

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Lenka Richterová

**Proměny tradičních lidových řemesel v
Japonsku ve 20.století**

**Transformation of traditional folk crafts in
Japan in the 20th century**

Vedoucí práce: Doc. Ing. Jan Sýkora, M.A., Ph.D.

Místo a rok odevzdání : Praha, 2012

Poděkování

Chtěla bych touto formou poděkovat vedoucímu práce panu docentovi Janu Sýkorovi, z Ústavu Dálného východu za jeho cenné rady a připomínky v průběhu psaní práce. Dále bych chtěla poděkovat paní Kimatě Kaoru a panu Higučimu Masajukimu, japonským hrnčířům, se kterými jsem měla možnost konzultovat otázky současné keramiky. Jejich profesionální vhled a trpělivost při zodpovídání dotazů mi byly velkým přínosem.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 25.7.2012

.....

Jméno autorky

Abstrakt

Japonsko, coby země s významně silnou tradicí řemeslné výroby, prošla právě v této oblasti ve 20. století významnými změnami. Jedna z hlavních oblastí na tomto poli je japonská lidová keramika. Cílem této práce je představit, jak se keramické řemeslo a všechny jeho aspekty proměnily od restaurace Meidži do současnosti. Nejprve se práce soustředí na představení jednotlivých stylů lidové keramiky a způsobu práce hrncířů v období Tokugawa, načež se zaměří na vlivy, které působily na toto odvětví a změny, které přinesly. V závěrečné části se práce soustředí popis současného stavu a porovnání s minulostí a zamýšlí se nad filozofií tradice.

Klíčová slova

Mingei, keramika, lidové řemeslo, Janagi, tradice

Abstract

Japan, as a country with remarkably strong tradition of craftsmanship, undertook significant changes in this area in the 20th century. One of the main areas in this field is a Japanese folk pottery. The aim of this paper is to present how the ceramic craft and all its aspects transformed from the Meiji Restoration to the present. Firstly, it focuses on introducing the styles of folk pottery and the way traditional potters in the Tokugawa period worked, then it focuses on various influences which affected the field and the changes that brought. In the final part, the work focuses on the description of ceramic craft nowadays, the comparison with the past and tries to contemplate on the philosophy of tradition.

Keywords

Mingei, ceramics, folk craft, Yanagi, tradition

Obsah

Abstrakt	V
Klíčová slova	V
Abstract.....	VI
Keywords.....	VI
Obsah.....	1
Úvod	3
Poznámka autorky k pravopisu užitých výrazů	7
1. Seznámení se základní terminologií pojmů uvedených v této práci	8
1.1 Pojmy tradice, lidové řemeslo a <i>mingei</i>	8
1.2 Seznámení s terminologií keramické výroby	11
2. Keramické řemeslo v období Tokugawa a změny restaurace Meidži	17
2.1. Výroba a typy lidové keramiky v období Tokugawa	17
2.2 Život hrnčírů v období Tokugawa.....	40
2.3 Společenské změny po roce 1868 a jejich dopad na lidová řemesla	44
3. Janagi Sóecu a činnost Hnutí za záchranu lidových řemesel.....	49
3.1 Pozadí vzniku a vliv zahraničních myšlenkových proudů na teorii Janagiho Sóecua ...	49
3.2. Teorie „ <i>The unknown craftsman</i> “ a speciální estetické kategorie	56
3.3 Aktivita členů před vznikem <i>mingei</i> Hnutí	62
3.4 Vznik Hnutí a aktivita jeho členů	70
4. <i>Mingei</i> boom a jeho vliv	80
4.1 Počátek fenoménu „ <i>Mingei</i> boom“	80
4.2. Průběh <i>Mingei</i> boomu a jeho vliv na lidové hrnčířství.....	82
4.3. <i>Mingei</i> a slavní hrnčíři	88
4.4. Nové <i>mingei</i>	103
5. Současnost a budoucnost světa <i>mingei</i>	112
5.1. Zaniklé prvky na poli keramické produkce.....	112

5.2. Uchované prvky tradiční keramické výroby	115
5.3. Nové prvky v tradiční lidové keramice.....	121
6. Závěr – pokus o shrnutí a výhled do budoucna.....	127
Seznam použité literatury	132
Internetové zdroje :.....	134
Video a multimediální zdroje :	135
Zdroje ilustrací :	136

Úvod

Jako téma své diplomové práce jsem si vybrala Proměny tradičních lidových řemesel v Japonsku ve 20.století, s důrazem na keramickou tvorbu. Důvodů pro tuto volbu bylo několik, předně téma navazuje na mou bakalářskou práci s názvem „Hnutí za záchranu lidových řemesel v Japonsku ve 20.století“, kde jsem se rovněž věnovala tématu japonské lidové keramiky, které jsem chtěla nadále zpracovávat.

Dalším důvodem pro tuto volbu byl můj vlastní neutuchající zájem o toto odvětví a fascinace japonskou keramickou kulturou, která mně osobně přijde výjimečná, i ve světovém měřítku. S tímto tématem je spjatá i skutečnost významných změn, které se na tomto poli ve 20.století udály, a které jsem chtěla prozkoumat. V neposlední řadě jsem se hlouběji chtěla věnovat filozofii Janagiho Sóecua, hlavního propagátora myšlenek o lidovém umění, a to i z kritického hlediska a v širším měřítku.

Hlavním cílem práce je ukázat, jak se lidová keramika a způsob její výroby změnil během 20.století, jaké na toto odvětví působily vlivy a jaké byly příčiny těchto změn. Změny, které si kladu za cíl popsat, se týkají všech aspektů výroby keramiky, tudíž ne pouze keramiky samotné, ale i techniky a života těch, kteří ji vyrábějí. Kromě výše zmíněného se chci také věnovat estetické stránce keramického řemesla, a jak je dnes tato oblast propojena se životem běžného obyvatelstva.

Svou práci jsem rozdělila do celkem pěti kapitol rozdělených do podkapitol a šesté závěrečné kapitoly. V základní část práce chci objasnit základní terminologii a výrazy užívané v práci, stejně jako seznámit s keramickou terminologií pro seznámení čtenáře se základními odbornými pojmy. Poté se zaměřím na praktický popis stylů lidové keramiky, kdy se pokusím o podrobný popis vzorů a technik, které jsou považovány za tradiční a spadající

do kategorie *mingei* – japonského lidového řemesla. Při představování keramických stylů se chci pokusit o zevrubný nástin, nicméně i později se v práci zaměřím více na některé styly a pece, které prošly významnými změnami, nebo k nim mám bližší vztah.

S tradičními styly je spjatá i tradiční výroba, proto jsem jako další zařadila popis životního stylu a práce hrnčičů v období Tokugawa, kdy se nejprve v širším kontextu a poté konkrétněji zaměřím na popis jejich tehdejšího životního stylu a rytmu.

Mezníkem v moderní historii Japonska je otevření se Západu v roce 1868 a restaurace Meidži, které ukončily třísetletou uzavřenost Japonska a zrušily staré společenské pořádky, což se projevilo plošně na celé společnosti, přičemž významně zasáhlo do životů řemeslníků i řemesel samotných. Následně se proto budu věnovat období Meidži, jaké změny přineslo otevření se Západu a westernizace řemeslům.

Kromě praktického dopadu na řemeslníky v té době začaly vznikat i názorové proudy, jejichž příslušníci začali s vytvářením filozofie o návratu k vlastním tradicím, stejně jako se v té době začaly utvářet také budoucí svazky mezi těmi, kdo významně ovlivnil svět japonských řemesel ve 20. století. V této kapitole se tedy zaměřím na ty postavy a formování jejich názorů, které do této skupiny patřily. Nejvýznamnějšími na tomto poli jsou Janagi Sóecu, Hamada Šódži, Kawai Kandžiró, Tomimoto Kenkiči a Bernard Leach.

V první části této kapitoly chci představit zahraniční vlivy na teorii Janagiho Sóecu a ukázat tak, že přestože tvrdil opak, podobné tendence zachránit národního kulturního bohatství se objevily i jinde v historii. Jelikož se jedná o zcela zásadní dílo na poli lidových řemesel v Japonsku, dále budu pokračovat rozbořem filozofie nejvýznamnějšího díla *The Unknown craftsman*, s tím, že chci srovnat teoretický přístup a skutečnou podobu řemeslných výrobků. V následující části této kapitoly chci podrobněji popsat vznik Hnutí za

záchranu lidových řemesel a jakými způsoby se snažili seznamovat veřejnost s lidovými řemesly, jaké kroky na jejich ochranu podnikli a jak se rozvíjela institucionální základna v této oblasti, a to až do raně poválečných let.

Významným termínem na poli lidových řemesel v Japonsku je tzv. „*mingei boom*“, vlna zájmu o řemeslné výrobky, která rovněž významnou měrou přispěla k proměnám tohoto odvětví a navázala na počáteční kurs ze 30.let. Proto si v této kapitole kladu za úkol představit vlivy na vznik, průběh a samotný vliv *mingei* boomu na svět řemesel. V této kapitole chci na konkrétním případě keramického centra Onta/Koišiwara ukázat praktické změny v této hrnčířské komunitě. Tuto konkrétní transformaci chci poté převést do obecnější roviny přeměny *mingei* - lidového řemesla do současných forem.

Rozčleněním do konkrétních podskupin jakožto nových forem původního tradičního řemesla chci ukázat, jakým způsobem lze chápat v současné době lidové řemeslo a jeho produkty, a že změna v případě tradičního řemesla nemusí znamenat komplexní přeměnu jednoho odvětví v jinou podobu téhož, ale nabízí v současné době ještě podrobnější rozřazení.

V závěrečné kapitole chci formou srovnání a praktických obrazových příkladů ukázat, které prvky tradičního keramického řemesla zanikly, které byly uchovány a které prvky jsou, ve srovnání s minulostí, v keramice nové. V závěru práce se chci zamyslet nad změnami v průběhu času komplexně, pokusit se aplikovat Janagiho filozofický základ na současný stav. Také chci zmínit některé problémy současného keramického světa v Japonsku a pokusit se o výhled do budoucna.

Ve své práci vycházím primárně z několika knižních zdrojů, které se týkají jak keramiky a života hrnčířů v praktickém slova smyslu, tzn. popisují keramické výrobky a technologii její výroby, tak působení Hnutí za záchranu lidových řemesel v Japonsku. Co se

týče členů Hnutí, nabízí se několik rozsáhlých publikací napsaných jimi samotnými, stejně jako stěžejní filozofické dílo Janagiho Sóecua. Kromě těchto je významnou součástí pramenů také několik publikací nebo odborných článků zabývajících se Janagiho teorií o *mingei*, případně její původností a inspirací v zahraničí. Jazyk knižních pramenů je jak anglický, tak japonský, v českém jazyce jsem čerpala pouze z jedné odborné publikace.

Vyjma knih a odborných článků byl pro praktické poznávání hlavně současné řemeslné produkce velkým přínosem výzkum internetových zdrojů. V tomto ohledu bylo možné vidět některé keramické dílny na videích, zkoumat celkový vzhled současné keramické produkce a taktéž ji porovnávat se starou a v neposlední řadě sloužil jako významný zdroj informací o cenové politice keramiky v Japonsku.

Dále mi velmi pomohli v otázkách současného keramického světa pan Higuči Masajuki a paní Kimata Kaoru, kteří se v současné době věnují aktivně řemeslu hrnčáře – individualisty v Japonsku; paní Kimata pálí tradiční korejské *karacu* a pan Higuči vyrábí keramiku typu *šino*. Jejich osobní a posléze emailová konzultace mi pomohla objasnit mnohé otázky týkající se keramického řemesla a současnosti.

V neposlední řadě bych ráda jako částečný zdroj informací zmínila svůj vlastní pobyt v Japonsku, kdy jsem mohla vidět osobně Mašiko, muzeum Hamady Šódžiho, Japonské muzeum lidových řemesel v Tokiu, pana Higučiho a paní Kimatu a například keramiku *bizen* v Okajamě. Stejně tak jsem měla možnost vidět, jak velké množství obchodů s lidovými produkty můžeme v současné době v Japonsku potkat a poznat některé *mingei* obchody osobně, např. právě v Mašiku nebo v Hitojoši na Kjúšú.

Poznámka autorky k pravopisu užitých výrazů

Vzhledem k povaze práce jsou všechna japonská jména uvedena v japonském pořadí, tzn. první přichází rodové jméno a poté osobní. Stejně tak jsou všechny japonské názvy a všechna jména uvedena v české transkripci.

Z důvodu plynulejší četby jsou v textu užívané znaky umístěny až za český přepis a do závorky, přičemž znakový přepis je uváděn pouze jednou, zpravidla u prvního použití daného výrazu.

Znaky nejsou používány u základních místopisných názvů jako Tokio, Kjúšú nebo Kjóto, u méně známých míst a plošně u všech odborných termínů je přepis do znaků standardem. Místní názvy obcí se často, téměř výhradně shodují s názvem místní keramiky, kdy se často, ne však vždy, pro rozlišení přidává pouze přípona *-jaki* (一焼). Tuto příponu v textu užívám v případě, že případné vyhledávání na internetu nekoresponduje s hledaným.

Z důvodu uvedeného výše, přičemž vycházím z přepisu názvů Vlasty Winkelhöferové v knize *Mingei : lidové umění a řemeslo v Japonsku*, jsou místní názvy obce uváděny s velkým počátečním písmenem a názvy keramického stylu s malým počátečním písmenem a v kurzívě. V kurzívě jsou také psány všechny výrazy v cizím jazyce, které mají ekvivalent v češtině.

1. Seznámení se základní terminologií pojmů uvedených v této práci

1.1 Pojmy tradice, lidové řemeslo a *mingei*

Součástí výzkumu daného tématu je v první řadě objasnění pojmů, které budou často užívané v práci samotné, jejich význam a výklad s ohledem na různá kulturní prostředí, odkud pocházejí, v současném pojetí. Jak již bylo řečeno v abstraktu, jedním z nejvíce diskutovaných termínů této práce jsou pojmy „lidová řemesla“, popřípadě „lidové umění“, „tradice“ a „tradiční řemesla“. V anglickém jazyce jsou ekvivalenty těchto pojmů nejčastěji výrazy „(folk) crafts“, „folk arts“, „traditional crafts“ a „tradition“. V japonštině se jedná nejčastěji o pojmy *mingei* (民芸), *kógei* (工芸) a *dentó* (伝統). V případě pojmů *mingei* a *kógei* v japonštině se jedná o pojmy uměle vytvořené v poměrně nedávné moderní době – v 19. a 20. století pro odlišení sféry „umění“ a „řemesla“ v rámci přejímání moderní terminologie a kategorizace do japonského prostředí; celý tento proces bude podrobněji popsán v následujících kapitolách.

V rámci této kapitoly je nutné se zaměřit na vysvětlení výše uvedených pojmů ve výkladových a tematických slovnících v jazykovém rozhraní uvedeném výše. Když se na začátku zaměříme na pojem „řemeslo“ v češtině, lze tento pojem vykládat následovně :

„Řemeslo je určitý druh manuální dovednosti, provozovaný za účelem obživy, resp. vytváření zisku. Pro řemeslné práce je charakteristický vysoký podíl ruční práce, spojený s používáním specializovaných nástrojů a pomůcek. Řemeslné práce se staly základem pro průmyslovou výrobu. V přeneseném významu se v nejširším smyslu slova jedná ale i o intelektuální dovednosti a osobní schopnosti doplněné (nikoliv nutně, ale velice často manuální) příslušnou zručností, odbornou erudicí a zkušeností resp. praxí daného jedince (např. umělecké řemeslo

nemůže vykonávat každý, vyžaduje i tvůrčí schopnosti, které nejsou každému dány, třeba vymyslet a předložit vlastní originální umělecký návrh apod.). S dalším rozvojem a pokrokem stále více stoupají nároky na intelektuální úroveň řemeslníků a přibývá řemesel, kde je středoškolské či vysokoškolské vzdělání samozřejmostí“.¹ Jednoduché načrtnutí hranice mezi uměleckými řemesly a řemesly neuměleckými (živnostenská, běžná), jak ji chápeme dnes, souvisí s výše zmíněnou tvůrčí schopností, kdy je nutné, aby řemeslník projevil estetické cítění spojené s významnou řemeslnou dovedností, které se promítne na vzhledu a charakteru předmětu. Z dalších aspektů zmíněných v hesle je také důležité zdůraznit výraz „vlastní originální umělecký návrh“. Jedním z cílů této práce je právě objasnit posun estetického vnímání lidových řemesel a toto spojení je nutné řadit do zkoumaných, který spolu s ostatními termíny rozebereme postupně.

Co se týče pramenů v anglickém jazyce, nabízí se nám velmi podrobná kategorizace i vysvětlení pojmu „folk art“ : *Termín obecně užívaný pro popis těch druhů umění, která nezapadají do kritérií vkusu zavedených vedoucími postavami dané společnosti nebo jejich jménem (...). Kultura elity může být dominantní, nicméně obvykle se jedná o estetický vkus menšiny. V zemích a regionech, které v určité době byly součástí větších politických subjektů, kultura elity strádala, zatímco lidová kultura se vyvíjela jako symbol nacionalismu. Lidové umění existuje v jasně vymezených zeměpisných oblastech mezi lidmi, kteří sdílí určité vlastnosti, jako je jazyk nebo náboženství. Tradice obvykle poskytuje určitý prvek, a to nejen z hlediska obsahu, podstaty nebo užívání, ale také složení, řemeslných technik, nástrojů a materiálů.²*

¹ Wikipedia, <http://cs.wikipedia.org/wiki/Řemeslo>, poslední přístup 15.7.2012

² *The dictionary of art*, editor Jane Turner, Macmillian Publishers Limited, London 1996, svazek 11, překlad autorka

V japonštině jsou důležitými termíny jak *kógei*, tak termín *mingei*. Termín *mingei* je vlastně uměle vytvořená zkratka spojení dvou slov *minšúteki kógei* (民衆の工芸), kterou ve dvacátých letech uvedl na scénu Janagi Sóecu právě ve snaze vyzdvihnout podle něj jedinečnou skupinu lidových výrobků.

Minšúteki je výrazem pro lidový a *kógei* reprezentuje průmyslová řemesla, v angličtině industrial arts. V dnešním všeobecném povědomí se uchylujeme spíše k používání termínu *mingei*, který se stal mezinárodním slovem, spíš než užívání pojmu *kógei*, který pro svůj „industrialismus“ v názvu může být zavádějící.

Mingei se do anglického jazyka překládá jako „people’s craft“ nebo častěji „folk craft“. V japonštině se vykládá například takto : 1. *Praktické řemeslné výrobky, které používá běžné obyvatelstvo v každodenním životě*³ 2. *Lidová řemesla provozována lokálně za užití lokálních materiálů. Oproti sofistikovaným městským výrobkům se jedná o praktické a jednoduché výrobky, které odrážejí životní styl daného etnika. V západní Evropě poprvé na jejich hodnotu upozornili (John) Ruskin a (William) Morris. V Japonsku v období Taišó (1912 – 1926) vzniklo Hnutí za záchranu lidových řemesel, které založil Janagi Sóecu a v roce 1936 bylo otevřeno v Tokiu Muzeum lidových řemesel.*⁴

Všechny výklady hesla lidové řemeslo, *folk art* nebo *craft* a *mingei* mají společný akcent na vztah k běžnému životu a člověku, lokálnost, ruční výrobu, komunitu a tradici, která zahrnuje konkrétní aspekty jako tradiční nástroje, techniky, materiály a vzory.

Pojem tradice ve výkladových heslech chápeme jako dlouhodobé opakování činnosti na vymezeném území za používání pomůcek a materiálů, které jsou osvědčené zkušenostmi a tudíž není důvod jejich zavedenou pozici měnit. Tradici můžeme také uchopit z

³ elektronický výkladový slovník *Daidžirin* (大辞林), překlad autorka

⁴ Tentýž zdroj

několika hledisek. Předně obsahuje pojem tradice pocit nostalgie, kdy uvažujeme o vztahu přítomnosti a minulosti, kdy pro nás minulost symbolizuje ztrátu něčeho, k čemu se obracíme s pozitivními, ale zároveň smutnými pocity z toho, že již tomu tak není. Dále tradici chápeme z historického hlediska, bez emočního zabarvení. Také nám slovo tradice může sloužit k vyjádření pokroku, kterého jsme v dané oblasti dosáhli.

1.2 Seznámení s terminologií keramické výroby

Jelikož je v této práci kladen důraz na lidovou keramiku, přední oblast na poli tradičních lidových řemesel v Japonsku, je nutné pro pozdější seznamování se s historií a změnami tohoto řemesla uvést základní terminologii keramického odvětví.

Tradiční japonský keramik – hrnčičř měl možnost ji odpradáвна pracovat s různými typy hlín, které bohatá japonská půda nabízí. Mezi základní typy materiálu pro výrobu řadíme hrnčinu a kameninu, třetím základním typem hlíny je kaolinová směs, ze které se vyrábí porcelán, ze kterého se však obvykle vyrábí předměty sofistikovanější krásy, a proto se tyto výrobky v Japonsku, až na výjimky (viz. dále *soba čoko* - 蕎麦猪口), zpravidla nezařazují do lidového řemesla.

Hrnčina (*earthenware clay*) je základní surovinou pro keramickou výrobu. Je to čistá hrnčičřská hlína je bez příměsí, její barva se liší podle chemického složení od světlé až po tmavě hnědou. Vypaluje se na menší teploty než kamenina a je oproti kamenině přirozeně porézní a nasákavá, proto pro praktické účely vyžaduje použití glazury.

Oproti hrnčině je kamenina obohacována o různé příměsi, často jí, nadrcené kamínky, písek, šamot či jiné látky (tzv. ostřivo), které způsobují zvýšení tvrdosti a odolnosti hotového výrobku, stejně jako jeho větší hmotnost. Hmotnost a na dotek celková větší tvrdost

a hutnost výrobku se odráží právě i na jeho názvu (anglicky *stoneware*). Jelikož je teplota výpalu kameniny vyšší, jsou tyto výrobky primárně určeny pro náročnější zacházení, například venkovní užití, i díky menší nasákavosti střepu, čehož dosáhneme právě vyšší teplotou výpalu, kdy se ostřívo v hlíně rozpouští, chemicky mění a pevně spojuje. „Střepem“ rozumíme v keramické terminologii jakýkoli výrobek, který prošel výpalem.

Proces vypalování se v dnešní době dělí zpravidla na dvě fáze. První fází je tzv. přežah, kdy zhotovený střep projde výpalem na nižší teplotu (zpravidla 800-900) stupňů. Před tímto úkonem musí být všechny fáze výrobku kromě glazování (např. přidělení uch a dna, obtočení, plastický dekor) již hotovy, protože přežahnutý střep se již nedá takto upravovat. Druhý výpal, tzv. ostrý, určuje již definitivní podobu výrobku a pálí se obvykle na vyšší teploty, které se liší podle materiálu střepu, obvykle ale od 1200 do 1500 stupňů. V Japonsku se tradičně výpal nesestával z těchto dvou fází, ale pálilo se pouze „na ostro“ kdy se glazura nanáší na syrový střep. Délka výpalu se různí, v dnešní době při používání elektrických pecí v řádu hodin, v Japonsku ve tradičních typech pecí na dřevo je běžné pálit i několik dní.

Na vzhled keramického výrobku má zásadní vliv i charakter výpalu, tradičně rozlišujeme oxidační a redukční výpal. Již podle názvu je patrné, že oxidační výpal probíhá za přítomnosti kyslíku, kdy hlavně ke konci výpalu je ho nadbytek. Kyslík reaguje s oxidy železa v keramické hmotě a zapříčiňuje vznik různých barevných efektů, spíše předvídatelných; zcela předvídatelných za užití moderní technologie u elektrických pecí, kdy se dá regulovat. Oproti tomu redukční výpal pracuje s nedostatkem kyslíku a efekty při této chemické reakci nejsou tak předvídatelné. Oba typy výpalu jsou v historii japonské keramiky běžné, avšak je nutné zohlednit, že samotné pálení v pecích na dřevo samo o sobě zaručuje určitou formu překvapení.

V historii japonské lidové keramiky se ale setkáváme jen s jedním výpalem, na nižší teploty v prehistorických dobách kultury *džómon* (縄文) a *jajoi* (弥生), popřípadě jen s ostrým výpalem na vysoké teploty. Samostatnou kapitolou je světově proslulá keramika typu *raku* (楽焼), která se díky speciálnímu složení pálí při velmi nízké teplotě okolo 800 stupňů Celsia jen jednou, aby se následným šokovým zchlazením dosáhlo neopakovatelných efektů v glazuře. Keramika typu *raku* je velmi ceněna po celém světě, její primární užití je pro čajový obřad, jehož estetické kategorie částečně souvisí se speciálními estetickými kategoriemi ze světa lidových řemesel.

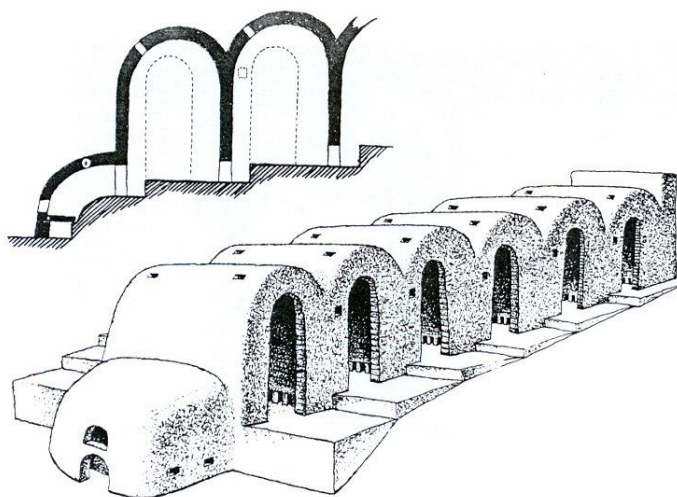
Pokud se střep pálí jen jednou, glazura se nanáší ještě na mokrý nepřezáhnutý střep v kožovitém stavu, tj. střep částečně oschlý, na dotek připomínající vydělanou kůži. S tímto procesem se v historii výroby japonské keramiky setkáváme zcela výhradně, a také v dnešní době, kdy je praxe v zahraničí převážně taková, že se výrobky glazují až po přezahu. Japonská lidová keramika vyráběná tradičním způsobem však zachovává tento postup.

Glazura (*glaze*, *uwagusuri* – 上薬 nebo 釉薬), nebo také nástřepí, a glazování je úprava výrobku, která zvyšuje jeho odolnost a odstraňuje nasákavost. V dnešní době je nutné rozlišovat způsoby glazování i typy glazur. Moderní glazury jsou v podstatě nejmenno rozemletý prášek smíchaný s vodou. Chemické složení tohoto prášku je různé, základem jsou křemičitany s přídavkem barvicích oxidů⁵. Vedle průmyslově vyráběných glazur se stále používají glazury přírodního původu, které byly prvotními glazurami vůbec. Přírodní glazurou se rozumí také glazura popelová. V Japonsku se tradičně pálí v pecích na dřevo, kde dřevěný popel přichází do kontaktu s vypalovaným zbožím a díky chemické reakci se na nádobách taví a přechází v nepravidelný film. Kromě glazury vzniklé působením popela se na

⁵ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Glazura>, přístup 29.11.11

výrobky nanášely glazury různého chemického složení různými způsoby, které konkrétněji představíme s popisem lidové keramiky v následující kapitole.

Další speciální kategorií jsou keramické pece. V dnešní době je obecně na Západě nejrozšířenější pec elektrická nebo plynová pec. Elektrická pec využívá k dosažení teploty výpalu topné spirály na stěnách pece, plynová pec má uvnitř umístěno určité množství hořáků, typy jsou různé. Tradičním typem v Japonsku je pec na dřevo, jejíž rozměry i stavební styly jsou velmi rozmanité, pro Japonsko však zcela výlučné jsou typy *anagama* (穴窯) a *noborigama* (登り窯). *Anagama* je historický typ jednokomorové pece, obvykle stavěné do svahu, který se v Japonsku, až na výjimky⁶, již ve velkém nepoužívá.



Obrázek 1: Pec noborigama

Oba typy pecí pocházejí z Koreje, avšak typ *noborigama* znamenal svého času poměrně revoluční inovaci ve vypalování keramiky. *Noborigama*, z japonského *noboru* (登る) – stoupat, je vícekomorový typ pece stoupající do svahu. Díky většímu množství komor od sebe vzájemně oddělených zdí může hrnčír více ovlivňovat podobu svých výrobků,

⁶ Jednou z výjimek mohou být tři veliké pece typu *anagama* blízko keramického centra Bizen ve stáří od 300 do cca 100 let; viz. : Sanders, Herbert S., *The world of Japanese ceramics*, Kodansha int., Tokio, California, 7. vydání, 1972, s. 93

jelikož v komorách panují jak různé teplotní podmínky měnící se vzdáleností od zdroje tepla, tak přidáváním různých příměsí a typů dřeva do jednotlivých komor otvory po straně. V peci typu *anagama* se pouze částečně předěloval prostor ve velké komoře rozestavením velkých keramických nádob. Pece typu *noborigama*, ač několik století staré, se v Japonsku stále používají a staví.

Keramické výrobky v Japonsku tradičně převážně vznikají na hrnčířském kruhu, částečně také různými modelovacími technikami. Tradičním typem hrnčířského kruhu na západě je kruh kopací, kdy kopáním nohou hrnčíř roztáčí velký dřevěný nebo kamenný setrvačnický umístěný v dolní části kruhu. Tento typ se více rozšířil v Japonsku až v pozdější době, v 16. století. Na japonském území je znám i jiný typ kruhu, kdy hrnčíř kruh roztáčí za použití klacíku nebo hůlky, kterou zapichuje do děr vyvrtaných po obvodu točícího se talíře. Kopací kruh, oproti tomuto typu, má výhodu navíc v tom, že hrnčíř může současně pracovat oběma rukama a věnovat se tak plně výrobku. Při práci japonského keramika na kruhu můžeme také pozorovat tzv. točení na hroudě, kdy hrnčíř nebere pro každý výrobek nový kus hlíny adekvátního rozměru, nýbrž postupně „odtáčí“ výrobky z velké hroudy hlíny usazené na kruhu.



Obrázek 2: Točení na hroudě

Všechny výše uvedené termíny a pojmy patří do základní terminologie keramické tvorby a budou nadále zmiňovány v práci, především v kapitolách, které seznámí se životním stylem keramiků a v kapitolách představujících tradiční lidové výrobky a výrobky vznikající po změnách na poli tradiční keramické tvorby.

2. Keramické řemeslo v období Tokugawa a změny restaurace Meidži

2.1. Výroba a typy lidové keramiky v období Tokugawa

Japonská lidová keramika je významným odvětvím patřícím do japonské kulturní historie převážně ze dvou důvodů. Tím prvním je důkaz o obecné vyspělosti civilizace v daném regionu a druhým důležitým aspektem je samotná výlučnost keramického lidového řemesla na japonské půdě. Ve stáří nalezených keramických střepů po celém světě se ukázalo, že se Japonsko řadí na jednu z nejpřednějších pozic v tomto žebříčku.⁷ Keramické střepy nalezené na západním Kjúšú v prefektuře Nagasaki a na západním Šikoku v prefektuře Ehime jsou datovány do doby před minimálně než 10 tisíci lety před naším letopočtem.

Druhým aspektem je obecné uznání a oblíbenost, které se japonské lidové keramice i řemeslu dostává. Ve světě keramiky jsou japonské keramické výrobky obecně velmi uznávané a oceňované a je jim dopřáváno vedle ostatních řemesel velmi významného postavení. V dnešní době je japonská keramika i v laických kruzích synonymem pro silné tradiční odvětví řemesla s velmi vytříbenými a speciálními estetickými kvalitami. Díky silné tradici výroby můžeme i v dnešní době, a v průběhu 20. století jsme mohli, pozorovat stále ojediněle vysokou míru ručně vyráběné a pálené keramiky, ke které se jen stěží dá přirovnat jiná země. Samozřejmě je třeba rozlišit keramiku tzv. uměleckou a lidovou, nicméně pokud vezmeme keramiku jako celek, můžeme si dovolit tvrdit, že má ve světě keramiky výjimečné postavení.

⁷ Nejnovější výzkumy řadí na první místo keramiku z jeskyně Xianrendong v údolí řeky Jang-c', in <http://archaeology.about.com/b/2012/06/30/the-oldest-pottery-in-the-world.htm>, přístup 30.7.2012, nicméně japonská keramika je stále jedna z nejstarších na světě

Období Tokugawa navázalo na již velmi dlouhou historii keramické výroby, přeneslo však navíc, po staletích vnitřních bojů a nepokojů, také klid a sjednocení země, což se příznivě odrazilo na životech běžných lidí a tudíž i řemeslníků. Kromě vnitřního klidu v Japonsku byla významným činitelem i téměř naprostá izolace od okolního světa, proto se řemesla po následující více než dvě a půl staletí mohla vyvíjet v podstatě bez cizích vlivů. Díky velmi bohaté zásobnici hlíny na japonských ostrovech mohli řemeslníci v klidu využívat této i jiné rozmanitosti dostupných materiálů a vyvinout zcela ojedinělou keramickou kulturu. K vlastním vymoženostem se postupně přidávaly hlavně nástroje a zkušenosti korejských hrnčářů, které dovlekl na Kjúšú Hidejoši Tojotomi ze svého tažení do Koreje. Z dnešního úhlu pohledu můžeme říci, že tato akce měla později zásadní vliv na další rozvoj keramické kultury na japonských ostrovech. Nejenže představili nový typ stoupající pece *noborigama*, ale i celou řadu stylů, které nadále výrazně ovlivňovaly celou kapitolu japonské keramické produkce.

Klid nastolený v období Tokugawa spolu s důležitým faktorem nového korejského vlivu z Kjúšú pomohl k postupnému ustálení japonské keramické tvorby do tří hlavních proudů – tvorba inspirovaná čínskými vzory a typy, korejskými typy a tvorba domácí. Jak již bylo řečeno, korejská inspirace se nejvýrazněji projevila na Kjúšú, přičemž pece v Aritě se díky objevení kaolínu korejským hrnčářem staly hlavním centrem výroby porcelánu. Tento velmi zdobný porcelán spadá pod čínský vliv. Je náročný na výrobu i dekor, který je velmi propracovaný. Díky náročnosti výroby a vytříbenosti výrobků se však tento typ páleného zboží neřadí mezi lidovou keramiku. Porcelánové zboží se téměř výhradně řadí do vyšší kategorie pálených výrobků, nicméně existují i takové porcelánové výrobky, které do kategorie lidových zařadit můžeme, například mističky *soba čoko* na nudle *soba* nebo šálky na zelený čaj. U porcelánových výrobků je tedy zcela zásadní nutnost rozlišovat zboží určené

pro bohatší vrstvy a jednoduchý porcelán pro denní užití, který se do poloviny 19.století stal běžnou součástí domácností a který se také může řadit do kategorie *mingei*.



Obrázek 3: mistička na nudle soba – *soba čoko*, jedna z porcelánových "výjimek" světa *mingei*. Období Edo

Pro přehledné seznámení se zástupci lidové keramiky v Japonsku v období Tokugawa, je patrně nejvhodnější zaměřit se postupně na jednotlivé ostrovy Japonska. Japonská lidová keramika nemá svého nejtypičtějšího zástupce, styly a typy lidových výrobků jsou místně velmi rozmanité, proto nelze říci, že by nějaká oblast přímo vynikala, i když některým oblastem a pecím se obzvlášť ve 20. století dostalo výhradní pozornosti členů Hnutí za záchranu lidových řemesel v čele s Janagi Sócuem, jeho hlavním zakladatelem.

Pokud navážeme na předchozí odstavec, kromě výše zmíněné produkce porcelánu, je nutné uvést důležité zástupce lidové keramiky spadající pod korejský vliv. Snad nejvýznamnějším centrem výroby keramiky byla pec v Karacu v dnešní prefektuře Saga. Karacu bylo významným keramickým centrem již před přivlečením Korejců Hidejošim, nicméně po této události se počet pecí v Karacu téměř zdvojnásobil – na počet ke dvěma

stům.⁸ Produkty, které řadíme mezi ty, kde je korejský vliv nejpatrnější, jsou tzv. *čósen garacu* (朝鮮唐津), tzn. korejské *karacu*. Charakteristický vzhled *čósen garacu* tvoří kombinace dvou glazur, bílé živcové a tmavohnědé železité, které se aplikují poléváním výrobku a vzájemným slitím tvoří ojedinělý dekor na stěnách nádob. Korejské *karacu* ale dnes patří spíš k čajovému nádobí.

Dalším typem *karacu* (唐津) je tzv. *egaracu* (繪唐津), tj. malované *karacu*, kdy se jednoduchý, zpravidla rostlinný motiv nanáší oxidy železa na výrobek, který se následně naglazuje poloprůhlednou glazurou mléčné barvy tak, aby po výpalu byl dekor



Obrázek 4: *Egaracu*, mísa, 17.století

⁸ Winkelhöferová, Vlasta, *Mingei : lidové umění a řemeslo v Japonsku*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2006, s. 27



Obrázek 5: *Egaracu*, podglazurní malba oxidu železa, 17. stol.

viditelný Tato technika se nazývá podglazurní malbou. Třetím typem bylo zboží jednoduchého rázu, bez dekoru, pouze s hnědavou glazurou s krakeláží.⁹

Mezi další významná keramická centra, která byla zařazena mezi zástupce *mingei* keramiky a kterých si obzvláště vážil sám Janagi, řadíme hlavně pece v Ontě (někdy čteno také jako Onda) a Koišiwara (nazývané také Sarajama)¹⁰ v prefekturách Óita a Fukuoka. Tyto pece reprezentuje velmi podobný styl keramického zboží, i přestože jsou od sebe místa oddělena horským hřbetem a byly proto v minulosti v podstatě od sebe odříznuté. Výrobky z těchto pecí se vyznačují jedinečným dekorem, který je mezi lidovými keramickými výrobky dobře rozpoznatelný. Jedná se především o dekor *tobikanna* a *hakeme*. Dekor typu *hakeme* můžeme pozorovat převážně u korejské keramiky dynastie I (*hakeme* je klasická korejská

⁹ krakeláž, tzn. síť jemných prasklinek v glazuře, dosáhnout ji můžeme jak užitím speciálních glazur, tak výrobních procesů (*raku*), popřípadě vzniká sama časem u velké části výrobků.

¹⁰ Onta - 小鹿田 a Koišiwara – 小石原, jsou vesnice, kde se v minulosti vyrábělo v podstatě totožné keramické zboží, a proto je záměna jejich jména snadnější. Nehledě na fakt, že mezi nimi existuje vesnice, která se jmenuje „pouze“ Onta, kdežto u Onty a Koišiwary se můžeme setkat ještě s názvy Sarajama (三山)– Onta a Sarajama – Koišiwara

technika), snad právě proto je i v oblastech Kjúšú, kde korejský vliv sehrál klíčovou roli, taktéž hojně zastoupená. Dekor *hakeme* (刷毛目 - stopy štětce) se vyznačuje použitím husté, převážně světlé engoby¹¹, která se nanáší na syrový střep (kvůli jeho nenasákavosti – díky tomu se nástřepí okamžitě nevsákne a dá se vytvořit tento dekor), převážně tmavé barvy. Štětce mohou být různého tvaru, buď lze užít široký plochý štětec, kterým hustou hmotu nanášíme za stálého otáčení kruhu na výrobek na něm umístěný.

Při tomto způsobu dekoru je nutné široký štětec (často je šířka i poloměr výrobku, hlavně talíře) střídavě nadzdvíhat a opětovně přikládat na výrobek, na kterém poté vzniká speciální dekor připomínající vlnění, jak se hustší a tenčí vrstvy engoby usazují (obr.6). Druhým typem dekoru *hakeme* je taktéž nanášení engoby na výrobek za otáčení kruhu, nicméně hrnčír nenadzdvihá štětec, jen ho nechává volně klouzat po výrobky tak, aby vytvořil viditelné tahy širokého štětce. Janagi zařadil tento styl dekorování mezi obzvlášť význačné zástupce *mingei* a věnoval mu i celou kapitolu ve své knize.

¹¹ engoba, česky nástřepí, je hustá tekutina, konzistence smetany, která se vyrábí rozředěním keramické hlíny. V tomto hustém stavu se používá k dekoraci.



Obrázek 6: Dekor typu *hakeme*, talíř, Koišiwara, současná produkce

Dekor typu *hakeme* je možné, jak již bylo řečeno, nalézt i v jiných oblastech, nicméně druhá zmíněná technika typu *tobikanna* (飛び鉋), tzn. „poskakující kanna“ - překlad Vlasty Winkelhoferové), je pro pece v Ontě a Koišiware výlučně charakteristická.¹² Dekor vzniklý technikou *tobikanna* je v podstatě druh sgrafita. Vzniká tak, že hrnčář upevní kožovitý, engobou natřený výrobek na kruh a za stálého otáčení výrobku měkkým pružným plíškem vytváří v povrchu malé záseky – zuby tím, jak pružná *kanna* odskakuje. Hustota záseků je závislá na rychlosti kruhu, čím pomaleji se výrobek točí, tím hustší vzor je. Výše zmíněné způsoby dekorování velmi dobře reprezentují ideál *mingei* tak, jak jej popisoval Janagi. V případě těchto vzorů se jedná v první řadě o jednoduchý dekor, který je na práci i čas nenáročný, přesto je ve své jednoduchosti velmi působný a jemný.

¹² Herbert Sanders uvádí ve své knize *The world of Japanese ceramics* i jiné příklady této techniky, které lze najít zpět v historii u keramiky dynastie Sung, nicméně se jedná o opačné barevné provedení než u výrobků z Onty a Koišiwary.



Obrázek 7: *tobikanna*, detail, současná produkce, Onta



Obrázek 8: *katakuchi* - miska s nálevkou, dekor *tobikanna* a *učikake*, současnost, Onta

Z dalších zástupců lidové keramiky na ostrově Kjúšú můžeme uvést keramiku *sacuma* (薩摩), která se dělí do dvou skupin, tzv. černá *sacuma* – *kurosacuma* (黒薩摩) a bílá *sacuma*. Na rozdíl od bílé *sacumy*, která patří spíše do jiné kategorie než do lidové keramiky díky svému náročnému dekoru a celkové jemnosti výrobků, je *kurosacuma* dalším zástupcem

lidové keramiky. Černá *sacuma* se vyráběla převážně v pecích Rjúmondži (龍門寺) a Naeširogawa (苗代川) v prefektuře Kagošima. Výrobky z těchto pecí sloužily každodennímu životu běžného obyvatelstva a výrobky jsou proto z řad užitkového nádobí, z nichž některé obzvláště stojí za zmínku díky svému speciálnímu vzhledu nebo funkci.



Obrázek 9: lahev *tokkuri*, černá *sacuma*

Japonské keramické výrobky odráží japonský způsob stolování, a proto můžeme pozorovat bohatou škálu druhů speciálního nádobí určeného pro konkrétní účel, popřípadě dokonce pro jednotlivá roční období, proto může západního pozorovatele při prvním styku s japonským nádobím tato bohatost překvapit. V časech naší minulosti byla větší rozmanitost více rozšířená i v našich kruzích (zeláky, pekáče atd.), nicméně v japonské kultuře je přes konstantní vlivy ze zahraničí stále velmi viditelná a při zkoumání japonské lidové keramiky pomáhá komplexně pochopit toto odvětví. V dnešní době jsme spíše zvyklí používat sadu nádobí na různé druhy pokrmů, pokud se však zaměříme na japonské stolování, na rozdíl od našeho bývá japonský stůl plný nejrůznějších mistickek, ve kterých se servíruje rýže, polévka, omáčka čaj a jiné. Všechny tyto misky a talíře mají svou speciální funkci a neměly by se při užívání zaměňovat. Výjimkou nejsou ani zcela speciální kusy nádobí, které tvarem napovídají účel užití, například podlouhlé talíře určené na servírování různých druhů ryb a různé lahve

na různé druhy alkoholických nápojů, dělené jak na ty servírovací, tak na ty určené pro ohřev nápoje.

Do poslední zmíněné kategorie řadíme z keramiky *sacuma* i speciální lahve *tokkuri* (德利), které se vyznačují tvarem tykve a slouží pro servírování rýžového vína. *Tokkuri* se pochopitelně nevyrábějí pouze na Kjúšú a existuje mnoho druhů, tvarů i dekorů typických pro dané oblasti. Lahve *tokkuri* ze Sacumy mají jednoduchý oblý tvar, případně jakoby dvou koulí posazených na sebe. Pokrývá je černá glazura s aplikací zelené glazury, která se nanáší vodorovnými tahy štětce.

Velmi populárním výrobkem z Rjúmondži je i konvička *kurodžoka*, která slouží pro ohřívání rýžového vína nebo pálenky *šóču*. Jedná se o menší konvičku jednoduchého tvaru s uchem spletým z různých rostlinných materiálů. Na spodní neglazované straně má připevněné tři keramické nožky, neglazované proto, aby bylo možné postavit ji na zdroj tepla. Konvička *kurodžoka* (黒千代香), jak již název napovídá je černé barvy, tradičně naglazována pouze jednoduchou černou glazurou.



Obrázek 10: konvička *kurodzoka*, Rjúmondži, současná produkce

Výrobky z pecí na Kjúšú se i v dnešní době teší velké popularitě. Díky odlehlosti Kjúšú od hlavních center na západě, která spolu s korejským vlivem zapříčinila, že se keramická kultura mohla vyvíjet poměrně izolovaně od vlivu hlavních center, a tyto pece zůstaly takto až do doby, kdy se na ně upřela velká pozornost díky propagaci Janagiho Sóecua. Pece na Kjúšú byly díky tomuto vlivu cílem zkoumání v průběhu 20. století jako ojedinělé příklady míst, na která mělo vliv Hnutí za záchranu lidových řemesel a konkrétně se jimi budeme zabývat v kapitolách 3 a 4.

Zcela ojedinělou kapitolu v lidové keramice reprezentuje souostroví Okinawa. Okinawa, nejenže se díky velké vzdálenosti odvíjela zcela oproštěna vlivu hlavních ostrovů, mohla i přijímat vlivy z jiných oblastí, jelikož díky své poloze sloužila jako dobrý strategický bod při cestách po moři. Odlišné zvyky se projevíly jak v architektuře, tak i ve stravě, která se zákonitě promítla do užívaného nádobí. Pro Okinawu jsou charakteristické velké zásobnice *kame*, které primárně slouží pro přechovávání a transport tradiční rýžové pálanky *awamori*, kterou se obyvatelé Okinawa naučili vyrábět právě díky vlivu obyvatel

z jižních oblastí, konkrétně tento nápoj má původ v thajském nápoji *lao lao*¹³ a stále, i v dnešní době se tento nápoj vyrábí z fermentované rýže dovážené z Thajska. Kromě zásobnic na nápoj *awamori* se vyráběly zásobnice i na jiné potraviny, například bobová pasta miso nebo sádlo, které, na rozdíl od hlavních ostrovů tvořilo běžnou součást jídelníčku obyvatel Okinawy.

Zásobnice na pálenku *awamori* bývaly omotávány po obvodu provazem, který se upevňoval ke keramickým uchům u hrdla nádoby, popřípadě tato ucha u jiných zásobnic mohla sloužit i pro provlečení provazu, za který se zásobnice nosily nebo se jím upevňovalo víko k nádobě, případně sloužilo bohaté omotávání provazem jako ochrana před rozbitím nádoby.

Zásobnice se obecně řadí do keramiky typu *arajaki*, popř. *arajači*¹⁴, tj. užité keramiky, jednoduchých střídmých tvarů, která je neglazovaná a občas zdobená plastickým dekorem znázorňující výjevy z okinawské mytologie - u zásobnic na *awamori*. Druhá skupina lidové keramiky na Okinawě se nazývá *uwajaki* (*uwajači*). Tato keramika se od *arajaki* liší v dekoru i barevnosti. Keramika typu *uwajaki* používá smetanově bílou glazuru, na kterou se posléze nanáší výrazný dekor v červenozelených barvách. Tento dekor, který používá výraznou červenou barvu, se nazývá *akae* (赤絵) – červené obrázky. Tato barevná kombinace byla v historii japonské lidové keramiky zcela ojedinělá (přičemž mluvíme o keramice, početnou výjimku tvoří porcelán) avšak o významnou popularizaci se postaral hrnčíř a Hamada Šódži, pro něhož byla velkým inspiračním zdrojem v jeho vlastní tvorbě (dále viz kapitola 3.3)

¹³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Awamori>, přístup 10. ledna 2012

¹⁴ Winkelhöferová, s. 32



Obrázek 11: *futamono* - nádobka s pokličkou, Okinawa, Cuboja, autor Kindžó Džiró

Okinawská lidová keramika vyniká i v dalších typech, mezi něž řadíme výrobky z pece Cuboja, vynikající svým ojedinělým dekorem. Na keramice z Cuboji nejčastěji najdeme výjevy z každodenního života obyvatel Okinawy, rostlinné motivy (*jačimun*) a jednoduché nefigurativní motivy (např. rozpité „puntíky“) vyvedené v různých barvách, od modré po hnědou na bílém podkladu.

Mezi nejtypičtější dekor lidové keramiky z Okinawy patří obraz prohnuté ryby vyvedený v jasných barvách. Je také charakteristické, že dekor je před samotným malováním ještě vyrytý do nádoby v kožovitém stavu. Tento dekor se nazývá *jomitan* a pochází z vesnice Jomitanson, v dnešní době stále aktivního hrnčířského centra. Při zadání výrazu „*jomitanjaki*“ (読谷焼)¹⁵ nebo „*cubojajaki*“ (壺屋焼) do vyhledávače, tvoří vzor prohnuté ryby převážné

¹⁵ Přípona *-jaki* (焼) se standardně používá při označení keramiky v dané oblasti, proto, pokud chceme specifikovat, že se jedná o keramiku, použijeme například : *sacuma-jaki*, *onta-jaki*, *cuboja-jaki*, apod. V japonštině píšeme toto spojení bez pomlčky.

procento ilustrací. Tento vzor prohnuté ryby patří k hrnčářskému rodu Kindžó, který stále aktivně pokračuje ve výrobě této keramiky a jehož člen Kindžó Džiró patří mezi významné osobnosti *mingei* keramiky 20.století (dále kapitola 4.3).



Obrázek 12: Talíř s motivem prohnutých ryb z pece ve vesnici Jomitanson, Cuboja,pec Kindžó, 2.pol.20.století



Obrázek 13: Různorodá produkce s pece Cuboja, asi 50.léta 20.století, Pec Kindžó

Další charakteristický keramický výrobek z pece Cuboja je polní láhev *dačibin* (抱瓶). Tato láhev zvláštního půlměsícovitého tvaru, proto, aby se dobře dala nosit na boku, je taktéž hojně zdobena barevnými, často rostlinnými motivy na bílé podkladové glazuře, i když je to výsada spíše modernějších výrobků, přičemž ve starších dobách byly lahve *dačibin* glazovány spíše jednobarevně. Na vrchní ploše této nízké lahve jsou dvě hrdla; prostřední slouží k doplňování tekutiny a z hubičky na kraji se pije. V neposlední řadě si můžeme zmínit také konvičku *karakara*, která slouží k ohřevu a servírování alkoholických nápojů, je charakteristická pro Okinawu a také se s její obdobou můžeme setkat na Kjúšú.



Obrázek 14: polní láhev *dačibin*, jednoduchý nefigurativní dekor, Cuboja



Obrázek 15: polní láhev *dačibin*, dekor *akae*



Obrázek 16: různorodost konviček *karakara*, produkce: pece Kindžó, Cuboja, asi 50.léta 20.století

Pokud se zaměříme na lidovou keramiku ostrova Honšú, je dobré tuto rozsáhlou oblast rozdělit geograficky na více území, přičemž budeme zároveň částečně sledovat i linii tzv. „Šesti starých pecí“.¹⁶ V historii japonské keramiky sehrálo významnou roli mnoho center, ze kterých vzešly ojedinělé styly, oceňované hlavně pro potřeby čajového obřadu, které měly více či méně dočinení s původní lidovou keramikou, nicméně se při popisu lidové keramiky ostrova Honšú jako doposud omezím výhradně na tu, která si zachovala zcela lidový ráz.

Pokud tedy pomineme významná centra výroby keramiky, která sloužila pro vyšší účely nebo se primárně zaměřovala na výrobu keramiky pro účely čajového obřadu, můžeme jako první představit keramiku z centra Bizen, nejzápadnější ze šesti starých pecí v dnešní prefektuře Okajama. Bizen (備前) je jedna z nejstarších fungujících pecí v Japonsku, v tomto centru se pálí již od období Kamakura (1185-1333). Keramika pálená od tohoto období má

¹⁶ Název „Šest starých pecí“ odkazuje k šesti tradičním keramickým centrům – Bizen, Tamba, Šigaraki, Ečizen, Tokoname a Seto, z nichž každé začalo produkovat keramiku již ve středověku.

velmi charakteristický, rustikální vzhled. Pro výrobu této keramiky byla používána červená keramická hlína – hrnčina nebo kamenina, jejíž výrazné zbarvení bylo ještě podpořeno použitím dřeva červené borovice při výpalu. Keramika typu *bizen* je a byla tradičně vyráběna neglazovaná, avšak velmi častým dekorem jsou plochy s popelovou glazurou.

U keramiky tohoto typu se můžeme setkat s pojmenováním *aka bizen* (赤備前) – červený *bizen*, nicméně, jelikož u keramiky z tohoto centra převládá tato barva, často je uváděn pouze název *bizen*, přestože se, hlavně v současné době, můžeme setkat s více dekorativními styly. Bizenská keramika, spolu s keramikou ze Seta jsou považovány za ty styly, které si zachovaly čistě domácí ráz; jejich produkce sice stejně jako u jiných významných center lidové keramiky navázala již na prehistorickou, ale, na rozdíl od ostatních významných center, nebyla ovlivněna korejskou nebo čínskou produkcí. Na ilustraci můžeme vidět typický produkt z pecí v Bizenu, a to zásobnice na sypaný čaj – *čacubo* (茶壺). Mezi ostatní produkty patří jiné typy zásobnic, misky nebo lahve, nicméně nechybí ani čajové nádoby.



Obrázek 17: Zásobnice na čaj *čacubo*, období Momojama

Druhým nejznámějším stylem tohoto centra je tzv. *ao bizen* (青備前) – modrý *bizen*, jehož šedomodrá barva vzniká díky speciálnímu zabalení do obalu z rýžové slámy a umístění na konkrétní místo v peci¹⁷. Za jiných podmínek vzniká při zabalení do stébel rýžové slámy další charakteristický dekor, u výrobků z bizenských pecí nazývaný *hidasuki* (緋襷)¹⁸, kdy popel ze spálených stébel vytvoří na nádobách překrásný a neopakovatelný dekor připomínající stín trávy.

Keramická produkce v dnešním Bizenu, případně Imbe, jak se jinak město nazývá, je i dnes plně aktivní, avšak názory na „čistotu“ tradice nejsou jednotné. Někteří autoři považují keramiku z Bizenu za postupem času více a více vzdálenou lidové¹⁹, při zkoumání vlastních stránek²⁰ města Bizen můžeme naopak nabýt dojmu, že na tisícileté tradici se nezměnilo téměř nic. Skutečností ale je, že se v této oblasti individuální hrnčiči věnují hodně keramice čajové a umělecké.



Obrázek 18: ukázka současné keramiky *bizen*, Okajama, foto autorka

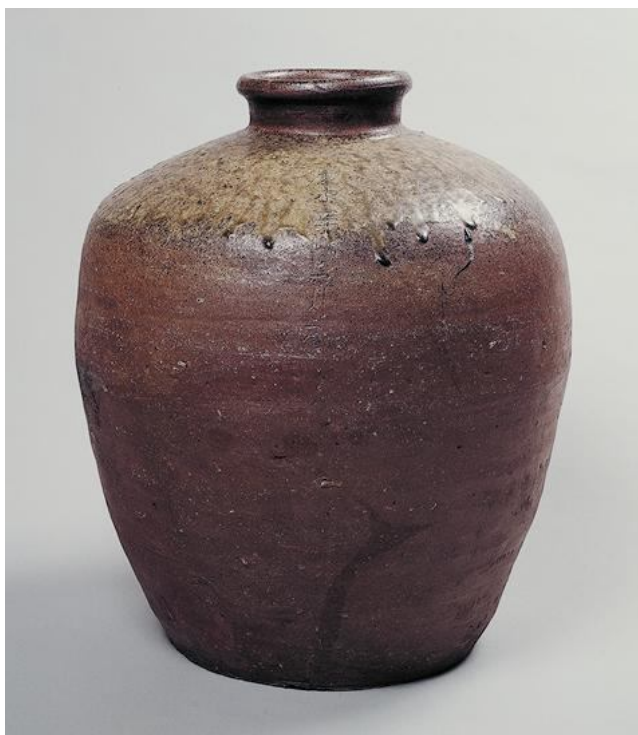
¹⁷ <http://www.city.bizen.okayama.jp/english/bizen/miryoku.jsp>, přístup 18.1.2012

¹⁸ tamtéž, přístup 18.1.2012

¹⁹ Winkelhöferová, s. 38

²⁰ Bizen – tamtéž, přístup 18.1.2012

Postupujeme-li dále na východ, další z Šesti starých pecí je Tamba v prefektuře Hjógo, jejíž keramika je také nazývána *tačikui-jaki* (立杭焼), což je odvozeno od názvu místní obce. V pecích tamní oblasti bylo vyráběno nádobí pro běžnou denní potřebu. Mezi typické výrobky patří velké zásobnice, zásobnice na čaj *čacubo*, různé typy váz nebo lahví, u všech výrobků jsou typické oblé tvary. U lidové keramiky z Tamby (丹波焼) se často setkáváme s aplikací glazury nepravidelným stékajícím poléváním (*učikake*), nebo smočením části nádoby (*ičin*). Vyjma glazované keramiky byla v pecích Tamby vyráběna i neglazovaná, pouze s popelovou glazurou, z níž některé kusy se mohou silně podobat keramice bizenské.



Obrázek 19: zásobnice *čacubo*, keramika *tamba*, 14.století

Rozsáhlou kapitolu na poli lidové keramiky tvoří keramika typu *seto*. Seto taktéž navazuje na tradici šesti starých pecí a výrobky z této oblasti patří mezi lidovou keramiku. Seto je blízké dalšímu centru, a to Mino, proto je kategorizace keramických výrobků z této oblasti někdy poněkud matoucí. Pod pojem *seto* (瀬戸) zahrnujeme různé druhy lidové keramiky vyráběné od 17.století, přestože keramická výroba tam měla delší tradici sahající do

14. století. Oproti tomu, typ *mino* zahrnuje několik subkategorií, mezi něž patří styl *šino* (志野), *oribe* (織部), tzv. černé *seto* a žluté *seto*.

První dva zmíněné styly, *šino* a *oribe*, přestože se jedná o krásné, dekorem zcela ojedinělé styly, se lidové keramice vzdalují a byly vyráběny pro potřeby čajového obřadu, a proto se jimi pro potřeby práce nemusíme podrobněji zabývat. Oproti těmto stylům jsou *kiseto* (黄瀬戸) – žluté *seto* a *setoguro* (瀬戸黒) – černé *seto* blíže výrobkům pro každodenní užití. Černé *seto*, jak již název napovídá, jsou výrobky černě glazované; této temně černé barvy se dosahuje tak, že dočervena rozžhavené výrobky se vytáhnou z pece²¹, tento proces není nepodobný procesu výroby světově proslulé keramiky typu *raku*.



Obrázek 20: detailní pohled na starý talíř typu *kiseto*, pravděpodobně období Momojama

Žluté *seto* má charakteristické, béžovo - žluté zbarvení glazury, přičemž v glazuře mohou být zobrazeny rostlinné motivy. Starou lidovou keramiku z oblasti Seto můžeme hledat pod názvy *koseto* (古瀬戸), přičemž název „*seto*“ sám o sobě často označuje ke skupině keramiky jako takové.

²¹ <http://www.e-yakimono.net/guide/html/mino.html>, přístup 18. ledna 2012

Samostatnou kapitolou, co se týče lidové keramiky typu *seto*, jsou speciální talíře *aburazara* (油皿) a *išizara* (石皿), velmi ceněné jako ryzí příklady toho, co by mělo znamenat *mingei*. Talíře *aburazara* sloužily v domácnostech běžného obyvatelstva jako olejové talíře, které zachycovaly olej odkapávající z papírových lamp *andon* (行灯), odtud název *aburazara*. Talíře *išizara* byly kameninové talíře pro běžné denní užití. Oba tyto talíře se vyznačují glazurami v tlumených přírodních barvách a jednoduchým, nekomplikovaným rostlinným dekorem, v případě talíře vlevo se jedná o rýžový klas, typ *išizara* na ilustraci je dekorován květy hvozdíku.



Obrázek 21: typ *ișizara*, *seto*, období Edo, 19. století



Obrázek 22: typ *aburazara, seto*, 17.století

Oba výše ilustrované talíře i jiné typy, například rostlinné dekory na kjúšúské keramice typu *egaracu*, se vyznačují lehkostí a jednoduchostí a zobrazují běžné úkazy z tamější rostlinné říše. V jednoduchosti zobrazení a nenáročnosti na provedení se liší například od světově obdivovaného porcelánu *kutani* (九谷焼) nebo *arita* (有田焼), který je na celkové provedení mnohonásobně náročnější. Filozofii dekorování a zdobení výrobku vzhledem k teorii *mingei* se budeme věnovat na začátku kapitoly 3.

Kromě těchto talířů pochází z této oblasti také talíře s dekorem *uma no me* (馬の目), v překladu „koňské oči“. Jednalo se o běžné talíře zdobené po krajích spirálovitou aplikací nástřepí v černé barvě na bílém podkladu s průhlednou glazurou na povrchu. Také toto nádobí je dobrým příkladem jednoduchého a přesto zajímavého dekoru *mingei* keramiky.



Obrázek 23: Kameninový talíř s dekorem *uma no me, seto*, 19. stol.

V dnešní době je jako centrum *mingei* keramiky známé Mašiko v prefektuře Točigi na sever od Tokia. Velké proslulosti dosáhlo díky Hamadovi Šódžimu, který se zde usadil a začal pracovat jako hrnčář. Mašiko bylo již před příchodem Hamady keramickou vesnicí produkující společně se sousední Kasamou běžnou keramiku asi od druhé poloviny 19.století. V současné době je stará produkce Mašika poněkud v pozadí, nicméně je nutné zmínit minimálně tamější konvičky *sansuidobin* (山水土瓶) s jednoduchým dekorem místní krajiny a také rozměrné talíře používané v domácnostech zemědělců. Přesto je Hamadův vliv na světovou proslulost tohoto centra naprosto zásadní. Podrobněji se výrobkům z pecí v Mašiku a výrobkům Hamady Šódžiho a jejich případnému srovnávání budeme věnovat v kapitolách 4.3 a 4.4.



Obrázek 24: konvička *sansuidobin* z vesnice Mašiko, začátek 20.století

V této kapitole jsem se pokusila představit ty pece a styly, které jsou obecně považovány za zásadní a významné na poli lidové keramiky v Japonsku, předtím, než se budeme věnovat teoretickému rozpracování Janagiho teorie o *mingei*. Z kapacitních důvodů není možné obsáhnout a popsat do detailu všechny styly a jednotlivé výrobky, nicméně nám toto představení ukazuje různorodost stylů lidové keramiky a zároveň komplexnost této oblasti. Zároveň bude sloužit jako ilustrace Janagiho teoretických zásad o *mingei*, které právě vycházely z *mingei* výrobků samotných.

2.2 Život hrnčírů v období Tokugawa

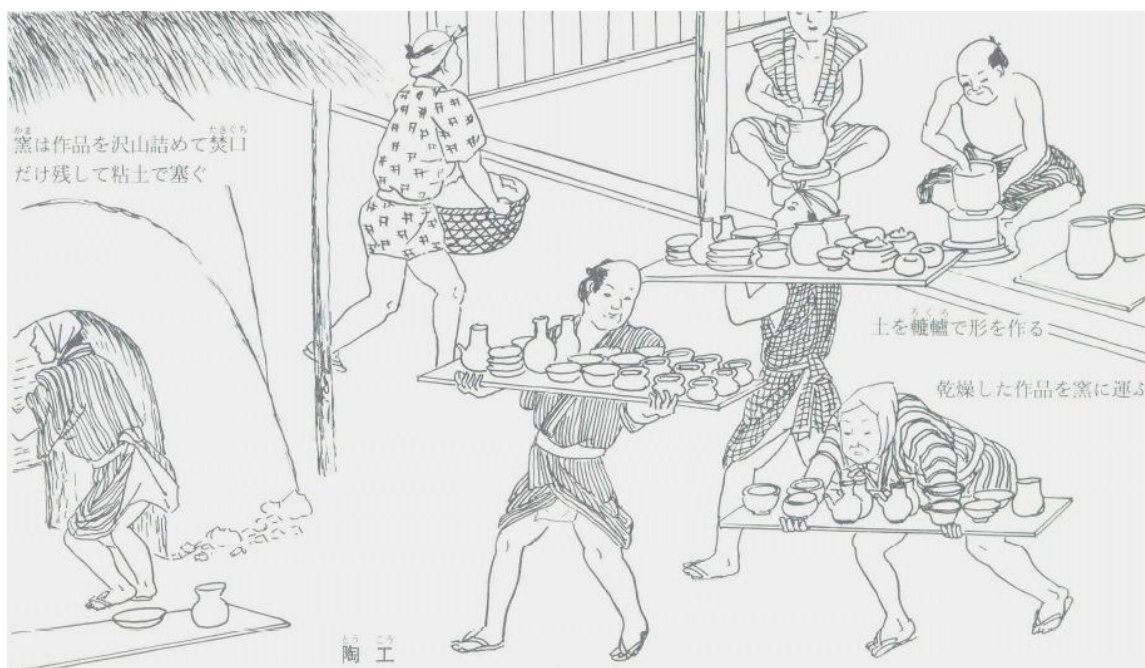
V této kapitole se pokusím přiblížit a seznámit s životem řemeslníka – hrnčáře v Japonsku v období Tokugawa. Před samotným popisem života a práce hrnčáře chci představit řemeslníka v kontextu tradičních společenských vrstev tehdejší doby. Řemeslníci, jako všichni ostatní obyvatelé Japonska té doby, byli součástí společenského rozdělení na 4 vrstvy, tzv. *šinókovášó* (士農工商). Toto konfuciánské uskupení, přejaté z Číny, kde bylo

utvořeno na základě představy o přirozeném společenském řádu, dělilo obyvatelstvo v sestupném pořadí na samuraje, rolníky prvovýrobce, řemeslníky a druhovýrobce a obchodníky, kteří byli považováni za nejméně společensky přínosnou vrstvu.

Z hlediska zařazení hrnčírů do tohoto rozdělení musíme přihlédnout k faktu, že hrnčírské řemeslo nebylo všude provozováno se stejným řádem a frekvencí. Rozdělení *šinókóšó* bylo z konfuciánského hlediska ideálním společenským modelem, nicméně v praxi nebylo realizováno s tak přesnými hranicemi, tj. hrnčírské řemeslo se mohlo v některých oblastech provozovat spíše jako sezónní zaměstnání spolu se zemědělskou prací a naopak ve více urbanistických oblastech prorůstat s obchodnickou činností. Pro pochopení dopadu společenských změn po restauraci Meidži je pravděpodobně nejvhodnější pokusit se ilustrovat život řemeslníka v pozdním období Tokugawa .

Hrnčír, vzhledem k charakteru svého řemesla, tj. že byl silně vázán na jedno místo, patří do kategorie řemeslníků usazených. Kromě těchto se vyskytovali i tzv. putující řemeslníci, kteří prováděli služby na cestách, případně fakticky obchodovali s předáváním znalostí. Hrnčír, v dnešním slova smyslu, je povolání – řemeslo na plný úvazek. Není obvyklé, aby v dnešní době řemeslník vykonával souběžně více činností, věnuje se spíš naplno své specializaci. I v období Tokugawa hrnčírské řemeslo vyžadovalo hodně času a zapojení velkého množství lidí, nicméně, jak již bylo zmíněno výše, často se jednalo o sezónní řemeslo. Co se týče spojení hrnčírství a zemědělství, je známo, že pěstování rýže je náročnou činností, kdy bylo potřeba každé pracovní síly v období sázení i sklizně. Naopak, v zimě se v některých oblastech obyvatelé věnovali jiné činnosti, třeba právě například hrnčírskému řemeslu. Prolínání s obchodnickou činností můžeme chápat jako zajišťování či podílení se na prodeji vlastních výrobků v hustěji zalidněných městských oblastech, ne pouze jejich výrobě.

Již zmíněný aspekt komunity je zásadní pro chápání lidového hrnčičství v Japonsku i změn, kterými toto řemeslo prošlo ve 20. století. V dnešní době pracuje hrnčič - soukromník převážně sám, případně s asistentem. Všechny části práce na výrobku dělá hlavně on sám, ať se jedná o točení, dekor, glazování nebo nakládku pece. V minulých stoletích, i ve století 20. v Japonsku fungovala velmi dobře organizovaná kolektivní práce v tomto řemesle. Ilustrace níže z období Tokugawa ukazuje dělbu práce při výrobě keramiky.



Obrázek 25: historická ilustrace hrnčičů z období Edo



Obrázek 26: historická ilustrace hrnčičské dílny na porcelánovém talíři z 18.století

Točení výrobků se věnovali zkušení keramici – točíři. Další práce jako sušení výrobků, kdy se výrobky často přenášejí a otáčejí, různé způsoby dekorování, glazování, nakládání a vykládání pece, byly práce pro celou rodinu. Ženy nebyly z účasti vyloučeny, naopak, i na mnohých fotografiích z 20. století můžeme vidět, že se věnovaly například práci na dekoru, ale i jiným pracím.

S řemeslem je nedílně spjaté i učení a učni. Pokud se chtěl chlapec vyučit, přišel k mistrovi, kde před ním „skromně pobil hlavou o zem“²² a pokud byl přijat dál, musel napsat žádost, přičemž složil (jeho ručitel) určitou zálohu. V závislosti na řemesle, obvykle okolo dvanáctého roku života byli chlapani přijímáni do učení. Délka učení se lišila v závislosti na řemesle, obvykle šlo o 3 až 10 let. Obsah učení nezahrnovalo jen samotnou výuku řemesla, učeň dělal běžné práce v domácnosti, přičemž na začátku byl způsob učení spíš pasivní formou, kdy více pracoval a mistra pozoroval, než že bychom si představili, že od prvního dne usedl ke kruhu a mistr se mu věnoval. Odměnou za tyto práce bylo kromě učení řemesla strava, ubytování a ošacení. Později mohl také dostávat malý obnos peněz, podle dohody s mistrem. Učeň neměl mnoho volna, zpravidla pouze na Nový rok a v době svátků *obon*. Po vyučení získal učeň licenci a mohl založit vlastní živnost.²³

Hrnčíři i jejich učni pracovali do restaurace Meidži pod patronací lenních pánů, kteří jim zajišťovali odbyt jejich zboží prakticky výhradně a byli pro ně díky tomu zdrojem příjmů. Další formou prodeje jejich výrobků byly lokální trhy a poutě. Spolu s národní izolací a domácím mírem to vše dohromady vytvářelo ideální podmínky pro rozkvět řemesel, což

²² Tento výraz se nerovná doslovnému překladu, nicméně s užitím částečné překladatelské licence se překlad termínu *omemie* (お目見え) - poklonění se, může vyjádřit barvitěji právě takto a ilustrovat vztah mezi mistrem a (budoucím) učněm.

Dále viz. Nišijama Macunosuke, *Edo džidai (seikacu, bunka) sóran*, (*Podrobný přehled života a kultury v období Edo*) Tokio : Šin džinbucu óraiša, 1992. 西山松之助「江戸時代「生活・文化」総覧」, 新人物往来社, 1992, s. 138

²³ Nišijama, s. 138-139

také období Tokugawa bylo. Tato situace se však velmi rychle začala proměňovat po otevření se Západu v roce 1868.

2.3 Společenské změny po roce 1868 a jejich dopad na lidová řemesla

Společenského uskupení se patrně nejvíce dotklo náhlé zrušení 4 společenských vrstev, které bylo v japonské společnosti velmi silně zakořeněno a nyní se mělo ze dne na den změnit. I když vnitřně přetrvávalo, a můžeme jeho vliv někdy pozorovat v náznacích i v moderní době, oficiálně již neexistovalo a řemeslníci tímto přišli o mnohé výsady, předně o patronaci lenních pánů, kteří v novém společenském pořádku již neměli svou původní pozici. Následkem toho přišli o odbyt i prostředky a někteří řemeslníci změnily povolání na rolníky.

Kromě této skutečnosti zafungovala nově i síla importu zahraničního zboží. Díky nízkým dovozním clům a celkově nerovnoprávným smlouvám se Západem zaplavilo Japonsko v krátké době levné zboží ze Západu. Spolu s náhlým velkým nadšením pro vše západní se lidé začali odvracet od vlastních kulturních tradic a vyzdvihovat západní výrobky i umělecký styl. Důsledky tohoto jevu byly dvojího druhu. Prvním důsledkem byl klesající počet řemeslníků, kteří díky ekonomickým těžkostem nemohli vyrábět své zboží a orientovali se na jiné odvětví, přesídlili nebo se stali rolníky. Tato skutečnost se týkala běžného venkovského řemeslníka, který ztrátou patronace přišel o ochranu i odbyt a nebyl připraven na nově nabytou svobodu, na rozdíl od tzv. „noren“ (暖簾)²⁴ hrnčírů. Noren odkazuje na druh určitého krátkého - polodlouhého závěsu, tradičně umístěného nad dveřmi podniků různého druhu, od restaurací právě po řemeslníky a obchody. U hrnčírů nebo jiných řemeslníků, kteří byli pokračovatelé rodového podniku, se uvádělo na *norenu* jejich jméno a generace. Tyto

²⁴ Např. <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9A%96%E7%B0%BE>

rodiny často pocházely spíš z urbanizovanějších částí, kde mohli více přijít do styku se západními vlivy a proto změnit nebo pozměnit styl svých výrobků tak, aby se přiblížili novému západnímu vkusu, což byl druhý důsledek.

Tehdejší intelektuální smýšlení ilustrují vládní slogany, které nabádaly ke změnám nebo posilování v ekonomicko – hospodářských a intelektuálních oblastech, a také v oblasti národní bezpečnosti. Nejznámějším je pravděpodobně slogan *fukoku kjóhei* (富国強兵) – bohatá země a silná armáda, dále poté neméně důležité slogany té doby : *šokusan kógjó* (殖産興業) – zvýšení produkce a podpora průmyslu, *wakon jósai* (和魂洋才) – duše východu a vědomosti západu a *ojatoi gaikokudžin* (お雇い外国人) – zaměstnaní cizinci.

Modernizace s sebou přinesla industrializaci a mechanizaci. I když následující schéma nebylo bezvýhradné a plošně zjednodušeně řečeno můžeme říct, že z mnohých mistrů se stali technologové, z atelierů a dílen továrny, velkoobchodníci se stali firmami a řemeslníci dělníky. V tomto případě, pokud hovoříme o „továrnách“, je nutné ujasnit, že právě v případech hrnčírů zaměstnávaly tyto továrny řádově do 10 „zaměstnanců“. Pracovní nástroje se taktéž díky mechanizaci v továrnách nahrazovaly stoji a speciální nebo kvalitní materiály pro výrobu nahradil obyčejný materiál průměrné kvality²⁵. Nelze říci, že by tento model platil bezvýhradně pro všechna řemesla; v tehdejší době se týkal především textilního průmyslu, přičemž keramici v té době vyráběli prakticky stejným způsobem jako před restaurací Meidži a plošná mechanizace nezasáhla toto odvětví tak jako například u textilních strojů, přesto také museli čelit významným proměnám ve svém odvětví.

Do období Meidži neexistovala přesně načrtnutá hranice mezi uměním v dnešní době nazývaným „vysoké“ a uměním užitným. Samotný termín „umělecký svět“

²⁵ Nišijama, s.136-137

z intelektuálního úhlu pohledu, pokud si představíme intelektuální vrstvu spojenou zájmem o umění podpořenou diskuzemi o podstatě umění z filozofického hlediska, v podstatě neexistoval. Přestože během období Tokugawa i před ním vznikala díla vysoké umělecké hodnoty, která dle dnešní kategorizace řadíme do vysokého umění, byly to spolu s výrobky z jiných odvětví produkty zkušených řemeslníků. Samozřejmě, že můžeme rozlišovat zboží určené pro denní potřebu běžného obyvatelstva a vybavení domů bohaté vrstvy, nicméně, z dnešního úhlu pohledu „umění“ a „řemeslo“ mezi sebou nemělo bariéru, která by je striktně separovala.

Proto s novým obdobím a vymoženosti přišly i nové termíny do japonského jazyka, do té doby neznámé. Termín *bidžucu* (美術) - umění, byl uměle vytvořen právě v tomto období pro potřeby oddělení těchto dvou sfér, stejně jako termín *geidžucu* (芸術) – umění užité. Na druhou stranu, díky industrializaci a modernizaci se rozlišení toho, co je *kógjó* (工業) – průmysl a *kógei* (工芸) – řemeslo, stalo pro Japonce složitěji oddělitelné.

Konkrétní terminologie vztahující se k produkci páleného zboží se začala postupně ustalovat s aktivitou okolo tohoto odvětví a postupně se začaly oddělovat termíny – *jakimono* (焼き物) - hrnčina, popř. lokální názvy jako *setomono*, *tóki* (陶器) - porcelán, a *tógei* (陶芸) - keramika.²⁶

K určení nové terminologie a rozdělení na svět užitého a vysokého umění došlo ve spojitosti s pořádáním světových výstav, které probíhaly po světě mezi lety 1862 až 1910. Na tyto výstavy japonská vláda vyslala reprezentační vzorky japonská keramika a porcelán i výrobky z jiných odvětví měly velký úspěch, což byl hnací motor pro podporu domácí

²⁶ Moeran, Brian, *Folk art potters of Japan – Beyond an anthropology of aesthetic*, Curzon Press, Richmond, Surrey, 1997, s. 13

produkce na export. Nejmarkantnější byla v tomto ohledu světová výstava v roce 1873 ve Vídni.

Tento úspěch na světových výstavách byl dalším argumentem pro podporu vznikání prefekturálních průmyslových učilišť a škol pro vzdělávání řemeslníků, který byl odstartován se záměrem a důrazem na průmyslový rozvoj. Ve druhé polovině období Meidži (od 70.let do konce 19.století) tak vzniklo mnoho učilišť technicko – řemeslného zaměření, a řemeslníci vzdělaní zde měli podpořit výrobu kvalitních výrobků na základě západní technologie a znalosti, a tudíž podpořit pozdějším prodejem tohoto zboží zisky japonské vlády. Mezi tyto školy řadíme například *Kógakurjó* (工学寮) – *Tókjó šokkó gakkó* (東京職工学校) nebo *Ósaka kógjó gakkó* (大阪工業学校).²⁷ Kromě podpory vzniku samotných škol zvala zahraniční odborníky k přednášení na univerzitách a jiných učilištích – *ojatoi gaikokudžin*. Odborníkem na keramickou produkci pozvaným do Japonska byl například doktor G.Wagener, který začal vyučovat západní chemické a technologické postupy keramické výroby v Aritě, přičemž se tyto znalosti předávaly dále a měly celkově velmi významný vliv na podobu nově vyráběného keramického zboží.

Výraznou postavou v kategorii *ojatoi gaikokudžin* byl Ernest Fenollosa (1853 – 1908), který ovšem byl zároveň zcela zásadní pro japonský umělecký svět v otázce uvědomění si vlastní kulturní tradice. Do Japonska přicestoval v roce 1878 a začal vyučovat na Tokijské císařské univerzitě filozofii a politickou ekonomii, přičemž sám studoval o starých chrámech a umělecké historii Japonska. Je pozoruhodné, že v této oblasti mu asistoval Okakura Kakuzó (1862 – 1913), ve světě známý hlavně pro své dílo „Kniha o čaji“ – *Ča no hon* (茶の本) a významný propagátor domácích uměleckých tradic.

²⁷ Kikuči Júko, *The myth of Yanagi's originality: The formation of Mingei theory in its social and historical context*, Journal of design history, vyd. 7, č. 4, 1994, s.247 – 266, s. 256

Fenollosa byl japonskou kulturou velmi okouzlen a ovlivněn, až do té míry, že přijal japonská jména, z nichž jedno buddhistické (*Teišin*) z důvodu vlastního konvertování k tomuto náboženství. Byl velmi aktivní na poli organizování skupinových diskuzí studentů, které spojoval zájem o (vlastní) uměleckou tradici, což bylo v té době v západním intelektuálním prostředí běžné, nikoli však v Japonsku, kde jeho umělecká skupina byla jedna z prvních ve své oblasti.

Kromě zakládání uměleckých skupin se začaly objevovat jiné skupiny a Hnutí, které prosazovaly důležitost vlastních tradic. Z těchto skupin můžeme zmínit například různé skupiny snažící se o obnovu čajového obřadu, jejichž stoupenci byli především vzdělaní intelektuálové, ale i vědci a lékaři.²⁸ Uvědomění si takovýchto společenských tendencí nám lépe může pomoci pochopit tehdejší atmosféru a směřování společnosti, z níž dochované ilustrace nám ukazují, jak moc byla westernizace a industrializace objemná. Právě v těchto historických obdobích, kdy je národ a jeho kultura pod určitým tlakem nebo přímo ohrožením, existuje tendence k obrácení se k vlastním kulturním hodnotám a tradicím, což může později přerůst i v nacionalistické směřování.

Přestože se mnohé intelektuální skupiny zajímaly o a obdivovaly západní umění a filozofii, některé byly i pozdější líhni nových myšlenkových proudů, které obracely k vlastní tradici. Významným činitelem v tomto směru byla intelektuální skupina *Širakaba* (白樺) - *Bílá bříza*, která slučovala intelektuály různého zaměření. Mezi těmito intelektuály byl i Janagi Sóecu, teoretik japonského Hnutí za záchranu lidových řemesel - *Mingei undó* (民芸運動) a tvůrce teorie, která sehrála hlavní roli při transformaci tohoto odvětví ve dvacátém století. V následující kapitole se budeme proto zabývat jak Janagiho teorií a jeho inspiračními zdroji, tak vzniku a činnosti tohoto Hnutí.

²⁸ Moeran, s. 14.

3. Janagi Sóecu a činnost Hnutí za záchranu lidových řemesel

3.1 Pozadí vzniku a vliv zahraničních myšlenkových proudů na teorii Janagiho Sóecua

Samotná teorie Janagiho Sóecua (柳宗悦²⁹, 1889 – 1961) o lidovém umění neoddělitelně provázela celou myšlenku a fungování Hnutí za záchranu lidových řemesel v Japonsku, a tudíž podporovala proces transformace světa lidových řemesel. Přestože měla jeho teorie i činnost Hnutí velký vliv na toto odvětví, který do té doby nebyl nikde jinde zaznamenán, a Janagi sám prezentoval svou teorii jako výlučně japonskou a jeho, nemůžeme přehlédnout téma inspirace v zahraničí a minulosti.

V moderní době se na toto téma množí polemiky a práce, které přímo dokazují³⁰, že Janagiho práce vykazuje velmi podobné rysy s myšlenkami Johna Ruskina (1819 -1900) a hlavně Williama Morrisa (1834 – 1896), anglických propagátorů lidové tvorby, kteří publikovali zhruba století před Janagim a jejichž práce vešla za jeho života ve známost i v Japonsku. Jak jsme mohli vidět v první kapitole u výkladu japonského termínu mingei, i zde bylo zmíněno Morrisovo a Ruskinovo jméno. Dalším důvodem pro zkoumání jeho inspirace a zdrojů je fakt, že obecně v má jeho osoba téměř neochvějně postavení díky svým zásluhám. Neméně důležitou další skutečností je polemika o dopadu obrovských změn a transformace společnosti po restauraci Meidži na japonskou společnost a tendence národů se v určitých situacích chovat podobným způsobem.

²⁹ Čtení znaků 宗悦 je „Munejoši“, nicméně Janagi začal později používat čtení „Sóecu“.

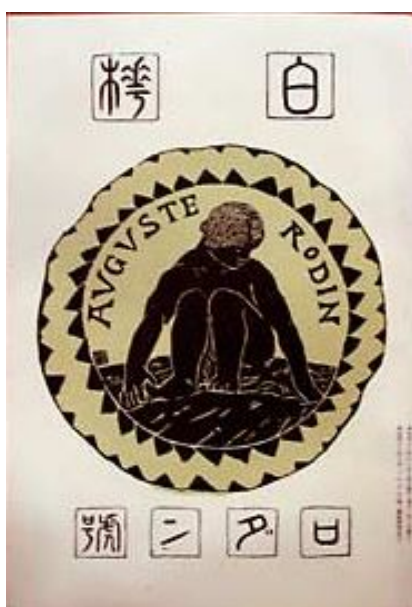
³⁰ Tomuto tématu se ve svých pracích věnuje v současné době hned několik badatelů, z jejichž prací jsem vycházela, jmenovitě a systematicky tyto skutečnosti dokazuje Kikuči ve své práci *The myth of Yanagi's originality*

Z dnešního úhlu pohledu si dovolím tvrdit, že transformace řemesel byla zcela nevyhnutelná, těžko by se mohla vyskytnout oblast společnosti, která by zůstala v bouřlivé době období Meidži, Taišó a následně celém dvacátém století nedotčená. Nicméně je proměna japonských řemesel v některých ohledech unikátní, i (hlavně) zásluhou Hnutí i japonské mentality. Tyto skutečnosti nemění nic na faktu, že by se tak pravděpodobně stalo i bez existence Hnutí a Janagiho myšlenky. Buď by se prosadil jiný člověk se svou teorií, nebo by řemesla postupně měnila bez přispění výrazného filozofického základu nebo představitele, nicméně tato možnost se zdá být poněkud nepravděpodobná, obzvláště v době 20. století.

Industrializace a modernizace, která přišla po restauraci Meidži, vzala některým řemeslníkům původní potěšení z vlastní práce a nabídla veřejnosti produkty z továren, které byly unifikované a často neosobní. Z řemeslníků, kteří vyráběli ve svých dílnách předměty pro denní potřebu, se stávali dělníci, kteří v továrnách vyráběli předměty, u kterých nevěděli, na co slouží, a které by si často ani nemohli sami dovolit. Tímto se vzdálili dříve blízkému kontaktu se svou prací. S westernizací se začal měnit celkový charakter společnosti. V tuto chvíli je logické, že se z některých společenských vrstev začaly ozývat názory, které nabádaly k zachování vlastních tradic, popřípadě jejich obnovu.

Janagi se narodil již v průběhu tohoto procesu, v roce 1889. Pro lepší ilustraci můžeme uvést, že se narodil ve stejném roce, kdy začal vycházet časopis *Kokka* (国花), tj. „národní květina“. Tento časopis, který s kratšími, popřípadě delšími přestávkami v období války vychází dodnes, se jako první začal věnovat kultuře a tradicím Japonska a ostatních zemí Dálného východu a poskytoval velmi kvalitní možnost, jak studovat vlastní kulturní tradice. V té době již byli i intelektuálové ze zmíněných Hnutí za obnovu čajového obřadu i Ernest Fenollosa aktivní, stejně jako bylo již dlouho poté, co japonské výrobky uspěly na světových výstavách.

Mladý Janagi, který se narodil do dobře postavené rodiny armádního důstojníka, neprojevoval od začátku svého studia zájem o domácí lidové umění, naopak, studoval zahraniční literaturu a filozofii a zajímal se o psychologii. Při studiu na Tokijské císařské univerzitě publikoval ve skupině *Širakaba* spolu s ostatními humanisticky založenými kolegy příspěvky týkající se západní filozofie a umění. Tato skupina, svorně inspirována filozofií Tolstého a jeho humanismem a také myšlenky utopismu, představovala intelektuální veřejnosti například tvorbu Augusta Rodina nebo Van Gogha.



Obrázek 27: jedno z čísel časopisu *Širakaba*



Obrázek 28: mladý Janagi na dobovém snímku

Výraznější obrat v charakteru příspěvků můžeme pozorovat až okolo roku 1919 a dále³¹ (časopis se přestal vydávat po velkém zemětřesení Kantó v roce 1923). V té době se začaly objevovat články o kultuře Dálného východu a Japonska. Tuto změnu chápeme jako projev Janagiho „obratu“ k vlastní kultuře, jehož prvním impulsem byla návštěva korejského poloostrova v roce 1916, kdy se vydal zkoumat korejskou lidovou keramiku dynastie I, se kterou se poprvé seznámil v roce 1914.

³¹ Kikuči, *The Myth of Yanagi's originality*, s. 251

Janagi, jakožto vedoucí představitel celého Hnutí, které iniciovalo pozdější celonárodní zájem o lidová řemesla a vzkříšení jejich tradice, vždy ve svém projevu vystupoval tak, že celé Hnutí, i jeho myšlenky jsou původně jeho vlastní a japonské, a tvrdil, že inspirací pro něj nebyl žádný zahraniční myslitel, pouze řemesla samotná.³² Vzhledem k pracím publikovaným o Janagim v dnešní době jen těžko můžeme díky důkazům tvrdit, že Janagi se nikde neinspiroval.

Z dostupných pramenů³³ můžeme zjistit, že první zmínka o Ruskinovi se objevila v japonském tisku ještě před narozením Janagiho, a to v roce 1888, a o Morrisovi v roce 1891. Celkem o Morrisovi vyšlo do roku 1927 minimálně 139 titulů, z nichž některé byly ve své době velmi populární, a bylo zcela nemožné, aby je Janagi jakožto intelektuál přehlédl, o to více s přihlédnutím k faktu, že i v jeho pozůstalosti byly některé z těchto titulů nalezeny opatřeny jeho vlastními poznámkami.³⁴

Janagi v tehdejší smýšlení nebyl na půdě japonských intelektuálů sám. Hnutí *Mingei* později dosáhlo nejvýraznějšího úspěchu, ochraně řemesel se však věnovali v tehdejší době i Iwamura Tóru a Jamamoto Kanae, kteří měli s Janagim společné názory na úpadek řemesel a příliš silný západní vliv³⁵, nicméně na rozdíl od Janagiho je zajímala i sociální stránka problémů řemeslníků, kdežto Janagi se soustřeďoval na obhájení speciální krásy *mingei*.

Kromě výše zmíněných zdrojů je také nutné zmínit vliv dalších dvou osob – v první řadě Bernarda Leache, anglického hrnčíře a člena Hnutí, který díky svému původu i

³² Janagi mluvil hlavně o pocitech, které vzbuzovalo pozorování lidových výrobků, více o tomto tématu viz. Janagi, Sóecu, *The Unknown craftsman (A Japanese insight into beauty)*, Kodansha International Ltd., Tokio, 1. vydání 1972, 4. vydání, 1984, s. 127 – 157, dále Janagiho odmítání cizích vlivů systematicky cituje Kikuči ve své práci *The myth of Yanagi's originality* na str. 247 - 249

³³ Podrobné vyjmenování titulů a jejich počtů viz. Kikuči, *The myth of Yanagi's originality* na s. 254 - 255

³⁴ Kikuči, tamtéž

³⁵ Idekawa, Naoki, *Mingei : riron no hókai to jóšiki no tandžó (Mingei : rozpad teorie a zrození stylu)*, Šinčóša, Tokio, 1988, 出川直樹, 「民芸」理論の崩壊と様式の誕生, s.18 - 20

zaměření na lidovou anglickou keramiku musel být dobře obeznámen s působení Morrise a Hnutí *Arts and Crafts*, a Tomimota Kenkičiho, další klíčové postavy lidových řemesel v Japonsku, který dokonce sám publikoval článek o Morrisovi *Wiriamu Morisu no hanaši* (ウィリアムモリスの話), kterou publikoval mezi lety 1912 -1914³⁶ a předešel tak Janagiho o několik let. Mezi Janagim a Tomimotem panovaly později názorové rozkoly ohledně *mingei*; nicméně Tomimoto byl s Leachem jednou z hlavních postav Hnutí a budeme se tomuto tématu podrobněji věnovat v následujících kapitolách.

Janagi prakticky sdílel Morrisovy názory na řemeslo, které prezentoval ve svých pracích, přestože v některých ohledech byly jejich životy rozdílné. William Morris byl anglický umělec – řemeslník, který se věnoval prakticky hlavně práci s textilem (tkaní a návrhářství), navrhování nábytku a dále pak psaní o řemeslech. Ve světě je znám především jako aktivní propagátor lidového řemesla a zakladatel *Arts and crafts movement*. Toto Hnutí bylo aktivní od 60.let 19. století do první dekády 20.století a bylo reakcí na anglickou industrializaci.

To, co Janagiho teorii pojí s Morrisem je především fakt, že doba a společenské podmínky byly v obou případech ovlivněny průmyslovou revolucí a mechanizací. Morris se v pozdější době stal zapáleným propagátorem socialistických myšlenek, které v takové míře nebyly Janagimu vlastní, nicméně měly základ již v raném Morrisově obdivu a propagaci lidového umění. Morris se ptal, proč by měla panovat nerovnost mezi aristokratickým uměním a řemeslem a proč přisuzovat menší důležitost řemeslu, než umění, když obojí je pro společnost tolik důležité. Ideál Morris spatřoval ve středověkém společenství cechů, obzvlášť gotické umění mu bylo blízké, přičemž v Janagiho díle se obdiv k cechovnímu zřízení

³⁶ Kikuči, *The Myth of Yanagi's originality* s.262

objevuje hned několikrát, a to i úplně na začátku jeho díla, kde přirovnává cechy k ideální půdě pro růst řemesel a dokonce v jejich obnově vidí jediné řešení pro řemesla.³⁷

Můžeme tvrdit, že iniciativa ke vzniku jejich Hnutí byla v obou obdobích stejná – kvůli negativnímu dopadu industrializace ukázat krásu lidových výrobků, upozornit na nebezpečí jejich záhuby, přiznat jim speciální funkci i estetické kvality (Janagi), postavit je na stejnou, ne-li vyšší úroveň, než vysoké umění a ochránit tradici jejich výroby. Janagi k tomuto úkolu zvolil teoreticko – sběratelskou cestu, kdy postupně vytvořil novou filozofii o řemesle na základě vlastního pozorování řemeslných výrobků. Na rozdíl od Morrise ale postrádal vhled do praktické stránky řemesel, jelikož na rozdíl od Morrise nikdy nebyl praktikujícím řemeslníkem, přičemž Morris se aktivně věnoval několika řemeslům a mohl proto mít střízlivější nadhled na praktickou stránku věci. Tento praktický nedostatek byl jednou z výtek, které později měli Janagiho kritici k jeho názorům.

Když se však vrátíme k tématu inspirace Janagiho a původnosti jeho filozofie, zůstává otázkou, proč tak výrazným způsobem později obhajoval autentičnost své filozofie. Teorie o *mingei* byla první estetickou teorií v Japonsku svého druhu a v tomto ohledu je Janagi nejvýraznější postavou. Stvořil koncept v době, kdy Japonsko jako národ procházelo složitým obdobím hledání vlastní identity, a tento fakt se mohl promítnout i do jeho touhy učinit z této oblasti něco zcela výlučného a výjimečného. Z našeho úhlu pohledu a z našeho měřítká normality je a bylo japonské umění i řemeslo vždy něco výjimečného, což platilo i v období světových výstav na počátku 20.století.

Janagi tuto skutečnost pravděpodobně dobře uvědomoval při formování své teorie : že Japonsko nebylo provázáno s žádnou jinou zemí tak těsně, jako byly evropské země sousedící navzájem. Tento důvod nám pomáhá pochopit velikost a dopad působení Hnutí v

³⁷

Janagi, s. 209

Japonsku i celosvětovém měřítku. Přesto existují nezodpovězené nebo matoucí skutečnosti, které tvrzení o původnosti a „čistotě“ Janagiho teorie podřívají. Patří především fakt náhlého obratu a zájmu o lidové výrobky u Janagiho, když neměl předešlý zájem o tuto oblast³⁸ jako spíše o zahraniční filozofii a ani nepocházel z prostředí, které by nějakým způsobem iniciovalo jeho aktivitu.

Přes to, že Janagi obhajoval původnost své teorie, namátkovým průzkumem na encyklopedických serverech (a to i přesto, že se jedná v zásadě pouze o povrchní seznámení s danou problematikou) můžeme zjistit, že jako obecný fakt se uznává Janagiho práce a Hnutí za záchranu lidových řemesel coby inspirované Morrisem i Hnutím *Arts and Crafts*, stejně jako jsem uvedla i u výkladu hesla *mingei* v kapitole 1.1. Výzkum odborných článků a knižních pramenů tuto skutečnost systematicky dokazuje na velkém množství příkladů.

Výše uvedená fakta ale nic nemění na vlivu Janagiho teorie a aktivit Hnutí na poli lidových řemesel. Slouží nám ale dobře pro ilustraci jak pronikání prvních myšlenek o lidovém řemesle do Japonska, tak můžeme posléze vidět, co dalo Janagiho teorii základ. U Morrise i u Janagiho můžeme vidět jejich snahu spojenou s dobou, kdy národní tradice jsou v ohrožení, i když každý z nich zvolil jiný způsob, jak se pokusit o jejich ochranu. Janagiho obhajobu lidových řemesel prostřednictvím teorie o *mingei* si rozebereme v následující kapitole.

³⁸ V Janagiho tvorbě můžeme dokonce spatřovat tendenci s postupujícím časem uvádět dřívější dobu, kdy jeho zájem o lidové výrobky propukl.

3.2. Teorie „*The unknown craftsman*“ a speciální estetické kategorie

Před podrobným rozebíráním Janagiho stěžejního díla *The unknown craftsman*, ve kterém postupně prezentoval svou teorii o lidových výrobcích si nejdříve stručně seznámíme s tím, jaké aspekty do ní zahrnul a jak na jaké tematické celky ji rozčlenil.

Filozofický směr, který je pro Janagiho díla stěžejní je buddhismus a zen-buddhismus, od nichž se prakticky odvíjí celé Janagiho myšlení i samotné estetické kategorie. Kromě těchto speciálních termínů a kategorií Janagi hovoří v abstraktní rovině i o procesu výroby *mingei*. Jedná se o techniky výroby a aspekt komunity, stejně jako o transcendentnější záležitost vidění a poznání (*seeing and knowing*), užívání a účelu výroby daného předmětu.

Tématem, které celé dílo provází, je pojem krása. S tímto pojmem Janagi pracuje jak ve spojitosti s konkrétními termíny jako je pravidelnost (*irregularity*) nebo vzor (*pattern*), tak i v rovině buddhistické estetiky, která se přímo týká i estetiky čajového obřadu. Kromě výše zmíněného se konkrétněji zabývá také okinawskou lidovou tvorbou nebo například dekorem *hakeme*. V neposlední řadě se věnuje osobě řemeslníka a jeho skupině a velkou pozornost věnuje i tématu zodpovědnosti řemeslníků. Je nutné předeslat, že Janagiho styl psaní je velmi akademický a hluboce filozofický, což jej může činit obtížněji srozumitelným pro běžného čtenáře i pro vzdělané v tomto odvětví, což byl také jeden z bodů kritiky.

Z časového hlediska je *The unknown craftsman* dílo složené z jednotlivých tematických kapitol popsanych výše, z nichž většina pochází z rozmezí let 1952 až 1954, do nichž zahrnujeme kapitoly týkající se buddhistického ideálu/ myšlenky krásy a další, které se převážně týkají filozofické podstaty řemesel, vzhledu a přístupu k práci řemeslníka. Janagi ve své práci prošel několika stádii, přičemž poslední období zasvětil právě buddhistické estetice. V jeho práci lze pozorovat určitý vývoj od konkrétnějšího popisu toho, co mají řemesla

reprezentovat v nejstarší kapitole *Craftsmanship*, napsané v roce 1927, která je v podstatě jeho předchozím, prvním dílem *Kógei no miči* (工芸の道). Ve formě konkrétních otázek a odpovědí Janagi porovnává lidová řemesla s vysokým uměním, lidové řemeslníky s řemeslníky – individualisty, celkovou společenskou situaci a vliv moderní doby na řemesla. Pro lepší orientaci v jeho filozofických úvahách rozebereme nejprve nejstarší část díla, posléze se přesuneme k pozdějším esejům, které obsahují hlubší filozofické úvahy o lidových řemeslech.

Pro představu o době je nutné uvést, že v době, kdy vznikalo dílo *Kógei no miči*, tzn. nejstarší kapitoly Janagiho knihy *The Unknown craftsman*, měl za sebou Janagi již delší sběratelskou dráhu, během které se mimo jiné zasloužil i o založení muzea lidových řemesel v Soulu. Také spolu se svými přáteli byli již rozhodnuti založit Hnutí za záchranu lidových řemesel v Japonsku a uspořádat celonárodní sbírku pro budoucí muzeum lidových řemesel – *Nihon mingeikan* (日本民藝館)³⁹. Takto můžeme vidět, že jeho teorie vznikala postupně, spolu s rozvojem poznávání řemesel.

Janagi představil teorii o kráse výrobků zvaných *getemono* (下手物). Výraz *getemono* je poněkud složitější; obsahuje spíše pejorativní význam jako „zboží špatné kvality“, „vulgární“. V tehdejší době tento výraz popisoval obyčejné kuchyňské nádobí a jiné vybavení domácnosti prostých lidí. Tyto předměty podle Janagiho obsahovaly krásu *šibui* (渋い), speciálního estetického termínu, který je také složitý na překlad a který, spíše než překlad potřebuje opis.

Výrobky s názvem *getemono* byly vyráběny : lidovým řemeslníkem, který není vzdělaným mužem, který svou práci dělá každý den stejně, za použití přírodních materiálů,

³⁹ Dále pouze *Mingeikan*

které jsou dostupné v dané lokalitě, a pokud možno výhradně ručně. Tento člověk při výrobě bere v potaz budoucí užití a uživatele, takže výrobek musí být praktický, účelný a mít „zdravý“ vzhled. Používáním výrobku tak, že každý den s ním uživatel přichází do styku vytváří novou, speciální kategorii krásy, a to krásu vzájemné intimity. Vlastnost a krása *šibui* se ještě prohlubuje tím, jak se výrobek používá, přičemž zároveň *šibui* znamená, že výrobek nestárne, i po stovkách let si dokáže zachovat svěžest. Jedním z opisů *šibui* je podle Janagiho i fontána; přestože tryská nepřetržitě, stále je její voda svěží.⁴⁰

Důležité, avšak podle Janagiho teorie ne jedině, konkrétní aspekty, které se podílejí na celkové estetické kvalitě výrobku, jsou tvar výrobku, jeho dekor, popřípadě vzor užitý k jeho dekorování a barvy. Jak již bylo zmíněno, kvalitu *šibui* lze spatřit v přírodních / přirozených odstínech, ne křiklavých nebo nepřirozených barevných kombinacích, proto na keramických výrobcích z kategorie *mingei* nejčastěji nalézáme přírodní odstíny hnědé a béžové, zelené, bělavé nebo černé. Ale ani červená nebo modrá, případně jasně žlutá barva nemusí být výjimkou (viz. Okinawská a kjúšúská keramika), nicméně vždy platí, že všechny barvy by měly být k nalezení v přírodě.

Příroda je hlavní činitel veškeré řemeslné výroby, proto se řemeslník v ní inspiroje i co se týče tvaru a vzoru. Tvar výrobku má být symetrický; pouze ale do té míry, jakou symetrii můžeme vidět v přírodě; příroda je přirozeně symetrická a vyvážená, přesto však v ní nevládne dokonalá geometrická symetrie a i tak tomu má být u výrobků. Určitá malá ne-dokonalost není na škodu. Řemeslník nevyrábí svoje zboží s myšlenkou na bezvadnost. Přesto však opačný trend, kdy řemeslník záměrně vyrábí jakoby nesymetrické nebo asymetrické zboží, aby vyhověl například speciálním požadavkům nebo se snažil o

⁴⁰ Janagi, s. 131

záměrnou rustikálnost nebo asymetrii, také odporuje zákonům přírody a v tu chvíli vkládá do výrobku svoje vlastní ego.

Co se vzoru a dekoru týče, na keramice *mingei* nacházíme jednoduchý, často rostlinný motiv nebo výjev z každodenního života, popřípadě krajiny. Rostlinný, ani jiný dekor nemá být imitací skutečnosti ani realistickou malbou; podle Janagiho je vzor, přestože pochází z přírody na jiné úrovni; Janagi přirovnává tuto transformaci skutečné květiny nebo jiného motivu ve vzor k přeměně housenky v motýla.⁴¹ Dobrý vzor přichází s opakováním a intuitivním přístupem, kdy řemeslník nechá přírodě volné ruce, ať sama přejde do výrobku. V tomto případě můžeme opakování vztáhnout např. na Minagawu Masu, která malovala vzor konviček *sansuidobin* po celý život, stejně jako na další vzory *uma no me* apod.

Řemeslník nepotřebuje, a ani nepřemýšlí o tom, že by měl svůj výrobek podepsat, každý den jich vyrobí velké množství a nepotřebuje vkládat nějakou osobitou značku na to, co vyrábí, protože výrobek samotný je důležitější, výrobek je produktem přírody vyjádřeným skrze prostředníka – výrobce. Takový výrobek má vznikat za spolupráce více členů komunity, kdy každý člen dělá činnost určenou jemu a tímto opakováním se v ní zdokonaluje, až se mu stane tak vlastní, že ji dělá automaticky a intuitivně. Vzhled výrobku musí být, jak již bylo řečeno „zdravý“, což znamená mít přirozený tvar, jemný dekor a tlumené přírodní barvy.

Tento stav byl ideálním stavem minulosti, který Janagi obhajoval. V kontrastu s ním viděl Janagi hlavní problém ve vysokém umění a zpočátku také v uměleckém řemeslu a v přeceňování důležitosti autora. Podle něj byly výrobky takové z produkce příliš drahé, protože byly vyráběny „v malém počtu pro malý počet (lidí)“⁴² a příliš dekorativní, proto práce na nich zabrala moc času i nákladů. U těchto produktů viděl jejich primární účel dostat se do sbírky a reprezentovat za sklem, což z nich činilo nepoužitelné věci. Jejich krása je na

⁴¹ Janagi, s. 114

⁴² Janagi, s. 103

objednávku a jsou vyráběny s uvědoměním si tohoto požadavku, kdežto lidové výrobky svou krásu získávají *mimochodem*. Janagi se ve svém díle ptá, zda vůbec lze najít něco ošklivého mezi lidovými výrobky. Přesto neodmítá, že by i vysoké umění mohlo být krásné, nicméně tvrdí, že je to velmi vzácné a vyžaduje to geniálního ducha, který se vyskytuje jen zřídka.⁴³

V tuto chvíli se dostáváme k místu, kde Janagi představuje buddhistickou estetiku svého díla. Výše zmíněné rozdíly v přístupu k tvorbě reprezentují pojmy *džiriki* (自力) a *tarikí* (他力). Obě tyto cesty jsou cesty dosáhnutí osvícení, vysvobození v buddhistickém slova smyslu. Janagi je aplikuje na řemeslnou a uměleckou tvorbu. Cesta *džiriki* je cestou spasení vlastním úsilím, kdežto cesta *tarikí* je cestou spasení za pomoci vnější síly. Jak názvy napovídají, cesta *džiriki* je složitější volbou, kdy vysvobození dosáhne značně vytrvalý a odhodlaný jedinec, zatímco cesta *tarikí* není uzavřená nikomu, pokud se odevzdá vyšší moci. Janagi spatřoval paralelu mezi buddhistickým dosáhnutím osvícení a umělecko-řemeslnou tvorbou. Umělecké řemeslníky a umělce nezavrhoval, nezavrhoval ani fakt, že jejich výrobky mohou být krásné, je však zapotřebí výrazného nadání a silného ducha. Oproti tomu jsou řemesla ve své podstatě cestou *tarikí*, kdy se řemeslník nesnaží protlačit svoje vlastní ego do výrobku a místo toho nechá přírodu, aby udělala svou práci. Produkty cesty *džiriki* považuje za produkty intelektu a cesty *tarikí* za produkty intuice.

Co se týče užití strojů při řemeslné výrobě, Janagi je zcela neztracuje⁴⁴, nicméně podle něj došla velikost podílu na výrobě příliš daleko a přílišným užíváním strojů výrobky ztrácejí svou krásu a charakter. U mechanizace a industrializace viděl celkový problém ve změně sociální struktury společnosti, kdy lidé přicházeli kvůli strojům o práci a zároveň, pokud byli zaměstnáni u strojů, často si nemohli ani dovolit to, co sami vyráběli, na rozdíl od

⁴³ Janagi, s. 201

⁴⁴ Dále viz. Janagi, s. 206 - 207

ruční výroby, kterou u některých řemesel nahradili stroje, nehledě na další fakt, a to, že řemeslník ztratil kontakt s tím, co vyrábí – někdy ani nevěděli, co to je.

Podle Janagiho byla pro řemesla ideální společenskou půdou ta s existencí cechů a jejich záchranu viděl jak ve změně ve společnosti od honby za ziskem, tak právě v obnově cechovního zřízení řemesel. V roce 1927, kdy tuto kapitolu psal, dokonce tvrdil, že bez zrození cechů, které mají i morální funkci a kde řemeslníci pracují a žijí společně, nevidí naději na obnovu tradičních řemesel, jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole. Janagi celé svoje snažení za obnovu nechápal jako krok zpět do minulosti, ale znovu-nalezení společenské pravdy.

V pozdější době své myšlenky, z nichž většina byla popsána výše ještě více rozpracoval a přišel s obsáhlým výkladem krásy z hlediska buddhistického vnímání. Hlavní problém spatřoval v principu duality dnešního světa, který se promítá do všech aspektů běžného života. Janagiho filozofické názory obzvláště o tomto tématu mohou být hůř uchopitelné pro své abstraktní pojetí. V porovnání se západním nábožensko-filozofickým vnímáním je buddhismus ve své podstatě nedualistický, na rozdíl od křesťanství, kdy je postava boha od člověka oddělena ve vztahu stvořitele a stvořeného. Buddha je ten, který dosáhl osvícení, a to není odepřeno žádnému tvorci na zemi, na rozdíl od západního světa, kdy bůh a člověk se nemůže stavět nikdy na stejnou úroveň. Člověk, ve chvíli, kdy dosáhne osvícení, je oproštěn všech dualit, což je něco, co Janagi přenáší i do světa řemesel. Podle něj neexistuje staré versus nové nebo krásné versus ošklivé. Oprostit se od dualit však není v dnešním světě jednoduché.

Abychom mohli spatřit skutečnou krásu, je třeba nepředjímat a nestavět intelekt, který nás v dnešním světě řídí, na první místo. Na výrobek se musíme podívat přímo, pohledem nezakaleným vědomostmi, pouze tak můžeme spatřit skutečnou vnitřní krásu, která

není opakem ošklivosti, je skutečnou pravdou, která protíná vše a je volná od všech dualit. Tento intuitivní vhled se nazývá *čokkan* (直観); v okamžiku, kdy se pozorovatel hluboce zadívá na předmět a není zatížen předsudky nebo znalostmi, intuitivně vycítí skutečnou podstatu jeho krásy.

Janagiho celkový přístup k obhajobě řemesel v určitých pasážích jeho díla působí nekompromisně vůči jiným uměleckým formám a vyzdvihuje krásu, důležitost a výlučnost řemesel na první místo. I když můžeme pozorovat určitý vývoj v jeho názorech na umělecké řemeslníky (individualisty), stále viděl řemesla jako ohrožený druh, na jehož ochraně se musí usilovně pracovat. Z počátečního přístupu k uměleckým řemeslníkům, kdy jim v podstatě přisuzoval pouze funkci jakéhosi spojovacího mostu mezi minulostí a budoucí obrodou řemesel, přešel během 25 let k vstřícnějšímu postoji, kde je neodmítal a viděl v nich naději pro budoucnost.

Svou teorií v tehdejší době představil nový, přestože ne zcela původní, nicméně nejvlivnější proud estetické filozofie týkající se řemesel v Japonsku. Na základě jeho teorie a za působení na jejím základu vystavěném Hnutí se ve 20.století udála společensko-umělecká transformace, která zasáhla plošně celou vrstvu řemesel a řemeslníků. V následujících kapitolách si proto postupně představíme činnost Hnutí a jeho hlavní představitele.

3.3 Aktivita členů před vznikem *mingei* Hnutí

Janagi Sóecu byl vedoucí osobností myšlenky *mingei* v Hnutí za záchranu lidových řemesel, kromě jeho osoby se stejně důležitou měrou na chodu Hnutí podíleli aktivní řemeslníci. Z nich si uvedeme ty, kteří se věnovali keramickému řemeslu a kteří dosáhli světového věhlasu ve svém oboru coby propagátoři a pokračovatelé lidových tradic. Snad

nejvýznamnější postavou byl na poli hrnčírů byl Hamada Šódži (濱田 庄司, 1894 – 1978) , Kawai Kandžiró (河井 寛次郎, 1890 – 1966) a anglický hrnčír Bernard Leach (1887 – 1979), jehož vliv a sláva daleko přesáhla hranice Anglie. Dále se mezi pokračovatele *mingei* tradice řadí Hamadův učeň Šimaoka Tacuzó (島岡 達三, 1919 – 2007) a okinawský hrnčír Kindžó Džiró (金城次郎, 1912 – 2004) a také, přestože se neřadí mezi *mingei* hrnčíře, je nutné zmínit Tomimota Kenkičiho (富本憲吉, 1886 – 1963).

Jeden z hlavních impulsů ke zrodu Hnutí byl předznamenán Janagiho otočením se ke kulturním tradicím Dálného východu, a to v roce 1914, kdy poprvé přišel do styku s korejskou keramikou dynastie I., která ho zaujala svým prostým vzhledem a jednoduchou krásou. Společně s touto událostí můžeme chápat jako stejně, ne-li více důležitý zdroj inspirace pro založení Hnutí i příjezd Bernarda Leache do Japonska v roce 1909 . Leach, jakožto jediný zahraniční člen Hnutí, který se na jeho fungování externě podílel, byl z dnešního úhlu pohledu nepochybně primárním zdrojem jak západního pohledu na japonské umění a řemeslo, tak tím, který „doručil“ odkaz Hnutí *Arts and Crafts* do Japonska⁴⁵

Když se nejprve pokusíme o popis počátečního formování Hnutí a myšlenek, které je obklopovaly, můžeme vidět, že všichni hlavní členové Hnutí byli příslušníci jedné generace. Jejich první kontakty s umělecko – řemeslným světem keramiky a kontakty mezi představiteli samotnými probíhaly na začátku druhé dekády 20.století. Jak již bylo zmíněno, hlavní teoretik Hnutí Janagi se v té době stal členem skupiny *Širakaba* a společně s kolegy publikovali výhradně o západním umění a kultuře.

Bernard Leach, přestože byl Angličan, se narodil v roce 1889 v Hong Kongu a po smrti matky byl prarodiči vychováván nějaký čas v Japonsku, načež se vrátil do Anglie, aby

⁴⁵ Moeran, Brian, *Bernard Leach and the Japanese folk craft movement: the formative years*, Journal of Design history, Vol.2, The Design history society, s. 139 – 143, s. 139

studoval umění a aby se postaral o umírajícího otce, kterému před jeho smrtí slíbil, že se stane bankéřem. I přes tento slib se po krátké době rozhodl vrátit se k umění, a to ryctví. Které z Leachových pohnutek byly nejdůležitější, se můžeme v současnosti pouze domnívat, nicméně začal pociťovat touhu vrátit se do Japonska, které si pamatoval ze svého dětství. V jeho nápadu ho podpořil i jeho přítel Reggie Turvey, a tak Leach odcestoval v roce 1909 do Japonska. Zároveň byl Turvey i prostředníkem, který se zasloužil o seznámení Leache a Tomimota, se kterým se seznámil na lodi z Anglie, kde Tomimoto dokončil studium architektury na Central school of Arts v Londýně a kde se seznámil s Morrisovými myšlenkami a Hnutím *Arts and Crafts*.

Seznámení s Tomimotem přerostlo v hluboké přátelství a vzájemnou spolupráci. Díky společným aktivitám měl Leach, který si v té době zařídil v Tokiu rytecký atelier a přijímal i studenty, možnost se setkat s keramickým řemeslem, a toto setkání zcela změnilo jeho budoucnost. S Tomimotem a přítelem Moritou se v roce 1911 vypravil na výstavu, po jejímž skončení měl příležitost zúčastnit se tamější kratochvíle, a to dekorování a výroby keramiky typu *raku*⁴⁶. Leach sám ve svých vzpomínkách popisoval tuto zkušenost jako matoucí, protože v té době nechápal proces glazování, nicméně toho večera rozhodl o svém budoucím zaměření, protože ho keramika naprosto fascinovala. V následujících měsících společně s Tomimotem začal ve volném čase dekorovat keramiku v „mobilní hrnčířské peci“ v parku Ueno, kde si mohl kdokoli zakoupit nevypálený střepek, a ten libovolně pomalovat a nechat vypálit.

Leach, přestože byl vzdělaný v uměleckém oboru, neměl s tímto řemeslem žádné zkušenosti a proto pracoval metodou pokus – omyl, přičemž se snažil používat i motivy, na

⁴⁶ Keramika typu *raku*, ojedinělý styl, v dnešní době celosvětově známý a proslulý. Jeho výroba je odlišná od standardního procesu výpalu keramiky v tom, že se střepek vypaluje krátce za nízké teploty a poté se z pece vyndá a nechá zchladnout na vzduchu, popřípadě redukčně v uzavřené nádobě se slámou, pilinami, hadry napuštěnými oleji aj. Hlína již obsahuje určitý obsah vypáleného ostřiva, které zajišťuje, že výrobek při tomto procesu nepraskne, jak by se stalo při užití hlíny bez této příměsi (pozn.aut.)

které si pamatoval ze staré anglické keramiky.⁴⁷ Leach také začal hledat učitele, kterým se posléze stal Kenzan VI.⁴⁸ Po více než roce práce a učení u Kenzana VI formou pozorování, si Leach zařídil první skromnou hrnčířskou dílnu. Leach chtěl být aktivním studentem, ale Kenzan VI. preferoval učit Leache způsobem, kterým se učil i on sám. Později Leach motivoval i Tomimota, a ten posléze také začal s aktivním hrnčířstvím a vybudoval si pec v blízkosti Nary.

Co se týče setkání s Janagim, to u Leache proběhlo v roce 1910 na výstavě převážně německého umění, kterou pořádala skupina *Širakaba*. Leach byl pro mladého, tehdy západním uměním a filozofií nadšeného Janagiho zdrojem západních myšlenek především Williama Blakea⁴⁹, kterému se později Janagi důkladně věnoval ve své rozsáhlé knize. V té době se Leach věnoval ještě rytectví a spolupracoval se skupinou *Širakaba* i tak, že například navrhl obálku jejich časopisu. Leach tehdy ale moc nechápal přístup skupiny k západnímu umění a filozofii, kdy zcela přehlíželi domácí tradice.⁵⁰

V současné době bereme jako fakt, že Janagi ve svých myšlenkách o *mingei* nebyl ojedinělým filozofem a průkopníkem, ale že ho Leach, nehledě na ostatní díla, která jsme zmiňovali v kapitole 3.1, musel nutně s myšlenkami Williama Morrise seznámit. Leach i Tomimoto od začátku své tvorby oba obdivovali korejskou keramiku a Janagiho „objevení“ tohoto světa v roce 1914 ukazuje, že přátelství s Leachem a Tomimotem muselo mít velký vliv, o čemž svědčí i množství dopisů, které si s Leachem vyměňoval.

⁴⁷ Leach, Bernard, *Beyond East and West : Memoirs, portraits and essays*, Faber and Faber Limited, Londýn, 1978, druhé vydání 1985, s. 55-56

⁴⁸ Kenzan VI., potomek slavného hrnčířského rodu, typické je v tomto případě nést rodové jméno a za ním číslo generace. Toto jméno i s generací si obvykle tito umělci hrnčíři nechali psán na svůj *noren*. (viz.kap.2.1)

⁴⁹ William Blake (1757 – 1827), anglický malíř, rytec a básník

⁵⁰ Leach, *Beyond East and West*, s. 74 - 75

Leach samotný měl podobné myšlenky na založení skupiny inspirované Morrisem, kde by se s Tomomittem a ostatními kolegy – řemeslníky věnovali výrobě keramiky, porcelánu, malování, laku a podobně, již v roce 1911, přičemž nezmiňuje Janagiho vliv nebo podobné myšlenky.⁵¹ Je nutné také zmínit fakt, že Leach vystupoval velmi, možná až příliš, skromně a nepřipisoval si žádné zásluhy, co se týče práce v Hnutí, byl však krajně důležitý, jak výzkumy v této oblasti ukazují.

Z hlediska otázky proměny lidových řemesel v Japonsku ve 20. století se tato polemika může jevit jako druhořadá, pokud ovšem se zaměříme na Hnutí jako hlavního aktivního činitele v této oblasti, vyvstává otázka, proč Janagi tolik lpěl (a s ním jeho pokračovatelé a obdivovatelé) na myšlence originality a jedinečnosti své teorie. Byla v tom Janagiho touha po výlučnosti Japonska? Přišla tato touha učinit Japonsko něčím výjimečným v celosvětovém měřítku díky společenským změnám, které se překotně děly v zemi, která během 300 let zakonzervovala své vlastní tradice? Nebo Janagi coby filozof hledal oblast, ve které by vynikl, a osud mu do cesty připletl cizince, který ho obohatil o nové myšlenky, z nichž v některých mohl pro všechny důvody uvedené výše najít dosud neobdělávanou půdu v oblasti japonské filozofie, a přinést tak do společnosti zcela nový směr, což se mu i povedlo?

Odpověď od autora na tyto otázky nemůžeme v dnešní době již zjistit, ale Janagiho motivace a způsob prosazování zůstává důležitým faktorem ovlivňujícím činnost Hnutí. Změnu v Janagiho dosavadním směřování zaznamenáváme v roce 1914, kdy se seznámil s korejskou lidovou keramikou a později v roce 1916 se vydal do Koreje, aby více prozkoumal tamní práci. Cenově dostupná, prostá keramika dynastie I. Janagiho okouzila až do té míry, že se rozhodl, i přes tehdejší situaci – japonské obsazení Koreje a silné

⁵¹ Leach, *Beyond East and West*, s. 66

antijaponské nálady v zemi, stejně jako nelibost japonské policie⁵² pro Janagiho zájem - jak navštěvovat Koreu dál a pokračovat v objevování a sbírání, tak vybudovat národní sbírku a muzeum lidového umění v Soulu. Tento cíl se Janagimu podařilo uskutečnit v roce 1921, a zůstává kupodivu, z jakých pohnutek, a proč byly tak silné, že Hnutí a jeho aktivitám v Japonsku předcházely tyto aktivity v Koreji.

Když se nyní zaměříme na zbývající dva hlavní členy Hnutí Hamadu a Kawaie, můžeme vidět, že předtím, než se životy všech propojily, Hamada a Kawai společně studovali na Tokijské průmyslové škole *Tókjó kótó kógjó gakkó* (東京高等工業学校) a později spolu pracovali v keramickém výzkumném institutu v Kjótu, kde studovali glazury. Hamada ve volném čase, stejně jako Leach, než se začal věnovat keramice na plný úvazek, chodil vyrábět keramiku do malé dílny, také v Tokiu. Také toto místo navštěvoval i Kawai; u něj i u Hamady je zajímavé, že k výrobě keramiky byli inspirováni Leachem; Kawai poprvé, když Leachovu keramiku viděl na výstavě v roce 1913, a Hamada později, když se setkal s Leachem v Abiku, kde žil Janagi a kde společně s Janagim pobýval a pracoval přes týden i Leach .

Zde dochází ke klíčovému prolnutí hlavních postav Hnutí. Při Leachově pobývání v Abiku přišel dopis od mladého Hamady adresovaný Janagimu a Leachovi, zda by se mohl přijet podívat na jeho práci a pohovořit s nimi. Jejich první setkání odstartovalo nepřetržitý celoživotní kontakt a přátelství. V té době Leach začal aktivně uvažovat o návratu do Anglie, kde chtěl sám prozkoumat lidovou anglickou keramiku, načež se k němu po předchozí domluvě s Leachovými sponzory připojil i Hamada a společně se v roce 1920 vrátili do Anglie, kde v St. Ives začala pro Leache a jeho potomky slavná historie keramiky.

⁵² Moeran, *Folk art potters of Japan*, s.25

U Bernarda Leache se často setkáváme s výrazem „*the father of studio pottery*“ na anglických serverech⁵³ i jinde⁵⁴ a Leach je obecně považován za zakladatele moderního pojetí hrnčíře (*studio potter*), minimálně v Anglii. Po svém návratu do Anglie s Hamadou v roce 1920 strávili nějaký čas hledáním vhodného místa pro postavení dílny i pece typu *noborigama*, první svého druhu na Západě. Z hlediska financování celého hledání a stavby dílny, pece i domu, je nutné uvést, že Leach a Hamada, coby jeho asistent, byli sponzorováni manželi Horenovými, kteří se snažili o lokální obnovení různorodé řemeslné produkce.

Ani Hamada, ale ani Leach neměli žádnou předchozí zkušenost s anglickými řemesly a jejich cesta tedy byla opět metodou pokus – omyl, přičemž použili ty znalosti a dovednosti, které se naučili v Japonsku. Hamadovo odborné vzdělání v chemických aspektech procesu keramické výroby zcela jistě bylo velkým plusem pro začínající hrnčíře. V počátcích své tvorby, i v pozdějších letech se Leach inspiroval tradiční anglickou lidovou keramikou *slipware*⁵⁵. Leach byl pro svět japonské lidové keramiky jedním ze zdrojů jeho proměny, ať přímo, nebo nepřímo. Sloužil jako prostředník, spojovací most mezi Východem a Západem. Jeho přátelství s Janagim a z profesního hlediska hlavně s Hamadou byla personalizace tohoto abstraktního vztahu.

Hamada, po návratu z Anglie v roce 1923 uvažoval, kde by se usadil, a několik měsíců strávil u Kawaie v jeho dílně v Kjótu, než se usadil ve vesnici Mašiko. Důvody pro jeho volbu byla poměrně dlouhá historie, přičemž novodobá tradice výroby běžné keramiky se datuje zhruba od poloviny 19.století. Kromě toho, jak později říkal, ho do Mašika přivedla vzpomínka na konvičku *sansuidobin*, kterou viděl v dřívější době a o které věděl, že pochází z

⁵³ Např. wikipedie - http://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Leach

⁵⁴ Např., v : Susan Peterson, *Shoji Hamada : A potter's way & work*, A & C Black Publishers, Londýn, první vydání 1974, druhé vydání 2004, s.17

⁵⁵ V češtině nemáme jednoslovný ekvivalent, který by tento typ keramiky popisoval. V zásadě se jedná o střep dekorovaný podglazurní malbou engobami za použití štětce, ani technika sgrafito není výjimkou. Posléze je dekor naglazován a výsledný efekt je hladký – od toho název *slipware*.

odtamtud. Uvažoval ve své době také o usazení se na Okinawě, jejíž keramický styl velmi obdivoval. Do jeho tvorby se také vliv okinawské keramiky výrazně promítl, hlavně barevná kombinace zelené a červené s bílou – dekor *akae*.

Po svém návratu neměl Hamada zdaleka tolik prostředků na založení vlastní keramické dílny, kolik by potřeboval. Do té doby několik let pracoval pod patronací tamějších řemeslníků a až poté byl schopen koupit pozemek a postavit dům. O Hamadovi, Janagim a Leachovi se při zkoumání *mingei* a historie Hnutí zmiňují prameny více než o Kawaiovi a hlavně Tomomitovi. Kawai se po absolvování technického institutu v Tokiu a Kjótu na začátku 20.let Usadil v Kjótu, kde založil vlastní studio a začal se věnovat práci uměleckého keramika, podobně jako Tomimoto, který postavil pec a studiu v blízkosti Nary.

Hamada po svém návratu z Anglie začal aktivně sbírat a shánět po různých krámcích jednoduchou obyčejnou keramiku, čemuž se jeho přítel Kawai, u kterého bydlel, zpočátku dost divil. Nicméně, obrat v jeho tvorbě a uvažování způsobila výstava korejské lidové keramiky z dynastie I., kterou Janagi uspořádal v roce 1923. Tehdy se Kawai rozhodl nepokračovat ve svém dosavadním stylu inspirovaném čínskou keramikou, přestal svoje výrobky signovat a začal se inspirovat keramikou lidovou. I přes tyto snahy se ale tvorba Kawai a Hamady nemůže řadit do kategorie *mingei* keramiky jako takové, protože se významně proslavili a stali se umělci, nehledě na vzhled jejich keramiky. Tento paradox bude podrobněji popsán v kapitole 4.3

Tomimoto, přestože se zajímal o myšlenky Morrise a jeho Hnutí, se od začátku vědomě vydal cestou uměleckého keramika, což ho, můžeme říct, vzdálilo od Janagiho a jeho teorie, s níž v některých bodech nacházel výrazné názorové rozdíly. Pro svět řemesel byl ale také velmi důležitou postavou jak díky svým seznamováním intelektuální veřejnosti s Morrisovými myšlenkami, tak díky svým pozdějším aktivitám.

3.4 Vznik Hnutí a aktivita jeho členů

V těchto raných letech, kdy aktivní členové Hnutí hledali vlastní výrazové prostředky svého řemesla a zároveň objevovali lidovou tvorbu, se Janagi věnoval teorii, publikování (např. v časopise *Daičówa* - 大調和), a kromě vybudování sbírky v Soulu cítil potřebu založit muzeum lidových výrobků i v Japonsku⁵⁶. Nicméně, ve všech pramenech⁵⁷ je jako založení Hnutí za záchranu lidových řemesel uváděná památná návštěva hory Kója v prefektuře Wakajama v roce 1926, kde se všichni (kromě Leache, který zůstal v Anglii) usnesli po dlouhé debatě na téma lidových výrobků, že vybudují celonárodní sbírku lidových výrobků a postaví muzeum lidových řemesel.

Této diskusi na hoře Kója předcházela cesta po celé prefektuře, přičemž se snažili zjistit, v jakém stavu jsou řemeslníci a jejich produkce. Ve stejné době vznikl i termín *mingei*, do té doby neznámý. Janagi pocíťoval nutnost přijít s novým termínem, protože vulgární vyznění slova *getemono* nebylo pro filozofii *mingei* šťastné. Jako neologismus se neujalo toto slovo ihned, ale muselo být ze začátku často vysvětlováno veřejnosti, než se dostalo do obecného povědomí.

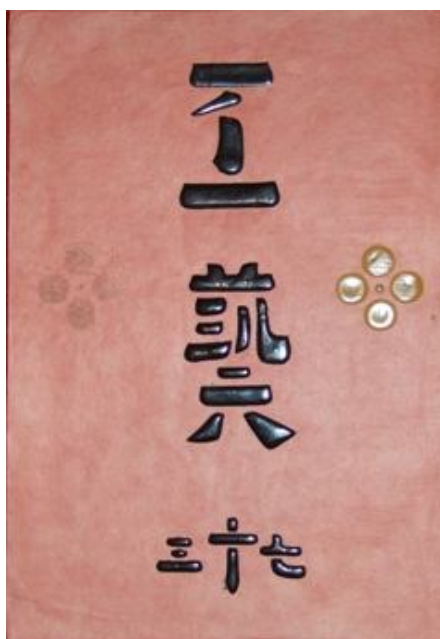
Po založení Hnutí bylo v zájmu všech, aby se myšlenky o řemeslech a jejich důležitosti a kráse dostaly do povědomí běžného obyvatelstva. Jelikož bylo záměrem vybudovat muzeum lidových řemesel, začal Janagi s ostatními cestovat po celém Japonsku a sbírat rukodělné tradiční výrobky a také se snažili o rozšiřování svých myšlenek formou přednášek pro veřejnost. Podařilo se jim také uspořádat první výstavu výrobků *mingei*, a to v červnu 1927 na Ginze. Kromě sbírání a přednášení navštěvovali dílny řemeslníků a

⁵⁶ Janagi, s.102

⁵⁷ Jak Janagi sám, tak i Moeran nebo Winkelhöferová shodně zmiňují tuto cestu na horu Kója jako rozhodující.

podporovali je v jejich práci, popřípadě se snažili přesvědčit k návratu k řemeslu ty, kteří s řemeslem skončili.

Na Leache v daleké Anglii dolehly ekonomické problémy, když o jeho výrobky inspirované starou anglickou keramikou byl v době po Hamadově návratu do Japonska v roce 1924 menší zájem. V té době mu Janagi navrhl, aby své výrobky začal posílat do Japonska, kde se stávali součástí sbírky a pomáhaly jejich záměru seznamování s *mingei*. Zájem o *mingei* pomalu narůstal a Janagi byl dokonce pozván, aby rok přenášel buddhistickou estetiku na univerzitě na Harvardu.



Obrázek 29: časopis *Kógei*, obálka zdobená lakem



Obrázek 30: časopis *Kógei*, obálka z lidového textil

V rozšiřování myšlenek o *mingei* sehrál klíčovou roli počátek vydávání časopisu *Kógei*. Tento časopis začali členové Hnutí vydávat v roce 1931 (první číslo vyšlo v lednu) a vyznačoval se ojedinělou kvalitou. Kromě vysoké kvality samotných příspěvků členů Hnutí, kteří seznamovali s dílnami a řemesly, byl vysoké kvality i samotný časopis jako takový. Byl tištěn na ručním papíře a často obsahoval přílohu v podobě vzorků látek nebo byl zdoben

lakem. Tento časopis měl dva hlavní přínosy : sehrál roli oficiálního orgánu Hnutí a zároveň ho poháněl a jeho vydávání motivovalo členy k dalšímu zkoumání a objevování.



Obrázek 31: Různá čísla časopisu *Kógei*

V roce 1951 byl časopis *Kógei* nahrazen časopisem *Mingei*, který vychází dodnes a nadále představuje lidové umění a řemeslo z celého světa stejně jako jeho předchůdce, nicméně takové výjimečné kvality zpracování nedosahuje a kvůli finanční i celkové náročnosti provedení by pravděpodobně nemohl. Během 10ti let vydávání časopisu vyšlo 120 čísel, jejichž vlastnictví musí být dnes považováno za velmi lukrativní, jelikož při hledání na japonských serverech jsem objevila čísla tohoto časopisu v cenách od 5 tisíc do zhruba 15ti tisíc za kus, cena se odvozuje od stáří.⁵⁸

Z důvodu hlubšího porozumění tehdejší době je nutné podívat se také na obecnou situaci a ekonomické zázemí. I na Japonsko dopadla tíže celosvětové hospodářské krize, která ještě podpořila domácí ekonomické problémy táhnoucí se již z druhé poloviny 20.let. Situace řemesel se měnila, a to Janagi cítil jako palčivý problém i ve skutečnosti. Venkov byl obzvlášť zasažen touto špatnou situací, což mělo za důsledek, že mnozí řemeslníci nemohli

⁵⁸ Více např. zde http://morii.koshoten.net/catalog/index.php/cPath/1149_1244

z existenčních důvodů pokračovat ve výrobě svých produktů, se kterými nemohli čelit levnému a dostupnému zboží z továren.

V té době se členové Hnutí, kteří cestovali právě po těchto lokalitách, pokusili pomoci řemeslníkům různými způsoby. V časopise *Kógei* se snažili systematicky představovat lidové výrobky, což začali doplňovat i prakticky, a to pořádáním výstav v obchodních domech. Členové Hnutí, pod záštitou tehdejších významných médií jako *Ósaka mainiči* (大阪毎日)⁵⁹ aj., začali s organizováním výstav, čímž začali řemeslné výrobky programově propagovat vedle těch, jejichž autoři byli členové Hnutí. Tímto způsobem vznikl styl vystavování, o kterém bychom mohli říct, že je typický japonský.

Dalším způsobem, který předcházel vystavování, byla snaha vrátit řemeslníky k *mingei* tak, že se pokusili o instruktáž toho, co by měli řemeslníci vyrábět, na základě starých výrobků té oblasti nebo takových, o kterých se domnívali, že by mohly mít u zákazníků úspěch.⁶⁰ Tímto způsobem tak vlastně pomohli zachránit nebo znovuvytvořit lokální tradici a nové *mingei*. Tyto aktivity se velmi týkaly prefektury Tottori a regionu San'in, kde špatná existenční situace způsobila, že „řemeslníci byli ochotni zúčastnit se tohoto experimentu“.⁶¹ Poté následovala propagace v časopise a následné prodejní výstavy lokálních výrobků ve městech jako Tokio, Ósaka nebo Kjóto.

Vlastnictví lidových výrobků se tehdy začalo stávat jednoduše módní záležitostí. Zvýšení poptávky po těchto výrobcích znamenalo povzbuzení řemeslné výroby a celkově mohlo přispívat k zlepšování ekonomické situace. Lidé okolo *mingei*, členové Hnutí i sympatizanti, pocházeli především z intelektuálního prostředí. Jejich snaha o záchranu a

⁵⁹ Brandt, Kim, *Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Duke University Press, USA, 2007, s. 90

⁶⁰ Brandt, s. 95

⁶¹ Brandt, s. 88 - 89

propagaci lidové tvorby byla většinou sponzorována bohatou vrstvou sběratelů, což byla také jedna skupina klientů, kteří byli zároveň zákazníky obchodních domů jako Takašimaja nebo Daimaru v Kjótu⁶².

Kromě regionu San'in bylo pro svět řemesel také důležité objevení keramických vesnic Onta a Koišiwara v roce 1931 Janagim a ostatními členy Hnutí. Tehdy objevili a představili do té doby neznámé centrum výroby lidové keramiky, které prošlo ve 20. století významnými změnami.

Dalším důležitým krokem v seznamování veřejnosti s *mingei* bylo otevření prvního významného⁶³ obchodu svého druhu, obchodu *Takumi* na Ginze v prosinci roku 1933. *Takumi* na Ginze byl druhý svého jména. První byl otevřen právě v Tottori lékařem a členem Hnutí Jošidou Šójou, který byl právě tím, kdo se snažil o propagaci a záchranu řemesel tohoto regionu.

Poté následovalo založení Japonské společnosti lidových řemesel v roce 1934 - *Nihon mingei kjókai* (日本民芸協会) a konečně, vybudování Muzea lidových řemesel - *Mingeikanu*, jehož realizace se členové Hnutí dočkali až po deseti letech od založení Hnutí, v roce 1936. Podle očekávání byl předsedou organizace zvolen Janagi. V tomto roce také, u příležitosti výstavy současné keramické produkce v Japonsku, do Japonska zavítal po 14ti letech také Leach a znovu se setkal s přáteli, přičemž kamkoli přijel, čekali ho fotografové a hrnčíři a noviny jeho příjezd avizovaly.⁶⁴ Leach poté cestoval, zapisoval svoje poznatky o hrnčířích a setkával se s přáteli, aby s nimi pracoval nebo debatoval o *mingei*.

⁶² Brandt, s. 104 - 105

⁶³ Přestože obchod *Takumi* nebyl zcela první svého druhu, obecně se pokládá za nejdůležitější, si v dnešní době je otevřený. První obchod, který nabízel výrobky *mingei* byl obchod jménem *Mizusawa*, otevřený na Kjóbaši v Tokiu v květnu roku 1931, druhým byl obchod *Minatoja*, in: <http://nihon-mingeikyokai.jp/society/yearbook.html>

⁶⁴ Leach, *Beyond East and West*, s. 174 - 175

Z Leachových vzpomínek si můžeme zkusit představit, jak tehdy začala vypadat situace okolo slavných hrnčírů – například, když s Hamadou pálil v jeho peci své výrobky, celá obec, ale také plný zájezd z Tokia a dokonce guvernér prefektury se svou politickou stranou přijeli, aby se podívali na vykládku pece. Tento fakt Leach komentoval jako dost šokující, se kterým se v Anglii nesetkal, nicméně také poznamenal, že Japonci si drželi uctivý odstup od hrnčírů a nechali je v klidu pracovat.⁶⁵

Vybudování muzea nebylo vůbec snadnou záležitostí v době, kdy se ekonomika orientovala na těžký průmysl. Přestože byl Janagi zaníceným antimilitaristou, můžeme dnes tvrdit, že jeho snaha uchránit národní kulturní bohatství v podobě lidových výrobků a jeho koncept výlučně japonské teorie a výlučnosti japonského *mingei*, pravděpodobně značně přispěla jeho tehdejšímu úsilí. I když sehnat vhodné pozemky pro muzeum bylo složité, s přihlédnutím k faktu, že Národní muzeum v Tokiu neodpovědělo na Janagiho prosbu o vyhrazení prostoru pro expozici lidových řemesel, nakonec našel vhodné místo, kde se na základě jeho návrhu postavil jednoduchý dům v souladu s lidovou architekturou. I tento dům Janagi navrhl. Zcela jistě by se vybudování *Mingeikanu* neuskutečnilo bez bohaté finanční pomoci velkoobchodníka Óhary Magusaburóa, který tehdy přispěl 100 tisíci jeny.⁶⁶

Do realizace Muzea Janagi přechovával nasbírané artefakty ve svém domě, nyní mohl výrobky přesunout do odpovídajících prostorů a uspořádat další výstavy současného *mingei*. *Mingeikan* již od začátku neobsahoval výhradně japonské lidové umění. Janagi spolu s Kawaiem a Hamadou se opakovaně vydávali do Koreje, odkud přiváželi lidové výrobky pro muzeum. V tehdejší době byly tyto výrobky extrémně levné, a to i v porovnání s Japonskem, kde také v tehdejší době zatím nebyly lidové výrobky nijak výrazně nadhodnoceny. V tehdejší době, v roce 1937 například, objednali z Koreje náklad celé pece, okolo 1200 – 1300 kusů, za

⁶⁵ Leach, *Beyond East and West*, s. 177 - 178

⁶⁶ <http://nihon-mingeikyokai.jp/society/yearbook.html>

kteře zaplatili jen 126 jenů, v době, kdy Hamada na své vlastní výstavě prodával výrobky i za 75 jenů.⁶⁷ Zde můžeme vidět, že přestože Hamada i ostatní hřnčřři se rozhodli vyrábět v duchu *mingei*, již tehdy začínaly jejich výrobky mít větší uměleckou hodnotu..

Důležitým inspiračním zdrojem a samostatnou kapitolou v lidovém řemesle je Okinawa. V kapitole 2.1 jsme si představili jedinečnou a odlišnou tvář okinawských řemeslných výrobků, jejichž vzhled nebyl ovlivňován tím, co se dělo na hlavních ostrovech a šel vlastní kulturní cestou. V roce 1938 se vydali Janagi s Hamadou a Kawaiem na Okinawu, která pro oba byla nesmírným zdrojem inspirace. Na Okinawě cestovali po lokálních dílnách a odvezli zpět do Tokia urny *džíšigame*⁶⁸, okinawské lahve *dačibin*, keramiku *cuboja*, látky se vzorem *bingata* (紅型) nebo *kasuri* (緋) aj. Dále se díky této jejich cestě proslavil hřnčřř Kindžó Džiró, který byl potomkem starého hřnčřřského rodu vyrábějící právě keramiku ve vesnici Jomitanson a kterého na své cestě členové Hnutí „objevili“ a představili tak keramiku této vesnice veřejnosti.

Pro Janagiho byla okinawská řemesla tak výjimečná, že jim věnoval samostatnou kapitolu své knihy a pro Hamadu byla okinawská keramika i zdrojem inspirace. Z hlediska artefaktů bylo jejich sběratelské úsilí z dnešního úhlu pohledu naprosto výjimečnou událostí pro svět řemesel, jelikož druhá světová válka napáchala nenapravitelné škody na okinawských ostrovech, a díky jejich úsilí si dnes například můžeme alespoň prohlédnout fotografie tradiční architektury a domů a přečíst jejich tehdejší dojmy.⁶⁹

⁶⁷ Leach, Bernard, *Hamada : Potter*, Kodansha International, Tokio, 1990 (1.vydání 1975), s. 110 - 112

⁶⁸ Urny *džíšigame* (popř. *džíšigami* nebo *zušigame* - 厨子甕) také patří mezi výlučně okinawskou keramiku. Svým vzhledem připomínají malé keramické domky, buď jednoduše polévané (starší doba) nebo bohatě zdobené. Na Okinawě až do poválečných let existovala tradice dvojího pohřbu, kdy proběhne první, běžný pohřeb a po několika letech se kosti rituálně očistí a uloží do této schránky. Ta musí být dostatečně velká, aby se do ní vešla i lebka a nejdelší kosti. (pozn.aut.)

⁶⁹ Janagi se Okinawě věnuje ve své knize na str. 158 - 169

Od založení asociace do začátku války se postupně otevíralo mnoho poboček, například v Šizuoce, Šimane, Tambě nebo Aomori, Točigi, Iwate⁷⁰ a Janagi s ostatními se opakovaně vydával na Okinawu. Svou pozornost nesměřoval jen na Okinawu a Koreu, snažili se cestovat všude po japonských ostrovech a v roce 1940 například uspořádali výstavu týkající se lidových řemesel oblasti Tóhoku.

Počátek války odsunul řemesla do pozadí a mnoho dílen ohrozil, ne-li přímo zničil. Organizace a spolky zabývající se *mingei* byly v roce 1943 sjednoceny do velké regulační organizace *Dai Nihon kógeikai* (大日本工芸会) - Asociace řemesel Velkého Japonska.⁷¹ Bombardování Tokia se nevyhnulo ani *Mingeikanu*, jehož jedno křídlo bylo zničeno požárem a v Anglii stejně tak zasáhlo dílnu Bernarda Leache. Přesto Leach ve válečném období vyzoroval i jiný trend, a to obrát k jednoduché keramice pro denní použití. V době války klesl zájem o sběratelské kusy a naopak se zvýšil zájem o užitnou hodnotu. Jak Leach poznamenal ve své knize *Beyond East and West*, : „...válečné podmínky nás do určité míry donutily změnit kurs“⁷².

Válka samozřejmě měla dlouhotrvající vliv, a proto trvalo delší dobu, než se opravily dílny a muzea. *Mingeikan* byl znovuotevřen v roce 1947 a postupně začali členové navazovat na svoji předchozí činnost. Konec války a následná okupace vedly také k tomu, že se běžní obyvatelé začali obracet k vlastním tradicím a řemesla nabízela dost velký prostor ke zkoumání. Členové Hnutí se po válce začali opět vydávat na cesty po světě za hledáním lidového umění a řemesla, které se začalo do podvědomí dostávat jako nové odvětví. O tomto faktu svědčí i záznamy o 1.světové mezinárodní konferenci v Dartingtonu v Cornwallu v červenci roku 1952.

⁷⁰ Viz. dále <http://nihon-mingeikyokai.jp/society/yearbook.html>

⁷¹ <http://nihon-mingeikyokai.jp/society/yearbook.html>

⁷² Leach, *Beyond East and West*, s. 221

Této konferenci se kromě další asi 110 delegátů z celého světa, zúčastnili také Leach, Hamada a Janagi. Na této konferenci byla představena keramická a tkalcovská řemesla z různých koutů světa. Co se týče teorie *mingei*, tu zde představil Janagi, přičemž se svou teorií prezentoval na výrobcích Hamady. Tato konference byla první svého druhu, a jak Leach poznamenal⁷³, byla pro něj tím prolnutím Východu a Západu, ve který doufal.



Obrázek 32: Zleva : Janagi a Leach sledují Hamadu při práci, pravděpodobně přelom 50. a 60.let

Od založení Hnutí až do konce války v Japonsku odstartovala aktivní snaha o záchranu řemesel, která byla po restauraci Meidži zásadně ohrožená industrializací a westernizací. V tomto ohledu vykonalo Hnutí a jeho hlavní teoretik obrovský kus práce v seznamování veřejnosti s *mingei*, sbírání artefaktů a podporování řemeslníků, současně s Janagiho snahou ukázat světu a Japonsku zcela nový esteticko-filozofický směr, který řemesla ale stavěl na zcela jiný status než byla předtím. V této a pozdější době se ale začaly objevovat nové názory na japonské *mingei* i na Janagiho teorii, které prakticky vyústily v zakládání nových organizací nebo muzeí, stejně jako se objevila kritika jeho názorů na svět řemesel,

⁷³ Leach, *Beyond East and West*, s. 242 - 244

hlavně v tom ohledu, že je příliš zaměřený na esteticko- filozofickou stránku a opomíjí sociální stránku života řemeslníků.

Například Janagiho blízký následovník Mijake Čúiči otevřel své vlastní muzeum – Japonské muzeum řemesel – *Nihon kógeikan* (日本工芸館) a o 10 let později také svoji vlastní organizaci – Společnost japonských lidových řemesel – *Nihon mingei kjódan* (日本民芸教団) a také začal vydávat vlastní časopis *Nihon no mingei* (日本の民芸)⁷⁴, přestože v současné době reference na tuto aktivitu nebo zmínky o výše zmíněných časopisech a institucích nenacházíme. Přesto nám tento vznikající trend, který také podpořil Tomimoto ukazuje, že Janagi nebyl jediným myslitelem na poli lidových řemesel, ale že se pomalu začala zvedat vlna zájmu o toto odvětví, případně snaha o to, přinést nový pohled na *mingei*. Tyto aktivity s pozdějšími vlivy připravily půdu pro vznik fenoménu „*mingei boom*“, čemuž se komplexně budeme věnovat v následující kapitole.

⁷⁴ Moeran, *Folk art potters of Japan*, s.28

4. *Mingei* boom a jeho vliv

4.1 Počátek fenoménu „*Mingei* boom“

Ke vzniku takzvaného „*mingei* boomu“ v poválečných letech v Japonsku přispělo hned několik faktorů. V první řadě jím byla aktivita členů Hnutí započatá již ve 20. letech, která se zvolna po válce začala obnovovat. K obnově jejich činnosti napomohl i začátek celkového ekonomického zotavování, který přišel v 50. letech. S ekonomickým zotavováním přišly i různé mediální kampaně, které podporovaly zájem o japonská řemesla v širokém měřítku. Důvod pro tuto podporu byl pravděpodobně způsobený opětovnou touhou obyvatelstva zachovat vlastní kulturní a historickou tradici, jejíž existence poraženému národu mohla dodávat sebevědomí, naději a v neposlední řadě také úlevu od každodenních starostí náročné doby, kterou poválečná léta bezpochyby byla.

Jak již bylo nastíněno v předcházejících kapitolách týkajících se života řemeslníka – hrnčíře, hrnčíř vyráběl předměty pro denní používání, z lokálních surovin, ve velkém množství, tak, aby byly dostupné běžnému obyvatelstvu v jeho okolí. Výroba probíhala s určitou denní rutinou, v jednoduchém pojetí, přičemž i dekor měl být jednoduchý, aby nezabral moc času na výrobu. Různé části výroby byly rozděleny ve skupině, jejíž členové se věnovali různým částem produkce a jednotlivci byli tak součástí dokonalého mechanismu výroby. Stejně tak se práce dělila i mimo samotnou produkci, kdy komunita společně pracovala na poli nebo pomáhala s vesnickými stavbami apod. Kromě těchto již zmíněných skutečností fungovala i jakási forma zpětné vazby⁷⁵ mezi řemeslníky a „spotřebiteli“.

⁷⁵ Idekawa, s. 247

Podstatou této zpětné vazby bylo vzájemné informování o funkčnosti zboží atd., kterou si můžeme pravděpodobně představit jako reakci uživatele na praktičnost zboží, dotazování řemeslníka; vzájemnou výměnu a žádosti na případnou úpravu tvaru a funkci zboží. V tomto smyslu můžeme chápat Janagiho „ohled na budoucího uživatele“ v praktickém hledisku.

Až do této doby se v hrnčířských centrech jednalo o výrobu, která byla v podstatě beze změny v obecném měřítku od začátku 18.století. Lidoví hrnčíři až do té doby prakticky neměnili svůj „repertoár“, protože je doba k tomu nenutila a měli stále odbyt v místě svého bydliště, kde strava i životní styl zůstával stejný. Materiály na výrobu, glazuru, stejně jako dekor a hrnčířský kruh i způsob vypalování se od té doby (počátku tradice) v podstatě nezměnily.

I když období Meidži a následná westernizace spolu s úspěchem na světových výstavách a změnou stylu zasáhly svět řemesel, nejednalo se až do takové míry o výhradně lidovou keramiku pro běžné obyvatelstvo, a ještě méně o tu, která až do 20.století zůstala „neobjevená“, přičemž hovoříme hlavně o pecích v Ontě a Koišiware, které patří mezi ty, které byly vývojem 20.století nejvíce poznamenány, a proto slouží jako unikátní příklady vlivu Hnutí za záchranu lidových řemesel i teorie a boomu *mingei*.

Kromě výše zmíněných skutečností musíme pro vznik *mingei* boomu také připočítat celkový rozvoj ekonomiky, který přinesl i rozvoj například pozemních komunikací, které dopomohly snazší dostupnosti těchto „zapomenutých“ míst. Spolu s aktivitou členů Hnutí byly tyto pece umístěny na mapu turistického zájmu.

Když se zaměříme na Ontu, kromě jejího „objevení“ Janagim ve 30.letech významně posunul zájem o toto místo i Bernard Leach, který ji navštívil v roce 1954. Po dobu jeho pobytu a jeho odjezdu byly publikovány články o této návštěvě, které dostaly Ontu do širšího povědomí. Onta, podobně jako jiné staré / tradiční pece v Japonsku vyráběla cca od

začátku 18.století keramiku výše zmíněných způsobem a byla soběstačnou fungující komunitou, která se v sezóně plně věnovala zemědělství, stejně tak si členové obce vzájemně vypomáhali v případě nemoci, nebo v již zmíněné rekonstrukci domu nebo střechy.⁷⁶

Dobré fungování komunity spočívalo v určité rovnováze, kterou se dosahovalo užitím společné pece *noborigama*, kde se jednotlivé komory při výpalu přiřazovaly na základě dohodnutého systému různým hrnčírským domům. Tento způsob přispíval k faktu, že hrnčíři měli přibližně stejné výděly z prodaného zboží. Zboží se do propuknutí *mingei* boomu prodávalo výhradně přes prostředníky – velkoobchodníky, kteří zajišťovali lokální distribuci.

Všechny výše zmíněné skutečnosti prošly od druhé poloviny 50.let významnou změnou, nejenom v Ontě, která je však ojedinělým příkladem v japonské historii řemesel, a proto se jí budeme zabývat i následujících kapitolách, kde se zaměříme na průběh *mingei* boomu a změny, které přinesl.

4.2. Průběh *Mingei* boomu a jeho vliv na lidové hrnčírství

Když se blíže podíváme na aktivitu členů Hnutí, kteří přicházeli do hrnčírských a jiných řemeslných dílen, jejichž aktivita stojí za vznikem *mingei* boomu, můžeme spatřit zásadní paradoxy mezi teorií a praxí, které byly Janagiho filozofii vytýkány. Do doby, kdy se někdo poprvé aktivně začal zajímat o lidové řemeslníky a jejich práci, hrnčíři prostě své zboží vyráběli bez jakýchkoli konceptů a estetických nebo filozofických ideálů na základě učení předávaného z mistra na učně. Taktéž fungovala zmíněná vzájemná spolupráce s uživateli

⁷⁶ Více o formách spolupráce viz. Moeran : *Folk art potters of Japan*, kapitola 5, Labour cooperation, s. 99 - 122

jejich zboží, a v neposlední řadě přirozený vývoj a rozvoj vlastností výrobku v závislosti na vnějších okolnostech. Navíc výroba probíhala, a nyní mluvíme o venkovských oblastech, ve značně lokální podobě bez zásahu vnějších vlivů.

Tato situace se začala měnit, když členové Hnutí začali objevovat tato skrytá místa a přicházet do nich se svou teorií a filozofií. Když do tohoto prostředí tito „senseiové z města“⁷⁷ přišli s takovými pojmy jako *mušin* (無心), *mudži no bi* (無地の美), *džiriki* nebo *tariki*, které v podstatě vtěsňali mezi fungující vztah řemeslníka a uživatele, způsobili tím jejich zmatení, protože obyčejný hrnčír nebo jiný řemeslník se nijak v estetice nebo filozofii běžně nevzdělával.

Vlna zájmu o *mingei* výrobky se rozbíhala pomalu, ale postupně nabývala na větší intenzitě. Díky činnosti médií (např. časopisy), která seznamovala s lidovými řemesly Japonska, vznikly po válce ještě další spolky a počet muzeí, které vystavovaly *mingei* se také postupně zvyšoval. S celkovou lepší se ekonomickou situací, která se odrazila již na zmíněném budování komunikací, ještě podpořené kampaní Japonských drah na začátku 70.let⁷⁸, které podporovalo poznávání právě lokálních dílen, se o *mingei*, již částečně v povědomí, začala zajímat široká vrstva obyvatelstva. Tento zájem prakticky vyústil ve víkendové cestování do těchto center, která se tak stala oblíbenými turistickými destinacemi.

Co tento fakt znamenal pro hrnčáře? V první řadě znásobení poptávky po jejich zboží, jelikož většina turistů si z navštíveného místa toužila odvést nějakou upomínku. V tuto chvíli začalo docházet k některým změnám v charakteru vyráběného zboží. Většina keramiky, kterou hrnčíři vyráběli, byla čistě užitného rázu, nádobí pro domácnost, misky, talíře, šálky, ale i velké zásobnice na čaj nebo vodu. Tato forma se postupně začala ukazovat jako

⁷⁷ Idekawa, s. 248

⁷⁸ Kampaň s názvem „Discover Japan“, více např.: http://www.jrtr.net/jrtr55/6_15.html

nedostačující, protože díky své velké hmotnosti nebo rozměrům neplnila zrovna očekávání o praktickém a drobném upomínkovém předmětu. Jelikož se téměř výhradně jednalo o návštěvníky z měst, nepotřebovali velké zásobnice ani mísy, které by mimojiné složitě dopravovali do svých domů. Vznikla tedy poptávka po menších předmětech nebo výrobcích dekorativního rázu.

Dalším důležitým faktem byla větší náročnost kupujících na kvalitu zboží. Jelikož do *mingei* boomu sloužila keramika výhradně normálnímu dennímu používání, malá nedokonalost ve tvaru nebyla nežádoucí. Noví zákazníci z měst ale projevíli touhu mít své zboží dokonalé, proto museli hrnčíři své zboží při výrobě více hlídat. Výrobky těchto zákazníků neputovaly totiž do kuchyňských skříněk, jako spíše na police.

Kromě tohoto druhu zákazníků přicházeli i lidé, kteří měli spojitost s intelektuální vrstvou a velmi obdivovali estetickou stránku výrobků s ohledem na Janagihovo filozofii. Tito přímo horlivě⁷⁹ odrazovali hrnčíře od změny stylu svých výrobků s tvrzením, že původní způsob výroby je ten pravý a jedinečný a že jej musí stůj co stůj zachovat, udržet si čistou mysl při výrobě a nenechat se zvíkat přáními zákazníků a jejich módními požadavky. Hrnčíře pravděpodobně neoslovovala filozofická základna, ale fakt, že je najednou o jejich zboží takový zájem, a proto musí nabídku částečně přizpůsobit poptávce. Musíme zdůraznit slovo částečně, jelikož se nejednalo o změny zásadního nebo nelogického charakteru, a hrnčíři odmítali požadavky, které se jim mohly zdát nevkusné nebo nepřiměřené. Přesto bylo přesvědčování intelektuálů někdy až příliš výrazné, lze se z několika zdrojů⁸⁰ dozvědět, že tyto intelektuálové, v zájmu, aby se tradiční keramika neměnila, dokonce hrnčířům ukazovali předválečné fotografie výrobků a snažili se je přesvědčit, aby vyráběli pouze tento styl.

⁷⁹ Idekawa, tamtéž

⁸⁰ Např. Moeran ve *Folk art potters of Japan*, s. 204

Tento fakt je pozoruhodný ještě z dalšího hlediska, a tím je to, že právě tito intelektuálové sami zakoupené zboží (přičemž si nekladli požadavky na jiný vzhled nebo barvu glazury) sice odvezli do Tokia, ale tam je vystavili na poličku, čímž výrobek ztratil jednu ze svých zásadních vlastností a vlastně prvotní funkci: užitnost. Tento fakt mátl hrnčiče dál, proto se snažili vysvětlit nebo přikládali ke svým výrobkům dokonce návod k použití.⁸¹

V Ontě samotné můžeme pozorovat vliv Bernarda Leache i na lokálních výrobcích. Leach tamní hrnčiče naučil několik technik, v první řadě připevňování ucha evropského stylu na nádoby, a také výrobu anglického džbánu tvarem inspirovaného ve středověké anglické keramice nebo keramického půllitru. Představení tohoto nového tvaru (který se stal součástí keramického repertoáru a dokonce u tohoto džbánu v současné nabídce dnes hrnčiči odkazují⁸²) bylo jen jednou ukázkou nového zboží, které se postupně začalo vyrábět v keramických centrech jako Onta. Snad nejtypičtějším „ne-tradičním“ výrobkem na poli japonské keramiky jsou hrnky a čajové servisy západního stylu s uchy, které v historii tradiční tvorby neměly místo, avšak v dnešní době jsou běžným „novotvarem“ tradičních nebo lidových pecí, stejně jako další tvary.

Rostoucí poptávka po lidové keramice způsobila velkou vytíženost hrnčičů, převážně točičů, kteří najednou měli méně času na výrobu za předpokladu, že chtěli uspokojit poptávku po svém zboží. Tento fakt se tedy začal projevovat v postupném zkracování podílu na zemědělských pracích, které dřív patřily neoddělitelně do života komunity. Tento jev by přinesl značnou nerovnováhu mezi jednotlivými obyvateli; postupně ale s rostoucí poptávkou rostly i příjmy hrnčičů a věci, o které se nemohli postarat si mohli postupně začít kupovat.

Během patnácti let, kdy zhruba *mingei* boom probíhal, se z hrnčičů (v Ontě) stali poměrně slušně vydělávající soukromníci a podíl na přípravných pracích souvisejících s

⁸¹ Idekawa, s.249

⁸² http://www.keiseikan.net/cart/shop.cgi?class=4&keyword=&superkey=1&FF=0&order=&pic_only=

výrobou významně klesl. Kromě nákupu rýže, o jejíž obhospodařování se nemuseli starat, začali hrnčíři nakupovat i jiné stroje, například šnekové mlýny na hlínu, a hlínu samotnou netěžili ručně, nýbrž k tomuto účelu mohli začít používat bagry, stejně jako pro těžbu surového materiálu na výrobu nástřepí. K některým tradičním nástrojům se ale posléze vrátili.

Dalším důležitým bodem je změna užívání pece *noborigama*. Jak již bylo zmíněno v první kapitole, *noborigama* je typ stoupající vícekomorové pece, která je značně objemná, a proto bylo za starších dob obvyklé, že ji vlastnila komunita více rodin, protože by jedna rodina velmi těžko plnila pec sama. S rostoucí poptávkou a tudíž i výrobou ale postupně přestávala sdílená pec stačit, a proto se některé rodiny postupně uchýlili k osamostatnění se stavbou vlastní *noborigamy*.

Mingei boom přinesl řemeslníkům, v čele s hrnčíři (Přestože *mingei* boom se týkal lidových řemesel jako takových, největší vliv měl na hrnčířství) hlavně finanční zisky, které se odrazily plošně na celém jejich životním stylu. V době před *mingei* boomem hrnčíři neměli tolik prostředků navíc, aby si mohli koupit něco víc než lokálně nedostupné suroviny (v případě Onty například ryby nebo sůl), proto se spoléhali na to, co mohli vyrobit a vypěstovat, přičemž velká zodpovědnost padala na každého člena komunity. Nadbytek peněz způsobil, že si mohli pořídit nejen zmíněné stroje, aby se mohli věnovat více samotné výrobě (v některých případech dokonce najímali externí točáře na zvládnutí poptávky), ale mohli investovat i do přestaveb a zvětšování svých domů. Stejně tak mohli začít s otevíráním různých galerií a obchodů, kde realizovali přímý prodej zákazníkům.

Tímto způsobem postupně přestávali potřebovat nákupčí svého zboží coby zprostředkovatele obchodu a mohli přijít do styku se zákazníkem přímo. Kromě toho, rozšíření komunikací postupně přispělo k rozšíření zboží i do vzdálenějších měst i hlavních měst prefektur, kde se keramika stala běžnou součástí nabídky zboží v obchodních domech

(například v případě Onty je to město Hita). Dále se rozšířil další fenomén, a to tzv. *mingei* restaurace a *mingei* kavárny.

Tato skutečnost se může zdát pro západního pozorovatele již poněkud vyhrocená, *mingei* boom však účinkoval plošně a měl i takové podoby, které dotvářely reklamy na lokální *mingei*. Lokální *mingei* často dosahovalo vysokých cen, přičemž ne-lokální nádobí, například Seto nebo Arita, bylo na tomtéž místě prodáváno podstatně levněji, pokud člověk sešel z hlavní ulice.⁸³

Skutečností je, že během *mingei* boomu postupně začalo mít dobrý zvuk vše, co se týkalo nějakým způsobem *mingei*, čehož se logicky začalo také využívat za účelem zisku. Pokud se z výrobku začal stávat symbol, který pokud člověk vlastní, je považován za oduševnělého a vzdělaného, což je pro určitou skupinu lidí určitá známka prestiže, naskytla se logická otázka, proč nepřizpůsobit výrobky současnému vkusu nebo je ještě vylepšit? Přestože sbírání vybraného stylu keramiky se spíše týkalo keramiky od slavných hrnčírů jako byl Kawai nebo Hamada, *mingei* keramika se stala takovou součástí běžného života, kterou pravděpodobně jinde pozorovat nemůžeme, což také může ukazovat určitou jedinečnost Japonců ve vztahu k lidovým výrobkům a osobnostem s nimi spojených. V následující kapitole se zaměříme na tvorbu slavných hrnčírů v Japonsku, jejichž působení v oblasti *mingei* ovlivnilo jejich tvorbu, a oni sami ovlivnili i tvář *mingei* v Japonsku.

⁸³ Idekawa, s. 250

4.3. Mingei a slavní hrnčíři

Tvorba i působení hrnčířů spojených s *mingei* Hnutím bylo v celosvětovém měřítku zcela ojedinělé. Toto označení se týká především Hamady Šódžiho, jehož životní dráha byla s *mingei* nejvíce propojená a jedná se o zcela ojedinělou osobnost japonské *mingei* keramiky 20.století. Jemu blízký hrnčíř Kawai Kandžiró také do jisté míry spojil svou tvorbu s *mingei*, nicméně u něj i u třetího z hrnčířů spjatých s Hnutím, Tomimota Kenkičiho, je známo, že jejich keramika je také nebo zcela umělecká. Kromě Hamady a Kawaie je nutné zmínit také okinawského hrnčíře Kindžóa Džiróa nebo Šimaoku Tacuzóa, který byl Hamadovým učněm. Oba tito hrnčíři patří do skupiny keramiků výrazně ovlivněných lidovou keramikou, kteří se snažili svou tvorbu orientovat tímto směrem.



Obrázek 33: Kawai Kandžiró ve svém domě v Kjótu

Pokud by se nezaujatý pozorovatel podíval na Hamadovy výrobky, v podstatě už od začátku jeho tvorby by mohl vidět, jak vysoce byly ceněné. V současnosti ceny jeho výrobků na různých prodejních serverech a aukcích šplhají do závratných částek. Vzhledem k průzkumu, který jsem prováděla průřezem právě těchto serverů, mohu uvést, že standardně

jsou ceny jeho zboží za kus minimálně 100 tisíc jenů, častěji však i 3x více. Ceny se velmi různí, již v roce 1975 šplhaly do těchto čísel, nicméně obecně řečeno se jedná o zboží mimo cenovou relaci dostupnou pro většinu lidí. Ceny přes 1 i dva miliony jenů také nejsou žádnou výjimkou, obzvláště, jedná-li se o jeho *čawany* (茶碗 - čajová miska). Podobně tak i u zboží Kawaie a Leache, Tomimoto zastupuje jinou kategorii keramického zboží, nicméně i v jeho případě je tomu tak. Potomci těchto slavných hrnčírů také spadají do této kategorie a zdá se, že platí přímá úměra, čím starší, tím dražší.

Z dnešního úhlu pohledu tedy můžeme tvrdit, že se jedná o umělce, nikoli řemeslníky, a tak tomu bylo již od samého začátku jejich tvorby, když začali vystavovat, o čemž lze říci, že tvoří základní hranici mezi řemeslníkem a umělcem. Přesto jejich přínos pro *mingei* a lidové řemeslo je obrovský a přispěl k zásadní transformaci a vzniku celé vrstvy ve světě umění a řemesla. V následujících odstavcích se pokusím představit, proč.

Dalším aspektem jejich „uměleckosti“ je japonské ocenění *Ningen kokuhó* (人間国宝)⁸⁴ - „Živoucí národní poklad“, udělené všem praktikujícím členům Hnutí v keramické oblasti (Kawai ocenění ze skromnosti odmítl). Toto ocenění dostali i umělci – řemeslníci z jiných oblastí řemesel spojených s *mingei* Hnutím a v této linii se nadále pokračuje. Výše zmínění Kindžó a Šimaoka rovněž. Od prvního oddělení tohoto ocenění Hamadovi a spol. v roce 1955 do roku 2005 můžeme napočítat na 3 desítky laureátů z řad keramiků (přičemž necelá třetina je ve výrazném nebo částečném propojení s *mingei* keramikou).⁸⁵ Domnívám se, že v této oblasti je Japonsko zcela výjimečné, těžko se hledá

⁸⁴ Jedna z kategorií *Nihon no bunkazai* 日本の文化財, skupiny ocenění pro důležité kulturní a historické památky, stejně tak pro ty, kteří se starají o zachování tradice. Mezi nejznámější z těchto ocenění patří právě *Ningen kokuhó*, ocenění, které se uděluje po dobu života významným umělcům a řemeslníkům od roku 1950. Mezi další ocenění patří například *Džújó mukei bunkazai* 重要無形文化財, „živoucí kulturní památka“. Toto ocenění získala např. v roce 1995 Onta.

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Living_National_Treasures_of_Japan_%28crafts%29

⁸⁵ <http://www.e-yakimono.net/html/living-natl-treasures.htm>

jiná země, která by své řemeslníky tak vysoce hodnotila a uznávala tím, že by jim udělila tak významné ocenění. Ceny, které jsou lidé ochotní platit za jejich zboží můžeme také chápat jako důkaz vysokého hodnocení ze strany společnosti.



Obrázek 34: Kindzō Džiró při práci

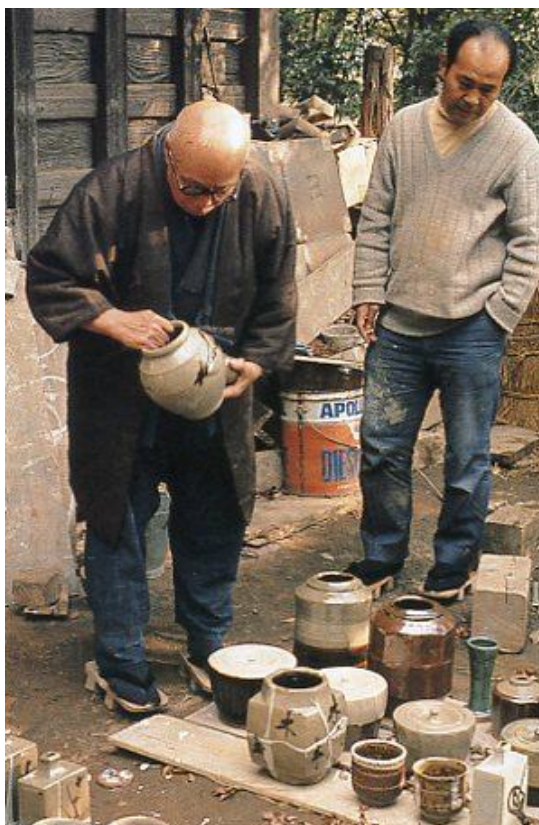
Přesto v této chvíli se musíme zamyslet nad tím, kdo byl jejich zákazníky a kdo kupoval jejich zboží a za jakým účelem. V předcházející kapitole jsme zmínili změnu chápání účelu keramických výrobků na příkladu keramiky z Onty, kterou díky její popularizaci začali lidé více kupovat, nicméně místo užívání začala často „sloužit“ pouze k dekoraci. Nejinak tomu bylo u keramiky, kterou vyráběl Hamada, s tím rozdílem, že jeho zboží si kupovala bohatá vrstva a sběratelé. Hamadovy, Kawaiovy a například výrobky těchto hrnčírů : Nakazata Muan (*karacu*), Kanešige Tójó (*bizen*), Fudžiwara Kei a Fudžiwara Ju (*bizen*), se většinou nastálo ubytovaly ve výklencích *tokonoma* a vstupních halách domů bohaté vrstvy⁸⁶.

⁸⁶ Idekawa, s. 241

Hamada přesto zůstal nejvíce propojený s keramikou pro denní užití ze všech zúčastněných hrnčírů. Mezi nádobí, které vyráběl, patřila kromě velkých talířů velká škála běžného nádobí, které bylo nevšední pouze jedním aspektem (samozřejmě kromě charakteristického stylu) – jménem výrobce. Hamada vyráběl *čawany*, talíře, misky, vázy, konvice, dózy nebo lahve na servírování *sake* a jiného alkoholu. Jeho repertoár a styl se v průběhu let neměnil – v tom spatřujeme jeho spojení s *mingei*. Další podobností s tradiční výrobou bylo u Hamady práce v komunitě, velmi podobné té v tradičním slova smyslu, kdy celek programově pracuje a má rozdělené funkce. Pro někoho může být překvapením, jak Hamadova komunita fungovala. I autorka této práce byla při prvním seznámení poněkud překvapena, že Hamada výlučně všechnu svou práci prodávanou pod svým nezaměnitelným designem nevyráběl. Naopak výroba základního tvaru byla často prací ostatních ze zpravidla sedmičlenné komunity, která měla i nadále rozdělenou práci vzhledem k talentu i zkušenostem. Nicméně si toto tvrzení nelze představovat tak, že Hamada pouze obcházel a dohlížel na práci, sám neúnavně pracoval celý den.



Obrázek 35: Hamada při práci, 60.léta



Obrázek 36: Hamada a Šimaoka při prohlížení výpalu, počátek 70.let

Co se učňů týče, z Hamadovy „stáje“ vzešel později taktéž *Ningen kokuhó*, Šimaoka Tacuzó (1919 – 2007), který byl Hamadovým učněm v raně poválečných letech, a odnesl si z mistrova vlivu velmi mnoho.



Obrázek 37: Šimaoka : Hamadův vliv je vidět i ve tvaru,ale hlavně v dekoru



Obrázek 38: Šimaoka, čtverhranný talíř

Kromě něj i v pozdějších letech přijímal Hamada učně, a můžeme tvrdit, že jeho způsob „mistrování“ by se dal nazvat „v souladu s tradicí a *mingei*“. Pro Hamadu byl vztah učně a mistra spirituální záležitostí, kdy, jak bylo popsáno v kapitole o životě hrnčírů v období Tokugawa, se učeň odevzdával bezvýhradně svému mistrovi. V době, kdy učení již trvalo zpravidla 3 roky, u Hamady a jeho učňů se protáhlo na delší dobu, i 11 let⁸⁷. Také asistenti Hamadovy dílny zůstávali déle, a někteří napořád, a stejně jako učni zastávali zpočátku běžné práce jako zpracování hlíny, později se začali věnovat i výrobě, přičemž jejich práce se začala prodávat jako práce dílny až, když Hamada uznal za vhodné. Jeho způsob učení bychom mohli nazvat velmi umírněným, kdy spíše nechal učně, ať se učí, než aby coby učitel aktivně učil, což nadále ukazuje, jak by Hamada spirituálně propojen se životem a řemeslem.

Popularita Hamadových výrobků a jejich prostý design i z keramického hlediska poměrně jednoduchá výroba, která, na rozdíl od Kawaiovy nebo Tomimotovy tvorby, nezahrnuje detailní a časově náročnou práci na originálním designu, přiblížily Hamadu víc k

⁸⁷ Peterson, 70 - 75

běžnému obyvatelstvu. Přestože jsem se setkala s názorem⁸⁸, že Hamada díky svému prostému stylu a zároveň popularitě začal být kopírován, až na pár výjimek⁸⁹ se mi nepodařilo najít nějaký výrazný prvek jeho stylu plošně na japonském keramickém zboží.

Lépe řečeno, pokud bychom měli hledat Hamadův otisk v keramickém světě, určitě se najde mnoho hrnčírů individualistů, kteří se tvary nebo dekorem jeho keramiky inspirují, nicméně se domnívám, že jeho odkaz spíš nese jeho rodina nebo jeho učni. Kromě Šimaoky je vliv mistra vidět i u dalšího učně – Akašiho Šósakua (明石庄作, narozen 1946). V jeho stylu se mísí různé prvky Hamadových dekorů s jeho osobitým stylem, přičemž výrobky odpovídají také částečně současné době, kdy vznikají.



Obrázek 39: Akaši Šósaku : mužský a ženský šálek na čaj, typ *junomi*

Přesto Hamada svým celkovým stylem vnesl nový svěží vítr na pole japonské keramiky. Kromě jeho výrazných vzorů v tomto ohledu vynikly také nové tvary jeho keramiky jako hranaté talíře nebo rozličné druhy *čawanů* v jeho podání, kde preferoval

⁸⁸ Idekawa, s. 249

⁸⁹ kopírování Hamadova stylu ve 30. letech zmiňuje např. Brandt na s. 95

idočawan (井戸茶碗) nebo *čawan* ve tvaru bambusu *junomi* (湯呑み), kuželovitý vyšší šálek s přidělaným dnem.

Tímto způsobem se ve světě *mingei* keramiky začal utvářet jeden z nových stylů. Součástí tohoto stylu je i celkové přetváření práce keramika na dnešní podobu, přestože se částečně stále liší od západního. Hamada a ostatní, stejně jako Leach na Západě, ukázal nový způsob celkového vedení keramické dílny, a to hrnčíře – individualisty, popřípadě soukromníka. Přestože již dříve existovali tito soukromníci (obvykle vyráběli zboží pro čajový obřad), podíleli se slavní keramici na rozšíření tohoto trendu mezi běžné obyvatelstvo. Na západě běžně užívaný termín „*studio potter*“ nebo „*studio pottery*“, který odkazuje na soukromého individuálního hrnčíře, který nepracuje v komunitě, ale na své jméno, se začal postupně projevovat i v Japonsku, a to pod pojmenováním *kodžin tógeika* (個人陶芸家) a Hamada spolu s ostatními jsou průkopníci této změny, přestože, jak jsme si již zmínili, u Hamady se spíše jednalo o způsob nepřímé inspirace. V tomto ohledu se domnívám, že Kawai nebo Tomimoto a Leach byli spíše těmi, kteří měli bližší vztah k individuální tvorbě.

Co se dalších bodů zachování tradice Hamadou týče se nyní zaměříme na jeho místo působení, a jaký vliv a dopad mělo jeho působení v Mašiku. Zcela bez pochybností můžeme tvrdit, že Hamada měl na Mašiko zásadní vliv a bez jeho působení by se těžko na dnešní mapě *mingei* tak výrazně vyjímal. Jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, Hamada se inspiroval v barvách okinawské keramiky, přičemž ho do Mašika přivedla vzpomínka na konvičku, kterou si pamatoval z dětství.

Prameny se někdy v otázce vlivu Hamady na produkci keramiky liší. Některé tvrdí, že Hamada víceméně vynalezl lidovou keramiku v Mašiku⁹⁰, přičemž Hamada sám

⁹⁰ Moeran, Brian, *Japanese ceramics and the discourse of 'tradition'*, Journal of design history, vol.3, No.4 (1990), s. 213 – 225, s. 213

tvrdil, že Mašiko (a Okinawa) měly vlastní silnou tradici, bez které by v Mašiku nepracoval.⁹¹ Domnívám se, že obě tvrzení jsou do určité míry pravdivá, nicméně se přikláním spíše k názoru, že Hamada hlavně ovlivnil lokální tradici, popřípadě ji „vynalezl“, hlavně tak, že zpopularizoval své řemeslo a mnoho tamních lidí tak začalo s pálením keramiky. Když se podíváme na reálná čísla, můžeme vidět, že v Mašiku při Hamadově příchodu fungovalo 40 pecí, zatímco v roce 1974 Susan Peterson uvádí pecí 105⁹² a v současné době pracuje v Mašiku přes 400 hrnčírů ve svých pecích.

Před jeho usídlením se můžeme dočíst o významné produkci keramičky Minagawy Masu (1874 – 1960), která proslavila dnes za tradiční považovaný jednoduchý dekor konviček *sansuidobin*. V té době by se její činnost, celodenní opakované malování jednoduchého vzoru na konvičky a jiné výrobky (Hamada se zmiňuje o čísle přes 6 milionů kusů⁹³) dalo považovat za splnění Janagiho ideálu *mingei* a také byla její činnost velkou inspirací pro Hamadu v založení dílny právě v Mašiku.

Hamada sám tvrdil⁹⁴, že v době jeho přesídlení nemělo Mašiko hrnčíře jako takové, kteří by vyráběli širokou škálu keramického zboží, ale spíše se specializovali na jednotlivé druhy zboží nebo jejich dekorování. Mašiko kromě výše zmíněných konviček také proslulo hlavně velkými talíři s průměrem přes půl metru. Na tradici výroby těchto talířů Hamada navázal, nicméně s vlastním, tolik charakteristickým stylem dekoru. Hamadův dekor byl, jak jsem již zmiňovala v předcházejících kapitolách, inspirován Okinawou a jejími zářivými vzory *akae*. Dále Hamada používal mnohé barvy a vzory, jeho nezaměnitelný „podpis“ je vzor cukrové třtiny, stejně jako jednoduché nahodilé tahy štětcem s nástřepím v jiné barvě než glazura, voskové vykrývání kruhových ornamentů nebo *hakeme*.

⁹¹ Hamada v : Peterson, s.204

⁹² Peterson, s. 68

⁹³ Peterson, s.204

⁹⁴ Idekawa, s.219



Obrázek 40: Hamadova váza, technika *hakeme* a jeho charakteristický vzor cukrové třtiny



Obrázek 41: Průřez Hamadovou tvorbou



Obrázek 42: Hamadův talíř, inspirace Okinawskými barvami a vzorem *akae*

Hamada a jeho práce, popis jeho stylu a přínos pro *mingei* by samotné vystačilo na rozsáhlou práci, a také je obsahem mnoha knih. Nyní se však pokusím představit a zamyslet se nad paradoxem v jeho kariéře hrnčíře spjatého se Hnutím *mingei* a jeho vlastní úvahy o jeho práci a přínosu.

Pokud se vrátíme na samotnou podstatu a tedy začátek kariéry Hamady, Kawaie a nebo externího člena Leache, můžeme se jako první zamyslet nad jejich předpoklady ke dráze řemeslníků. Z tradičního hlediska se vyjímali již v této době, protože se u všech jednalo o syny z poměrně vyšší společenské vrstvy, kteří se nadále vzdělávali pro nás dnes běžným způsobem vzdělání v odborných školách, z hlediska tradičního řemesla však již v této době byli tradici vzdálení. Hamada a Kawai byli v tomto ohledu přece jenom trochu blíží, jelikož studovali na Tokijském technologickém institutu, ale nepodstoupili žádné tradiční učení. Tomimoto a později Leach se sice vzdělávali u Kenzana VI., nicméně toto partnerství bylo spíše privilegovanou formou učení mistr – jeden učeň u významného umělce – řemeslníka. V tomto ohledu bychom mohli chápat kariéru Kindžóa jako „nejčistší“, Šimaoka byl učněm v té době již slavného Hamady.

Z Janagiho hlediska ideálního *mingei* řemeslníka byla však většina nich již „příliš“ vzdělaná, jelikož jak Kawai, tak Hamada absolvovali technologický institut, kde se dobře mohli seznámit s tím, jak fungují glazury, jejich výrobou a tudíž celým procesem, čímž jejich „neposkvrněnost“ vzděláním vzala za své. V tomto ohledu by se dalo říct, že Kindžó byl světlou výjimkou: pocházel ze starého hrnčířského rodu a ve 13ti letech se začal učit keramikem v rodinném podniku. „Objeven“ byl až v době, kdy již sám vyráběl a do určité míry si zachoval odstup od *mingei* vlny, přestože byl také zařazen mezi národní kulturní bohatství udělením titulu *Ningen kokuhó* v roce 1985.

Tomimoto se od *mingei* ideálu oddělil již krátce po válce, protože cítil, že s Janagim má názorové rozpory ohledně *mingei* filozofie.⁹⁵ Později, v roce 1947, Tomimoto založil vlastní organizaci *Šinšókai* (Nová asociace řemeslníků) a plně se věnoval své individuální tvorbě. Kawai Kandžiró se pohyboval po celý svůj tvůrčí život na pomezí těchto dvou světů. Hamada byl Janagiho teorií nejbližší a snažil se jít cestou *tariki*, Tomimoto zcela zřejmě zvolil cestu umělce; Kawai zpočátku s Janagim nenašel společnou řeč ohledně své tvorby a můžeme tvrdit, že existovaly mezi nimi určité třecí plochy po celou dobu vztahu, protože Janagi tolik požadoval plné odevzdání se vyšším esteticko-filozofickým ideálům. Proto, přestože se ve své tvorbě posléze snažil orientovat na lidovou keramiku, vyráběl také luxusní kusy. Otázka vzdělání, tvorby a vlastního stylu byla tedy u těchto hrnčířů spíš otázkou osobních priorit.

Dalším „*mingei* paradoxem“ jejich tvorby je jejich cena. O tomto tématu jsem se již zmínila, nicméně, pokud se na tuto otázku podíváme z našeho (západního) úhlu pohledu, zůstává velmi významným prvkem. Jejich ocenění je i z dnešního úhlu pohledu velmi výjimečné. Samozřejmě, že v dnešní době, kdy jsou tito umělci již po smrti, jejich cena ještě

⁹⁵ Moeran, s. 28

vzrůstá, nicméně už za doby jejich života si mohli výrobky od těchto umělců pořídit jen velmi bohatí lidé. S tímto je spojena i další, již zmíněná věc, a o ztráta účelu, nebo transformace funkce na spíše dekorační a reprezentativní. Hamada i ostatní se snažili zachovat funkčnost svých výrobků tak, že vyráběli zboží, které sloužilo k používání. U *čawanů* se jednalo v zásadě o zároveň i luxusní zboží, protože již v 70. letech se za Hamadovy *čawany* platilo mnohem více než za jiné zboží. Zároveň Hamada tvrdil⁹⁶, že existují i dražší výrobci *čawanů* pro čajový obřad, nicméně do kategorie „lidových cen“ nikdy nepatřil.



Obrázek 43: Čawan (junomi) od Hamady, okinawská inspirace barvami a vzor cukrové třtiny, v současné době cena okolo 3,3 miliónu jenů⁹⁷

Ideu Janagiho „*Unknown craftsman*“ provází i v mnoha podobách zmíněné opouštění ega, nebo „self“, v japonštině *mušin* (無心), které má odkazovat a indikovat odevzdanost řemeslníka přírodě, vyšší síle a nechat krásu, aby se „zrodila“ (viz. předchozí kapitoly). S tímto opuštěním svého já je spjato i to, že řemeslník nebude prosazovat do svých výrobků své ego jakýmkoli markantním způsobem, což znamená mimojiné, ale hlavně,

⁹⁶ Např. v Peterson, s. 226 - 227

⁹⁷ Přesná cena je 3 360 000 jenů, zdroj : <http://raku623.seesaa.net/>

podpis. Podpis sám o sobě je v podstatě novou záležitostí, funkcí. V tradičních řemeslech neměli „*unknown craftsman*“ potřebu své zboží označovat, aby se nějak zviditelnili, jejich jméno jim těžko mohlo přinést větší zisk. I když tento model samozřejmě neplatí výhradně, v dnešní době jméno slavného umělce, nebo, v našem případě hrnčáře, funguje jako magické slovo, které pro mnoho lidí je formulí, která znamená něco exkluzivního.

Hamada i Kawai se signování své práce vzdali. Hamada pravděpodobně proto, že se chtěl vydat touto cestou, která zahrnuje ideál *mušin*. Nicméně je v jejich případě tato skutečnost poměrně irelevantní. Prvním bodem pro toto tvrzení je fakt, že jejich styl je velmi výrazný a rozpoznatelný i bez podpisu. U tohoto bodu lze namítnout, že velmi zkušený a talentovaný hrnčář by zvládl vyrobit kopie jejich prací. Proti tomuto tvrzení nelze mnoho namítnout, druhý bod je však mnohem důležitější, a to je existence speciálního balení jejich výrobků. Jedná se o *hakogaki* (箱書) – podepsané krabičky a nebudeme daleko od pravdy, nazveme – li to, i v japonském měřítku, luxusním stylem balení výrobků.



Obrázek 44: *Hakogaki* - čawan od Kawaie Kandžiróa

Tyto krabice slouží jako speciální balení pro výrobky hrnčírů, jejichž práce je vysoce ceněna; jak Hamada, tak Kawai a Kindžó a ostatní zmínění hrnčíři pro své výrobky toto balení používali. Samotná krabice by se dala nazvat uměleckým dílem, jelikož je vyráběna řemeslníkem – specialistou z luxusních dřev použitých jako materiál. Poté na krabice napsali vybraným kaligrafickým stylem, o jaký výrobek se jedná, z jaké pece je, a přidali svůj podpis a razítko. Použitím tohoto speciálního zacházení nám proto může připadat existence či neexistence podpisu poněkud irelevantní. Na druhou stranu můžeme zvážit japonský zvyk a, můžeme říct, i styl jakéhosi uměleckého řemesla – balení dárků a zboží.

Přesto pokud si shrneme výše uvedené skutečnosti, vyplývá nám, že jednoduše nelze nazývat Hamadu lidovým řemeslníkem, přestože jeho odevzdanost spirituální stránce i přes jeho obrovské výtvarné schopnosti, zůstává i tak pozoruhodná. Hamada, coby nejbližší Janagimu v jeho teorii se snažil prakticky přenést teorii *mingei* do života sebe coby řemeslníka. Slovem „snažil“ však nemám na mysli nějakou vědomou činnost; i tuto část dělal intuitivně. Domnívám se, že můžeme tvrdit, že vzhledem k okolnostem *mingei* boomu a zájmu o výrobky z této kategorie a celkovému společenskému a ekonomickému pokroku byla míra jeho spirituálního a tradičního přístupu nadměrně pozoruhodná.

Výrobky *mingei* hrnčírů, hlavně Hamady, jeho styl a život by se dal začlenit do jedné samostatné kategorie *mingei*, a to kategorie, kterou můžeme nazvat „*mingei* slavných hrnčírů“, o jejíž pokračování se starají potomci těchto slavných hrnčírů. V novodobé historii japonské keramiky tvoří samostatnou kategorii, která v sobě spojuje aspekty z dalších kategorií *mingei*, které vznikly ve 20. století a které rozebereme v následující kapitole.

4.4. Nové *mingei*

V této kapitole se pokusím nastínit a rozebrat, jak se staré lidové řemeslo změnilo nebo rozdělilo do několika novodobých kategorií. Díky působení celé řady okolností a vlivů na svět japonského keramického řemesla, do kterých řadíme jak nevyhnutelné vlivy jako ekonomiku a celkový společenský rozvoj, tak aktivní působení Hnutí, které přímou i nepřímou měrou způsobilo s dalšími okolnostmi zájem o lidová řemesla, došlo k postupnému rozčlenění a transformaci tohoto odvětví.

Jelikož samotné slovo *mingei* bylo vymyšleno Janagim coby novotvar popisující rozsáhlou skupinu tehdejších lidových řemesel, zaměříme se prvně na *mingei* v Janagiho podání coby na první odnož. Kromě teoretické práce, nebo, lépe řečeno, s jeho teoretickou prací se pojila i skutečná činnost sběratele, kdy shromáždil opravdu rozsáhlou kolekci lidových výrobků z různých odvětví, které podle něj byly pravým *mingei*.

Tato kolekce je dnes zastoupená v tokijském *Mingeikanu* a obsahuje cenné zástupce řemesel, které byly v tehdejší době k nalezení a reprezentovaly v některých případech „čistou“ tradici, nebo jsou nám dnes ukázkou těch tradic a stylů, které již zanikly. Na tuto kolekci se musíme dívat jako na subjektivní výběr vkusu jednoho člověka, popřípadě obklopeného stejně smýšlejícími lidmi, kteří se na jejím vzniku podíleli. Z tohoto úhlu pohledu se tedy jedná, z dnešního odstupu, o v podstatě vysoce sofistikovanou sbírku uměleckých předmětů; předmětů, které splňovaly estetický standard a daly vzniknout celé samostatné kategorii a později i stylu.

Janagiho *mingei* je v dnešní době kolekce předmětů, jejichž cena je astronomická a která sama o sobě je stylem. Z časového hlediska je tato skupina uzavřená. Přestože je stále hmotně dostupná, můžeme si ji alegoricky představit jako vzpomínku na výstavu, která již

proběhla, a tudíž do ní nelze vložit další zástupce, je kompletní. Typickým zástupcem je talíř typu *aburazara* s rýžovým klasem snad nejlepší ilustrace toho, co Janagi pojmem *mingei* (keramika) chtěl sdělit.

S touto skupinou úzce souvisí staré *mingei* 古民芸⁹⁸. Tuto skupinu můžeme chápat jako skupinu výrobků, které byly vyráběny tradičním způsobem bez zásahu filozofií před restaurací Meidži. V době, kdy o nich hrnčíři nepřemýšleli, ani se nemuseli potýkat s přílivem levného zboží ze Západu vznikalo, můžeme nazvat, staré *mingei*. V dnešní době je tato skupina taktéž uzavřená z důvodu popsaných výše. Pokud by se podařilo objevit výrobek z této kategorie, který není součástí nějaké expozice, pravděpodobně by do ní posléze putoval. Spolu s tím, že by také pravděpodobně byl podroben přirovnání k Janagiho ideálu coby zástupce staré tradice. Tato skupina, na rozdíl od Janagiho *mingei*, nebyla statická, díky neustálému, i když pozvolnému, měnění se rytmu života, nicméně v dnešní době informačních technologií nemůže zůstat vymezená z této reality.

S Janagiho *mingei* můžeme dále spojit i produkci vznikající pod rukama slavných praktikujících členů Hnutí. Ať Hamada, Kawai nebo Kindžó případně Serizawa Keisuke⁹⁹ nebo další se stali „Živoucími národními poklady“ a jejich zboží, nehledě na zvyk podepisovat nebo ne, se stalo jejich mezinárodní vizitkou a prototypy spojení světa *mingei* a světa individuální tvorby. Ve své práci stvořili ikony novodobého *mingei* sami ze sebe a stali se inspirací, vzorem a žádaným artiklem intelektuální aristokracie. S jejich prací se dnes setkáme celosvětově, což může být pro stranu pozorovatele ze západu dost pozoruhodná skutečnost. Co se Hamady a Kawaie týče jsem výzkum neomezovala pouze na japonské servery, tito hrnčíři a Hamada obzvláště jsou ikony keramického světa po celém světě, stejně

⁹⁸ Idekawa, s. 259

⁹⁹ Serizawa Keisuke (芹沢けい介 1895 – 1984), raný člen Hnutí a japonský textilní umělec – řemeslník, který se inspiroval tradičními okinawskými technikami barvení přes šablonu a výroby textilu, hlavně typu *bingata*, pozn. aut.

jako Bernard Leach. Jsou v podstatě také vynálezci nového stylu, a to svého vlastního, jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole.

Kromě toho, že jejich tvorba a styl života slouží k inspiraci nezávislým hrnčářům, stvořili nezávisle na této skutečnosti také rodinnou tradici keramiky. Jejich úspěch a věhlas měl vcelku logické vyústění v tom, že jejich potomci pokračují ve „tradici“ rodinného jména a vyrábějí keramiku také. V čem někteří až tolik přísně nepokračují je styl, ať již z pohnutek těch, že se chtějí prosadit sami svým vlastním stylem, nebo těch, že zachovávají určitou formu respektu ke svému slavnému předkovi. Ať jsou již jejich pohnutky jakékoli, nemění to nic na faktu, že rodinné jméno, obzvlášť takto významné, velmi dobře prodává samo o sobě. Skutečností přitom zůstává, že u některých jejich potomků můžeme spatřovat zcela „netradiční“ prvky. Na druhou stranu je nutné zdůraznit, že někteří potomci zachovávají velmi odkaz svých slavných předků.

Vliv Hamady a ostatních členů Hnutí se neomezoval jen na jejich vlastní rodinu, která se díky jejich jménu prosadila na trhu keramiky, jejich osobnost zafungovala také v místech, kde působili. Co se týče starých pecí nebo těch, které patřily mezi producenty tradiční lidové keramiky, i v dnešní době stále probíhá jejich produkce a tzv.6 starých pecí je stále v povědomí běžného obyvatelstva. Nicméně, pokud se zamyslíme nad dosavadním vývojem (tj.do té doby, než se o ně začalo aktivně zajímat nebo působit někdo z Hnutí) míst, která dnes spojujeme s *mingei* keramikou, můžeme vidět, jak velký, zásadní vliv měla aktivita lidí spojených s Hnutím v těchto místech. Pokud se jedná o Ontu, z v podstatě neznámého lokálního centra je dnes významná keramická obec, která nejen, že produkuje keramiku dál, ale její proměna a vliv byl tak markantní, že zaujal mnoho odborníků i v současné době (Moeran, Kikuči). Kromě tohoto faktu můžeme v dnešní době vidět inspiraci tímto tradičním vzorem na keramice v jiném prostředí.



Obrázek 45: Soukromá produkce; na fotografii můžeme vidět jak inspiraci vzorem *tobikanna*, tak Hamadovým stylem dekorování štětcem

O vlivu Hamady na produkci v Mašiku byla již řeč v předcházející kapitole, kdy jsme si na počtu pecí „před a po“ ukázali, jaký měl Hamada vliv na (znovu)vytvoření tradice keramické produkce tamtéž. Pro pozorovatele, který nikdy nepřišel do styku s japonskou keramickou kulturou může být návštěva Mašika nevídaným zdrojem poznání o její hloubce; městečko samotné vypadá jako jedna velká produkce. Tento dojem ještě posilují každoroční keramické trhy tamtéž.

Z tohoto hlediska je nutné se zaměřit také na Okinawu, jak zdroj inspirace pro Hamadu, tak zdroj poctivé ruční práce s nezaměnitelnou estetickou kvalitou pro Janagiho. Okinawa, jak již bylo zmíněno v kapitole 2, je zdrojem výrazné originality, co se keramiky i dalších řemesel týče. Keramický styl okinawských ostrovů je zcela nepodobný jak v barvách, tak ve tvarech produkci hlavních ostrovů. Kromě keramiky je domovem mnohých ojedinělých řemesel a ve válečných letech utrpěly ostrovy významné materiální škody. Zájem Janagiho a ostatních členů spolu s jejich činností byl možná právě prvotním hybatelem pozdějšího zájmu

o okinawské *mingei*, nicméně skutečnost je taková, že okinawské řemeslné výrobky mají určitý statut exotičnosti i v japonském světě *mingei*.

Tato tři místa, Ontu, Mašiko a Okinawu můžeme zařadit do další pomyslné kategorie, která ukazuje rozvětvení novodobého *mingei*. Dostalo se jim mimořádné pozornosti v moderní době, což způsobilo, že zformovaly jednu vrstvu této nové skupiny – nového *mingei*. Domnívám se, že přestože *mingei* je stále velmi silný artikl po celých japonských ostrovech, tato místa zaujímají zvláštní postavení. Důvod je možná právě i ten, že nefigurovala v japonské keramické historii coby nositelé nejstarších tradic, proto je jejich současná sláva možná překvapující.

Sláva *mingei*, jak jsme již rozebrali na začátku 4.kapitoly, měla samozřejmě i druhou stranu. Vnímání lepšího výtvarného nebo postavení hrnčičů je pokaždé subjektivní a můžeme se pouze dohadovat, zda konečný důsledek měl vlastně dobrý nebo špatný dopad. Stejně tak můžeme každý subjektivně vnímat trend nepravého, komerčního *mingei*, kdy „*mingei*“ zůstává pouze názvem. Hlavní motivací pro vznik zboží v této kategorii byl jednoznačně zisk. Je přirozené, že pokud je něco populární a začne být dobrým zdrojem příjmů, přinese to s sebou i druhořadé důsledky tohoto typu.

V současné době se můžeme celkem běžně setkat se zbožím, které má označení „lidový“ nebo „tradiční“ výrobek, případně je vyrobeno ve stylu jiného výrobku, který je skutečně vyráběn tradičními postupy za užití stejných metod. Další skupinou je tedy to zboží, které je pouze vnější napodobeninou *mingei*, jehož výroba se vůbec neblíží té původní. Z této skupiny je pro snadnou představu významu dobré uvést třeba okinawský vzor *kasuri*, který se tradičně vyrábí barvením jednotlivých vláken, která se později při tkaní pečlivě musí skládat k sobě, aby vznikl požadovaný obrazec. V dnešní době ale tato technika může být v zájmu času i peněz nahrazená jednoduše tiskem, který se snaží napodobit rozpívaný vzor původního

výrobku. Taktéž se může i u *mingei* jednat o napodobeniny designu vyrobené v Číně, zboží hlavně z levných obchodů. Kdybychom se měli pokusit popsat, co je podstata tohoto druhu zboží, domnívám se, že správné by bylo říci, že to je zboží, které buď : nemá spojitost s místem, kde se prodává; je vyráběno jinde, než původně bylo a za použití jiných metod a / nebo nemá vztah k původnímu účelu a stylu života.



Obrázek 46 jedno z moderních pojetí konvičky *kurodzoka* - kovová *kurodzoka*. Je to stále ona?

S nepravým/komerčním *mingei* se pojí také další fenomén, a to lehčí forma tematických podniků – *mingei* kavárna (民芸喫茶店), *mingei* restaurace (民芸レストラン) nebo *mingei* hospoda (民芸居酒屋). Jedná se o podniky, které vsadily na popularitu slova *mingei* a snaží se stylizovat svůj podnik do lidového stylu. To spočívá ve stylizaci podniku jako celku do „stylu *mingei*“ za použití *mingei* nábytku (nebo jeho napodobeniny), dekorací, oděvu pro obsluhu a nádobí a vybavení. Případně se jedná o jednu nebo kombinaci více těchto věcí.



Obrázek 47: „Mingei“ kavárna

Při zadání jednoho z výše uvedených hesel do vyhledávače, se zobrazí mnoho nabídek *mingei* restaurací a hospod. Z fotografií můžeme vidět, že interiér je skutečně zdoben keramikou, vývěsní tabule je vyhotovena ve stylu lidových řezb a celý interiér působí jemným dojmem, který se snaží být zdůrazněn použitím přírodních materiálů a jemných odstínů. Během zkoumání nabídek a menu těchto restaurací však stěží nacházíme spojitost s tím, proč je daný podnik spojený s *mingei*, někdy není spojen ani výše zmíněnou dekorací nebo nádobím.



Obrázek 48: banner restaurace/hospody Fudzija, vlevo nahoře můžeme vidět dekoraci z keramických výrobků

Je samozřejmé, že nelze všechny tyto podniky automaticky řadit do jedné kategorie. Také musíme zohlednit časovou prodlevu od doby, kdy se tyto podniky poprvé začaly objevovat a jak se za tu dobu změnily. Při svém výzkumu jsem se setkala i s podniky, které na fotografiích působily decentně, byly situovány ve starých japonských domech s rozličnou škálou tradičních předmětů, nikoli však v prvoplánovém příliš dekorativním stylu. Nicméně skutečností zůstává, že mnoho z těchto podniků má *mingei* v názvu pravděpodobně pouze z marketingových účelů a můžeme vidět, že ani Japonsku se občas snaha o rádobý rustikální vzhled nevyhýbá. Přesto zůstává existence takových podniků, podle mého názoru, zajímavou v porovnání se západním prostředím, kde se podobné tendence obecně objevují později a menší míře.

Pokud odmyslíme nově rozdělené kategorie *mingei* zmíněné výše, zůstává nám poměrně velká skupina výrobků, které nebyly zatím zmíněny. Míra popularity se nedá dost dobře měřit přesnými čísly, nicméně pokud pomineme ta centra keramiky, která byla zmíněna výše – staré pece a také nově proslavené Mašiko, Ontu nebo Cuboju an Okinawě, zůstane nám stále široká škála řemeslníků, kteří nějakým způsobem pokračují ve výrobě keramiky v dané oblasti, kde byla považována za lidovou. Tito hrnčíři zpravidla navazují na tradici v rodině, ale nemusí tomu nutně být tak.

Je nutné zmínit, že uvedené skupiny v pokusu nastínit rozvětvení *mingei* nejsou od sebe někdy přísně odděleny a některé se mohou významově okrajově překrývat. Proto i tato skupina může obsahovat prvky, které jsem výše přiřadila k charakteristice jiné. Nové *mingei* je i v Mašiku nebo Ontě a na Okinawě, stejně jako v jiných pecích s tradicí výroby lidové keramiky. Médiem nového *mingei* se mohou stát i individuální hrnčíři, pokud navazují na tradici a/ nebo se orientují na běžnou keramiku bez výrazných ambicí prosadit se. Nové *mingei* obsahuje prvky a jeho celkový styl není odlišný od starého a tradičního, přestože akceptuje změny a přejímá některé prvky současné doby, vzhledem k poptávce, za podmínky, že je rozumná. Pro jeho výrobce je pochopitelné, že nelze zakonzervovat a neměnit starý styl, když životní styl je natolik odlišný od doby, kam řadíme staré produkty lidových pecí.

Zároveň zachovává celou řadu tradičních charakteristik spojených s tvorbou. Nové *mingei* je realistická a z hlediska času otevřená skupina zboží, která se bude časem proměňovat v závislosti na okolních i vnitřních vlivech. Domnívám se, že tato skupina - nové *mingei* zůstává na lokální úrovni bez ambic proniknout na celonárodní úroveň a bude pravděpodobně hlavním proudem, který však bude neokázale vytvářet budoucnost světa lidové keramiky.

5. Současnost a budoucnost světa *mingei*

5.1. Zaniklé prvky na poli keramické produkce

V závěrečné kapitole se chci věnovat shrnutí proměny *mingei* keramiky ve všech doposud zmíněných aspektech. V první podkapitole se budu věnovat zaniklým prvkům *mingei* keramiky a keramického řemesla celkově.

V první řadě chci zmínit ty zaniklé prvky, které podle mého názoru souvisí s běžným pokrokem. Pokud si prohlédneme keramické vybavení dnešního keramika, začínáme u točírského kruhu, kde je velký poměr používání elektrického kruhu. Tento fakt souvisí s běžným pokrokem a zavedením elektřiny, tudíž se plošně kopací nebo ruční kruh nepoužívá. V tomto ohledu je samozřejmě mnoho výjimek. Při svém výzkumu jsem se setkala s místy, kde hrnčíři ještě staré typy kruhu používají jak na dodělávky, tak na samotné točení, jedná se ale hlavně o centra *mingei* keramiky jako je Onta nebo Cuboja, nicméně plošně ve velikém množství se z praktických důvodů přešlo na elektrický pohon.

Zásadní složkou procesu keramické výroby je pec, ve starším období *noborigama* a *anagama*. Tyto dvě pece můžeme hojně vidět v tradičních 6ti starých pecích i *mingei* centrech. Nicméně, pro individuální hrnčíře je provoz tak velké pece velmi finančně náročný, proto je v moderní době běžné používat i elektrickou a olejovou nebo plynovou pec, přičemž pokud hrnčíř vlastní *noborigamu*, naplní ji například jednou do roka z kapacitních důvodů, případně pro výrobky vybrané speciálně za účelem pálení v této peci. Kromě samotné finanční stránky zahrnuje pálení v peci na dřevo, troufám si tvrdit, obrovskou zkušenost a znalost procesu, a hrnčířů, kteří tuto zkušenost mají, ubývá.

Pokud uvažujeme z hlediska běžného pokroku, musíme zvážit i ty tvary a kusy nádobí, které se díky němu nepoužívají. V tomto případě mluvíme například o tekoucí vodě a nutnosti mít velké zásobnice na vodu, které se z tohoto důvodu přestaly ve velkých množstvích vyrábět. Tyto velké zásobnice můžeme ještě v dnešní době spatřit, nicméně neslouží svému původnímu účelu. V tomto ohledu se můžeme zamyslet nad celou škálou v dnešní době „dekorativní *mingei* keramiky“. Mnoho zboží svůj účel stále plní, například ale můžeme vidět tradiční *mingei* keramiku – lahve *dačibin* – které slouží k výzdobě než k praktickému použití, nehledě na fakt, že se některé vyrábějí i v několikanásobném měřítku – výšce okolo 30ti cm, které se rozhodně k pasu zavěsit nedají a slouží opravdu jen k dekoraci. Stejně tak dnes není nutnost výroby talířů na olej aburazara. V tento moment si dovolím malou paralelu s naší zemí, kdy si můžeme všimnou starých zeláků na zahradě coby květináčů nebo nádob pod okapem; domnívám se, že, i přes výjimky na obou stranách (kdy jsou stále používány na původní účel), je tato paralela trefná.

Přestože jsem nepodnikla sama důkladný výzkum, z dostupných pramenů a hlavně multimediálních video zdrojů na internetu, kterých jsem zhlédla velkou řadu, se domnívám, že aspekt vesnické komunity hrnčírů a jejich vzájemná spolupráce na stavbách a v zemědělství je také minulostí. Vesnice jako takové se nerozpadly, nicméně vazby jsou nepřímé a komunita pracuje jako spolek individuálních podnikatelských rodin, kdy se společně neprodávají výrobky celé komunity velkoodběrateli, stejně jako výše zmíněné společné práce na poli nebo společná práce při obstarávání lokálních surovin pro výrobu keramiky. S tímto bodem je spjatá další zaniklá skutečnost, a to právě pouze lokální ruční obstarávání všech surovin na výrobu a výpal keramiky. Dřívější plné spoléhání se na lokálně dostupné materiály je v dnešní době také neaktuální. Přestože existuje mnoho dílen, obzvlášť pokud hovoříme o velkých keramických centrech, kde hrnčíři používají lokální materiál, již si ho sami nemusí obstarávat a mohou si ho koupit v obchodech nebo objednat na internetu,

přičemž tato možnost se převážně týká soukromých hrnčírů. V dnešní době není problém v Tokiu vyrábět keramiku z hlíny z Kjúšú.

O tradičním způsobu vzdělávání můžeme hovořit v kontextu před a po restauraci Meidži. V současné době se jedná prakticky o kombinaci těchto dvou přístupů, přičemž rodinná tradice, pokud předtím nebyla, nehraje žádnou roli. V dnešní době je představa skromného učně, který padne před mistrem na zem, již poněkud nereálná. V možnostech, jak se stát keramikem, ale reálná podoba tohoto vztahu existuje. Budoucí keramik může pro své vzdělání zvolit jak odbornou přípravu formou škol, tak formu učení u zkušeného hrnčíře nebo kombinaci obojího. Případně se může hrnčířem stát samouk. V tomto slova smyslu zaniká ta forma učení, kdy učeň plně odevzdal celý svůj život svému mistrovi. Ve dnešní době můžeme vidět učně, který žije v domě svého lektora, nicméně nemusí.

Velká změna v celém životním stylu, která se odráží ve mnohým jeho aspektech je spjatá s lokálností a nelokálností života dnešního hrnčíře. V období Edo i ještě v průběhu 20.století bylo povolání hrnčíře silně vázáno na tamější prostředí, ať již se to týkalo surovin pro keramickou výrobu nebo odbytu jejich zboží. Skutečnost je ve dnešní době mobilnosti a všeobecné dostupnosti celého světa samozřejmě zcela jiná. Hrnčíř není odkázán na lokální zdroje ani poptávku a může, pokud je o jeho zboží zájem, expandovat daleko za hranice své obce, regionu nebo kraje, v některých případech i státu. Takto svým způsobem přišel o přímý kontakt a zpětnou vazbu od svého spotřebitele, se kterým se vzájemně podíleli na vylepšení a úpravách výrobku. Tento jeho odběratel byl stálý, proto vztah přerostl jednorázové ohodnocení. V dnešní době samozřejmě může zákazník ohodnotit výrobek a vyjádřit svou spokojenost například emailem, komentářem nebo prostřednictvím sociálních sítí, blízkost kontaktu při podílení se na tváři výrobku ale postupně zmizela.

5.2. Uchované prvky tradiční keramické výroby

Prvky uchované v tradiční keramické výrobě úzce souvisí se zaniklými i novými, proto stejnou formou pokusím načrtnout, které oblasti japonské keramiky se zdají být nositeli pokračující tradice. V první řadě se jedná o keramické styly, vzory a postupy výroby. Pokud začneme postupy výroby, velmi mnoho japonských hrnčírů stále točí na hroudě. Tento způsob je japonskému keramikovi vlastní, a i když západní hrnčíři na hroudě netočí, japonský hrnčíř zůstal zpravidla u tradičního způsobu. Co se kruhu týče, již jsme zmiňovali, že velký podíl hrnčírů používá kruh elektrický, při svém výzkumu jsem se setkala ale s mnoha případy používání kopacího kruhu i v dnešní době. Tato skutečnost se týkala hodně hrnčírů na Kjúšú.

Nástroje používané při vytáčení různých tvarů, špachtle, cidliny nebo jiné nástroje jako očka používaná při obtáčení kožovitého střepu se v podstatě funkčně nezměnily, až na případné tvarové drobnosti. Samotný proces točení hlíny zůstává stejný, proto i na základních nástrojích patrně není mnoho co měnit; dobře fungující pomůcky není třeba inovovat. O užití tradičních pecí již byla řeč, přesto zůstává ku podivu, jak velký počet starých stoupajících pecí, které se stále používají, můžeme najít na japonském území.



Obrázek 49: současné Egaracu – čawan

Co se stylu týče, je zde opravdu markantní, kolik „starých“ tradičních stylů můžeme v japonské keramické produkci vidět. Z hlavních představených pecí, pokud začneme na jihu, i v dnešní době se na Okinawě vyrábí : lahve *dačibin*, *tokkuri*, talíře s tradičním vzorem ryb *jomitanson*, konvičky *karakara* i zásobnice *awamori*. Můžeme si samozřejmě povšimnout změn v detailech, přesto : technika i dekor a užitá glazury zůstávají v podstatě stejné. Vyskytují se i stylově jiné výrobky, o kterých bude řeč v následující kapitole.



Obrázek 50: Příklad současné produkce žlutého seša



Obrázek 51: Talíř s dekorem *uma no me* v současném provedení

Produkce keramiky v Ontě a Koišiware také zachovává starý styl dekorování *tobikanna* a *hakeme*, vyrábí se zde zásobnice *čacubo*, talíře, misky plus nový sortiment, který bude představen v následující kapitole. Onta jako taková je speciální kapitolou sama o sobě. Na různých internetových stránkách je v současné době prezentována jako pec, jejíž produkce od začátku až do konce je výhradně přírodní. Hliněný prášek je zpracováván kladivy *karausū*¹⁰⁰ (唐臼) na vodní pohon, hrnčíři nepoužívají elektrický pohon kruhů a pálení probíhá v pecích *noborigama*. Domnívám se však, že co se Onty týče, jedná se svým způsobem také o jistou formu skanzenu. Toto tvrzení ale nesnižuje efekt, který pohled na tamější proces výroby poskytuje.



Obrázek 52: Současná produkce pecí v Ontě : velká zásobnice čacubo a velký talíř. Dekor tobikanna, hakeme a učikake

¹⁰⁰ Viz. obr. 53, zvuk kladiv *karausū* mimojiné patří také do „Kolekce sta japonských zvuků“ : viz. např. http://en.wikipedia.org/wiki/100_Soundscapes_of_Japan



Obrázek 53: Karusu - kladiva na vodní pohon, současnost

V minulé kapitole jsme zmínili, že vesnická komunita a spolupráce dostala zásadní změny. Co se komunity při výrobním procesu, ta je stále, obzvlášť v místech velkých pecí, zásadním pojmem. Individuální keramik pro svou menší produkci uměleckého nebo čajového zboží asistenta v podstatě nepotřebuje. Co se výroby ve větším množství týče, tato keramická produkce běžného nádobí stále probíhá ve velkých množstvích, proto se o všechny stádia produkce stará skupina (rodina). Od zpracovávání hlíny (které taktéž se dá rozdělit samostatně do několika fází), točení, sušení (které vyžaduje otáčení a přenášení) různé formy dekoru (z těch tradičních zachovaných si kromě glazování můžeme zmínit například vázání do slámy nebo podglazurní rytí) po glazování, následné čištění od přebytečné glazury až k procesu pálení. Samotné pálení předchází nakládka pece, což je, v případě použití *noborigamy*, náročná a dlouhotrvající záležitost, kdy hrnčíři musí, na základě zkušeností určit, kam které zboží umístit a jak nejlépe ušetřit místo. Umístění zásadně ovlivňuje celkový vzhled výrobku.

Topení v peci, které trvá od dvou do několika dní, je také prací pro skupinu, přičemž také záleží na načasování a použití vhodného dřeva, které před pálením skupina musí připravit na dlouhá nařezaná prkna. Po výpalu a vychladnutí pece přichází „nejlepší“ moment, vykládka. Ta je sama o sobě také dlouhá, poté se musí zboží prohlédnout a vybrat, což zpravidla dělají nejzkušenější hrnčíři, nebo, v případě slavného hrnčíře s jeho skupinou, hlava pece. Po vykládce následuje distribuce, oslava, kdy se sejde celá skupina, a další cyklus může začít. Při sledování této opakující se práce můžeme nabýt dojmu, že se jedná o jakýsi alegorický koloběh ročních období nebo života v práci hrnčíře, který lze vidět i na dochovaných reportážích z Hamadovy dílny.

Na příkladech můžeme vidět zachování tradičních dekorů nebo glazur, celkově se ale musíme podívat také na keramický repertoár japonských pecí a domácností. Pokud se zamyslíme nad produkcí dostupnou v současné době v keramických obchodech nebo centrech, je zřejmé, že veliká rozmanitost, kterou jsem zmiňovala na začátku práce, stále trvá. V tomto ohledu je tedy japonská tradice uchována a nedošlo k vyřazení řady výrobků pro speciální účely ani k plošnému přejití na západní styl stolování, přestože je v dnešní době naprosto běžnou součástí japonských domácností také evropské nádobí i příbory.



Obrázek 54: náhled na současnou produkci keramiky Cuboja v mingei obchodě

Stále ale nacházíme v japonských domácnostech a restauracích různé lahve *tokkuri* nebo *karakara* na ohřívání alkoholických nápojů, různé druhy misek na čaj, dlouhé talíře na servírování ryb, varné hrnce *donabe* (土鍋), mísy na hnětení *konebači* (こね鉢), různé mističky na nakládanou zeleninu i sladké dezerty nebo misky s pokličkou *futamono* (蓋物), nebo misky s nálevkou *katakuči* (片口), které stále mají svůj účel v běžném životě.

Přestože cenová politika je spíš individuální záležitostí konkrétních pecí a plošně můžeme říct, že ceny lidové keramiky jsou vyšší, spojení s běžným životem je u japonských hrnčičů stále velmi markantní a stále zůstává lidová keramika plošně dostupná, s tím, že

některé speciální nebo rozměrnější kusy jsou dražší.¹⁰¹ Přizpůsobování dobovému vkusu je vyjadřováno novými kusy nádobí, z nichž některé jsou blízké tradičnímu *mingei* a některé jsou modernější nebo zcela moderní, nicméně zpravidla platí, že nádobí vyráběno pro běžné denní použití není „nakaženo“ nevkusem nebo nelogičností ve svém zpracování. Samozřejmě, že toto tvrzení neplatí bezvýhradně, ale zdá se, že japonská keramika pro denní použití si i v současné době zachovává střídmou tvář a spojení s životem.

5.3. Nové prvky v tradiční lidové keramice

Obdobným způsobem jako v předchozích kapitolách se nyní pojdme podívat na nové prvky v tradičním keramickém řemesle. Pokud začneme u života hrnčírů, jak již bylo nastíněno, jejich současné vzdělávání probíhá jiným způsobem, než byla tradiční forma v dřívější době, a to vztah učeň – mistr. V současné době se hrnčír může vzdělávat na odborných školách, které začaly vznikat v období Meidži. Pokud se také zamyslíme nad vzděláním z kontextu Janagiho teorie o „*unknown craftsman*“, vidíme, že jeho idea o nevinnosti a neposkvřenosti vzděláním je v dnešní době nedosažitelná. Samozřejmě, že lze, obzvláště v keramické komunitě – rodině, předávat některé znalosti opravdu pouze formou pasivního učení, nicméně proces výpalu a chemických změn je odtajněn, stačí, aby se dotyčný zajímal a může proniknout do procesu hlouběji, detailně ho poznat a přenést tyto poznatky do své pozdější tvorby.

Součástí vývoje keramické produkce je také zavedení nových tvarů, které se nevyhnulo ani japonské lidové keramice. Domnívám se, že přinášení nových tvarů, po

¹⁰¹ Například v případě Onty se jedná o zásobnice a velké talíře, které jsou dražší, dále také *čawany* patří ke zboží, které ve srovnání s běžným kuchyňským nádobím je nákladnější, konkrétní ceny např. : <http://www.keiseikan.net/index.html>

kterých vzniká poptávka, je přirozeným procesem, a v tomto ohledu můžeme spatřovat, že současná lidová keramika z pecí, které nesly statut *mingei*, je novou formou *mingei*, nositelem tradice, novým a budoucím *mingei*. Při svém průzkumu produkce pecí v Ontě, Koišiware, Mašiku a Okinawě nebo Bizenu jsem plošně narazila na nové tvary jako hrnky nebo kávové servisy nesoucí jinak tradiční dekor dané oblasti.



Obrázek 55: dekor uma no me v novém : současná produkce - misky, v pozadí soba čoko



Obrázek 56: novodobá kombinace : keramika jačimun z pece v Cuboje a vzor tobikanna



Obrázek 57 : současný moderní styl a keramika z Onty

Tato kapitola je významnou součástí proměny lidové keramiky a nové tvary v lidové keramice by samy vystačily na rozsáhlou studii, nicméně se domnívám, že i tento nástin ukazuje, jak se mění nároky uživatele a celkový životní styl, ale na druhou stranu, jak významné procento zůstává zachováno. Kromě samotných keramických produktů jsou novými na japonské keramické scéně také v předchozích kapitolách zmíněné menší elektrické, olejové a plynové pece stejně jako užití elektrického kruhu.

Zásadní proměnu vidíme i na straně uživatele – zákazníka. V době, kdy by se dalo říct, že existovali „*unknown craftsman*“, tedy do doby, než Janagi představil svou teorii a vyvinuli se členy Hnutí aktivitu na záchranu a podporu lidových řemesel, byli uživateli lokální obyvatelé, kteří pravděpodobně nepřemýšleli o speciální estetice a filozofii výrobků ve svých domácnostech. V dnešní době, kdy je jak známá Janagiho teorie, estetika a styl výrobků, jejichž krásu propagoval, a kdy se již s odstupem můžeme dívat na fenomén mingei boomu, vidíme, jak velká aktivita probíhá na poli uživatele.

Bývalé „pouhé“ keramické vesnice a centra jsou v dnešní době přizpůsobeny cestovnímu ruchu. V městech jako Mašiko nebo Okajama, Onta, Koišiwara nebo na Okinawě si nejen může zákazník zakoupit rozličnou škálu keramických výrobků, ale může se i podívat, jak vznikají, projít se dílnou a zastavit se u pece, to vše s odborným výkladem. Keramická

centra mají také své galerie a obchody, což je novinkou vedle tradičních keramických trhů, kterých se na japonském území koná velká řada, při svém výzkumu jsem se setkala s číslem 72 označujícím počet individuálních trhů a slavností spojených s keramikou za rok na japonském území.¹⁰² Kromě obchodů v centrech se můžeme setkat i s určitou formou malých tematických parků zaměřených na *mingei*, kde si zákazník může jak nakoupit výrobky, tak sám zkusit výrobu nebo dekorování „tradičních“ předmětů. Domnívám se, že tato místa patří do stejné kategorie jako zmíněné *mingei* restaurace nebo kavárny, které s původním řemeslem mají pouze málo společného.



Obrázek 58: pozvánka na keramický festival v Ontě, rok 2010, 48. festival v pořadí

Jak již bylo zmíněno v předcházejících kapitolách, distribuce výrobků probíhá jinak než v minulosti, kdy odbyt zajišťovali jak lenní pánové v období Tokugawa, tak později velkoobchodníci, kteří zboží dodávali po tamější lokalitě, a trhy pořádané tamtéž. V současné době mají hrnčíři buď svůj vlastní obchod v dané lokalitě, starají se sami o odbyt do obchodů

¹⁰² <http://www.e-yakimono.net/html/pottery-festivals-japan.htm>

v blízkém větším městě nebo se snaží pořádat výstavy v místních galeriích (což se více týká individuálních hrnčírů). Samostatnou kapitolou v dnešní době je internet coby prostředník obchodu. Hrnčíři, coby z dnešního hlediska samostatní podnikatelé, mohou své prodeje a distribuci ovlivnit dalším způsobem. To, co bylo před deseti lety, nebo, v době vzniku studií¹⁰³ o dané problematice nemožné, je dnes již běžnou součástí každodenního života. Jen v souvislosti s hledáním obrazového materiálu keramiky z Onty jsem na internetu narazila na minimálně dvě desítky různých obchodů prodávajících tuto keramiku a musím podotknout, že jsem se ani cíleně na hledání prodejců nezaměřovala.

Je pozoruhodné, kolik pozornosti je současné *mingei* keramice věnováno na internetu ve formě blogů. Zdá se, že Japonci nacházejí obzvlášť zájem o toto odvětví. Přestože jsem neporovnávala s jiným odvětvím tradičních řemesel, prošla jsem při hledání obrazového materiálu na 4 desítky blogů, kde autoři odkazovali na svoje návštěvy keramických center, trhů a obchodů. Dále blogy nebo stránky odkazovaly na volnočasové aktivity a kroužky spojené s keramikou. I když jsou tyto aktivity spíše spojeny s městským životem, kdy si patrně účastníci (ve větší míře účastnice) chtějí odpočinout a odreagovat se, v porovnání s minulostí vidíme vznik nového fenoménu spojeného s řemeslem – propojení řemesla s volným časem lidí, kteří jinak řemeslo k obživě nepotřebují. Vznikla tak zcela nová součást lidových řemesel – řemeslo jako hobby.

¹⁰³ Moeranova kniha *Folk art potters of Japan* je z roku 1997, tudíž v době, kdy internet byl v porovnání s dnešním užíváním zcela na jiné úrovni.



Obrázek 59: novodobé tvůrčí využití lidové keramiky v Japonsku

Domnívám se, že z této skutečnosti mohou mít užitek obě strany, jak řemeslník – výrobce, tak zákazník – uživatel. Internet je všestranným médiem, proto, pokud návštěvník keramického centra například zveřejní na svém blogu reportáž o výletu a přidá fotografie a video, může navnadit další k návštěvě tohoto místa, přičemž mu nepřímo dělá propagační servis. Budoucí návštěvník – zákazník si v dnešní době může volně najít na internetu jakékoli informace o dané peci, její tradici, zboží, dostupnosti nebo konaných akcích. Výrobce si sám může prostřednictvím svých stránek modifikovat, jak o sobě dá zákazníkům vědět. Může dál rozšiřovat již tak široké povědomí o procesu výroby keramiky například zveřejňováním tematických a propagačních videí. V tomto ohledu je informovanost, propagace a možnost sdílení zcela novou formou komunikace řemeslníka se světem uživatele a zároveň obohacením kulturního života současné společnosti.

6. Závěr – pokus o shrnutí a výhled do budoucna

V předcházejících kapitolách jsem se pokusila popsat proces proměny tradičního lidového řemesla – keramiky v Japonsku ve 20. století, jejíž vyústění jsem se snažila nastínit v předcházející kapitole. V závěru se chci zamyslet nad filozofickou proměnou tradičního hrnčáře a keramiky, současný pohled na Janagiho teorii coby na nositele zásadní myšlenky lidových řemesel v Japonsku ve 20. století a v neposlední řadě představit některé současné problémy na tomto poli.

Na konci předcházející kapitoly jsem zmínila vliv dnešních informačních technologií, v první řadě internetu na způsob propagace a prodeje produktů keramických center a pecí. Pokud se podíváme na komplexní změny v životě keramiky, můžeme vidět, že přestože stále spoléhá v některých ohledech na přírodu, způsob, jakým se stará o celý proces výroby a hlavně následující distribuce ukazuje, že z hlediska Janagiho teorie přešel plynule japonský hrnčář z cesty *tariki* na cestu *džiriki*. Tímto tvrzením je myšleno to, že současný keramik vyvíjí nesrovnatelně víc úsilí při odbytu svých výrobků v současné konkurenci.

Dnešní hrnčář již není „neposkvrněný“ vzděláním nebo znalostí. To, co jeho předkové v dřívější době pravděpodobně opravdu vyráběli bez nějakého zásadního uvědomění nebo plánu, vyrábí dnes vědomě. Používá stejné vzory a postupy, a nyní hovoříme o pokračovateli *mingei* keramiky, jako jeho předkové, s vědomím odkazu tradice, případně s vědomím, že je po zboží tohoto stylu poptávka.

Janagiho teorie je v komplexním měřítku z dnešního úhlu pohledu neaplikovatelná a zakonzervovaná. Jeho „standard krásy“ je v dnešní době nedosažitelný, ale můžeme ho hledat ve výrobcích z jeho kolekce, v kolekcích muzeí lidových řemesel a v soukromých sbírkách. V určitém okamžiku historie, domnívám se, že počátky můžeme hledat

už ve 30. letech, přestalo původní *mingei* existovat a začalo se rozdělovat do podskupin, které jsem zmiňovala ve 4. kapitole, z nichž uzavřené zůstaly skupiny Janagiho *mingei* a *mingei* keramiky slavných hrnčírů a otevřené skupiny nového *mingei* a komerčního *mingei*.

Mingei, slovo, které vymyslel ve 20. letech Janagi Sóecu, se stalo běžnou součástí japonské slovní zásoby, stejně jako výše uvedené skupiny zboží, a vznikla úplně nová vrstva společenského zájmu. Kromě praktických aktivit mohli lidé začít obdivovat a měnit estetické smýšlení o předmětech denní potřeby a přiznat jim zvláštní estetické kvality ve spojení s ojedinělou japonskou estetikou, která s myšlenkou *mingei* dobře kolidovala. Přesto, díky posunu z užívání – *jó* (用) na ocenění (krásy) – *kanšó* (鑑賞)¹⁰⁴ přišly v podstatě všechny *mingei* výrobky, které Janagi nasbíral plus výrobky umělců spojených s *mingei* Hnutím, o svůj prvotní účel. V tomto lze spatřovat jeden z paradoxů Janagiho odkazu.

Janagiho teorie je v současné době plošně známá, což si ale nesmíme představovat jako detailní znalost jeho filozofie. Při svém výzkumu jsem se, i na poli profesionálních keramiků, setkala pouze s povrchní znalostí jména a informací o „jeho“ Hnutí a hrubou definicí slova *mingei* jako „výrobky pro každodenní potřebu“. Zároveň jeho jméno funguje i trochu magicky, stejně jako jména *mingei* hrnčírů spojených s Hnutím. Na internetových stránkách většiny pecí se jejich jmény a pokornou filozofií *mingei* zaštiťuje většina hrnčírů. *Mingei* je libozvučné, má obdivuhodně skromný obsah a dobře se prodává. V tomto ohledu pomáhá jak hrnčírům, kteří pokračují v tradici výroby lidové keramiky, tak těm, kteří jednoduše chtějí ozvláštnit svůj podnik.

¹⁰⁴ Tyto pojmy zmiňuje jak Idekawa, tak např. Šin Nakjung ve své práci *Janagi Sóecu no Mingei undó ni okeru seikacu to geidžucu : Kindai hihan to kindai geidžucu taikai no kankei (Život a řemeslo v Hnutí za záchranu lidových řemesel Janagiho Sóecua : vztah mezi kritikou modernismu a systémem moderního řemesla)*, 辛那晃, 柳宗悦の民芸運動における生活と芸術 : 近代批判と近代芸術体系の関係, *Aesthetics*, vol. 53, č.3, str. 28-40, 2002

S „rádoby“ rustikálním vzhledem a tendencemi se setkáváme běžně v současné době jako s jedním ze současných stylů. Tento trend, stejně jako hobby řemeslo, pro volný čas – můžeme dnes vidět plošně v industrializovaných státech, kde je tento způsob trávení volného času běžnou součástí společnosti. Existence hobby řemesla a obdivu k rustikálnímu stylu může i nemusí poukazovat na to, že industrializace a moderní způsob žití v lidech probouzí nutkání a touhu zachovat staré a tradiční, odkaz na minulost.

Co je tedy v současné době *mingei* keramika? Domnívám se, že odpověď na tuto otázku můžeme hledat u současných pokračovatelů některých center lidové keramiky, kteří pokračují ve výrobě podobným stylem jako jejich předchůdci. Pokud se v jejich případě zamyslíme nad slovem „tradice“, ta jejich vznikala v podstatě od začátku 18.století. Janagiho úsilí bylo jejich tradici ochránit, zdá se však, že jeho podání by se dalo vykládat jako snaha o konzervaci a neměnnost tradiční výroby z období minulých.

Pokud se zamyslíme nad výkladem chápání významu slova tradice z první kapitoly, stále ji můžeme ve výrobcích lidových hrnčičů vidět. Pracují v určitém rytmu, opakování za použití zavedených postupů. Pokud namítneme, že elektrický kruh není tradiční postup, můžeme se také zamyslet nad přirozenou inovací, která přichází s dobou. V dřívější době se jednalo o námět na inovaci formou zpětné vazby mezi hrnčičem a uživatelem, v dnešní době přišly technické vymoženosti na japonskou keramickou scénu, domnívám se však, že, s ohledem na technický pokrok, je japonská keramická tvorba zcela výjimečně prosáklá tradičními metodami a postupy, mnohem více než například evropská nebo naše keramická tradice. Určitou inovaci nebo vymyšlení nového vzhledu můžeme také chápat jako vznik tradice. Můžeme v tomto případě porovnávat se vzory a dekory, které byly také kdysi vymyšleny a tradičními se staly až posléze.

V dnešní době se japonskému keramickému světu *mingei* otevírají různé cesty. Díky zcela výjimečnému keramickému zázemí, na které mohli současní hrnčíři navázat, a díky stále velkému zájmu veřejnosti o keramické výrobky, se domnívám, že celkový zánik japonskému keramickému řemeslu nehrozí. V současné době se však mnoho hrnčírů – individualistů potýká s finančními problémy jak v důsledku celosvětové ekonomické krize, importu levného zboží z Číny, tak v důsledku ekonomického dopadu ničivého zemětřesení a cunami v roce 2011.

Přestože se tento problém víc týká individualistů než celých keramických center, i ta jsou závislá na vkusu a poptávce veřejnosti, která pravděpodobně v blízké době nezopakuje *mingei* boomu podobnou vlnu poptávky; navíc je nutné také přihlídnout ke skutečnosti, že ke keramice a lidovým řemeslům obecně jsou přitahováni spíš lidé ve středním věku a převážně ženy. Můžeme však doufat, že stále více se rozvíjející informační technologie budou dobře sloužit účelu propagace a seznamování se světem *mingei* keramiky, který má v Japonsku stále velmi silně zapuštěné kořeny.

Japonsko ukazuje na mnohých příkladech, jak důležitá je, a jak si silně považuje svou vlastní, tolik bohatou a do tolika odvětví rozdělenou tradiční výrobu. V tomto ohledu se domnívám, že japonský řemeslný svět a vztah jeho obyvatel je zcela výjimečný. Velké množství obchodů s *mingei*, jejichž pozdější vznik předznamenal už ve 30. letech obchod *Takumi* na Ginze, spolu s uvedeným odkazem na zájmovou činnost a blogy, také důležitost této výjimečné části japonské kultury potvrzuje.

Přesto je právě v dnešním světě informačních technologií a v tváří v tvář levné produkci „dílen světa“ i síla této tradice v určitém úhlu pohledu velmi křehká. Odpovědi na otázku, zda *mingei* keramika přežije, nevzdálí se příliš od své původní tradice, případně začne dráhu nové budoucí tradice, přinese až budoucnost. Ještě dnes však můžeme říci, že navzdory

bouřlivým změnám a modernizaci celé společnosti japonská lidová keramika stále aktivně žije a poskytuje dobrý základ pro pokračování své budoucí tradice.

Seznam použité literatury

- Brandt, Kim, *Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Duke University Press, USA, 2007,
- Mijoši Hadžime, *Sobačoko*, Hoikuša, Ósaka, 1973, 三好一, そばちょこ, 保育者, 大阪, 1973,
- Idekawa, Naoki, *Mingei : riron no hókai to jóšiki no tandžó*(*Mingei : rozpad teorie a zrození stylu*), Šinčoša, Tokio, 1988, 出川直樹, 「民芸」理論の崩壊と様式の誕生, 新潮社, 東京, 1988,
- Jakimono no džiten (Keramický slovník)*, Seibidó šuppan henšúbu (kolektiv redakce), Tokio, 2004, やきものの事典, 成美堂出版編集部, 東京, 2004,
- Janagi, Sóecu, *The Unknown craftsman (A Japanese insight into beauty)*, Kodansha International Ltd., Tokio, 1. vydání 1972, 4.vydání, 1984,
- Kawasaki, Norijuki, *Jakimono no fudoki*, Hoikuša, Ósaka, 1964, 川崎範行, やきものの風土記, 保育者, 大阪, 1964,
- Kikuči, Júko, *The myth of Yanagi's originality: The formation of Mingei theory in its social and historical context*, Journal of design history, vol. 7, no. 4, s.247 – 266, 1994,
- Kikuči, Júko, *Hybridity and the oriental orientalism of Mingei theory*, Journal of Design history, vol. 10, no.4, Craft, culture and Identity, s. 343 – 354, 1997,
- Leach, Bernard, *Beyond East and West : Memoirs, portraits and essays*, Faber and Faber Limited, Londýn, 1978, druhé vydání, 1985,
- Leach, Bernard, *Hamada : Potter*, Kodansha International, Tokio, 1990 (1.vydání 1975),
- Mimura Ucumi, Kjóko, *Soetsu Yanagi and the legacy of the Unknown craftsman*, The Journal of decorative and propaganda arts, Vol. 20, s. 209 – 223, 1994,
- Moeran, Brian, *Folk art potters of Japan – Beyond an anthropology of aesthetic*, Curzon Press, Richmond, Surrey, 1997,
- Moeran, Brian, *Bernard Leach and the Japanese folk craft movement: the formative years*, Journal of Design history, Vol.2, The Design history society, s. 139 – 143,
- Moeran, Brian, *Japanese ceramics and the discourse of 'tradition'*, Journal of design history, vol.3, No.4, s. 213 – 225, 1994,
- Nakaniši, Jones, Wendy : *The Anxiety of Influence : Ambivalent Relations Between Japan's 'Mingei' and Britain's 'Arts and Crafts' Movements*, in : <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2008/Nakanishi.html> ,

Nakajama, Šúiči, *The Impact of William Morris in Japan, 1904 to the present*, Journal of design history, Vol. 9, No. 4 , s. 273 – 283, 1996,

Nišijama Macunosuke, *Edo džidai (seikacu, bunka) sóran, (Podrobný přehled života a kultury v období Edo)* Tokio : Šin džinbucu óraiša, 1992, 西山松之助「江戸時代「生活・文化」総覧」, 新人物往来社 , 1992,

Ósaka Nihon Mingeikan, Džunkaiten, *Okinawa no kokoro, Kindžó Džiró sakuhin to džíšígami (Japonské muzeum lidových řemesel, putovní výstava „Srdce Okinawy“ – práce Kindžóa Džiróa a urny džíšígami)*, Ósaka, 2005, 大阪日本民藝館, 巡回展, 沖縄のこころ, 金城次郎 作品と厨子甕, 大阪, 2005

Peterson, Susan, *Shoji Hamada : A potter's way & work*, A & C Black Publishers, Londýn, první vydání 1974, druhé vydání 2004,

Reischauer, Edwin O., Craig, Albert M., *Dějiny Japonska*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2000 (1.vydání 1987),

Sanders, Herbert S., *The world of Japanese ceramics*, Kodansha int., Tokyo, California, 7. dotisk, 1972

Šin Nakjung, *Janagi Sóecu no Mingei undó ni okeru seikacu to geidžucu : Kindai hihan to kindai geidžucu taikai no kankei (Život a řemeslo v Hnutí za záchranu lidových řemesel Janagiho Sóecua : vztah mezi kritikou modernismu a systémem moderního řemesla)* ,辛那晃, 柳宗悦の民芸運動における生活と芸術 : 近代批判と近代芸術体系の関係, *Aesthetics*, vol. 53, č.3 , str. 28-40, 2002

Sasama Jošihiko, *Fukugen Edo džidai seikacu zukan, (Rekonstrukce života v období Edo v obrazech)*, Kašišašobó, Tokio, 1995, 笹間 良彦, 復元 江戸生活図鑑 , 柏書房,東京 , 1995

Winkelhöferová, Vlasta, *Mingei : lidové umění a řemeslo v Japonsku*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2006

Internetové zdroje :

<http://www.e-yakimono.net/>
<http://nihon-mingeikyokai.jp/>
<http://nihon-mingeikyokai.sblo.jp/category/935726-1.html>
<http://kgur.kwansei.ac.jp/dspace/bitstream/10236/7255/1/20110414-4-2.pdf>
<http://boobox.cocolog-nifty.com/tahara/cat20241706/index.html>
<http://www.shirakaba.ne.jp/tayori/020/tayori22.htm>
<http://www.gov-online.go.jp/pdf/hlj/20110301/32-35.pdf>
<http://teshigoto.jp/index.html>
<http://www.e-yakimono.net/html/pottery-festivals-japan.htm>
<http://www.jrtr.net/jrtr55/pdf/6-15web.pdf>
www.mingei-okumura.com/
<http://www.rakuten.co.jp/tougeikan/>
<http://www.monsen.jp/>
<http://www.ginza-takumi.co.jp/>
<http://www.utsuwayahana.com/>
<http://fukurasha.net/>
<http://koishiwara.jp/>
<http://www.yado.co.jp/kankou/ooita/hita/ontayaki/ontayaki.htm>
<http://www.sonomono.net/index.html>
<http://www.keiseikan.net/index.html>
http://www.yamani-otsuka.co.jp/zen5/shoji_hamada/
<http://www.asahibeer-oyamazaki.com/tokubetu/profile5.html>
http://www.yamani-otsuka.co.jp/zen5/syosaku_akashi/
<http://orientlib.exblog.jp/15137040/>
<http://www.2000cranes.com/Kawai.htm>
<http://mingeinosato.web.fc2.com/>
<http://www.fujiyagroup.co.jp/fujiya/mingei.html>

Video a multimediální zdroje :

<http://www.youtube.com/watch?gl=UG&feature=related&hl=en-GB&v=Zl6epH8we7U>

http://www.youtube.com/watch?v=cUSd2PA7C08&feature=watch_response

<http://www.youtube.com/watch?v=ns-k-x5rdnY&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=CqyeF8xtrfl&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=cX-wvE8Ddvc>

Zdroje ilustrací :

1. <http://historia-da-ceramica.blogspot.cz/2009/02/fornos-para-ceramica.html>
2. <http://www.iris-hermit.com/hitorigoto/33waza/035.html>
3. Mijoši Hadžime, *Sobačoko*, Hoikuša, Ósaka, 1973, 三好一, そばちょこ, 保育者, 大阪, 1973
- 4., 21., 22. <http://www.mingeikan.or.jp/english/html/pottery.html>
5. http://www.umakato.jp/tanakamaru/k_019.html
6. <http://store.suop.jp/?pid=24790514>
7. <http://www.okaimonohita.com/?pid=9557318>
8. <http://www.okaimonohita.com/?pid=9543342>
9. <http://item.rakuten.co.jp/kobijutu/1507095/>
10. <http://www.garitto.com/product/6748588>
- 11., 12., 13., 16. Ósaka Nihon Mingeikan, Džunkaiten, Okinawa no kokoro, Kindžó Džiró sakuhin to džíšígami (Japonské muzeum lidových řemesel, putovní výstava „Srdce Okinawy“ – práce Kindžóa Džiróa a urny džíšígami), Ósaka, 2005, 大阪日本民藝館, 巡回展, 沖縄のこころ, 金城次郎作品と厨子甕, 大阪, 2005
- 14., 15. http://teshigoto.jp/serial_report/mukashi/vol7.html
17. <http://www.toyoike.co.jp/gallery1/kobizen-4mimihacyatubo/kobizen-4mimihacyatubo.html>
18. foto autorka
19. <http://moaart.or.jp/owned.php?id=1625>
20. <http://blogs.yahoo.co.jp/ko0214/60129047.html>
23. http://www.hirahaku.jp/hakubutsukan_archive/minzoku/00000065/160.html
24. <http://www.shimotsuke.co.jp/select/mashiko-mirai/gallery/20111221/686165>
25. Nišijama Macunosuke, *Edo džidai (seikacu, bunka) sóran*, (*Podrobný přehled života a kultury v období Edo*) Tokio : Šin džinbucu óraiša, 1992. 西山松之助「江戸時代「生活・文化」総覧」, 新人物往来社, 1992
- 26., 35. Kawasaki, Norijuki, Jakimono no fudoki, Hoikuša, Ósaka, 1964, 川崎範行, やきものの風土記 保育者, 大阪, 1964
27. <http://www.shirakaba.ne.jp/tayori/010/tayori11.htm>
28. <http://www.shirakaba.ne.jp/tayori/190/tayori194.htm>
- 29., 30. <http://www2.tamabi.ac.jp/cgi-bin/iaa/article.php?id=108>

31. http://www.daiinshu.co.jp/bn14_kougei.html
32. <http://wikiclay.com/wiki/shoji-hamada>
33. <http://blog.bowerswoodfireandpics.com/>
34. <http://www.mingeikan-osaka.or.jp/archive/kinjyo/kinjyo.htm>
36. : Susan Peterson, *Shoji Hamada : A potter's way & work*, A & C Black Publishers, Londýn, první vydání 1974, druhé vydání 2004
37. <http://www9.ocn.ne.jp/~koetsudo/artshop/>
38. <http://www.komorebi.co.jp/y0382.htm>
39. http://www.yamani-otsuka.co.jp/zen5/syosaku_akashi/
40. <http://www.toyohaku.gr.jp/bihaku/frame-tsukasa-hs.htm>
41. <http://www.mingeikan.or.jp/english/html/2008-archives.html>
42. <http://blog-imgs-34.fc2.com/n/e/k/nekoarena/20110804204211cd7.jpg>
43. <http://raku623.seesaa.net/>
44. <http://store.shopping.yahoo.co.jp/yutoriplus/pc-10004.html>
45. <http://okachin.jugem.jp/?eid=18>
46. <http://www.kurozyokaya.com/product/88>
47. <http://lblanche.exblog.jp/7076754/>
48. <http://www.fujiyagroup.co.jp/fujiya/mingei.html>
49. <http://item.rakuten.co.jp/honjien/10002640/>
50. <http://qu-wan.com/?pid=22026168>
- 51., 55. <http://sodateru-dougu.jp/?pid=36247292>
52. <http://diary.oidehita.sub.jp/?eid=2275>
53. <http://diary.oidehita.sub.jp/?eid=3290>
54. <http://nsan.livedoor.biz/archives/50957105.html>
56. <http://ryukyu-pop.com/?pid=5533245>
57. http://www.keiseikan.net/cart/shop.cgi?class=3&order=&keyword=&pic_only=&FF=0&price_sort=
- 58., 59. <http://t-kirin.ne.jp/blog/?p=218>