvím internetových stránek, v muzejních i památkových sbírkových databázích v zahraničí a v Čechách. Se svolením vlastníka vějířů a instituce (Západočeské muzeum v Plzni), byla využita obrazová dokumentace sbírkových předmětů uvedená v příloze této práce.

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 VE STAROVĚKU

Vějíře se objevily na úsvitu dějin ve většině světových kultur a odlišovaly se velikostí, tvarem, materiálem a případně funkcí, kterou zastávaly v každodenním životě. Budeme-li se snažit přesně vymezit prostor prvotního výskytu tohoto předmětu, neuspějeme, neboť všude tam, kde bylo nutno se chránit před palčivými slunečními paprsky, tam kde bylo nutno rozdmýchat oheň, odstranit plevy od zrna nebo odehnat obtížný hmyz, se vějíř stal nepostradatelným pomocníkem. Nabízí se oblast tropů jako kolébka zrodu vějíře, ale uvědomíme-li si četnost funkcí a významů vějíře, zjišťujeme, že jeho domovinou jsou i země v oblastech subtropů i mírného klimatu.

Přestože hlavním záměrem této práce je percepce japonských vlivů v Evropě a evropském umění, nelze z důvodu objasnění kontinuity vývoje vějířů pominout ani Egypt. Pro úplnost je nutné připomenout, že analogické doklady vějířů z doby starší dvou tisíciletí před naším letopočtem lze nalézt také na plošných reliéfech v persepolském paláci, na gemách či miniaturách z Babylónie, Indie nebo Sýrie. Nicméně egyptské artefakty jsou natolik reprezentativní, že mají své výsostné a nezastupitelné místo v historii vějířové tvorby.

2.1 Egypt

Vzhled vějíře byl závislý nejen na použitém materiálu, ale také na účelu, pro nějž byl vytvořen. Můžeme říci, že existují dvě základní modifikace: vějíř a oháňka, přičemž vějíř měl dvě formy: pevnou a skládací. Oháňka byla v zásadě také vějířem, přestože sloužila především k odhánění obtížného hmyzu. Dodnes si zachovala svoji původní podobu i funkci. Tak jako v době starých Egyptanů i dnes je pro

výrobu oháňky využíváno kravských či koňských žíní, případně štětinatých trav zasazených do dřevěného držadla.

Z prostých oháněk se postupně vyvinuly honosné předměty, tvořené z chumáčů dlouhých a ohebných per vzácných ptáků, zasazených do umělecky a řemeslně ztvárněných držadel. Zvyk nosit luxusní oháňku za významnou osobností se stal součástí dvorních ceremonií a dokazoval nadřazenost a nedotknutelnost hodnostáře. Původní kratší držadla se prodloužila natolik, aby sloužící mohli pohybovat vějířem nad hlavami vysoce postavených osobností i při procesích, aniž by porušili požadovanou předepsanou uctívou vzdálenost od svého pána.

V Egyptě se prokazatelně vyskytovalo trojí provedení oháňkového vějíře. Za nejstarší zobrazení vějíře tvořeného jedním perem, můžeme bezesporu považovat výjev na Narmerově paletě a na obřadním žezle krále Štíra, z předdynastického období, tj. kolem třetího tisíciletí před naším letopočtem¹⁸. Dvě významné současné egyptoložky, francouzská egyptoložka Christiane Desroches-Noblecourt (1913 – 2011)¹⁹ a americká egyptoložka Joann Fletcher (1966), se ve svém bádání zabývaly prokázáním oficiální funkce „Nosičů vějířů“²⁰ z doby osmnácté dynastie, a také podrobným rozbořem variant hieroglyfů označujících vějíř.

¹⁸ Narmerova paleta byla nalezena v archeologické oblasti Hierakonpolis v Horním Egyptě v letech 1897 – 1898. Břidlicová tabulka vysoká 64 cm zobrazuje vítězství Narmery při bojích o sjednocení Egypta. V pravé části přední strany sedí sokol, symbolizujícího faraóna, na řadě vějíček půlkruhového tvaru. Druhým artefaktem, ze stejné lokality i období, je obřadní žezlo krále Štíra. Zde jsou zřetelně vyobrazené jednopéřové vějíře. Oba předměty jsou vystaveny v oxfordském muzeu. SILLIOTI, A., 1994, s. 20.

¹⁹ Ch. Desroches – Noblecourt ve své knize popisuje funkci „Nosiče vějíře“, která náležela princům „po pravé ruce faraóna“. Jedním z nich byl také syn královny Hatšepsut, Maherperi. DESROCHES – NOBLECOURT, Ch., 2006, s. 276 – 278.

²⁰ 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 není ustálená odborná terminologie, přejímám ve své práci stejné označení.

Téměř neporušená Tutanchamonova²¹ hrobka obsahovala na 3500 předmětů a mezi nimi nechyběly ani vějíře. Nelze nepřipomenout jeden z nejkrásnějších dochovaných vějířů tzv. Zlatý vějíř, který byl objeven v pohřební komoře přímo vedle rakve, mezi třetí a čtvrtou schránou²². Celkem bylo objeveno osm vějířů. Konstrukčně zajímavým a působivým typem ze sady vějířů z Tutanchamonovy hrobky, je malý slonovinový vějíř, jehož rukojeť byla vytvarována do podoby papyrového stvolu s okolíkem. Držadlo tohoto vějíře bylo pravoúhlé držadlo a umožňovalo tak větší rozsah pohybu. Do půlkruhového zakončení, zdobeného několika kartušemi s vyrytými jmény, byla vsazována bílá a hnědá pštroší pera. Mnoho dalších obrazových podob vějířů lze spatřit na výzdobě stěn královských hrobek i z období následujících dynastií.

Pohlédneme-li zpět k životu běžného člověka, lze usuzovat na to, že se v jeho životě pravděpodobně vyskytoval i pevného vějíře vyhrazeného pro běžnou denní práci, jako bylo třeba rozdmýchávání ohně nebo ochlazování nápojů. Předpokládám, že nejpříhodnějším materiálem k takové práci mohlo být například křídlo ptáka nebo palmový list, který se postupně zpevňoval a opracovával. Neexistují sice důkazy, ale jistým potvrzením mého předpokladu může být například malba z hrobky starosty Nechebu Pahereje, ukazující sloužícího s vějířem z palmového listu při ochlazování nápoje²³.

Materiály ve svém přirozeném tvaru pravděpodobně málo vyhovovaly požadovanému účelu, a tak byla věnována větší pozornost jak

²¹ Jeden z méně významných faraonů osmnácté dynastie, přesto velmi známý, především laické veřejnosti, díky objevu jeho hrobky archeologem Howardem Carterem v listopadu 1922.

²² SILLIOTII, A., 1994, s. 213.

²³ Paherej (také Peheri) byl starosta Nechebu (dnes Eileithiaspolis, 80 km od Luxoru na cestě do Edfu) z období osmnácté dynastie a je znám díky objevení jeho skalní hrobky. Hrobka byla vyzdobená zemědělskou tematikou a výjevy z pijáckých hostin. Podobně DESROCHES – NOBLECOURT, Ch., 2008, s. 80. Pro srovnání ZVONÍČEK, J., Úvod do egyptologie. [online]. Zpřístupněno 13. 3. 2009. [cit. 2012-11-12]. Dostupné z WWW: <<http://egyptologie.lixa.cz/index.php>>.

zpracování, tak i zkrášlování okrajů palmového listu. Zkracováním stvolu a jeho zpevněním vznikl určitý prototyp, který mohl být imitován i jinými materiály. Vzhledem k tomu, že dodnes se lze setkat s pravděpodobně podobným způsobem zpracovávání výrobků například u tzv. "primitivních" kultur v Oceánii, lze usuzovat na reálnost této úvahy. Díky nestabilitě rostlinného materiálu nelze však tuto myšlenku podložit konkrétními historickými nálezy²⁴.

²⁴ GÖTZ, H., 1891, s. 2.

3 HISTORICKÝ VÝVOJ V EVROPĚ

3.1 Období starověku

Kulturní kontakt Egypta s Evropou probíhal již od starověku. Zda a kdy došlo k transferu typu palmového nebo péřové vějíře z Egypta, či zda šlo jen o stejnou potřebu a myšlenku vzhledem k výskytu podobného dostupného materiálu, není možno nikterak prokázat. Podstatné je, že palmový vějíř se v oblasti starověkého Řecka a Říma skutečně vyskytoval, jak dokazují archeologické nálezy. Vzácně dochované terakotové sošky z Tanagry z doby kolem druhého století před naším letopočtem z oblasti Boeitiie, představovaly řecké matrony třímající vějíř z palmového listu²⁵. Používání vějíře tvořeného z peří dokládá malba na červeno-figurové vázové keramice z Apulie, z druhé poloviny čtvrtého století před naším letopočtem²⁶.

Důležitost vějíře v každé řecké a později i římské domácnosti popisoval například římský dramatik Titus Maccius Plautus (254 př. n. l. – 184 př. n. l.)²⁷. Řečtí i římské eunuchové ovívali své pány i paní v době jejich spánku na lehátcích a při hostinách vějíři z nádherně barevného pavího peří na elegantních rukojetích²⁸. Shodná svědectví podává ve svém díle také římský básník Sextus Propertius (47 př. n. l. – pravděpodobně 15 př. n. l.) jenž současně rozlišoval dva typy vějířů podle

²⁵ Podle mých prozatímních výzkumů jsou v České republice pouhé tři tanagerské sošky s listovým vějířem. Dvě originální sošky vlastní Národní muzeum v Praze a jednu kopii berlínské sošky vlastní Moravská galerie v Brně.

²⁶ Červeno-figurový lékhytos s poměrně vzácnou tematikou tzv. Amazonomachie, zobrazuje sedící ženu s péřovým vějířem z druhé poloviny 4. století př. n. l., dnes ve sbírce Museo Archeologico Provinciale 'S. Castromediano', Lecce. [online]. [cit. 2012-10-12]. Dostupné z WWW: <<http://www.otago.ac.nz/classics/scholiagfx/v12p168-183.pdf>>.

²⁷ PLAUTUS, Titus Maccius. *Trinum*, act ii, sec 1, verš 252.

²⁸ 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>>.

jejich funkce²⁹. Jeden (*ripidion*), s jehož pomocí se stále udržoval obřadní oheň, aby nedošlo k předčasnému uhasnutí během oběti a další (*psygma*), jenž se stal luxusním doplňkem a součástí dámské toalety. Každá vznešená Římanka měla ve své domácnosti služku nazývanou *flabellifera*, což je složenina z latinského *flabellum* a *fero*, čili ta, co nosí vějíř³⁰. Výroba vějířů pokračovala pravděpodobně i na počátku našeho letopočtu. V literatuře se setkáme i s odkazy na to, že svatý Hieronymus (347 – 420) se údajně zabýval výrobou vějířů³¹. Vějíř z palmového listu byl postupně nahrazen péřovým vějířem na dlouhé rukojeti a byl používán při liturgických obřadech.

3.2 Období raného křesťanství a středověku

Do této doby, tj. prvního století našeho letopočtu, pravděpodobně spadá postupná přeměna tvaru vějíře, která později ovládla celý středověk a vyskytovala se v souvislosti s církevní praxí až do novověku. Důvod tvarové přeměny tohoto tzv. *flabella* není nijak osvětlen, nicméně nabízí se předpoklad určité symboliky ve spojitosti s odkazem na „konstantinské labarum“, pod jehož ochranou dosáhlo křesťanství významných vítězství od dob císaře Konstantina Velikého (285 – 337)³². Přesné vymezení funkce a praktické zacházení s *flabellum* popisovaly tzv. *Constitutions Apostoliques* (Kniha viii, kapitola 8, 9.) ze čtvrtého století³³. Během liturgie stáli po každé straně dva diákonů s péřovým *flabellum* a jejich úkolem bylo ochraňovat nejen hostii před hmyzem, ale také kněze

²⁹ 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>.

³⁰ BUROVIK, A., 1990, s. 134 - 137. Podobně PRAŽÁK, J. M.; NOVOTNÝ, F.; SEDLÁČEK, J., 1955, s. 560.

³¹ GÖTZ, H., 1891, s. 4.

³² Labarum – z latiny prapor, vlajka. PRAŽÁK, J. M.; NOVOTNÝ, F.; SEDLÁČEK, J., 1955, s. 3.

³³ ALEXANDER, H., 2002, s. 23.

sloužícího mši³⁴. Církevní inventáře přibližně z dob od devátého století zmiňovaly vějíř jako: „*Flabellum ad muscas a sacrificus abigendas*“³⁵ nebo také „*Flabellum muscatorium*“³⁶. Nejranější odkazy na službu diákonů jsou z prostředí pravoslavné církve, z doby života biskupa Epifania (310/320 – 403) působícího v kyperské Salamíně. 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 diákonů starajících se o *flabella*. Další písemné zmínky obsahují i v 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, hedvábí, tak ze dřeva s pavími pery a většina z nich měla podobu kruhu s dřevěnou rukojetí³⁷.

K nejstarším, a dodnes vzácně dochovaným příkladům patří dvě liturgická *flabella*. Jedno je uloženo v basilice sv. Jana Baptisty v Monze a druhé lze spatřit v expozici muzea Bargello ve Florencii. Florentský příklad reprezentuje další z tvarových proměn vějíře. Držadlo 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

³⁴HOLT, 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>>.

³⁵ Substantiva přeložena: flabellum = vějíř, muscas = letící moucha. Volný překlad: „Vějíř k zahánění much při konání obětí“. PRAŽÁK, J. M.; NOVOTNÝ, F.; SEDLÁČEK, J., 1955, s. 560.

³⁶ ARMSTRONG, N., 2006, s. 19.

³⁷ BÖEHN, M., 1928, s. 36 – 38.

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 křesťanství³⁸. Otázkou však zůstává přesné datování *flabella*, nicméně je jisté, že jde o nejstarší vějíř se skládaným listem v Evropě z období raného středověku³⁹.

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 je nezbytné si všimnout odlišností, které souvisely s rozdílným historickým vývojem církve pravoslavné a katolické.

3.2.1 *Flabellum* v západní 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, původně nosil všeobecně při procesích většinou v čele průvodu před vysoce postavenou osobností.

³⁸ GABORIT-CHOPIN, Danielle, 1988, s. 10.

³⁹ 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.

V římskokatolickém světě byl nevyšší osobností církve papež a pérové *flabellum* se tak stalo jednou z insignií papežského úřadu. 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 pštrosí 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. Petra⁴⁰. Ve slovníku lze nalézt také několik maleb, tisků a fotografií papežských procesí z posledních několika staletí.

Starostí nejen o *flabella*, ale i o další insignie jako byl papežský stolec (*sedia gestatoria*) a papežský baldachýn, byli pověřeni vybraní diákon⁴¹. Papežská *flabella*, stolec a baldachýn patřily mezi privilegované znaky papežského úřadu a používaly se pouze při určených slavnostech a svátcích⁴². Soupis a rozdělení, při kterých svátcích se budou jednotlivé insignie používat, potvrdil a zavedl za svého pontifikátu papež Agapita I. (535 – 536).

⁴⁰ 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=tmUAAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q=flabellum&f=false>>.

⁴¹ Jáhen – diákon znamená oslova přísluhovatel. Dříve šlo o klerika s vyšším svěcením, před svěcením kněžským. Přísluhoval při mši, četl z evangelia, mohl kázat atd. BUBEN, M., 1999, s. 174.

⁴² BAHNÍK, P., *Symbolika svatopetrského stolce*. [online]. [cit. 2013-01-11]. Dostupné z WWW: <<http://euportal.parlamentnilisty.cz/PrintArticle/6068-symbolika-svatopetrskeho-stolce.aspx>>.

Liturgické služby z pozdějších let popisovalo *Ordines Romani*⁴³. 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 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 Lateráně⁴⁴.

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 diákoní nesoucí velká ceremoniální *flabella* za doprovodu celého dvoru. Přestože nejsou všichni papeži zobrazeni se stejnými pokrývkami hlav (v závislosti na druhu ceremonie), jsou však vždy vyobrazena stejná velká ceremoniální *flabella*⁴⁵.

⁴³ Soubor spisů popisujících veškeré liturgické služby platné po celý středověk. Nejstarší dokument je z období kolem roku 650 a týkal se služby křtu.

⁴⁴ ARMSTRONG, N., 2006, s. 28.

⁴⁵ Autorka mimo jiné v článku děkuje za zaslání fotografií a fotokopií historických obrazů a grafik, včetně novodobých fotografií zapůjčených za účelem bádání z Prefectura Della Casa Pontificia. Tamtéž, s. 28.

Papež Pavel VI. v období svého pontifikátu (1963 – 1978) prosazoval na zasedání Druhého vatikánského koncilu⁴⁶ názor, že by římskokatolická církev sice měla být věrna tradici, ale ne v případech, kde šlo o anachronismus. K těmto patřilo 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 používán tzv. „papamobil“. Papežská *flabella* jsou v současné době uložena v Historickém muzeu ve Vatikáně⁴⁷.

3.2.2 *Flabellum* ve východní liturgii

V prostředí východních církví, v pravoslavné i řeckokatolické, existuje nepřetržité používání *flabella* dodnes. Tvarově se vzájemně odlišovala již od středověku. Popis a používání kodifikoval Svatý Basileios (kolem 330 – 379)⁴⁸. Podobnou zmínku lze dohledat také v knize Edmonda Marteneho *De Antiquis Ecclesiae ritibus*⁴⁹, který popisoval staré církevní rituály.

Flabellum mělo na dlouhém dřevěném, vyřezávaném držadle zakončení ve tvaru kotouče buď z kovu, z membrány, nebo z bohatě vyšívané tkaniny. U jedné z nejstarších východních církví, u Maronitů⁵⁰,

⁴⁶ 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.

⁴⁷ Museo Storico Vaticano sídlí v Lateránském paláci.

⁴⁸ Svatý Basileios, zvaný také Veliký, raně křesťanský teolog, filosof a spisovatel, studoval na athénské Akademii. Jedna z forem byzantské liturgie nese jeho jméno.

⁴⁹ 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>>.

⁵⁰ Vznik maronitské katolické církve se traduje od 5. století. Původně šlo o skupinu učedníků seskupených kolem Marona, jenž založil v Antiochii klášter. V 8. století se přestěhovali do libanonských hor a žili v izolaci. Uctívali vlastní tradice a měli i vlastní liturgii. Dnes existuje rozsáhlá komunita Maronitů i mimo Libanon.

navíc zdobilo kruhový obvod několik malých zvonečků nebo chřestýšů. Zvláště při slavnostních chvílích obřadu bylo *flabellem* lehce potřepáváno, tak aby rozeznělé zvonky připomínaly zvuk Svatých zvonů. Řekové preferovali *flabella* vyrobená z kvalitní membrány vytvarované do podoby okřídlených tváří cherubínů. Cherubínské tváře měly připomínat ikonografickou podobnost se serafíny, o nichž se zmiňoval ve svém díle již patriarcha Konstantinopole, Svatý Jeroným (347 – 420)⁵¹.

Cílem, tak jako v liturgii západní, bylo opět odehnat hmyz, který by mohl spadnout do kalichu s vínem. Pro tuto činnost byli zasvěceni dva diákoní. Během obřadu jim byla předána *flabella*, příručka a šat od biskupa, od této chvíle převzali za všechny předměty zodpovědnost. Pouze oni mohli zacházet s *flabellem* podle daných předpisů. Diákoní stáli u oltáře a ovívali svaté dary, dokud nebyly přikryty. Během přijímání v určenou dobu rozezněli zvonečky a po skončení vrátili *flabella* na předem určená místa⁵². 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 vlastnictví 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“⁵³. Mezi mnoha liturgickými předměty vysoké zlatnické úrovně bylo také *flabellum* z roku

⁵¹ 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.

⁵² *Encyclopedia Britannica* Inc, [online]. ©2012. All Rights Reserved. [cit. 2012-11-12]. Dostupné z WWW: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/209202/flabellum>>.

⁵³ *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>>.

1765 z pozlaceného stříbra, zdobené velmi jemnou rytinou, pocházející z kláštera Leem, v provincii Vaspurakan, na území historické Arménie (dnešní východní části Turecka).

3.2.3 *Muscatorium*

Vedle *flabella* byl používán vějíř, který byl spojen s aktem eucharistie, a proto měl náboženskou povahu. Vějíř byl označován latinským termínem *muscatorium* a s jeho pomocí byl odháněn drobný hmyz od kalichu s vínem a zajišťován plynulý a nerušený průběh zasvěcování a přeměny darů. Typově jej lze zařadit mezi oháňky, které se vyráběly z koňských žíní, případně z pásků velmi jemné tkaniny. V souladu s křesťanskými zásadami nebylo totiž záměrem hmyz zabít, ale pouze jej odehnat. Používání těchto malých vějířů pokračovalo až do třináctého století. O sto let později se tento způsob ochrany darů přestal využívat, neboť ihned po vysvěcení zakryl kněz vše rouškou. Také již od této doby nenalezneme nikde o těchto vějířích zmínky⁵⁴.

Ve sbírkách Musea Lázaro Galdiano v Madridu je uchováván předmět popisovaný jako *muscatorium* a zařazen do hlavní složky *flabella*. Studiu tohoto předmětu se blížeji věnovala profesorka Nancy Armstrong (1938)⁵⁵. Zjistila, že k předmětu nebylo možné dohledat žádnou informaci ohledně místa původu a pouze fakt, že i další předměty byly muzeu předány z Vatikánu v roce 1948, ji přivedl k myšlence požádat o spolupráci Vatikán⁵⁶. Předmět byl vyřezán z leštěného křišťálu, dozdoben zlacenými a smaltovanými destičkami a na jednom konci

⁵⁴ ARMSTRONG, N., 2006, s. 27.

⁵⁵Nancy Armstrong je profesorkou angličtiny na universitě v Duke v Severní Karolíně 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. 53), v rámci jejichž periodik publikuje své poznatky.

⁵⁶Například Mons. Paolo De Nicolò (1934), který od roku 1994 je regentem Prefettura Della Casa Pontifici.

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 Internationale⁵⁷ identifikovali předmět jako *muscatorium*⁵⁸.

Informace a odkazy o vějířích z let čtrnáctého a patnáctého století byly jen velmi sporadické a spojené spíše se sakrální oblastí, jak z výše zmíněného vyplynulo. Během studia podkladů pro svou práci, jsem pro mne v dostupné odborné literatuře nenalezla popisy ani odkazy spojené s oblastí sekulární. Jedinou zmínkou byla sekundární informace v knize Maxe Böehna z roku 1928. Zmiňuje a ocitovává francouzský popis vějíře k zahánění hmyzu na dvoře 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 žebry⁵⁹.

3.3 Období novověku

V patnáctém století, jak vyplynulo z předchozích kapitol, se v Evropě nosily především vějíře s listem kruhového nebo obdélníkového tvaru, péřové vějíře, oháňky a vějíře tvořené ze složeného koženého listu nebo látky. Jednotlivé typy vějířů a jejich výzdoba z tohoto počátečního období novověku je nejlépe doložená předměty v Itálii, Francii a Anglii.

⁵⁷Charitativní společnost založená v roce 1975 sdružující muzea, sběratele, zájemce a znalce vějířů ve všech aspektech, která má členy nejvíce z Evropy, USA a Austrálie.

⁵⁸Muzeum zveřejnilo výsledky tohoto bádání v uměleckém časopise *Goya : Revista de Arte*.

⁵⁹BÖEHN, M., 1928, s. 41.

3.3.1 Itálie - *ventarola* a *girouettes*

V renesanční Itálii existoval typ vějíře nazývaný *ventarola*⁶⁰, který zajišťoval jak ochlazování, tak i rozdmýchávání ohně. Další tzv. praporkové, neboli korouhvičkové vějíře (*girouettes*) [obr. 3], byly velmi oblíbené především u benátských dívek a představovaly velmi slavnostní předmět. Varianta s bílým velurovým listem byla používána výhradně pro svatební vějíř⁶¹. Vějíř tohoto typu měl dlouhou rukojeť s plochým obdélníkovým listem na jednom konci, který mohl být jak zakotvený do rukojeti nebo se mohl kolem ní volně protáčet⁶². 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*⁶³ [obr. 4], nebo ze zpevněného papíru. Další výzdobu tvořila paličkovaná krajka zdobící lemy. List mohl být dále vyšíván hedvábnými i dracounovými vlákny a na koncích doplněn střípaci a stužkami. Vdané ženy, například v Padově nebo Turíně, ještě po roce 1550 stále preferovaly péřové vějíře, jejichž pera byla zasazena do bohatě zdobených rukojetí⁶⁴. Nákladnost výzdoby tudíž demonstrovala finanční možnosti nebo postavení majitelky. K nejluxusnějším patřily rukojeti zdobené zlatem, vykládané drahokamy a polodrahokamy, nebo inkrustované křišťálovými či achátovými kamejemi⁶⁵.

⁶⁰GÖTZ, H., 1891, s. 10.

⁶¹Olejomalba nazvaná *Dívka 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>>.

⁶²VECELLIO, 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/historicalbookartswweb/index.html>>. s. 100, s. 114.

⁶³*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/>>.

⁶⁴VECELLIO, C., 1598, s. 72, 109, 154.

⁶⁵GÖTZ, H., 1891, s. 10.

3.3.2 Francie - *éventails*

Přepychovost, kterou v sobě ztvárňoval praporkový vějíř, byla v renesanci velmi ochotně přijata u francouzského dvora a následně po celé Evropě. Skládací vějíř orientálního typu se do Francie dostal údajně v roce 1533 prostřednictvím Kateřiny Medicejské (1519 – 1589) jako součást její svatební výbavy, kde měly být vějíře jiného druhu a původu popisované jako *éventails plissés*. Skládací vějíř byl považován na francouzském dvoře za velmi extravagantní předmět, což dokazovala ironická poznámka pařížského sběratele Pierra de L'Estoile (1546 – 1611), kterou publikoval v *L'Isle des Hermaphrodites*. Autor popisoval francouzského krále Jindřicha III. (1551 – 1589, kterak třímal nástroj v pravé ruce, jenž se skládal a rozkládal pouhým stlačením prstu a říkalo se tomu vějíř⁶⁶. Bohužel dnes již velmi těžko zjistíme, zda popisovaný vějíř byl jedním z asijských skládacích vějířů z majetku Kateřiny nebo zda šlo již o první ze skládacích vějířů vyrobených pod vlivem těchto skládacích vějířů ve Francii.

Ačkoliv si Itálie i nadále udržovala velmi vysokou uměleckou úroveň, byla od poloviny sedmnáctého století vytlačena ze své pozice a nahrazena Francií. Ta se pomalu stávala hlavním centrem výroby skládacích vějířů.

Vějíře odrážely umělecký vkus každého období, zejména svými vybranými náměty na listech. Převažoval biblický a klasický námět a v menší míře konverzační scény. Pozornost tvůrců vějířových listů se zaměřila nejvíce na aversové strany⁶⁷. Od sedmnáctého století byly ustálené již dvě verze kompozic pro výzdobu vějířového listu. Jedna rozdělovala námět symetricky do dvou až tří medailonků podle vertikální

⁶⁶ Tamtéž, s. 11.

⁶⁷ Za aversovou stranu je považována ta strana, která je zdobena hlavním motivem a je směřována směrem k divákovi.

linie. Figurální námět doplňovala rostlinná nebo geometrická výzdoba a druhá verze nechávala figurální námět rozprostřený po celé ploše listu v horizontální linii. List z jemné kůže nebo papíru zdobily malby provedené nejpoužívanějšími malířskými technikami akvarelu a kvaše. Předlohy k malbám poskytovala tvorba italských a francouzských malířů. Jmenujme například italské umělce, jako byl Guido Reni, bratři Carraciové, z francouzských především slavného malíře galantních scén Antoina Watteaua a Francoise Bouchera. Později, v devatenáctém století, odborníci pojmenovaly tyto žánrové náměty souhrnným názvem „Fêtes Musiques“, „Fêtes Champêtres“, „Fêtes Galantes“ [obr. 5].

Scény na vějířích konce osmnáctého století připomínaly nejen změny francouzské dvorní kultury, ale i reagovaly na významné politické a společenské události. K takovým událostem patřilo mimo jiné i slavné vypuštění vznášedla vynalezeného bratry Montgolfierovými v roce 1783 [obr. 6]⁶⁸. Společně se vznášedly se objevovaly na listech i žebrech nové ozdobné prvky zobrazující květinové koše, cukrující holuby, hořící pochodně, zátiší s hudebními nástroji či zahradnickým náčiním, reprezentující styl Ludvíka XV.

Vzhled vějíře konce osmnáctého století a počátku devatenáctého století se změnil s módou závislou na velkých politických změnách. Období císařství charakterizovaly menší vějíře s hedvábnými nebo gázovými listy, zdobené výšivkou z kovových flitrů uspořádaných do složitých rostlinných a geometrických vzorců. Na listu převládala barva zelená, šedá nebo modrá se siluetovými medailonky provedenými technikou *grisaille*⁶⁹.

⁶⁸ Vějíř s tímto sběratelsky velmi vyhledávaným tématem je ve sbírkách Západočeského muzea v Plzni.

⁶⁹ Malba vytvořená v jednom tónu, tzv. monochromní malba, většinou v tónech šedé nebo hnědé barvy. BALEKA, J., 1997, s. 122.

Od poloviny devatenáctého století se většina výrobců snažila připomenout kvalitu a okázalost řemeslné výroby osmnáctého století. Malba však byla nahrazena několika obrázky vytvořenými grafickými technikami, dodatečně kolorovanými a nalepenými na dvouvrstvý papírový list, zdobený raženým, zlaceným nebo stříbřeným ornamentem. Grafické techniky umožnily masovější výrobu levnějších vějířů, které se staly prvními zprostředkovateli aktuálních informací. Nově se objevily karikatury, mapy, hlavolamy či divadelní scény.

Do této doby můžeme klást i 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. Rodina se zabývala výrobou vějířů v malém množství již za vlády Napoleona Bonaparte⁷⁰. Nejranější vějíře firmy měly především tištěné listy, byly menšího rozměru a doplněné mnoha flitry 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 **[obr. 7, 8]**. Vějíře byly signovány, kolem osmdesátých let dosahovalo jejich rozpětí 180° a každý kus měl odpovídající etuji. Charakteristickým znakem vějířů této doby byly květinové kompozice doplněné létajícími motýly, broučky apod., tak jak to můžeme spatřit na japonských *kakemonech*⁷¹. Význam firmy a její mezinárodní úspěch dokazovalo i to, že měla svého obchodního zástupce také v Londýně a firma patřila k dvorním dodavatelům Jejího Veličenstva královny

⁷⁰ 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.

⁷¹ *Kakemono* je označení pro vertikální závěsný hedvábný nebo papírový svitek zdobený malbou či kaligrafií. HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., 2004, s. 133.

Viktorie⁷². První velké úspěchy slavil salon v roce 1849 na Průmyslové výstavě v Paříži, kde získal za prezentované práce stříbrnou medaili. Nejvyšší ocenění získal na výstavě v roce 1851 v Londýně, kde za své zásluhy byl Jean-Pierre Duvelleroy pasován na rytíře. Spolu s módním domem Alexander obdržel salon Duvelleroy za své vějíře Zlatou medaili. Svou účast potvrzují 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 napovídalo o bohaté klientele⁷³.

3.3.3 Anglie - fans

Vedle Francie se nemálo na použití a následném vývoji vějíře podílela i Anglie. Velkou obdivovatelkou a posléze i sběratelkou vějířů (*fans*) se stala královna Alžběta I. (1533 – 1603). Tato obdivovatelka šperků byla obzvlášť nakloněna lákavé exotické novince, jakou byl právě skládací vějíř. Vlastnila mnoho vějířů, především péřových a zastávala názor, že jedinou věcí, kterou mohl poddaný věnovat královně, byl právě vějíř⁷⁴. Mnohé vějíře jí byly věnovány jako novoroční dary a šlo o jedny z nejluxusnějších vějířů té doby. Jejich rukojeti byly zhotovované ze zlata a zdobené drahými kameny, perlami a smalty⁷⁵. Ve své sbírce měla zastoupeny jak péřové vějíře, tak skládací orientální a posléze i evropské vějíře, což dokazuje přítomnost vějířů na mnoha jejích portrétech

⁷² Mezi další zákaznice patřila např. královna Itálie, Španělska, Rumunska. Salon Duvelleroy byl uzavřen mezi lety 1938 – 40. Větší část sbírky vlastní Fan Museum v Greenwich a společně s potomky rodiny Duvelleroy otevřeli v roce 1985 výstavu zaměřenou na historii salonu. ALEXANDER, H., 1995, s. 10.

⁷³ Salon Duvelleroy vyráběl také reklamní vějíře pro významné hotely, parfémové firmy nebo pracoval na zakázku významných umělců, jako byl francouzský návrhář dekorativního umění a ilustrátor Paul Iribe (1883 – 1935).

⁷⁴ KENDEL, B., 1902, s. 154.

⁷⁵ Po smrti královny Alžběty I. obsahovala její garderoba na třicet vějířů té nejvyšší kvality. Přičemž hodnota jednoho vějíře byla odhadnuta na částku 40 liber sterlingů. Přesný seznam inventáře byl publikován Janet Arnoldovou pod názvem *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd*.

[obr. 9]⁷⁶. Za jedno z prvních zobrazení královny s vějířem lze považovat přípravnou kresbu pro olejomalbu z roku 1575 malířem Federico Zuccherem (1540 – 1609)⁷⁷. Další portréty prezentovaly mnohem luxusnější vějíře. Peří bylo barvené nebo z exotického ptactva a držadla bohatě vykládána perlami a zlatem nebo řezaná ve vysokém reliéfu ze slonoviny. Na dalších portrétech od roku 1590 nalezneme již i vějíře skládací. Jejich okrajové tzv. krycí lišty byly bohatě vykládané drahokamy nebo posázené perlami, zhotovené ze slonoviny, s vyšívaným hedvábným listem. Lze předpokládat, že již šlo pravděpodobně o vějíře anglické výroby. Během panování královny Alžběty I. se vějíř stal natolik důležitým doplňkem, že se započalo s domácí výrobou. Vějíře této doby měly klínovitý tvar v rozpětí úhlu mezi 35 – 45 stupni, což reflektovalo tvar prvních dovážených orientálních vějířů.

Dochované anglické vějíře z počátku sedmnáctého století nevykávají propracovaností ani kvalitou, jako tomu bylo u francouzských nebo italských vějířů. Typickým materiálem od poloviny do konce sedmnáctého století byla slída⁷⁸. Od poloviny sedmnáctého století v Anglii probíhalo období spojené s úspornými opatřeními za vlády Cromwella (1599 – 1658), což se odrazilo také v oblečení a módních doplňcích. Teprve s návratem Karla II. (1630 – 1685) na trůn v roce 1660 se změnila situace i módní styl.

Anglické brisé vějíře se staly velmi žádanými pro jejich jemnou řezbu. Ačkoliv byla řezba inspirována jemnými pracemi dovážených vějířů z Číny a Japonska, charakteristickým znakem byly mytologické náměty

⁷⁶ 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 Oxford, National Portrait Gallery London, The Royal Collection London, Victoria&Albert Museum atd.

⁷⁷ Kresebný návrh je uložen v British Museum.

doplněné akvarelovými miniaturami v medailoncích. Jednou z významných umělkyň působících v Londýně byla Angelika Kauffmanová (1741–1807). Po svých studiích ve Florencii a Římě začala spolupracovat s bratry Adamovými a sirem Joshuou Reynoldsem. Specializovala se na malbu portrétů a velkých historických pláten, pracovala na výzdobě interiérů, včetně interiérových dekorací a také zdobila vějířové listy. Dochovalo se několik svatebních *brisé* vějířů připisovaných této umělkyni [obr. 10]⁷⁹.

3.3.4 Období *Belle Époque*

Devatenácté století bylo pravděpodobně jedním z nejprogresivnějších období, týkající se přeměny typů, vzhledu a velikosti evropského vějíře. Období různých změn lze rozdělit zhruba do následujících etap vymezených zhruba roky 1800 – 1825, 1825 – 1840, 1840 – 1870 a 1870 – 1900. Pro dané téma práce je však podstatné poslední období, které znamenalo pro vějíře velký návrat.

Obchod s vějíři během napoleonských válek poměrně stagnoval. 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 kolem devadesátých let, kdy se opět vrátila obliba honosného vějíře, jako reprezentativního prvku. V mnoha dámských časopisech té doby nalezneme odkazy na množství nejrůznějších typů vějířů jako doplňku módního oděvu. Velké rukávy a zvlněný sloh, vinoucí se linie módního šatu přelomu století se zdály být ideálními protějšky k širokým dramaticky pojatým vějířům. Již samotný název *Belle Époque*⁸⁰ evokuje kulturní

⁷⁸ Vějíř se slídou datovaný do roku 1665 je součástí sbírky Messel-Rosse, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

⁷⁹ Několik vějířů bylo vystaveno na putovní výstavě v červnu 1999 v Rätisches Museu, Chur.

⁸⁰ Převzato z francouzštiny, znamenající „krásnou dobu, krásné časy“.

změny a eklekticismus ve Francii především v Paříži a připomíná 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 se světem, to vše se objevovalo i v symbolech na listech vějířů. Příkladem by mohl být vějíř od francouzského malíře Maurice Leloir (1853 – 1940)⁸¹.

Angličtí avantgardní umělci a studenti uměleckých škol v Londýně vytvářeli 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 designy pro vějíře, krajky a výšivky⁸².

Vějíře anglického malíře Georga Sheringhama (1884 – 1937) se svým pojetím více přibližovaly francouzským vějířům ve stylu Art Nouveau, především asymetrickými a zvlněnými květinami. Sheringhamova práce byla ovlivněna japonským uměním a jeho vějířové listy zahrnovaly několik orientálních scén **[obr. 11]**⁸³.

Navzdory jasnému zapojení předních umělců do malování a designování vějířů bylo mnohými pocíťováno, že kvalita vějířové malby byla upadající. V říjnu 1902 Madeleine Lemaire, hlavní francouzská malířka vějířů⁸⁴ salonu Duvelleroy, napsala údajně článek pro časopis

⁸¹ Vějíř symbolizující konec a začátek století je ve sbírkách Musee de la Mode et du Costume, Paris.

⁸² HART, A.; TAYLOR, E., 1998, s. 104.

⁸³ Více v kapitole Percepce japonských vlivů.

⁸⁴ Některé z prací této malířky. [online]. [cit. 2013-03-30]. Dostupné na WWW: <<http://www.lecurieux.com/ecba.htm>>.

Fémina⁸⁵, v němž naříkala nad úpadkem standardu. Byla pravděpodobně příliš pesimistická, neboť zatímco přední umělci oceňování pařížským Salonem nemuseli mít rádi malování vějířů, jiní jako například Edgar Degas, Van Gogh a Paul Gauguin vějířové listy malovali.

Kvalitní a luxusní vějíře vyrábělo několik firem v Rakousku. Vějíře na habsburský dvůr dodávala firma vídeňského klenotníka Hoflierferantena pod značkou Gebrüder – Rodeck, Wien – K K Hoflierferanten. Dodával šperky a vějíře podle přání císařovny i šlechtičen, pro různé společenské události a plesy. K nejkrásnějším vějířům patřila sada vějířů vyrobených pro Alžbětu Bavorskou (1837 - 1898) nebo například pro kněžnu Windischgraetzovou. Druhou činnou firmou ve Vídni byla firma Augusta Kleina [obr. 12].

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.

3.4 Uměleckořemeslné zpracování

Během staletí se vzhled vějíře v Evropě proměňoval v závislosti na prostředí a dostupném materiálu. Typ pevného vějíře od poloviny šestnáctého století doplnil typ skládacího vějíře, který se postupem času stal nejčastěji používaným a měl mnoho variant. Skládací vějíře mohly mít

⁸⁵ HART, A.; TAYLOR, E., 1998, s. 107.

konstrukci tvořenou jedním materiálem (*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. 13]. 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 Encyklopedie, sestavené francouzskými encyklopedisty v čele s Denisem Diderotem v roce 1765 [obr. 14]⁸⁶. 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 Diderotově díle, 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 1892⁸⁷.

3.4.1 Materiál

Pevné vějíře byly vytvářeny z rostlinného materiálu, často palmového listu, dále z různých druhů opracované kůže, nebo tkanin⁸⁸. Péřové vějíře byly tvořeny převážně pštrosím peřím, peřím exotických

⁸⁶ DIDEROT, D., 1765, s. 184 – 189.

⁸⁷ V této knize jsou zobrazeny obráběcí stroje na nožní pohon a další vysvětlující informace při finálním opracování vyražených žebor 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.

⁸⁸ Problematika terminologie a popisu vějířů, včetně jejich ustáleného dělení je dosud v českém prostředí nevyjasněná. Popisy se různí podle subjektivního pohledu autora, používají se převzaté termíny ze zahraničních zdrojů, které ne vždy jsou správně používány. Blíže jsem se touto problematikou zabývala v příspěvku na semináři Technického muzea v Brně. KOTOROVÁ, L., 2010, s. 23 – 27.

ptáků nebo dobarvovaným peřím z dostupných zdrojů. Na držadla se využívalo různých druhů dřev, kostí, slonoviny.

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 zdobeny 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 podle pokynů Edwarda Schott v Ilseburg-am-Harz, v Německu⁸⁹.

Nejstarším materiálem na potah listu skládacího vějíře byla kůže. Kůže byla prořezávána do složitých symetrických ornamentů, které měly napodobovat paličkovanou krajku, a tím se dosáhlo také lepší manipulace. Kožené listy byly navíc napouštěny silným parfémem. Ukázky zmiňovaných vějířů se dochovaly jen v několika exemplářích a patří mezi největší skvosty ve sbírkách vějířů⁹⁰. K vytvoření vějířového listu se používala useň tzv. jehnětina, teletinka a kozinka a výjimečně se lze setkat také s listem z koňské kůže⁹¹.

Dalším nejhojněji používaným materiálem byl papír, jehož výroba se do Evropy dostala prostřednictvím Arabů z Číny již počátkem druhé poloviny dvanáctého století⁹². Importované skládací vějíře vynikaly velmi jemným a tenkým papírovým listem, navíc bohatě malovaným a zdobeným. V období středověku v Evropě byl papír nákladným a luxusním artiklem, proto jej nahrazovali výrobci vějířů dokonale

⁸⁹ Jsou známy dva exempláře, jeden ve sbírkách V&A Musea v Londýně, druhý v Bielefeldu v Německu.

⁹⁰ 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.

⁹¹ Vějíře z této kůže popisoval ve svém článku DELEO, T., 2008, s. 48 – 52.

zpracovaným koženým listem⁹³. 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 uplatňovalo pštrosí a paví. V pozdějších dobách používali 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 vytvoření napodobeniny z látky či papíru s jemným prachovým peřím přilepeným na konce listů⁹⁴. K výčtu materiálů nutno přiřadit také textilie – především různé druhy hedvábných látek, dále paličkovaná, šitá a strojová krajka. Textilní listy byly velmi často vyšívané a dozdobené kovovými flitry mnoha tvarů.

Pro výrobu listů byl výjimečně použit i rostlinný materiál jako například sláma nebo štětinaté trávy [obr. 15]⁹⁵.

Nejmladším materiálem byl celuloid a později vyvinuté termoplasty⁹⁶.

⁹² AUGUSTA, J. M., 1927, s. 142.

⁹³ 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.

⁹⁴ Přestože se nejvíce vějířů s těmito tvary vyrábělo v Německu, patent byl podán ve Francii. Uveřejnil jej roku 1858 Edmond Ducrot a vějíře s takto tvarovanými listy nazývá péřovými, palmovými nebo palmetovými. VOLET, M., 1986, s. 109.

⁹⁵ Italský kokardový slámový vějíř z roku 1892 je ve sbírkách Západočeského muzea v Plzni.

⁹⁶ 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 v Americe. V Newarku u Filadelfie vznikla první manufaktura s označením „Celluloid Manufacturing Company“, první evropská továrna byla založena na přelomu 19/20. století s názvem „Compagnie Française du Celluloid“. Materiál se stal základní surovinou k výrobě více než 25 000 různých výrobků, což zahrnovalo límce, konstrukce korzetů, hračky, peněženky,

3.4.2 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. Kolem roku 1900 již opět existovala řada významných umělců specializujících se jen na malbu vějířových listů.

Pro výzdobu vějířových listů se využívalo i grafických technik jako byla mědirytina nebo lepty⁹⁷. List mohl být tvořen vzájemnými kombinacemi materiálů i technik, například na hedvábný list byly aplikované mědirytinové medailonky. S novou reklamní funkcí vějíře se hojně rozšířila litografie a chromolitografie.

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

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

rámečky brýlí, umělé chrupy stejně jako klenoty a samozřejmě vějíře. Ačkoliv celuloid byl průsvitný, podle přidání barevných pigmentů vytvoří napodobeninu slonoviny, želvoviny, jantaru, rohu a perleťoviny. Lze jej prořezávat, štípat, skládat, děrovat, razit, kroutit, lisovat, řezat, inkrustovat, vrstvit, sešívát, lepít a povrchově zdobit malbou. Je vodě odolný, lehký a splňuje podmínku nenáročné údržby. FENDEL, C., 2001, s. 25.

⁹⁷ Technika akvatinty a mezzotinty se používala zřídka, jsou však dochované vzácné příklady těchto ukázek. Jeden vějíř s mezzotintovým medailonkem je ve sbírkách Západočeského muzea v Plzni.

4 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 Wa⁹⁸. 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 Japonců⁹⁹. 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 století¹⁰⁰. 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 skutečné specifické japonské kultury¹⁰¹.

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. století¹⁰². Nejen množství předmětů pevninského charakteru v hrobkách ukazuje na tyto oboustranné vlivy, ale také stylizace nástěnných maleb. Nejranější typy čínských ceremonálních vějířů měly dlouhé rukojeti a teprve pozdější,

⁹⁸ 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.

⁹⁹ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 9.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 107 – 125.

¹⁰¹ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 60 – 63.

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 kamenné Takeharovy hrobky, ve městě Wakamija, pokrývá malba v okrově černé barvě zobrazující vlny, loď, dva koně a lidskou postavu, kolem nichž jsou z každé strany stylizované ceremoniální vějíře. Dlouhá rukojeť a široké čáry vybíhající ze středu demonstrují péřový vějíř¹⁰³. 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 prezentován.

Další příklad, stále s prvky čínského vlivu, byl objeven v pohřební hrobce Takamacuzuka ve vesnici Asuka, v prefektuře Nara¹⁰⁴. Hrobka byla objevená a archeologicky prozkoumána v roce 1972, má v průměru 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 raného osmého století. Dvorní dámy z pozemského doprovodu nesoucí vějíř, opět

¹⁰² Japonské megalitické mohyly stavěné v období od počátku 3. století do počátku 7. století.

¹⁰³ Tento objev hrobky Takewara byl natolik významný, že je zmiňován i v mnoha dalších odborných publikacích o umění a historii Japonska, které cituji v seznamu literatury. HUTT, J; ALEXANDER, H., 1992, s. 13.

¹⁰⁴ 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>>.

čínského typu pravděpodobně z tkaniny a na dlouhé rukojeti, měly zabezpečit neznámému šlechtici klid při jeho věčném spánku¹⁰⁵.

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 přírodu¹⁰⁶. 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 nejrozličnějších 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. Za pomoci rozličných obřadů, což byly tance a zpěvy často podpořené předměty vyrobenými za tímto účelem, věřili, že síly *kami* jim poskytnou ochranu¹⁰⁷.

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

¹⁰⁵BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 39-41. Podobně WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 15.

¹⁰⁶WOOLISCROFT, G., 1904, s. 19.

¹⁰⁷BOHÁČKOVÁ, 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“¹⁰⁸.

Mýty, legendy i ústně tradované básně a písně soustřeďovala tři nejstarší písemná díla z počátku osmého století: kroniky Kodžiky, Nihon šoki a básnická sbírka Manjósú. 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*¹⁰⁹. Lze tedy předpokládat, že rekvizitami doplňujícími rituální tance byly i vějíře, neboť v dramatech *nó* se dodnes s vějíři setkáváme. Jeho 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 bytosti¹¹⁰. 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

¹⁰⁸ JANOŠ, J., 1986, s. 154 – 158.

¹⁰⁹ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 196. Podobně BROCKETT, O. G., 2008, s. 765.

¹¹⁰ KALVODOVÁ, D., 2003, s. 189.

šál (Shorea robustná), od něhož byl ovíváním odháněn obtížný hmyz a ulehčovány tak poslední okamžiky¹¹¹.

Pravděpodobně nejstarší hmotný doklad předmětu nejvíce podobnému vějíři, ukrývá císařská klenotnice Šósóin. Vznikla při stavbě kláštera Tódaidži kolem roku 756, jež nechal císař Šómu (vládl 724 - 748) vystavět Birušanovi¹¹², aby vyprosil pomoc a odvrátil další 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. Dochované předměty jsou nejen japonské provenience, ale pocházejí z různých částí oblasti Asie. Dokazují to lakové práce a dřevořezby, keramika, sklo, šperky i textil, vše s patrnými prvky čínské, korejské, indické, byzantské, skytské a dokonce i perské kultury¹¹³. Klenotnice byla od doby Heian¹¹⁴ pod dohledem a pravidelnou péčí „úřadu císařské pečeti“, a proto všechny památky byly pečlivě evidovány a až zázračně zachovány.

K jednomu z největších dochovaných souborů patří textilie a oděvní doplňky. V souboru se nalézá předmět, jenž je nejvíce podobný vějíři. Z dochovaných zbytků lze vyvodit, že předmět zvaný japonsky *džinbi* tvořily dvě dřevěné hůlky. Na nich jsou patrné pozůstatky zvířecí srsti, která byla pravděpodobně natažena mezi hůlkami¹¹⁵. 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.

¹¹¹ WOOLISCROFT, G., 1904, s. 19– 20.

¹¹² Japonské pojmenování buddhy Mahávairočana.

¹¹³ WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 37.

¹¹⁴ Období Heian je označení pro období japonských dějin vymezené roky 794 – 1185.

¹¹⁵ Předmět je v zahraniční literatuře poměrně nepřesně popisován, a tudíž je jeho tvar nejasný.

4.1 Období Heian

Jedno z nejvýznamnějších období rozkvětu svébytné japonské kultury neslo název odvozený od jména hlavního města Heiankjó (dnešní Kjóto)¹¹⁶. Císař Kammu (781 – 806) se rozhodl po řadě nešťastných událostí přenést hlavní město z Nary do Nagaoky, ale ani zde nebyla situace příznivá. Po deseti letech výstavby nového sídelního města ukončil císař po poradě s geomanty další vývoj a přesunul v roce 794 sídelní město dále na sever. Nové hlavní město bylo nazváno Heiankjó, což značilo „Město míru a klidu“¹¹⁷. 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. Japonsko vstřebalo všechny poznatky a impulzy z kontinentu a přetvořilo je ve vlastní svéráznou vzdělanost, literaturu i životní styl.

Především v oblasti kulturní znamenala tato doba veliký rozmach. Centrem kulturního dění 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 hodnostní 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 vějíř¹¹⁸.

¹¹⁶ Období Heian je vymezeno roky 794 – 1185. Někteří historikové dále rozdělují toto dlouhé období na počáteční a od roku 967 pozdní období.

¹¹⁷ WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 43.

¹¹⁸ JANOŠ, J., 1998, s. 96.

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“¹¹⁹. Změnu zaznamenal obor architektury, literatury a samozřejmě i styl dívání. Nejvyšší aristokratické vrstvy, jak muži, tak i ženy, prokazovali 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 této době objevuje jako velká novinka skládací vějíř.

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 bodě¹²⁰. 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 Mieido¹²¹. Tyto legendy nijak nepotvrzují skutečné okolnosti vzniku. Zajímavý by mohl být také názor folkloristy Yošino Hiroka (1916 – 2008). Podle jeho teorie vznikl skládací vějíř napodobením listů palmy *biro*. List používaly ženy - šamanky při mystických rituálech a list se rozkládal do tvaru lidské ruky¹²².

Původ skládacích vějířů stále nebyl uspokojivě vysvětlen, neboť nárok na prvenství si osobuje jak Čína, tak i Japonsko. Nejstarší písemné záznamy v japonském slovníku z desátého století, zmiňovaly dva typy

¹¹⁹ WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 51.

¹²⁰ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 14.

¹²¹ BIEDRONSKA - SŁOTOVA, B., 2001, s. 52.

vějířů, pevný *učíwa* a skládací vějíř *ógi* a *sensu*¹²³. Další zprávy, popisující skládací vějíř jako specialitu Japonska, bychom našli v historických čínských a korejských dokumentech. V Sung šu, oficiálních dějinách čínské dynastie Sung (960-1279), se popisovala návštěva japonského mnicha Čónena v roce 988. Tento mnich s sebou přivezl jako dar dvanáct skládacích vějířů (*hiógi*) a dva tzv. netopýří papírové vějíře (*komori ógi*). Jestliže se zmiňované vějíře staly předmětem daru pro čínský císařský dvůr, poukazovala tato zpráva minimálně na velmi vysokou kvalitu skládacích vějířů v Japonsku. Další z čínských záznamů z roku 1074 popisoval korejské vyslance přivázející s sebou japonské skládací vějíře vyzdobené malbami ptáků, květin a postavami lidí. Také podle korejských dějin dynastie Čoson (1392-1910) se v záznamech uvádělo, že japonské skládací vějíře byly ve velkém vyváženy do Koreje a Číny coby japonská specialita spolu s meči a zástěny.

Rovněž v klasické japonské literatuře z období konce desátého a počátku jedenáctého století nalezneme zmínky o skládacích vějířích. Slavná díla, *Příběh o Gendžim* (*Gendži monogatari*) sepsané paní Murasaki Šikibu¹²⁴ a *Sešity pod polštář* (*Makura no soši*) od paní Sei Šónagon¹²⁵, refletovala život na císařském dvoře a v sídelním městě. Díky popisům dvorských obřadů, dvorních zvyků a vzájemných vztahů, obzvláště mezi dvorními dámami, máme doloženy i způsoby používání i vzhledu vějířů.

¹²² HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 14.

¹²³ *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 v odborné literatuře se setkáváme s termínem *ógi*, přidržuji se stejného označení. KODANSHA, 1983, s. 16. Podobně BIEDRONSKA - SŁOTOVA, B., 2001, s. 52.

¹²⁴ Vynikající český japanolog PhDr. Karel Fiala Cs. přeložil postupně celé toto obsáhlé dílo. Pod názvem MURASAKI, Šikibu. *Příběh prince Gendžiho*.

¹²⁵ *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 chvílí*.

Především v *Sešitech pod polštář*, sepsaných formou namátkových črt¹²⁶, byl vějíř často popsán jako nepostradatelný pomocník a prostředník komunikace. Autorka svůj deník nesepisovala v souvislém sledu, ale zaznamenávala své pocity, úvahy, popisy a charakteristiky osob z řad dvořanů nebo zaznamenávala až prostořeké poznámky o lidech z okolí. Tyto zápisky vystihovaly nejdokonaleji heianský estetický požadavek na zábavnost, zajímavost a pointu, nazývaný japonsky *okaši*¹²⁷.

Například na otázku co je trapné, si paní Šónagon zapsala: „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.“ Nebo co je okouzující: „Když mladá hezká dívka, trochu nedbale oblečená...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.“¹²⁸. 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 povznášejícím byl vějíř s konstrukcí v barvě červené, fialové nebo zelené, a také vějíř pouze s čínskými malbami¹²⁹. 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*¹³⁰, nebo se udával pokyn a znamení kočímu o rychlosti jízdy¹³¹. Popisována je i služba u nemocného, kdy mnich při přednášení formulí *dharaní* ovíval

¹²⁶ 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 běžném denním dění jsou cenným dokladem o skutečném životě na císařském dvoře.

¹²⁷ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 159.

¹²⁸ NOVÁK, M.; GEISLER, P., 1984, s. 26, s. 29, s. 71, s. 188.

¹²⁹ Tamtéž, s. 72, s. 185.

¹³⁰ Zastaralý výraz pro pět hlavních sezonních svátků, při nichž se oblékala sváteční kimona s rodovým znakem *mon*.

nemocného vějířem žlutočervené hřebíčkové barvy anebo povinnost komořího ovívat císaře při psaní dopisů¹³².

V *Příběhu o Gendžim* vějíř zastával roli podložky pro předávání různých darů, například bělostných květů magnolie, jejíž vůně byl prosycen¹³³. Posílal se jako obětní dar pro obřad „Šťastného vykročení“ jestliže se některý z členů rodiny nebo přítel vydával na cesty. Majitel jej využíval pro přivolávání služebnictva nebo při pozdravech kolemjdoucích¹³⁴. Na vějíř se psaly verše tzv. „dopisů následujícího rána“¹³⁵, kde se kromě básnických schopností oceňovala také kaligrafická dovednost.

4.1.1 Druhy a typy japonských vějířů

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 vznikly všechny základní typy 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

¹³¹ Tamtéž, s. 48, 74, 151.

¹³² Tamtéž, s. 71, 117.

¹³³ Ukázka takto použitého vějíře je na jednom dřevořezu ze série dřevořezů z umělce období Edo. Viz STEVENSON, J., 1994, obr. 47.

¹³⁴ MURASAKI, Š., 2007, s. 114, 151, 161, 247, 249.

¹³⁵ Přestože vztahy mezi muži a ženami v 11. a 12. století v Japonsku byly velmi benevolentní, bylo nutné se podřítit přísným společenským pravidlům, a to i v úzkostlivém dodržování nepsaných zásad správného estetického cítění a vkusu. K dobrému hodnocení a k charakteru

byl dokončen. Specialitou heianského období byl tzv. dvorský vějíř *hiógi* a skládací vějíř s papírovým listem *gunsen*. Za zvláštnost lze považovat dochované malované texty súter na papírových listech ve tvaru vějíře.

4.1.2 Pevné vějíře - *učíwa*

Vějíř *učíwa*, byl pravděpodobně do Japonska importován z Číny přes Koreu v šestém století¹³⁶. Základní konstrukce tohoto vějíře byla jednoduchá a vyplynula z prapůvodního použití běžně dostupného přírodního materiálu. Vhodným se ukázal palmový list srdčitého nebo kruhového tvaru. Mohl být buď ve své přirozené podobě, nebo nasazený na bambusový stvol.

Vějíř *učíwa* měl mnoho tvarů, od kruhového s rovným držadlem¹³⁷ ke tvaru polovičního měsíce, mandlovému nebo obdélníkovému [obr. 16]. Rukojeť tvořila bambusová stébla, na jednom konci tenče naštipána na jemné štěpiny. Jednotlivé štěpiny vycházející z rukojeti se rozprostíraly tak, aby vytvořily souměrnou podpůrnou konstrukci pro papírový potah kruhového nebo jiného tvaru¹³⁸. Pro větší odolnost proti otěru a vodě se ručně vyráběný papír *waši*¹³⁹ potíral šťávou z tomelu japonského¹⁴⁰. 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

muže - záleťníka patřilo psaní tzv. dopisů následujícího rána (*kinuginu no fumi*). Bylo nezbytné, aby tento dopis napsal každý muž po noci strávené se ženou.

¹³⁶ Období Asuka zahrnuje rozpětí let 552 – 645.

¹³⁷ Tento tvar je shodný s čínským vějířem tzv. *píen – mien*.

¹³⁸ 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.

¹³⁹ K výrobě papíru bylo v Japonsku používáno kombinace rostlinných vláken (trav, bambusů, kůry moruše atd., ale nejdůležitějšími rostlinnými surovinami byly *gampi*, *kózo* a *micumata*, které jsou dodnes součástí při tradiční ruční výrobě.

¹⁴⁰ 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.

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.

Výjimku tvořil již v jedenáctém století používaný *gumbai učiwa* [obr. 17]¹⁴¹. Vějíř vlastnili vojenští velitelé a jeho prostřednictvím udíleli rozkazy. List byl vyrobený ze železa, tvrzené kůže nebo lakovaného dřeva. Vzhledem k tomuto materiálu a tvaru mohl být používán také jako provizorní štít nebo záštita proti silnému větru a dokonce v nutných případech i jako zbraň. Výzdoba bitevního vějíře se skládala z různých symbolů, kaligrafických znaků a často také zobrazovala rodové znaky *mon*¹⁴². Dodnes tento typ používají rozhodčí při soudcování zápasů *sumó*. Konstrukce byla vyrobena z tvrdého dubového nebo morušového dřeva a přivázané hedvábné šňůrky odkazovaly a měnily se podle stupně hodnosti rozhodčího. Vyskytoval se i typ vějíře používaný princí a feudálními pány jako vojenská standarta. Například válečný vějíř rodu Tokugawa, jenž byl přezdíván *Umadžiruši*, 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 metry¹⁴³.

¹⁴¹ 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. [online]. [cit. 2013 -01 -10]. <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/fans/oriental.html?sf_function=print>.

¹⁴² 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 praporecích, stanech či zbroji se objevily na oblečení členů daného rodu, a to jak žen, tak i mužů.

¹⁴³ BIEDROŃSKA - SŁOTOVA, B., 2001, s. 52.

4.1.3 Skládací vějíře *ógi* - *hiógi*

Ať už je původ skládacího vějíře jakýkoli, jeden speciální typ skládacího vějíře, tzv. *hiógi*¹⁴⁴, neměl v Číně žádnou analogii. Šlo o vějíř, jehož jednotlivá žebra byla vyrobena v celé své délce ze stejného materiálu. Název *hiógi* korespondoval s typickým 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 - ?)¹⁴⁵. 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 nosili¹⁴⁶. Logickým krokem tedy bylo svázat destičky dohromady na jednom či na obou koncích prāv. Jeho teorie potvrdily nálezy asi dvaceti dřevěných destiček s nápisy nalezenými vedle buddhistického zpodobnění Kannon, v kjótském chrámu Tódži¹⁴⁷. 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.

¹⁴⁴ Označení z pozdního osmého století bylo *Akome ógi*. IRÖNS, N. J., 1982, s. 82.

¹⁴⁵ Kijoe Nakamura je nejen umělec a umělecký řemeslník, ale také je považován za největšího odborníka na japonské vějíře. Svě teorie na téma vývoje japonských vějířů publikoval zhruba již v 5 knihách, například *Nihon no ógi*. Kjóto, Ojašima Shuppan Kabušikigaiša, 1946.

¹⁴⁶ FRÉDÉRIC, L., *Japan Encyclopedia*. [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=L0UEUbmjA8besgaV6YF4&redir_esc=y#v=onepage&q=mokkan&f=false>.

¹⁴⁷ 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/>>.

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* používat pouze císař, o něco později jej začali 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)¹⁴⁸. 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 květinami¹⁴⁹.

Konstrukčně *hiógi* 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 **[obr. 18]**. 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 střípce. 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

¹⁴⁸ IRÖNS, N. J., 1982, s. 40.

mohly různé vrstvy aristokracie používat, dodržování údajně nebylo nijak přísně sledováno. Osoby mladší šestnácti let mohli vlastnit podobné *hiógi*, které se však vyrábělo z cedrového dřeva (*sugi*) místo z cypřišového dřeva.

4.1.4 Skládací vějíře *ógi* s papírovým potahem

Společně s *hiógi* byl v Japonsku druhým velmi populárním klasický skládací vějíř *ógi* s listovým potahem z papíru¹⁵⁰. 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 vějíř vytvářel podobu malého klínu a jen zřídka měl rozpětí 90 stupňů. Protože se dochovalo pouze několik takových papírových vějířů anebo případně jsou ve velmi špatném stavu, lze jejich existenci doložit pouze jen nepřímou. 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 uchování buddhistické sútry v chrámu Todži¹⁵¹ a malby na ní předváděly čínské postavy hrající různé hry, přičemž dvě postavy držely něco, co vypadalo jako složené vějíře¹⁵².

¹⁴⁹ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 15.

¹⁵⁰ V zahraniční literatuře se lze setkat také s označením tzv. netopyří vějíře.

¹⁵¹ Nejstarší chrám v centru Kjóta založený v roce 794, s pětipodlažní pagodou patří také k nevyšším pagodám v Japonsku.

¹⁵² HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 16.

4.1.5 Sútry na vějířových listech

Z období pozdního dvanáctého století se dochovala vzácná kolekce sůter¹⁵³ na velmi jemných papírech vějířového formátu. Soubor těchto listů v původním množství sto patnácti kusů zahrnoval kompletní text tzv. Lotosové sůtry (*Hokke-kjo*), doktríny o všeobecné spáse a věčném Buddhovi Šákjamunim¹⁵⁴. Není známo, zda opravdu byly listy nataženy na konstrukci a skutečně 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. Také svislé sloupce textu zcela počítaly s tvarem zužujícím se ke středu dolů a jednotlivé znaky 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

¹⁵³ Sútra je doslovně „nit“, „vlákno“, „posvátná šňůra“, později označení pro „výroky“, „poučky“ zejména pro sebrané Buddhovy výroky. MILTNER, V., 2002, s. 226.

¹⁵⁴ *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 sůtry. Dostupné z WWW: <<http://ucblibraries.colorado.edu/eastasian/exhibit.htm>>.

nám umožňuje vytvořit si poměrně pravdivý obraz o životě v tomto období.

Především svitek (*Čodžu giga*) zobrazující postavy se zvířaty, svitek (*Ban Dainagon emaki*) s příběhem dvořana Ban Dainagon¹⁵⁵ anebo svitek (*Gedži monogatari emaki*) s nejznámějším příběhem prince Gendžiho¹⁵⁶ 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.

4.1.6 Vojenské vějíře – *gunsen, džinsen*

*Gunsen*¹⁵⁷ patřil ke speciálním válečným skládacím vějířům z období jedenáctého století [**obr. 19**]. Používali jej generálové, dvorská šlechta a úředníci, nebo samurajové. Nebyl však využíván jako zbraň, ale sloužil pro signalizaci během války. Žebra v počtu 10 - 12 mohla být vyrobena ze železa, bronzu nebo lakovaného dřeva. Krycí lišty, vždy bronzové nebo železné, 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 často černě lakována. Ukázkou použití tohoto vějíře je například vyobrazení známé jedné bitvy mezi klany Tairo a Minomato¹⁵⁸. V bitvě u Ičino-tani na koni jedoucí generál Kumagai Naozane signalizoval

¹⁵⁵ 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>.

¹⁵⁶ 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 Tokiju. Viz. <<http://web-japan.org/museum/painthist/phheianj/phheianj.html>>.

¹⁵⁷ Lze se setkat také se starším označením železné vějíře tedy *tessen*.

vějířem směrem k unikajcímu Taira no Acumorimu, jenž se snažil dostat ke své flotile. Generál jej vyzýval slovně i za pomoci vějíře zpět k návratu a k souboji, v němž Taira no Acumori podlehl¹⁵⁹. Ukázky těchto vějířů, převážně z období devatenáctého století, lze poměrně často nalézt v muzeích s orientálními sbírkami a na tematických výstavách. Například Národní muzeum v Praze, sbírka Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur, prezentovalo na výstavě Gejša a Samuraj několik *gunsenů* a podobně také Národní muzeu v Krakově na výstavě věnované vějířům Západu a Východu¹⁶⁰.

Vějíř *džinsen* nosili příslušníci vojenské třídy do boje. Šlo o typ táborového vějíře umístěného po boji ve vojenském ležení a byl vyroben z bažantích nebo pavích per. Držadlo pokrývala vrstva laku a býval upevněn pomocí zlatého či stříbrného řetízku u pasu¹⁶¹.

4.2 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 pod jedinou moc. Ekonomickou základnou se staly velkostatky a došlo ke zřízení úřadu vojenských guvernérů a policejních správců, kteří dohlíželi na vybírání daní. Vojenský vládce země tzv. šógun, neboli generalisimus podmaňující barbary, držel ve svých rukou výkonnou moc.

¹⁵⁸ Dva vojenské rody soupeřící o moc a vliv na císařský dvůr na konci období Heian. Rod Taira byl v bitvě u Dannouri roku 1185 poražen na hlavu a vymřel po meči. BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 60.

¹⁵⁹ Tento příběh byl často součástí programu her *kabuki*. Zobrazení bitvy se stalo námětem i pro mnohé umělce. Například Utagawa Kunisada (Toyokuni III) (1786 – 1865) vytvořil dřevořez pro hru divadla *kabuki*, *Ičiotani Futaba Gunki*, stejnou scénu zobrazil na dřevořezu z roku 1850 Koniši Hirosada (1810 – 1864). Tento dřevořez je ve sbírce The Walters Art Museum v Baltimoru. [online]. [cit. 2012-11-12]. Dostupné z WWW: <<http://art.thewalters.org/detail/19345/naozanes-challenge/>>.

¹⁶⁰ BIEDRONSKA - SŁOTOVA, B., 2001, s. 52.

¹⁶¹ WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 172.

Po skončení vnitřních bojů začala země znovu vzkvétat a zrodila se nová kultura, umění 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 tedy plně vyhovovaly především vojenské vějíře typu *gunsen*, *gumbai*, *džinsen*.

4.3 Období Muromači

Období mezi lety 1333 – 1573, nazývané obdobím Muromači, znamenalo v historii Japonska především neustálé boje mezi nejmocnějšími feudálními rody, které se pokoušely uzurpovat moc ve státě, a také období císařského schizmatu¹⁶². 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 zbroje¹⁶³. 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 na lakovaných toaletních kazetkách (*tebako*) z období Kamakura, tj. ještě ze třináctého století, které vlastní Národní muzeum v Tokiju¹⁶⁴. 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

¹⁶² Někteří historikové toto období popisují jako politicky i sociálně zvláštní období existence jižního a severního dvora se spory o legitimitu.

¹⁶³ WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 97.

¹⁶⁴ Ukázky těchto kazet zdobené lakovou technikou *makie* v National Museu Tokyo. [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=>.

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 kulturní sféru. 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 tak umělecké centrum, kde se koncentrovali mnozí buddhističtí mniši, malíři, sochaři, literáti a zahradní architekti. Pod jeho patronací vzkvétala především nová dramatická forma - hry *nó*. Současně byl velkým podporovatelem obchodních styků s Čínou a její opětovný kulturní vliv lze vyzorovat v japonském malířství i v architektuře této doby. 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 se zasloužil o rozšíření čajového obřadu (*čanoju*, *sadó*, *čadó*) nejen mezi dvorskou šlechtou a vojenskou aristokracií, ale i mezi měšťanstvem¹⁶⁵.

4.3.1 Dvorní vějíře – *suehiro*, *bombori*

Čínský vliv se projevil u japonského skládacího vějíře jednou zásadní inovací. Od počátku tvořily čínské skládací vějíře vždy dva polokulaté papírové listy, zatímco v Japonsku to byl jen jeden. Výhodou dvou

¹⁶⁵ WINKELHÖFEROVÁ, V., 1999, s. 101.

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 [obr. 20]. Žebra byla obvykle červeně nebo černě lakovaná a krycí lišty nově zdobené děrováním a motivy známými jako *nekome* (kočičí oči)¹⁶⁶. Podobné řešení s tloušťkou listu nabízel i vějíř *bombori*, ale krycí lišty byly zahnuty naopak dovnitř, tudíž byl skládaný papírový list pevně sevřen dohromady.

4.3.2 Varianty vějířů *ógi* - *tantó*, *rikjú*, *mai*, *čúkei*

V době „válčících provincií“, jak je také někdy období Muromači nazýváno, došlo k inovaci ve zbroji i zbraních. Velký pokrok jak v technice kování mečů, tak i v uměleckém provedení, který probíhal v období Heian a Kamakury, dále kulminoval. V boji se více začala uplatňovat pěchota, a proto větší uplatnění získaly kratší meče a dýky, *katana*, *wakizaši* nebo *tantó*. Velká poptávka po zbraních však vedla k poklesu technické úrovně a především dýky *tantó* neměly většinou

¹⁶⁶ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 16.

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, a také je pro svou osobní ochranu využívaly ženy. Zvláštností, pro niž zde také tento předmět zmiňuji, bylo zamaskování a ukrytí dýky do pochvy v podobě skládacího vějíře. Z důvodu bezpečnosti došlo v Číně i v Japonsku k zákazu nosit ke dvoru jiné vějíře, než byly předepsané *suehiro*¹⁶⁷, které byly snadno rozeznatelné od maskovaných *tantó*. Nešlo tedy o vějíře v pravém slova smyslu, ale pouze o jeho vnější nápodobu.

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 obřad¹⁶⁸. 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 ke klasickému účelu, tedy k ochlazení, ale zde zastával roli tácku nebo podnosu, na němž se během obřadu podávaly malé čajové sušenky.

Vějíř byl nedílnou součástí tance v Japonsku, a to jak při divadelních představeních, tak při běžném tanci, jež provozovaly dívky a ženy. 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* byl hlavním typem vějíře, který používali

¹⁶⁷ IRÖNS, N. J., 1982, s. 90.

tanečníci všech druhů a často obsahoval olovo vložené do krycích lišt nebo nýtu, aby se zvýšila váha vějíře a dosáhlo se plynulého a ladného pohybu. Vyskytovalo se několik konstrukčních variant. Například jeden typ se skládal z malého množství tenkých žeber, které byly přilepeny 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 krajkový dekor. Šňůrky zakončovaly na jedné straně hedvábné střapce.

Vějíře byly podstatnou součástí tanců při slavnosti za zemřelé (*Bon no cuki*), konaných každoročně v červenci¹⁶⁹. Existoval také 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 rukou, nohou, nosu, ústech a čele¹⁷⁰.

Vějíř používaný při hrách *nó* a *kabuki* je nazýván *čúkei ógi*¹⁷¹. Herci jej drželi, zatímco odříkávali své party a básně a umísťovali jej před sebe v době pauzy při přednesu [obr. 21]. 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 scéně¹⁷². 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.

¹⁶⁸ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKELHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 143.

¹⁶⁹ Ukázka takto použitého vějíře je na jednom dřevořezu ze série dřevořezů z umělce období Edo. STEVENSON, J., 1994, obr. 46.

¹⁷⁰ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 25.

¹⁷¹ IRÖNS, N. J., 1982, s. 42.

¹⁷² Například při náznaku vzrušení zůstává rozevřený vějíř po upažení v natažené pravé ruce a pohybuje se s ním. KALVODOVÁ, D., 1975, s. 17.

Symbolická funkce vějíře jako rekvizity, měla několik významů podle toho, zda byl vějíř složen nebo otevřen. Složený vějíř mohl symbolizovat flétnu, nůž, žezlo, veslo nebo luk, zatímco list rozevřeného vějíře naznačoval zrcadlo, talíř, klobouk, slunečník či číši vína¹⁷³.

4.4 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 nějž 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 obchodování a mimo zákon bylo postaveno křesťanství. Období Edo bylo velmi přínosné v oblasti svérázné japonské kultury¹⁷⁴.

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 kredit největšího města. Velká skupina řemeslníků a

¹⁷³BIEDRONSKA - SŁOTOVA, B., 2001, s. 57. Podobně KALVODOVÁ, D., 2003, s. 188.

¹⁷⁴REISCHAUER, E. O.; CRAIG, A. M., 2009, s. 78.

obchodníků, která se vyvinula v silnou sociální vrstvu, postupně vytvořila vlastní specifickou plebejskou kulturu, známou také jako kultura „prchavého světa“ – *ukijo*¹⁷⁵. Projevem této kultury byl kult kurtizán, herců divadla *kabuki* a loutkoherců divadla *bunraku*, kult zápasníků *sumó*, pouličních vypravěčů, zpěváků a současně i kult umělkyň 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*¹⁷⁶.

Techniky dřevořezu bylo úspěšně použito právě 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 reprezentační charakter. Tvar vějířového listu sloužil pouze jako zajímavý prvek pro sestavení celé kompozice a vůbec nebylo zamýšleno připevnit tisk na žebrovou konstrukci. Ukázkou byla *Ehon butai ógi*, jejímž autorem byl Kacukawa Šunšó (1726 - 1792) a Ippicusai Bunčó (činný cca 1765 - 1792). Vytvořili třísvazkové dílo, které bylo vydáno tiskem. Významnost knihy v historii tisků spočívala především v tom, že poprvé zachycovala prostřednictvím barevných tisků portréty jednotlivých herců v kostýmech i s rekvizitami. Kacukawa Šunšó vytvořil podobnou sérii dlouhých barevných dřevořezů nazvanou *Azuma ógi*. List

¹⁷⁵ 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.

¹⁷⁶ 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.

kompozičně rozdělil tak, že portrét herce situoval do pravé dolní poloviny a zbylou část doplnily pokyny vydavatelů¹⁷⁷.

Návrháři používali pro vějířové listy předlohy a scény z každodenního života, tak jako to v době Heian dělali malíři na svitcích. Čímž 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, 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*)¹⁷⁸. Několik dalších návrhářů tisku *ukijoe* si zaslouží zvláštní pozornost, byl to zejména Andó Hirošige (1797-1858), Utagawa Kunijoši (1797-1861) a Utagawa Kunisada (1786-1864). Práce zmíněných autorů nejsou pouze na tvarech skládacích vějířů *ógi*, ale také na listech pevných vějířů *učiwa*, zobrazující další sérii hereckých portrétů¹⁷⁹.

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 svázané v albu, ze kterého se vybíralo, zatímco vlastní listy byly uchovávány v krabicích někde v zadní

¹⁷⁷ GERSTLE, C. A.; CLARK, T.; YANO, A., 2005, s. 43.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 72, 95, 145, 210.

¹⁷⁹ Národní galerie v Praze má ve sbírce 38 listů z alba *Obrázky na vějířích - oddíl figurální (Učiwa – e – jinobutsu no bu)*. Album, které přivezl cestovatel a sběratel Joe Hloucha v roce 1906, bylo součástí sbírky 6000 ilustrovaných knih a alb.

části obchodu. 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 hrající nejslavnější herci. Tito prodejci také byli zobrazováni na tiscích, a proto dnes víme, jakým způsobem vějíře přenášeli. Obvykle šlo o pár bambusových tyčí, mezi nimiž byly pevné vějíře *učíwa* seskládány¹⁸⁰.

V období Edo, měl vějíř pevnou pozici jako nezbytný doplněk denní potřeby ve všech společenských vrstvách, především v horkých letních měsících. Zatímco v západní společnosti konvence určovaly, že vějíř používaly ve stejné době spíše ženy, v Japonsku se z jeho výhod těšili ženy i muži. Chudší používali levný a jednoduchý pevný vějíř *učíwa* z bambusu. Zámožnější si kupovali sofistikovanější skládací i pevné vějíře, které byly vyráběny již ve velkém množství. Zdobený vějíř *učíwa* byl více oblíben mezi ženami, zatímco muži dávali přednost skládacímu *ógi*. Bylo skoro zvykem, že muži používali vějíře střízlivě zdobené nebo pouze bílé.

Existovalo nepřeberné množství námětů a dekorací, které se vztahovaly k 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

¹⁸⁰ Dřevořez Kitagawy Utamara zobrazující prodavačku vějířů *učíwa* vlastní Britské Muzeum. [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=&o>

tvaru a krycí lišty, delší než vnitřní žebra podporující list, se spojila a vytvářela tak jedno dlouhé držadlo. Tento druh vějíře reprezentoval při procesí také požárníky¹⁸¹.

Navíc vějíře zachovávaly ustálené zvyky a pravidla etikety z dob minulých. Během staletí se vybudoval pevný kód používání jednotlivých typů vějíře. Nepísaná 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 poukazoval 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 nepřijatelné. Naproti tomu etiketa dovoľovala zakrýt si tvář a vyhnout se tak zdlouhavému 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 se používal k rozhánění světlušek, předával se jako symbol přátelství nebo lásky, jak již bylo popisováno v 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 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

bject=&subject=&matcult=&technique=&school=&material=ðname=&ware=&escape=&bibliography=&citation=&museumno=&catalogueOnly=&view=&page=1>.

¹⁸¹ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 20.

sestavající ze třech vějířů, zrcadla, dlouhé lokny ženských vlasů a ryby (*tai*) na talíři¹⁸².

Existovalo také několik 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 1773¹⁸³. 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 vějířům na vodní hladinu a podmínkou bylo složit báseň během krátkého času, dokud se vějíř nepotopil. Podobně byla s pouštěním vějířů na vodní hladinu spojena hra (*odžinagaši*) z doby vlády císaře Higašijama (1687 – 1709) spočívající v nahodilém vytvoření efektních obrazců z plovoucích vějířů¹⁸⁴.

Dalším typickým rysem pro období Edo, bylo využívání vějíře jako osobitého dekorativního prvku na mnoha předmětech. Ačkoliv se s tímto motivem lze v několika případech setkat již od čtrnáctého století, právě v této době se motiv vějíře používal nejčastěji například na lakovaném zboží **[obr. 22]**, pro výzdobu kovových chráničů mečů (*cuby*), pro výzdobu knoflíků (*kagamibuti*) **[obr. 23]**, na opěradlech, na bronzových

¹⁸² BIEDROŃSKA - SŁOTOVA, B., 2001, s. 58.

¹⁸³ Historika 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 vějířů velmi lehkých vějířů s 8 žebry a papírovým listem, středový terčík 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>>.

¹⁸⁴ BIEDROŃSKA - SŁOTOVA, B., 2001, s. 58.

zrcadlech, na keramických nádobách a velmi často se s motivem vějíře setkáváme 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 dobrovolné izolace. 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 1853¹⁸⁵. 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 v 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 s kulturou Japonska a jejími uměleckými artefakty pro Evropu. Vše vyústilo v enormní oblibu všeho, co nějak souviselo s Japonskem a japonská mánie zasáhla Evropu i USA.

¹⁸⁵ Komodor Matthew Calbraith Perry 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. Při dalších vojenských manévrech a demonstraci vojenské převahy v březnu 1854 Japonsko přistoupilo na tzv. Kanagawskou smlouvu o přátelství. Následně uzavřelo za nevýhodných podmínek pro Japonsko další podobné smlouvy s Velkou Británií, Ruskem a Nizozemskem. REISCHAUER, E. O., 2009, s. 122.

4.5 Uměleckořemeslné zpracování

Výtvarné a uměleckořemeslné ztvárnění vějířů se odvíjelo v závislosti na druhu vějíře, dále na druhu použitého materiálu a výjimečně se zohledňovala osobnost a postavení budoucího majitele.

4.5.1 Materiály

Přestože vějíř *učíwa* jednoduše tvořila bambusová rukojeť a pevný list z různého materiálu, bývala dekorace velmi pečlivě propracována. Listy z hedvábí případně papíru zdobila malba tuší nebo akvarelovými barvami v kombinaci s kaligrafií a pozlacením. 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) vyráběly vějíře s počtem 120 štěpin¹⁸⁶.

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 cypřišku 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 výše již zmiňované vojenské *gunseny*. Zpravidla se pro další výzdobu

¹⁸⁶ MIZUO, H., 1972, s. 104.

dekorativních 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 jen u vějířů *gumbai učiwa*. 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. Šťapce, 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 docílily 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 zprostředkována právě propracováním krycích lišt. Často lišty zdobila řezba v detailním reliéfu, podkládána kovovými fóliemi, nebo byly lišty prořezávány a velmi často lakovány.

4.5.2 Výtvarné techniky

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

4.5.2.1 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 zdobily 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 hrozilo při běžném používání poškození nebo opotřebování. Samozřejmě zvláště ceněné vějířové listy mohly být sundány z konstrukce a pietně zachovány pro příští generace vložím do alba, na paraván nebo zavěšeny jako svitek¹⁸⁷. Levnější malované vějíře se prodávaly hotové, tj. smontované. Nejvíce vějířů bývalo zakoupeno na začátku letní sezóny a na konci nebo i dříve vyhozeno. Běžně se stávalo, že umělci zakoupili hotové čisté papírové vějíře, které pak pomalovali podle momentální inspirace a darovali je přáteli, jako připomínku příznivé události.

Protože vývoj japonského malířství je velmi specializovaným a širokým odvětvím, a ani není záměrem této práce analyzovat všeobecný historický vývoj a jednotlivé vlivy či školy¹⁸⁸, vyzdvihnu pouze 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 individuální a osobitý dekorativní způsob malby.

¹⁸⁷ HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 15.

¹⁸⁸Ve 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.

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 se inspiroval ze středověkých svitků a při práci používal vlastní techniku *tarašikomi*, která využívala překrývání a vrstvení mokrých barevných skvrn nebo tuše na speciálně upravený papír. Díky tomuto přístupu byl považován za modernistu ve své době. Mimo jiné byl také první, který pro svou kompozici na vějířích používal tři důležité prvky. Prokázal pozoruhodný talent pro propojení svých 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 otáčel druhý kompoziční prvek a třetím prvkem byl progresivní pohyb vytvářený ve směru zprava do leva. Žádný jiný umělec té doby nedokázal takto důvtipně propojit všechny tři prvky při výzdobě vějířového listu¹⁸⁹. Zřejmě nejzachovalejší Sótacova díla vějířových formátů byla připevněna na paravány v Sanboin na Daigódži v kjótském chrámu a další se nalézají ve sbírce Imperial Household Collection¹⁹⁰.

Nadšeným obdivovatelem Sótacuovým, a také zcela výjimečným malířem vějířových listů, byl Ogata Kórin (1658 – 1704)¹⁹¹. Mnohostranný umělec, typický představitel společnosti období Genroku¹⁹², který se živil malířstvím, navrhoval dekory na textilie a lakované předměty. Studium školy Kanó nabyl schopnost dokonalé

¹⁸⁹ MIZUO, H., 1972, s. 41.

¹⁹⁰ Muzeum známé také jako Sannomaru Shozokan a je součástí Tokyo National Museum.

¹⁹¹ 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 kimon. Tuto zkušenost velmi 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.

¹⁹² 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.

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 Kanó školy 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 vějíře¹⁹³. 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 pohybu. Dále pak dvojitá zástěna s řadou irisů a dřevěným mostem, inspirovaná oblíbenými historickými heianskými Příběhy z Ise (*Ise monogatari*). Dochované listy vějířů *učíwa* s náměty květů slivoně, bambusů i kukuřice dokladují jeho oblíbenou techniku. Využíval pro základní podkladový fond stříbřený nebo zlacený papír, na nějž maloval barvami i tuší, doplněné identifikačním razítkem **[obr. 24]**¹⁹⁴. Jeho škola byla označována termínem Rimpa. Nešlo o však 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 Asuka. S čínským písmem, které Japonci taktéž převzali

¹⁹³ Ukázkou jedné z kruhových kompozic na vějířovém listu jsou květinové náměty na vějířích *učíwa*. MIZUO, H., 1972, vložena obr. příloha.

¹⁹⁴ Oba listy *učíwa* vlastní The Detroit Institut of Arts. [online]. [cit. 2013-02-21]. Dostupné z WWW: <<http://www.dia.org/art/>>.

a později upravili, vstřebali i úctu ke kaligrafii¹⁹⁵. Postupně přerostla 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. 25]. Od počátků se v kaligrafii používalo písma typu *kaišo* pro tisk a především kurzívní formy písma *gjóšo* a *sóšo*. Toto písmo bylo přezdíváno jako „trávné“, pro elegantní zjednodušené tahy spojující jednotlivé znaky do souvislých sloupců. Právě z tohoto písma 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 důraz¹⁹⁶. Kaligrafie na vějířových listech, jako momentální malířský počín, se v některých případech mohla stát i předlohou pro pozdější malbu na *surimono*¹⁹⁷ nebo tištěnou knihu¹⁹⁸.

4.5.2.2 Technika laku

Již od starověku patřila i technika laku k nejzákladnějším uměleckým projevům v Asii. Původní zcela pragmatické důvody (použití přírodního laku k impregnaci pro běžně používané předměty) doplnila touha

¹⁹⁵ Z období Asuka se zachovaly malby na domácím oltáři provedené olejovými barvami na lakovaném podkladě. BOHÁČKOVÁ, L.; WINKOLHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 239.

¹⁹⁶ BOHÁČKOVÁ, L.; WINKOLHÖFEROVÁ, V., 1987, s. 241.

¹⁹⁷ *Surimono* je často čtvercového formátu, jde o příležitostnou grafiku tištěnou na zakázku literátských klubů u příležitosti Nového roku, kulturních akcí, výročí a podobně. Obdoba pozvánek nebo reklamních a propagačních tisků.

¹⁹⁸ Ukázka dvou vějířů a dle nich tištěných knih. GERSTLE, C. A.; CLARK, T.; YANO, A., 2005, s. 143.

po výzdobě a estetickém vnímání předmětu. V Japonsku toto umění dosáhlo mimořádné úrovně, a to jak v technických, tak i estetických parametrech. Lak pokrýval jakýkoliv materiál, 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. Z mnoha lakových technik byla pro vyzdobení vějířových konstrukcí nejvhodnější a nejčastěji používaná technika *makie*¹⁹⁹, 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 období Muromači se stala vyhledávanou vysoká reliéfní *takamakie*, *našidž*, *kawarinuri* [obr. 26]²⁰⁰.

4.5.2.3 Technika dřevořezu

Z pohledu historického byla tato tisková technika známá již v osmém století v prostředí buddhistických klášterů²⁰¹. Mniši ji používali k tištění posvátných textů a doprovodných ilustrací. V počátcích byly tištěny černobílé svaté obrázky, jejichž období lze najít i v evropské křesťanské tradici. Náboženský vliv se postupně vytrácel a přibližně v šestnáctém století se technika dřevořezu osvědčila i pro potřeby

¹⁹⁹ *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.

²⁰⁰ *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. 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. SUCHOMEL, F.; SUCHOMELOVÁ, M., 2002, s. 11.

²⁰¹ Přesný technický popis postupu tisku v mnohé odborné literatuře např. BALEKA, J. 1997, s. 87.

v běžném světském životě, například v knižní ilustraci. Na tematiku pouličních výjevů se ve svém díle zaměřoval například Hišikawa Moronobu (1618-1694).

Technika tisku zažívala během dalších let vlastní vývoj a proměnu. Černobílé tištěné obrázky (*sumizurie*) byly počátkem osmnáctého století ručně kolorovány rumělkou *beni* (*benie*). K největšímu zdokonalení techniky barevného tisku došlo v druhé polovině osmnáctého století. Barevná škála se rozrůstala díky možnosti přidávání štočků podle požadavků na barevnost. Samostatný štoček byl vyráběn pro rumělkou, dále pro žlutou, růžovou a zelenou barvu, takže v padesátých letech osmnáctého století již existovaly pětibarevné tisky, které 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 byly, a dodnes jsou, symbolem japonského dřevořezu **[obr. 27]**.

Cestu japonskému dřevořezu do Evropy zprostředkovala díla Kacušiky 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 Rimpa. Evropskými umělci byl velice oceňován i pro svůj netradiční a experimentátorský přístup²⁰². Patřil mezi první umělce, kteří se odvážili použít zcela netradičně jako samostatné téma obrázků *ukijoe* krajinu bez lidí. Pro své krajinné

²⁰²Bylo 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.

pojednání zvolil posvátnou horu Fudži a vytvořil 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 kolo [obr. 28]²⁰³. Pro základní barvu použil modrého štočku, celek proložil barevnou škálou především žluté nebo zelené barvy v kombinaci s pruskou modří. Jeho dílo zaznamenalo nebývalý úspěch, a proto pokračoval další sérií pohledů na horu, tentokrát při pohledu ze zadní strany²⁰⁴.

Podobná témata si ještě vybíral Andó Hirošige (1797 – 1858), ale již byl 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. Dokladem mohly být práce inspirované Hirošigeho cestou z města Edo do Kjóta, kterou prošel v roce 1832 a navštívil všech padesát tři stanic u silnice Tókaidó [obr. 29]. 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 stále více v dílech následníků projevovaly evropské vlivy, především stínování, které naznačuje převzetí prvku pravděpodobně z techniky mědirytu²⁰⁵.

²⁰³HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., 2004, s. 29.

²⁰⁴Nevyhýbal 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.

²⁰⁵HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., 2004, s. 30.

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).

5 PERCEPCE JAPONSKÝCH VLIVŮ

Při zjišťování samotných japonských vlivů v evropské vějířové tvorbě bylo potřeba vzít v úvahu provázanost s historickými událostmi, jako byly například zámořské výpravy. Právě toto období je spojeno s první etapou ovlivňování ve vějířové tvorbě, která se odehrává po velkých zámořských objevech, především od počátku šestnáctého století. Zde se působení projevuje především převzetím a změnou samotné konstrukce vějířového mechanismu a dochází 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 japonismus²⁰⁶.

5.1.1 První etapa

Podstatnou roli sehrály zámořské objevy v době patnáctého století. Nově se rodící typ společnosti vynikal hospodářským zázemím a výkonností, pružností při zavádění novinek a ochotně přijímal nové, pokrokové myšlenky. Postupně více a více prosazoval a expandoval, ve snaze uspokojit své mocenské požadavky²⁰⁷. Prostřednictvím zámořských výprav, především španělských a portugalských, došlo v evropském prostředí také k významnému intelektuálnímu posunu, což se odráželo i ve všech oblastech života. Informace o dalekých krajích byly

²⁰⁶ Japonismus poprvé definoval francouzský kritik umění Philippe Burty (1830 – 1890) kolem roku 1867. 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.

²⁰⁷ Detailní rozbor od prvních zámořských výprav spojených s křížovými výpravami a katolickými misemi do Mongolska a postupné pronikání dále na Dálný východ. BUDIL, T. I., 2001, s. 144.

však nesouměrně roztroušené po Evropě²⁰⁸, takže změny ve stylu života, nebo například různé módní trendy, zůstaly po nějakou dobu privilegiem jen několika zemí. Z této doby, tj. poloviny šestnáctého století, lze objevit první orientální vlivy v oblasti vějířové tvorby. V Evropě se objevují první skládací vějíře.

Počátek šestnáctého století byl ve znamení důležitého obratu. Vějíř se dostal opět do pozice luxusní a exkluzivní věci určené pro královské a aristokratické ženy. Tento trend byl výsledkem převzetí japonské konstrukce skládacího vějíře. Ta byla pro společnost lákavou nejen tím, že byla novinkou, ale především svým orientálním původem, který jí dával punc exotičnosti.

Doposud hrála důležitou roli ve výrobě vějířů především Itálie. Tato země udávala formální normu pro společenské postavení ženy skrze prezentaci nákladných oděvů a exkluzivních ozdob. Proslaveným střediskem zručných umělců a řemeslníků byly například Benátky, kde se specializovali na barvení peří i hedvábí. Lze tedy předpokládat, že díky rozsáhlému obchodu mezi Benátkami a Levantou²⁰⁹, se mohly první skládací vějíře do Itálie dostat již kolem roku 1500. Nicméně nelze tento předpoklad doložit konkrétními hmotnými doklady.

Díky otevření 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 Španělsku byly ty, které jako první nosily exotické doplňky o desetiletí dříve, než se

²⁰⁸ Nerovnoměrnost informovanosti byla zapříčiněna nejen rozdílností k přístupu možnosti vzdělání různých sociálních vrstev, ale také záměrným utajováním nových faktů, praktikované na portugalském dvoře. Šlo o poznatky arabských vědců z oblasti geografie, matematiky, lékařství, astronomie. BUDIL, T. I., s. 199.

dostaly do módy na dalších evropských dvorech²¹⁰. 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 hlavně s kořením, ale také s dalšími exotickými artefakty. Brzy se do Lisabonu dostávalo nejluxusnější zboží z Asie, především Číny²¹¹. Tím docházelo k novým mezikulturním vlivům. Do tohoto přístavu přijížděly také čínské džunky ze souostroví Lequios za obchodem s různým zbožím. Mezi jejich zboží patřily i bohatě zdobené vějíře ze souostroví Rjúkjú²¹². Skutečnost, že lisabonský dvůr, přesněji portugalská královna Kateřina Rakouská (1507 – 1578), se velmi zajímal o dovážené exotické zboží a byl dobře informován 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 odvozené od názvu místa původu. Zakoupila a nechala si také dopravit čtyři slonovinové skládací vějíře typu *brisé*²¹³

²⁰⁹ Levanta je označení pro historickou oblast Středomoří, zahrnující přístavní města v Izraeli, Sýrii, Jordánsku. Znamenalo to přeneseně krajinu, kde vychází slunce, čímž bylo myšleno vše na východ od Itálie.

²¹⁰ Profesorka dr. Annemari Jordan, nezávislá vědkyně, přednášející na Univerzitě v Lisabonu, svým článkem o exotických renesančních doplňcích na španělském dvoře se pokusila vyvrátit dosavadní názor, že exotické doplňky, myšleno skládací vějíře, přišly do Evropy až prostřednictvím Kateřiny Medicejské, která je z Itálie přivezla s sebou na francouzský dvůr. Téma o dovozu a obchodu s exotickými předměty v Lisabonu a jejich vlivu na kulturu ve Španělsku a Portugalsku, a jejich prostřednictvím na kulturu dalších zemí v Evropě, přednesla na univerzitním sympoziu v Zürichu, v prosinci 2012. Universität Zürich [online]. [cit. 2013-01-29]. Dostupný z WWW: Viz

<http://www.khist.uzh.ch/chairs/neuzeit/res/conf/zurich12d/ABSTRACTS_2012.pdf>.

²¹¹ 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.

²¹² 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.

²¹³ Název *brisé* je evropský ekvivalent pro japonské skládací vějíře *hiógi*, jehož žebra jsou vyrobená v celé délce z jednoho materiálu. Viz kapitola o vývoji vějířů v Japonsku.

ze souostroví Rjúkjú²¹⁴. V roce 1564 pořídila dalších 178 vějířů, z nichž některými obdarovala své dvorní dámy²¹⁵. Přestože byly vějíře velmi žádané a ustálil se pro ně název *leques*, který odkazoval na místo vzniku, 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 tyto dokumenty dokladují 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 typů²¹⁶. Například na jednom obraze byl součástí jejího dvorního roucha skládací vějíř s černými lakovanými žebry, odpovídající typu japonského vějíře *gunsen*²¹⁷. Marie přinesla oblibu pro orientální předměty na kastilský dvůr, ale klíčovou roli pro další rozšíření skládacích vějířů na španělském dvoře, měla Juana Rakouská (1535 – 1573), sestra Filipa II. (1527 - 1598). Orientální skládací vějíř se stal nezbytnou rekvizitou jejího společenského postavení, což dokazují všechny dvorní portréty, a to i ty vdovské. Kolem roku 1567 dosahoval zájem, doslova mánie, po orientálním luxusním 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, pižma, jantaru, ale i vějířů. Utratila nemalé

²¹⁴ 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.

²¹⁵ JORDAN, A., 1999, s. 28.

²¹⁶ 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.

²¹⁷ Podrobnější popis japonských vějířů viz následující kapitola.

prostředky za tyto obchody a svou vášeň přenesla i na Filipa II., jak vyplynulo z jeho posmrtného inventáře. Zde byly detailně uvedeny různé exotické vějíře, ale i například bohatě zdobená držadla pro oháňky z Indie a Brazílie (*mosqueadores*) nebo 370 skládacích vějířů *abanillos*²¹⁸. Portugalský dvůr, kde nádhera a okázalost dvorního oděvu hrála velmi významnou roli ve vývoji módy, předložil Evropě skládací vějíř jako nový módní trend, který rychle přijaly i konkurenční dvory ve Francii a Anglii [obr. 30].

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 společnosti²¹⁹ do Holandska, Anglie a Španělska skládací vějíře ve značném množství (až 100 000 kusů na jedné lodi) a odtud byly dále exportovány do Ameriky²²⁰. Obchod se soustřeďoval hlavně na dovoz zboží, zdobeného speciální japonskou technikou laku. Brzy poté se v Evropě začala tyto technika napodobovat a označovat se anglickým termínem „japanning“²²¹. Příkladem těchto snah byl vynález speciální lakové techniky bratří Martinů z Francie, nazývané dnes technikou „vernis Martin“²²². Dochované vějíře, na nichž byla použita tato laková technika, byly vždy *brisé* vějíře s figurálním námětem v centrální ozdobné kartuši

²¹⁸ 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>>.

²¹⁹ 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.

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

²²¹ HÁNOVÁ, M., 2010, s. 21.

²²² Nutno přiznat, že bratři Martinové vějířová žebra nevyrobili, nebo prozatím pro to není důkaz, byli specialisté na kočáry. Jejich technologii fermežových laků převzali výrobci vějířových žeber, především v Holandsku, a tak se u sběratelů vějířů ustálil tento termín. AUGUSTA, J. M., 1927, s. 1005. Podobně JIŘÍK, F. X., 1900, s. 227. nebo TRENCH, L., 2000, s. 516.

na aversové straně a s orientalizující miniaturou nad spojovacím nýtem [obr. 31]²²³.

Díky obchodnímu rozkvětu a zvyšujícímu se bohatství Holandska se objevil i fenomén sběratelství, tak jak jej známe od renesančních dob z Itálie²²⁴. V Holandsku se však objevil nový typ sběratele, měšťana, většinou umělce. Reprezentantem takového sběratele nového typu byl malíř Rembrandt van Rijn (1606 – 1669), jehož sbírka orientálních artefaktů byla považována za jednu z největších v Holandsku²²⁵. Díky tomu, že předmětem sběratelství nebyly jen obrazy a sochařská díla, ale i další drobné předměty, dochovaly se perské miniatury, knihy, drahokamy, krajky, výšivky, perské koberce a další tzv. „exotika“ i „kuriozity“²²⁶.

Mezi žádané zboží patřily samozřejmě i vějíře, a z nich nejoblíbenější typ tzv. *brisé* vějíře²²⁷. Protože na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století neměli evropští výrobci skládacích vějířů dostatek zkušeností a praxe, experimentovali s materiály a pokoušeli se napodobovat dovážené kusy²²⁸. První evropská žebra ze slonoviny měla

²²³ Tento typ vějíře vlastní například Victoria&Albert Museum nebo Západočeské muzeum v Plzni.

²²⁴ Z nejvýznamnějších byly slavné sbírky rodu Medici z Florencie, dále Albrechta V. Bavorského nebo Augusta Silného, saského kurfiřta. Významnou sbírku především 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.

²²⁵ Důkazem, že byl Rembrandt vášnivým sběratelem, dokazoval inventář jeho majetku, který byl vydražen v roce 1656. Popisoval na 140 obrazů, jak starých mistrů, tak i jeho současníků, nespočet kreseb, rytin i dalších předmětů v jeho kunstkomoře. Obsahoval komodity japonské, čínské, indické, a kromě porcelánu, zbraní, minerálů, lastur a benátského skla také vějíře. TOMAN, P., 1913, s. 72.

²²⁶ Není bez zajímavosti, že se v této době objevují i první stopy výroby falsifikátů a také první trhy s uměleckými předměty na veřejných trzích v Antverpách. Šlo o první typy aukcí v dnešním slova smyslu a také o první aukční katalogy. AUGUSTA, J. M., 1927, s. 10 - 13.

²²⁷ Termín *brisé* označuje vějíř vytvořený pouze ze žeber bez potahového listu. Všechna žebra spojuje nýt a ve vrcholu stužka, která drží jednotlivá žebra pohromadě v určitém odstupu. Podle způsobu adjustace stužky na vrcholcích žeber, současně umožňuje vzájemné překrytí nebo posun jednotlivých žeber přes sebe.

²²⁸ Ukázkou jednoho z japonských *brisé* vějířů dovezených z této doby je vějíř ve Victoria&Albert Museu v Londýně. HART, A. TAYLOR, E., 1998, s. 40.

poměrně vysoký reliéf, což činilo vějíř těžkopádným a špatně se s ním manipulovalo²²⁹. Později se tloušťka jednotlivých žeber zmenšovala ve snaze dosáhnout lehkosti japonských kusů, ale dvě krajní krycí lišty zůstaly nadále zesíleny, aby chránily složený list. Objevovaly se na nich jednoduché reliéfy v kombinaci s rytým dekorem. Holandsko, zpočátku i Anglie²³⁰, 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 světu²³¹.

Francie se stala od poloviny sedmnáctého století vůdčí zemí ve výrobě skládacích vějířů. „Zlatá éra“ skládacího evropského vějíře odstartovala v době vlády Ludvíka XIV.(1638 – 1715) a trvala v podstatě až do konce devatenáctého století. Cech výrobců vějířů založený v roce 1678 pod patronací krále s názvem *Association des Éventailistes*, dosahoval nejvyšších ocenění a postavení²³². V cechovních dílnách se vyráběly vějíře s konstrukcemi ze slonoviny, perleti, želvoviny v kombinaci se zlacením, vykládáním drahokamy a polodrahokamy nebo barvenými metalovými fóliemi. Zdobení žeber a krycích lišt se stalo středem pozornosti všech umělců a výrobců zabývajících se tvorbou vějířové konstrukce. Každá země vynikala vlastními specifickými zdobnými technikami. Například ve Francii to byly technika *clouté*²³³, v Itálii *pique*²³⁴

²²⁹ U vějířů této doby se délka žeber pohybovala kolem 23 cm a při rozevření dosahoval vějíř rozpětí listu 40 – 50 cm.

²³⁰ 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.

²³¹ Pouze Holandsko, které nesledovalo apriori náboženské cíle, mohlo pokračovat v obchodování se sídlem na ostrově Dedžima v zátocě u Nagasaki.

²³² Dochované registrací popisují 60 zakládajících členů a vstupní poplatek činil 400 livrejů. Kvalitu své práce dokazoval každý pracovník pětiletou učební dobou a za nějaký čas předkládal vlastní „*chef d'œuvre*“. HART, A.; TAYLOR, E., 1998, s. 54.

²³³ Technika podkládání metalovými nebo perleťovými tenkými destičkami pod jemně řezané ornamenty na krycí liště vznikla ve Francii a nazývá se *clouté*. MAYOR, S., 1990, s. 33.

[obr. 32]. Anglie dodávala na trh bezkonkurenčně nejjemněji prořezávané slonovinové *brisé*²³⁵ vějíře zdobené akvarelovými miniaturami prostřednictvím manufaktury založené v roce 1709, nazvané *Worshipful Company of Fanmakers*.

Až do konce osmnáctého století se dovážené předměty, především japonské lakové práce a porcelán, zahrnovaly pod označení „chinoiserie“ a to bez ohledu na to, zda šlo o výrobky čínské či japonské. Tyto předměty zdobily šlechtické zámecké salonky a kabinety kuriozit. Japonské i čínské motivy převzaté z těchto předmětů ovlivnily pozdně barokní dekor malířství, užitého umění i architektury. Motivy vycházely vstřícně 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.

Umělci vytvářející dekoraci a malby na vějířových listech velmi ochotně akceptovali výtvarnost, motivy i kompozice s ikonografickými významy²³⁶. S hravostí rozvíjeli motivy pomyslných krajín, exotických květů i zvířat v romantickém pojetí. Původní symbolika konkrétních květinových motivů nebyla pravděpodobně umělců známa, ale to jim nebránilo, aby zobrazovali stejné motivy, jako například mučenku, pivoňku, snítky s květy planých jablek, sakur a třešní, které můžeme vidět na dochovaných evropských vějířových listech. Charakteristické bylo plošné zobrazení směsice květů, které neměly zobrazovat naturalistické detaily, ale pouze zjednodušeně naznačovat a akcentovat základní tvary a rysy zobrazovaných květů, tak jako tomu bylo v japonské malbě²³⁷. Přestože byly detaily na takovýchto vějířích velmi dokonale propracované,

²³⁴ Technika vykládání zlatými a stříbrnými kolíčky na želvovinová nebo kostěná žebra. Prvenství vzniku se přisuzuje Neapoli. HART, A.; TAYLOR, E., 1998, s. 35.

²³⁵ Pozdější 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.

²³⁶ BALEKA, J., 1997, s. 138.

²³⁷ JIŘÍK, F. X., 1900, s. 229.

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*²³⁸, které měly pomáhat výtvarníkům, zobrazení obličejových rysů znamenalo pro evropské umělce nepřekonatelný „gordický uzel“, také evropská technika malby odhalila místo původu.

Všechny následující vývojové změny v námětu, které vznikly postupem doby při vývoji evropského vějíře, byly již výsledkem samostatné tvůrčí invence evropských vějířových tvůrců²³⁹. Důležitost importu skládacího vějíře do Evropy a jeho následného vlivu na další konstrukční vývoj evropského skládacího vějíře je doložena jak výše zmiňovanými obrazy, rytinami²⁴⁰, inventáři, tak i samotnými dochovanými vějíři.

Zamyslíme-li se krátce nad otázkou symbolického významu vějíře v japonské kultuře a možností převzetí tohoto symbolu západní kulturou, musíme konstatovat, že jen těžko lze něco podobného tvrdit. Zajímavostí však zůstává fakt, že i přes neznalost japonské symboliky spojené s vějířem, získal vějíř v Evropě během sedmnáctého století podobnou symboliku. Shodné prvky v používání tedy vyplynuly ze společenské hierarchie a systému ceremoniálních obřadů, tak jako v Japonsku. Například dvorní dáma mohla v přítomnosti monarchy třítat vějíř pouze složený, mohla je však použít jako podložky pro předání písemné žádosti. Ve Francii bylo povinností darovat vějíř nevěstě a ve Španělsku

²³⁸ Jeho vzorníková alba byla vydávána tiskem a např. 7 grafických listů je ve sbírce Státního zámku Kozel.

²³⁹ Podrobněji k tématu evropského vývoje např. HART, A.; TAYLOR, E., 1998, podobně KAMMERL, Ch., 1989.

²⁴⁰ 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

obdarovával král během dvorních ceremonií na památku přítomné dámy košíčkem obsahujícím rukavičky, stužky, hedvábné punčochy, podvazky, voňavky a vějíře²⁴¹. Ve snaze sladit vějíř s hedvábným či atlasovým šatem, se začalo používat hedvábní nebo jiné textilie také pro listy vějířů. Jednou ze zajímavostí bylo, že i účes ovlivnil tvar vějířového listu²⁴². Vějíř se tedy stal i v Evropě něčím více, než jen pouhým módním doplňkem, a to na dlouhou dobu. Ještě v devatenáctém století anglický konzervativní časopis *Spectator* údajně komentoval používání vějíře takto: „Dáma bez vějíře se rovná muži bez kordu... ženy jsou ozbrojeny vějíři tak, jako muži kordy a někdy jimi vykonají více poprav.“²⁴³.

Tvar skládacího vějíře se podobně jako v Japonsku stal ozdobným dekorativním prvkem. Dekor vějíře lze nalézt například na porcelánu, keramice, nebo knižních vazbách. Pro tento typ knižních vazeb se používal název „*éventails*“²⁴⁴.

5.1.2 Druhá etapa

Otevření se Japonska Západu po roce 1868 vyústilo v explozi obchodu. Japonci byli vystaveni západním kulturním vlivům a přijali postupně řadu západních zvyků, včetně způsobu oblékání, a naopak okolní svět se opět začal seznamovat s kulturou Japonska a jejími artefakty²⁴⁵.

„Roční doby“, zobrazuje nejdětalněji skládací vějíř. Několik listů ze série zobrazujících módní doplňky je součástí sbírky grafiky Západočeského muzea v Plzni.

²⁴¹ KAMMERL, Ch., 1989, s. 49.

²⁴² Tvar listu vějíře byl údajně odvozen od účesu jedné z milostnic Ludvíka XIV., Angélique de Scoraille de Rousille de Fontange (1661 – 1681). Nosila vyčesané vlasy tak, aby připomínaly šupňovité pišťaly varhan. Takto vypadal vějíř, když byl složen a nesl i stejný název

²⁴³ BÖEHM, M., 1928, s. 57.

²⁴⁴ VOIT, Petr., 2008, obr. 425 – 426.

²⁴⁵ Podrobněji např. na téma ovlivnění změn v odívání WINKELHÖFEROVÁ, V. 1999, s. 219 – 236.

V důsledku politických a ekonomických změn v Japonsku zchudly velké skupiny obyvatel²⁴⁶, 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 Západané sice považovali 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 ohromných množstvích²⁴⁷ a vějíř se stal jedním z nejlevnějších japonských předmětů dostupných na Západě i pro průměrného občana. 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°. 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 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 nekoupil.

²⁴⁶ 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.

²⁴⁷ Existuje několik zdrojů, které zaznamenávají obchodní úspěchy, například publikace J. J. Reina *Umělecký průmysl Japonska*, vydaná v roce 1889. Shrnuje, že v letech 1881-85 činil celkový příjem z vývozu japonských vějířů 267.433,15.854, 89.060, 94.992 a dokonce 107.945 - v jenech. Rok 1885 uvádí autor jako zlomový pro export vějířů do různých zemí. USA byly největším dovozcem japonských vějířů v hodnotě 79,558 jenů, následovala Francie, Anglie a

Velká pozornost se věnovala krycím lištám, jež se staly téměř bez výjimky centrem pozornosti, tak jak to vyžadovala evropská tradice ve výzdobě vějířů. Nejžádanějšími se staly opět lakové techniky, jemné řezby, vykládané intarzované práce a objevuje se v Japonsku nový typ zdobení inkrustace ve stylu tzv. *šibajama*²⁴⁸. Typickými motivy tohoto stylu se staly různé druhy hmyzu, květiny nebo stromy a větvičky [obr. 33]. 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 převzali jej i evropské firmy. Tyto reklamní vějíře mají pro sběratele dodnes nezanedbatelnou originální hodnotu.

Silný vliv japonského umění na evropské umocnilo také pořádání výstav, jejichž hlavním cílem bylo pozvednout upadající řemeslnou kvalitu a originalitu uměleckoprůmyslových výrobků. Zatímco se na Světové výstavě v Londýně (*Great Exhibition of the Works of 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 1862²⁴⁹.

Německo. Skutečnost, že vějíře byly vůbec zmíněny, je důkazem jejich důležitosti jako zdroje obratu a ve smyslu jejich celosvětové popularity.

²⁴⁸ 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.

²⁴⁹ 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

Po této výstavě se mnoho z vystavených předmětů stalo základem pro různé orientální obchody. Byly to právě obchodní domy, kde se daly koupit japonské vějíře²⁵⁰. 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 Mikado v roce 1885²⁵¹. 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 pro operetu Mikado a také instruovali herce a členy souboru jak zvládnout japonské způsoby a zvyky, včetně správného používání vějířů²⁵². Jedním z návrhářů pracujících pro tuto divadelní společnost byl George Sheringham (1884 – 1937), dekorativní malíř, návrhář vějířů, divadelních kostýmu a scén, plakátů a knižních ilustrací [obr. 34]. Byl znám svým obdivem orientálních předmětů a také jeho návrhy vějířů vykazovaly prvky převzaté z japonských dřevořezů. Jeden z jeho vějířů byl silně inspirován dřevořezem od Kacušiky Hokusai Vlna z Kanagawy²⁵³.

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 Japonska²⁵⁴. Pozoruhodným obchodníkem a sběratelem, který podporoval v osmdesátých letech zájem o japonské zboží a japonismy byl Sigfried

londýnské výstavě. Tato výstava byla také prodejní prostřednictvím firmy Farmer&Rogers. HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 28.

²⁵⁰ 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.

²⁵¹ Autoři William Gilbert a Arthur Sullivan úspěšně uvedli od 70. let 19. století několik oper s velkým úspěchem např. Pygmalion nebo Galateu. BROCKETT, O., 2008, s. 479.

²⁵² HUTT, J.; ALEXANDER, H., 1992, s. 30.

²⁵³ BALDRY, A. L. , 1904, s. 175 – 177.

²⁵⁴ 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 neaktivnějších jmenuji např. Vojtu Náprstka, jenž se zúčastnil londýnské výstavy.

Samuel Bing (1838 – 1905)²⁵⁵. 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 v rue Chauchat 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 skupiny Nabis [obr. 35]²⁵⁶.

Další výstava podporovaná královnou Viktorií I. (1819 – 1901) se pořádala v Londýně roku 1871. Anglie představila vějíře s šitou krajkou, která urychlovala výrobu a pro větší atraktivnost se doplňovala aplikacemi z ručně paličkové krajky. Přesto se Anglii nepodařilo dosáhnout věhlasnosti ve výrobě a zdobení vějířů jakou měla ve světě Francie, která si i nadále udržela své přední místo ve vývozu po celém západním světě²⁵⁷.

Stojí za zmínku, že vliv japonských vějířů na evropské umění konce devatenáctého století měl svou důležitost. Většina předních impresionistických malířů například zachytila na svých malbách Evropany obklopené snad každým japonským uměleckým předmětem, který se

²⁵⁵ 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, svících 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.

²⁵⁶ 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.

²⁵⁷ HART, A.; TAYLOR, 1998, s. 93.

tehdy dal získat, včetně všudypřítomného tisku *ukijoe*, stejně tak jako vějířů pevných i skládacích. Asi nejlepším příkladem byl obraz *La Japonaise* namalovaný Claudem Monetem v roce 1876²⁵⁸. Žena oblečená do přepychového kimona držela skládací vějíř a byla obklopena nejméně 15 tištěnými vějíři typu *učíwa*, které byly na stěně za ní a na podlaze a každý byl zachycený do nejmenšího detailu. Mnoho malířů také experimentovalo s formátem skládacího vějíře, právě tak jako japonští umělci, i oni v průběhu let objevovali možnosti kompozice, které tento formát nabízel.

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 mnohými odborníky umění²⁵⁹. Markéta Hánová²⁶⁰ vysvětluje tyto termíny takto: *„Z dnešního pohledu „japonérie“ představují jak obrazy západního 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 připomněla, že v době devatenáctého století se oba názvy používaly bez tohoto obsahové rozdílu. Protože se nejdříve vliv japonského umění projevil v uměleckém řemesle, lze toto rozdělení vysledovat i v evropské vějířové tvorbě.

²⁵⁸ Monetův obraz je ve sbírce Musea of Fine Arts Boston. [online]. [cit 2013-03-29]. Dostupné z WWW: <<http://www.mfa.org/collections/object/la-japonaise-camille-monet-in-japanese-costume-33556>>.

²⁵⁹ První použil označení „japonérie“ francouzský spisovatel Jules de Councourt, ve svém dopise uměleckému kritikovi Philipu Burtymu v roce 1867. V českém prostředí byl používán výraz „žaponský“, který používala např. Zdeňka Braunerová, Arnošt Hofbauer, Julius Zeyer. HÁNOVÁ, M., 2010, s. 21.

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.“²⁶¹.

²⁶⁰ Mgr. Markéta Hánová, PhDr., od roku 2012 ředitelka Sbírký orientálního umění Národní galerie v Praze.

²⁶¹ HÁNOVÁ, M., 2010, s. 21.

6 ZÁVĚR

Předkládaná práce si nekladla za cíl podrobně zmapovat všechny hraniční oblasti výtvarného kultury související s daným tématem, neboť zcela jistě by přesáhla stanovený rozsah. Proto jsem se soustředila na popsání, dle mého soudu, hlavních vývojových linií daného artefaktu, což bylo podstatné pro objasnění základního cíle práce. Z výše zmíněných důvodů jsem pominula detailnější popisování historického vývoje vějíře v Evropě od doby panování Ludvíka XV. zhruba do poloviny devatenáctého století. Jistě jde o velmi zajímavé téma jak z pohledu uměleckořemeslného ztvárnění konstrukce, tak například z pohledu proměny zobrazovaného tématu na vějířovém listu, ale jde již o samostatnou fázi vývoje evropského vějíře, kdy japonské vlivy nelze 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 bylo doložit percepci japonských vlivů v evropském prostředí.

V úvodu vyslovený předpoklad, že výsledkem percepce (tedy vnímání na základě zkušenosti přímého poznání věci a orientace ve světě věcí²⁶²) byl samotný skládací vějíř, byla doložena skutečným výskytem tohoto předmětu. Hypotéza byla podložena konkrétními odkazy na historické prameny a události a uměleckými artefakty v evropských muzeích. S ranou fází dovozu japonských uměleckých předmětů v době baroka je spojeno také první období percepce japonských vlivů, neboť jejím výsledkem bylo čisté převzetí uměleckých prvků a dekoru, v případě vějířové tvorby šlo o převzetí japonského konstrukčního systému. Na rozdíl od této etapy dochází v devatenáctém století, tedy v druhé

²⁶² WHITEHEAD, A. N., 1998, s. 8.

etapě japonského působení na evropské umění, již k receptivním projevům.

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

Vincent van Gogh (1853 – 1890) patřil sice k postimpresionistům, kteří již ve svých dílech využívali receptivně japonského stylu, ale jeho první snahy lze považovat za perceptivní. Příkladem byl obraz *Most za deště* z roku 1887, obraz *Dva krabi*, vytvořený podle náčrtníku Manga [obr. 36]²⁶³, nebo zrcadlově převrácený obraz *Kurtizány*, podle Kesai Eisena²⁶⁴. Patřil k velkým a nadšeným obdivovatelům japonského umění a během svého pařížského/arleského období v letech 1886 – 1888 vytvořil množství obrazů se studii květin podle japonského stylu. Velmi jej oslovil symbolistní charakter námětů, barevnost s novou perspektivou a jemná přirozenost v naprostém protikladu ke klasickým pravidlům západního světa. Japonská kompozice se proti evropské jevila jako odstředivá, podřízená dynamické struktuře kurvilineárního vzoru. Japonský obraz byl již odstředivě konstruovaný, což plně odpovídalo japonskému vnímání přírody, kde člověk byl jen nepodstatnou součástí světa neboť, jak píše Lubor Hájek: „*Nejvyšším ideálem japonského*

²⁶³ Hokusaiova Manga byla zveřejněna v roce 1888 v časopise *La Japon artistique*. Vzácné vydání jednoho dílu z roku 1814 deponuje ve své sbírce knihovna Západočeského muzea v Plzni.

²⁶⁴ Oba obrazy jsou ve vlastnictví Rijksmuseum Vincent van Gogh, v Amsterdamu. LECALDANO, P., 1986, s. 7 – 8.

a čínského umění bylo vyjádřit místo živé i neživé přírody v nekonečnu²⁶⁵.

Naproti tomu dosavadní evropská kompozice byla vždy uzavřená, dostředivá a statická, a tak se mohlo evropskému umělci zdát, že Japonci neznali perspektivu, neboť jejich figury byly bizardně pokroucené a obrazy neměly hloubku²⁶⁶. Tento markantní rozdíl však fascinoval van Gogha. Zpočátku poměrně věrně napodoboval japonské předlohy, obdivoval se lehkosti tahů, kterými dokázali Japonci vytvořit postavu. Na podzim 1888 napsal Gauguinovi: „... musím dospět k tomu, abych udělal postavu několika tahy jako Japonci. Až to budu mít, budu se moci pustit do bulvárů, do ulic a do spousty nových motivů“²⁶⁷. Gogha i Gauguina přivedlo japonské umění k přesvědčení, že obraz bude daleko působivější, jestliže se modelování a další detaily zjednoduší, zvýrazní se barvy a pomine iluze hloubky.

Dalším příkladem byli umělci z Manetova okruhu, kteří jako první reagovali na možnosti, jež jim nabízela japonská barevná grafika. Oceňovali především odvážnou japonskou invenci provedenou mistrovskou technickou dokonalostí, netradiční pojetí volených námětů a nesvázanost s jakýmkoliv akademickými pravidly a klišé. Kontrast s elementárními pravidly evropského malířství hluboce zapůsobil na impresionisty a donutil je zamyslet se nad zakořeněnou nadvládou „vědění nad viděním“²⁶⁸. Zobrazení námětů „jen tak jakoby náhodou“ (například pohledy na horu Fudži nebo necelistvost postavy odříznuté okrajem krajiny) zaujaly Edgara Degase (1834 – 1917) a přivedly k otázkám, proč by bylo nutné ukazovat celou postavu nebo její podstatnou část. Jeho nový přístup byl patrný na pastelových obrazech

²⁶⁵ HÁJEK, L., 1980, s. 299.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 253.

²⁶⁷ LECALDANO, P., 1986, s. 8

baletek nebo z prostředí koňských dostihů, kde řešil složité perspektivní zkratky, účinky a souhru světla a stínu na lidském těle a naznačoval nově pohyb nebo prostor²⁶⁹.

Japonské umění bylo v obou zmiňovaných etapách (myšleno ve vztahu k vějířové tvorbě) velmi aktuálním dobovým tématem, stalo se předmětem obdivu, nápodobování i inspirací. Protože se japonské umění vyznačovalo složitými uměleckořemeslnými postupy, kultivovanou strukturou modifikovanou staletími umělecké kontinuity, kdy se musely vypořádávat s čínskými vlivy, dalo by se s trochou nadsázky nalézt i několik paralel s evropskými dějinami umění.

Na závěr mohu konstatovat, že střetávání odlišných kultur vedlo vždy k obohacování i rozšiřování a jeho vůdčími strůjci byli a jsou často umělci ve všech oblastech umění, kteří svými díly přibližují a zpřístupňují veřejnosti takto své interpretace. První inspirace se odrazily zpočátku v uměleckém řemesle nebo oděvní tvorbě a posléze ve výtvarném umění. Tak se lidé mohou setkávat vedle originálních exotických artefaktů s těmi projevy výtvarného umění, které byly vytvořeny pod vlivem cizí, v našem případě, japonské kultury.

²⁶⁸ GOMBRICH, E. H., 1989. s. 430.

²⁶⁹ Tamtéž, 431.

7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

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.

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 reálie*. 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. Str. 144. 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 dřevořezu*. Praha : Národní galerie, 2005. ISBN 80-7035-309-0.

HONCOOPOVÁ, Helena; BRAUNOVÁ, Dagmar. *Zlatý věk ukiyoe: japonský dřevořez 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 : Kaiserreich Kunst, 1982. ISBN 0-9079-1800-X.

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 80-200-1019-X.

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).

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

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. Str. 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.

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.

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

STEVENSON, John. *Yoshitoshí'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'Eventail. Les brevets déposés en France au 19 éme siècle*. Vézenaz, 1986. ISBN 2882260024.

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

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

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

Periodika:

ALEXANDER, Hélène. *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.

CANTÓN, 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 Dálného východu a Evropy. *Umění a řemeslo : Čtvrtletník pro otázky lidové umělecké tvorby a uměleckého řemesla*. 1977. Ročník 2. s. 22- 28.

HÁJEK, Lubor. Princip spirály a diagonály v ornamentice a na obraze. *Kulturní tradice Dálného východu*. Praha, 1980. s. 253 – 257.

HOFBAUER, Arnošt. Žaponské umění. *Volné směry : měsíčník umělecký*. Praha: Mánes. 1897. s. 300 - 311.

JIŘÍK, F. Xaver. Japonism a jeho vliv na umění evropského. *Květy*. Roč. XXII, 1900. s. 63 – 77, 226 -241.

JORDAN, 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. Str. 89 – 92. [cit. 2013-27-01]. Dostupné z WWW: <<http://books.google.cz/books?id=tmUAAAAAMAAJ&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>>

8 RESUMÉ

The topic of the thesis is perception of Japanese influence in European art with the focus on distinctive part of 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 evolution from ancient time through middle age 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 found 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 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.

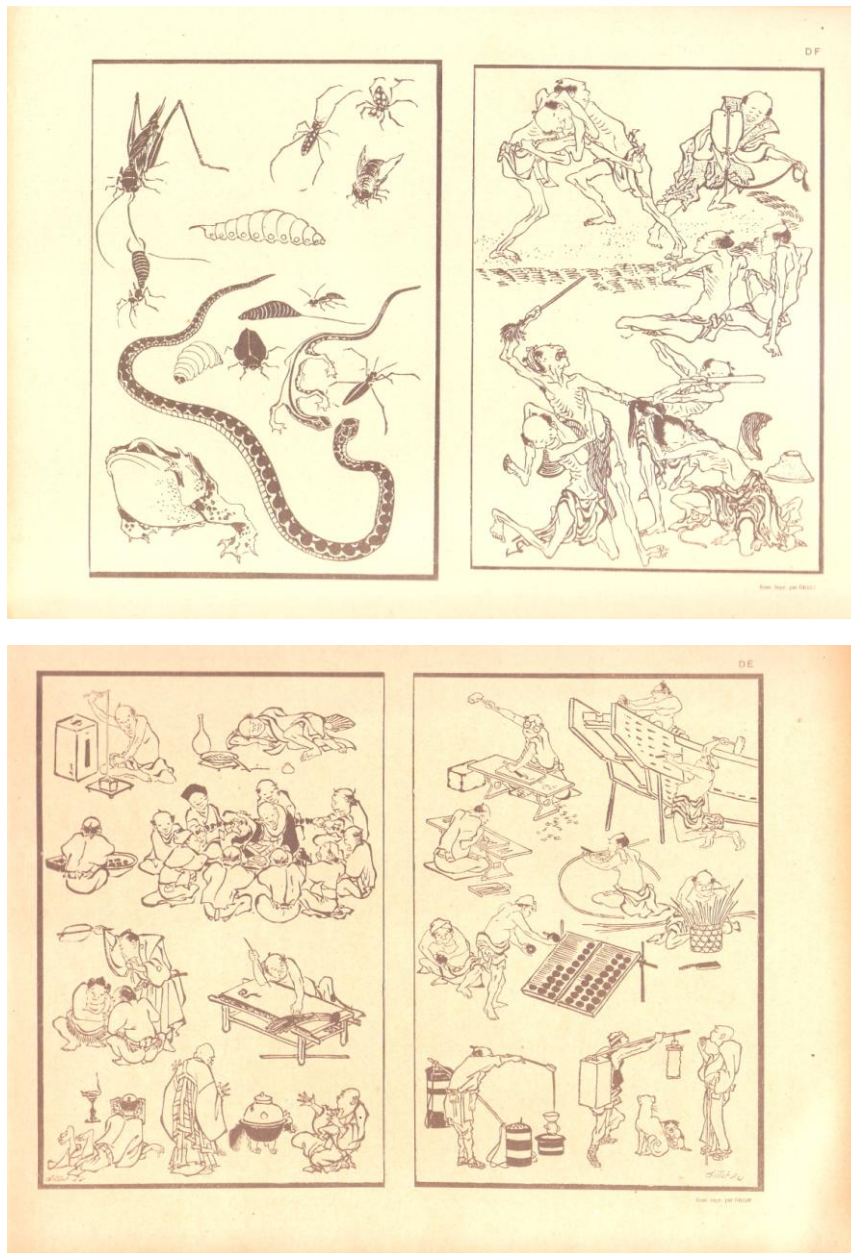
In theoretical part of the thesis available facts on historical evolution of fans in Europe are gathered, classified and analyzed. Both chapters comply with chronological arrangement in given territory. European part depicts different types of fans in different countries while Japanese part depicts particular 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. 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 webpages, databases and objects of art collections from Czech and international museums.

9 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Obr. č. 1

Tisky

Titul: náčrtníky Manga

Autor: Kacušika Hokusai (1760 – 1849)

Datace: 1814

Zdroj: BING, S. *Le Japon artistique : Documents d'art et d'industrie*. Troisième Volume. Paris : Marpon et Flammarion, 1888.



Obr. č. 2

Titul: terakotová soška

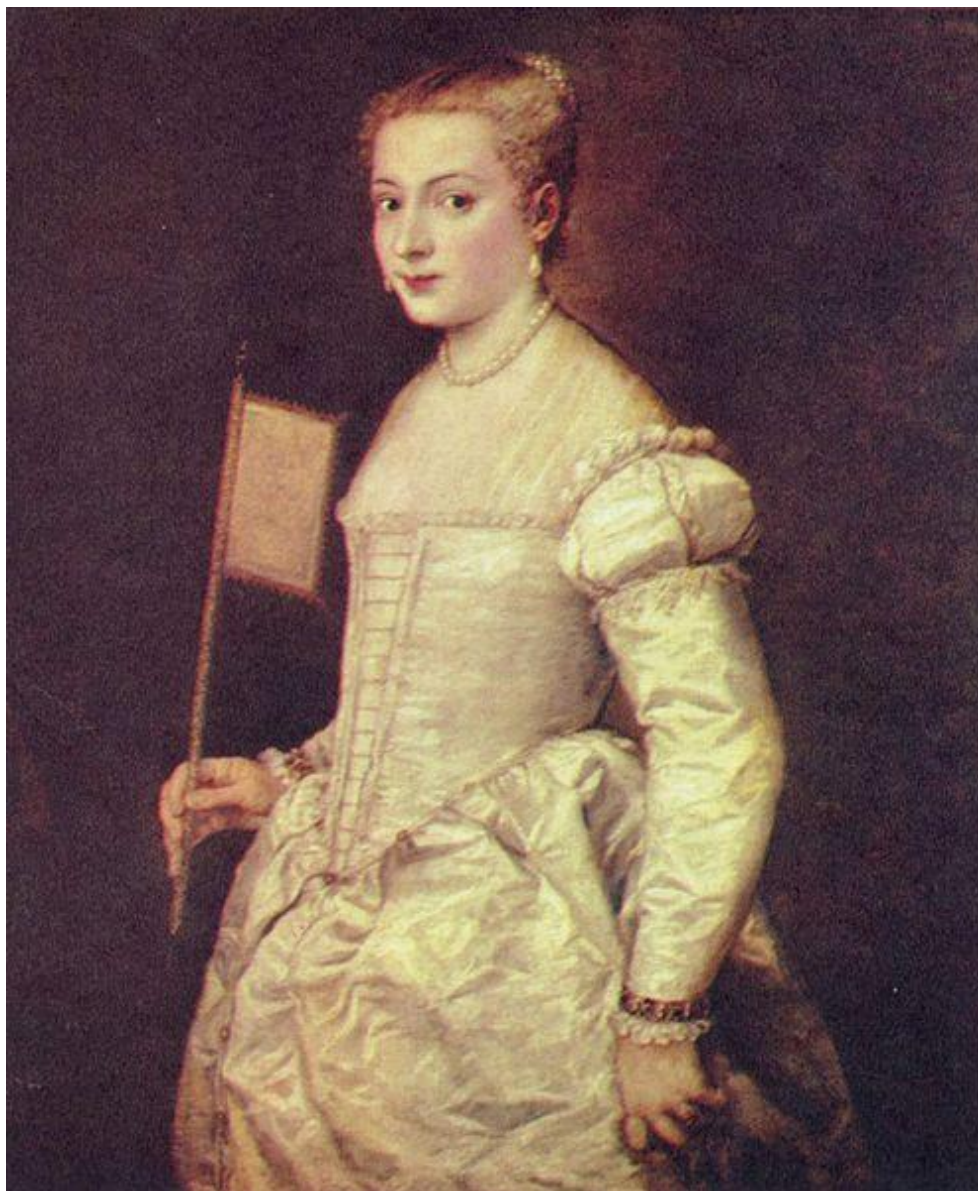
Autor: Anonym

Technika: terakota

Datace: 320 př. n. l.

Provenience: Tanagra

Dostupné: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altes_Museum_-_Tanagra_Figurine1.jpg



Obr. č. 3

Titul: Dívka v bílém

Autor: Vecelli Tizian (1488 /1490 – 1576)

Technika: olejomalba

Datace: 1555

Provenience: Itálie

Dostupné: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_072.jpg



Obr. č. 4

Vějíř skládací

Technika: *decoupage*, technika akvarelu a kvaše

Datace: před rokem 1700

Provenience: západní Evropa

Materiál: papír, slída,

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP 1371



Obr. č. 5

Titul: Skládací vějíř scéna *Fêtes Musiques*

Technika: malba kvašem, prořezávání,

Datace: kolem 1860

Materiál: papír, kost, kovová folie

Provenience: Francie

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP13725



Obr. č. 6

Titul: Skládací vějíř

Technika: malba kvašem, prořezávání,

Datace: 1793 – 1795

Provenience: Francie

Materiál: hedvábí, kost, kovové flitry, kovová folie

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP13722



Obr. č. 7

Titul: skládací vějř

Technik: malba kvašem, stříbření, rytí

Datace: kolem 1890

Provenience: západní Evropa

Materiál: perleť, hedvábí,

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP 22892



Obr. č. 8

Titul: Skládací vějíř s výšivkou

Technika: výšivka, malba, řezba

Datace: konec 19. století

Materiál: dřevo, hedvábí

Provenience: západní Evropa

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP 19671



Obr. č. 9

Titul: Alžběta I.

Autor: George Gower (1540 – 1596)

Technika: olejomalba

Datace: 1588

Provenience: Anglie

Dostupné: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen_Elizabeth_I_by_George_Gower.jpg



Obr. č. 10

Titul: svatební *brisé* vějíř s miniaturami

Autor: ve stylu Angeliky Kaufmannové

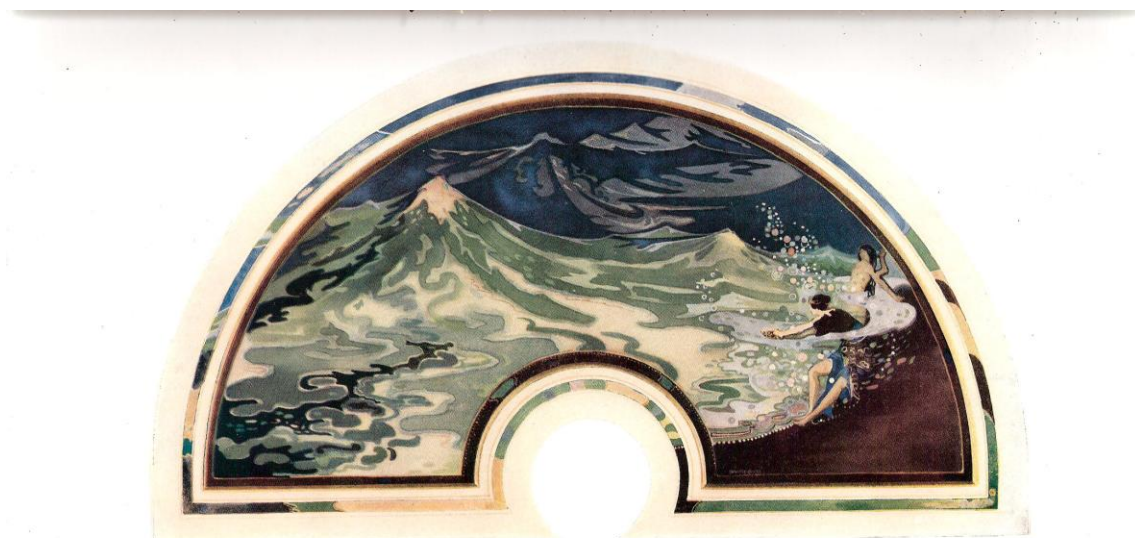
Technika: prořezávání, technika akvarelu, zlacení

Datace: 2. polovina 18. století

Provenience: Anglie

Materiál: slonovina, emaily

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP 13702



Obr. č. 11

Titul: Návrh vějíře

Autor: George Sheringham (1884 – 1937)

Technika: akvarel

Datace: počátek 20. století

Provenience: Anglie

Zdroj: BALDRY, A. L. Decorative panels and Fans by George Sheringham. *The Connoisseur*. Vol.23. 1904.



Obr. č. 12

Titul: vějíř skládací

Technika: malba kvašem, rytí, stříbření

Datace: 1870 - 1900

Provenience: Vídeň, Gebrüder Rodeck, K. K. Hoflieferanten

Materiál: hedvábí, perleť, stříbro

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP 19575



Obr. č. 13

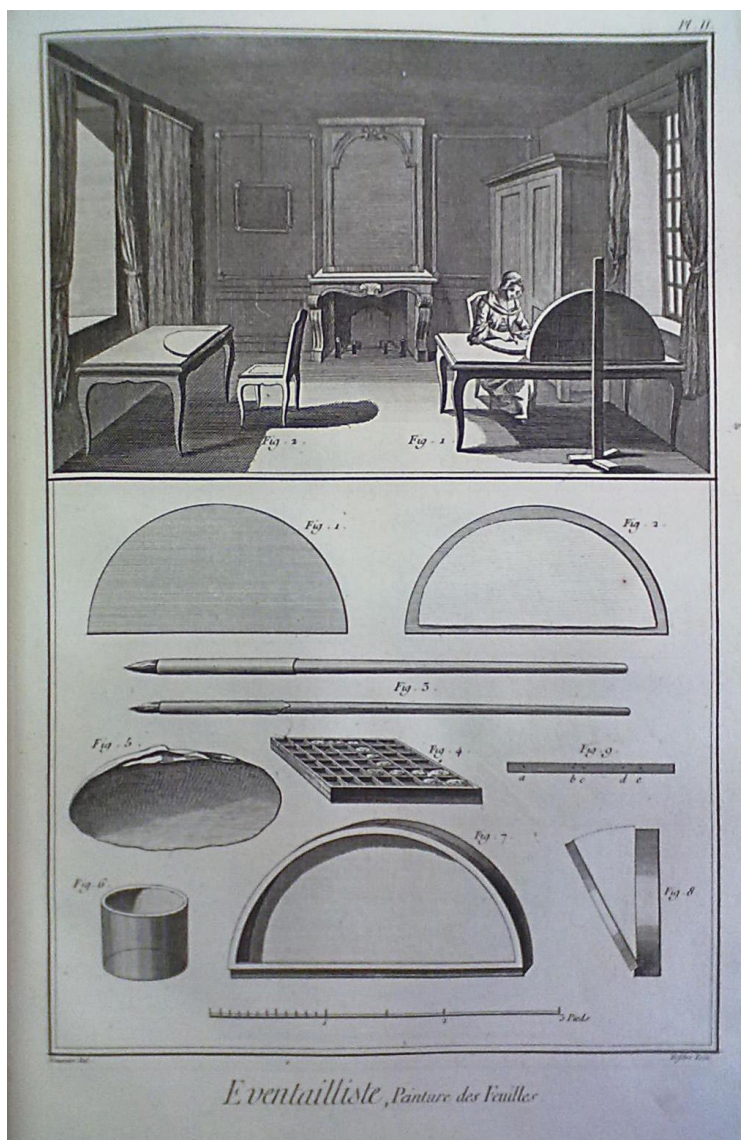
Titul: kokardový *brisé* vějíř

Datace: poč. 20. století

Provenience: Čechy

Materiál: termoplast

Soukromá sbírka BCK01



Obr. č. 14

Titul: Obrazová příloha – výroba vějířů

Datace: 1765

Provenience: Francie

Sbírka Západočeského muzea v Plzni

Zdroj: 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.



Obr. č. 15

Titul: Kokardový vějíř

Technika: splétání

Datace: 1892

Provenience: Itálie

Materiál: barvená sláma

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, NMP 63936



Obr. č. 16

Vějíř *uchiwa* - aversová strana

Titul: Herci divadla *kabuki*

Autor: Utagawa Yošiku (1833 – 1904)

Nakladatel: Enšúja Matabei z Horie- Čo

Technika: barevný dřevořez

Datace: 1869 - 1873

Provenience: Japonsko, Tokio

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP O/952



Obr. č. 16

Vějíř *uchiwa* - reversová strana

Titul: Slavnost Svátků mrtvých (*Bon no cuki*)

Autor: nečitelná signatura

Technika: barevný dřevořez

Datace: 1870

Provenience: Japonsko, Tokio

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP O/952



Obr. č. 17

Barevný dřevorez

Titul: Malý silák Kintaró si hraje s ďáblíky, s vějířem *gumbai učiwa*

Autor: Kijonaga

Technika: otisk základního štočku

Datace: c 1780

Provenience: Japonsko

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, O/621

Zdroj: HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., *Zlatý věk ukiyoe: japonský dřevorez ze Západočeského muzea v Plzni*. Praha : Národní galerie, Galerie výtvarného umění v Chebu, 2004.



Obr. č. 18

Barevný dřevorez

Titul: Kurtizána Nišikie z domu ódžija

Autor: Kicugawa Ezian (činný 1800 – 1835)

Technika: óban nišikie

Datování: cca 1818

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP O/553

Zdroj: HONCOOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., *Zlatý věk ukiyoe: japonský dřevorez ze Západočeského muzea v Plzni*. Praha : Národní galerie, Galerie výtvarného umění v Chebu, 2004.



Obr č. 19

Titul: Detail z keramické dózy, dva bojovníci s vějíři *gunsen*

Datace: konec 19. století

Provenience: Japonsko

Materiál: keramika

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP O/157



Obr. č. 20

Barevný dřvořez

Titul: Herec Bandó Shúka s vějířem *suehiro* s výzdobou tzv. *nekome* (kočičí oči)

Autor: Ósacký mistr - Hirosada?

Technika: koban nišikie

Datace: 1860

Provenience: Japonsko

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP O/720; O/712

Zdroj: HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., *Zlatý věk ukiyoe: japonský dřvořez ze Západočeského muzea v Plzni*. Praha : Národní galerie, Galerie výtvarného umění v Chebu, 2004.



Obr. č. 21

Barevný dřvořez

Titul: Onoe Macusuke se sekyrou jako silák Kanó, vějíř typu *čukei*

Autor: Utagawa Tojokuni (1769 – 1825)

Technika: óban nišikie

Datace: 1789

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP O/666

Zdroj: HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., *Zlatý věk ukiyoe: japonský dřvořez ze Západočeského muzea v Plzni*. Praha : Národní galerie, Galerie výtvarného umění v Chebu, 2004.



Obr. č. 22

Skříňka na líčidla a šperky, s dekorem tvořeným vějíři *mai ógi*

Technika: laková práce

Datace: konec 19. století

Provenience: Japonsko, pro export

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP O/1124



Obr. č. 23

Závěsný knoflík *kagamibuta*

Titul: Císařovna Džingó Kógó s ministrem a synkem

Datace: střední doba Edo

Provenience: Japonsko

Materiál: barevné kovy, slonovina

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP O/414

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



Obr. č. 24

Titul: vějíř *uchiwa* - Květy slivoně

Autor: Ogata Kórin (1658 – 1716)

Technika: malba tuší a barvami na zlatém fondu

Datace: 1702

Dostupné:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Plum_Blossoms%27,_ink_and_color_on_gold_paper_by_Ogata_K%C3%B4rin,_Japanese_fan,_1702,_Honolulu_Academy_of_Arts.jpg



Obr. č. 25

Vějíř *ógi* s etuí

Titul: báseň „Květ sakury“

Autor: Gango (pravděpodobně umělecké jméno mistra zápasu *aikidó*)

Nakladatel: vydáno jako upomínkový předmět u příležitosti 50. výročí zápasu *aikidó*

Technika: kaligrafie provedená černou tuší

Datace: nezjištěno

Provenience: Japonsko

Materiál: bambus, papír

Soukromá sbírka O/07



Obr. č. 26

Skládací vějíř

Titul: *ógi*

Autor: nezjištěn

Technika: výšivka na hedvábí, laková technika *kawarinuri*

Datace: přelom 19/20. století

Provenience: Japonko

Materiál: hedvábí, bavlna, dřevo,

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP O/1118



Obr. č. 27

Barevný dřvořez

Titul: Portrét krasavice s vějířem *uchiwa*

Autor: Kitagawa Utamaro (1753 – 1806)

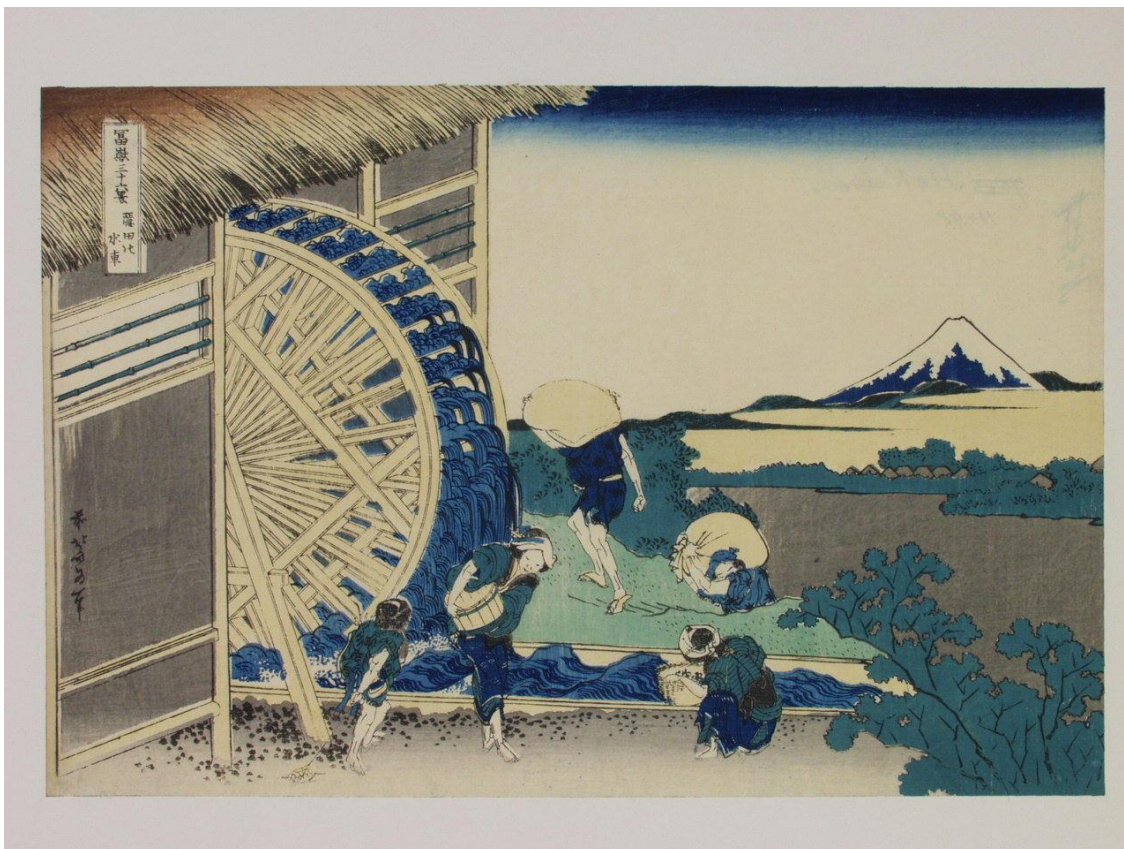
Technika: óban tate nišikie

Datace: kolem roku 1794

Provenience: Japonsko

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP O/634

Zdroj: HONCOOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., *Zlatý věk ukiyoe: japonský dřvořez ze Západočeského muzea v Plzni*. Praha : Národní galerie, Galerie výtvarného umění v Chebu, 2004.



Obr. č. 28

Barevný dřvořez

Titul: Pohled na Fudži ze série Třicet šest pohledů na Fudži

Autor: Kacuška Hokusai

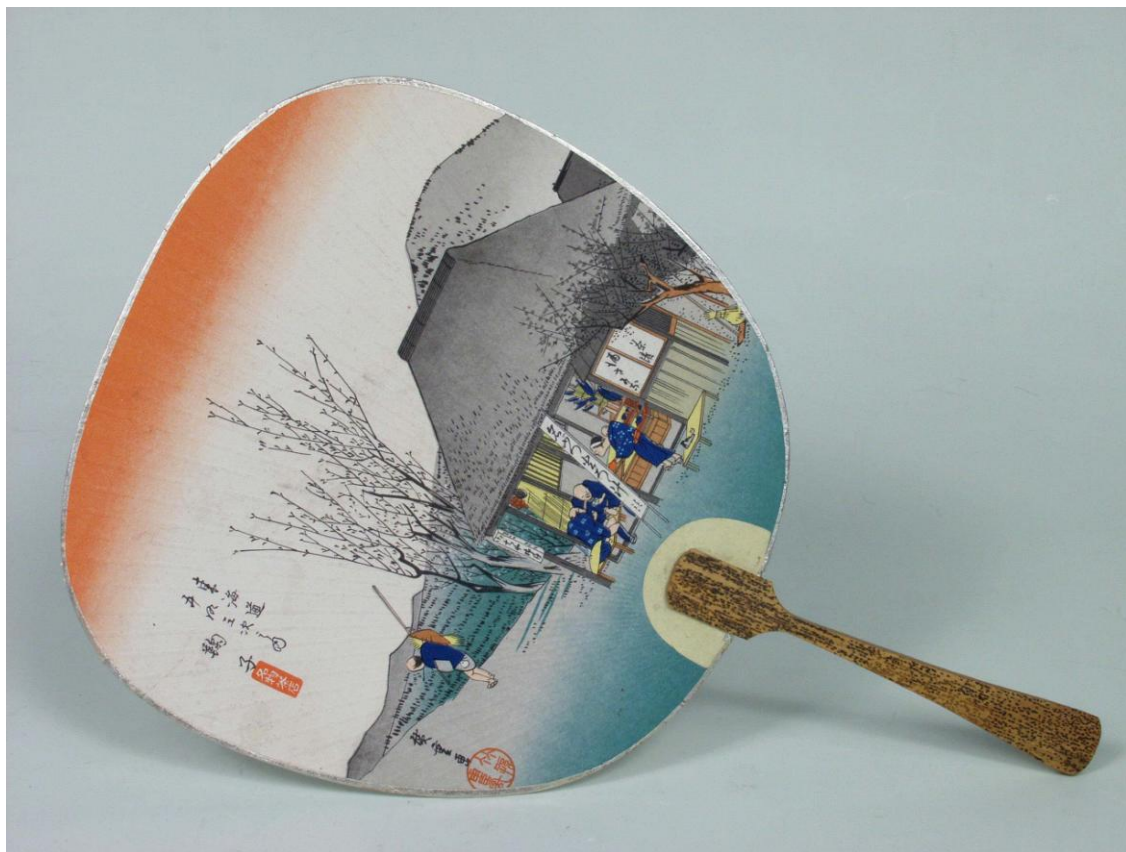
Technika: barevný dřvořez

Datace: kolem roku 1830

Provenience: Japonsko

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP O/761

Zdroj: HONCOPOVÁ, H.; BRAUNOVÁ, D., *Zlatý věk ukiyoe: japonský dřvořez ze Západočeského muzea v Plzni*. Praha : Národní galerie, Galerie výtvarného umění v Chebu, 2004.



Obr. č. 29

Vějíř *uchiwa* – aversová strana

Titul: Hirošigeho čajovna u stanice Mariko

Autor: Hóeidó - původní série Padesát tři stanic na silnici Tókaido z let 1832 - 1833

Technika: barevný dřevořez, novotisk

Datace: 20. století

Provenience: Japonsko

Soukromá sbírka O/07



FRANCES KNYVETT, COUNTESS OF RUTLAND BY ZUCCHERO

Obr. č. 30

Titul: Frances Knyvett, Countess of Rutland

Autor: Frederico Zuccheri 1540 – 1609

Datace: 2. polovina 16. století

Provenience: Španělsko

Zdroj: KENDELL, Barones. Some Notes on Fan Collecting, and the Fans belonging to Miss Moss, Fernhill, Blackwater. *The Connoisseur*.



Obr. č. 31

Titul: *brisé vějíř s miniaturou*

Technika: malba akvarelem, zlacení, lakování ve stylu „vernis Martin“

Datace: 2. polovina 17. století

Provenience: Holandsko

Materiál: slonovina, hedvábná stužka

Sbírka Západočeského muzea v Plzni, UMP 19046



Obr. č. 32

Vějíř skládací

Technika: piqué

Datace: před rokem 1700

Provenience: Itálie

Materiál: želvovina, zlaté kolíčky, papír

Sbírka Západočeské muzeum v Plzni, UMP 13694



Obr. č. 33

Vějíř *ógi*

Titul: Stavění sněhuláka

Autor: nezjištěn, exportní zboží pro evropský trh

Technika: kombinovaná technika, malba anilinovými barvami; krycí lišty inkrustovány stylem *šibajama*

Datace: po roce 1930

Provenience: Japonsko, pro export

Materiál: dřevo, kost, hedvábí, papír

Soukromá sbírka O/04



Obr. č. 34

Titul: Návrh vějíře

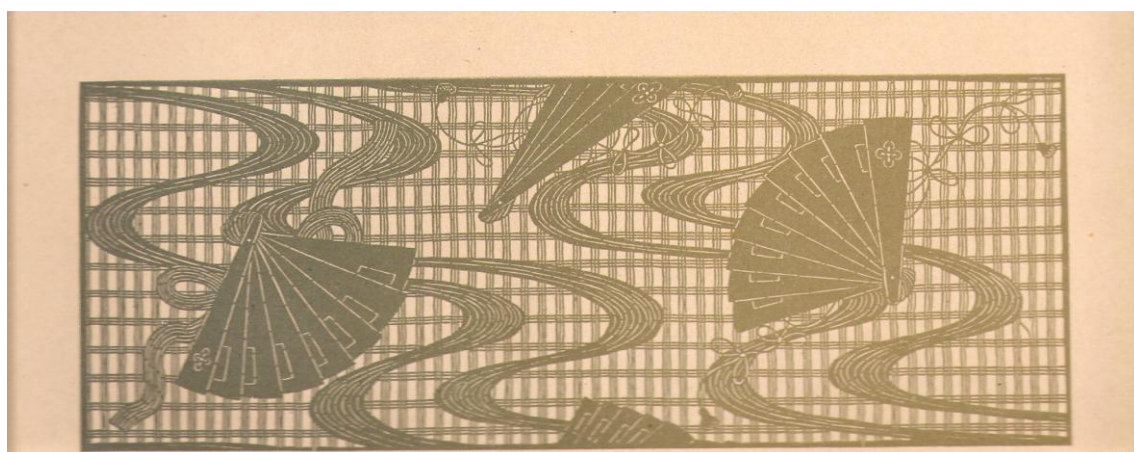
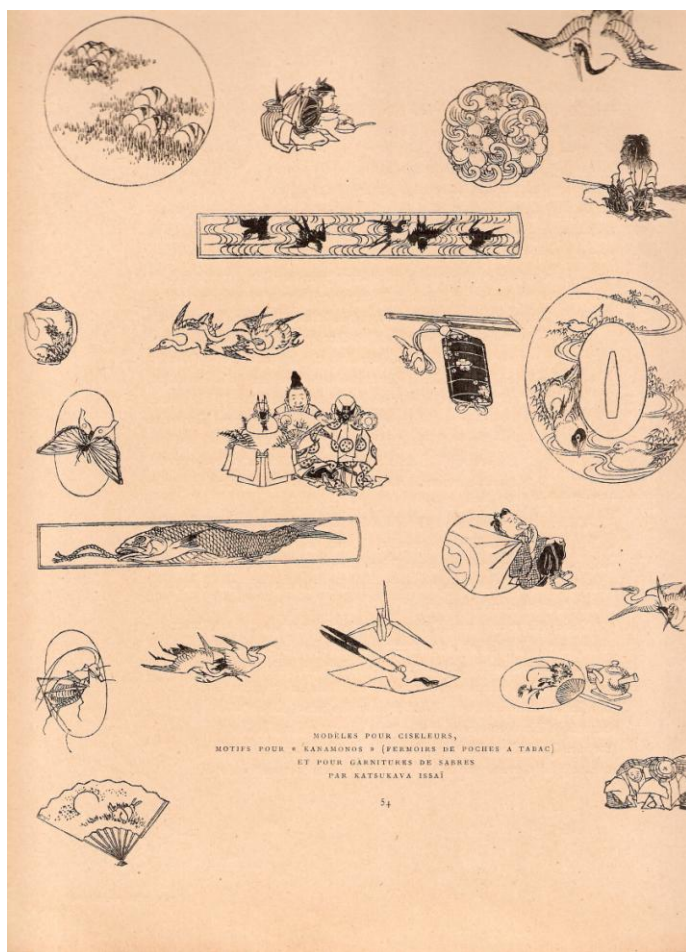
Autor: George Sheringham (1884 – 1937)

Technika: akvarel

Datace: počátek 20. století

Provenience: Anglie

Zdroj: BALDRY, A. L. Decorative panels and Fans by George Sheringham. *The Connoisseur*. Vol.23. 1904.



Obr. č. 35

Titul: obrazová příloha časopisu *Le Japon artistique*

Datace: 1888, Francie

Zdroj: BING, S. *Le Japon artistique : Documents d'art et d'industrie*. Troisième Volume. Paris : Marpon et Flammarion, 1888.