Univerzita Karlova v Praze
Filozofická Fakulta
Ústav pro dějiny umění

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Znovuobjevení Nipponu. Obraz Japonska ve středoevropském modernismu 1920-1940

Dějiny umění - Japanologie
Helena Čapková **Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.**
2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Helena Čapková

Poděkování:
Chtěla bych poděkovat všem, kteří mě podporovali po celou dobu mého výzkumu, panu profesorovi Vojtěchu Lahodovi za vedení této práce, pracovníkům archivu Národního technického muzea (paní Mgr. Váchové a pan Ing. Krajčimu), knihovny UMPRUM (pí. Okrouhlíkové), Bauhaus Archivu, paní PhDr. Vlastě Koubské a mnoha dalším.
V neposlední řadě bych chtěla poděkovat mojí mamince, které mi byla po celou dobu studia velkou oporou.

Pozn.: Japonské názvy jsou uvedeny v české transkripci (ch-č, shi-ši, yō-jó, atp.). Japonská jména se vyskytují v ustáleném pořadí jméno a příjmení.

Abstrakt

Vliv Japonska na evropský kontinent byl výjimečně silný v době japonismu, tedy ve druhé polovině 19. století. Proměna této téměř posedlosti Japonskem v sofistikovanou znalost japonského umění a filozofie na pozadí mezinárodní modernity dvacátých a třicátých let je námětem této práce. Co je japonského na modernismu a obecně na uměleckém výrazu meziválečného období? Zdá se, že je to projev japonské estetiky, která byla tehdy všudypřítomná a v kontextu daného období bychom ji mohli přirovnat k jedné z nití osnovy koberce dějin umění. Kvůli omezenému prostoru, který tato práce může obsáhnout, bude pozornost soustředěna na Střední Evropu a Japonsko. Japonská umělecká scéna se již na začátku 20. století stala aktivním účastníkem mezinárodních diskuzí o umění. Umělecká i politická situace v Japonsku byla zvláště důležitá při hledání výrazu modernismu, jehož se účastnila mnoho předních osobností uměleckého života, včetně těch ze Střední Evropy. Samostatné kapitoly jsou věnované umělcům, kteří výrazně zasáhli do této diskuze např. Johannes Itten, Bedřich Feuerstein nebo Bruno Taut.

English title and abstract:

Nippon Re-discovered; The Image of Japan in Central European Modernism 1920-1940

Abstract:

Japanese influence on Europe was particularly strong in the period of japonism, which is widely pinned down and limited to the second half of 19th century. However, this Japanese vogue transformed into a sophisticated knowledge and admiration for Japanese art, philosophy and everyday life by the interwar period. This transformation happened within a framework of international modernity and is a subject of this text.

What is the Japanese element in modernism that alludes its latent japaneseness? I argue that it is a symptom of Japanese aesthetics that deeply rooted into common consciousness by the time between the wars.

The geographic focus of this paper is on Central Europe and Japan. Japanese art scene has been an active participant of international art debates since the beginning of 20th century. This dynamic situation in Japan played a crucial role in seeking the history and unique face of modernism. Many prominent artists took part in this process including the ones for Central Europe. Therefore, few case studies will be included, such as on Johannes Itten, Bedřich Feuerstein and Bruno Taut.

Obsah

I . Úvod.....5

II. Základní pojmy nejen japonské estetiky.....8

III. Evropská situace.....11

Adolf Loos.....12

Objevitelé jednoduchosti a funkčnosti japonské estetiky / Předchůdci Bauhausu.....14

Bauhaus a Walter Gropius.....18

Pedagogické metody na Bauhausu…….....25

Itten-Schule.....28

Japonští studenti na Bauhausu……......32

IV . Československá situace.....36

Československo a Japonsko.....40

Perglerova aféra……..41

Reimannova aféra……...44

Bedřich Feuerstein.....48

Ozvěny o japonské kultury v československém tisku.....81

V. Japonská situace.....92

Antonín Raymond.....99

Japonští architekti v zahraničí.....104

Bruno Taut.....108

VI. Fotografie.....110

Fotografie jako umělecká disciplína.....110

Japonský piktorialismus.....111

Nová fotografie a Lucia a László Moholy-Nagy.....113

***Film und foto* (Fifo).....115**

Československá fotografická scéna.....116

Iwao Jamawaki.....119

VII. Závěr.....121

VIII. Seznam ilustrací.....124

IX. Seznam literatury…….....127

X. Přílohy.....138

a. Plné znění přednášky Bedřicha Feuersteina *O Japonské architektuře*

b. Článek v japonských novinách Tókjó Niči niči o Bedřichu Feuersteinovi
c. Článek o budově velvyslanectví SSSR s ilustracemi – Kameki Cučiura
d. Článek o budově velvyslanectví SSSR s ilustracemi – Karadži Okuda
e. Dopis od Antonína Raymonda časopisu The Architectural Review
f. Dopis od Antonína Raymonda Noémi Raymondové

I. Úvod

Podnětem k výzkumu japonismu mezi válkami v této práci byla palčivá otázka, co že je japonského na modernismu, či uměleckém výrazu dvacátých a třicátých let, která se často opakuje v literatuře. Na první pohled se to zdá být prosté: tvarosloví je jednoduché, barvy jsou tlumené a nevyskytuje se dekorace. Zjistit, jak tento dobový estetický názor vznikl však obnášelo více kritické analýzy, doslova hledání dějin umění ztracených v překladu či hledání chybějících střípků z mozaiky obrazu středoevropské architektury a designu.
Geograficky bude toto období sledováno v Německu, Československu a Rakousku, jež byly mnohokrát v historii jednou zemí; Rakousko s Československem bylo rozděleno až založením Československé republiky v roce 1918. Tato geografická blízkost zapříčinila, že Čechy a Slezsko byly místem narození slavných umělců, kteří byli dlouho považováni za Rakušany nebo Němce. Narodili se tu například architekti Adolf Loos, Josef Hofmann a Josef Maria Olbrich, spisovatelé Franz Kafka, Max Brod, Franz Werfel, Rainer Maria Rilke, Egon Erwin Kisch a Franz Carl Weiskopf, malíři Alfred Kubin a Emil Orlik, hudební skladatel Gustav Mahler a zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud. Ostatní země Střední Evropy jsou již z hlediska vlivu japonismu na modernismus zkoumány či se tomu tak stane v budoucnu.

Období mezi válkami bylo také obdobím nově založených států. Díky změnám na mapě Evropy přibylo nových uměleckých center. Rychlý technologický vývoj doby dramaticky změnil způsob komunikace mezi nimi, perifériemi a jednotlivými zeměmi a dá se říci, že přispěl k aktivnějšímu transnacionálnímu dialogu mezi umělci, což mělo mnohdy zásadní vliv

na jejich tvorbu. Na území Střední Evropy se této transnacionální komunikace účastnili lidé s přirozeně mnohanásobnou národní a kulturní identitou a také schopností mluvit více než jedním, mnohdy dvěma jazyky. Tento fakt ještě znásobil schopnost komunikovat a podle mého názoru také schopnost adaptovat se na cizí prostředí, jako například Japonsko, pochopit ho a toto pochopení využít tvůrčím způsobem. Inspirativní interpretaci této křivky komunikace mezi Evropanem a Japoncem podává Martin Heidegger ve své knížce *On the Way to the Language* (Na cestě k jazyku), která je věnovaná konverzacím mezi ním a jeho toho času studentem, známým japonským filozofem Šúzó Kukim. Jejich rozhovor začal v naprosté shodě, která vedla Heideggera k závěru, že vzdálenosti mezi cizinci a komunikační rozdíly mezi nimi jsou zdánlivé. Postupně, s rostoucí podrobností hovoru a záludností témat, se komunikace dostala do úzkých. Počet slov, která se nedala přeložit narůstal a ti dva si přestávali rozumět. Konverzace se tak proměnila v hledání adekvátních překladů a co nejbližších slov. Protože však tato činnost byla motivovaná chtěním dorozumět se a pochopit druhého, závěr dopadl na pozitivní notu porozumění.[1] Tato konverzace, může být chápána jako obraz modelové situace, kdy jsme konfrontováni s neznámým prostředím, v rámci které se překlad či interpretace z cizího jazyka stává aktivním nástrojem tvůrčího procesu.

K aspektu překladu se velmi výstižně vyjádřil Walter Benjamin ve svém eseji *The Task of the Translator* (Úloha překladatele) když říká, že:

“ Stejně tak jako obsah a jazykové prostředky originálního textu tvoří jednotu jako jádro a slupka plodu, tak jazyk překladu rozvíjí obsah textu podobně jako krajkoví a kanýry královské róby.”[2] Tuto metaforu pak doplňuje názor Homiho Bhabhy, že právě tyto „kanýry“ či naopak sebemenší rozdíly mezi překládanými slovy přinášejí novum do světa tím, že vrhají na věci nové perspektivy a uvádějí je do nových souvislostí".[3]

Proto si myslím, že tyto nově vzniklé komunikace mezi skupinami umělců, jejichž tvorba anebo přinejmenším rozhled překročil hranice států a kontinentů, nesloužily pouze k tomu, aby překládaly informace beze změn, naopak že poskytly podhoubí pro změnu, invenci a kreativní intervenci.

Ken Ošima poukázal na provázanost světa architektury ve období mezinárodního stylu, která byla podpořená rychlou výměnou informací, cestováním a celkovým zrychlením životního

[1] Martin HEIDEGGER: On the Way to Language, New York 1971.
[2] Walter BENJAMIN: The Task of the Translator, in: ARENDT Hannah (ed.): Illuminations, New York 1968, 75.
[3] Homi K. BHABHA: How Newness Enters the World. Postmodern Space, Postcolonial Times, and the Trials of Cultural Translation, in: BHABHA Homi K.: The Location of Culture, London/ New York 1994, 212-235.

stylu a komunikace.[4] Tak, jako nyní, ani tehdy neexistoval univerzální jazyk, a proto jakákoliv výměna vyžadovala překlad či interpretaci z jiného jazyka, což vedlo k různým výsledkům. Asi důležitější hodnotou než zda-li porozumění bylo správné, pravdivé či nikoli bylo, jestli tato výměna vedla k další tvorbě či nikoli. Podobně reaguje Peter Ebner ve svém článku o architektuře současného architekta Kodžimy, když tvrdí, že právě nedostatek pochopení dalo vzniknout japonismu. Podle jeho výkladu je nepochopení forma pochopení. Nehledě na kulturní či jazykové rozdíly, člověk nikdy nabude schopen beze zbytku pochopit druhého člověka. A tudíž je důležité uvědomit si hermeneutické limity nebo překážky porozumění 'toho druhého´, obrazů, které o něm vytváříme, a hlavně jak s nimi nakládáme.[5]

V souvislosti s procesem adoptování myšlenek, která vzešly z japonského prostředí se nabízí mnoho otázek. Tou asi nejpregnantnější je: Co je japonské? Čím je soudobé Japonsko reprezentováno v myslích současníků? Je to obraz moderního města pulzujícího světly neónů a masovou produkcí, takový jaký ho viděla soudobá japonská moderní kultura, anebo je to prostý, harmonický prostor japonské zahrady nebo šintoistické svatyně? Stručně řečeno, který z těchto obrazů, nebo jaká směs těchto dvou představ byla považovaná za opravdový obraz Japonska a jeho originální senzibility? Tato práce se pokusila identifikovat a vyjmenovat jevy, které byly přejaty nebo mají původ v japonské vizuální kultuře a které můžeme obecně nazvat příznaky japonskosti.[6] Hlubší analýza tohoto problému zatím neexistuje a tato práce se nejen pokusila identifikovat oblasti, kde se ona japonskost projevuje, ale i vyslovit hypotézu o původu tohoto fenoménu.[7]

Jelikož tématem této práce je historický dialog mezi Japonskem a Střední Evropou, musí být jako takové vymezeno vůči hluboce zakořeněné polaritě Orientu a Okcidentu (Východu a Západu), která se ještě donedávna velmi aktivně používala. Tento koncept byl úzce propojen s imperialismem mnoha zemí včetně Japonska a v meziválečném období byl ve svém vrcholu. V současnosti je zastáván názor, že společně s rozvojem modernity a emancipace Orientu se i

[4] Ken T. OŠIMA: Constructed Natures of Modern Architecture in Japan 1920 – 1940 Yamada Mamoru, Horiguchi Sutemi, and Antonin Raymond (nepublikovaná disertační práce na University of Columbia, New York), New York 2003.
[5] Peter EBNER: 'In Praise of Light' Notes on the architecture of Kazuhiro Kojima, in: international architecture review 43, 2007, 7.
[6] Termín japonskost (*nihonteki* nebo *nihonsei*) byl poprvé použit estetikem a filozofem Sóecu Janagim v raných dvacátých letech 20. století a od té doby se stal zavedeným termínem.
[7] Tento fakt byl vyjádřen v hlavních studiích tohoto tématu jako je například: Claudia DELANK: Das imaginäre Japan in der Kunst; "Japanbilder" vom Jugenstil bis zum Bauhaus, Mnichov 1996 nebo JAMANO Hiroši (ed.): 日本の前衛 Avant-garde in Japan – Art into life 1900 – 1940 (kat. výst.), Kjóto 1999.

princip orientalismu, tedy vztah „ovládaného, cizího, neznámého“ a „ovládajícího, mocného“, tak jak ho popsal Edward Said ve svém průkopnickém díle *Orientalismus*,[8] proměnil a pozvolna ztrácel na intenzitě. Stal se totiž oproti Saidově předpokladu složitějším v tom smyslu, že „ovládaný“ může zároveň ovládat a že povaha moci může velmi rychle měnit svoji dynamiku. Tomuto úskalí orientalismu se ve své knize do detailu věnovala Júko Kikuči a ukázala tento fenomén na příkladu Japonska, které se na jedné straně prezentovalo jako sofistikovaná, unikátní země orientálního ducha, a na straně druhé vytvořilo svoje vlastní tzv. orientální orientalismy, ve smyslu mocenském i kulturním, vůči například Taiwanu.[9] Tento proces se odehrával paralelně s obdobím japonského imperialismu od konce devatenáctého století do období před druhou světovou válkou a je tak důležitým faktorem na pozadí problematiky této práce.

Obsahem této diplomové práce je přehled jednotlivých oblastí či médií, v jejichž souvislosti se o japonském vlivu všeobecně hovoří, který je kombinovaný s detailnější analýzou díla umělců, kteří byli Japonskem přímo či silně ovlivněni. Z mezinárodního prostředí předchůdců modernistického japonismu bude zaměřeno na prostředí Bauhausu a berlínskou Itten-Schule. Z československé scény bude věnovaná zvláštní pozornost architektovi Bedřichu Feuersteinovi. V Japonsku to budou architekti, kteří podnikli cestu do nějakého z předních evropských architektonických ateliérů či působili v mezinárodním studiu Antonína Raymonda. Závěr bude věnován fotografii, na kterou měla, jako na relativně novou uměleckou disciplínu, estetika modernismu a potažmo japonismu velký vliv.

II. Základní terminologie nejenom japonské estetiky

Pojem japonská estetika tak, jak je používaná v tomto textu reprezentuje soubor kritérií nebo kategorií, které shrnují požadavky na určitou kvalitu uměleckých děl či obecně životního prostředí. Tento soubor vznikl postupně během historie, je dodnes obecně srozumitelný a je považován za původně japonský. Na příklad je to pojem *júgen*, který vyjadřuje cosi tajemného, na první pohled nepostižitelného co pochopí pouze zasvěcený. *Mono no aware* (smutek věcí), který symbolizuje vyrovnanou rezignací nad pomíjivostí dějů. Tají se v jednotlivostech, které *mono no aware* spojuje v celek. *Sabi* rzivost patina osamělost; *wabi*

[8] Edward W. SAID: Orientalism, Harmondsworth 2003.
[9] Júko KIKUČI: Japanese Modernisation and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Oriental Orientalism, Londýn/ New York 2003.

vyjadřuje melancholii, něžný smutek a *šibui* reprezentuje přitlumenou eleganci, půvab věcí skromných a obyčejných. Mnoho z těchto kritérií postupně zdomácnělo a hluboce se zakořenilo v mnohých mimojaponských kulturách, což je jedním z projevů procesu vstřebávání vlivu japonismu devatenáctého století.
Dvě knihy zásadně ovlivnily tento proces a staly se doslova biblemi pro mnoho zainteresovaných intelektuálů možná i do dnešních dnů, definitivně však pro ty z první poloviny dvacátého století. Prvním je soubor esejů od spisovatele Džun`ičiró Tanizakiho *Chvála stínů* vydaný v roce 1933. Druhým dílem je jeho starší předchůdce *Kniha o čaji* Kakuzó Okakury z roku 1905.[10] Kakuzó Okakura byl samozvaným advokátem japonské kultury vůči Západu. Jeho teorie vyústila v tzv. teaismu čili myšlence čajového obřadu jako způsobu života a nikoli umění, která byla podle něj krystalizací Východní kultury, orientálního ducha. Teaismus uctívá imperfekci. Je zajímavé, že teaismus není inklusivním směrem, podobně jako například Zen, naopak, je pouze pro zasvěcené a nemůže mu rozumět každý. Okukara jím vědomě či nevědomě propagoval nacionalistickou ideu originality a jinakosti Japonska, o které se jeden může zajímat, ale nemůže ho nikdy pochopit. Tato myšlenka je novodobá a má velmi málo společného s původní myšlenkou čajové kultury, která je inklusivní a skromná. Sen no Rikjú, jeden z největších mistrů čajového obřadu vůbec, řekl, že čajový obřad je pouze o sběru dřeva, vaření vody a pití čaje – a o ničem jiném.

Meziválečné období bylo pro Japonsko obdobím kulminace hledání japonského národního stylu. Tato velká polemika, která zaměstnávala mnoho teoretiků existovala paralelně s diskuzí o původním japonském stylu formulovaném skrze kritéria mezinárodního modernismu. Obě debaty hluboce ovlivňovaly dobové realizace a jejich programy a důsledky vzájemných diskuzí budou zmíněny dále v textu.

Japonismus je termín formulovaný Phillipem Burtym v roce 1872, který pojmenovává a shrnuje aktivity související se zájmem a studiem japonského umění a kultury. Problematika japonismu je tématem mnoha knih a i japonismus ve středoevropském prostředí již začíná být zpracováván. Tato práce se bude zabývat pozdější a jaksi zapomenutou etapou japonismu meziválečných let, jehož historie se stále ještě zkoumá. V tomto smyslu je samozřejmě japonismus chápán jako obecné pojmenování pro uměleckou tvorbu inspirovanou Japonskem a jeho kulturou, a nikoli jako časově vymezené období.

[10] Obě díla jsou dostupná v českém překladu: Kakuzó OKAKURA: Kniha o čaji, Praha 1999, Džuničiró TANIZAKI: Chvála stínů, Košice 1998.

Na počátku japonismu v polovině devatenáctého století výrazně pomohl k popularitě japonského umění dobový romantismus a nostalgie, skrze kterou se umělci vraceli do dob středověkých či nejméně pre-Rafaelovských. V této době vznikl později široce rozšířený stereotyp, že japonské umění je jakési zakonzervované středověké umění. Tato myšlenka pramenila z dobového programu izolovaného Japonska, které se náhle otevřelo světu a tak se zdálo být zřejmé, že umění odpovídalo středověkému, feudálnímu režimu, který se tam až do otevření v padesátých letech devatenáctého století udržel.

Romantické zalíbení v japonském dřevořezu, dekorativních předmětech a propagace ezoteriky buddhistického umění byly hlavními tématy diskuze o japonském umění zhruba do roku 1925, tedy do roku konání Mezinárodní výstavy dekorativního umění v Paříži. Od tohoto zlomového roku se povaha zájmu zásadně změnila a v centru pozornosti se ocitlo japonské 'hygienické a ekonomické' bydlení pod vlivem rétoriky modernismu.

Doktorská práce Anny Basham zajímavě dešifrovala problematiku, zda-li bylo Japonsko nebo japonismus inspiračním zdrojem britského modernismu. Ve své podrobné analýze došla k závěru, že bylo dokonce jedním z jeho základních kamenů a jako hlavního představitele jmenuje designéra Wellse Coatese (1895 -1958).[11] Modernismus obecně je styl, který je opředen mnoho mýty o jeho historii a počátcích. V designu se považuje za jeho počátek až období po první světové válce. Například souhrnná výstava o modernismu, která se konala ve Viktoria a Albert Muzeu v roce 2006 začala rokem 1914.[12] Dle Paula Greenhalgha a jeho úvodu k *Modernismu v Designu* je období modernismu mezi lety 1914 – 1929/32 obdobím průkopnickým, po kterém následuje období Mezinárodního stylu.[13] Ošima považuje dvacátá a třicátá léta za období vrcholného, doslova quintesenciálního modernismu.[14]

Termín Art deco byl zaveden v šedesátých letech v textech o Mezinárodní výstavě dekorativních umění 1925 a stal se synonymem pro luxusní a spíše konzervativní styl designérů Ruhlmanna, Groulta ad. a nikoli pro konstruktivistický pavilón Melnikova, či Le Corbusiérův l´Esprit Nouveau. [15] Art deco bylo velmi důležitou referencí pro japonský design

[11] Anna E. BASHAM: From Victorian to Modernist: the changing perceptions of Japanese achitecture encapsulated in Wells Coates´Japonisme dovetailing East and West, Raymond (nepublikovaná disertační práce na Chelsea College of Art and Design, Londýn), Londýn 2007.
[12] Modernismus (kat. výst.), Londýn 2006.
[13] Paul GREENHALGH (ed.): Modernism in Design (kat. výst.), Londýn 1990.
[14] OŠIMA 2003, 7.
[15] BENTON Charlotte./ BENTON Tim / Wood Ghislaine (ed.): Art Deco 1910 – 1939, Londýn 2003.

zvláště ve třicátých letech, o čemž se mnoho nepublikuje[16] a japonský vliv na Art Deco byl otevřeně připuštěn až nedávno.[17]

Slavný britský umělecký kritik vizionář Roger Fry, někdy také uváděn s přívlastkem modernistický, napsal v poznámce editora k vydání Burlingtonského magazínu z roku 1910, že:
„Vyskytují se signály, že současný rapidně se rozšiřující zájem o orientální umění bude daleko intenzivnější a poznamená nás daleko hlouběji než kterákoli předešlá etapa orientalismu. Abych to shrnul, jsme nyní rozčarovaní, unavení svojí vlastní tradicí, která nás zanechala v příliš opakovaném zobrazování očividného a smyslového. Umění Východu je tak pro nás nadějí, že objevíme spirituálnější a expresivnější ideu designu."

Velmi důležitou osobou pro šíření povědomí o japonské architektuře do Británie a potažmo do celé Evropy byl japonský korespondent magazínu The Studio Džiró Harada. Zvláště jeho článek *Japanese Temples and Their Treasures* (Japonské chrámy a jejich poklady) z roku 1911 byl nesmírně populární a vlivný.[18]

III. Evropská situace

V Japonsku v roce 1936 začal Bruno Taut svojí přednášku *Základy japonské architektury* následovně:
"….již se nedá tvrdit, že by Japonsko bylo něčím exotickým pro Evropu, a také obráceně, že by Evropa byla exotická pro Japonsko."[19]
Jinými slovy tento výrok dokumentuje fakt, že v období mezi dvěma světovými válkami Japonsko již nebylo vnímáno jako exotickou zemi gejš a sakur daleko za hranicemi všedního dne, ale jako moderní země, která se stala partnerem ostatních moderních států a to i na poli umění a kultury obecně. Japonští umělci se stali aktivními účastníky mezinárodních a někdy i poměrně lokálních diskurzů o umění. Japonské filozofické myšlenky podobně jako základy japonské estetiky byly tou dobou již vstřebány a staly se součástí výbavy minimálně soudobých intelektuálů. Bylo by zajímavé se zamyslet, jak se povědomí o Japonsku a jeho

[16] Peter McNEIL: Myth of Modernism. Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940, in: Journal of Design History, Vol. 5, No. 4, 1992, 291.
[17] Oriana BADDELEY: Ancient Mexican Sources of Art Deco, in: BENTON Charlotte./ BENTON Tim / Wood Ghislaine (ed.): Art Deco 1910 – 1939, Londýn 2003. 58-59.
[18] Džiró HARADA: Japanese Temples and Their Treasures, The Studio, Londýn 1911.
[19] Bruno TAUT: Fundamentals of Japanese Architecture, Tokio 1936. Přednáška se konala v Peers' Club 30. října 1935.

kultuře změnilo po druhé světové válce a také o tom, jak ho vnímáme dnes na počátku 21. století.

Bauhaus se nedlouho po založení stal důležitým centrem mezinárodního modernistického hnutí, jehož produkce byla napodobována anebo se stala inspirací pro mnoho umělců v Evropě a v Americe.[20] Někteří následovali tento trend téměř slepě, jiní ho vstřebali tak, že se stal součástí jejich individuálního stylu. V mnoha případech tak tzv. japonskost Bauhausu pouze podtrhla nebo upozornila na již existující elementy japonské kvality v tvorbě daných umělců. Jinými slovy, mnoho umělců bylo již vystaveno vlivu japonského umění a to se nějak projevilo (nebo nikoli) v jejich tvorbě i předtím než byli Bauhausem ovlivněni.

Adolf Loos

Loosův text *Ornament je zločin* (1908) a jeho myšlenka, že ornament je spojován s primitivismem a tak že zbavením se ornamentu docílíme moderního architektury byl mantrou moderního umění.[21]

Obr. 1. Přední strana vydání Loosový krátkých esejů publikovaných pravidelně pod titlukem Das Andere, 1903

Architekt Adolf Loos převážně pracoval v německo-rakouském prostředí, kde trpěl nedostatkem uznání a nepochopení a neustále narážel na odpor. Byl to on, kdo velmi brzy upozorňoval na sofistikovanost japonských interiérů a věřil, že se z nich moderní architektura může naučit všemu. Japonský byt byl pro něj svobodný, prázdný prostor bez ozdob.[22] S Loosem je také spojena myšlenka volného, plynoucího prostoru. Dle slov jeho spolupracovníka Heinricha Kulky z roku 1931, Loosův obytný prostor je jiný, svobodný, nevázaný na jednotlivá patra, ale provázaný

[20] Karel TEIGE: Ten Years of Bauhaus, in: TEIGE Karel: Modern Architecture in Czechoslavakia. Los Angeles 2000**,** 317.
[21] Adolf LOOS: Ornament a zločin, in: LOOS Adolf: Řeči do prázdna (Das Andere, obr. 1), Praha 1929, 139-151
[22] TEIGE, 2000, 132 kapitola Adolf Loos. Více detailů o Loosovi je ve sbíce jeho krátkých textů: Adolf LOOS: Řeči do prázdna, Kutná Hora 2001.

vztahem mezi jednotlivými místnostmi a jejich funkcemi, i výšky stropu jsou různé; jakási analogie světa. Přitom je však ale stále přísně dbáno na ekonomičnost prostoru a jeho využití.[23] Podobně jako pro architekta Frank Lloyd Wrighta bylo i pro Loose velmi inspirativní vidět rekonstrukci hlavní brány do buddhistického chrámového komplexu *hóden* realizovanou japonskou vládou u příležitosti Světové výstavy v Chicagu v roce 1893.[24]
V oblasti interiéru u něj dochází k oscilaci mezi japonským ambience a klasicizující elegancí.[25]V jeho asi nejznámější pražské realizaci, Műllerově vile je k vidění mnoho detailů inspirovaných japonskými vzory, či jejich anglickou interpretací členů hnutí *Arts and Crafts*, hlavně Morrise.V letní jídelně je japonská inspirace zřejmá z mnoha originálních detailů: tmavočervené rohože na podlaze, tapety, pravý japonský lampion se stínidlem zdobeným motivem podzimních trav. Tapety jsou obzvláště zajímavé, jelikož jejich pozadí tvoří stříbrný a cínový tenký plech, na který je nalepena textílie nebo původní japonské dřevořezy. Kovový lesk tapet dodával podmanivé kouzlo jasným barvám dřevořezů a celé místnosti. Tato technika je charakteristická pro japonskou malbu zástěn, kdy je malováno přes zlatý nebo stříbrný povlak. I luxusní dřevořezy byly zdobeny nánosem drahých kovů nebo perleti za účelem docílit efektu ladu barvy s kovem. Orientální dojem interiéru vily podporovaly žluté závěsy.[26]
Loos byl neustále na cestách a podle slov současníků se s ním člověk nejčastěji setkal ve vlaku. Jan Víšek doprovázel Loose do Paříže a skrze mladého architekta Bedřicha Feuersteina (Víškova spolužáka z ČVUT) se mu ho podařilo seznámit s jiným významný architektem Augustem Perretem. Z vyprávění vyplývá, že si dva velikáni architektury příliš nerozuměli a to ať už jazykem, tak myšlenkou.[27]
Všudypřítomný Loos stál i za první výstavou malíře a pedagoga Johannese Ittena ve Vídni, na které Ittena osudová žena Alma Mahlerová představila svému manželovi Walteru Gropiovi a z tohoto setkání vznikla spolupráce, o které bude zmíněno v detailu v samostatné kapitole.
Architekt Jan E. Koula napsal pro Stavbu výtah z obsahu časopisu Bytová Kultura, kde se mimojiné dotýká Loosovu postoji k japonskému interiéru a hygieně:
".....A v Japonsku, jemuž i dle slov Loosových vděčíme za tak mnohé v moderní civilizaci, kultuře bytové, módě i last not least v architektuře jest každodenní koupel třebas v malém soudku nezbytností. Japonský průměrný interieur, není liž svojí absolutní holostí, maximem

[23] KULKA, Heinrich: Adolf Loos, in: TOURNIKIOTIS Panayotis: Adolf Loos, Paříž 1991, 204.
[24] Kenneth FRAMPTON: Modern Architecture. A Critical History, Londýn 1992[3], 58 – 59.
[25] Idem 1992, 92.
[26] Dr. František Műller´s Villa: A Guide to the Exposition (průvodce expozicí), Praha 2000, 14.Villa Műller byla postavena mezi lety 1928 – 1930
[27] Karel HONZÍK: Ze života avantgardy. Zážitky architektovy. Praha 1963, 121.

vzduchu a světla, rozsunovatelnými stěnami přímo předobrazem interieuru vpravdě moderního?" [28]
Toto reflexe je zajímavá v porovnání se soudobou zprávou Janákavou v magazínu Výtvarná práce a jeho vyčerpání japonské inspirace.[29] Koula zde mluví nikoli o tradici, ale o průměrném obydlí.

Objevitelé jednoduchosti a funkčnosti japonské estetiky - Předchůdci Bauhausu

Christopher Dresser (1834 – 1904) byl jedním s designérů, kteří předběhli Bauhaus o desetiletí. Hlavně zjednodušené formy bez ornamentu v jeho skicách by mohly být považovány nejen za kresby z Bauhausu, ale i za rané příklady funkcionalistického designu. Dresserova fascinace a inspirace Japonskem je všeobecně známá. Jeho kniha *Japan; Its Architecture, Art, and Art Manufactures* (Japonsko; jeho architektura, umění a umělecký průmysl), která čerpá z jeho zkušeností z pobytu v Japonsku, byla známým dílem a sloužila jako důležitý pramen znalostí o japonském umění a kultuře.[30] Jeho design čajových konvic a šálků byl zvlášť živou inspirací a mohl by být téměř považován za model pro design Theo Boglera a Marianne Brandtové z kovového a keramického ateliéru na Bauhausu.

Architekt, kterého znal ve své době každý a jehož vášeň pro Japonsko byla známá, byl Frank Lloyd Wright. Antonín Raymond, jiný známý architekt české původu působící dlouhou dobu v Japonsku, si napsal do svého deníku:
"Wright nově definoval principy konstrukce; dokonale pochopil prostor, osvobodil ho a nechal ho plynout. Dále dal budovám lidskou dimenzi a odstranil hranice mezi budovou a přírodou. K našemu úžasu zvládl toto vše originálním, romantickým a smyslovým způsobem. Reprezentoval pro nás něco popravdě revolučního, na co jsme dlouho čekali."[31]

Kniha Wrightových realizací a plánů *Ausgefuhrte Bauten und Entwurfe* byla vydaná Wasmuthovým nakladatelstvím v roce 1910 a stala se okamžitě nepostradatelnou pro současné architekty včetně Waltera Gropia a jeho kolegu Adolfa Mayera.[32] Toto vydání

[28] Stavba, roč. III, 1924/5, 186.
[29] Pavel JANÁK: Výstava v Paříži, umělecký průmysl a život, in: Výtvarná práce, 1925, 207.
[30] Christopher DRESSER: Japan. Its Architecture, Art, and Art Manufactures (Japonsko. jeho architektura, umění a umělecký průmysl), Londýn 1882.
[31] Antonín RAYMOND: Antonin Raymond: An Autobiography, Tokio 1973, 24.
[32] Frank L. WRIGHT: Ausgefuhrte Bauten und Entwurfe, Berlin 1910[1] (reprint, Palos Park 1975).

Wrightova díla vyšlo poté co se vrátil z tříměsíčním výletu do Japonska v roce 1905 a zahrnovalo Wrightovy eseje o estetických kvalitách japonských dřevořezů a maleb. Otevřený půdorys, který poskytuje plynoucí interiér prostoru byl podle Siegfrieda Giediona jednou z Wrightových největších služeb architektuře.[33] Spojovníkem mezi Wrightovou architekturou a naturelem japonské architektury je důležitost hloubky prostoru směřující k temným zákoutím. Tedy čím hlouběji do budovy pronikáme, obklopuje nás hlubší a hlubší temnotou. Giedion si povšimnul, že Wrightovy stavby ze chicagského období jsou často kritizovány pro svoji temnotu, která prý podle Wrighta měla uspokojit instinktivní potřebu schovat se a být v bezpečí.[34] Tato kvalita nutnosti temnoty v obytném prostoru rezonuje s tradičním japonským životní stylem a architekturou, o čemž Wright věděl a plně ho využil později v Hotelu Imperiál v Tokiu **[2]**. Ve tomto vcholném projektu Wright ukázal, že rozumí koncepci japonského prostoru v architektuře. Ve své přednášce *In the Cause of Architecture* v roce 1925 řekl, že:

"Tato konstrukce (Hotelu Imperiál) není japonskou budovou ani americkou budovou v Tokiu. Je to jednoduše volná interpretace orientálního ducha..."

Obr. 2 Hotel Imperiál, Tokio, 1919-1921, Archives of the Architectural Institute of Japan

Wrightovi se podařilo poodhalit esenci japonské estetiky a tak ji toužil uplatnit v budově této velké a důležité stavby.[35] Vlastní stavba odráží ve volné variaci schéma tradičních japonských

[33] Siegfried GIEDION: Space time and architecture, Cambridge Mass. 1967[5], 405.
[34] Idem 1967, 417.
[35] Frank L. WRIGHT: Frank Lloyd et al. In the Cause of Architecture. Essays By Frank Lloyd Wright for Architectural Record, 1908-1952, With a Symposium on Architecture With and Without Wright By Eight Who Knew Him. Blacklick Ohio 1987.

měšťanských a šlechtických domů. Připomíná jednopatrový dřevěný dům (*hiraja*), který je řadový, protažený do hloubky pozemku, a jeho tmavých zákoutí.[36] Na dům navazuje variace na elegantní styl čajových domů (*sukija*), která se verandou otevírá do zahrady. Toto schéma se opakuje v rozsáhlé urbanistické postorální idyle. Hotel Imperiál může tak sloužit jako příklad dynamických pohybů imaginace o japonském výrazu na Západě a také v rámci Japonska. Revival tradiční japonské architektury byl podpořen nacionalistickými tendencemi dvacátých a třicátých let.[37]

Wright choval dlouhodobý zájem o japonské umění, obzvláště dřevořez. V knize o japonském dřevořezu Wright píše:
„Japonec vládne instinktivním procesem odstranění všeho nedůležitého a nadbytečného, tedy zjednodušení, vytváří překrásné ze všeho. …život ve starém Japonsku musel být opakovaným sjednocováním s božským srdcem přírody.“[38]
O architektuře Wrighta pojednal Kotěra ve svém článku Americká architektura v revui Volné směry.[39]

Další z důležitých předchůdců a také aktivním účastníkem dialogu mezi Japonskem a Evropou byl Bruno Taut. Taut byl fascinován Japonskem od mládí a jako velmi mladý dokonce namaloval několik obrazů v japonském stylu se všemi náležitostmi, které k japonskému visícímu vertikálnímu svitkovému obrazu (*kakemono*) patřily i se stylizovaným podpisem ve stylu pečeti. Byl obdivován Gropiem a jeho názory byly respektovány na obou stranách stolu, tedy v Japonsku i v Evropě. Jeho úloze tlumočníka mezi Japonska a okolím v oblasti architektury bude věnovaná jedna z posledních kapitol.

Členové Britského hnutí *Arts and Crafts* (Morris, Ashbee, van de Velde) byli dalšími, které Walter Gropius považoval za praotce Bauhausu.[40] Japonský vliv na jejich práci byl již detailně zpracován. [41] Následující krátká citace z dopisu Ernsta Kirchnera (známého

[36] GIEDION 1967, 417.
[37] Arata ISOZAKI: Japan-ness in Architecture, Londýn 2006.
[38]Frank L. WRIGHT: The Japanese Print. An Interpretation, in: WRIGHT Frank L.: Collected Writings, New York 1992, 119.
[39]Jan KOTĚRA: Americká architektura, in: Volné Směry IV, 1900, 172- 180.
[40] Walter Gropius byl také autorem jména ‘Bauhaus’, které původně označovalo stavební dílnu gotických katedrál a v jeho očích symbolizovalo kolektivní směřování architektury ke gesamtkunstwerku.
[41] Vynikajícím pramenem informací o *Arts and Crafts* je výstavní katalog *International Arts and Crafts*,vydaný roku 2005 nákladem Viktoria a Albert Muzea.

německého malíře) z prosince 1918, ve kterém děkuje Nele van de Velde za album japonských dřevořezů, ilustruje jak japonské umění proniklo do každodennosti tehdejší doby: ”Vřelé díky za opravdu okouzlující sbírku japonských dřevořezů a také ze ten úžasný dekorativní předmět. Jsou tak japonské a zároveň dokonale vyjadřují Vás a Váš vkus.”[42] Soudobé výstavy japonského umění byly důležitým elementem, který podporoval diskurz o japonském umění a posílil zájem o jeho studium. Výstavy organizované univerzitou v Jeně blízko Desavy byly hojně navštěvovány Bauhäuslery (souhrnný název pro studenty a učitele na Bauhausu, populární výstavou byla např. výstava japonských dřevořezů z roku 1922). Celkem pět výstav bylo v Berlíně k vidění mezi lety 1912 – 1939. Za touto aktivitou a celkově za sofistikovaností německého studia japonského umění stál zakládající ředitel Pruského státního muzea a také zakladatel magazínu Ostasiatische Zeitschrift (Journal of East Asian Studies)[43] Otto Kűmmel (1874 – 1952). V roce 1924 byla v suterénu Muzeu užitého umění slavně otevřena permanentní expozice asijského umění a 23. ledna 1926 Kűmmel společně s Maxem Liebermannem, Emilem Orlikem ad. založil *Společnost pro Východoasijské Umění*, který měla do roku 1930 přes 1000 členů.[44]

V roce 1931 se v Pruské akademii umění konala důležitá výstava současného japonského malířství **[3]**. Z Japonska bylo zapůjčeno 147 maleb, z toho 141 umělců pracovalo ve stylu *nihonga* (stylu olejomalby zobrazující japonské motivy, opak stylu *jóga*).

Obr. 3 (nalevo) Plakát k výstavě Současných žijících japonských umělců, 1931, Akademie de Kűnste Berlin archiv
Obr. 4 (napravo) Plakát pro výstavu Starého japonského umění roku 1939, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

[42] Citace in: VAN DEVENTER Mary (ed.): Ernest Ludwig Kirschner. Briefe an Nele und Henry van de Velde, Mnichov 1961, 12.
[43] Tento časopis byl nejprestižnějším v oboru než zanikl v roce 1943 (znovu vydáván od jara 2001).
[44] O historii muzea in: VEIT Willibald: The Museum of the East Asian Art in Berlin, in: Orientations, Říjen 2000, 66 – 72.

Tato výstava byla nejdříve vystavena v Japonsku v Tokiu a v Kjótu, kde uvítala přes 22 000 návštěvníků, poté cestovala kromě Berlína, do Důsseldorfu a Budapešti. Jedenáct maleb bylo posléze darováno berlínským sbírkám. V roce 1939 byla na pozadí politické propagandy otevřena výstava starého japonského umění **[4]**. Protože bylo muzeum tou dobou obsazeno Nacisty, musela se výstava konat v alternativních prostorách, které Kűmmel nalezl v Německém muzeu (nynější Pergamonské muzeum) Výstava měla mimořádný úspěch a z Japonska tehdy cestovala 29 národních kulturních pokladů, tedy předmětů mimořádné umělecké i finanční hodnoty, což byla okolnost do té doby bezprecedentní.

Dalším důležitým faktorem pro propagaci japonského umění byly publikované knihy. Je doložené, že Gropius měl několik titulů v knihovně své slavné kanceláři, o které bude ještě řeč. Zvláště si cenil *The Japanese Color Woodblock Print: Its History and Influence* (Japonský barevný dřevořez: Jeho historie a vliv) od Friedricha Perzynského a *Japanische Baukunst* (Japonská architektura) publikované v roce 1921. Podobný výběr se nacházel i v knihovně Bauhausu. Dále se ví, že němečtí umělci pravidelně sledovali anglický magazín The Studio; An Illustrated Magazine of Fine and Applied Arts. Tento magazín publikoval mnoho o japonském umění a také zprávy od umělců, kteří Japonsko navštívili.[45]

Bauhaus a Walter Gropius

Bauhaus (1919 – 1932) byla průkopnická vzdělávací instituce, která se stala symbolem moderního designu. Bauhaus je dodnes živým pojmem v povědomí informované veřejnosti, který je spojen s designem charakteristickým funkčností, jednoduchostí tvarů a také čistotou použitých materiálů. V neposlední řadě se Bauhaus stal počátkem procesu krystalizace novému přístupu k umění a potažmo i ke kultuře, který udával formu a řád do našeho každodenního moderního života.

Bauhaus byla výtvarná škola, která měla svá pravidla a ideologický program, který byl sám o sobě převratný a stal se vzorem mnoha dalším vzdělávacím istituticí na celém světě. Jeho úspěch však ležel především v učitelském sboru, který čítal mnoho předních umělců své doby.[46] Tato rozdílnost v přístupu k vlastnímu učení či k procesu tvorby jednotlivých učitelů (v místní terminologii Mistrů) a také každého ze tří ředitelů byla pro Bauhaus charakteristická

[45] Studie o recepci magazínu The Studio v Německu spolu se seznamem ilustrovaných japonských děl je in: LEVY Martin : Fritz Bleyls Japonismus wahrend der frűhen Brűcke-Zeit, in: *Fritz Bleyl und die frűhen Jähre der Brűcke* (kat. výst.), Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig 1999, 29 – 40.
[46] Rainer W. WICK: Teaching at Bauhaus, Ostfildern-Ruit 2000.

a je někdy mylně zastřena obecnými charakteristikami, na příklad bauhauský styl atp., které implikují jakousi stylovou jednotu. S těmito povšechnými názvy a tvrzeními obratně polemizuje John Dexel v článku *Bauhaussky styl: Mýtus*.[47]

Existence elementu jakési japonské kvality přítomné v tvorbě, která z Bauhausu vzešla, a také v ostatní soudobé tvorbě je signifikantní i přes všechny rozdílnosti v individuálních přestupech jednotlivostech stylů. V případě Bauhausu je tato japonská inspirace přítomná od samých počátků školy až po její uzavření a je tak jednou s nití osnovy, která je zatkaná v pestrobarevném koberci bauhausské kreativity. Kořeny tohoto fenoménu leží v několika z hlavích stylů, která Bauhausu předcházely a to hlavně v japonismu a v Art deco.[48]

Britské hnutí *Arts and Crafts* bylo hlavní inspirací k založení Bauhausu. Jako doklad k tomuto tvrzení slouží pozorování "kulturního špióna", pruského architekta Hermanna Muthesia, který byl poslán na šestiměsíční studijní cestu do Británie pruskou vládou v roce 1896, aby sledoval britský úspěch. Výsledkem bylo napříkled podpora malých soukromých dílen, výroben, které se rychle rozvinuly po celé zemi. Tato mise byla součástí větší kampaně nového Německa za účelem najít styl, který by vhodně vyjádřil a reprezentoval Německo na mezinárodní úrovni.

Tyto snahy, které byly motivovány ekonomickými, nacionalistickými a také kulturními okolnostmi, vyvrcholily založením tzv. *Deutcher Werkbund* v Munichově v roce 1907, který měl reprezentovat mocné sloučení umění a průmyslu. Walter Gropius budoucí zakladatel Bauhausu vstoupil do Wekbundu v roce 1912. Právě Werkbund podpořil Gropiův návrh k založení nové vzdělávací instutituce, která by byla propojená s Wekbundem, a tudíž s průmyslem, a která by aplikovala nové vzdělávací metody.
Gropius založil Bauhaus v roce 1919 jako školu, která vedla k produkci *gesamtkunstwerku* (komplexního uměleckého díla), jehož byla architektura součástí. V pozdějším obdobích, za vedení Mayera a Miese byla architektura nadřazenou disciplínou ostatním oborům. Gropiův zájem o japonské umění byl v jeho předválečném díle asi nejpregnantněji vyjádřen v projektu domu *Sommerfeld*, který připomíná dřevěnou japonskou konstrukci a také je dokonalým *gesamtkunstwerkem*, jelikož se na něm podílelo mnoho Bauhauských Mistrů. Inspirace již

[47]John DEXEL: Bauhaus Style: A Myth, in: NEUMANN Eckhard (ed.): Bauhaus and Bauhaus People: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries, New York 1993.
[48]Hiroši JAMANO (ed.): 日本の前衛 Avant-garde in Japan – Art into life 1900 – 1940 (kat. výst.), Kjóto 1999.

zmíněnou Wrightovou knihou je patrná, co se však tak projevuje jsou i jiné elemety, které Gropia narozdíl od Wrighta přitahovaly. Pro Wrighta raných dvacátých či ještě desátých let byla důležitá japonská přírodnost, čerpání z přírodní harmonie a spirituality. Gropia už tehdy přitahovala idea adaptovatelných, standardizovaných stavebních komponentů.[49] Poeticky tuto ideu přirovnal ke kimonu, která má stejný, jednoduchý střih, který padne každému. Přesto je každé jiné svým vzorem a každá nositelka má možnost vyjádřit svou individualitu kombinací vzoru kimona se vzorem širokého pásu obi, který má také standarní velikost **[5]**. Toto bezchybně vyjadřovalo Gropiův oblíbený slogan – *Jednota v různorodosti*.

Obr. 5 Tanečnice. Ilustrační fotografie, 1920s

Obdiv k jeho ideálního obrazu japonské architektury rozvinul v budovách Bauhausu v Desavě, jejichž dveře se otevřely v roce 1926. Český umělecký kritik a teoretik Karel Teige, který Desavu navštívil společně s architektem Jaromírem Krejcarem, je ve svém eseji *Deset let Bauhausu* nazval *základnou moderního designu.*[50]

Gropius sice resignoval v roce 1928, ale byl s Bauhausem v kontaktu až do jeho zavření v roce 1932. S Jamawakiovými, bývalými japonskými studenty, byl v úzkém kontaktu, posílali si vzájemně dopisy a knihy a Gropius je po válce v roce 1954 navštívil. U nich doma si všiml prolínání japonské tradice a estetiky Bauhausu. Možná propojení, které tenkrát cítil bylo podobné tomu, jak ho vnímala Mičiko Jamawaki, když se ocitla v Německu a které popsala ve své knize *Bauhausu to čanoju* (Bauhaus a čajový obřad). [51]

Prvního dubna 1928 převzal vedení Bauhausu švýcarský architekt Hannes Meyer (1889 – 1954), což znamenalo velkou změnu, která se dotkala i některých hlavních principů školy.

[49] Philip THIEL (rec.): Japanese Influences on Western Architecture, in: *The Jounal of Asian Studies*, Vol. 16, No. 2, 1957, 273.
[50] Karel TEIGE: Modern Architecture in Czechoslavakia, Los Angeles 2000, 317.
[51] Mičiko JAMAWAKI: Bauhausu to čanoju, Tokio 1995.

Mayer neviděl hlavní význam školy v jejím uměleckém, ale v sociálním přínosu. Změnil jaksi organicky členěnou školu v hierarchicky organizovanou školu architektury s podřízenými odděleními zabývajícími se různým druhem designu. Jeho přístup byl racionální a píše než o oslavovanou jednotu mezi technologií a uměním mu šlo o separaci těchto dvou. Několik Mistrů díky těmto změnám odešlo (O. Schlemmer (1929), P. Klee (1931). Kandinský se stal Mayerovým hlavním oponentem. Na druhé straně produktivita a tedy ekonomičnost Bauhausu rostla.[52] Mayer byl nakonec odvolán hlavně z politických důvodů a také z důvodu, že příliš měnil étos školy zavedeném Gropiem. Již na počátku Bauhausu stála myšlenka propojit vzdělávací instituci s komerčními výrobci. Počáteční roky euforie a hluboké spirituality téměř zakryly tento fakt, i přesto, že se, sice většinou luxusní výrobky, vyráběly malosériově, což ale stále nedosahovalo počáteční ambice. Tento trend chtěl Mayer změnit, protože chtěl zavést nejen sériovou výrobu, která by zasáhla i nižší, pracující třídy, ale také racionální, praktický až vědecký přístup k výuce.

Členové Bauhausu se v průběhu dvacátých let přesouvali i do jiných uměleckých škol, např. tzv. Burgu (Uměleckoprůmyslová škola v Halle, zvaná Giebichenstein Burg či jenom Burg). Hlavně kolem roku 1925 jich bylo hned několik včetně Marguarite Friedlaender, která se stala ředitelkou keramické ateliéru/dílny. Tato vlna vytvořila specifickou interpretaci pokrokových myšlenek propagovaných Bauhausem.[53]

Tak zvaná *Reform Padagogik* (Reformní Pedagogika), charakteristická pro Bauhaus, byla pedagogika založená na moderní filozofii vzdělávání, jež volala po změně ve školství, které by bylo založeno na vědomosti získané činností. Gropius byl mezi těmi, kteří byli zasvěceni do problematiky výmarského školství a to hlavně soustředěné kolem Výmarské umělecko-průmyslové (*Weimar School of Arts and Crafts*). To ho inspirovalo k návrhu projektu restrukturalizace této ústřední vzdělávací instituce, která by vyučovala umění a řemesla podle nejmodernějších metod a ideových konceptů. Tento návrh byl úspěšně předložen. Jednou z hlavních myšlenek bylo nerozdělovat jednotlivá odvětví do ateliérů, ale vyučovat je pod jednou střechou ve stylu středověké dílny. Gropius vyjádřil tuto myšlenku jasně v jednom z dobových sloganů *Umění a technologie – nová jednota*. Projekt úspěšně vyústil ve sloučení dvou existujících škol Výmarské umělecké školy a Akademie a vedl k vytvoření nové, moderní vzdělávací instituce.

[52] Magdalena DROSTE: Bauhaus 1919 – 1933. Berlín 1998, 147.
[53] WICK 2000, 304 – 305.

Nová škola (Bauhaus) se programově vracela k vytváření *gesamtkunstwerk* (komplexní umělecké dílo) a usilovala o pokrytí "všeho od čalounění po urbanismus". Toto motto bylo vypůjčené od *Werkbundu*. Svým progresivním, moderním a hlavně komplexním přístupem Bauhaus přilákal mnoho umělců ze zahraničí a postupně se stal složitým organismem pulsující kreativitou.

V počátcích byla ideologie Bauhausu založena na kombinaci dílenské kultury středověku a dědictví předcházející uměleckých směrů nebo hnutí, na příklad expresionismu, surrealismu a japonismu. Symptomy tohoto vědomého obrácení se k dědictví středověké dílenské kultury můžeme najít v programu Státního Bauhausu (Staatliche Bauhaus) [54], ve kterém Gropius píše, že "každý student se musí naučit řemeslu".[55] Tento požadavek se také promítl do osnov výuky a to na příklad v tom, že čas který studenti strávili na přednáškách byl rovnocenný času, který strávili v dílnách. Celkově se tento přístup dá považovat za výsledek dlouhodobé diskuze a nespokojenosti s akademický stylem vyučování výtvarných umění.

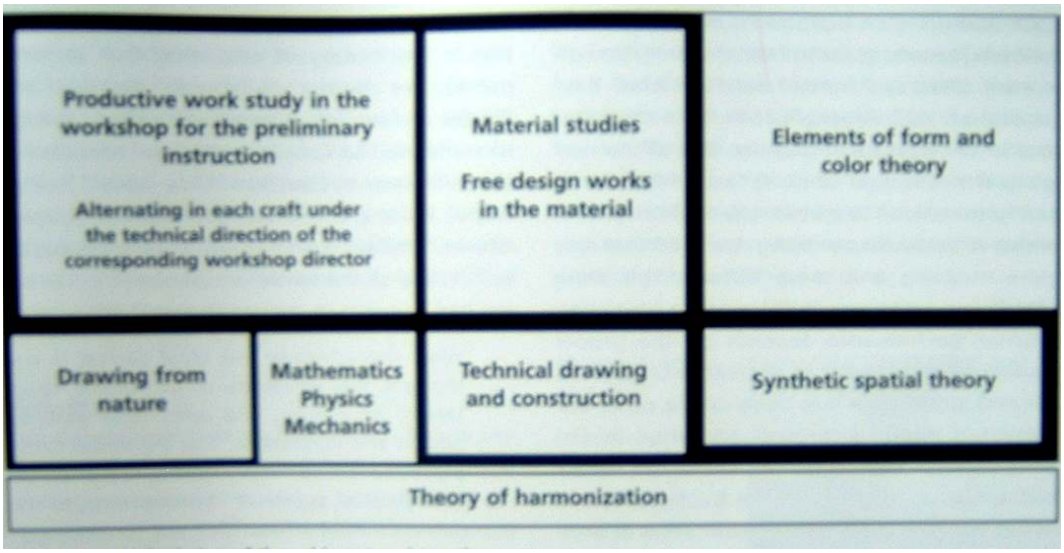
Cílem Bauhausu bylo vychovat umělce, kteří by zároveň byli vzdělaní v jednom z vyučovaných řemesel a měli tak dvojí kvalifikaci. Přesto nesmíme opomenout fakt, že způsob vzdělávání středověkých cechů a jeho koncept dvojice Mistra a učně je pouze jedním z mnoha aspektů, které jeho vzdělávací koncepce ovlivnily. Dalším z nich jsou tradiční japonská umění, jako např. čajový obřad, ikebana (aranžování květin) apod. Johannes Itten umělec a učitel, který byl mozkem za progresivními metodami na Bauhausu, byl živoucím příkladem zajímavé a ne neobvyklé kombinace zájmů, která zvláštním způsobem slučovaly gotickou mystiku s japonským uměním. Již bylo zmíněno, že japonské umění bylo někdy považováno za ideální umění právě proto, že si v "uzavřeném" prostředí japonské kultury zachovalo středověkou ryzost, prostotu atp. O Ittenovi a o tom jak přispěl k tomu, že má Bauhaus svoji japonskou příchuť bude věnována pozornost později.

Období po první světové válce vyvolalo v mnoho lidech včetně umělců nutnost nalézt otázky na základní otázky lidské existence ve Východním mysticismu a filozofii. *Theosofie*, [56] nový

[54] Státní Bauhaus byl oficiálním názvem školy, přestože se běžně zkracuje pouze na Bauhaus. Toto plné znění naznačuje pevnou vazbu mezi Bauhausem a státem, která se existenci této instituce stala osudnou a její důsledky znamenaly pozdější přestěhování do Desavy.
[55] Hans M. WINGLER: The Bauhaus: Weimar Dessau Berlin Chicago, Cambridge, Mass. 1969, 32.
[56] Autorem tohoto konceptu byl Rudolf Steiner, aktivní od roku 1875, in: DELANK, 1996, 153.

filozofický koncept založený na směsi obou, Západních a Východních ezoterických myšlenkách se stala východiskem pro mnohé z nich, mohu jmenovat Pieta Mondriana, Vasilije Kandinského, Arnolda Schőnberga and Waltra Gropia a Johannese Ittena. V Evropě, Americe i Japonsku působilo velké množství charismatických guru, kteří vytvořili individuální amalgámy duchověd a východních ezoterických učení. Velmi známou je tajemná Madam Blavatzká či tančící Gertruda Grunow. Je zřejmé, že tyto kulty navazují na tradici excentrických mistrů ať už buddhistických, zenistckých či taoistických, či přesněji asi všech najednou. Praktiky přístupu k žákům se velmi podobají. Zaměření na fyzický, smyslový prožitek při rituálech, které vedou k náhlému stavu osvícení. Guru je jediným, kdo rozpozná osvíceného od ostatních. K praktikám zenových či taoistických mistrů to vede přímá linie.

Je známo, že Gropius byl nadšeným zastáncem ezoterické teorie Gertrudy Grunow (1870-1944), která učila na Bauhausu poměrně dlouhou dobu. Gropius pod vlivem její teorie řekl: "Idea nové jednoty je zakotvena v lidském bytí a pouze jako taková, skrze živoucí životní sílu nabývá pravého smyslu."[57]
Grunow učila svoji *Praktickou Teorii Harmonizace*, která byla založená na tom, že existuje jediný výchozí bod pro tón, barvu a formu.



Obr. 6 Tabulka s předměty na Bauhausu 1919 – 1923, který jasně ukazuje všudypřítomnost Teorie Harmonizace

Tato teorie měla posunout studenta do fyzické a duševní rovnováhy, ekvilibria. Grunow tvrdila, že dokáže zkoordinovat, uvolnit a stimulovat kreativní sílu studenta pomocí hudby a

[57] WICK 2000 (pozn. 46) 75.

rytmického tance. Také byla přesvědčená o tom, že intuitivně pozná, zda-li student opravdu zažil barvu či ne.[58] Tato schopnost se velmi podobá schopnosti čajových mistrů a jejich daru intuice (*čokkan*) odhalit neobyčejnost, estetickou kvalitu *šibui* v obyčejných věcech denní potřeby. Tato podobnost není náhodná. Můžeme se domnívat, že teorie Gertrudy Grunow o harmonii, jednotě a rovnováze, která byla podle Rainera Wicka "nekonečným pramenem pro veškerou aktivitu na Bauhausu", [59] přispěla k japonské náladě, kterou intenzivně vnímali japonští studenti, kteří na Bauhausu studovali.[60]

Mičiko Jamawaki ve své knize *Bauhaus a čajový obřad* podala velmi originální pohled nejen na Bauhaus, ale i na soudobou uměleckou atmosféru v Berlíně, který svědčí o překvapivé aktivitě, kterou tam vyvolávala poměrně velká skupina japonských umělců. Mičiko přijela do Desavy se svým manželem Iwaem specificky za účelem studia. Jako dcera známého čajového mistra byla na estetiku čajové kultury citlivá a tato dispozice se projevila v jejích postřezích o podobnosti a blízkosti mezi principy Bauhausu a principy čajového obřadu. Jako hlavní podobné aspekty například jmenuje jednoduchost a funkčnost a hluboký zájem o přirozenou kvalitu materiálů a jejich použití.

Důležitou vrstvou v Bauhauské ideologii je *Gestalt Psychologie*[61] , která zajímala mnoho spirituálně orientovaných umělců, které Bauhaus spojoval, a to např. Paula Kleeho, Vasilije Kandinského a Josefa Alberse. Kleemu se dokonce říkalo Buddha Bauhausu. *Gestalt* psycholog Rudolf Arnheim navštívil Bauhaus v Desavě v roce 1927. Pod dojmem této návštěvy napsal článek pro noviny *Die Weltbűhne*, ve kterém chválí upřímnost a prostotu nového architektonického výrazu propagovaného Bauhausem. Bauhaus byl propojen s *Gestaltisty* skrze mnoho soukromých zakázek.
Josef Albers ve svém díle dlouhodobě rozvíjel myšlenku, kterou ho *Gestalt* inspiroval a to tzv. simultánní kontrast. Tento efekt byl malíři používán po staletí, ale vědecky byl popsán až v pozdním devatenáctém století. Je založen na faktu, že barva se někdy až dramaticky změní, když se změní barva pozadí, na kterém je vnímána. Tento vizuální efekt byl často *Gestaltisty* používám a možná se pod jejich vlivem stal důležitou součástí přípravného kurzu. Podle Giediona jsou dokonce samy budovy v Desavě příkladem podobného jevu. Díky

[58] Charakteristika metody Gertrudy Grunow je popsána ve větším detailu in: BAYER Herbert/ GROPIUS Walter a Ise (ed.): Bauhaus 1919 – 1928, New York 1938, 33, 35 anebo in: VON ERFFA Helmut: The Bauhaus before 1922, in: College Art Journal, Vol. 3, No.1 (Listopad), 1943, 17.
[59] WICK 2000, 75.
[60] Tento předpoklad je také podpořen Claudií Delank in: idem 1996, 149.
[61] Gestalt psychologie byla zavedena českým židovským psychologem Maxem Wertheimerem v roce 1910.

transparentnosti prostoru budov je možné vidět jejich tvary ze strany a zepředu zároveň, tedy v jakémsi simultánním pohledu, jaký známe z kubistických obrazů.[62]
Shrnuto skeptickými slovy Roye Behrense:
"Je zde přesvědčivá podobnost mezi principy *Gestaltu* a Japonskem inspirovanou estetikou Arthura Dowa [v jeho knize *Composition* (Kompozice) z roku 1899] a jemu podobnými. Např. kompoziční rovnováha mezi světlým a tmavým, v japonštině princip nazvaný *nōtan*.....Je zřejmé, že japonská estetika přispěla k tendenci geometrické abstrakce na přelomu století. Oproti tomu neexistuje evidence o tom, zda *Gestaltisté* byli přímo anebo vědomě ovlivněni japonským uměním či estetikou."[63]

Tolik několik nejdůležitějších vlivů, které ovlivnily originality koncepce Bauhausu. Mnoho jich však muselo být vynecháno, jako například marxismus a jeho argument o mechanické produkci, jejíž konečný produkt postrádá kvalitu ruční řemeslné práce, či dualismus ideálního a užitého umění Gottfrieda Sempera (1803 - 79) a další.

Pedagogické metody na Bauhausu

Johannes Itten se stal synonymem pro originální metody výuky na Bauhausu, která se stala jedním z výchozích bodů pro moderní vzdělávání umělců.

Johannes Itten byl syn učitele ze švýcarského venkova. V roce 1916 byl pozván do Vídně, kde založil uměleckou školu a uplatnil tak svoje umělecké a učitelské ambice.[64] Jeho nové pedagogické metody byly ovlivněny metodami Franze Cizeka, které byly založeny na stimulaci individuální tvořivosti pomocí procesu tvorby koláží z různých materiálů a textur. Nové pedagogické metody, které přišly do německy mluvících zemí z Ameriky, hlavně ovlivněné proudem Johna Deweyho, byly hojně propagovány a podporovaly vznik nových systému jako byl Cizekův, Montessori či Forbelův. [65] Noémi Raymondová, manželka architekta Antonína Raymonda, byla žačka Deweyho.[66]

[62] GIEDION 1967 (pozn. 33) 493.
[63] Roy R. BEHRENS: Art, Design and Gestalt Theory, Leonardo, Vol. 31, No. 4, 1998, 299 – 303.
[64] Lucia MOHOLY (rec.): RŐTZLER Willy (ed.): Johannes Itten: Werke und Schriften, in:The Burlington Magazine, Vol. 116, No. 852, 1974, 166, 169.
[65] FRAMPTON 1992 (pozn. 24) 123.
[66] HELFRICH Kurt G.F./ WHITAKER William (ed.): Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond (kat. výst.), New York 2006.

Sóiči Furuta věnuje ve své přednášce *Přebývá ještě Bůh v detailech* celou jednu kapitolu výtvarné výchově na Bauhausu a japonskému vlivu na ni. Podle Furutových slov, poslední ředitel Bauhausu Mies van der Rohe vyslovil myšlenku, která ještě nebyla zpochybněna, že Bůh přebývá v detailech.[67] Toto tvrzení prý bezpochyby platí také o japonském architektovi-tesařovi, který konstruuje budovy z do sebe zasazených trámů bez použití hřebíků. Tato metoda vyžaduje milimetrovou přesnost. Vlastní stavba domu byla tak podívanou sama o sobě, jelikož přesné pohyby tesařů připomínaly přesně provedené katy (jednotlivé pohyby/ cviky) bojových umění či čajového obřadu, které jsou také jednou z forem meditace. Tato až rituální přesnost vychází z vůbec nejstarších dochovaných záznamů o stavbě a to o stavbě šintoistických svatyní, ve kterých je obsažená úcta ke stavebním nástrojům a materiálům, papíru, maltě, a hlavně stromům a kamenům, které jsou příbytky božstev *kami*. Furuta dále pokračuje, že tuto tezi musel Mies podědit od svého předchůdce Johannese Ittena, již zmíněného malíře a průkopníka moderní pedagogiky. Itten totiž svým studentům při hodinách cvičení v relaxaci, dýchání a koncentraci vštěpoval něco, co se podobá jednotě ducha a těla v buddhistickém učení Zen.[68] Itten, který studoval východní učení a jógu, došel k závěru o nutnosti vyvážení technicistního myšlení a navenek orientované chování relaxací a praktikami zaměřené na naše nitro. Říkal, že není rozdílu mezi umělcem a uměleckým řemeslníkem; umělec byl podle něj pouze intensifikací řemeslníka.

Cherchez la femme, byla to Alma Mahlerová, která Johannese Ittena představila svému tehdejšímu manželovi Waltrovi Gropiovi. Poprvé se setkali na Ittenově první výstavě, kterou po něj zorganizoval jeho přítel, architekt Adolf Loos, o jehož japonských inspiracích bylo již zmíněno v jiných souvislostech. Itten žil ve Vídni až do roku 1919, kdy přijal pozici na Bauhausu, která mu byla nabídnuta Gropiem. Jeho hlavním úkolem bylo vytvořit tzv. *Vorkurs* (přípravný kurz), který byl povinným základem pro všechny studenty. Kromě Ittenových originálních myšlenek byla náplň kurzů odvozená od již zmíněného Cizeka a také teorie forem a barev Adolfa Hőlzela.[69] Tato jedinečná součást výuky později dala impuls k reformě ve vzdělávání i za hranicemi Německa.
Ittenovy tři cíle, které si v přípravném kurzu vytyčil, nebyly po jeho odchodu zrušeny, naopak byl dále rozpracovávány jeho nástupci Laszlo Moholy-Nagyem a Josefem Albersem. Byly to:

[67] Přednáška byla přednesena v rámci sympózia INSEA (Mezinárodní společnost pro výchovu uměním) v říjnu 1991 v Hradci Králové, publikovaná vyšla: Sóiči FURUTA: Přebývá ještě Bůh v detailech?, in: Umění a řemesla 92, Roč. 34, 1992 32 – 38.
[68] Idem 1992, 32.
[69] FRAMPTON 1992, 123.

1. Rozvoj tvůrčích schopností a osvobození uměleckého ducha.
2. Skrze jedinečnou osobní zkušenost či jinými způsoby studia dosáhnout hluboké znalosti materiálů a vyvinout cit pro ně a jejich užití.
3. Poznat základní pravidla uměleckého tvůrčího procesu a základy o formách a barvách.[70]

Základy jeho metody ležely hlavně v učení skrze bezprostřední zkušenost s materiálem a v tradičních metodách používaných při předávání řemesla. Jako příkladů pro vysvětlení rytmu, linie a kompozice často používal příklady z rejstříku japonské a čínské tušové malby, zvláště školy *Nanga*[71] anebo tradice zenového malířství. Vyžadoval, aby studenti dokázali vyjádřit abstraktní pocity jako déšť nebo jaro. Neučil mimésis (nápodobu přírody), ale učil o tom, jak splynout s malovaným předmětem. Claudia Delank říká, že:
"Můžeme tvrdit, že oči studentů na Bauhausu byly uvyklé a trénované v oblasti Dálněvýchodní malby."[72]
Další ingredience v jeho nauce byly postavené na mysticismu, jehož vlna smetla Německo mezi lety 1920-21. V té době všichni četli německé mystiky, Suso, Taulera, Mistra Eckhardta, Jacoba Bőhmeho, Buddhava kázání nebo Lao c´.[73]
Můžeme říci, že obecně byla Ittenova teorie založena na tom, že umění je mystické a je výrazem podvědomí, ducha a těla. V jeho denících se zachovaly poznámky z Tao te ting, jednoho z nejdůležitějších taoistických spisů jejíž autorství je připisováno Lao c´. Podobně jako Theo van Doesburg a El Lissitzký i Itten sdílel myšlenku, že každý je ve své podstatě kreativním.
Vliv přípravného kurzu byl obrovský. Slovy Henryho P. Raleighe:
"V současnosti bychom těžko hledali praktické umělecké studium jakékoliv úrovně, které by neobsahovalo alespoň určitou část náplně původního přípravného kurzu."[74]
Ittenův text *Mein Vorkurs am Bauhaus* (Můj Přípravný kurz na Bauhausu) byl přeložen do japonštiny Mataširo Tezukou v roce 1964.

[70] Johannes ITTEN: Mein Vorkurs am Bauhaus, Ravensburg 1963, 10.
[71] *Nanga* (zkráceně *nanshúga*, tedy 'malba v Jižním stylu nebo ve stylu'; někdy také nazývaná *bundžinga*, 'literátská malba') byla jedním z hladních malířských stylů od období Edo (1600–1868) do období Taišó (1912–26) period. Hlavním cílem malířů tohoto stylu bylo vyjádřit pomocí malby své vnitřní pocity. in: ABIKO B.:Nanga school, in: Grove Art Online, http://www.groveart.com/, vyhledáno 1.9. 2006.
[72] DELANK 1996, 152.
[73] VON ERFFA 1943, 16.
[74] Henry P. RALEIGH: Johannes Itten and the Background of Modern Art Education, in: Art Journal, Vol. 27, No. 3. (Jaro), 1968, 284 – 287, 302.

Laszlo Moholy-Nagy nastoupil do Bauhausu po Ittenově odchodu v roce 1923. Byl to dynamický umělec, kterého zajímal vztah umění a technologie, který byl současně jedním z nejdiskutovanějších témat té doby. Zajímaly ho experimenty s metodami masové výroby a reprodukce pro něj byla forma umělecké aktivity. Se svou manželkou, umělkyní Lucií se seznámil na Bauhausu a spolu vytvořili harmonickou tvůrčí dvojici jak v oblasti teorie tak v oblasti praktické. Moholy-Nagy a Josef Albers rozšířili náplň přípravného kurzu směrem k vyšší formální abstrakci a induktivním postupům.
Architekt, fotograf a tehdejší bauhausský student, Iwao Jamawaki ve svých textech charakterizuje výuku za druhého ředitele Hannese Mayera, který nastoupil po Gropiově rezignaci v roce 1928, a změnu výuky, která vedla k prodloužení času stráveného v dílnách a k redukci přednášek na pouhé tři až čtyři hodiny týdně. Zdůraznil laskavý a individuální přístup Josefa Alberse ke studentům. Výuka byla vedená v němčině, a proto zvláště japonští studenti ocenili ochotu Kandinského, ale i jiných Mistrů, kteří jim věnovali čas po přednáškách a vysvětlili komplikované úseky v angličtině.[75]

Itten-Schule

K pochopení Ittenova zájmu o japonské umění, kulturu a filozofii, který se projevil v jeho kurzech, je nutné prozkoumat jeho aktivity poté, co opustil Bauhaus. Profesor Jošimasa Kaneko napsal několik prací o Itten-Schule (Ittenova škola) a jejím propojení s japonskými vzdělávacími institucemi.[76] Důležitým pramenem v hledání japonských inspirací byl Ittenův deník z let 1930/31, který se nachází v Kunstmuseum Bern a který obsahuje mnoho poznámek o delegaci Japonců do Evropy u příležitosti již zmíněné výstavy současného japonského malířství v roce 1931. Jeden z členů delegace, malíř Šónan Micukoši přednesl na Itten-Schule a v domě Alekisana (Alexander) Nagaie, obchodního ataše japonské ambasády v Berlíně, několik přednášek, která také zahrnovaly několik lekcí tradiční tušové malby ve stylu školy *Nanga*. Nagai, který byl sám praktikující amatérský malíř, pořádal semináře o japonském malířství již předtím a také se všemožně podílel na představení tohoto malířského žánru v Německu.

[75] Bauhaus, 1919 – 1932 (kat. výst.), Tokyo 1995.
[76] Například Jošimasa KANEKO: Relationship between Johannes Itten and some Japanese in Berlin, in: Bulletin of Japanese Society for the Science of Design, Vol. 50, No. 6, 2004, 1-10.

Itten-Schule navštívil zakladatel jedné z pokrokových škol v Japonsku *Tamagawa Gakuen* Kunijoši Obara v rámci své studijní cesty po evropských a amerických školách.[77] Obara byl svědkem Micukošiových přednášek na Itten-Schule a poznamenal si o nich:
"Když vysvětluje, jak malovat lilie, začne mluvit o jejich kořenech. Jejich stonky nejsou totiž jen nějaké přímé linie, ale naopak postupné prodloužení kořenů. Horní konec stonku je zatočený a květ je obrácen dolů, což je výraz skromnosti. Lilie jsou bílé, což značí čistotu.....Zdůrazňuje, že pokud někdo nepochopí, že život lilie je vyjádřený právě v té skromnosti, nemůže ji namalovat."[78]
Jinými slovy se Micukoši snažil, aby studenti pochopili esenci a symboliku malovaného předmětu, květiny. Itten byl soukromým žákem Micukošiho a záznamy o jejich seancích se zachovaly v Ittenových denících. Během své evropské cesty Obara nasbíral materiál na své pozdější články o umění, ve kterých např. porovnává malíře školy *Nanga* s Matissem. V roce 1925 publikoval *Kandinsky no Geidžutsuron* (Kandinský o umění), což je překlad Kandinského textu *Űber das Geistige in der Kunst* (O spirituálnu v umění). Obara si u Kandinského i Ittena velmi cenil jejich intuitivní, seriózní a zároveň čistý přístup ke vzdělávání.
Dle Obarových záznamů byl Micukoši najat na šest měsíců.[79] Japonci navázali v Berlíně pouto, které propojilo Itten-Schule s pokrokovými školami v Japonsku a to hlavně se školou *Džijú Gakuen* (Osvobozená škola).
V roce 1932 přijeli do berlínské Itten-Schule studovat dvě studentky vyslané *Džijú Gakuenem.* Byly to dvě budoucí známé designérky a hlavně propagátorky Ittenových moderních metod v Japonsku Kazuko Imai (později provdaná Sasagawa) a Micuko Jamamuro. Nejenom díky jejich úsilí bylo mnoho metod, původně provozovaných v dílnách Bauhausu, součástí programů nejznámějších škol *Tokyo Industrial School* (Tokijská průmyslová škola)*, Kyoto Industrial School* (Kjótská průmyslová škola) a *Tokyo Geijutsu* (Tokijská Akademie výtvarných umění.[80]
Poté, co bylo na škole *Džijú Gakuen* založeno umělecko průmyslové oddělení, studentky Jamamuro a Imai přijely do Evropy v roce 1931, aby načerpaly zkušenosti o výuce designu.

[77] Obara vydal zprávu o setkání s Ittenem ve školním bulletinu *Tamagawagakuen Journal* v srpnu 1931, in: OBARA Kunijoši (ed.): Gakuen Nikki (Školní deník), Tokio 1931.
[78] Idem, 1931.
[79] Jošimori FUDŽITA: Orinifurete Šónan Sensei kara ukagatta o-hanaši kara (Z občasných konverzací s mistrem Šónanem), in: Miru News, No. 112, (září), Kjóto 1976.
[80] Richard THORNTON: Japanese Posters: The First 100 Years, in: Design Issues, Vol. 6, No. 1, Design in Asia and Australia (Podzim) 1989, 11.

Šin´ičiró Kozuka, budoucí ředitel Tokijské akademie umění který toho času pobýval v Berlíně, jim před odjezdem poslal materiály o Itten-Schule.[81]

Není bez zajímavosti, že Imai a Jamamuro mířili nejdříve do Vídně a do Prahy, kde zůstaly půl roku.[82] Ve Vídni působily v ateliéru Josefa Hoffmanna, v Praze na Státní uměleckoprůmyslové škole, dále byly ve Frankfurtu, Mnichově a Halle.[83] V Německu zkontaktovaly již zmíněné Jamawakiovi, jelikož měly v úmyslu přesídlit z Prahy do Berlína a studovat na Bauhausu v Desavě. Školy v Praze a ve Vídni jim připadaly příliš tradiční.

Po návštěvě v Desavě se však rozhodly ke studiu na Itten-Schule. Bauhaus však navštívily několikrát, umělec fotomontáže Kurt Kranz je dovezl na výstavu Bauhausu a také navštívily moderní sídliště v doprovodu paní Motoko Hani a její dcery Keiko, zakladatelky již zmíněné, progresivní školy *Džijú Gakuen*.

Obě tedy nakonec studovaly pod Ittenovým vedením. Kazuko Imai si před odjezdem do Japonska koupila Ittenovu knihu *Deník Johannese Itenna* a učila podle ní v Japonsku. Dá se tedy říct, že se nové pedagogické metody, které vznikly splynutím nové psychologie a filozofie spolu se starými dálněvýchodními náboženskými praktikami a filozofií, takto oklikou vrátily zpět do Japonska, kde pokračují dodnes.

Podobně jako na Bauhusu, i výuka v Itten-Schule začínala ranním, asi třicetiminutovým cvičením a zpěvem za účelem harmonizace těla a mysli, pak následovala třicetiminutová volná malba tuší (japonským *sumi* inkoustem, který je více vazký než obvyklá tuš) a štětcem. Itten zdůrazňoval pravidelné dýchání, které napomáhalo identifikovat se s květinou či stéblem trávy. Vliv *Nanga* a Zenu je tu zřejmý. Podobně jako Mičiko Jamawaki na Bauhausu i tady dívky Imai a Jamamuro zarazilo nápadné propojení západního a východního myšlení. [84]

Důležité je také to, že tato cvičení byly součástí denní rutiny, která měla studenty připravit na pozdější úkony. Jamamuro a Imai byly po návratu do Japonska v kontaktu s Renšičiró Kawakitou, zakladatelem tzv. japonského Bauhausu, kde přednášely o Ittenových metodách.

---

[81] Dle zmínky v časopisu Fudžin no tomo z roku 1932

[82] Dle údajů evidence obyvatel Policejního ředitelství, policejní přihlášky k pobytu: Imai Kasuko (nar. 30.6. 1910 Tokio) byla od 25.8 1931 ubytována na adrese Praha II č.p. 1748 Václavská ul. 33 Pension Žena (odhlášena 15.3. 1932 v Berlíně), Jamamuro Mitsuko (nar. 18.3. 1911 Tokio) byla ubytovaná na stejné adresa a odhlášená ve stejný den v Berlíně. Údaje byly vyhlednány v Národním Archivu Ministerstva Vnitra České Republiky.

[83] Johannes Itten – Wege zur Kunst (ヨハネス・イッテン―造形芸術への道) (kat. výst.), Tokio 2004.

[84] Tyto detailní informace jsem načerpala z rozhovorů, které proběhly mezi Jamamuro a Sasagawa a panem profesorem Jošimasou Kaneko v roce 1993, publikované v článku Jošimasa KANEKO: A Study on the Japanese Painting Lessons at the Itten-Schule, in: Daigaku Bidžucukjóiku Gakkaiši, 25, 1993, 247 – 256.

Od února do června 1933 přednášel na Itten-Schule umělec Takehisa Jumedži. Za tímto účelem napsal dva texty, které byly přeloženy do němčiny Alexandrem Nagaiem: *Koncept japonského malířství* (Der Begriff der Japanischen Malerei) a *O liniích* (Űber die Linien). Obsah textů obsahoval širokou řadu témat od kulturních specifik Japonska k porovnání japonského a evropského malířství a specifickým tématům jako byla na příklad úloha prázdnoty v japonském malířství.[85] Ruth a Eva Kayser studovaly na Itten-Schule společně s Jamamuro a Imai, se kterými se spřátelily. V dopise ze 14. července 1933, který Ruth poslala do Japonska, jsou zmíněny hodiny vedené Jumedžim. Ruth píše, že se od něj mnoho naučila a že byly jeho hodiny dobré. Namaloval pro ni květiny, které jí přišly neuvěřitelně krásné.
Eva Plaut, která později vyučovala na pařížské Sorboně, byla z Jumedžiho hodin také nadšená. Dokonce tvrdila, že to bylo kvůli němu a jeho učebním metodám, že se rozhodla pro učitelskou dráhu.[86] Na Itten-Schule studovala mezi lety 1932 – 1934. Eva Plaut navštívila v roce 1933 *Džijú Gakuen* v Japonsku, kde zůstala dva a půl roku a vyučovala tam. Jeden z jejích studentů byl Hiroši Óči, který mimojiné přeložil Ittenův text *Umění barev* (Kunst der Farbe). Óči se stal jedním z pokračovatelů Ittenových metod v Japonsku.[87]

Program Itten-Schule (1926 – 1934) byl zaměřený na výuku umělců různých odvětví od malířů po architekty. Podobně jako bauhauský přípravný kurz měl identifikovat a rozvinout individuální kreativitu každého studenta. Také měl být v souladu s nejmodernějšími poznatky o vzdělávání v umění. Mezi učiteli bychom mohli jmenovat Georga Mucheho, Juliuse Papa, Umba, Freda Forbata, Friedricha Kőhna a Lucii Moholy. Všichni z nich byli nějak spjati s Bauhausem. Georg Muche byl malíř a architekt známého domu *Haus am Horn,* jednoho z prvních příkladů o standardizovaném stavebnictví, který byl ovlivněn japonskou architekturou skrze intervenci Waltera Gropia **[7]**. Muche učil na Itten-Schule čtyři roky a jeho interpretace Micukošiho lekcí se zachovala v jeho denících. [88]
Propojení s Bauhausem také nasvědčuje četnost děl učitelů a žáku na výstavě v Itten-Schule, kde byla vystavena díla např. od Kandinského, Kleea, Mayera či Peterhanse. Walter Gropius byl mezi zkoušejícími u architektonických zkoušek.

[85] Jošimasa KANEKO: A Study on the Art Education of Jumedži Takehisa at the Itten-Schule, in: Daigaku-Bidžucukjóiku- Gakkaiši, 33, 2001, 143 – 150.
[86] Idem 2001, 147.
[87] Óči se setkal s Ittenem osobně při své cestě do Evropy v roce 1954.
[88] Ernst SCHREYER: Molzahn, Muche and the Weimar Bauhaus, in: *Art Journal*, Vol. 28, No. 3, 1969, 276.

Obr. 7 Georg Muche, Haus am Horn, 1923, model

Stejně jako v první fázi Bauhausu bylo curriculum rozděleno na základní kurz a na specializovanou část, do které mohl student vstoupit pouze po splnění základní části. Dle programu studia z let 1932/33 byla v osnovách základního kurzu mezi předměty jako principy světla a stínu, teorie kontrastu atd., zahrnuta čínsko-japonská metoda malby štětcem. Tento předmět byl přidán do osnov po působení umělce Šónana Micukošiho v Itten-Schule.[89]

Velmi zajímavou recepcí Ittenovy pedagogiky je článek z časopisu Byt a umění čísla 4 (1930) od Ing. Jan Vesiby *Problém uměleckého a technického vzdělávání,* který dokumentuje mezinárodní propojenost a informovanost českého prostředí. Vesiba píše, že základním principem Ittenovy metody je rozvoj individuelního vývoje tvůrčích schopností. Místo korekce, Itten uložil nové téma. Jeho cílem bylo požadovat inteligentní, nepřekroucené, naivní práce od žáků, v jejich původní, prosté přirozenosti. V poznámce ke článku píše:
"Pozn.: Nesouhlasím s některým bodem Ittenovy výchovné teorie, bylo by však dobré seznámit blíže náš mladší pedagogický svět s krásou činnosti Prof. Ittena, nejen pro jeho vědeckou vážnost a opravdovost, ale pro jeho milou a přátelskou osobnost."

Japonští studenti na Bauhausu

"Bauhaus se stal synonymem pro klasický modernismus, stal se magnetem pro mladé architekty své doby. Jeden si to uvědomí pozorujíce japonské studenty vybavené svými

[89]Jošimasa KANEKO: Johanes Itten´s Design Education and Japan, nepublikovaný referát paskytnutý Prof. Jošimasou Kaneko (Univerzita Kóči, Pedagogická fakulta 2-5-1, Akebono-čó, Kóči-ši, Kóči, 780-8520, Japonsko)

fotoaparáty a architektonickými příručkami jak si to mašírují Desavou, i za deště.[90]" (Walter Gropius)

Vitalita, spontánnost a tvořivost zdaleka neležela pouze na straně učitelů, ale nacházela se i v různorodosti a kosmopolitnosti studentstva, která čítalo mladé lidi (i 15ti leté), bohaté i chudé, již vyzrálé studenty s kvalifikacemi z jiných uměleckých škol či již aktivní a úspěšné umělce. Důležitým mezníkem v historii Bauhausu bylo bezesporu přestěhování z Výmaru do Desavy, do budov navržených Waltrem Gropiem, které ještě ani nebyly zcela hotové. Marianna Brandtová vzpomíná:

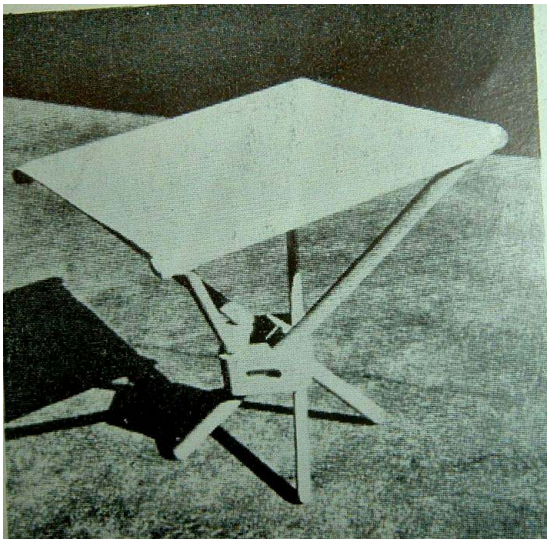
"Gropius byl docela v šoku, když zjistil, jak studenti používají jeho budovy. Ploché střechy a studia se staly dějištěm cvičení v rovnováze a po fasádách se lezlo."[91]

Přes všechny divokosti je zřejmé, že si studenti plně uvědomovali krásu a také originalitu Gropiových budov.[92]

Dřinu v dílnách a ateliérech si nejen studenti, ale i personál a učitelé vynahrazovali během zběsilých oslav, kdy se tancovalo v nejpodivnějších kostýmech až do rána. Jedním z takových festivalů byl např. *Metallisches Fest* (Kovový festival) na jaře 1929.

Umělecký kritik a sochař Sadanosuke Nakata byl první Japonec, který navštívil Bauhaus ještě ve Výmaru a byl také jedním z nejefektivnějších propagátorů Bauhausu v Japonsku[93] Byl to jeho článek z roku 1924, který mimojiné inspiroval Iwaa Jamawakiho, aby přijel studovat do Německa. Jeho spolustudent, architekt Išimoto popsal Bauhaus ve své knize *Kenčiku-fu* (Architektonické postřehy). Asi proto, že byl Bauhaus náhle zavřen v roce 1932, na něm studovali pouze tři Japonci, což ani v nejmenším neodpovídalo popularitě, které se tato instituce v Japonsku těšila.

[90] Ise GROPIUS: Tagebuch 1924 bis 1928, tiskopis, Bauhaus-Archiv Berlin, 59.
[91] Marianne BRANDT: Brief an die junge Generation, in: NEUMANN Eckhard: Bauhaus und Bauhäusler, 1957, 156 – 161.
[92] Margret KENTGENS-CRAIG (ed.): The Dessau Bauhaus Building 1926 – 1999, Basilej 1998. 167.
[93] Iwao JAMAWAKI: Reminisences of Dessau, in: Design Issues, Vol. 2, No. 3 (Podzim), 1985, 56



Obr. 8 Takehiko Mizutani, Skládací stolek , 1926, fotografie

V druhé etapě Bauhausu se v Berlíně vyskytoval jiný talentovaný Takehiko Mizutani, asistent profesor z Tokijské Akademie umění, který získal stipendium od japonské vlády. Původně se zapsal do v Japonsku také velmi populární a prestižní Reimann Schule (Reimannovy školy designu). Po té, co náhodou narazil na bauhausský design ve výloze jednoho z berlínských obchodů však Mizutani změnil názor a v roce 1927 nastoupil na Bauhaus, kde se úspěšně věnoval designu nábytku. Mizutani je asi všeobecně nejznámějším japonským studentem na Bauhausu, kde strávil čtyři roky. Jeho design skládacího stolku se vyskytuje v literatuře o Bauhausu a v dobových ročenkách a katalozích **[8]**. Také o něm vyšel v bulletinu Bauhausu článek, kde se on něm hovoří jako o tamějším nejmenším studentovi.

Jamawakiovi přijeli do Německa v roce1930. Iwao, zkušený architekt a absolvent Tokijské Akademie umění zůstal na Bauhausu společně se svou manželkou Mičiko dva roky. Iwao byl také nadšeným fotografem a tak se na Bauhausu věnoval nejen architektuře, ale také fotografii a fotomontáži. Velmi ho ovlivnil komplexní přípravným kurzem a konstruktivistické postupy. Iwao Jamawaki vystihl mezinárodní charakter Bauhausu ve své korespondenci:
„ Musím říct, že je tady opravdu veselo. Jsou tu Němci, Francouzi, Holanďané, Rusové, Čechoslováci a dva Asiaté, také nějací Turci a černoši. Během festivalů, které se konají čtyřikrát až pětkrát ročně je tu ještě rušněji.....Také máme možnost ochutnat jídla z mnoha zemí ...(mluví o svém vystoupení, kdy tančil japonský tanec) ....V pátek a v sobotu se navštěvujeme na ubytovnách (které jsou zároveň pracovnami). Moje *sukijaki* (japonský pokrm) bylo tak populární, že se, zvláště mladší studenti, prali o to, aby se na ně dostalo...“[94]
Hlubší analýza Jamawakiho korespondence a hlavně deníků z rozsáhlých cest po Evropě by zajisté pomohlo rozšifrovat dosud nesrozumitelné úseky komunikace, vzájemná objevování či náhodná setkání Japonska a Evropy v meziválečné době. [95]

[94] Citace z dopisu C, 2. března 1931, in. JAMAWAKI 1985, 64 – 65.
[95] Například z cest do Británie jak je popisuje zpráva C ze 4. září 1932 in: idem 1985, 65.

Obr. 9 Iwao Jamawaki, Útok na Bauhaus, 1932, fotokoláž

Než mohli Jamawakiovi svoje vzdělání na Bauhausu ukončit byl kampus v Desavě v roce 1932 uzavřen. Na místo pokračování v soukromém Bauhausu v Berlíně pod vedením Miese van der Rohe se rozhodli odjet zpět do Japonska. Článek o uzavření Bauhausu, který vyšel v magazínu Kokusai Kenčiku, byl ilustrován asi nejznámějším dílem, fotomontáží Iwaa Jamawakiho *Útok na Bauhaus* **[9]**, kterou předtím v Německu nemohl vystavit. Je ironií osudu, že hned rok nato byl Bauhaus za velmi podobných okolností, tedy tak je Jamawaki zobrazil, opravdu uzavřen Gestapem. Ve svém příspěvku do výstavního katalogu *Na místo závěrečné práce* Mičiko detailně popsala politicky hustou atmosféru posledních let Bauhausu, která jim oběma zabránila dokončit jejich kurz. [96] Bauhaus byl tehdy pod soustavnou kontrolou nacistů, kteří ho vinili z produkce "zdegenerovaného umění a kulturního bolševismu".
Architekt Bunzó Jamaguči studoval na Bauhausu v jeho posledních letech existence a tvořil v souladu s funkcionalistickým nábojem, který byl charakteristický pro poslední roky Bauhausu.[97]
V dubnu 1933, byl Bauhaus nakonec uzavřen úplně pod záminkou, že se tam tisknou a jsou odtud rozšiřovány komunistické pamflety. Budova byla zapečetěna a 32 studentů zatčeno.[98]

Bauhaus byl důležitým spojovatelem mezi československou a německou uměleckou scénou. Nejaktivnější v tomto dialogu byl výrazný český umělecký kritik a umělec Karel Teige, který se zasloužil o velké zastoupení Čechoslováků na mezinárodních výstavách, které se konaly v Německu. Skupina českých architektů (Feurstein, Honzík, Chochol, Fragner, Krejcar, Koula, Obrtel a Linhart) vystavovala jako nejpočetnější cizí skupina na výstavě Bauhausu ve Výmaru v roce 1923 a později, se v roce 1929 českoslovenští fotografové objevili na důležité výstavě *Fifo* (Film und Foto).
Díky Teigeho komunistickému přesvědčení, které ke konci dvacátých let postupně sílilo, měl pod vlivem této tendence vidět v japonském umění nepotřebný luxus a Wrightova

[96] Naomiči KAWABATA: 日本人バウハウスラー、山脇巌・道子. in: Bauhaus, 1919 – 1932 (kat. výst.), Tokio 1995. Nebo in: Iwao Yamawaki (kat. výst.), Gőttingen 1999.
[97] David B.STEWART: The Making of a Modern Japanese Architecture. 1868 to the Present, Tokio 1987, 97.
[98] JAMAWAKI 1985, 57.

architektura a její striktní horizontalita podle něj zabírala příliš mnoho prostoru a byla tak neekonomická.[99] V předcházejícím období se však několikrát zmiňuje o důležitosti vlivu japonské estetiky na moderní umění. Například ve svém eseji *Moderní architektura v Japonsku* píše, že japonský dům sloužil jako vzor pro moderní evropské a americké domy.[100] V tomto eseji si Teige také zajímavě všímá složité dynamiky různých vlivů v rámci mezinárodní architektury v kontextu honby ze moderním a zároveň originálním výrazem.

Teige navštívil Bauhaus na pozvání druhého ředitele Hannese Mayera v roce 1929. Karel Honzík vzpomíná, že byl Teige od roku 1923 na Bauhausu stálým docentem, architekti Gillar a Krejcar tam měli přednášky v roce 1930. Z celkového počtu 200 studentů byla třetina cizinců.[101] Na druhou stranu, Teige pozval mnoho osobností působících na Bauhausu jako Miese van der Rohe, Waltra Gropia, Hannese Mayera, Laszlo Moholy-Nagye a Marcel Bauera do Československa. Ze sedmi československých studentů na Bauhausu byla z hlediska japonské inspirace asi nejzajímavější manželská dvojice Marie a Zdeněk Rossmanovi. Zvláště Zdeněk Rossman, architekt, fotograf a pedagog, který působil hlavně v Brně a v Bratislavě je v českém kontextu výjimečný svými odbornými texty a následně knihou o moderní typografii.[102] Architekt Jaromír Krejcar vedl v Praze, ve Spálené ulici 33 zastoupení Bauhausu a v krizi zaměstnával jeho vyloučené posluchače.[103]

IV. Československá situace

Sběratelství bylo jednou z hybných sil šíření znalosti anebo alespoň povědomí o japonském umění. V období mezi dvěma válkami se dá říct, že sběratelství dřevořezů přestalo být výsadou bohatých či šlechtických rodin. Pro české prostředí byla důležitá úloha několika významných sběratelů, jejichž sbírky se později staly základními kameny nynějších státních sbírek.
Jednou z nich je sbírka Náprstkova Muzea, které bylo založené díky pokrokové mysli světoběžníka Vojty Náprstka již v roce 1863, čimž se řadí k nejstarším na evropském kontinentu. Jeho sbírka nyní čítá téměř 200 000 uměleckých předmětů, ze kterých 20 000 je v japonské sbírce. V Náprstkově muzeu se také nachází většina uměleckých předmětů a knih ze

[99] Karel TEIGE: Mezinárodní soudobá architektura, Praha 1931.
[100] Karel TEIGE: Moderní architektura v Japonsku, in: *MSA,* sbornik, Praha 1929, 124 – 125.
[101] HONZÍK 1963, 96.
[102] Zdeněk ROSSMANN: Písmo a fotografie v reklamě, Olomouc 1938.
[103] Jaroslava VONDRÁČKOVÁ: Kolem Mileny Jesenské, Praha 1991, 88.

sbírky architekta a všestranného umělce Bedřicha Feuersteina, jehož životě a díle bude věnovaná samostatná kapitola.[104]

První výstava japonských dřevořezů u nás byla otevřena v roce 1913 v Brně - Lužánkách. Většina ze 685 exponátů byla se sbírky důležitého moravského sběratele a benediktinského mnicha Sigismunda Boušky.[105] Již v roce 1901 byly v Opavě vystaveny japonské dřevořezy ze sbírky pražského rodáka žijícího v Německu, malíře a grafika Emila Orlika a u té příležitosti se konaly veřejné přednášky o japonském umění přednesené Dr. Edmundem Braunem.

Nejmladší asijskou sbírkou je sbírka Národní galerie v Praze, jejíž japonské oddělení bylo založeno v roce 1951 se sídlem na Zbraslavském zámku a jejíž sbírka 5 488 předmětů vznikla sloučením soukromých sbírek vyjímečné umělecké kvality, jako například sbírka spisovatele Joe Hlouchy, malíře Vojtěcha Chytila ad.

Vojtěch Chytil (1896 – 1936) byl mezi sběrateli jediným, kdo věnoval zvýšenou pozornost soudobému malířství. Studoval na Akademii výtvyrných umění v Praze u Vojtěcha Hynaise. Po dokončení v roce 1921 byl přijat do státních služeb a vyslán téhož roku do Tokia, kde byl tou dobou velvyslancem Dr. František Chvalkovský. Zde pracoval az do konce roku 1924. Udržoval styky s Čínou, vystavoval v Pekingu a dokonce přednášel na Akademii výtvarných umění. Mezi lety 1923 – 26 působil v Pekingu jako čestný profesor. Zpět v Praze zorganizoval nejstarší prodejní výstavy v Rudolfinu (Krasoumná jednota) a pak v Obecním domě v roce 1929, na které byla i japonská sekce reprezentovaná především japonskými dřevořezy. První výstava se velmi dobře prodala, a proto se Chytil musem vydat znovu na Východ pro nový materiál v letech 1928 – 29.

V dopise, který zaslal měsíčníku Salon píše:

"... naše kolonie v Tokiu vyšla mi neocenitelně vstříc k získání výstavního materiálu pro Prahu. Za mnohé vděčím panu konzulu Raymondu, který je dnes prvým architektem v Tokiu a jehož choť Francouzka je sama umělkyní; dále našemu diplomatu p. Fierlingrovi, který nejen, že hovoří japonsky jako rozený syn Nipponu, nýbrž zná i všechny zvyky a měl již

[104] Feuersteinův fond v Náprstkově muzeu činí 75 předmětů. Převážná většina je z roku 1981 (68),zbylé předměty byly přijaty v letech 1998, 2004 a 2008. Většinou jde o předměty denní potřeby jako jsou ručníky, vějíře, kenzany, různé krabičky, hračky a vzorky papíru a v neposlední řadě také knihy. Za tuto informaci vděčím paní PhDr. Alici Kraemerové, kurátorce sbírky Náprstkova muzea v Praze.

[105] K výstavě existuje katalog, který napsal Sigismund Boušek a který je nestarším katalogem o japonském dřevořezu publikoveným v češtině.

styky s tokijskými kumštýři. Nakonec p. profesoru Šimidovi, který byl s japonskou delegací loni v Praze a po návratu pořádal přednášky o ČSR s velkým úspěchem.[106]

Joe Hloucha[107] byl a dodnes je považován za jednoho s prvních propagátorů japonské kultury. Jeho asistenci a radu dokonce využil i přední architekt české moderny Jan Kotěra, mimojiné také milovník japonského umění, když v roce 1908 navrhl čajovnu pro palác Lucerna v Praze.

Sběratelé a ostatní japonisté byli hlavními hybateli japonismu hlavně do počátku dvacátého století, který je všeobecně považován za konec japonského okouzlení. Kolem roku 1905 totiž dochází k postupné změně. O japonském umění se v té době přestalo psát jako o kuriozním, vzdáleném a exotickém a proměnilo se v téma odborných kritických článků a esejů. Jejich autory byli často sami umělci jako Emil Orlik nebo Stanislav Kostka Neumann, který např. ve svém článku *Volné směry žaponskému umění* v revui Volné směry vydávané Spolkem výtvarných umělců (SVU) Mánes z roku 1909, viděl souvislost mezi designem japonského užitého umění a jeho využitím v denním životě, což podle něj bylo v kontrastu s evropským zdegenerovaným designem užitého umění. [108] Podobně reagoval i Svatopluk Machar, který navíc volal po rozlišování kvalitních a méně kvalitních japonských dřevořezech.[109] Příspěvek grafika Arnošta Hofbauera *Japonské umění* ve Volných směrech XII z roku 1908[110] je asi nejranější stať svého druhu u nás. Hofbauer byl jedním z grafiků silně inspirovaných estetikou japonských dřevořezů. Již v roce 1898 použil na jednom ze svých plakátů vystaveném na výstavě SVU Mánes stylizovanou mořskou vlnu po vzoru Hokusaie. Ve svém textu mimojiné vytyčil linii, kterou následovala pozdější generace. Japonské umění se v tak pohybuje od počátečního primitivismu "vládnoucího silou a čistotou stylu", přes naturalismus až k vrcholnému rozkvětu ve spojení obou směrů, po němž nastává úpadek v realismu. Ve

[106] Salon VIII č.1 příloha – Pouť za japonským uměním, 26. in: PEJČOCHOVÁ Michaela: Mistři čínské tušové malby 20.století ze sbírek Národní Galerie v Praze, Praha 2008.
[107] Joe Houcha (1881 – 1957) český japanofil, spisovatel, cestovatel, sběratel. Absolvoval gymnázium v Mladé Boleslavi a Praze a poté dva roky studoval v Praze na obchodní akademii. Od mládí projevoval zájem o cestovatelství a sběratelství, také pod vlivem příkladu prastrýce, cestovatele J. Kořenského, a nesoustavně se věnoval studiu japonštiny. Procestoval většinu evropských zemí a zemí severní Afriky, v letech 1906 a 1926 navštívil na 10 a 7 měsíců Japonsko. Přerušovaně pracoval jako zemský úředník. Vedle osvětové, hlavně přednáškové činnosti působil též jako poradce pro mimoevropské umění (galerie, muzea a aukční síně ve Vídni, Paříži, Hamburku, Berlíně ad.) a japonskou architekturu, např. ve spolupráci s arch. J. Kotěrou nebo ing. M. V. Havlem. Za jeho spolupráce vznikla Japonská čajovna na Jubilejní výstavě Obchodní komory (1908), Japonská čajovna v Paláci Lucerna (1909) či jeho vlastní vila "Sakura" v Roztokách u Prahy (1924). http://www.libri.cz/databaze/orient/search.php?name=Hloucha, vyhledáno, 10.8.2008.
[108] Další články S.K. Neumanna o japonských dřevořezech byly publikovány v Lidových novinách Nos. 29, 91,147,161 z roku 1913.
[109] Mnoho dalších zajímavých detailů je ve stati Tomáše Wintera Čínské umění a český modernismus, in: PEJČOCHOVÁ Michaela: Mistři čínské tušové malby 20.století ze sbírek Národní Galerie v Praze, Praha 2008.
[110] Arnošt HOFBAUER: Japonské umění, in: Volné směry XII, no 10, 11, 12, 1908, 281-356.

svém článku vycházel z prací teoretiků umění Wilhelma Worringera, Maurice Denise,[111] Adolfa Hildebranta a Emila Filly.[112] Toto myšlenka směřuje k závěru, že japonské umění je jako inspirace pro moderní vyčerpáno a je nutno pokračovat v orientaci na Východ ve smyslu širším, jak o tom píše SK Neumann nebo malíř Václav Špála. [113] Tato percepce japonského umění jako důležité leč vyčerpané inspirace přetrvává do období po první světové válce, kdy se diskuze obrací k novým tématům.

Andreas Michel ve svém článku diskutuje dva texty: *Abstrakci a empatii* Wilhema Worringera z roku 1908 a známý text Karla Einsteina *Negerplastik* (1915). Idea, která spojuje oba texty, je že mimoevropské umění je tzv. absolutním uměním, které je nezávislé na jakékoli subjektivitě. Imitace přírody není umění; umění opravdové je produktem uspokojení a zároveň uspokojuje psychické potřeby. Tímto a také kvalitou nezobrazování, která je vlastní abstrakci, navazují texty na teorii historika umění vídeňské školy Aloise Riegla. Pro Worringera je mimoevropským uměním umění civilizovaných, kulturních lidi na Východě.[114] Karel Einstein rodinně spřízněný s Albertem Einsteinem byl uznávaný connoisseur afrického umění a jeden z nejdůležitějších teoretiků své doby. Dopisoval si mimojiné s malířem a teoretikem Emilem Fillou, který bohužel jejich a další korespondenci zničil.[115]
V rubrice Rozhled ve třetím ročníku magazínu Stavby z roku 1924 se nachází pozoruhodná recenze Wasmuthovy publikace *Der Frűhere Japanische Holzschnitt* od znalce cizokrajného umění Karla Einsteina od uměleckého kritika a překladatele Artuše Černíka. [116] Einstein, podle slov Černíka, přispěl k objasnění japonských dějin, sociálního pozadí japonského umění a jeho vztahu k dřevorytu. Vliv buddhismu byl podle něj svrchovaný, cituji:
"Jestliže kreslí, jest to hra, metafyzická komedie opakování se, lehká a netragická; hra v pevném tvaru a tím více hra.....Snad pocítil některý z těchto mistrů své konání jako zmatený hřích a stal se později mnichem, aby uhasl v čistě neosobním světě. Tato umělecká píle,

[111] Ve Volných směrech vyšel jeden z Denisových textů: Maurice DENIS: O neobratnosti primitivů, in: Volné směry XV, 1911, 47-52.
[112] Tomáš WINTER: Čínské umění a český modernismus, in: PEJČOCHOVÁ 2008, 38.
[113] Arnošt Hofbauer (1869-1944) byl malíř, grafik a také aktivní člen Spolu výtvarných umělců Mánes. Navrhoval obálky pro revui Volné směry, což byla v té době velmi prestižní zakázka. Na jaho plakátech z let 1989-1906 je patrné silné ovlivnění japonským uměním. Na jednom plakátu pro galerii v Topičově Salonu volně interpretuje slavný motiv mořské vlny od Hokusaie. V Paříži se Hofbauer setkal s Henri Riviérem, který ho inspiroval ke sbírání dřevořezů, které Hofbauer později prodal Hlouchovi nebo Bouškovi.
[114] Andreas MICHEL: Our European Arrogance. Wilhelm Worringer and Carl Einstein on Non-European Art, in: TAUTZ Birgit (ed.): Colors 1800/1900/2000: Signs of Ethnic Difference. Amsterdam 2000, 143-162.
[115] Čestmír BERKA: Emil Filla, Praha 1989, 20.
[116] Artuš ČERNÍK (rec.): EINSTEIN Carl: Der Frűhere Japanische Holzschnitt, in: rubrika Rozhled, Stavba, Roč. 3, 1924, 157.

zajisté pozorující život, rychle skicovala a malovala jistě tažené kaligramy. Leč celek je kouzelný omyl, část maskované hry návratu."
Tato ezoterická charakteristika japonského umění par excellance bohužel stále uniká hluboké analýze.

Pro rané formulace inspirací byly také důležité fotografie a články uveřejněné v Uměleckém měsíčníku mezi lety 1911 – 1912 v rubrice Foto z celé Asie.[117] Pro Umělecký měsíčník stejně jako pro jiné dobové magazíny často psal také již zmíněný Emil Filla, který sám vlastnil velkou sbírku mimoevropského umění. Filla se stal editorem knih Curta Glasera *Umění Číny a Japonska* vydané SVU Mánes v roce 1930 a byl členem instalační komise Chytilovy výstavy v roce 1931.

V roce1936 hrabě Coudenhove-Kallergi uspořádal výstavu japonských uměleckých předmětů se soukromé sbírky barona Džiróhačiho Sacumy (1901-1976), který se otevření výstavy osobně zúčastnil.[118] Mnoho vzácných vystavených předmětů byly po výstavě darovány síirce Národní galerie v Praze.
Baron s manželkou, úspěšnou malířkou, pobýval tou dobou v Paříži, kde sponzoroval tzv. Japonský kroužek – skupinu japonských malířů, kteří tvořili ve stylu *jóga*, tedy v evropském stylu. Nejznámější z nich byl Tógóharu Fudžita, kterému byla dokonce věnována celá strana v jednom vydání populárního magazínu Pestrý týden z roku 1927. Se Sacumovými byl v přátelském vztahu architekt Bedřich Feuerstein, o čemž ještě bude zmíněno později.

Československo a Japonsko

Praha byla centrem se svojí osobitou identitou ještě před založením samostatného státu, tedy v rámci Habsburskeho impéria.[119] Její tvář se ještě více proměnila v době, kdy mladá republika hledala svoji novou národní identity a obrátila se na architekty pro její zhmotnění. Praha nebyla nikdy izolovaným koutem, naopak byla propojená s okolními zeměmi hustou síti osobních i oficiálních kontaktů a zvláště v meziválečném období byla často navštěvovaná osobnostmi mezinárodniho formátu.

[117] Vincenc BENEŠ: Japonský dřevoryt, in: Umělecký měsíčník II 1912 – 1914, 101-2, 146-7.
[118] Více zajímavostí a podrobností o výstavní a další mecenášské činnosti barona Sacumy v Evropě in: Salon Des Artistes Japonais and Baron Satsuma: Japanese Artists in Europe before World War II (kat. výst.), Tokušima 1998.
[119] Jean-Louis COHEN: The Centrality of Prague, in: TEIGE Karel: *Modern Architecture in Czechoslavakia*, Los Angeles 2000.

Oficiálnímu navázání diplomatických styků předcházela intenzivní spolupráce související s aktivitami československých legií v sovětském Rusku. Japonská strana československým jednotkám poskytovala především materiální vybavení a také se podílela na zajištění řady legionářských transportů, z nichž několik projelo Japonskem. V září 1918 japonská vláda oficiálně uznala Československou národní radu za svrchovanou moc nad spojeneckou československou armádou. Už v listopadu 1918 bylo v Tokiu zřízeno legionářské zastoupení, v jehož čele stál Václav Němec. K formálnímu navázání diplomatických styků mezi ČSR a Japonskem došlo až 12. ledna 1920, kdy byl udělen agrément pro Karla Perglera, který se tímto stal prvním československým vyslancem v Japonsku. Pověřovací listiny předal v Tokiu 14. dubna 1920 do rukou korunního prince Hirohita. 17. října 1921 bylo otevřeno japonské vyslanectví v Praze. První japonský vyslanec v ČSR byl jmenován ještě téhož roku. [120]

Tato historická fakta působí možná trochu vzdáleně. Nemůžou být však opomenuta, jelikož československé legie a posléze naše velvyslanectví v Japonsku hrály důležitou úlohu pro mimojité občany i umělce, kteří tam aktivně tvořili. Toto platilo dvojnásobně pro architekty, protože udělování velkých či důležitých zakázek velmi často prošlo filtrem oficiálních kruhů. Otázka vlivu legií na umělecký dialog je stále neprozkoumaná.
Jistě prominentní postavou z řad legionářů byl politický vůdce Slovenska, intelektuál, generál Milan Rastislav Štefánik. Štefánik navštívil tokijskou ambasádu krátce po jejím založení. Zdržel se pouze krátce a brzy nato tragicky zemřel při letecké havárii. Faktem je, že brzy po příjezdu legionářů do vlasti na počátku dvacátých let se hlavně pražské starožitnosti naplnily japonskými uměleckými předměty různé hodnoty. V knize Platona Dejeva *Výtvarníci legionáři*[121] je možno dohledat několik umělců, kteří podnikli studijní cestu do Japonska nebo se tam vydali po válce. Mezi nimi jsou sochaři Bedřich Mikan a Alois Vrtiška a malíři Leopold Schmidt, Jaroslav Provazník a Miloslav Smolka.

Jak je vidět ze životopisů prvních československých diplomatů, mnoho z nich bylo bývalých legionářů.
Karel Pergler, který pobyl ve svém úřadě necelý rok, se zdá být asi nejkontroverznější osobou, která působila ve funkci velvyslance v Japonsku. Dětství i ranou kariéru strávil v USA. Již v jeho prvním roce působení v Japonsku se objevily problémy a tým velvyslanectví byl

[120] http://www.mzv.cz/wwwo/default.asp?id=29618&ido=14885&idj=1&amb=151&ParentIDO=14832; vyhledáno 10.8.2008.
[121] Platon DEJEV: Výtvarníci Legionáři, Praha 1937.

rozdělen na dvě části. V opoziční straně byla mimojiné i cestovatelka a autorka mnoha publikací nejen o Japonsku Barbora Markéta Eliášová (1874-1957). Jádrem sporu byly zřejmě finanční machinace na velvyslanectví. Všichni aktéři tzv. Perglerovi aféry byli nějak postíženi. Pergler byl eventuelně odvolán a poslán na trvalý odpočinek. Jeho život byl provázen všemožnými dalšími podvody, nicméně se nakonec etabloval jako profesor práva ve Washingtonu, kde také zemřel.
Eliášová byla odvolána a na tři roky ji bylo zabráněno v postupu. Zhrzena bezprávím vydala ve svém vlastním nákladu útlou sebeobranu *Pod Karlem Perglerem; Rok života na československém vyslanectví v Japonsku*, kterou vyšla několik let po jejím návratu do Československa.[122] Podle jejího líčení Perglerovi vadilo zřejmě to, že byla ženou v mužském světě diplomacie a že se snažila aktivně působit jako diplomatická reprezentantka své země. Eliášová přednášela na univerzitách o Čechách, Masarykovi atp. Její přednáška vyšla ve studentské časopisu Čúgaku Sekai 13. listopadu 1920. Její aktivity se nelíbili pouze Perglerovi, oficiálně byla její aktivita podporována, dokonce dostala dopis uznání od prezidentské kanceláře.
Pergler se prý netajil tím, že je proti přidělování ženských sil do zahraničních služeb. Také mu vadilo to, že prý donesla do Národních listů, že Pergler zaměstnává na vyslanectví Židy, kteří ostatním strpčují život; proti čemuž se Eliášová ohradila.

Československé velvyslanectví v Japonsku bylo v čilém styku s místními Čechoslováky. Neblaze začala pozdější hvězdná diplomatická kariéra Raymondova, který byl zásluhou ironie v Japonsku objeven právě Perglerem a musel zaplatit pohledávky Spolku posluchačů architektury (SPA). Této tzv. Reimannově aféře bude věnován samostatný prostor v souvislosti s osobou a dopisem Ing. Jindřicha Fialky.

Po Perglerovi nastoupil do úřadu Dr.František Chvalovský (1921-1923) a po něm Dr. Josef Švagrovský (1878-1943), český právník, legionář a diplomat, který byl v letech 1923-1928 velvyslancem v Japonsku a v letech 1933-1938 velvyslancem v Brazílii. Posledními předválečnými diplomaty byli Karel Halla (1928-1932) a Dr. František Havlíček(1932-1939),

[122] Barbora M. ELIÁŠOVÁ: Pod Karlem Perglerem. Rok života na československém vyslanectví v Japonsku, Praha 1929. Zajímavé podrobnosti o životě a díle této nadané ženy líčí Helena Heroldová na webové stránce: http://gender.ff.cuni.cz/anotace_heroldova.htm, vyhledáno 10.8.2008; Děkuji Mgr. Petrovi Holému za to, že mě na tuto skutečnost upozornil.

který předal úřad Německu v roce 1939, což bylo po válce posuzováno jako nevyhnutelné. Zůstal v Japonsku, kvůli čemu byl deset měsíců vězněn. Po válce žil v Londýně.[123]

Z dobových pramenů se čeští legační úředníci a diplomaté zdají být velmi dobře propojeni s japonskou samosprávou, vlivnými obchodníky a také intelektuály. V Japonsku působila řada podnikatelů českého původu, kteří se tam usadili už před první světovou válkou. Mezi nejúspěšnější patřil architekt Jan Letzel a ing. Karel Jan, který působil jako ředitel japonské filiálky americké firmy Osaka Gas Light Co. Společně založili stavební a strojní firmu, která byla velmi úspěšná. Realizovali řadu velkých projektů např.stavbu paláce Průmyslové komory v Hirošimě, který se v tragickém běhu historie stal symbolem konce druhé světové války a atomového útoku.
Dalším zajímavým Čechem v Japonsku byl inženýr Jindřich Fleischner (1879 – 1922), který se ve svých četných publikacích snažil o zdůraznění kulturní a filozoficky mravní stránky technické práce. Fleischner udržoval blízký kontakt s umělcem a architektem Bedřichem Feuersteinem, který navrhl obálky několika jeho publikací *Chrám práce* (1919) a *Technická kultura*. Feuerstein také navrhl jeho náhrobní kámen, který dodnes stojí na hřbitově v Jičíně.

Architekt Jan Letzel (1880-1925) studoval architekturu pod vedením již zmíněného architekta a obdivovatele japonského umění Jana Kotěry na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Jeho jediným v Čechách realizovaným, zato velmi kvalitním projektem, jsou budovy v lázních Mšené. Jeho záliba v japonské kultuře již tehdy vyplývá napovrch v podobě kvetoucích třešní/sakur ve dřevěné výzdobě. Po ukončení se vydal do Egypta pracovat pro ateliér architekta de Lelandeho, který ho později pozval k práci do Japonska, kam Letzel dorazil v roce 1907. Působil hlavně v Jokohamě, Nagasaki a Kóbe. Byl neustále v kontaktu se svým učitelem Kotěrou a posílal mu japonské umělecké předměty a dřevořezy pro jeho sbírku. Letzelovou světoznámou realizací je stavba paláce Průmyslové komory v Hirošimě (1914-1915).[124] Letzel se vrátil do Prahy roku 1919, aby se hned rok na to vrátil zpět do Japonska jako obchodní ataše Československého velvyslanectví. Zemřel předčasně v Československu v roce 1925.

[123] Antonín KLIMEK/Eduard KUBŮ: Československá zahraniční politika 1918-1938. Kapitoly z dějin mezinárodních vztahů, Praha 1995, 115. Za poskytnutí podrobných životopisů československých velvyslanců v Japonsku děkuji Mgr. Petru Holému.
[124] Mezi dalšími Letzlovými projekty v Japonsku jsou: katolický kostel v Sekiguči (1911), Park Hotel v Macušimě (1912), Budovy ženské univerzity Sofia džoši daigaku (1913), hotel v Mijadžimě (1913) a restaurace Seijókan v Uenu (1913).

Téměř náhodou se objevuje zmínka o Letzelovi v korespondenci mezi Ing. Karlem Neumanem a česko-americkým architektem působícím v Japonsku Antonínem Raymondem. Neumann mu v dopise z 21.9.1970 píše:
" Nějaká studentka Fumika Fujita hledala zde informace o Letzlovi pro profesora Kondó."
Antonín Raymond mu v dopise z 15.října 1970 odpovídá:
" Všechno co jsi psal o architektu Letzlovi jest řada hloupostí a vynálezů – Zdá se mi, že ta studentka chtěla jet na výlet do Čech a i se mě zdá, že ani ten "profesor Kondó" neexistuje. My totiž o něm nic nevíme a i když existuje tak jest to člověk nedůležitý.
Já jsem Letzla potkal jednou v roku 1921. Byl obchodníkem, takový trader. Bylo to po válce a pak brzo zmizel.
Co architekt, nakreslil nějakou budovu v Hirošimě. Nebo zaměstnal nějaké kresličce. Ta budova nemá žádnou cenu uměleckou. Jest to nebo bylo to tak jako to tenkrát dělali japonští stavitelé, úplně bezcenné.....
Ten slavný architekt Frank Lloyd Wright mě s sebou vzal do Tokia a tam jsme spolu stavěli Hotel Imperiál. On se pak vrátil do Ameriky a já tady zůstal a nastavěl několik set slavných budov.
Letzl v Tokiu nic nevystavěl, zkrátka zmizel."[125]

Toto zajímavé svědectví vypovídá o několika zajímavých skutečnostech. Uvádí jméno studentky Fumiko Fudžity, která nejenže existovala a opravdu se zajímala o Letzelovy osudy, ale byla první, kdo publikoval, že byl českého a nikoli rakouského původu.[126] Za druhé z něj vysvítá charakter architekta Raymonda, kterému bude věnovaná samostatná kapitola. Jelikož byl tou dobou již starším, zkušeným a hlavně úspěšným architektem, není divu, že mluví o svých úspěších přinejmenším neskromně, zvláště když uvážíme, že jde o osobní korespondenci se starým přítelem z dětství. Co je však zarážející a asi i symptomatické je arogantní tón jeho názoru jak na paní Fudžitu, tak ohledně Letzla, kterého zřejmě ani dobře neznal.
Reimannova (Raymondova) aféra byla podruhé rozvířena článkem, který o Raymondovi publikovala Lidová demokracie 22.11.1973. [127]

[125] Oba dopisy jsou uloženy ve fondu Ing. Karla Neumanna, který se nachází v archivu Národního technického muzea v Praze.
[126] Za tuto informaci děkuji Mgr. Petrovi Holému, který ji získal během rozhovorů s architektem Terunobu Fudžimorim, který si paní Fudžitu osobně pamatuje.
[127] Antonín Raymond se občanským jménem jmenoval Antonín Reimann. Jméno Raymond přijal po emigraci do Spojených států amerických.

V detailu ji popisuje dopis od architekta Haryho (Jindřicha) Fialky Dr. Prokopu Tomanovi právě v reakci na článek o "internacionálně židovském architektovi A . Reimannovi – Raymondovi" v Lidové Demokracii 22.11.1973. Zkrácený text mnohostránkového dopisu zní takto:
Antonín Raymond byl jako posluchač techniky v roce 1910 také pokladníkem Spolku posluchačů architektury (SPA). Tehdy tajně defraudoval celé jmění spolku a vypočítavě utekl za hranice. Jmění činilo, včetně tržby s plesu, přes 5000 rakouských korun. SPA byl tak zničen, musel prodat odbornou knihovnu a nemohl podporovat nemajetné členy. Raymond odjel ne do USA, ale do nějaké středoamerické republiky, která neměla s Rakouskem smlouvy, takže nemohl být stíhán, leč na něj byl vydán mezinárodní zatykač. V roce 1912 poslal Raymond spolku dopis s Uruguaje, že se mu daří dobře a že peníze vrátí. Za první světové války odešel do USA a ukradl jméno Raymonda, známého evropského architekta, orientalisty a vetřel se do ateliéru k F.L.Wrightovi.... V Japonsku se mu dařilo výtečně, kurz jenu byl vysoký. V roce 1920 nabídl spolku prostřednictvím bratra Viktora Reimanna zaplatit 5000 korun. Upozornil jsem, že tehdejší hodnota koruny byla sotva 1/10 rakouské koruny. Reimannovi odmítli ekonomickou nabídku 70000 korun..... První velvyslanec v Japonsku Pergler Raymonda vyhledal a nechal zatknout s podmínkou, že musí zaplatit 140000 korun. K této částce došel Pergler vlastním výpočtem. Raymond podepsal a po splacení na něj byl po 12ti letech zatykač zrušen. .....Toliko si pozval do Tokia architekta Bedřicha Feuersteina, také Žida, jemuž proto, jako souvěrci, aféra Reimannova nevadila. Dobře ji znal, neboť byl kdysi na fakultě a v SPA jeho vrstevníkem. Feuerstein však v Japonsku nijak neuspěl, ačkoliv byl výtvarně daleko nadanější než Reimann. Asi mu scházely 'obchodní vlastnosti Raymonda a vrátil se do vlasti.[128]

Tolik Fialkův dopis, který podává zřejmě dosti věrný popis celé události Raymondovy defraudace. Co se týče Bedřicha Feuersteina, na Technice se s Raymondem s největší pravděpodobností minuli, ale asi je pravda, že o Raymondově povaze a minulosti věděl. Jeho židovský původ není prokázán a podle oficiálních dokumentů byl katolíkem. Otevřený antisemitismus, který je v celém zněním dopisu ještě daleko ostřejší je asi největším mínusem této výpovědi, která by jinak byla velmi objektivní zprávou o Raymondově podvodu.

Antisemitický postoj musel být v druhé polovině dvacátých letech velmi silný, jelikož vyplynul na povrch i v uměleckých kruzích a tiskovinách. Podobné reakce byla již zmíněny

[128] Dopis od Ing Jindřicha Fialky je také součástí fondu Ing. Karla Neumanna archivu NTM v Praze.

v souvislosti s Eliášovou nebo Raymondem. Jonathan Raynolds uvádí publikovaný výrok z roku 1927 Bettiny Feistel-Rohmeder, editorky sloupku v *Deutsche Kunstkorre-Spondenz*, kdy nazývá skupinu Ring (skupina architektů založená Gropiem, Mayem a dalšími) židovskou a nelíbí se jí, že je ovládaná Le Corbusiérem.[129]
O židovském původu Bedřicha Feuersteina se často spekuluje, avšak nikdy nebyl potvrzen. Ve fondu Národního technického muzea se nachází Feuersteinův rodný list, který potvrzuje jeho římsko-katolické vyznání. Karel Honzík ve své knížce *Ze života avantgardy* zmiňuje, že existovala romantická domněnka, že Feuersteinovi pocházeli z rakouského Voralbergu, jelikož je tam hora téhož jména. Rodiny nesoucí jméno Feuerstein z této oblasti skutečně existovaly, ale nic nenasvědčuje tomu, že by byly židovského původu. Byly to většinou luteráni a mnoho jich emigrovalo do Ameriky, kde užívají jméno Firestone. Na druhé straně, Židé se jménem Feuerstein existují.

Reakce od Ing. Karla Neumanna byla asi taková: S Tondou se znám z reálky. Byl ze židovské rodiny vdovce se šesti dětmi. Otec měl obchod, který musel z ekonomických důvodů zlikvidovat a všichni se pak odstěhovali z Kladna do Prahy, Dušní ulice. Od té doby jsem o něm neměl žádných zpráv. Kontakt jsme obnovili až náhodou v roce 1965.

Článek rozdmýchal staré rány i architektu J. Hovorkovi, který napsal redakci kratší dopis ze dne 27.11. 1973, ve kterém píše, že se v roce 1915 stal členem SPA a o Raymondově aféře se doslechl. Reimann studium nedokončil a proto byla jeho spolupráce s Bedřichem Feuersteinem pochopitelná a po stránce umělecké nutná. Pokladnu měl bohužel zase v ruce Raymond, který bohatnul a Feuerstein se vrátil do I. republiky. Hovorka vyslovuje názor, že výstava Raymondových prací asi pobouří.[130]

Zdeněk Thoma, který chtěl v sedmdesátých letech o Raymondovi napsat článek a korespondoval o tom živě právě s Ing. Neumannem se s Raymondem nikdy nesetkal. Po nepříznivé ohlasy na první článek byl vydán článek druhý až po Raymondově smrti a v notně zkrácený.

[129] Barbara M. LANE: Architecture and Politics in Germany 1918 – 1945. Cambridge Mass. 1968, 144.
[130] Oba dopisy jsou uloženy ve fondu Ing. Karla Neumanna, který se nachází v archivu Národního technického muzea v Praze.

Pravděpodobně z důvodu, že se nedávná výstava *Crafting a Modern World; The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond* o díle a životě Raymondových konala ve Spojených státech za podpory příbuzných, tzv. *Reimannova aféra* není v katalogu vůbec zmíněná a celkový tón je k Raymondovy laskavý a obdivný. [131] Tato tendence se zvláště projevuje v eseji Christine Vendredi-Auzanneau *Modernismus a Antonin Raymond; Česká perspektiva*. Lichotivá perspektiva má bohužel za důsledek nevybíravé vyjadřování o architektu Bedřichu Feuersteinovi a také zřejmě vedla k uvádění nepřesných informací. Za vše mluví shrnutí o Feuersteinově rezignaci, kde autorka uvádí, že:
"...naneštěstí pro staršího muže (Raymonda), respekt a zájem, který Feuersteinovi prokázal mu byl pouze velmi málo opětován. Přijetí Raymondovy nabídky byla pro Feuersteina z nouze ctnost, jelikož očekával nabídku na ČVUT. Feuerstein, který byl doporučen bratrem Viktorem, měl na všechno od půdorysů po vnější vzhled staveb jiný názor. Tudíž, již od počátku začal dávat otevřeně najevo své znechucení nad ´kompromisností´, kterou objevil v Raymondově díle.Jeho první dojmy byly velmi ostré"
V textu dále následuje citace z dopisu příteli architektovi Josefu Havlíčkovi. Jejich vztah a vůbec kontext jejich korespondence není v textu uveden.
"Je to jako Wright, ale více povrchní....s formálním ovlivněním Le Corbusiéra, také je zde vidět několik odkazů na Prahu z roku 1908 a trochu špatného amerického vkusu.....Raymondovy plány jsou nevyvážené a příliš komplikované.....Mám dojem, že zde pracujeme pomalu a hledáme (nedosáhnutelnou) dokonalost."[132]
Je patrné, že citace jsou použité z několika dopisů, což čtenáři způsobuje nejistotu v interpretaci textu. To je způsobeno tím, že se závěr poslední citace nevztahuje k Raymondovi, ale k Perretovi. Dopisy, ze kterých jsou citace převzaty a jaksi nalepeny k sobě, jsou citované níže, v kapitole věnované Bedřichu Feuersteinovi.
Dále v textu katalogu výstavy následuje nelichotivá kritika Feuersteinových realizací. Feuersteinovi je přiznána pouze role prostředníka Perretových poznatků, které nemizí s jeho odjezdem. Podíl na projektech není popsán a když, tak jako projev česko-německého eklektismu. Je jisté, že kdyby publikace vyšla v češtině a v českém kontextu, našlo by se mnohých, kteří by se proti takové charakteristice Feuersteinova díla a osobnosti ohradili. Je škoda, že došlo k takovým nepřesnostem, protože je to jinak velmi pečlivě napsaná publikace podložená dlouhodobým a originálním výzkumem.

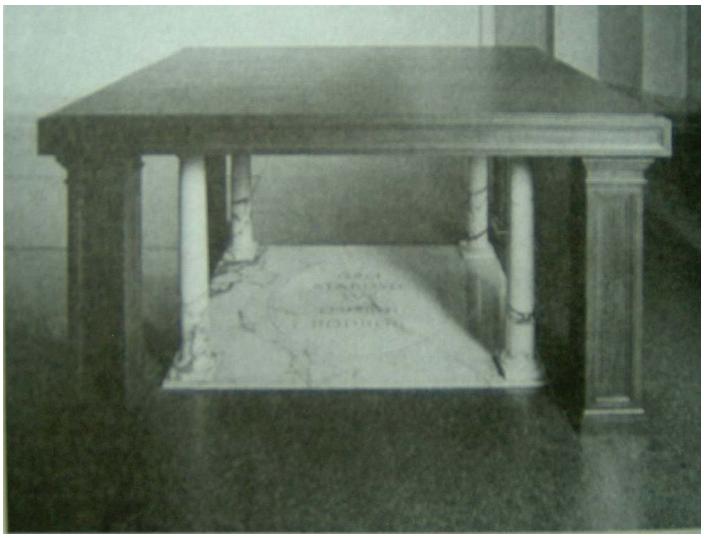
[131] HELFRICH Kurt G.F./ WHITAKER William (ed.): Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond (kat. výst.), New York 2006.
[132] Idem 2006 obě citace jsou na straně 36.

Bedřich Feuerstein

Všestranný umělec, který si zvolil vyjadřovat se architekturou, Bedřich Feuerstein (1892-1936) tvrdil, že dílo má vycházet ze skutečnosti, z pravdivosti. Chtěl doplnit všechny krásy světa novými, chtěl, aby všechno bylo účelnější, prostší a dokonalejší.[133] Díky jeho talentu se mu dostalo mnoho výjimečných zkušeností u nás i ve světě, mezi nimiž byl jeho čtyřletý pobyt v Japonsku. Svůj neobyčejně hluboký rozhled, vzdělání a kritický názor vložil do své praktické i teoretické práce a Japonskem byl okouzlen.

Dětství strávil v okolí Nymburka a mezi lety 1910 – 1915 studoval na České vysoké škole technické. Již během studia soukromě docházel k prof. Josipovi Plečnikovi na Uměleckoprůmyslovou školu. Pod jeho vlivem dospěl k syntéze klasicismu s kubismem, která působila dynamicky a harmonicky.[134]

Zajímavý postřeh o Plečnikovi publikoval architekt Pavel Janák v článku *Josip Plečnik v Praze* v revui Volné směry.[135] Napsal, že Plečnik vidí stavební hmoty jako svět přírody - kameny, dřevo. Zajímavý postřeh o jeho výuce uvedl Josef Štěpánek když řekl, že „náboženská atmosféra, ryze katolická vášeň pro temná zákoutí, inklinace k mysticismu a k topografické kráse latinského jazyka - to byla mentální lázeň pro jeho (Plečnikovi) studenty.“[136] Petr Krajči mě upozornil na to, že Plečnikovo užití materiálů a jeho chvála temnoty se velmi podobá kritérium japonské estetiky, např. kombinovat stále s pomíjivým (kámen se dřevem, **[10]**), nebo staré s novým, které pravděpodobně znal.



Obr. 10 Josip Plečnik, stůl v Bílé věži, Hradčany, Pražský Hrad, 1923-24

[133] HONZÍK 1963 (pozn. 27) 224.
[134] Zdeněk LUKEŠ: Plečnikovi žáci na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, in: Josip Plecnik; an architect of Prague Castle (kat. výst.), Praha 1996, 522.
[135] Pavel JANÁK: Josip Plečnik v Praze, in: Volné Směry 26, 1928, 100.
[136] Wojciech LESNIKOWSKI (ed.): East European Modernism. Architecture in Czechoslovakia, Hungary & Poland between the wars, Londýn 1996, 48.

Možná to byla právě Plečnikova ezoterická spiritualita, která ve Feuersteinovi naladila strunu, která se později v Japonsku rozezněla.
Po škole Feuerstein získal kvalifikace v ateliérech Josefa Gočára a Bohumila Slámy. Do slibné kariéry vstoupila válka, během které působil jako domobranecký inženýr. Byl vyznamenán čsl. válečným křížem.
Architektura Bedřicha Feuersteina bývá klasifikována do několika stylových skupin. Jeho počáteční tvorba (návrh Žižkova pomníku v Praze na Vítkově, 1914) je řazena do kubistického období a k odkazu žáků Josipa Plečnika. Jeho zralá a pozdější tvorba je charakterizovaná jako puristická, formově konstruktivistická a funkcionalistická. Dle Rostislava Šváchy se v jeho díle setkává a konfrontuje klasicismus a funkcionalismus.[137]
Dílo Feuersteina se tak zdánlivě vyvíjelo v souladu s lineární osou architektonických směrů, mnohdy spojené s jeho učiteli či spolupracovníky. Tato kontinuita zahrnuje secesní ornamenty, Plečnikův klasicizující kubismus, Perretův konstruktivistický purismus a Raymondův mezinárodní eklekticismus. Dle mého názoru je otázka tvorby Feuersteina složitější, jelikož reflektuje různorodost jeho zájmů a obšírnost a zároveň hloubku jeho kulturního rozhledu a také praktické, tvůrčí zkušenosti. Ve složité kompozici inspirací a kreativity bylo zajímavým úkolem najít ve Feuersteinově tvorbě vlivy orientálního, zvláště pak japonského umění a myšlení.
Je zřejmé, že byl od mládí okouzlen empírovou architekturou. Kenneth Frampton ve své knize *Kritická historie moderní architektury* píše v úvodní kapitole, že empír byl výsledkem hledání opravdového stylu. Hledání nalezlo východisko v antické logice a racionalitě starého Řecka.[138] Feuerstein byl člověk posedlý pravdou, opravdovostí a byl k sobě i k druhým velmi kritický. Není tedy divu, že mu empírová architektura tak vyhovovala provázela ho celou kariérou.

V roce 1920 obdržel stipendium francouzské vlády. V Paříži chodil na přednášky do École du Louvre a v Trocaderu do Cours Special de l´Architecture. Již před odjezdem do Paříže psal a později publikoval kratší články o architektuře. Mezi nimi je např. článek o Franku Kloudu Wrightovi, který vyšel v Musiaonu v roce 1921. Feuerstein v něm odvážně identifikuje centra vývoje v architektuře, mezi které zahrnuje Severní Ameriku. Uvádí a komentuje již mnohokrát zmíněnou Wasmuthovu publikaci o Wrightovi z roku 1911. O jeho architektuře píše, že pojmy částí domu a fasády u něj mizí, prozrazují exotický vliv japonský, zejména v

[137] Bedřich Feuerstein (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 1994.
[138] FRAMPTON 1992 (pozn. 24) 13.

proporcích, střechách, v seskupení jednotlivých částí a křídel a pak vliv amerického Middle-West-Styl. Wright uchopuje lépe program wagnerovské Vídně *materiál – konstrukce – poezie*, protože je narozdíl od nich neodděluje, ale zdařile je uplatňuje všechny naráz v harmonickém akordu života a radosti. [139]

Za svého prvního, pobytu v Paříži studoval divadelnictví a hospitoval ve velkém divadle na Elysejských polích a ředitele J. Hébertota a v Comedie Montaigne u Gémiera. Přivydělával si plakáty pro Švédský balet pod pseudonymem Eldsten a pracoval pro časopisy Comoedia a La Danse. Jeho poetické plakáty s kroužícími sukněmi tanečnic jsou považovány za příklady českého Art deca.[140]

Ve dvacátých letech začal spolupracovat také s Národním divadlem v Praze jako scénograf a jeho scénické návrhy, zvláště pro hry jeho přítele Karla Čapka ho proslavily i ze hranicemi. V roce 1927 byly dokonce vydány knižně v japonském a anglickém vydání. V knize je 22 návrhů a dva obrazy. Anglický titul je Theatre *Settings by Bedřich Feuerstein, Architect, Tokyo*, v japonštině je 舞台建築、建築家ファイアースタイン (Architekt Bedřich Feuerstein [Fajástajn] – Scénografie)[141] O publikaci knížky Feuersteinových scénických návrhů vyšla krátká reportáž v Národních listech z 10. dubna 1927.

Roku 1919 Feuerstein obdržel třetí cenu za návrh krematoria v Pardubicích. Ve svém článku *Krematoria* zmiňuje autor František Mencl dosavadní soutěže a projekty.[142] Dále popisuje tendence v architektuře krematorií v zahraničí. Pozastavuje se nad anglickým stylem, který je typem středověkého chrámu. Takový typ by byl podle Mencla v Československu nepřijatelný vzhledem k odporu s jakým se ke kremaci stavěla místní katolická církev. Mezi eklektickou směsí ostatních stylů mimojiné mluví o indickém mauzoleu v Drážďanech. Dá se říct, že chrámový ať už antikizující či buddhistický vzhled krematorií byl žádoucí. Koneckonců oba směry jsou charakteristické spalováním svých mrtvých.

---

[139] Bedřich FEUERSTEIN: Frank Lloyd Wright in: Musaion, svazek II., 1921, 67 – 69, in: Stanislav KOLÍBAL (ed.): Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem, Praha 2000, 13 – 15.

[140] Feuersteinovým scénckým nárhům a plakátům se detailně věnuje Vlasta Koubská v publikaci Vlasta KOUBSKÁ/ Vladislava VALCHÁŘOVÁ: Bedřich Feuerstein; Scénografie a architektura (1892 – 1936) (kat. výst.), Praha 1996. O Feuersteinově plakátu v souvislosti s českým art decem speciálně referuje katalog výstavy České Art Deco 1918 – 1938(kat. výst.), Praha 1998.

[141] V japonštině o knize publikoval v bulletinu univerzity Waseda Petr HOLÝ: Inscenace hry Asagao v podání české avantgardy (チェコ・アヴァンギャルドによる「朝顔」上演をめぐって) in: Waseda Daigaku Daigakuin Bungaku Kenkjúka kijó, No. 50, Vol 3, Tokio 2005.

[142] František MENCL: Krematoria, in: Stavba, Roč. 1, 1922, 112 - 115.

Obr. 11 Nymburské krematorium, 1921-1924, B. Feuerstein a B. Sláma, foto: autorka

Město Nymburk pověřilo Feuersteina stavbou krematoria, jehož vypracoval s architektem Slámou a jež je bylo realizováno 1921 – 1924 a je v provozu od roku 1925 **[11]**. Feuerstein byl tou dobou již umělec světového rozhledu, který znal z cest Le Corbusiérův purismus a Perretovu klasicizující modernu založenou na konstrukčních možnostech železobetonu. Tyto zkušenosti činily jeho práci v porovnání s vrstevníky vyzrálejší a rafinovanější.

Krematorium je na první pohled puristická architektura s výrazným bílým válcem šímovsky se vznášejícím nad obřadní síní a vstupní kolonádou. Je to poměrně malá, cihlová stavba, která svým hladkým, bílým štukem dokonale navozuje nádheru kamene, či hladkost litého, prefabrikovaného betonu.

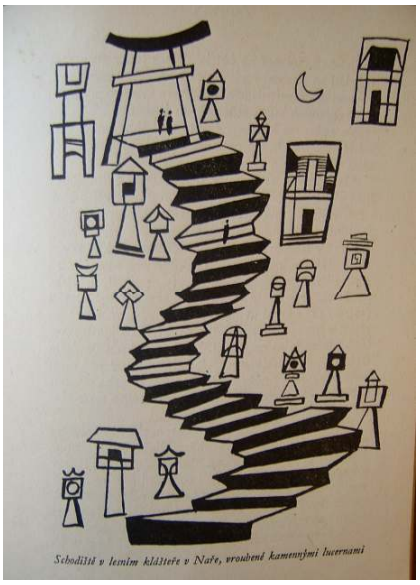
Otázka inspirace chrámovou architekturou jak ji líčí Mencl se v případě této stavby nabízí. Na jedné straně krematorium volně interpretuje dórský styl pravděpodobně převzatý z německé architektonické tradice podobně jako v případě Gunnara Asplunda a jeho budovy veřejné knihovny ve Stockholmu z let 1920 – 1928.Či a jak je architektura krematoria ovlivněna orientálním duchem či přímo architekturou japonského buddhistického chrámu je složitější. V souvislosti se sloupovou kolonádou přijde na mysl teorie o původu buddhistické chrámové architektury v antických chrámech, tak jak ji líčí ve svém eseji Šóiči Inoue[143]. Stavba krematoria spadá do doby, kdy tato diskuze byla živá, byla často v mezinárodním tisku diskutovaná a měla jednoznačnou podobu, která původ v klasické architektuře starého Řecka podporovala.

Detailem, který dokumentuje východní inspiraci je neobvyklý design první, očíslované série náhrobků, které byly navrženy spolu se stavbou a lemují vstupní alej **[11, 13]**.

[143] Šóiči INOUE: Interpretation of Ancient Japanese Architecture. Focusingon Links with World History, in: Japan Review, No. 12, 2000, 129- 144.

Obr. 12 Kamenné lucerny u chrámu v Kamakuře, Japonsko, foto: autorka

Obr. 13 Náhrobky nymburského krematoria foto: autorka



Jejich tvarosloví připomíná japonské kamenné lampy, které se tak jako tyto náhrobky vyskytují podél vstupní chrámové cesty a jejich světlo symbolizuje duše mrtvých předků **[12]**. Feuersteinovy náhrobky jsou také efektivně schránami na urny zemřelých a některé z nich dokonce zdobí stylizované plameny. Potud domněnka, kterou potvrdila ilustrace Adolfa Hoffmeistra z knihy *Made in Japan*.[144]
Jedna z mnohých perokreseb této útlé knihy totiž ukazuje schodiště k japonskému chrámu s bránou *torii*, které je lemované lucernami. Je až zarážející jak jsou si Hoffmeistrovy a Feuersteinovy stylizace podobné **[14]**.

Obr. 14 Adolf Hoffmeister, Chrám v Naře, Japonsko, perokresba

Feuerstein byl v době dokončení stavby v Paříži a po shlédnutí jejích fotografií s kritickým cynismem sobě vlastním v dopise příteli, architektu Havlíčkovi ze 6.listopadu 1925 (AV) poznamenal.

“Dnes došly ty foto krematoře, jsem z toho až smutný jak je to blbé a ošklivé.”[145]

[144] Adolf HOFFMEISTER: Made in Japan, Praha 1957.

Druhou velkou českou realizací je Vojenský zeměpisný ústav (1921-1925), [146] jehož stavbu ve svém eseji Šlapeta charakterizuje jako silně modernizující a zjednodušenou verzi monumentálního klasicismu.[147] Ani tato realizace se nevydařila podle Feuersteinových představ.

Od svého prvního pobytu byl Feuerstein v Paříži stále alespoň „jednou nohou". Jeho dlouholetý přítel, malíř Josef Šíma, který se v Paříži usadil, ho představil architektu Augustu Perretovi, jehož portrét tou dobou maloval. Perret pozval Feuersteina k sobě do ateliéru, kde bez nároku na mzdu zhruba dva roky pracoval. Za práci byl honorován pouze formou odměn a jeho podíl na projektech byl anonymní.
Dle Giediona, Perretův odkaz pro mladší generaci tkví v inovativním a flexibilním používání stavebního plánu, půdorysu a od něj odvozeného prostoru stavby. Dále využití možnosti variability přepažení prostoru, což je umožněno tím, že je tíha stavby nesena jen několika železobetonovými pilíři. Tímto způsobem pracoval také Horta a později Le Corbusiér.[148]
Další z Perretových důležitých konceptů, bylo uplatňování a pracování s protiklady trvalostí a dočasnosti, řádu a chaosu, rámu a výplně, racia a imaginace atp.[149] Tímto se do jisté míry podobá principům Josipa Plečnika, který byl také Feuersteinovým učitelem a o kterém již bylo zmíněno výše. Perretova inženýrská bravura a kreativita jistě upevnila Feuersteinovy znalosti, které mu dovolily vytvářet jeho elegantní architektonické vize. Feuersteinovým hlavním projektem u Perretů byla stavba divadla pro Mezinárodní výstavu dekorativních umění v roce 1925. O divadle píše Karel Teige v magazínu Stavba, ve kterém si všímá konstrukce, která je kombinací betonu a dřeva.
Feuerstein se o projektu zmiňuje v dopisech příteli Havlíčkovi.
13.9. 1924
"Pokud se týče Doesburga. Stýkám se zde s ním.....Jsem s ním spíše v hádce, než ve shodě.....Dělám všechny plány (tesařiny) sám a sám.....Zejména se zde člověk musí naučit logice, kterou zde mají ve všem v krvi. My Slované jaksi citově tápeme, někdy něco instinktivně natápeme. Zde jdou logicky pomalu kupředu."

---

[145] Dopis od Feuersteina je uložen ve fondu Bedřicha Feuersteina v NTM a byl také publikován in: Stanislav KOLÍBAL (ed.): Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem, Praha 2000.
[146] Návrhy publikované in: Stavba, Roč. III, 1924, 63, a také in: Stavitel, 1927, 102-103.
[147] Vladimír ŠLAPETA: Competing ideas in Czechoslovakian architecture, in: LESNIKOWSKI Wojciech (ed.), 1996, 44.
[148] GIEDION 1967 (pozn. 33) 331.
[149] FRAMPTON 1992 (pozn. 24) 108.

20.1. 1925

“Naše divadlo je už pod střechou, omítnuto, teď začínáme vnitřek, schodiště, galerie a scénu. Viděl si je v *Illustration* z 3. ledna...děsně fajn práce...budu mít divadelní kvalifikaci.....ovšem v Praze dají dělat divadlo nějakému národnímu umělci nebo legionáři....Tady se nedá vyhrát tendencí, ale dá se vyhrát dobrým prostým uměním.”

V těchto dvou dopisech publikovaných ve sborníku o Bedřichu Feuersteinovi vydaným nakladatelstvím Arbor Vitae se objevuje několik témat, které se budou ve Feuersteinově životě i díle ještě opakovat. Touha po prostém, čistém uměním, ke kterému se dopěje logikou se pro něj v Praze nenaplňovala.

Bedřich Feuerstein byl také mezi prvními odpůrci ideje architektury jako vědy a nikoli umění a již v roce 1925 ji odsoudil jako ideový extrémismus.

Píše Havlíčkovi 6.listopadu 1925.

„Naprosto nesouhlasím, že architektura není umění. Proč by jím byla do roku 1925 a náhle v Praze přestala být? Co se v Praze udělalo? Konstruktivismus – vymyslili tam?..... Zde byl vybojován – Perret je konstruktivistou, jelikož je konstruktivně tvůrčí. Ale jeho věci napáchnou upoceným konstruktivismem. Není to na nich skoro vidět – a to je tajemství skromnosti. Páni ze Stavby jsou moderní, až se potějí a smrdí to.”

Jistě největší událostí roku 1925 byla Mezinárodní výstava dekorativních umění, které se dostalo velkého exposé v mezinárodním tisku. O ohlasech na tuto výstavu u nás bude ještě zmíněno. Feuerstein byl do výstavy zapojen jednak díky projektu divadla a také jako člen poroty. Píše Havlíčkovi:

Léto 1925

“....Měl jsem tu čest být jury pro 1. sekci – architektura....”

Léto 1925

“Architektura pavilónu je velmi dobrá a jen Gočárovi je co děkovat, že se na zdejší výstavě tak držíme.Janákův interiér je hrůza....bierhalle – středověk. Z cizích je nejlepší rusko-bolševický Melnikov, pak český, dánský a rakouský. Pěkný je japonský, ale je to folklór **[26]**. Hrozný je polský, belgický a italský.”[150]

Je zřejmé, že se Feuerstein dobře znal s architektem arménského původu Gabrielem Guevrekianem, který se proslavil svými zahradními projekty. Z jejich korespondence je znám

[150] Tyto tři dopisy od Feuersteina jsou uloženy ve fondu Bedřicha Feuersteina v NTM a byly také publikovány v Stanislav KOLÍBAL (ed.): Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem, Praha 2000.

dopis od Guevrekiana Feuersteinovi do Tokia, kde ho žádá o přátelskou službu. Oba se také podepsali pod protest proti neúčasti skupiny De Stijl na výstavě 1925 společně s Tzarou, Loosem (uveden jako Čech), Gropiem a dalšími.[151] Bylo by zajímavé odhalit více o jejich vztahu a výměně názorů.
V roce 1925 byla Feuersteinovi nabídnuta asistentura na Akademii výtvarných umění v Praze. Tato nabídka, po které by asi Feuerstein jinak velmi toužil přišla ve chvíli, kdy mu architekt Antonín Raymond nabídl spolupráci v Japonsku. Lákavým dálavám a hlavně profesnímu růstu, tedy možnosti stavět pod vlastním jménem, bylo těžké odmítnout.

Několik následujících dopisů Feuersteinovi od Josefa Havlíčka vystihuje jeho první dojmy z Raymonda z jeho návštěvy v Čechách. Jako správný přítel se snažil zjistit o Raymondovi a Japonsku co nejvíc, snažil se spojit s malířem Vojtěchem Chytilem a architektem Janem Letzelem, kteří Raymonda znali z japonského prostředí.
16.9.1925
"...Za prvé je nového to, že je tady p. Reimann (Raymond z Tokyo, se kterým budeš mít asi příležitost mluvit asi za 14 dní, protože říkal, že pojede přes Paříž). Právě jdu od Gutfreunda, kde jsem se s ním seznámil a musím říct, že mi ten hoch imponuje, to ti je znamenitý, co on nastaví všechno. Jsou mezi tou spoustou věci velmi krásný a každopádně i to, co on říká, že musel dělat na kšeft je daleko modernější než je třeba zvyk v Praze. Přirozeně, že hodně těch věcí má v sobě hodně wrightovského, ale myslím, že to není nic tak hrozného, jako tady bylo dlouho mínění, že nezbytně musí každý vynajít střelný znak aby mohl dělat dobrou architekturu..... Má prý přání, abys s nim jel do Japonska nevím jestli ti o tom psal. To by však bylo dost na kvalt, když on za 14 dní pojede. Šel bys? Mám poprvé příležitost něčeho litovat, kdybych uměl anglicky aspoň trochu."
21.9. 1925
"Byl sem dnes večer zase u p. Reimanna, nevím najisto co a jak si má o něm člověk myslet, každopádně ta spousta věcí je imponující. Snad ti poslal nějaký telegram, říkal mi dnes, že tě na cestě sebere a že pojedeš s ním do Tokyo. Jeď, člověče, je to docela dobrá příležitost. Myslím, že bys přivezl ještě jiné věci než tenhle obratný Američan.....setkat s p Letzlem (jestli se nepletu to jméno), který byl též u Wrighta a myslím též v Japonsku."
Feuerstein mu odpovídá:
25.9.1925

[151] Yve-Alain BOIS: Modrian and the Theory of Architecture, in: Assemblage, No. 4 (Říjen), 1987, 102-130.

“ ....o Raymondovi vím, jsem připraven a mám už visa, prozatím československá. Jsem Viktorovi hrozně vděčný, že mě to tak zofýroval.”
Havlíček, 6.10. 1925:
“.....Půjdu teď, jak mi zbude čas navštívit jistého Chytila, malíře (jaký nevím, asi špatný) ze Šanghaje nebo z Pekingu, kterého jsem potkal v tramvaji nedávno, je tu na dva měsíce, zná nějak Raymonda a nemá o něm zdá se nejlepší mínění; referát pošlu.”
23.10.1925
“...S pp. Letzlem a Chytilem jsem doposud nemluvil, k poslednímu se zkusím zítra nebo v neděli vypravit a p. Letzla mi slibuje starší Kerhart (Kerharti dělají Žižkov)...”[152]

Feuerstein, 2.11.1925
“Být u Perretů designer ca va (to jde), ale mám už toho dost za 18 měsíců. Být u Raymonda naddesinatérem...c’se pas la meme chose.....(to není to samé)..Všiml jsem si, že jsou Raymondovy půdorysy nevyvážené a zbytečně komplikované. Bylo mu jistě nemožno si s tím hrát, on vždy spěchal. Ale my zde teď – jdeme pomalu, hledáme perfection.”

Havlíček, 2.11.1925
“...publikace od Wasmuthu z redakce van de Velde (od Perreta tam samozřejmě nic není....) jsou tam interiéry od Jeannereta, který vypadají skvěle. Ten hoch je opravdu znamenitý, ty fotografie vypadají jak japonské tušové obrázky, je v tom tak skvělá plastičnost a volnost, ...k panu šéfovi (Gočár), říkal, že možná ani do Japonska nepojedeš...chtěl by tě za asistenta.”
14. listopadu (AV) píše Feuerstein Havlíčkovi z Paříže, rozhodnou větu:
“.....Uznáš sám, že po Paříži a Perretovi je asistentura krok nazpět.”
Hned po příjezdu do Jokohamy, píše věrnému Havlíčkovi.
6.5.1926.
“Právě jsem dojel do toho Japonska, první dojmy jsou báječné. Zde to nevypadá kýčařsky. Je to země, kde je velmi málo du movais gout (špatného vkusu): Mouvais gout se nalezne v krámech pro amerikány. Ti nakupujou falešné starožitnosti za těžké jeny, když vedle na trhu se dají koupit za pár senů nádherné koflíčky a čajníčky velmi jednoduché, pestré....je tu čisto. Dělníci přitom pracují v bílých pletených rukavicích, které skvostně zkombinovali s americkými čepicemi. ...U nás je věc jaksi falešně monumentalistická, jako pan všichni šéf Gočár.”

[152] Feuerstein se s Chytilem později potkal za jiných okolností a vyměňoval si s ním přátelské pozdravy.

“V Japonsku se nebojí být moderní – holky v kimonech v autech, moderní baráky vedle Ter (o tera – chrám) , vůbec serou na tradici, ale ta je neopouští....bar kde sedím. Úplně puristicky zařízen. Jen jónské sloupy nesou strop. Pak je zde kulaté zrcadlo a překrásná azalka. A je to japonerie comme il faut (jak má být).”

Bedřich Feuerstein začal v Japonsku spolupracovat s Antonínem Raymondem, který se tam etabloval v po úspěšné spolupráci s F L Wrightem.
V dopise manželce Noémi Raymondové ze 14. května 1926 publikovaném v katalogu Raymondovy výstavy se Raymond zmiňuje také o Feuersteinovi. Pochvaluje si jak je Feuerstein pro něj přínosem, že z něho mluví Perretovská logika a oduševnělá sensualita. Také se od něj učí pracovní disciplíny, které se mu nedostává. Píše, že mu pomáhá s nábytkem.[153]
Na podzim 1926 (AV) píše z Japonska Havlíčkovi o Wrightově Hotelu Imperial, který stavěl ze asistence Raymonda:
“C’est genial, mais s’est idiot (je to geniální, ale hloupé)– jak by řekl le Corbusier. Je to takový americký nad Kotěra, nad umprumák.....artist každým coulem. Pan šéf (Raymond) má od Wrighta jen to estétství, o které často vedeme spory. Já se držím zuby nehty Francouzů a jejich logiky (jako jediných logicky myslících lidi). Ale, bývám přistižen panem šéfem při nelogičnosti.”
V dalším dopise Havlíčkovi píše 20.5.1926:
“....skicy dávám pp. Hattorimu, Nakagawovi a Učijamorimu. To, že moc anglicky neumím, nevadí, oni také moc ne, tak se shodujeme....Autobusy jsou tak nízké, že i větší Japonci se musí ohýbat.”
Z notesů, které jsou také spolu s korespondencí uloženy v archivu Národního technického muzea vyplývá, že byl Feuerstein polyglot. Zápisky a překlady japonských jmen jsou poznamenány v angličtině, francouzštině, pouze málokdy česky.

Na fotografiích z pozůstalosti se také dochovalo, kde Feuerstein v Japonsku bydlel **[15]**. Bydlel v luxusním domě v tradičním japonském stylu ze zahradou, který jakoby ztělesňoval ideál japonského bydlení charakterizovaný v jeho pozdějších esejích. Společně s kolegou Mojžíškem trávili také hodně času s Raymondovými, zvláště s Noémi. Feuerstein 9.12.1926 píše sestře Anně.

[153] Plné znění dopisu je v příloze f. této práce.

Obr. 15 Dům v Omori, Feuerstein bydlel v prvním patře. Na fotografii s panem Abe, s Miss Florence Young a p.Fierlingerem (archiv NTM Foto: autorka)

"S paní šéfovou (Noémi Raymond) a její maminkou na pikniku.....zapadlou vesnicí, všechny ženské jsou v kalhotech"[154]
Budoucí výzkum snad odhalí Feuersteinovu úlohu v kruzích, které Noémi Raymondovou obklopovaly daleko hustěji než-li jejího manžela.

Velvyslanectví SSSR v Tokiu byla jednou s realizací Feuersteinových návrhů. Luxusní jednopatrovou budovu provázelo od prvních stádií realizace plno problémů, které kouzelně v článku o této stavbě popisuje architekt a Feuersteinův spolupracovník Kameki Cučiura. O stavbě vyšel ještě jeden článek od Karadži Okudy. Oba byly publikovány v architektonickém magazínů Šinkenčiku a jsou přeloženy níže.
Stavba byla současníky považovaná ze moderní a reprezentativní, což perfektně korespondovalo s funkcí stavby a s povahou mladého státu SSSR. Stavba byla v mnoho směrech originální. Například způsobem, jak v sobě dlouhý blok stavby skrývá vlastně tři budovy se třemi funkcemi: reprezentační, úřední a civilní (byt velvyslance). Tyto tři funkce jsou naznačeny v tvarosloví fasády, v rizalitech a oknech. Toto členění je sice pouze náznakové, ale přesto srozumitelné. Právě toto schopnost jednoty v rozmanitosti dosažená velmi jednoduchými prostředky je myslím tajná zbraň Feuersteinova designu.
Další charakteristikou jsou detaily, jako například řada oken zdvižená v nepatrném oblouku, které individualizují jinak přísné linie a formy. Stavbu doplňuje velká zahrada.
Japonští kritici si všímali hlavně společenských detailů stavby, jako byly například tři balkóny na střeše, které jsou vyhlídkami do zahrady a také přiznávají i v oblasti střechy trojdílnost hlavní budovy. Tento stavební detail zdůrazňuje reprezentativnost budovy a dodávají jí až skoro zámecký charakter. To vše však velmi jednoduše a moderně.

[154] Všechny až dosud citované dopisy jsou uloženy ve fondu Bedřicha Feuersteina v NTM. Dva dopisy, které mají za datem (AV), byly také publikovány v Stanislav KOLÍBAL (ed.): Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem, Praha 2000.

Obr. 16 Vila v ulici U dívčích hradů, Karel Honzík a Josef Havlíček, 1929

Vila redaktora Jíšeho v ulici U dívčích hradů z roku 1929 z ateliéru Karla Honzíka a Josefa Havlíčka je podobně jako ambasáda SSSR ozdobená funkcionalistickým způsobem **[16]**. Oběma budovám je společné venkovní točité schodiště, které spolu s hladkými sloupy připomínají Feuersteinovy japonské realizace. Točité schodiště je zároveň charakteristickým prvkem Raymondova tvarosloví a je možné, že ji do projektu přidal. K ladným vlnám a hmotě balkónů působí až příliš dynamicky. Detail budovy ambasády USSR vyšel v roce 1936 v magazínu Družstevní práci č. 3.

Bylo by zajímavé zjistit v jakém stavu se budova ambasády Ruské federace dochovala z pohledu intaktnosti původní Feuersteinova designu. Bohužel ani oficiální dopis a urgence z Českého centra v Tokiu nevyvolaly žádnou reakci z ruské strany.[155]

Obr. 17 Vstup do ústřední budovy koncernu Rising Sun v Jokohamě, 1926-1927 (Kitazawa collection)

Další projekt ústřední budova a kolonie 17ti vil zaměstnanců ropného koncernu Rising Sun v Jokohamě (1926-1927) nese také známky feuersteinovské elegance. Hlavní budova vykazuje charakteristickou proporčnost, trojdílný archaizující vstup se dvěma sloupy, který je podobný hlavnímu vstupu do Vojenského zeměpisného ústavu, majestátní kolosální řád hladkých sloupů, výrazné římsy a okosený roh trojbokého půdorysu **[17]**. Okosené rohy či rizality

[155] Za oficiální dopis ze dne 4.2. 2008 mnohokrát děkuji Mgr. Petru Holému.

diamantového tvaru se u Feuersteina objevují velmi často. Jsou patrné hlavně ve stavbě nemocnice svatého Lukáše (1927-1930) a i v budově Čikatecu (projekt s Kameki Cučiurou, 1929). Je zajímavé, jak tento jednoduchý tvar, který je jenom a málo komplikovanější než nejzákladnější pravoúhlé tvary funkcionalismu, Feuersteinovu architekturu ozvláštní a zdynamizuje. Nejvíce to vynikne u stavby budovy Čikatecu, jejíž ustupující okosený nárožní rizalit zajímavě rozbíjí lineárnost a přísnou pravoúhlost celé stavby.

Obr. 18 Hlavní budova Rising Sun koncernu, Jokohama, 1925-28, perspektiva, perokresba, tužka a akvarel na papíře, 16.7 x 27.5 palce, signováno Antonin Raymond, 1927, Sugijama Collection

Projekt Mezinárodní nemocnice sv. Lukáše byl bezesporu největším Feuesteinovým projektem v Japonsku. Československá ambasáda důležitým způsobem zasáhla do počátečních jednání mezi americká misií a architekty a pomohla Raymondovi k získání tohoto prestižního projektu. Mohutná dvoukřídlá budova s náznakem perretovské věže stále v Tokiu stojí. V anglicky psané příloze Japonských Timesů vyšla v září 1933 velká dvojstránka o otevření nemocnice sv. Lukáše a jeho personálu. Jako manažer je tam jmenován Čech Jan Nálepa, který k projektu přišel spolu s Raymondem a jeho českým týmem.

Mnoho detailů uplatněných na menších residenčních stavbách Feuerstein plně rozehrává v živé písni architektury nemocnice svatého Lukáše. Nemocnice dokonce vešla do literatury, slavného románu *Sestry Makiokovi* od Džun´ičiró Tanzakiho, kde jedna z hrdinek říká, že by ráda v nemocnici pracovala alespoň jako ošetřovatelka, jelikož se tam dobře stůně.[156]

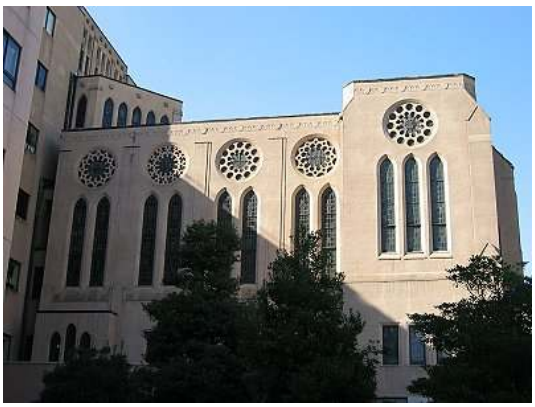
[156] Tuto zajímavost uvádí Věra HALÁSZOVÁ v textu útlého katalogu výstavy Náprstkova muzea: Výstavka měsíce Bedřich Feuerstein Lovec Absolutna – Výstava k výročí devadesáti let Feuersteinova narození (kat. výst.), Praha 1982.

V rámci projektu jel Feuerstein na studijní cestu do Ameriky, kde navštívil nemocnice v New Yorku, Cleevlandu, Los Angeles, Washingtonu, Richmondu a Honolulu. V korespondenci je také jeden dopis od Raymonda, který mu posílá do Ameriky ze 17.července 1928:

"...Odjížděl jsi do Washingtonu navštívit Claudela? Doufám, že tě dobře přijal a že tvé žádosti vyhověl.....Italská ambasáda v Charanji je success. Standard Oil building uspěl s majiteli a obecenstvem děláme skicy na velkou továrnu v Kóbe a stavíme Rising sun residencies konečně. Okayama se již také staví celá..."[157]

Z toho a jiných Raymondových dopisů vyplývá, že byl Feuerstein zapojen do mnoha projektů firmy a to i do takových, o kterých to není všeobecně známo. V jednom z dříve jmenovaných dopisů se také dočteme, že Feuerstein pracoval i na designu nábytku atp. Tato zákoutí Feuesteinova pobytu v Raymondově kanceláři je nutné odhalit a to hlavně z japonských pramenů.

Po Feuersteinově náhlém odjezdu z Japonska v únoru 1930 byl Raymond nucen z projektu nemocnice



Obr. 19 Detail kaple nemocnice sv. Lukáše

rezignovat a ten byl dokončen jiným ateliérem nepříliš šťastným způsobem. Věž nemocnice sv. Lukáše byla namísto vysoké elegantní perretovské věže dokončena, jak říká Feuerstein, po americku. Raymond toto také komentuje ve své autobiografii, cituji:

"Kaple ve svém konečném návrhu je jednou z těch vyčichlých, litinových, gotických kreací, oblíbených u starých panen **[19]**."[158]

Obr. 20 Detail vstupu do nemocnice

[157] Tento dopis je publikovaný v příloze katalogu v výstavě Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond, in: HELFRICH Kurt G.F./ WHITAKER William (ed.), 2006.
[158] Antonín RAYMOND: Antonin Raymond: An Autobiography, Tokio 1973, 113 -114.

Až v roce 1954 se v korespondenci čtenářů magazínu the Architecture Review objevuje dopis od Antonina Raymonda, který se váže k článku o Augustu Perretovi z předchozího čísla *The Doctrine of Auguste Perret* a který rehabilituje úlohu Bedřicha Feuersteina při stavbě této mezinárodní nemocnice.[159] V něm uvádí, že ačkoli Perreta vždy obdivoval, nedocenil filozofický podtext jeho tvorby do té doby, než pracoval s jeho nadaným žákem Bedřichem Feuersteinem, který přišel do jeho kanceláře rovnou z Perretova ateliéru. Feuersteinův pobyt měl zásadní a dlouhodobý vliv na Raymondovu tvorbu, jak tvrdí Raymond ve svém dopise, který vyústil v projektu Mezinárodní nemocnice sv. Lukáše v Tokiu. Dále pokračuje, že se bohužel setkali s odporem podobně jako se to stalo Perretovi a od (rozestavěného) projektu museli odstoupit. Je tragické, že Feuerstein zemřel tak mlád, jelikož by zřejmě velmi úspěšně pokračoval ve šlépějích svého učitele. Nemocnice sv. Lukáše a v článku o Perretovi zmiňovaná kaple Ženské křesťanské koleje byly navrženy krátce po sobě mezi lety 1923 – 1927. Po mnoha letech v Japonsku strávených mimojiné studiem japonské architektury si Raymond čím dál více uvědomoval, že Perretova teorie architektury (la theorie de l´architecture) a prastará tradiční filozofie japonské architektury jsou prakticky identické. Typickým aspektem japonského umění i architektury je postihnout samotnou esenci věci, která je dosažena nekonečným zjednodušováním a eliminací nadbytečného. Hlavním cílem architektury je vytvořit jednotu spirituálně fungující, z perfektních materiálů, jednoduše, přirozeně a přímo. Umělec se snaží o odtržení sama sebe od uměleckého díle v zájmu objektivní pravdivosti, což je plně v rozporu s euro-americkým vyjádření umělecké subjektivity. Podle Raymondova Perret bojoval právě s tímto, s obětováním obecných pravd a principů za cílem vyjádřit architektovu osobnost či originalitu. Tímto se Perret podstatně liší od Le Corbusiéra, Wrighta, Gropia, Miese van der Rohe, atd. Jeho dílo je obdařeno trvalou hodnotou a přetrvá svou ´krásou ruin´. Důležitá kvalita, která podle mého názoru spojuje dílo Perreta, Feuersteina a Raymonda je cit pro vhodnost, schopnost pochopit prostředí, materiál a další okolnosti stavby a navrhnout unikátní, syntetické řešení.

Korespondence s Feuersteinovým bývalým kolegou, inženýrem Janem J. Švagrem je skoro tak rozsáhlá jako korespondence s architektem Havlíčkem a převážně se týká důsledků a okolností Feuersteinova propuštění. Švagr opustil firmu nedlouho poté a o Raymondovi napsal v dobrém.[160]

[159] Originální znění tohoto dopisu je v příloze e. Této práce. In: The Architecture Review, Vol. 115, No. 685, (January) 1954, 1-2.
[160] Švagrova korespondence Feuersteinovi je uložena ve fondu Bedřicha Feuersteina v NTM.

22.9.1930

“Dovedete si představit jak bylo těžké po vašem odjezdu pracovat. R. (Raymond) chtěl vzít všechno do svých rukou.... Má tady tak špatnou pověst, že by bylo stydno s ním pracovat. ..Myslím, že by bylo na čase, aby byl vyzván k rezignaci na post hon. konzula a nečekat, až zdejší konzulové budou protestovat.”

Okolnosti Raymondova konzulství byly přinejmenším pochybné. Titul dostal hned poté, co splatil dluh Spolku posluchačů architektury (SPA). Přesto o něm v Čechách zbylo nevalné mínění hlavně mezi příslušníky jeho generace, kteří si jeho aféru pamatovali. Více podrobností bude zmíněno v souvislosti s korespondencí Ing. Jindřicha Fialky.

29/10/1930

“R. byl rozhodnut se s Vámi rozejít a nechtěl to udělat po dobrém. Chtěl vás z Japonska pryč.....jsem svědkem že jste kontrakt uzavřeli....Projížděli jsme nedávno s Dr. T. (Tauslerem, iniciátorem stavby nemocnice sv. Lukáše) okolo ruské ambasády ....a on říkal, že máte dobrý vkus. ..Těší mě, že Vám nabídli profesuru. Můžete se habilitovat nejenom na japonskou architekturu, ale i na nemocnice. V Evropě takových specialistů není. A ani v Americe jich není mnoho.

Pamatujete, jak jsem Vás tenkrát vybízel, abyste dělal doktorát na japonskou architekturu? Abyste si připravoval fotografie a materiál? Tady jap. architektura jakou známe ze stavby jap. residencí ubývá. Ubíjí se “evropskými” styly.”

V tomto dopise Švagr naráží na to, že byla Feuersteinovy nabídnuta profesura. V jednom z dopisů architektu Bedřichu Rozehnalovi se Feuerstein zmiňuje o konkursu na profesuru na Fakultě architektury brněnské Vysoké školy technické, ze které nakonec sešlo z nedostatku financí.[161]

Znovu Švagr 10/11/1930

R se obou chtěl zbavit, jelikož v nich viděl konkurenci “....O Raymondově životním tajemství vědí Japonci víc než si myslíme. Patrně o něm sháněli zprávy v Praze, než byl jmenován konzulem nebo brzy po tom.”

4/2/1931

“...Mojžíšek odjel, psal na nás “lichotivé reporty” pod diktovkou Raymonda.”

9/2/1931

[161] Autor článku Vladimír Šlapeta doplňuje, že kýžená profesůra byla obsazena až v roce 1936 (rok Feuersteinova tragického úmrtí) architektem Bohumilem Babánkem. Vladimír ŠLAPETA: Feuerstein Rozehnalovi. Dva dopisy z Brněnského antikvariátu, in: Architekt. No. 2, 2003, 71.

“Celá moje praxe u R. nic neplatí, všichni si myslí, že on dělal všechno sám.”

Obr. 21 Skupinové foto, zleva: J.J. Švagr, uprostřed stojí kaligrafka Macuko Kató, p. Mojžíšek a úplě vpravo Bedřich Feuerstein (archiv NTM, foto: autorka)

Memorandum z 20. ledna 1930 o Feuersteinově odchodu dokumentuje pro něj nešťastnou událost, která byla nešťastnou nejen profesně ale urazila ho i osobně. Jak Švagr naznačil ve svých dopisech, roztrpčení Raymonda nebylo motivováno náhlým nedorozuměním, ale dlouhou promyšlenou úvahou, která byla zřejmě motivovaná strachem z konkurence. Doklad je podepsán Raymondem a Mojžíškem a Feuerstein se v něm mimojiné zavazuje opustit Japonsko narychlo do začátku března. Hlavičkový papír jmenuje všechny tři spolupracovníky včetně Ing. Švagra.
O osobnosti Oldřicha Mojžíška toho mnoho není známo. Pracoval u Raymonda zřejmě jako projektant. S Feuersteinem spolu trávili asi hodně času, jelikož se dochovalo mnoho jejich společných fotografií a také dopis po odjezdu z Japonska. Švagr se o něm nevyjadřuje příliš lichotivě, ve smyslu, že při Feuersteinově odchodu jeho situaci u Raymonda nepomohl, spíše naopak.

Feuersteinova vlastní slova k rozchodu s Raymondem se nachází v dopisu Ministerstvu zahraničních věcí uloženém v archivu Národního technického muzea. Záminkou k propuštění bylo “dopustil se indiskrétnosti vůči manželce pana legačního rady Benjamina Szalatnaye o minulosti Raymonda. Raymond ho prý nazval zlodějem a kriminálníkem, což dosvědčili

inženýr Jan J. Švagr, zaměstnaný jako ředitel stavby nemocnice, a také páni Robinson a Hoffman, američtí dohlížitelé stavby."
V dopise Ministerstvu zahraničních věcí Feuerstein oficiálně žádá o nápravu z důvodu urážky a také nevyplaceného bonusu ze šest měsíců. Ve finanční tísni byl dokonce nucen požádat o pomoc velvyslance Karla Hallu. Svůj dopis ukončuje dojemným tvrzením, že:
"Záleží mi na tom, aby moje pověst byla i v Japonsku bezvadná, jelikož jsem tam za svůj čtyřletý pobyt získal mnoho přátel."

Na cestě z Japonska se Feuerstein na lodi seznámil s baronkou Čijo Sacuma, která byla sama úspěšnou malířkou v Paříži.[162] Její manžel již zmíněný Džuróhači Sacuma, byl osvícený sběratel a mecenáš umění, který v Paříži postavil jakýsi japonský dům, který sloužil jako místo setkání s japonským umění a zároveň jako ubytovna pro japonské studenty či umělce. V korespondenci se dochoval pozdrav a fotografie Čijo Feuersteinovi z roku 1932.

Japonskou etapu Bedřicha Feuersteina uzavře překlad článku *Vítáme pana Feuersteina a jeho klidnou architekturu v Tokiu v období rekonstrukce; K prosvětlené a umělecké tvorbě*, který o něm vyšel v jednom z nejčtenějších japonských deníků Tokio ničiniči šinbun a napoví více o tom, jak byl Feuerstein a jeho práce respektovaná soudobou japonskou veřejností.

Přáním nás všech bylo, aby teď, kdy se snažíme vybudovat vkusné (umělecké) prosvětlené a přitom pohodlné bydlení pro obyvatele Tokia (zničeném zemětřesením, pozn. překladatele), přišel architekt, který by rozuměl japonskému životnímu stylu, který přímo koresponduje s japonskou kulturou, než-li aby přišel někdo, kdo bude stavět budovy v jakémsi americkém stylu. Proto v Tokiu rádi vítáme Bedřicha Feuersteina, který nejen že je slavným evropským scénografem, ale je i jeden s progresivních architektů architektonického světa. Narodil se v umělecké zemi české (Bohemia). Spolu s Roelf du Mare pracoval jako scénograf pro Divadlo v Elysejských polích v Paříži, čímž si vysloužil uznání Pařížanů. V Praze potvrdil svůj talent tím, že používal nové scénografické metody v Národním a Vinohradském divadle. Jeho reputace se ještě zvýšila, kdy vytvořil několik scénických návrhů pro hry svého přítele, dnes jednoho z nejslavnějších evropských dramatiků Karla Čapka (autor např. Ze života hmyzu). Po roce 1924 procoval z nyní populárním architektem Augustem Perretem na projektu divadla

[162] Životopis Čijo Sacuma spolu s reprodukcemi jejich děl je k nalezení (v japonštině) v katalogu výstavy, in: Salon Des Artistes Japonais and Baron Satsuma: Japanese Artists in Europe before World War II (kat. výst.), Tokušima 1998, 112.

na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v roce 1925. Předtím postavil krematorium v Nymburce, které je příkladem umění moderní architektury. Náhoda tomu chtěla, že minulý rok potkal architekta Raymonda, Američana narozeného v Čechách, který ho pozval do svého architektonického studia a ke spolupráci na projektu Nemocnice sv. Lukáše v Cukidži (nyní Cukidži Seiróka Bjóin, pozn. překladatele) Do jednoduché siluety svého designu, který je smělý a dynamický, vložil výraz lásky. Krása této architektury vzbudila senzaci mezi odbornou veřejností. Feuerstein je jedním s obdivovatelů prostoty a umělecké kvality japonského domu. Veřejně tvrdí, že harmonické prostředí zvláště čajové místnosti je velmi blízké ideálu moderní architektury. Kameki Cučiura z firmy Ogura říká:" Feuerstein Japonsku opravdu rozumí. Fakt, že tu nyní v době rekonstrukce po zemětřesení máme jednoho z mistrů evropského moderního architektonického umění jistě stimuluje a uklidní chaos, který nyní panuje ve světě japonské architektury."[163]

Potěšením během jeho japonského pobytu byla spolupráce právě s architektem Kamekim Cučiurou, který je v článku citován. Společně navrhli dva projekty budovu Čikatecu v Tokiu (1929) a kulturní dům Saito Kaikan v Sendai (1929). Plány kulturního domu v Sendai byly publikovány v časopisu Musaion v roce 1929. Za projekt Čikatecu dostali první cenu (200 jenů). Architekt Kameki (někdy Kidžó) Cučiura mimojiné spolupracoval s Wrightem na Hotelu Imperiál a také s Raymondovým studiem. Později pracoval pro stavební kancelář Ogura gumi. Paralelně se zúčastňoval soutěží a pracoval na vlastních projektech. Byl autorem zajímavého článku o stavbě ambasády SSSR v Tokiu v magazínu Šinkenčiku, jehož překlad je níže a plné znění v příloze c. Jeho manželka Nobuko Cučiura (1900 – 1998) byla první úspěšná japonská architektka. Mezi lety 1924-25 byli společně s manželem v Taliesinu u F.L.Wrighta. Její práce zůstala skryta pod jménem firmy jejího manžela. Ve společnosti elegantní architektky Nobuko a jejích sester trávil Feuerstein hodně času, jak se to jeví z jejich společné korespondence.[164]
Kameki v dopise z června 1930 reaguje na Feuersteinovo setkání baronem Sacumou a říká, že je to velmi bohatý a mírumilovný člověk a že vystavěl ubytovnu pro japonské studenty v Paříži. Také zmiňuje, že jeho přítel, architekt Richard Neutra přijel do Japonska, kde také přednášel. Setkal se zde s mladými a architekty Maekawou a Jamadou, pro kterého Feuerstein napsal doporučující dopis k Šímovi do Paříže. Na setkání s Neutrou naráží i ve svém článku o ambasádě SSSR. Orientační překlad článku *O Sovětském velvyslanectví* v magazínu

[163] Originální znění článku je v příloze b. této práce.
[164] Korespondence od Kamekiho a Nobuko Cučiurových je uložena ve fondu Bedřicha Feuersteina v NTM.

Šinkenčiku z roku 1931 se nachází na stranách 3 – 5 a autorem je Kameki (někdy čteno Kidžó, pozn. překladatele) Cučiura.[165]

Velvyslanectví bylo postaveno v oblasti Mamiana, Azabu, Tokio. (V úvodu se zmiňuje o čem bude v textu mluvit a o monumentalitě a důležitosti nově vznikající architekturu v Sovětském svazu. Jako příklad udává Le Corbusierův Centrosojuz.) Cučiura firmy Ogura Construction byl poctěn, že mohl být členem architektonického týmu.

1.

Architektura velvyslanectví se vyznačuje uceleností a čerstvostí nové architektury. Vnější vzhled působí nenuceným dojmem; upoutá jemnou přírodní barevností, intaktními stěnami a řadami velkých oken. Když Neutra[166] přijel před několika měsíci do Japonska, ukazoval jsem mu veškerou moderní architekturu od Širakajy po Horigučiho betonový dům v Meguru **[36]**.[167] Také jsme navštívili budovu velvyslanectví. Tyto tři stavby reprezentují tři různé názory v nové architektuře. Širakaja má něco, co nenajdeme u ostatních. Je to překrásná dekorace ve vnějším reliéfu stěn, umělecká originalita, například v designu vitráží a v inovativním uplatnění nových technologií jako je výtah nebo elektrické osvětlení. Horigučiho stavba nese jeho charakteristický rukopis a není jí co vytknout. Budova velvyslanectví tuto vysokou sofistikovanost postrádá. Velvyslanectví není nijak zdobeno, není zde použita delikátní technologie a nemá jakési roztroušené detaily. Je to jednoduchý a optimistický design, který je jeho velkou předností a slabinou zároveň.

2.

Cesta k tomuto designu, jak ho vidíme dnes, byla velmi klikatá a mnohdy zapeklitá. Na začátku procesu stáli dva konzultanti Dr. Sano a Dr Rjó Ókuma, kteří vybrali několik stavebních firem a požádali je o kvalitní design a odhad ceny. Vybrali návrh, který byl dobrý a laciný. Zeptal jsem se Dr. Sano, proč se rozhodli pro tuto metodu soutěže a tato kritéria. Odpověděl mi, že si myslí, že architektura by měla následovat ekonomická kritéria, tedy být laciná a je na firmě, aby takové řešení našla. Připustil, že je potřeba dobrého architekta, ale ani to neřeší všechna úskalí.

I když se jim podařilo dojít tímto způsobem k projektu stavby, velvyslanectví ho odmítlo, zastavilo jejích řízení a zadalo tento projekt Raymondově studiu.

---

[165] „Orientační“ překlad je uveden z toho důvodu, že se jedná o odborný text psaný starší japonštinou, tedy jazykem před reformou po druhé světové válce. Bylo by vhodné přeložit tyto dva články důsledně za asistence znalce stavební technologie, jelikož jsou zajímavým svědectvím o dobovém myšlení o architektuře v Japonsku.

[166] Richard Neutra byl americký architekt česko-rakouského původu (1892 –1970)

[167] Pravděpodobně šlo o Horigučiho rezidenci Kikkawa z roku 1930. O architektuře Sutemi Horigučiho i o rezidenci Kikkawa je více podrobností v kapitole V. Japonská situace.

I já jsem byl mezi architekty, kteří vstoupili do konkursu o návrh velvyslanectví a chtěli vyhrát. Můj návrh byl před rokem vystaven na výstavě Kenčiku gakkai (Architektonický institut). Někteří si mysleli, že jsem konečným architektem dnešní stavby, jelikož je můj návrh tomu stávajícímu velmi podobný. Ale to není pravda. Během konkurzu jsem často navštěvoval českého architekta Feuersteina, který můj návrh kriticky komentoval. V době uzavření konkurzu byl Feuerstein v Americe a tak můj výsledný návrh neviděl. Velvyslanectví SSSR nakonec požádalo o projektování budovy Raymonda, pro kterého Feuerstein pracoval. Tím se stalo, že jsou si oba návrhy podobné.

3.

Raymondův tým sice vypracoval návrh a plány, ale kvůli mnoho popotahávání dozor nad stavbou kontrolovalo velvyslanectví samotné. Díky tomu originalita stavby silně utrpěla a stejně tak i její prostorové řešení. Preciznost detailů a celková novost zmizela. Například, stěny z umělého kamene blízko vestibulu působí zvláštně, parapet byl vyveden obhrouble a není věrný původnímu designu. Vnější dekorace také působí dokonale, jelikož znovu opakuji, nebyla konzultována s architektem. Asi polovina světel byla přivezena ze sterého velvyslanectví. Zbytek byl nově zakoupen. Stará světla jsou starožitné lustry, nová světla nekorespondují s původně navrženými. Dojem z nábytku je smíšený, jelikož byl použit starý nábytek, který byl pouze přelakován barvou navrženou architektem. Nedokonalost nábytku vyniká ve velmi jednoduchém designu pokojů.

4.

Tuto sekci začnu půdorysem velvyslanectví. Budova je vlastně rozdělena do tří částí. Reprezentační, úřední a obytná část pro zaměstnance. Reprezentační část činí přijímací pokoje, jídelna, kuchyně a taneční sál. Úřad se skládá s kanceláří a knihovny a obytná část jsou byty sekretářů, zaměstnanců a velvyslance. Tyto tři funkce a části jsou všechny pod jednou střechou, nikoli jak je tomu u Anglického velvyslanectví, kde jsou byty situovány v samostatné budově či budovách.[168] Obytná část je rozdělena na tři byty zaměstnanců a jeden byt v japonském stylu pro japonské členy týmu. Přízemí východní části hlavního křídla je okupováno reprezentačními prostorami. První patro téhož křídla tvoří byt velvyslance. Západní část přízemí a prvního patra hlavního křídla je úřad. Budova je výrazně rozdělena na společenskou a úřední část, které není možno zaměnit. Bohužel by asi bylo lepší, kdyby na místě velvyslancova bytu byla reprezentační část a tak by tato funkce budovy nebyla směšována s velvyslancovým soukromím. To je slabina, i když někdy to může být i výhodné.

[168] Raymond a Feuerstein také projektovali anglickou ambasádu. K realizaci Feuersteinova návrhu však nedošlo. Ambasáda byla postavena až po druhé světové válce.

V suterénu se nachází bar, který byl původně plánován v obytné části budovy. To, že má nyní bar samostatný vchod se ukázalo být výhodné.
5.
Nyní se zastavím u stavebních materiálů.
Vnější povrch stěn je pokryt směsí tvořenou rovným dílem bílého cementu a kamenné drti, což tvoří velmi hrubou, štukovou strukturu. Tento efekt připomíná španělský styl, což není moc zajímavé. Povrch stěn by měl být jemnější, což by více odpovídalo vědeckému přístupu k architektuře této mladé země. Okna byla vyrobena britskou firmou (Critor Sasch), sklo je české provenience značky Viktoria. Oba produkty jsou velmi kvalitní a drahé. Sasch nepoužívá ani kovové nebo dřevěné rámy, což působí velmi jednoduchým dojmem. Velké skleněné dveře na jižní straně do zahrady mají jemnou železnou mříž, což nepůsobí pěkně, leč je tam z bezpečnostních důvodů. Toto je obecný problém, zvláště ve městech. Kdyby to nebylo tak nákladné, rád bych někdy použil dvojité sklo se želatinou uprostřed, které používá Ford na přední sklad automobilů, abych se vyhnul mřížím. Jediný dekorativní prvek v této přísné architektuře je venkovní šnekovité schodiště, které vede z balkónu velvyslancova bytu na terasu. I to však je pokryto mříží.
Na podlahu reprezentačních prostor bylo použito cypřišové dřevo. Jeho duchovní náboj byl doslova vysušen topením v pokojích. Stejně tak byly teplem zdeformovány dveře a sloupy. Dřevěné komponenty totiž mění zvláště v období tropických dešťů objem. Aby byl materiál optimální, musí to být takový materiál, který nereaguje na změny teploty nebo vlhkosti. Vnější i vnitřní plášť konstrukce je kombinace betonu a ocelové konstrukce. Pro podlahu je dobré používat dlažbu z umělé hmoty. Také je lepší, když je na štuk zdí a stropů garance. Stěny reprezentačních pokojů mají podobný vzhled jako vnější zdi, jelikož jsou namořeny [crafitexem]. Radiátory měly být původně vidět, nyní jsou schované v zamřížovaných schránkách. Bylo by lepší, kdyby v tomto případě byly vnořeny do výklenku ve zdi a poté zakryty mříží. V budově je více bytů, které ale nevyžadují zvláštní pozornost.

Na předchozí článek navazuje v originálním čísle časopisu a i tady v hrubém překladu další text, který se zabývá architekturou Sovětského velvyslanectví *O Sovětském Velvyslanectví* od Karadži Okudy, strana 6 - 15.
Sovětské velvyslanectví je reprezentativním příkladem nové architektury. Byl bych rád, kdyby nová architektura byla právě taková jako tato budova. Chtěl bych, aby byla právě tak vědecká, sociální a racionální. Čtenáři by měli být upozorněni na dvě okolnosti. Na to, že je to nová země a na to, že je to Sovětský svaz.

Začněme půdorysem a jeho vědeckou a sociální racionalitou. Mezi sociální/reprezentační částí a částí úřední je vnořena zimní zahrada, která dotváří čistý, jednoduchý, organický vztah mezi částmi. Mám dojem, že první patro má jinou funkci než přízemí, obě však jsou v harmonickém poměru ke třem částem/funkcím budovy. Není tedy v tomto plánu je sociální stránka utlačovaná vědeckou racionalitou? Podobně jako stavby Le Corbusiera, postrádá tento design vědeckou racionalitu, kterou v Japonsku potřebujeme vzhledem k zemětřesení. Také konstrukce s tolika otvory – okny, dveřmi - u nás není častá. Zda-li je to kvůli nedostatku výzkumu požadavků na rozměry pokojů, či to byla oběť za zvýraznění moderního vzhledu, ať tak či onak je to urážka vysmívající se vědecké racionalitě. Na druhou stranu, protože znám okolnosti, ze kterých byl projekt vytvořen a také když uvážím, že tato architektura reprezentuje novou zemi a má velkou hodnotu sociální, mohu konstatovat, že výsledek odpovídá všem zmíněným faktorům. I co se týče zahrady, navrhl bych jiný přístup, který by byl ještě reprezentativnější než sociální. Okrasné traviny kolem cestiček, sochy na obou stranách terasy a před nimi květinové záhonky jsou příliš klasické.

Vnější vzhled stavby je vcelku dobrý. Koncept je vyjádřený pravdivě a čistě, bez zbytečných detailů a nic v jeho vyjádření není nelogické. Byla by to vina plánu, kdyby nás něco mělo přimět nenávidět krásu této budovy. Anebo by to byla vina nelogické konstrukce odvíjející se z plánu budovy. Výška, velikost oken, tvar budovy a tak podobně se totiž také odvíjí od základního plánu.

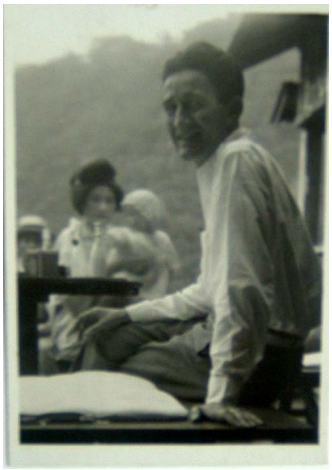
Jižní strana zahrady se otevírá před balkónem ambasadorova bytu, plochá střecha je modelovaná do tří výstupků a točité schodiště jsou unikátní, ale nepřehlušuje logičnost stavby. Při vstupu dovnitř mohou všichni vidět jak je nábytek v nerovnováze s budovou. Lustry visí ze stropů a na podlaze jsou koberce s bohatými vzory. Je to škoda, že bylo nevyhnutelné stěhovat nábytek ze staré budovy do nové, ke které se nehodí a je pouze na ozdobu, ne k užitku.Také polovina osvětlení je stará, a je až k pláči, že i zbývající, nově vyrobená polovina nebyla navržená nově, ale tak aby se hodila k tomu starému. Myslím si, že nyní je designu nábytku a osvětlení záležitostí architektury a architekta. Není to proto, že dobrý architekt nenavrhne něco, co by také nebylo funkční? Architekt dneška nemůže žít bez toho, aby myslel na nábytek. Od funkce pokoje se totiž odvíjí velikost a tvar jeho nábytku. Změna v oblasti nábytku byla z pohledu architektury nevyhnutelná, a to se týká i osvětlení. Architekt musí počítat s přirozeným osvětlením i s jeho nedostatkem.

Pouze v přízemní místnosti sezení a koberec ladí. První přijímací pokoj pak vede do tanečního sálu, ve kterém jsou čtyři sloupy, které nejsou podle mého názoru nosné, ale slouží jako dekorace. Možná mají dokonce hlavice zdobené renesančními listy. Nejsem si jist, mohl mě

zmást nábytek mezi sloupy. Žluté a stříbrné závěsy jsou vhodné. Lodžie navazuje na jižní stranu sálu a na opačné straně je z jedné strany jídelna a z druhé přijímací pokoj. Jídelna a taneční sál jsou odděleny posuvnými dveřmi. Společenská část je spojena s úřední částí zimní zahradou. Je to moc pěkné místo, ze kterého můžeme skrze velké skleněné dveře vidět květiny na okrasných záhonech. V prvním patře je byt velvyslance. Pak následuje řetěz pokojů pro pracovníky ambasády. Ze střechy je krásný výhled na zahradu. I když by bylo jednoduché postavit tři oddělené byty a řemeslná práce by byla levná, byl jsem moc rád,že jsem viděl tento nový experiment.[169]

Díky svým bohatým profesionálním a životním zkušenostem byl Bedřich Feuerstein schopen transcedence, nadhledu, což mu dávalo převahu nad ostatními, ale uvrhlo ho také do mnoha těžkých situací, závisti, hlavně od těch, kteří se ho obávali, jeho konkurence. Japonsko realizovalo jeho ideál o žití a životním stylu. Podle jeho přítele, architekta Jana Kouly, nemohl po příjezdu zpět do Československa samým nadšením přestat o Japonsku vypravovat.[170]

V pozůstalosti uložené v archivu Národního technického muzea se nachází bohaté množství fotografií. Hlavní dvě skupiny tvoří: fotografie Feuersteinova díla a jeho fotografie s přáteli a s rodinou. O Feuersteinově přitažlivém vzhledu bylo napsáno mnohé, stejně jako o jeho křehkosti a eleganci osobnosti. Co je však patrné po shlédnutí mnoha obrázků z jeho života, je uvolněnost jeho úsměvu když je se svou rodinou či sestrou a potom při jeho pobytu v Japonsku.



Obr. 22 Feuerstein usmívající se v Japonsku (archiv NTM, foto: autorka)

Feuerstein byl člověkem společenským. V archivu je několik studiových fotografií Raymondovy firmy společně s panem legačním J. Fierlingerem, a uměleckým kritikem Tadaiči Okadou. Mnoho fotografií se dochovalo s večírku pořádaném kaligrafkou Macuko

[169] Originální znění těchto dvou článku s ilustracemi jsou přílohami c. a d. této práce-
[170] Jan E. KOULA: In memoriam Bedřicha Feuersteina, in: Stavba, Roč. XIII, No. 6, 1936, 93-95.

Kató, kterého se zúčastnil Švagr, Mojžíšek, P. Růžička, J. Fierlinger, T. Okada, ad. Tomuto večírku byla věnovaná celá strana v Pestrém týdnu a Feuerstein je tam uveden jako korespondent tohoto časopisu.[171] Nejsou bohužel známi žádné další z jeho příspěvků. S paní Kató byl Feuerstein v kontaktu i po odjezdu z Japonska, což dokumentuje pohlednice v jeho pozůstalosti.

Obr. 23 Paní Kató s přítelkyněmi si prohlížejí časopis Pestrý týden, (archiv NTM, foto: autorka)

Feuerstein se do Československa vrátil s malou, ale velmi pečlivě vybranou sbírkou japonského umění, kterou tam během čtyř let nasbíral. Obzvláště důležitým předmětem z jeho sbírky je zástěna z poloviny 18.století, která je nyní ve sbírkách Národní galerie v Praze. Tento předmět je zajímavý z mnoha úhlů **[24].** Bylo velmi neobvyklé dovézt si z Japonska zástěnu a to ještě v iluzivním japonském stylu *jamato-e.*[172] V době vzniku zástěny byl tento styl jakýmsi revivalem stylu klasického Heianského období, tedy 10 – 13. století.

[171] Pestrý týden, 8. 6. 1927

[172] Námětem je novoroční svátek borovic v první den krysy (Nenobi no asobi), autorem je Kanó Júsei (Terunobu, 1717–1763), signatura: Sukekiyo, 2 pečeti: Suke a Kiyo, tuš, barvy a zlato na papíře, šestidílný paraván, 60 x 175,5 cm, NG - Vm 1164-1271/81/18. Ve východních kulturách a umění se cykličnost času prosazovala daleko výrazněji než v Evropě. V japonském malířství se tato tematika vrací tak často, že téměř dává výtvarnému umění čtvrtou dimenzi – periody čtyř ročních období (které ovšem nastupují v tamních zeměpisných polohách s větší pravidelností než ve střední Evropě), cykly dvanácti měsíců, dvanácti hodin dne – a hlavně ovšem výroční svátky, oslavy a zvyky spojené s časovými zlomy. Nejvýznamnější a nejčastěji oslavovaný je samozřejmě nástup nového lunárního roku, kterým končí zimní období a přináší jaro. Obraz této zástěny zobrazuje úvodní obřad novoročních slavností, v němž se sbírají a uctívají rašící větce borovic v první den krysy (tzv. Zábava krysího dne – Nenobi no asobi). Zástěna sice pochází z edského období, avšak zobrazuje dvorský rituál z období Heian,

Obr. 24 Japonská zástěna ze sbírky Bedřicha Feuersteina, Kanó Júsei (Terunobu, 1717–1763), signatura: Sukekijo, 2 pečeti: Suke a Kijo, tuš, barvy a zlato na papíře, šestidílný paraván, 60 x 175,5 cm, Praha, Národní Galerie - Vm 1164-1271/81/18.

Tento revival byl velmi silný od 17. – 19. století, udržoval tradiční malířské reprezentační stereotypy a techniky. Náměty byly z valné většiny inspirované příběhy z brilantní dobové literatury (jako např., světoznámý Román o princi Gendžim) či ze života básníků a císařského dvora. Tak je tomu i v případě této zástěny, která zobrazuje novoroční rituál uctívání čerstvě vyrašených, věčně zelených borovic. Podle mého názoru je tato zástěna nejen příkladem Feuersteinova vkusu a citu pro provenienci starožitnosti, ale i shrnuje aspekty japonské kultury, které ho fascinovali. Je to zlatý prostor zástěny, který je k nerozeznání od plujících mraků a který dynamicky prostupuje architekturou a zvýrazňuje tak lehkost stavby. Dalším aspektem je symbolika, která po vizuální stránce dosahuje až surrealisticky vytrženého výrazu, nikdy však neztrácí silné propojení s realitou. V tomto obraze je to symbol borovice vystavený uprostřed pokoje ke kontemplaci dvořanům, kteří se skrze tuto věčně zelenou, dlouhověkou rostlinu propojují a rezonují z koloběhem života a času.

Při bližším pohledu na detail stavby na pravém okraji zástěny je až s podivem, jak se podobá jednomu z posledních Feuersteinových návrhů, který bohužel nebyl zrealizován a to Bruselskému výstavnímu pavilónu ČSR **[25]**. Lehké podpůrné sloupky verandy, plochá profilace střechy a vertikální členění vnějších stěn, které odkrývá styčné hrany jejich prefabrikovaných článků jsou viditelnými interpretacemi této klasické architektury, kterou spojuje celková křehkost a elegance obou staveb. Bruselský pavilón s architektem Aloisem Wachsmannem 1934 – 1935 by také mohl být viděn jako článek z řetězce vedoucí ke konstrukci univerzálního, standardizovaného domu, jehož vývoj poprvé zrealizoval

---

k němuž se logicky upíná i revivalismus slohu a techniky jamato-e. Autorem obrazu je profesionální malíř akademie Kanó známý jako Júsei, který užíval i pseudonymy Džotekisai a Sukekijo. Spolu s pečetí Suke a Kijo jimi označil i tento vzácný paraván z poloviny 18. století. Za tuto informaci děkuji ředitelce orientální sbírky Národní galerie v Praze, PhDr. Heleně Honcoopové.

bauhausský projekt Gropia a Georga Mucheho *Haus am Horn* **[7]**. Feuersteinův návrh na bruselský pavilón může být také viděn v kontextu soudobého díla Miese van der Rohe a jeho barcelonského pavilónu pro výstavu v roce 1929, jehož horizontalita a celková estetika, která je ovlivněna Japonskem je všeobecně uznána.

Obr. 25 Bruselský pavilón s architektem Aloisem Wachsmannem 1934 – 1935, perokresba

Po návratu roku 1930, byl Feuerstein velmi aktivním propagátorem japonské kultury a jako člen SVU Mánes tam přednesl několik přednášek, které později publikoval.
V roce 1931 podnikl společně s Adolfem Hoffmeistrem a Václavem Urbanem studijní cestu do SSSR, kde mimojiné dojednával výměnnou výstavu architektury. Architekt Karel Honzík vzpomíná na Hoffmeistera jako na všudypřítomného, jako na ztělesnění universalismu generace. Byl to pro něj doktor práv a všechno ostatní. S Feuersteinem se možná znali z manifestační výstavy avantgardní skupiny Devětsil v Jarní výstavě 1922, kde oba vystavovali. Hoffmeister se v SSSR zdržel o něco déle a Urban se tam usadil. V prosinci 1931 se společně s Hoffmeistrem vydali do Londýna, který se mu moc líbil. Byli také u Perreta i Le Corbusiéra, kteří právě dodělali plány na Centrosajuz. V dopise příteli Havlíčkovi říká, že Perret je hrozně klasický, Le Corbusiér opět velmi SSSR.
V Mánesu se společně s Emilem Fillou podílel na přípravách výstavy Umění Tibetu, Mongolska a Číny. V roce 1932 přednesl referát o Japonském divadle Nó. Zajímavé jsou prameny, které Feuerstein uvedl za publikovanou verzí této přednášky. Mezi nimi najdeme japonské a jiné cizojazyčné publikace a také vyprávění spisovatele Joe Hlouchy, se kterým se Feuerstein osobně znal.

Přednáška *Japonská architektura* sklidila velký ohlas mezi diváky a jako článek, který vyšel později revui Volné Směry.[173] Recenze na ní vyšla v novinách Venkov (10-3-1931) v rubrice Kulturní obzor. Krátký článek obsahuje výtah z přednášky a poznámku, ze Feuerstein používal příliš mnoho cizích, japonských slov. Další recenze vyšla v Lidových novinách.

Již na začátku své přednášky Feuerstein uplatňuje svou myšlenku, že architektura je produkt kultury, na které je závislá. Proto úvodem podává podrobný, leč velmi zajímavý vhled do japonské kultury, historie a myšlení. Vychází z ambiciózní myšlenky, která byla obzvláště oblíbená moderní japonskou společností a ještě více nacionalistickou propagandou, kterou je japonská jedinečnost a originalita, která vychází z geografické polohy Japonska. Oproti tomuto cliché, se v textu několikrát objevuje originální myšlenka, kterou je japonský smysl pro jednotu a schopnost vytvořit harmonii ze zdánlivě různorodých elementů. V této jednotě Feuerstein vidí skryté sebevědomí, transcedenci. Je to jednota jedince se zemí, jednota s minulostí, která skrze tradici a náboženství žije v přítomnosti. Tato nesmírná jednota nekonečného života ve smrti je podle něho důkazem japonského přirozenému postoji ke smrti a také jejich sebezničující nebojácnosti. O této myšlence a o její interpretaci Feuersteinem píše Voskovec a bude o ní ještě zmíněno. Zdůrazňuje tedy, že unikátnost neleží v myšlence, která je velmi často převzatá, ale ve způsobu nazírání na ni a na kreativitu, která ji přetvořila v něco jedinečného, typicky japonského. Přednáška pokračuje velmi erudovaným exkurzem do japonské historie a náboženství, který je uzavřen myšlenkou, že dle soudobých japonských komentářů, že, cituji:
"...japonský národ byl původně tak morálně zdráv, že mu nebylo třeba ani proroků, ani psaného zákona morálního."[174]
Toto tvrzení svědčí o několika věcech. Za prvé o Feuersteinově informovanosti o soudobých názorech, která svědčí o jeho bezprostřední zkušenosti z Japonska. Za druhé o tom jaké Japonsko Feuerstein zažil. Bylo to mladý, imperialistický, až arogantně sebevědomý stát, který všemožně a to i pomocí umění a umělecké kritiky prosazoval svoji státní agendu. Zvláště myšlenka šířit unikátní japonskou kulturu hrála důležitou úlohu v japonských koloniích, na Tchaivanu, v Koreji a východní Číně. Zdůraznění tohoto aspektu japonské kultury je ve Feuersteinově případě možno brát jako dobovou tendenci, kterou pochytil při svém pobytu a který takto vychází napovrch. Jinak tomu je u např. Bruno Tauta, jehož

[173] Přednáška *Japonská architektura* proslovená ve SVU Mánes 6. března 1931 byla vydaná několikrát jako článek a také jako esej v souborných publikacích o Bedřichu Feuersteinovi. Mimo jiné in: Stanislav KOLÍBAL (ed.): Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem, Praha 2000, 43.
[174] Stanislav KOLÍBAL (ed.): Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem, Praha 2000, 38.

postřehy byly, jak bude zmíněno, přímo manipulovány tak, aby konvenovaly dobové propagandě.

Architekturu rozděluje na sakrální a civilní. Je patrné, že ho více zaujala civilní architektura, kterou dále široce rozvíjí. Podobně jako před ním Adolf Loos píše:" V japonském obytném domě, japonsky zvaného *uči*, však s překvapením nacházíme mnohé, oč se moderní evropská a americká architektura snaží teprve v posledním desetiletí. To jest konstruktivní a dispoziční čistota a pravdivost, zejména pak v Japonsku už od staletí provedená a ustálená standardizace.[175] Fascinující je výklad o užívaných měrových jednotkách, kde porovnává abstraktní, avšak internacionální metr s japonskými jednotkami, která vzcházejí s částí těla. Při stavbě domu, který je dřevěnou konstrukcí, se používá standardizovaných konstrukčních částí, které jsou vždy udány v celých jednotách a nikoli jejich zlomků. Tedy počtem jednotlivých částí, například rohoží, jsou udány dimenze místností. Tento odstavec musel asi znít jako rajská hudba českým architektům, kteří s podíleli ve vleklé debatě o nutnosti standardu ve stavitelství. Pro Feuersteina měla tato přirozená souvztažnost člověka a domu velkou důležitost, která zdá se převyšovala klasické či renesanční teorie nebo současné teorie Le Corbusiéra. Prostor japonských obydlí je členěn pohyblivými a nepohyblivými stěnami, které jsou vyztuženy, či pouze potaženy papírem nebo nyní v moderní době sklem. Kombinováním průsvitných a neprůsvitných a také posuvných a nepohyblivých stěn dochází v japonském obydlí k zajímavým světelným efektům a pro návštěvníka k překvapivým modifikacím prostoru. Stěna se například odsune tam, kde to nečekáme a tak podobně. V letním tropickém horku je možné stěny vyjmout a otevřít dům sebemenšímu vánku. Topení v Japonsku moc není a v zimě se tak používá méně sofistikovaných způsobů a ta teplejšího oblečení. Přednáška pokračuje detaily kladení podlahy, zvyklostí Japonců si zouvat boty, které nechávají na zápraží. Zápraží nebo vestibul, japonsky *genkan*, je jakýsi ekvivalent předsíně, kterou ale od vnějšího prostoru neoddělují hlavní dveře. Feuerstein si všímá ambivalence tohoto prostoru, který je jakýmsi mezistupněm, částí oděvu vlastního domu. Člověk do japonského domu proniká postupně, skrze verandu, vestibul až do vlastních pokojů. Venkovní světlo slábne pronikajíc průsvitnými vrstvami stěn, stejně tak slábne intenzita venkovní nepohody, která ale dočista nezmizí.[176] Dalším zastavením je vnitřní vybavení domu a jeho prominentní části, výklenku *tokonoma*, kterou zdobí esteticky upravený dřevěný sloup, který je často zbaven kůry. Cituji:

[175] KOLÍBAL (ed.) 2000, 41.

[176] V tomto bodě je vhodné připomenout temnotu budov F.L. Wrighta, zvláště Hotelu Imperial a temnotu Josipa Plečnika.

"S touto tendencí v japonské architektuře se setkáváme často. Ukázat materiální krásu materiálu. Japonští tesaři úmyslně vyhledávají staré, červy provrtané kmeny a kořeny, rozřezávají je a vkládají do nevyplněných panelů nade dveřmi jako ozdobu."[177]
Zajímavým aspektem, který souvisí se standardizací a variabilitou japonského domu je, že standard je stejný pro chudáka a pro boháče. Drahý materiál, či nákladné zpracování je tím co tyto dva rozlišuje. Každý ale může žít podobným životním stylem a v čistotě. Během toku přednášky je Japonsko několikrát srovnáváno s Anglií či Skotskem, ať už je to historie či architektura. Důvodů proč je tomu tak je mnoho. Hlavním a zřejmým je, že dostupná literatura o Japonsku byla mnohdy anglické provenience a tudíž uváděla srovnání mezi těmito dvěma zeměmi. Tato literatura také mezi jiným zavedla mnoho stereotypů, jakým například je podobnost mezi těmito zeměmi zapříčiněné tím, že jsou to obě ostrovní kulturu. Tento stereotyp byl často, hlavně před druhou světovou válkou politicky využíván. Feuerstein si byl tohoto vědom a k zavedeným paralelám připojuje svoje vlastní postřehy jako například že japonský dům, je narozdíl od anglického domu postaveném na pohodlí, postaven na principu obřadu.[178] Důležitým je také fakt, že japonský smyl pro prostor, prázdnotu se nerovná pustotě, oholenosti např. holých betonových stěn. V pokoji nás vlastně neustále provází nenápadné ornamenty rýžových stébel na rohožích, struktura papíru a dřeva. Díky prostupné hranici mezi vnějškem a vnitřkem domu je člověk neustále konfrontován a stává s součástí zahrady, či zeleně, jež může být i zcela miniaturní. V souvislosti s krajinou, Feuerstein uvádí, že japonská krajina opravdu vypadá jako ta, kterou známe z dřevořezů. Má jiný rytmus a vegetace roste jinak. Zahrady jsou uměleckými díly a zahradník je architekt[179]
Jednou z nejdůležitějších myšlenek je, že, cituji:" Nic materiálního není permanentní v domě japonském. Rohože se vyměňují, podle příležitosti se mění kakemono (obraz), květiny jsou stále čerstvé. Permanentní jsou pouze kvality abstraktní, tj. harmonie a čistota."[180]
Obydlí je adaptováno životní pravdě, realitě, která nekonečně plyne kruhovým pohybem.
V neposlední řadě se dozvídáme o hygieně japonského životního stylu. Debata a nutnosti hygieny v moderní stavbě byla stále aktuální a tak tento detail rezonoval s dobovým publikem.
K závěru přednášky se znovu vrací k rozdílnosti mezi sakrální a civilní architekturou, která je asymetrická a nenápadná. Monumentalita a symetrie je vyhrazena chrámům a ani tehdy není vždy dodržována. Na samotném závěru uvádí několik zajímavostí z moderního města. Například že za 3000 jenů (50 000 československých korun) je možné pořídit si domek,

[177] KOLÍBAL (ed.) 2000, 47 – 48.
[178] KOLÍBAL (ed.) 2000, 47 - 48
[179] Idem 2000, 58- 59.
[180] Ibidem 51.

pronikání americké kultury, která je narozdíl od evropské relativně blízko.[181] Přednáška je uzavřena návratem k podstatě japonskosti, která byla nastíněna na začátku. Japonská kreativita se vyznačuje sebevědomou identitou, se kterou na paměti přetváří přejaté a možná různorodé elementy v dokonale harmonický a na první pohled unikátní celek. Tato charakteristika podle mého názoru shrnuje, to co Feuersteinovy na japonské kultuře nejvíce imponovalo, přitahovalo a s čím s mohl snadno identifikovat. Jeho vlastní tvorba byla totiž podobného druhu. Jeho bohatá a kritická mysl a rozhled byla pokladnicí, ze které čerpal a vytvářel harmonické kompozice svých děl.

Jednou z dalších přednášek byla o jeho studijní cestě do SSSR. [182] I zde byl schopen přesně rozlišit rozdíl, tentokrát mezi ruským a komunistickým, přičemž se mu líbila více architektura komunistů. Ve své eseji píše, že moderní ruští architekti jsou jako moderní generálové. Jako postřehu k nevybavenosti interiérů používá citaci z eseje Edgara Allana Poea *O Bydlení*, kde Poe uvádí různé národy a o Rusech říká, že se nezařizují. Zajímavostí je, že se ve skutečnosti jedná o Poeovu esej *O Filozofii nábytku*, ve které opravdu zmiňuje Rusy a to že se nezařizují a dále zmiňuje Číňany a jiné národy, kteří mají příjemný, leč nevhodný vkus. Toto dokumentuje proměnu vnímání východních kultur, které za Poea mají ještě image roztomilého exotického kýče. [183] Na závěr přednášky uvádí Feuerstein přísloví, které se dozvěděl od Číňana žijícího v exilu v Japonsku a které shrnuje mentalitu Rusů, která se soustředí na "tady a teď":
"Víte, jak bude vypadat budoucnost? Bude mít americké tělo, perfektní čínský tvar a ruskou duši. Proč ruskou duši, ptáte se? Protože ta ještě není hotová, v budoucnu však jednou dospěje."
Během své cesty se v Moskvě potkal s bývalým ředitelem Bauhausu Hannesem Mayerem, který československou výpravu hostil, společně se svými bývalými kolegy z Bauhausu, kteří s ním do Moskvy odešli.Ve Feuersteinově archivu je uložen nekompletní rozhovor mezi dvěma

[181] Ibidem 60.
[182] 9.10.1931 v SVU Mánes, je publikovaná v plném znění v publikaci in: Stanislav KOLÍBAL (ed.): Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem, Praha 2000.
[183] Edgar A. POE: Philosophy of Furniture, in: Bruton Magazine, Květen, 1840. „In the internal decoration, if not in the external architecture of their residences, the English are supreme. The Italians have but little sentiment beyond marbles and colours. In France, meliora probant, deteriora sequuntur - the people are too much a race of gadabouts to maintain those household proprieties of which, indeed, they have a delicate appreciation, or at least the elements of a proper sense. The Chinese and most of the eastern races have a warm but inappropriate fancy. The Scotch are poor decorists. The Dutch have, perhaps, an indeterminate idea that a curtain is not a cabbage. In Spain they are all curtains - a nation of hangmen. The Russians do not furnish. The Hottentots and Kickapoos are very well in their way. The Yankees alone are preposterous. http://www.readbookonline.net/readOnLine/518/ 31.7.2008

architekty. Feuerstein se ptá na uplatňování standardizace, která je podle Mayera bezezbytku uplatněna. Dále Feuersteina zajímal fakt, že autorství návrhů v kolektivním systému mizí. Mayer odpověděl, že brigády po čtyřech – osmi mají svá jména a vzájemně spolu soutěží. Feurestein se ptal, že zaslechl, že mnoho architektů včetně Mayera trpí v SSSR depresemi. Mayer odpověděl, že to pramení s nepochopení náročných podmínek kolektivní práce a pětiletek, je to politika; v neposlední řadě život v komuně je náročný. Dále se bavili o Centrosajuzu, což byla Mayerova myšlenka.
Zajímavě reagoval na tuto přednášku reaguje Ing. František Hanuš ve svém dopise Feuersteinovi z Buenos Aires ze 14. září 1932, kde si moc pochvaluje jeho postřehy, zvláště co se týče již zmíněné dvojakosti situace, píše:
”Komunismus ve své dnešní formě je ještě příliš záležitostí politickou, pln fanfarónství, táborového řečnění a Potěmkinových vesnic. Jeho hospodářský program dělají Rusové, ne komunisté – kteréž pojmy velmi šťastně rozlišujete.”[184]

Přednášky *Velká zeď čínská* a *Japonské divadlo Nó* byly předneseny v Mánesu v roce 1932 a následně publikovány ve Volných směrech.[185] Přednášku o divadle Nó Feuerstein uvedl rozdělením japonského divadla na tři žánry Nó, kabuki a moderní divadlo. Zmínil, že Čapkova divadelní hra RUR byla uvedena v avantgardním divadle Cukidži Šógekidžó, které bylo posléze zavřeno. S tímto divadlem byla mimojiné spojena divadelní tvorba Iwao Jamawakiho předtím, než odjel s manželkou studovat na Bauhaus. Poté se Feuerstein vrací ke starobylé tradici divadlo Nó a tomu, že stejně jako japonské umění obecně není ani dovadlo prostým zobrazováním skutečnosti, ale je projevem sil, které tuto skutečnost tvoří. Tyto síly pak nepopisuje, ale spíše naznačuje. Divadlo je spojeno s přítomností přírody, hrálo ve venkovních scénách s přístřeškem a je vedené jejím rytmem. Po udání konkrétního příkladu jedné divadelní hry, kterým je slavný Řeka Sumida, se zabývá se divadelní scénou, která je přidružená k paláci či chrámu. Podlaha je ze znějícího dřeva a každý dotek nohy je tak slyšet a stává se doplňkem hudby. Pod podlahou jsou umístěny hliněné nádoby, které zvyšují rezonanci. Přednáška je ukončená takto:
“Cizinec ničemu nerozumí, ze hry i z auditória však vane jakási vznešenost a exklusivnost nereelní minulosti, která se nějak vymkla stárnutí..... Jest to jako pokrm, překrásný, ale zbavený všech vulgárností chuti, který se pojídá očima a chuť jest třeba si přimyslit.”

[184] Dopis od Ing. Hanuše je společně s ostatní korespondencí uložen ve fondu Bedřicha Feuersteina v NTM.
[185] Bedřich FEUERSTEIN: Velká zeď čínská, in: Volné Směry XXIX, Roč. 29, 1932, 230. Idem: Japonské divadlo Nó, in: Volné směry, Roč. 30, 1933/34 .
.

V divadelním představení *Osel a stín* z roku 1933, které pro Osvobozené divadlo Bedřich Feuerstein vypravil, uplatnil mnoho znalostí o japonském divadle. Vlasta Koubská cituje Feuersteina:
"Jest to předně požadavek komiky. Přepsání komiky situací a episod do tvarů, které by děj nejen nesly a podtrhovaly, ale v některých částech do něho přímo visuelně zasahovaly a jej doplňovaly. Reální scénické milieu vyžadovalo nejen tvarové deformace blížící se karikatuře, nýbrž i zpřeházení a rozbití přirozených měřítek.....Podobný princip nacházíme výtečně uplatněn na některých inscenací japonských her kabuki /lidové divadlo/.....Scénicky bývá věc vyjádřena tím, že zcela realisticky podaný střed, kde se hraje /např. dům/ jest v zadním plánu odrealisován ulicí, kreslenou černě na bílém, kdežto přední rámec, lemující jeviště, jest proveden v kresbě opačné: bíle na černém.....[186]
V recenzi výstavy věnované Bedřichu Feuersteinovi a hlavně jeho scénografickému dílu se autorka Věra Ptáčková upozorňuje na originalitu, přesnost a vytříbenost jeho tvorby, které mu nedovolily sklouznout k eklekticismu jako jeho mnohým současníkům a zachovat integritu ve všech uměleckých odvětvích, kterým se věnoval.[187]

K překvapení všech včetně nejbližších přátel ukončil svůj život skokem z Trojského mostu v pouhých 44 letech. Pravděpodobně zásluhou pečlivosti Feuersteinovy sestry Aničky po něm zbyla rozsáhlá korespondence a množství fotografií. Součástí pozůstalosti je například korespondence o výletě do Londýna s Milčou Majerovou a o stavbě domku v okolí Hanspaulky pro Jana Zrzavého. Od Perreta je v korespondenci dochovaná pohlednice s jednou s jeho typických věží. Text je velmi milý a obecně se zdá, že Feuerstein udržoval velmi přátelské vztahy se svými bývalými šéfy a kolegy. Tímto se výrazně lišil od Raymonda, který se vyznačoval drastickým pálení mostů a Raymond byl také jedním z mála, se kterým styky přerušil.
Po jeho náhlé smrti SVU Mánes vydal několik esejů o něm od jeho přátel společně s texty jeho přednášek a s výběrem jeho korespondence.[188] Podobně je uspořádaný i mnohem novější pojednání o Feuerstenovi od nakladatelství Arbor Vitae.

V eseji Viktora Reimanna, Raymondova bratra, je zmíněno jeho okouzlení Japonskem, které nazývá výtvarnou zemí.[189] Je tam uvedeno, že se učí japonsky a že se u Raymonda setkává s

[186] Vlasta KOUBSKÁ/ Vladislava VALCHÁŘOVÁ: Bedřich Feuerstein; Scénografie a architektura (1892 – 1936) (kat. výst.), Praha 1996.Program hry Osel a stín.
[187] Věra PTÁČKOVÁ: Bedřich Feuerstein – objevný, in: Ateliér, No. 18, 1996, 9.
[188] Bedřich Feuerstein, Praha 1936.

novými materiály, technologiemi a baví jej vyvracet předsudky svého šéfa. Americká business mentalita je mu prý cizí. Odjezd z Japonska je zdůvodněn následovně: ”Feuersteinovo nepochopení jakékoliv úchylky od pravdy, pro jeho nepoddajnost ve věcech uměleckých a také zásluhou nudící se diplomatické společnosti.”[190]
Feuersteinův přítel z nejbližších, architekt Josef Havlíček vypichuje proporcionální čistotu a tektonickou správnost jeho architektury, které se naučil u Plečnika a pak průkopnicky ‘čistou tvář’ návrhu krematoria v Pardubicích. Nymburské krematorium je podle něj první realizací moderní architektury u nás.
Třetí zpověď přítele Jiřího Voskovce se přirozeně dotýká také Feuersteina scénografa-architekta. I ten se však dotkl japonského pobytu a všiml si jak byl Feuerstein všímal amerikanizace Japonců ve městech. Feuerstein se o tomto vyjádřil v jednom ze svých dopisů a je to zajímavé v rámci ať už nacionalistické propagandy za čisté tradiční Japansko či propagandy podobné, modernistické. Voskovec vzpomíná jak precizně Feuerstein pochopil japonskou mentalitu a že dokázal vysvětlit a krutosti japonského imperialismu na abstraktní podobě japonské vlajky. Tato úvaha vychází z představ propojení Slunce-císaře a Japonců jako děti císaře a tedy Slunce. Japonsko, Slunce a život tak splynou v jedno. V rámci těchto vztahů smrt za císaře tedy pro Japonce znamená návrat do Slunce a tedy do života. Abstraktnost tohoto kruhu života ve Slunci vyjadřuje kruh japonské vlajky.

Ve snaze pochopit tuto sympatii s krutou obětí Japonců a také proč to Feuersteinovy přišlo tak snadné vysvětlit, je příhodná úvaha Ivana Medka, jehož rodina byla s Feuersteinem v úzkém kontaktu. Medek poukázal na fakt, že mentalita lidí, kteří prošli první světovou válkou v sobě měla zakořeněnou hodnotu a také realitu oběti a to zvláště oběti za vlast. Naše generace a pravděpodobně i několik generací před námi toto povědomí oběti a také identity ztratily a tato ztráta nám znemožňuje identifikovat se anebo se aspoň lépe vcítit do vědomí Feueresteina a už vůbec předválečných Japonců.[191]

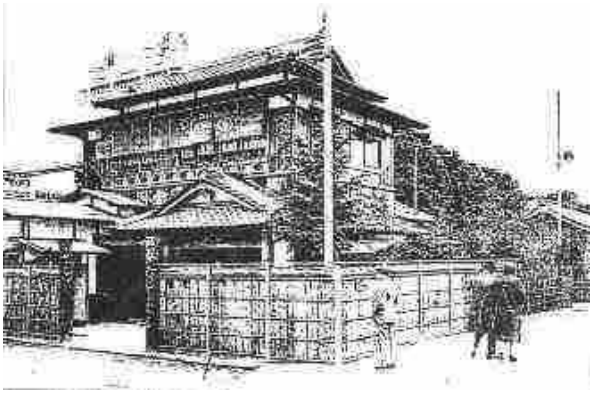
Ozvěny japonské kultury v československém tisku

Dobovým tiskem prošla velice detailní reakce na Mezinárodní výstavu dekorativního umění výstavu roku 1925, která znamenala zlomový bod pro modernismus obecně a z

[189] Tato charakteristuka Japonska se objevuje v dopise Josefu Havlíčkovi 13.3.1926
[190] Také publikováno in: Stanislav KOLÍBAL (ed.): Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem, Praha 2000, 14.
[191] Na tomto místě bych chtěla ještě jednou poděkovat panu Ivanovi Medkovi, se kterým se měla to čest hovořit nejen o Feuersteinovi a I. Republice.

československého pohledu byla úspěšnou prezentací na mezinárodní úrovni. Ve Výtvarné práci, časopisu, který byl původně přílohou revue Volné směry, editované architektem Pavlem Janákem vyšlo několik článků. Mezi jiným zmiňují, že Feuerstein dostal zlatou medaili v kategorii 25 divadelní umění.
Poměrně detailní zprávou je Janákův článek *Výstava v Paříži, umělecký průmysl a život*.[192]
Na straně 213 zmiňuje japonskou reprezentaci:"
"...Takovým smutným potvrzením bylo Japonsko a jeho pavilón. Japonsko, od něhož evropský průmysl umělecký i výtvarné umění tolik, ať přímo nebo jeho prostřednictvím, se bylo naučilo! Vzpomeňme jen ovlivnění, jehož se dostalo prvopočátkům dnešního moderního dekorativního umění uměním Japonska. Toto Japonsko nacházeli jsme na výstavě zaraženo v jeho tvořivosti. Stavba pavilónu sice sama ukazovala ony obdivuhodné domácí konstrukce a materiály, ale bylo z nich lze vyčísti, že tyto domácí principy tektonické, alespoň na tomto pavilóně, chladnou a odumírají. Koncepce pavilónu zřejmě ukazovala tradici v rozkladu a z uměleckého průmyslu pavilónu vystaveného vyzíral pokles obsahu **[26]**. Kdysi na výstavách pavilóny a práce Orientu uváděli netvořivou Evropu v úžas; nyní vidíme, jak zotavivší se evropská tvořivost vidí dnešní pavilón Japonska méně poutavým. Tím nemá být sníženo to, co pro Japonsko znamená a může mu dosud dát jeho dovednost a prostředky tradice. Chci jen říci, že tento menší údiv Evropy je v tom, že musela se zatím sama naučit pracovat. ... Před tímto pavilónem jeden z našich sochařů mladší generace řekl mě zcela vážně: Ale to přece se nemělo Japoncům dovolit, aby stavěli ve starém slohu! Měli svůj pavilón postavit také v moderním slohu.....tento pavilón umožnil zamyslet se nad tím, co bylo heslem výstavy."
Janák zde velmi jasně shrnuje názor na Japonsko zvláště starší generace umělců. Ty tam jsou časy Rogera Frye a jeho vize, že unavená netvořivá Evropa bude čerpat z pokladnice Orientu. Japonsko nyní podle Janáka stagnuje. Reprezentace Japonců a jejich tradice pramenila jednak asi z neporozumění programu výstavy, jak se to stalo i jiným zemím, ale také z již mnohokrát zmiňované národní propagandy, která chtěla vystavovat světu tradici a její starobylost a nikoli dynamickou modernitu, kterou jakoby nás chtěli v budoucnu překvapit.
V roce 1925 také vrcholí toto čerpání z tradičního Japonska a jak Janák zajímavě podotýká, pozornost se plně obrátí k oněm "obdivuhodným domácím konstrukcím", které se staly jedním ze základních kamenů moderní architektury.

[192] Pavel JANÁK: Výstava v Paříži, umělecký průmysl a život, in: Výtvarná práce, 1925, 207.



Obr 26 Japonský pavilón na Mezinárodní výstavě dekorativního umění v Paříži 1925, fotografie

Karel Herain se ve svém článku *Sklo a Keramika*, který na Janákův navazuje, také zmiňuje Japonsko spíše v negativním světle.[193]
Ve Stavbě z roku 1924/5 malíř Josef Šíma reportuje s Mezinárodní výstavy dekorativního umění 1925, že i pařížský večerník Paris soir uvádí, že:
" V pavilónech francouzských kolonií jest zřejmě chyba výstavy. ....Výstava jest většinou rekonstrukcí, dokumentem, co už bylo vykonáno. ...Víme, že umění v Japonsku nebo Africe se nezmění za den, nejsme však zvědavi, co bylo vykonáno před 10 nebo 200 lety. Totéž platí o cizích pavilónech. Spojené Státy nevystavují. V odpovědi na pozvání uvedli, že "Amerika nemá dekorativní umění!!" V této větě jest obsazena celá kritika výstavy."

Úloha novinových článků, knih a výstav a japonském umění byla velmi důležitá nejen pro expanzi jejího vlivu, ale i pro formování a proměny témat, na které se diskuze soustředila. Jako ukázka jednoho z dobových populárních magazínů "pro celou rodinu" byl vybrán magazín Neubertovy tiskárny Pestrý týden z jeho prvních let 1926-27. Průzkumem čísel tohoto inteligentního obrázkového časopisu bylo zjištěno, že se tam nejméně jednou měsíčně a v prvním roce, který jaksi více orientovaný na zahraničí, i každý týden objevila fotografie či článek z Japonska. Je tedy zřejmé, že japonská vizualita oku dobových čtenářů a editorů lahodila a vůbec, že Japonsko bylo oblíbeným tématem. Již v prosincovém čísle z roku 1925 je celé strana věnovaná čaji a designu čajových servisů.[194] Krátký text čerpá z *Knihy o čaji* Kakuzó Okakury, jež byl tou dobou již zažitým textem a častou inspirací dobové vzdělané společnosti. Fotografie Japonska překračují zažité stereotypy exotické země sakur. Objevují se zde portréty populárních zpěvaček, školaček, tanečnic, politické osobnosti a dokonce i

[193] Karel HERAIN: Sklo a keramika, in: Výtvarná práce, 1925, 270.
[194] Pestrý týden 15.12. 1926, 3.

šintoističtí kněží. Japonský herec Hajakawa se dokonce dostal do populárního výběru ‘typy dnešních mladých mužů’.[195]

Zajímavou předzvěstí Feuersteinových článků o japonském divadle Nó, je článek z Pestrého týdne známé tanečnice a učitelky moderního tance Milči Mayerové. Tento článek je velmi zajímavý tím, že se zdá, jakoby autorka popisovala bezprostřední zkušenost. V krátkém článku se nevyskytují žádné odkazy na literaturu či na konkrétní divadelní hru. Autorka si naopak všímá věcí jí vlastní, jako pohybu herců a jakéhosi zhuštěného vyprávění příběhu, ve kterém rekvizity zastupují symboly anebo celé pasáže děje. Dále upozorňuje na užití kontrastu během hry, který kombinuje stoický projev s extrémně intenzivní akcí a dramatičností pohybu. Tento osobní a velmi sofistikovaný postřeh, který je velmi zajímavý v kontextu tohoto a priori populárního časopisu, je bohatě ilustrován fotografiemi z různých divadelních her kabuki pravděpodobně z dobové filmografie s jednou výjimkou fotografie hráče na šamisen.[196]

Obr. 27 Tógóharu Fudžita s manželkou, Pestrý týden, 1927, fotografie

Druhá strana časopisu byla pravidelně věnovaná jedné umělecké osobnosti, většinou českým malířům. Jedno dubnové číslo z roku 1927[197] je věnovaná slavnému japonskému malíři, který působil v Paříži Tógóharu Fudžitovi. Článek píše, že slučuje malířskou virtuozitu a orientální nevypočitatelnost. Neztratil prý ani kousek ze své japonské duše, podepisuje se i evropsky tak japonsky. Evropské modelky maluje s japonskýma očima.V květnovém čísle píše architekt Jaromír Krejcar o Antonínu Raymondovi:

“Architekt Antonín Raymond je z těch, kteří mají odvahu k úspěchu, když před 15 lety odjížděl, nevěděl co bude dál. Kvalifikace – Jeden rok techniky...Je tomu asi rok co přišel do Prahy, aby nám přijel ukázati alba svých prací a výklad o svých postupech. Poslední z jeho

[195] Pestrý týden 16.2. 1927.
[196] Pestrý týden 15.6. 1927, Milča Mayerová byla Feuersteinova přítelkyně z okruhu pražských kaváren, zachovala se jejich korespondence. Mayerová také vlastnila sbírku dřevořezů.
[197] Pestrý týden 27.4. 1927.

prací stávají se čistotou svého díla, jež se řadí mezi nejlepší světovou produkci. Je spjata s absolutní dokonalostí amerického průmyslu, praktického vkusu a řemeslné kvality....Kouzlo jednoduchosti. Není to jednoduché." [198] Architekt Krejcar byl znám svým podivínstvím, ve kterém se vzájemně podporovali s jeho manželkou, také redaktorkou Pestrého týdne Milenou Jesenskou. Popis jejich bytu slovy Gusty Fučíkové uvádí ve své knize Rostislav Švácha. Byt celkově připomíná fenomén prostorománie Kurta Bardta, který může mít také své kořeny v prostorovosti a nenábytkovosti japonského domu.[199] Zvláště bidlo místo šatní skříně. Japonci věšeli své jednoduše, standardně střižené oděvy na bidla běžně a na matracích spali od nepaměti:
" V obývacím pokoji, který byl skoro tak velký jako chrámová loď …..se zcela ztrácela tři křesla okolo krbu…a jídelní stůl v rohu kuchyně. Se stěnami skoro splývalo široké bílé prostěradlo přehozené přes bidlo nahrazující skříň….Jaromír měl svůj pokoj na opačné straně chodby za kanceláří. Spal na matracích, které jejich služka Máří pokládala večer co večer na podlahu a ráno odnášela."[200]

Druhý ročník časopisu byl podstatně více lokálně zaměřený a Japonsku se věnuje spíše z politicko-kulturního hlediska. Velký prostor je například věnovaný příletu prvního československého letadla do Tokia.[201] Fotografie ukazují přistání 4.září v Tokorozawě, velvyslance Dr. Švagrovského, jak zdraví pplk. Skálu spolu s p. Jan Fierlingerem úředníkem delegace, Milošem Stejskalem úředníkem Poldi Huti a Josefem Kőnigem, dirigintem tokijského symfonického orchestru. Jsou tam také fotografie z večeře pořádané ministrem války gen. Širakawou v Hotelu Imperiál.

Zajímavým prvorepublikovým časopisem byl Byt a umění – Revue pro současnou bytovou kulturu a umění vedený arch. F. Halou. První číslo vyšlo v roce1930 a v programu otevřeně navázalo na brněnskou revui Bytová Kultura redigovanou brněnským intelektuálem a teoretikem Dr. Bohumilem Markalousem.[202] V prvním čísle se nachází článek *Dojmy z cesty Belgii a Holandskem* od arch. M. Gerstla, do kterého jsou bez jakékoli zmínky v textu vložené

[198] Pestrý týden 4.5. 1927.
[199] Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu. Proměny prařské architektury první poloviny dvacátého století, Praha 1994, 271.
[200] Gusta FUČÍKOVÁ: Život s Juliem Fučíkem, Praha 1971, 283.
[201] Pestrý týden 5.11.1927.
[202] Bohužel jsem neměla možnost tento časopis kvůli jeho ztrátě z fondu Národní knihovny v Praze prostudovat.

dvě celostrany s japonskými interiéry. [203] Je zajímavé, že je v interiérech se ženami v tradičním japonském oděvu a účesu vždycky zobrazena *tokonoma*, ve které je váza, svitek, atp. Esteticky mají obrázky hlavně díky své pastelové barevnosti a jakési roztomilosti blíže ke starší fázi japonismu než k jeho modernistické variaci.

V dalším čísle (3-4) je článek od univerzitního profesora Dr. Alfréda Amonna, kde píše: "Japonci však např. zdá se i toto zjednodušené zařizování obydlí ještě barbarským zatěžováním a přeplňováním, jako hromadění zbytečností, které se protiví jak vnitřní ucelenosti tak dobrému vkusu a ruší estetické působení místnosti. Japonské obydlí nezná než neviditelné skříně ve zdi a kromě nízkého stolu a lehkého ozdobného stojánku pro umělecké předměty žádného zařízení, které by stálo za zmínku. A přece Japonci, který poznal evropské způsoby života případně bydlení, se přitom nezdá, že mu něco schází. Pro něho je důležitý prostor a jiné zařízení vyrušující přívěsky, jež mají býti z důvodu estetických a pro účelovost omezuje na minimum. Bytová kultura stává se v této formě přístupnou i nejchudším. ....." [204]

Bylo by zajímavé zjistit, odkud Amonn pro svůj článek čerpal a jestli se znal s Bedřichem Feuersteinem. Na konci poukazuje na levnost japonského bydlení, které je možné docílit za udržení vysokých estetických standardů, což byl aspekt zřejmě podpořený dobovou krizovou situací a je to také něco, čeho si všiml Bedřich Feuerstein a ještě to trochu více rozvinul ve své přednášce.

Asi nejdůležitějším odborným časopisem z hlediska moderní architektury byl měsíčník Stavba, který začal vycházet v roce 1922. Kritičnost je jednou z vlastností, která byla jakýmsi charakteristickým přívlastkem pro architekty podobné krevní skupiny jako Feuerstein. J.E. Koula vzpomíná na nedostatek kritičnosti, který je i někdy na úkor tvořivosti a z toho nedostatku proto přivedl do Stavby Karla Teigeho a Bedřicha Feuersteina, aby kritizovali tzv. 'stavábčtinu'.[205]

Měsíčík obsahoval zprávy ze světa, o místních soutěžích, eseje na soudobá palčivá témata v architektuře a v rubrice Rozhled uváděl krátké zprávy z výstav soutěží a také výtahy za zahraničních časopisů – l`Esprit Nouveau, Das Kunstlat, The Architectural Review a zřídka i japonského Kakusai kenčiku.

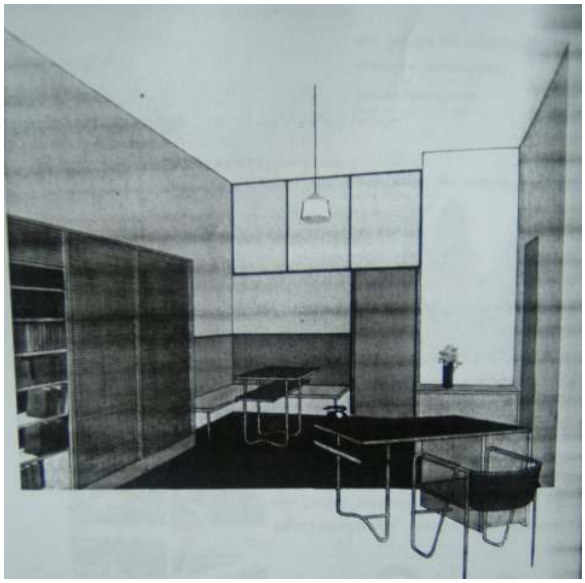
Ve druhém ročníku v čísle 1 z roku 1923 je například symptomatický článek od Jana Evangelisty Kouli *Standard*, ve kterém říká, že:

---

[203] Max GERSTL: Dojmy z cesty Belgii a Holadnskem, in: Byt a umění – Revue pro současnou bytovou kulturu a umění, No. 1-2, Praha 1930, 15.
[204] Alfréd AMONN in: Byt a umění – Revue pro současnou bytovou kulturu a umění, No. 3-4, Praha 1930, 9.
[205] HONZÍK 1963, 41.

"...Standard se tím stává jedním z nejvýraznějších projevů dneška.....Málo komu nesluší uniforma...." [206]

K tomu, že málokomu nesluší uniforma dodává, že vojáci vypadají v uniformě o hodně lépe než v civilu. Problém standardu byl od počátku dvacátých let stále častěji propojován s japonskou architekturou a její jednoduchou variabilitou. Do diskuze byl aktivně zapojen Walter Gropius, který podobně jako Koula tento spíše sociálně-technický problém vyjádřil metaforou či poetickou analogii s japonským kimonem, které leč jednoho střihu, také sluší každému a navíc má schopnost vyjádřit individualitu skrze unikátní kombinaci dekoru. O analogiích mezi japonskou stavební konstrukci a standardizovaným stavitelství pak psali mnozí, např. Taut, Feuerstein, Raymond ad.



Obr. 28 Alois Wachsmann a Josef Gruss Studie, Nábytek pro Československý elektrotechnický ústav **[31], [33]**

Karel Teige pokračuje v debatě o standardu ve třetím ročníku Stavby ve svém článku *Obývací stroje*. [207] Nastoluje v něm několik otázek týkající se reformy bydlení – standard bytu, revizi půdorysu, instalaci. Standard podle něj není novinkou, stan nomádů i pompejský dům jsou standardy své doby a prostředí. Za všechny jmenuje experiment domu Georga Mucheho *Haus am Horn* **[7]**. V Československu se o industrializaci stavebnictví pokusil Jan Vaněk, jenž postavil v Brně rodinné domky typu Standart.V stejném čísle se vykytuje krátký článek od Teigeho o české participaci na výstavě v Bauhausu 1923 (Krejcar, Feuerstein, Obrtel a Fragner, Honzík, Chochol a Linhart) a také nákresy nymburského krematoria od Bedřicha Feuersteina a Ing. Slámy.V popise této budovy je zdůrazněna holá, nedekorativní monumentalita velkých forem, harmonie proporcí a vážná, vyvážená silueta.

Ve třetím ročníku Stavby byla také opakovaně vytištěná reklama na přihlášky do Bauhausu v Desavě, tedy na vzdělání výtvarně nadaných osob k tvůrčímu vytváření v oborech řemesla,

[206] Jan E. KOULA: Standard, in: Stavba, Roč. 2, No. 1, Praha 1923, 8.
[207] Karel TEIGE: Obývací stroje, in: Stavba, Roč. 3, 1924, 135.

průmyslu a stavebnictví, jehož součástí je povinná elementární nauka. Poplatek za semestr byl 30 marek a 10 marek za přihlášku.

Důležitým článkem o japonském umění se objevuje v revui Volných směrech již v roce 1915, kdy japonismus chytá nový dech, je překlad textu Henriho de Tizac Ardenne Umění Budhistické.
Článek doprovází mnoho ilustrací a vypichuje myšlenku, že různé národnosti společně interpretovaly stejnou náboženskou myšlenku.[208]

V roce 1926 se ve Volných směrech, ročníku 24, objevují fotografie japonských realizací Antonína Raymonda- Rejmana. Je tam bez vysvětlujícího textu vyobrazen Dům v Tokiu, Dům P. Claudela v Tokiu, Tělocvična ženské školy v Tokiu, Rampy z lékárnické školy v Tokiu a Z nádvoří domu v Tokiu.

Feuersteinův erudovaný článek z roku 1932 kontrastuje s dřívějším článkem publikovaném ve Volných směrech v roce 1928 Františkem Kovárnou *Japonské masky*, který je vlastně recenzí knihy Friedricha Perzinsky *Japanische Masken*. Autor uvádí mnoho japonských jmen bez kontextu, celkově text neobsahuje myšlenku a působí nesrozumitelně.[209]

Antonín Raymond publikoval v revui Volné směry v roce 1935 článek *O architektuře japonského domu*, kde tvrdí, že v moderní architektuře jsou ukryty zásady japonské architektury, které se ještě nemohly plně projevit, protože narážejí na předsudky. [210]
Dekorace tam vychází z harmonie tvarů, které vycházejí z nutnosti/ konstrukce. Potřeba duchovní a materiální je určující. Poeticky píše o vztahu zahrady a domu:
"...zahrada prostupuje do domu a dům zalézá do zahrady jako had do trávy."[211]
Dále zajímavě uplatňuje své praktické zkušenosti se stavbou v Japonsku, když píše, že:
"Japonci stále konzultují stavbu s knězem tzv. *kimon* (geomancie, feng šuej) a začínají se stavbou pouze v příznivé dny. Zjistili jsme, že dané rady jsou často založeny na rozumovém úsudku, ať již se jich dospělo tím či oním způsobem.'[212]

[208] Henri DE TIZAC ARDENNE: Umění Budhistické, in: Volné směry, Roč. 18, 1915, 97-122.
[209] František KOVÁRNA: Japonské masky, Volné směry, Roč. 26 1928, 116.
[210] Antonín RAYMOND: O architektuře japonského domu, in: Volné směry, Roč. 31, 1935, 168 – 174.
[211] Idem 1935, 170.
[212] Ibidem, 174. Systém příznivých a nepříznivých dnů vychází s taoistické tradice hexagramů a starého čínského kalendáře. V Japonsku se používá od 7. století a je dodnes živý.

Důležitým pramenem, i když memoárového charakteru, pro pochopení českého meziválečného uměleckého prostředí je kniha architekta Karla Honzíka *Ze života avantgardy*.[213] Honzíkovy vzpomínky jenom ukazují, jak přes všechny ironické poznámky současníků na účet české upocenosti a nedostatečné modernosti bylo Československo napojeno ne tepny dění současné architektonické a potažmo umělecké tvorby.
Mezi časopisy, které prý prošly rýsovnou ústavu pana prof. Kouly byl i Kokusai Kenčiku. Honzík samozřejmě neopomenul zmínit Reimanna, který ukradl jmění SPA a tak se stal spolek chudým. Pak zase zbohatl, protože Reimann dluh splatil ve valutách. Neúnavnost Haryho Fialky byla příkladná v boji za jednotnou moderní školu architektury.[214]

Honzík vzpomíná na Feuersteina jako na bytost zcela svébytnou. Především byl pro něj mezigeneračním zjevem, pamětníkem a účastníkem předválečných výbojů. Za druhé byl stále jednou nohou za hranicemi. On i Josef Šíma, který se usadil v Paříži, bývali v pražských kavárnách vzácnými hosty. Jevilo se to i v jejich vnějším vzezření, nějak odlišném od druhých. Feuerstein byl věčný hledač, bloudil z kavárny do kavárny, přesedával od stolku ke stolku jako motýl od květu ke květu.
.Le Corbusiér byl podle Honzíka americánský pastor s doutnající cigaretou. Přednášel v Praze, která mu byla příliš světácká dvakrát mezi lety 1925-1929.

Kniha designérky a ředitelky Artělu Jaroslavy Vondráčkové *Kolem Mileny Jesenské* také živě popisuje atmosféru pražského kavárenského života, podobně jako kniha Karla Honzíka.[215] Jesenská se po rozpadu svého prvního manželství vrátila z Vídně a psala mimojiné pro časopis Pestrý týden. Přátelila se s již zmíněnou Milčou Mayerovou, s architektem Frágnerem a architektem Frickem Feuersteinem, který byl během svého pobytu v Japonsku také dopisovatelem Pestrého týdne. Vondráčková do tohoto časopisu také přispívala a vzpomíná: "Splétaly jsme slogany Teigeho a Loosův vztek proti ornamentům, Markalousovy etické rozumnosti, četly Stavbu, Querschnitt a všechno to podávaly dál. Teige nám zatrhoval články v l`Esprit nouveaux řádky, věty: ty podškrtnuté vlnovkou – důležité!, upozorňoval. Číhaly jsme tedy na vlnovky."[216]

[213] Karel HONZÍK: Ze života avantgardy. Zážitky architektovy, Praha 1963.

[214] Tzv. Reimannovou aférou a úlohou Ing. Jindřicha Fialky se zabývá samostatný oddíl této kapitoly (IV.).
[215] Jaroslava VONDRÁČKOVÁ: Kolem Mileny Jesenské, Praha 1991.
[216] Idem 1991, 78.

Made in Japan (Vyrobeno v Japonsku) je okouzlující kniha Adolfa Hoffmeistera z roku 1958, ve které zachytil Japonsko, kde se zúčastnil sjezdu Pen clubu.Věnuje v ní mnoho stran dialogu mezi Východem a Západem, jehož politický vývoj je rychlý a ten kulturní je pomalý.[217]

Několik stran zde věnuje také architektuře a setkání s Raymondem. Již zmíněný Ing. Karel Neumann poslal mimojiné tuto pasáž Raymondovi do Ameriky. Hoffmeister píše, že se moderní evropsko-americká železobetonová a železná technika přiblížila zásadám japonské praarchitektury natolik, že vytvořila veškeré předpoklady pro to, aby od Japonců přejala myšlenky, Japonci dávno vyřešených, problémů prostoru, světla, lehkosti, čistoty atd.
Ne dveře, ale celé posuvné stěny se otvírají do přírody obklopující dům. Japonsko bylo první, které standardizovalo výrobu prefabrikovaných stěn hlavních i zásuvných. Z této stavební logiky staletími prověřené a z těchto stavebních tvůrčích prvků vyrostl zkušenostmi neomylný řád proporcí. Dále pokračuje, cituji:
"Po první světové válce architektura otevřela zdi. De Stijle, Bauhaus a puristi oholili vnější stěny a hledali čistotu tvarů v chudobě tvaru. Chudoba cti netratí. Byla to čest být lysým tvarem. V té době jsem chodil do 35 rue de Sévres k Le Corbusierovi, který duch doby nazýval l´Esprit Nouveau a vydával časopis stejného jména. Tehdy u Le Corbusiéra pracoval architekt Bedřich Feuerstein.[218] Le Corbusier si ho ohromně pochvaloval. Jeho a ještě jednoho Japonce. Ten Japonec mu nedal spát. Věděl jakoby všechno předem. Byl to, mimochodem řečeno, dnes slavný moderní architekt Džunzó Sakakura, který na pařížské výstavě 1937 projektoval vtipný a prostý japonský výstavní pavilón...Je to Hotel Imperiál, kde jsem byl v Tokiu ubytován. Hotel má neurčitě aztécky přízvuk (zlé huby tvrdí, že byl nejprve navržen pro Mexiko) a vyznává se nesmírnou složitostí prostoru.....zdi z malých bílých pálených cihel, spojených na prst silnými spárami, vesměs vyzlacenými.....Architekt Frank Lloyd Wright svěřil stavbu tohoto hotelu mladému nadanému architektovi Antonínu Raymondovi, který si přizval ke spolupráci Bedřicha Feuersteina.[219] Bedřich Feuerstein byl jemný, křehký a citlivý člověk. Byl již z nové generace. Tragicky zemřel skokem do Vltavy z Libeňského mostu (narozen 15. ledna 1892). Roku 1923 byl hotel slavnostně otevřen a jelikož přežil velké zemětřesení v oblasti Kantó, zajistil slávu a zakázky F.L.Wrightovi a také Antonímu Raymondovi. Je tomu už moc dávno, snad před válkou, co jsem neviděl Antonína

[217] Adolf HOFFMEISTER: Made in Japan, Praha 1957.
[218]Tady dochází k malé nesrovnalosti. Feuerstein pro Le Cobusiéra nepracoval, nebo to nikde netvrdí. Pro Le Corbusiérův ateliér pracovali architekti Karel Stráník a František Sammer.
[219] Další nesrovnalost. Feuerstein přijel do Japonska mnohem později, až po dostavění Hotelu Imperial.

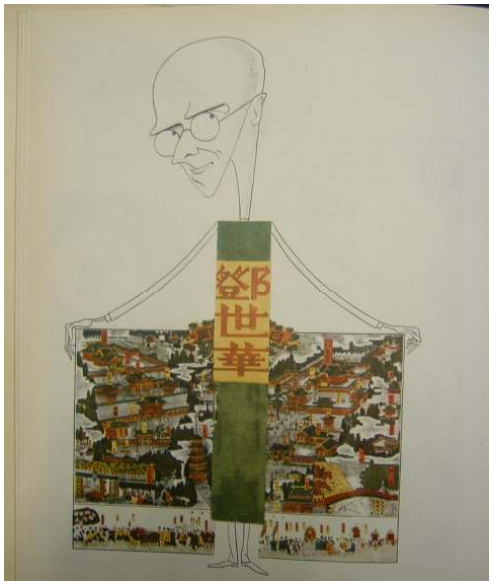
Raymonda....ale svět je malý. Vyjeli jsme si jednou v Japonsku v roku 1957 s architektem Torao Saito do Hakone. Seděli jsme na hotelovém trávníku u jezera.... Jen jsem usedli a objednali pečenou jezerní rybu, vešla do jídelny jakási mladá společnost, velký, nápadně rovně se držící statný muž a dvě dámy, a usedli si ke stolu vedle nás.Už jste uhádli, že to byl Antonín Raymond, světaznalý sedmdesátník s manželkou.....Ptal se na jména, která jsou jmény mých přátel, mé generace. Karel Teige, Josef Havlíček, Karel Honzík, Jaroslav Fragner, Jaromír Krejcar, Bohuslav Fuchs, Evžen Linhart atd.....V Tokiu má japonský dům, který si navrhl. Jednoduchý a moderní. Dřevěný dům. Veškeren japonský důmysl, americká praktičnost a český umělecký cit se tu spojily. Raymond říká, že architektura se nedá dělat za mzdu. Architektura je umění velice duchovní podstaty .....architektura formuje jeho [člověka] duševní život, jeho cit, jeho vkus, jeho povahu, jeho smysl pro krásu, pro pravdu, pro odpovědnost – tak nějak to říkal.....On sám – a ta jeho americká skromnost – se počítá za jediného světového českého architekta.

Má překrásný dům s cihlovým krbem uprostřed obytného prostoru...., kde každý čtverečný metr je účasten v každé chvíli na celém životě domu. Je v tom kouzlo nějaké kolektivity prostoru. Není tu vlastně pokojů.....Raymond přesídlil mezi průkopníky nové estetiky, která se zalekla nahoty purismu. Nákladné nahoty. ...

Dříve se zdálo, že evroamerická architektura chodí do Japonska pouze na táčky. Z táček se staly námluvy a nyní se sloh japonské architektury stal vedoucím....V dialogu vkusu vedou Japonci za Východ nejméně 3:1."[220]

Hoffmeister ve svém příspěvku o Raymondovi a o japonské architektuře, který je součástí jeho knihy, s trochou nadsázky shrnul zásadní momenty meziválečného vývoje: inspirace a vztah japonské a Západní architektury, japonský standard a finesy japonského domu a také poměry mezi architekty. Jakýsi pro-Raymondovský tón je pochopitelný. Přeci jen je kniha napsaná v padesátých letech, kdy už mnozí na Raymondovy vroubky zapomněli. I přes jeho přehnané sebevědomí, je fakt, že byl architektem, jehož jméno má dodneška vynikající zvuk a to v celosvětovém měřítku a že plno jeho staveb stojí. Po přečtení jeho životního příběhu člověka napadne, že ho jeho agresivní honba zaúspěchem musela stát hodně námahy.

[220] HOFFMEISTER 1957, 185 - 198.



Zajímavou kresbou z pera Adolfa Hoffmeistra je karikatura a koláž spisovatele a dramatika Sergeje Tretjakova z roku 1934, při které použil japonský dřevořez z námětem města (pravděpodobně hlavní město Edo) a cizích průvodů **[29]**. Tělo Tretjakova tvoří titul knihy v čínštině *Deng Shihua*, což je mužské jméno a příjmení.[221]

Obr. 29 Adolf Hoffmeister, Sergej Tretjakov, kolorovaná kresba tuší a koláž, 60 x 44 cm, 1934

V. Japonská situace

Překotná rychlost japonské modernity dala vzniknout dvěma proudům jak v architektuře, tak v životním stylu. Rezidence cizinců a vládní budovy byly stavěné v pseudoevropských stylech, zatímco Japonci žili v dřevěných tradičních domkách. S rychlým vývojem střední vrstvy sycené informacemi o Evropě a Americe vznikl jakýsi hybridní styl, který jednoduše řečeno kombinoval v jednom bytě obývací pokoj s místnostmi s rohožemi (*tatami*). Omladina z této vrstvy byla chic meziválečná moboga (modern boy and girl), která popíjela kávu v trubkových křesílkách à la Bauhaus v tokijských kavárnách. Jejich hlavy vřely názory avantgardy a díky této kultuře architekti vyvinuli moderní japonskou architekturu, která později zahýbala světem.

Japonský moderní styl se stal výsledkem uvědomělého výběru soudobých moderních stylů. Japonský historik architektury Hiroši Adači řekl, že:
”Západ objevil prostorové kvality tradiční japonské architektury skrze filtr hodnot platných v západní architektuře.”[222]

[221]Tretjakov často navštěvoval Čínu, proslavil se divadelní hrou *Hrrr na Čínu!,* ve které napadl Západní imperialismus. Také byl aktivním členem Sibiřského futuristického hnutí společně s Davidem Burliukem. Ilustrace in LAMAČ Miroslav: Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera, Praha 1966, 70.

První komentáře o japonské architektuře se na Západě objevily v osmdesátých letech 19. století. Japonsko bylo tehdy, a bohužel tato myšlenka přetrvává dodnes, jako izolovaná kultura (přičemž jakákoli obchodní aktivita v Nagasaki i jinde je opomíjená). Z tohoto důvodu byla její kultura a tedy i architektura vnímána jako unikátní, původní. Jako přirozeně racionální forma designu se stala jakousi pramátí modernismu a dodala mu chybějící kořeny. Je zajímavým paradoxem, že architekti a teoretici modernismu tuto jeho historii vůbec hledali vzhledem k esenciálnímu předpokladu modernismu, který se chtěl vědomě od historie a jejich historických stylů odtrhnout a tvořit architekturu či architekturou dotvořit moderní život. Proti této izolovanosti Japonska hovořil i Bedřich Feuerstein ve svých přednáškách, kde zdůrazňoval japonskou schopnost výběru z již existujících stylů (čínských, korejských atp.) a jejich následné přetvoření, které je základem charakteristického japonského výrazu. Ani ten však není jednotný, ale je bohatý jak jen kultura starobylého národa může být.

Japonský architekt a teoretik, Šóiči Inoue, shrnul stávající debaty o vlivu antické architektury na japonskou buddhistickou architekturu a poskytl zajímavou hypotézu, proč by tomu tak mohlo být.[223] Poukazuje na to, že pravděpodobně nejstarší stojící dřevěná konstrukce chrámu Hórjúdži ze sedmého století nl, je postavena na oblých sloupech, které nesou náznak entaze. Buddhistická architektura přišla spolu s buddhismem do Japonska z Koreje, kam se dostala z Číny, do které ho přivezli mniši ze země počátku tedy z Indie. V době rozpuku popularity buddhismu byla v jednom z kulturních center této velké země zvaném Gandára velká komunita Řeků, kteří se zde usadili po odjezdu šiků Alexandra Velikého do vlasti. Otcem této teorie je Čúta Itó respektovaný historik architektury konce devatenáctého a první poloviny dvacátého století. Díky jeho iniciativě se architektura v Japonsku stala disciplínou po vzoru École des Beaux Arts a ze stavbaře (*zóka*) se tak stal architekt (*kenčikuka*).[224] Itó v roce 1912 tvrdil, že tak jak se mluvilo na Západě o Východě, mluvilo se v Japonsku o Západě.[225] Art nouveau a secese se staly jakýmsi společným jmenovatelem. Zajímavé je, že tato afinita podobně jako v Evropě nevedla k přejímání druhého stylu, ale k vytvoření nového, moderního syntetického stylu. Itóovou celoživotní prací bylo pozvednout architekturu na vysokou úroveň mezi uměním, tak jak ji byla na Západě, psát o ní v termínech na Západě používaných a

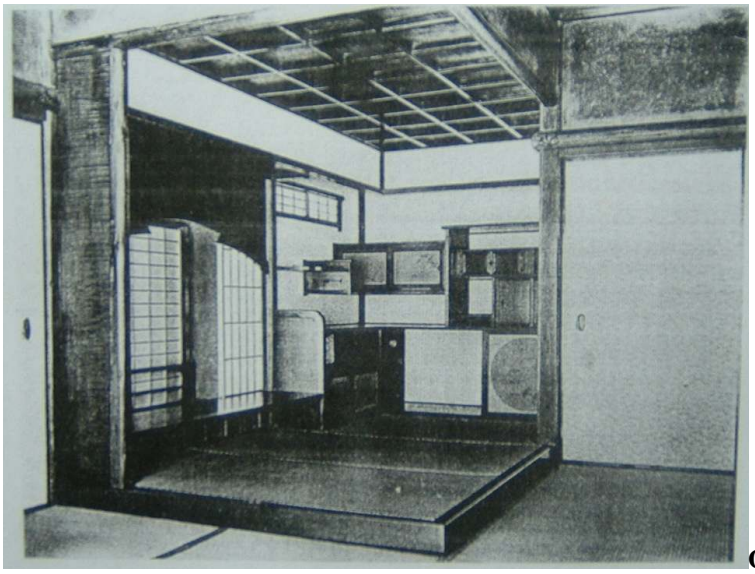
[222] Hiroši ADAČI: The Japanese House. Discovering Aesthetics and Space, in: Japanese Aesthetics and sense of Space. Another Aspect of Modern Japanese Design (kat. výst.), Tokio 1990, 297.
[223] Šóiči INOUE: Interpretation of Ancient Japanese Architecture. Focusing on Links with World History, in: Japan Review, No. 12, 2000, 129- 144.
[224] Šunsuke KANEJUKI (ed.): Zóka kara kenčiku e (Od stavby budov k architektuře), in: Kenčiku zasši, No. 112, Vol. 1410, 1997, 13 – 21.
[225] Čúta ITÓ: Secession ni cuite (O secesi), in: Kenčiku to sóšoku, (Červenec), 1912, 1-2.

hlavně zdůvodnit původnost japonské architektury a tím potvrdit její důležité místo ve světových dějinách architektury. Lze říci, že se mu to za cenu populárního zjednodušování a dokonce vypouštění deformovaných pravd podařilo. Čúta Itó se později ve třicátých letech podílel na odporu proti modernistické, mezinárodní architektuře, jelikož zastával názor, že Japonsko potřebuje svérázný a svébytný styl, který by odpovídal kontextu a podmínkám nové země.

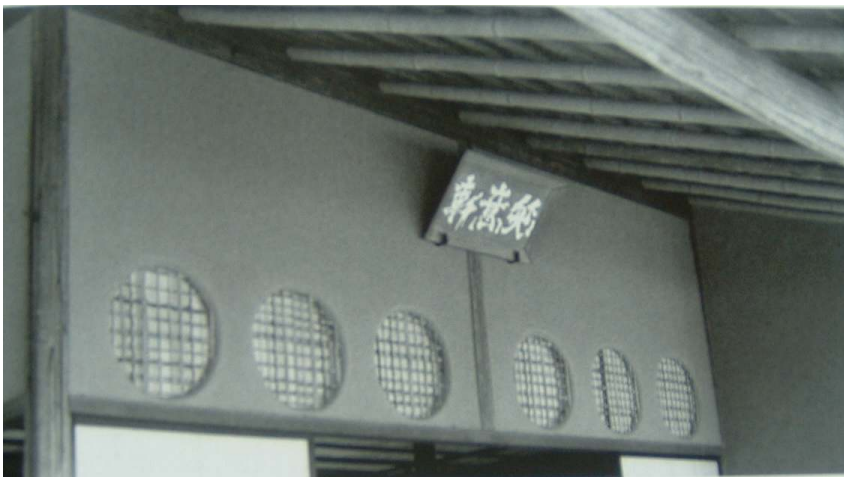
Teorii o vzájemné příbuznosti Západní a Východní architektury podporovali i další účastníci dialogu mezi Východem a Západem jako teoretik umění Kakuzó Okakura a historik architektury Keikiči Išii. Tato diskuze byla často diskutovaná v mezinárodním dobovém tisku a původ v klasické architektuře starého Řecka podporovala.
V jeho dalším článku Inoue píše, že je s podivem, že se vile Kacura, symbol ryze japonské architektury, dostalo takové známosti.[226] Jakožto majetek císařské rodiny byla vila přístupná pouze návštěvníkům, kterým byl povolen vstup. Není divu, že se vzácní návštěvníci z ciziny jako byli Taut nebo Gropius lehce kvalifikovali. Je známo, že se Kacura stala jedním ze stereotypů japonské střízlivé krásy, lahodící oku funkcionalisty vytvořených modernismem a podporovaných propagandou. Kdysi oceňované, řemeslné detaily dekorace interiéru vily byly pečlivě opominuty **[31]**. Kacura byla považovaná ze nezdobenou stavbu postavenou z prefabrikovaných, standardizovaných části a tímto přirozený předchůdce modernismu. Mystifikující jazyk černobílé modernistické fotografie podporoval abstraktnost vily. Příkladem jsou slavné fotografie Jošia Watanabeho, ať už vily Kacura **[32]** či budov šintoistické svatyně v *Ise*. [227]

[226] Šóiči INOUE: The Fase Image of Katsura Detached Palace, in: Japan Quarterly, (Duben-Červen), 1987.
[227] Jonathan REYNOLDS: Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition, in: The Art Bulletin, Vo. 83, No. 2. (Červen), 2001, 316-341.

Obr. 30 Vila Kacura, fotografie, 1936



Obr. 31 Vila Kacura, zdobný interiér, fotografie, 1936 **[ ], [33]**



Obr. 32 Vila Kacura modernistická, fotografie, 2001

Syntetický styl japonské modernity zůstává opomíjen. Modernističtí architekti/teoretici mnohdy přesně věděli, co chtějí v Japonsku najít.

Již v roce 1886 Edward Morse publikoval první knihu *Japanese Homes and their surroundings* (Japonská obydlí a jejich okolí), která se detailně zabývala japonskou architekturou a mimojiné zavedla mnoho dlouze akceptovaných stereotypů. Například, kontrast evropské zdobené architektury s prostotou japonské architektury.

V katalogu Mezinárodní výstavy dekorativních umění v Paříži v roce 1925, který oslavuje japonskou tradici najdeme, že: "Japonsko, které je vybavené drahými materiály a umem kvalitní řemeslné práce, nás okouzlilo pavilónem v Cours-la-Reine, který je moderní a zároveň tradiční." Dále však doplňuje, že z pohledu architektury je nyní Japonsko pod vlivem Evropy ve stavu transformace. Veřejné budovy, nemocnice, školy, obchody, banky a hotely jsou stále častěji stavěny ve stylu našich velkých měst. [228]
Tradiční dům, který byl na výstavě postaven, záměrně nereflektoval žádné známky rapidní modernizace, která se v Japonsku již od šedesátých let 19. století odehrávala. Architekti ze Západu, kteří v meziválečném období v Japonsku působili, ať už to byl Raymond, Taut nebo Neutra vytvořili svoje paralelní historie o japonské architektuře a svoje poznámky vzájemně ignorovali.[229] Až Neutra a Taut v raných třicátých letech 20.století projevili obavy z mizení tradiční architektury na úkor moderní z technologicky vyrobených materiálů, přestože první budova s ocelovou konstrukcí, knihkupectví Maruzen, byla postavena již v roce 1909.[230]
Taut nejenom, že rozdělil japonskou architekturu na původní, správnou a kýč, ale také se vyjadřoval velmi pregnantně a nepochvalně o novém eklektickém euro-japonském stylu, který nazýval vkus restaurací a hotelů, nebo novým odpadlým vkusem. [231]
Wright, Taut i Gropius byli členy *Intánašonaru Kenčikukai* (Mezinárodni asociace architektů), která byla založená v Kjótu v roce 1927. Kniha Waltra Gropia *Mezinárodní architektura* přímo inspirovala založení této asociace. [232]
Začátek jejich manifestu zní takto:

[228] Překlad in: Encyklopedie moderního uměleckého průmyslu 20. století, 1925, Vol. 3, 38 a Vol. 2, 67-8.
[229] Peter McNEIL: Myth of Modernism. Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940, in: Journal of Design History, Vol. 5, No. 4, 1992, 282.
[230] McNEIL, 1992, 282.
[231] Bruno TAUT: Houses and People of Japan, Tokio 1958[2], 67-8.
[232] Walter GROPIUS: Mezinárodní architektura, Tim BENTON (ed.), Milton Keynes 1975. in: OŠIMA Ken T.: Constructed Natures of Modern Architecture in Japan 1920 – 1940 Yamada Mamoru, Horiguchi Sutemi, and Antonin Raymond (nepublikovaná disertační práce na University of Columbia, New York), New York 2003, 14.

"Architektonický styl má být založen na pravdivé, původní lokální situaci, bez závislosti na tradiční formě či obsesi národností."[233]
Manifest také zdůrazňoval důležitost lidského měřítka a upozorňoval na důležitost nahlížet na architekturu z perspektivy člověka. Tyto myšlenky jsou známé z textů jiného slavného architekta té doby Le Corbusiéra, jehož vliv na japonskou moderní architekturu byl srovnatelný s Wrightem. Přesto, idea obytného prostoru, který je přímo odvozen z velikosti lidského těla a jeho násobků a také ambice stavět budovy, které budou v harmonii, nebo se budou přímo prolínat s okolní přírodou jsou, podle mého názoru manifestacemi japonskosti či typicky japonské kvality v moderním umění a architektuře.

Další fasetou komplikované situace japonského uměleckého světa bylo jeho avantgardní hnutí. Japonská avantgarda odvíjela svoji existenci od německého prostředí a nikoli od jejího francouzského centra. Tento fakt vychází z historické okolnosti, že si Japonsko v době tvoření státních systémů našlo svůj vzor v pruském Německu a udržovalo s ním od té doby, tedy konce devatenáctého století, živou výměnu. Mnoho Japonců se tak učilo německy a jezdilo do Německa na studijní pobyty. Tento fakt, jehož příklad je například rozhovor mezi Heideggerem a Kukim, značně usnadňoval komunikaci a potažmo uměleckou výměnu mezi těmito dvěma zeměmi.
Vůdčí osobností skupiny Mavo byl všestranný člověk a umělec Tomojoši Murajama (1901 – 1977). [234] Byl z křesťanské rodiny a jeho matka pracovala pro Motoko Hani (1873 – 1957), která je spojována s progresivní uměleckou školou *Džijú Gakuen*, jedním z jakýchsi japonských Bauhausů (ve smyslu používaných vzdělávacích metod) a také s vydáváním vysoce populárních moderních časopisů. Hani byla velmi aktivní v propagaci práv žen a pod jejím vlivem Murajama přičichl k důležitosti socio-politické angažovanosti. Murajama si přivydělával jako občasný ilustrátor a autor článků pro časopis pro děti, které Hani vydavatelství (Fudžin no tomoša) vydávalo.[235] Patronace Motoko Hani pokračovala i během jeho pobytu v Berlíně, kde Murajama chtěl studovat křesťanskou teologii a filozofii. Plán mu nevyšel z důvodu neznalosti latiny, a tak se věnoval ruchu velkoměsta. V Berlíně byl nejvíce v kontaktu s ostatními Japonci tam toho času žijícími, hlavně s Tomoem Wadačim a Jošimicu Naganem. Wadači studoval německou literaturu a představil Murajamu mnoha figurám místní

[233] Začátek šestičlánkového manifestu podepsaného roku 1927 v Kjótu: Kikudži Išimotem, Masabumi Itóem, Seigo Motonem, Tamocu Nakaem, Tammo Šimmem a Isaburem Uenem, který studoval na Werkbundu.
[234] Mavo je ve všech aspektech prostudováno v knize: WEISENFELD Gennifer: Mavo – Japanese artists and the Avant-Garde, 1905 – 1931, Berkley/ Los Angeles/ Londýn 2002.
[235] WEISENFELD, 2002, 30

avantgardy. Byl jím i kurátor galerie *Der Sturm* Herwart Walden advokát expresionismu a důležitá postava avantgardního Berlína.[236] Murajama napsal o návštěvě v jeho studiu a také recenze výstavy asambláží a kovových instalací Alexandra Archipenka pro japonský časopis *Čúó bidžucu* (Zaměřeno na umění). Oba příspěvky byly velmi pochvalné. Jeho berlínský pobyt byl v mnohém důležitý pro jeho vývoj a potažmo celé skupiny Mavo. Walden zprostředkoval Naganovi a Murajamovi možnost vystavovat na *Velké futuristické výstavě* v roce 1922 a představil je italskému futuristovi Ruggerovi Vasarimu.[237] V květnu téhož roku jeli oba umělci do Důsseldorfu, aby se zúčastnili *První mezinárodní výstavy* a souběžně se konající *Kongres mezinárodní progresivních umělců*. [238]Delegáti z osmnácti zemí byli z řad dadaistů a konstruktivistů. [239] Tato příležitost Murajamu obohatila o množství kontaktů s umělci, editory časopisů a galeristů, se kterými korespondoval a vyměňoval časopisy i po návratu do Japonska. El Lissitzky mu posílal *Merz* Kurta Schwitterse a odebíral holandský De Stijl.

Do Japonska se vrátil v roce 1923 a jako skupina jiných napomohl procesu asimilace modernismu v Japonsku tím, že ho doslova přetvořil k obrazu svému. Ke zvláštnosti jeho interpretace dopomohla zkušenost umělecky intenzívní berlínské scény. Po návratu nazval svůj umělecký program vědomý, uvědomělý konstruktivismus (išikitekina kóseišugi). Hlavní úloha Mavo může být viděna v tom, že ukázalo také velmi nejaponskou, nefiltrovanou tvář modernity; tvář revoluce, anarchie a odcizení, necenzurovanou sociální kritiku, což dovedlo mnoho členů skupiny k perzekuci, jelikož byli označováni za levicové radikální aktivisty. [240]Je nutno zmínit, že přímou předzvěstí aktiv avantgardní skupiny Mavo byla *Asociace pro umění futurismu* (FAA), která vznikla v polovině dvacátých let. Důležitou figurou v tomto uměleckém okruhu byl tř. otec ruského futurismu David Burliuk, který pobyl v Japonsku mezi lety 1920 – 1922. Ještě zajímavější je, že do Japonska dorazil s ukrajinským malířem Viktorem Palmovem a Čechem Václavem Fialou.[241] S nimi se do Japonska dostalo i přes 300 moderních ruských maleb, které byly hned na to vystaveny. Burliuk hned upoutal pozornost svým charakteristickým oděvem – s cylindrem, ve fraku s pestrobarevnou

[236] Idem 2002, 33.
[237] Ibidem 34.
[238] Ibidem 35.
[239] Detailní studii a popis výstavy a kongresu je v publikaci vydané in: Kustruktivistische Internationale Schőpferische Arbeitsgemainschaft 1922 – 1927. Utopien fűr eine Europäische Kultur, Nordhein-Wesfalen 1992, 17- 30.
[240] Více v HAROOTUNIAN Harry: Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan, Princeton 2000.
[241] Fiala doprovázel Burliuka jako doprovod jeho sestry Marianny, kterou si později vzal a spolu s ní se vrátil do Prahy, kde obdržel titlu *národního umělce*, in: WEISENFELD, 2002, 17.

hedvábnou vestou a obličejem pomalovaným abstraktním make-upem.[242] I ten si všiml, že je, podobně jako v architektuře, domácí styl melanží současných směrů různě interpretovaných.

Antonín Raymond

Architekt Antonin Raymond (1888-1976) se proslavil spoluprácí s Wrightem na Hotelu Imperiál mezi lety 1920-21.

Ve své autobiografii vzpomíná jak se cítil doma v Československu osamělý ve svém obdivu k Japonsku, které v době rusko-japonské války v období stále ještě silné panslovanské myšlenky nebylo právě v oblibě.[243] Postoj československé umělecké scény k Japonsku a japonskému umění se v průběhu doby proměňoval a jeho vývoj byl charakterizován v předchozí kapitole. Soudě podle jeho deníku je zřejmé, že Raymonda Japonsko fascinovalo předtím než se setkal s Wrightem a než si tam otevřel svou vlastní architektonickou kancelář.[244]

K japonskému umění ho přivedl přítel historik umění a kurátor Bostonského muzea výtvarných umění, Hervey Wetzel, který mu také dal brožuru o generálovi Nogim a který intenzivně sbíral japonské umění. Jeho sbírka později připadla Bostonskému muzeu.

V roce 1916 se společně s manželkou Noémi přestěhovali k Wrightovi do Taliesinu a zúčastnili se proslavených dýchánků s dřevořezy, které se nesly v japonském duchu. Ve Wrightově kosmopolitním ateliéru v Taliesinu East (Spring Green, Wisconsin) se setkal s krajany Rudolfem Schindlerem a Richardem Neutrou. Mimojité zkušenost požáru v Taliesinu v roce 1914 vedla Raymonda k projektování malých požáru odolných domů, které sice nenašly velké uplatnění v Americe, zato mu však vynesly mnoho klientů později v Japonsku, kde se uplatnil hlavně po zemětřesení roku 1923.

Raymond přerostl oba své učitele, Casse Gilberta a Frank Lloyd Wrighta, díky jehož „nekonečné manýristickou repeticí“, jak Wright tvrdil gramatiky, Raymond nemohl kreativně tvořit. [245] Stejně jako později Raymond v případě Bedřicha Feuersteina i Wright nesl

---

[242] Idem 2002, 48-49.

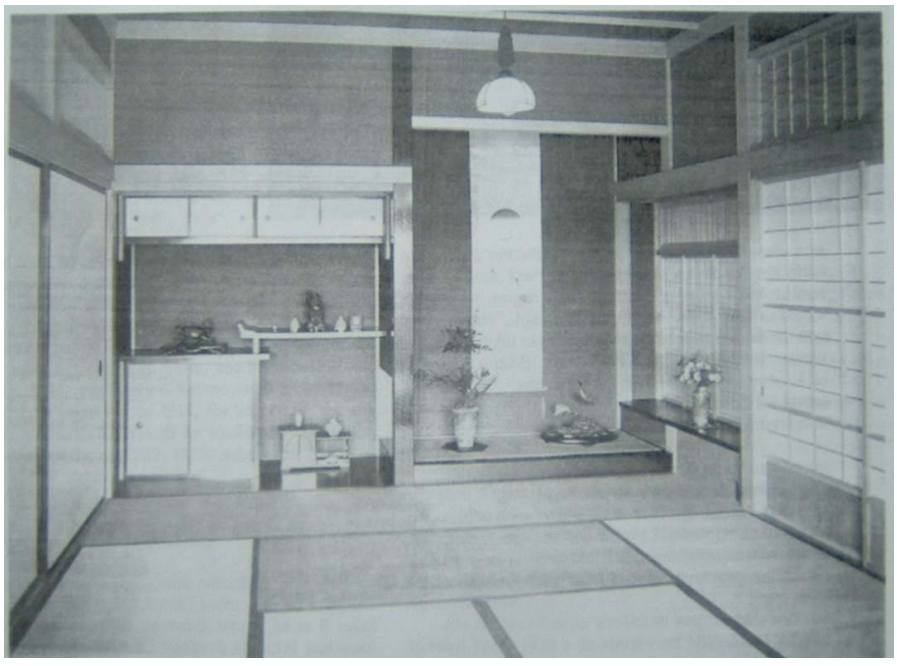
[243] „Après la guerre russo-japonaise, vers 1908, j'étais étudiant à l'Institut Polytechnique de Prague. En général, les sentiments de sympathie des Tchèques se portaient du côté des Russes, ce qui était naturel, les Tchèques et les Russes étant deux peuples slaves. Lors d'une assemblée générale estudiantine, certaines résolutions en faveur de la Russie étaient proposées. J'étais le seul à m'y opposer, ce qui m'a rendu impopulaire, mais n'a pas diminué mon profond intérêt pour les choses japonaises - aussi mystérieuses qu'elles fussent.“ in: Antonín Raymond: Antonin Raymond: An Autobiography, Tokio 1973, 24.

[244]Kolem roku 1932 tam zaměstnával i talentovaného mladého architekta, studenta u le Corbusiera a posléze jednoho z nejvýznamějších architektů své doby Kunio Maekawu, in: Reynolds Johnathan: Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture, Berkley 2001.

[245] Raymond, 1973, 76.

Raymondův odchod z týmu špatně, vinil ho ze zrady atp.[246] Jak už to bývá, podobně špatně opustil i Wright předtím svého učitele Louise Sullivana.

Raymond založil samostatnou společnost v roce 1921, která se soustředila na stavbu budov americké misie, kostelů a rezidencí cizinců pobývajících v Japonsku. Raymond použil všechny Wrightovy myšlenky a některé své vlastní.[247] Ženská křesťanská kolej (1921 – 1938) byla Raymondovým prvním velkým samostatným projektem. Inspirace Wrightem je v tomto projektu evidentní, navíc ji Raymond sám přiznával.[248] Ošima říká, že Raymondova „americká architektura“ nebyla výrazem jednoho proudu, nýbrž osobním amalgámem česko-americké mezinárodní architektury v japonském prostředí. Raymond odebíral české časopisy o architektuře.[249] Jeho transnacionální umělecká a zřejmě i lidská zkušenost mu pomohla k pozdějšímu originálnímu vstřebání japonského prostředí a hlavně životního stylu. Jeho projekty byly populární proto, že dovedl vytvořit kompromis, který vyhovoval hybridnímu prostředí japonského moderního života. Ať už to byl vysoce postavený cizinec obdivující japonský styl, či na Západ orientovaný Japonec, Raymond přišel s elegantním řešením, které vyhovovalo jejich životním stylům a potřebám.



Obr. 33 Antonín Raymond Ehrismannův dům v Jokohamě, interiér, 1927, archiv Christine Vendredi-Auzanneau **[28], [31]**

[246] Kathryn SMITH: Wright and the Imperial Hotel. A Postskript, in: Art Bulletin, No. 67, (Červen), 1985, 306.
[247] Ching-Yu CHANG: Japanese spatial conception 5, in: The Japan Architect, No. 328, Vol. 59, (Srpen) 1984, 91-98
[248] RAYMOND, 1973, 84.
[249] OŠIMA, 2003, 321.

Odklon od Wrighta vyjadřuje návrh kaple Ženské křesťanské koleje, který je jasně inspirován Perretovou sakrální architekturou. Zavěšená stěna je složena s prefabrikovaných dílů se skleněnou tabulkou tzv. cluastra. Raymond tím jasně vyjádřil svou preferenci Perreta nad Wrightem. Již podle výpovědi architekta projektu Masanoriho Sugujamy byl Perretův přístup ke konstrukci velmi podobný japonskému přístupu. Raymond to sám potvrzuje v již zmíněném dopise magazínu The Architecture Review.[250]

Obr. 34 Skupinová fotografie u Raymonda doma, 1926-30, (archiv NTM, foto: autorka)

Raymondovy stavby obytných domů jsou často orientovány dvojím směrem; otevírají se k výhledu ven (japonská tradice) a současně jsou organizovány okolo centrálního krbu (Wright).[251] Točité schodiště bylo jakýmsi Raymondovým podpisem. Vykytuje se na mnoha stavbách od jeho vlastního domu Reinanzaka, v ambasádě Sovětského svazu i Tokijském golfovém klubu. Schodiště u Raymondů doma ve vile Reinanzaka vypadá jinak při večírku. Poté co hosté dopili a přitom psali básně tuší, či jen procvičovali kaligrafické tahy, vyfotili se na schodišti. Na fotografii je Feuerstein, Raymond, Noémi a jejich syn Claude a pak mnoho dalších **[34]**.

Čím je jeho tvorba výjimečná po stránce estetické, je jeho design interiérů. Raymond plně využíval tradičních elementů jako posuvné papírové dveře *šódži* či zástěn *bjóbu*, avšak v nové interpretaci a hlavně z nových materiálů. Například posuvné dveře se staly součástí

[250] Masanori SUGIJAMA: Tokio džoši daigaku no kóša (Budovy tokijské Ženské koleje), in: Kokusai Kenčiku, No. 13 (Květen), 1938, 6.
[251] Christine VENDREDI-AUZANNEAU: Rodinné domy Antonína Raymonda, českého architekta v Japonsku, in: Umění LIII, 2005. 156 – 164, 156.

evropského pokoje a otevřely se nad kanapem nebo nad barem. Jeho svobodná, leč vždy vkusná hra s materiálem, je příznačná. Často nahrazoval obligátní papír látkou, dřevo plastikem nebo kovem atp. Raymond řekl:

"Japonský dům symbolizuje evoluci přirozených forem. V každém ohledu se jedná o přemění vnitřní potřeby v přesné a přesně vadnoucí řešení, které nejen že je praktické, ale také vyjadřuje hluboké pochopení opravdových životních hodnot."[252]

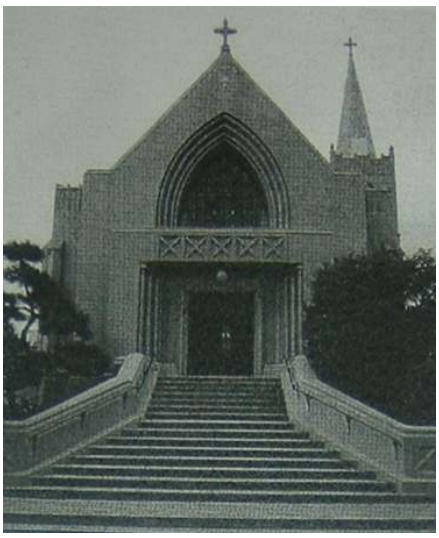
V zimním čísle l´Achitecture Vivante v roce 1925 vyšel Raymondovi článek *Maisons au Tokyo, Japon, par Antonin Raymond* uveřejněném po Raymondově osobním setkání s editorem Jeanem Badovici.[253] Renšičiró Kawakita zakladatel japonského Bauhausu také editoval knihu Reimondo no ie (Raymondova rezidence).[254]Jeho dílo bylo také několikrát publikované v Československu, a to z mnoha ilustracemi jeho projektů.[255]

Raymond působil ve funkci Honorárního konzula Československa mezi lety 1926-1937. V roce 1932 podnikl cestu do Evropy a při té příležitosti jednal ve Zlíně o možnosti stavět Baťovu továrnu v Japonsku, což se nikdy neuskutečnilo.[256]

Noémi Raymondová, Antonínova manželka, byla studentkou již zmíněného Arthura W. Dowa, který inspiroval její nadšení pro japonské estetické koncepce a prostotu designu. Dow věřil, že japonské umění obsahuje jakousi gramatiku vizuality, která by se za předpokladu dobrého zvládnutí a předání mohla stát základní metodou vzdělávání mladých amerických umělců. Noémi byla vynikající malířka a grafička. Již v New Yorku začala celoživotní studium ezoterických náboženství a roku 1919 se stala se členkou new yorkské theosofické společnosti.[257] V Japonsku byla nejen Raymondovým tvůrčím partnerem nebo spíše svébytným umělcem jeho firmy, ale také například působila jako nákupčí japonského umění pro klienty v Americe, mezi nimiž byla také manželka architekta Rudolfa Schindlera Pauline Gibling (také Schindler). [258]Noémi na rozdíl od Raymonda mluvila japonsky, což činilo její pochopení okolí hlubším. Její zajmy o spiritualitu, filozofii a náboženství ji přivedly do podobně orientovaných kruhů v Japonsku, které soustředily osobnosti jako Paul Claudel,

[252] Philip THIEL (rec.): Japanese Influences on Western Architecture, in: *The Jounal of Asian Studies*, Vol. 16, No. 2, 1957, 273.
[253] Antonín RAYMOND: Maisons au Tokyo, Japon, par Antonin Raymond, in: l´Achitecture Vivante, 1925, 18, 14-15.
[254] Renšičiró KAWAKITA/ Jútaró TAKASE: Reimondo no ie (Raymondova rezidence), Tokio 1931.
[255] Viz kapitola IV. Ozvěny japonské kultury v československém tisku této práce.
[256] Vladislava VALCHÁŘOVÁ: Čeští architekti v Japonsku v 1. polovině 20. století, in: Zlatý řez, No. 21., 2000 66 – 76, 69.
[257] HELFRICH Kurt G.F./ WHITAKER William (ed.): Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond (kat. výst.), New York 2006, 16.
[258] HELFRICH Kurt G.F./ WHITAKER William (ed.), 2006, 17.

indický keramik Gurčaran a polský designér, antroposofista a následovník Steinerovy filozofie Stefan Lubinský. Byla to ona, která jim představila Raymonda, což mu posloužilo k dalším prestižním kontaktům a zakázkám. Díky těmto konexím se stal členem tzv. Garakutašú kroužku pro studium japonského umění – dřevořezu, kaligrafie, tušové malby atp. estéta Heibondžiho Mita (Rinzó Mita).[259] Bylo by zajímavé prozkoumat, jak v těchto kruzích operoval Bedřich Feuerstein. Korespondence mezi Noémi a Raymondem byla neustálá. Noemi se v něm ukazuje jako pravý Raymondův mentor. V dopise napsaném během cesty z Japonska do Ameriky v roce 1926 ho Noémi nabádá, aby si koupil knížku o umění středověku (možná Élie Faure, L´Art Médiéval, Paris: H. Floury, 1921) a aby se tam dočetl , že architektovo ego může být zkázou celého projektu. [260] Říká:
" Toto je pochybení Wrighta – a Magonigle a modernisty, který chce prosazovat svůj osobní názor. .....A proto ve jménu naší práce a všeho ostatního se musíme snažit o naší očistu a zbavit se nízkých ambicí a marnosti."
Noémina úloha je také důležitá v kontextu ostatních mnoha talentovaných žen slavných moderních umělců, které se mnohdy vzájemně znaly a dařilo se jim méně či více úspěšně uplatňovat v profesionálním životě. Setkala se také s Ise Gropiovou, o které se se zaujetím zmiňuje i architekt Karel Honzík ve své publikaci *Ze života avantgardy*. Ise kromě obdivných komentářů o Noémi poznamenala, že je podobně jako ona ženou v pozadí. Díky Noéminým známostem byl Raymond představen na samém počátku i Wrightovi skrze jejího přítele , malíře St. Claira Breckonse.



Raymondův zaměstnanec, nadaný inženýr Jan J. Švagr pomohl podstatně rozšířit původní malou kancelář díky kontaktům na misie. Švagrova invence stála za úspěšnými důmyslnými betonovými konstrukcemi, odolnými proti zemětřesení, které Raymondovy vynesly popularitu. [261] Švagr byl o tři roky starší než Raymond a byl absolventem pražské ČVUT. Spolu s bratrem Prokopem postavil několik sakrálních staveb (nynější katedrálu Svatého srdce v Jamate, Mezinárodní školu sv. Josefa) a také

Obr. 35 Jan J. Švagr, Katedrála Svatého Srdce (Katorikku Jamate Kjókai)

[259] Idem, 2006, 17.
[260] Ibidem, 324.
[261] HELFRICH Kurt G.F./ WHITAKER William (ed.), 2006, 35.

administrativní stavby (např. Helm brothers, 1938). Švagr daroval kostelu Svatého srdce jedno z vitrážových oken, které zobrazuje Prahu a Pražské Jezulátko **[35]**.[262] Před válkou byl nucen Japonsko opustit a působil v Argentině. [263] Do Japonska se vrátil a úspěšně tam působil až do své smrti. Detailní průzkum jeho díla a životních osudů čekají na zpracování.
Možná zajímavým problémem by bylo podívat se na dílo a osudy architekta Františka Sammera (1907 -1973), který od roku 1930 pracoval pro Le Corbusiéra, se kterým odešel do Moskvy, kde s ním pracoval na projektu Centrosojuzu. Odtud se přes Sibiř přesunul do Japonska, kde začal pracovat s Raymondem.

Japonští architekti v Evropě

Kunio Maekawa odjel do Evropy v březnu roku 1928 tedy v době, kdy Le Corbusiérova tvorba nebyla ještě v Japonsku mnoho publikovaná a zůstal tam dva roky. [264] V Japonsku na začátku století byly velmi populární anglicky psané časopisy, jejichž popularitu vystřídala ve dvacátých letech periodika psaná německy jako Monatshefte fűr Baukunst, Moderne Bauformen a Innen Dekoration.[265] Francouzština nebyla v Japonsku tak hojně vyučovaná jako němčina, ale Maekawa pro ni zahořel a učil se ji po večerech i soukromě. Byl odběratelem Badoviciho l´Architecture Vivante a četl Le Corbuiérův l´Esprit Nouveau. Vybral si cestu do Evropy po souši, projel Ruskem a navštívil Leninovu hrobku. V Paříži hned druhý den po příjezdu začal u Le Corbusiéra, kde se tam setkal s designérkou Charlotte Périand, která byla později v Japonsku velmi aktivní a mnoho let tam žila. Spolu s ní a dalším japonským architektem, který pro Le Corbusiéra pracoval, Džunzó Sakakurou se stali dobrými přáteli. Po dvou letech přijeli do Francie a u Le Corbusiéra pracovali další dva Japonci Nagajoši Cučihaši a Masami Makino. Na podzim 1929 se Maekawa spolu s Le Corbusiérem účastnil setkání kongresu architektů CIAMu ve Frankfurtu, kde se setkal s Gropiem.[266]
Podobně jako pro předního avantgardního umělce Murajamu byly i pro něj kontakty nasbírané v Evropě velmi důležité a udržoval je i během své kariéry v Japonsku. Na podzim roku 1928 Le Corbusiér obdržel zakázku pro moskevský Centrosajuz, jehož design velmi ovlivnil Maekawovu pozdější tvorbu. Po návratu do Japonska v roce 1929 byli již mladí architekti konvertovaní Le Corbusiérem a spustily vlnu zájmu o jeho projekty. Vliv Le Corbusiéra na japonskou architekturu byl tak značný a jaksi více patrný než Wrightův díky

[262] Hiroši WATANABE: The Architecture of Tokyo. An architectural history in 571 individual presentations, Stuttgart/ Londýn 2001, 107.
[263] HELFRICH Kurt G.F./ WHITAKER William (ed.), 2006, 45.
[264] REYNOLDS 2001, (pozn. 247) 49.
[265] Idem, 2001, 49-50.
[266] REYNOLDS 2001, 57 – 58.

jeho impozantním betonovým tvarům staveb a také osové koncepci jeho architektury, která byla diametrálně odlišná od Wrightovy kompozice horizontál budovy okolo hlavní vertikály komína. Mnoho zajímavostí a podrobností o, slovy Fumihiko Makiho, syndromu Le Corbusiér v Japonsku je ve vydání příspěvků ke sympózia *Le Corbusier at le Japon* z roku 1997.[267]
Maekawa začal pracovat pro Raymonda od roku 1930, který byl již předtím přitahován Le Corbusiérovými návrhy a myšlenkami.

Velmi zajímavě transformoval své zkušenosti z Evropy do svých článků pro Kokusai kenčiku architekt Masami Makino, který pracoval v Le Corbusiérově ateliéru. Píše, že tradice se neustále mění a že například čajový obřad byl ovlivněn evropskou kulturou již od počátku a přesto je nyní vnímán jako typicky japonská záležitost. Tedy jinými slovy to, co je považováno za japonské se neustále mění v běhu historie. Ve svém článku Makino také tvrdí, že Le Corbusiér je svou standardizací a jednoduchostí mnohem blíže japonské architektonické tradici než mnozí soudobí japonští architekti, a tudíž, že modernismus není Japonsku tak cizí, jak někteří tvrdili. [268]

Bunriha (Skupina japonský secesistů), založena 1920, usilovala o založení oblasti tvůrčí moderní architektury. Mezi členy byli Mamoru Jamada, Sutemi Horiguči, Išimoto Kikudži ad. Mezinárodní časopis Kokusai Kenčiku byl publikován od roku 1925 do roku 1940. Ošima tvrdí, že někteří japonští architekti mohli znát knihu Wilhelma Worringera *Empatie a Abstrakce* (1908), která sice byla publikovaná v japonštině mnohem později v roce 1953, nicméně sešitové vydání existovalo a bylo běžně dostupné z podtitulkem Východní a Západní umění (Tójó geidžutcu to Seino geidžutsu), která propaguje možnost interpretovat abstraktní formy nebo elementy různě na základně různých kontextů. [269] Toto je velice zajímavé v kontextu debaty, kterou dříve v Evropě Worringer a Einstein rozvířili a o které již bylo zmíněno výše v souvislosti s vnímáním japonské estetiky v dobovém československém prostředí.

Architekt Sutemi Horiguči začal svou vlastní esej pro katalog skupiny Bunriha parafrází Otto Wagnera:

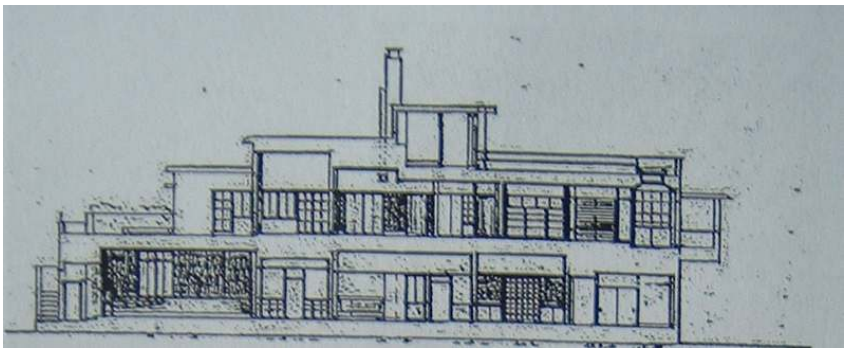
[267] Gérard MONNIER (ed.): Le Corbusier et le Japon. A, Paříž 2007.
[268] Masami MAKINO: Ru Korbjudžie wo katari Nihon ni ojobu (O Le Corbusiérovi a jeho spojení s Japonskem), in: Kokusai Kenčiku, No. 5 (Květen), 1929, 67 – 75.
[269] Wilhelm WORRINGER: Abstraction and Empathy. Trans. Michael Bullock. New York 1967.

“ architektura musí být umění….., které je založeno na instinktivní touze po uměleckém vyjádření (výrazu)“[270]

Sutemi Horiguči byl v Evropě šest měsíců mezi lety 1923-24.[271] Navštívil Bauhaus a byl zaujat *gesamtkunstwerkem* Gropiovy kanceláře, hlavně Ittenovou tapisérií připevněnou na posuvných dveřích na způsob dveří *fusuma*. Cituji z Ošimovy práce:

“…také ho přitahovaly fotogramy Moholy Nagye, vytvořeny bez fotoaparátu, která jak pociťoval ukazovaly ´asijskou dispozici´, která vyklíčila z velké asijské, mongolské menšiny v Pešti v Budapešti.“

Horiguči publikoval svůj náčrtek a fotografii Gropiovy kanceláře ve svém článku o Bauhausu v magazínu Kenčiku gahó v listopadu 1926.[272] I jeho design byl blízký návrhům Marianne Brandt, studentky Bauhausu.[273] Afinita jejích designů nábytku a keramiky k japonské tradici je všeobecně uznávaná. Je to další ukázka toho jak Horiguči využíval svoje dojmy z cest. V magazínu o současné fotografii Nippon, o kterém bude zmíněno později, Horiguči publikoval esej *Ein Japanisches Wohnhaus von Heute* (Současný japonský obytný dům)[274] Kameki Cučiura možná referuje v článku *O velvyslanectví SSSR*, který je uveden výše, k první Horigučiho ambiciózní betonové stavbě domu Kikkawa (1925-1930) v Meguru, který byl ovlivněn jeho holandským, potažmo evropským pobytem **[36]**. Dynamická geometrická kompozice kombinuje evropskou gramatiku se samurajským obydlím a hlavně s osnovou nepravidelné police *čigaidana*.[275]



Obr. 36 Sutemi Horiguči, A Concrete house, Kikkawa, perokresba, Meidži University archiv

[270] Sutemi HORIGUČI: Kenčiku ni taisuru wataši no kanso to taido (Můj přístup a city k architektuře), in: Bunriha kenčikukai sengen to sakuhin, Tokio 1920, 4 – 12.
[271] Mnoho zajímavých informací a téměř kompletní seznam architektů a jejich cest je v Hiroši SASAKI: Kindai kenčiku no mokugekiša (Svědci moderní architektury), Tokio 1977.
[272] OŠIMA 2003, 102.
[273] Idem 2003, 217.
[274] Sutemi HORIGUČI: Ein Japanisches Wohnhaus von Heute (Současný japonský obytný dům), in: Nippon, No. 5, (Říjen) 1935, 40-45. Pro zajímavou analýzu zabývající se časopisem Nippon a jeho význam pro japonské imperium viz. Gennifer WEISENFELD: Touring Japan-as-Museum. Nippon and Other Japanese Imperialist Travelogues, in: Positions east asia cultures critique, No. 8, Vol. 3, (Zima), 2000, 747 – 793.
[275] OŠIMA 2003, 178.

V Sasakiho textu je také rozhovor s Horigučim, kde uvedl, že zkušenost s evropskou architekturou, která evokovala japonské estetické principy, ho dovedla k přehodnocení vlastní kultury a ke znovuobjevení tradice čajového obřadu a stylu *sukija* v jeho pozdější tvorbě. [276]
Pro Horigučiho byl čajový obřad vynikajícím příkladem, cituji:
"… sjednocení prostorové kompozice objemů, hmoty, linií, barvy, světla, struktury a rytmu."[277]
Ve své knize *Kenčiku ni okeru Nihontekina mono* (Japonskost v architektuře) z roku 1934 Horiguči propaguje dobovou asymetrickou krásu v *gesamtkunstwerku* čajového obřadu, který dává do souvislosti s půvabem vily Kacura, čímž bezchybně konvenuje modernistickému schématu.
Claudia Delank dokonce vyslovuje domněnku, že japonský čajový obřad je také možno považovat za *gesamtkunstwerk*. [278]

Architekt Mamoru Jamada mluvil německy a na své studijní cestě se setkal s bratry Tauty, Gropiem a Mendelsohnem. Zúčastnil se sjezdu CIAMu (Kongres Internationaux d´Architecture Moderne) v roce 1929, kde si uvědomil a upevnil sociální úlohu architektury. Po návratu do Japonska přednášel na téma nejmenšího bytu, například v červenci 1930. O svých cestách psal pro magazín Kančiku Grafu.[279] Pro Jamadu idea nejmenšího bytu, se kterou se setkal během CIAMu, rezonovala s ideou o příbytku japonských středověkých básníků, zvláště pak s „ deset čtverečních metrů velkou budkou" poustevny básníka Kamo no Čómeie.[280] Jamada byl do hloubky obeznámen mimojiné také s texty Adolfa Loose od studentských dob. Byl to on, kdo napsal správu o jeho úmrtí pro časopis Šinkenčiku 8 (Říjen 1933).

[276] Japonský styl konstrukce, který kombinuje formální styl šóin (styl tradiční japonské rezidenční architektury, který se vyznačuje elementy jako *tokonoma* - výklenek určen k dekoraci, která vyvolá intelektuální stimulaci či meditaci, nepravidelnou policí *čigaidana*, rohožemi *tatami* atp.) s rustikálními elementy architektury čajové domu. Je to uvolněný, neformální styl, který je určen k architektuře staveb, které jsou využívány k odpočinku a zábavě ve vytříbeném stylu.
[277] Sutemi Horiguči: Čašitsu kenkjú (Výzkum čajové místnosti) Tokio 1969, 853.
[278] DELANK, 1996, 205.
[279] Mamoru JAMADA: Austria-Czechoslovakia, in: Kenčiku grafu, 1932, 99 -118 nebo Mamoru JAMADA: Austra-Czechoslovakia—Holland, in: Kenčiku grafu, 1933, 73 -84.
[280] Miroslav NOVÁK/ Petr GEISLER: Zápisky z volných chvil. Starojaponské literární zápisníky paní Sei Šónagon, Kamo no Čómeiho, Jošidy Kenkóa. Praha 1984[1].

Bruno Taut

Bruno Taut přijel do Japonska v roce 1933 na pozvání Japonské mezinárodní asociace architektů (JIAA).[281] Jeho vize japonské architektury podpořila dvojakost soudobého postoje, či tendence. Jeden z nich byl správný, reprezentovaný císařskou vilou Kacura a druhý byl kýčovitý symbolizovaný mauzoleem tokugawských šógunů v Nikkó. Již tato polarita není náhodná, dá-li se do souvislosti s procísařskou politikou, která chtěla zastínit nádheru vytvořenou šógunskou vládou předchozích let.[282]

Taut byl již od mládí nadšený japonista a v době vrcholu své kariéry to byl jeden z nejvlivnějších a respektovaných architektů. První japonským dřevořezem inspirovaný obraz Taut namaloval v roce 1904, což pouze odrazilo jeho zálibu a zájem o východní kultury. Publikoval mimojiné v československém magazínu o moderní architektuře Stavba a psal o japonské estetice předtím než jel do japonského azylu. V textu z února 1923 cituje z Knihy o čaji Kakuzó Okakury a je inspirován Okakurovou interpretací Taa a Zenu. Ideu těchto tvou konceptů tzv. "žití přítomností" přirovnává k mystiku Mistru Eckhratovy a jeho "prožívání okamžiku (ů)".[283] Jeho texty o mystice, ezoterismu a architektuře jako umění proporcí rezonuje s myšlenkami jak Johannese Ittena tak Bedřicha Feuersteina.

V článku *Vom Gegenwartigen Geist der Architectur* (O současném duchu (esenci, podstatě) architektury), který byl ve formě přednášky prezentován dříve v roce 1923 v Důsseldorfu, Kolíně nad Rýnem, Rotterdamu a Amsterdamu, se dotýká debaty o standardu když, volně přeloženo, říká:

"Dynamický charakter taoistické a zenistické filozofie leží v důležitosti, která se přiznávala PROCESU, skrze který měl dokonalosti dosáhnout a tedy nikoli na dokonalosti samotné..... Síla života a umění byla v její možnosti narůstat, sílit. Uniformita projektu, plánu osudově závisela na svěžesti fantazie." [284]

Další publikovanou přednáškou je *Der Japanische Wohnraum* (Japonský obytný prostor), ve které je mnoho informací z článku Džiró Harady v časopise the Studio *Japanese Temples and Their Treasures*. [285] V přednášce říká, že by si přál, aby Japonci svoje domy stavěli z moderních stavebních materiálů. Znovu opakuje taoistickou vidinu domu, který není nic víc

[281] Bruno TAUT: Nihon – Tauto no nikki (Japonsko – Tautův deník), Tokio 1975.
[282] Poslední šógun byl svržen restaurací císaře Meidži v roce 1868.
[283] Manfred SPEIDEL: Bruno Taut. Ex Oriente Lux. Die wirklich einer Idee. Eine sammlung von Schriften 1904 – 1938. Herausgegeben, mit einer Einleitung und mit Erlauterungen versehen von Manfred Speidel. Berlín 2007, 34 – 35.
[284] Bruno TAUT: Vom Gegenwartigen Geist der Architectur (O současném duchu (esenci, podstatě) architektury), in: Hellweg, No. 3, 1923, 487 – 489,in: SPEIDEL, 2007 162 – 163; Kakuzó OKAKURA: Das Buch vom Tee, Lipsko 1919[1], 50.
[285] Bruno TAUT: Der Japanische Wohnraum (Japonský obytný prostor), in: Die neue Wohnung, 1924, 29, in: SPEIDEL, 2007, 169.

než přístřešek, chatrč na přespání tu a tam, což nás vrací k chatrči japonské středověkého básníka Kamo no Čómeie.
Sandra Kaji-O´Grady zdatně polemizuje se stereotypy, které jsou opředeny kolem role japonské architektury pro modernismus a vice versa a které jsou živé dodnes.Tyto stereotypy ukazuje na příkladu Bruno Tauta.[286] Podle ní Taut ve svých velmi vlivných textech operuje se třemi různými formami autentičnosti. První je autentičnost národní identity, druhá je autentičnost pravého výrazu dané doby a třetí je autentičnost umělecké tvorby a její originality. Mimoto, že byl Taut do Japonska pozván asociací architektů, byl také uprchlíkem z Hitlerovského Německa. Jeho statut ho tak činil oslabeným a do jisté míry ho vsadil do rukou vládní propagandy, jehož agendu, která propagovala unikátnost japonského národa, Taut zdantně propagoval. Metoda jeho argumentace odráží jeho starší texty, ve kterých architetura a architekt sehrává výlučnou úlohu instrumentu, který vyjadřuje autenticitu svého národa. Tautovy eseje o japonském bydlení nejsou však pouze opěvné. Dozvídáme se od něj i stinné stránky japonského bydlení. Vařit se musí v kleče, obecní lázeň je příliš horká, mouchy se množí v rohožkách *tatami* a krysy rejdí ve stropní konstrukci. Jeho partnerka byla zděšená množstvím prachu v mezerách posuvných dveří *šódži* a uvedla, že čištění by zabralo hodiny; cynicky se vyjadřoval a přežívání geomantických pravidel při stavbě domu (nám nyní známější pod pojmem feng šuej).[287] Znechucen běžným obydlím, dal se aktivně hledat svůj ideál japonské architektury, který našel ve vile Kacura, která se stala tzv. *honmono* (doslova opravdová věc), narozdíl od kýčů japonské architektury našeho barokního období, které nazval *ikamono*, tedy kýčem. Tato dualita rychle zdomácněla a stala se oficiálně uznávanou doktrínou uvedenou například v oficiálním turistickém průvodci po Japonsku z roku 1936.

V roce 1934 Taut napsal knihu, která se dokonce stala povinnou četbou v japonských školách *Nippon viděný očima Evropana*. O tři roky později vydal další knihu, která se stala notorickým pramenem znalosti japonského bydlení *Domy a lidé Japonska*. Posmrtně pak byla v roce 1939 vydaná sbírka jeho esejů v japonštině pod titulem *Znovuobjevení japonské krásy*.

Reakce japonských historiků umění na Tautovy texty byla různá. Čúta Itó již v roce 1901 ve svém díle *Nihon Džindža Kenčiku no Hattacu* (Vývoj architektury japonských svatyní) srovnáním se svatyní *Izumo Taiša* doložil, že konstrukce svatyně v *Ise*, tedy pilíř Tautovy

[286] Sandra KAJI-O´GRADY: Authentic Japanese architecture after Bruno Taut. The problem of eclecticism, in: Fabrications, Vol. 11, No. 2, (Září) 2001.
[287] Bruno TAUT: Houses and People of Japan (Domy a lidé Japonska), Tokio 1937, 38.

teorie o původní, čistě japonské architektury, má původ na kontinentu.[288]Přesto, že očividně s Tautovou teorií nesouhlasil, ve své přednášce *Nihon Kenčiku no Nensen* (Transformace japonské architektury) prohlásil, že Tautovo úsilí propagovat *Ise* je všeobecně dobré pro uchování architektury "starých jižních moří" v Japonsku. [289]

VI. Fotografie

Vstup fotografie mezi umělecké disciplíny

Dlouhou dobu se na fotografii pohlíželo spíš jako na řemeslo než jako na umění, což možná bylo způsobeno častým používáním různých chemických metod. I na Bauhaus přišla fotografie jako jeden z vyučovaných předmětů relativně pozdě, až po deseti letech po jeho založení. Jedním z impulsů ke změně byl esej maďarského filozofa a estetika Georga Lukacse *Myšlenky o estetice filmu* z roku 1913, kdy ani film ještě zdaleka nebyl pokládán za umění. Lukacs v tomto textu analyzuje vztah filmu a času, v němž pokládá film za umění. Od filmu k fotografii zbýval již malý krůček.

Názor na fotografii se rapidně změnil pod vlivem moderní estetické tendence tzv. *Nové věcnosti* (Neue Sachlichkeit) mezi lety 1925 a1929 a také později díky vydání převratné knihy Andrease Hause a Raoula Hausmanna *Kamerafotografien 1927 – 1957* v Mnichově v 1979. V ní jsou popsaná základní specifika tohoto nového stylu, který byl hluboce ovlivněn ruským konstruktivismem:

- extrémní perspektiva, focení z ostrých
- focení nakloněným fotoaparátem tak, aby se docílilo dynamického a diagonálního obrazu
- zaměření na části nebo detaily z focených objektů
- užívání podhledu, nadhledu či rotace
- zkrácená nebo nepřirozená perspektiva, kontrast, dramatické pnutí [290]

[288] Čúta ITÓ: Nihon Džindža Kenčiku no Hattacu (Vývoj architektury japonských svatyní), in: Kenčiku zašši, Leden 1901.
[289] Veřejná přednáška Nihon Kenčiku no Nensen (Transformace japonské architektury) se konala v roce 1934, in: Čúta ITÓ: Nihon Kenčiku no Kenkjú (Studium japonské architektury), Tokio 1982, Vol. 1, 489.
[290] Andreas HAUS/ Raoul HAUSMANN: Kamerafotografien 1927 – 1957, Mnichov 1979, 17. Podobná charakteristika moderní fotografie in: Fotograpfie am Bauhaus (1929-33), in: Bauhaus 1919 – 1933 (kat. výst.), Tokio 1995.

Jednoduše řečeno, *Nová věcnost* považovala obyčejné předměty za náměty hodných uměleckého ztvárnění, k čemuž využívala *Nové vidění* (Neue Sehen), aby vytvořila "novou realitu". Novost tohoto činění může však být zpochybněna.
"Důležitou roli hrají světlá či nebarevná místa, která jsou využita nejenom popisně, ale také jako způsob k vyjádření hloubky.… často jsme vedeni dívat se do ulice, obchodů, nebo přístavu z nadhledu nebo podhledu.…velké předměty, lidé či zvířata jsou často umístěny v prvním plánu … při příliš blízkém pohledu byl hlavní námět ukázán pouze z části a pozadí za ním se otevřela v dlouhé perspektivě."

Tyto citace jsou s popisů technik, které užívali slavní umělci japonského dřevořezu Hirošige Utagawa a Kacušika Hokusai ve svých tiscích s náměty krajin a byly převzaté z knihy Matthiho Forrera. [291] Srovnání těchto dvou manuálů a také vizuální srovnání tisků s fotografiemi je pozoruhodné **[39] [40]**. Detailní analýza japonského vlivu na ruský konstruktivismus a také *Nového vidění* bude ponecháno pro budoucí výzkum.

Matthi Forrer a další specialisté v oboru upozorňují na fakt, že je otázka, které metody užívání perspektivy v japonském umění přišly z evropských zdrojů v průběhu historie a které jsou odvozeny z původních metod používaných při zobrazování měst a krajiny v populárních cestovních průvodců tzv.meišóki. [292] I přesto se dá říct, že ve třicátých letech 19. století byly i tyto evropské vlivy zapracovány do japonských metod a přeměněny v originální postupy, které byly následně obdivovány a napodobovány impresionisty. Tato krátká úvaha pouze potvrzuje, jak dynamická byla komunikace mezi Východem a Západem.

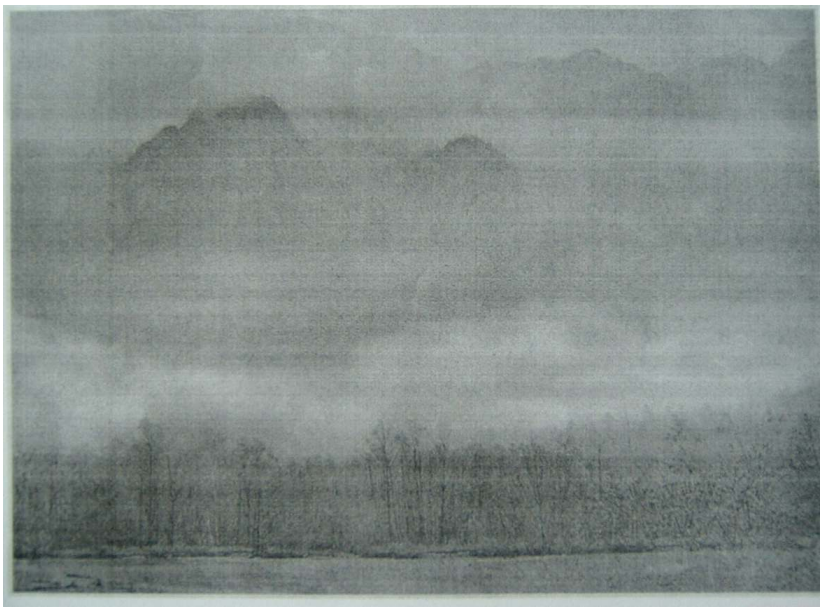
Japonský piktorialismus

Fotografie dvacátých let byla silně ovlivněna tzv. piktorialismem, směrem, který se vyvinul pod vlivem diskuzí o tom, zda-li fotografie je či není umění. V Japonsku se tato "umělecká fotografie" rozšířila ve dvacátých letech a byla populární až do let padesátých, kdy byla vytlačena realistickou fotografií. Japonský piktorialismus je specifický tím, že do svého arsenálu vizuální reprezentace začlenil typické styly japonské olejomalby či akvarelu tzv. *nihonga* (styl, který užíval tradiční japonské náměty) např. po vzoru školy *Morotai* babo

[291] Matthi FORRER: Hiroshige; Paintings and Drawings, Mnichov 2001.
[292] Například Mikhail USPENSKY: Hiroshige; One Hundred Views of Edo. Bournemouth 1997.

“zamlženého stylu”. Japonský piktorialismus vycházel z domácí preference přírodních námětů a většina fotografií zobrazuje krajinu.

Po Velkém zemětřesení v oblasti Kantó v roce 1923, nastaly změny i ve světě fotografie. Postupně se objevily dva směry. Nejdříve to byla teorie Šinzó Fukuhary, která se udržela i v době nástupu moderní fotografie ve třicátých letech, která byla velmi ovlivněna Novou fotografií z Evropy. [293] Druhý proud byl propagován skupinou vynikajících fotografů *Nihon Šašinkai* (Japonská asociace fotografů). Ve dvacátých letech dorazily do Japonska také vlivy Art deca a modernismu. V roce 1926 začal jeden z nejpopulárnějších deníků Asahi vydávat magazín Asahi Camera. Japonský piktorialismus je podobně, jako celá japonská kreativita, velmi komplikovaný, jelikož svojí inovativní syntetičností přetváří oba směry, ze kterých čerpá a proti kterým brojí a to Západní tendence a tradiční japonské styly.[294]



Japonský piktorialismus ovlivnil fotografy v Americe i v Evropě. V porovnání s piktorialistickými fotografiemi z jiných zemí byly japonské práce charakteristické svojí téměř krajní vyprázdněností, jednoduchostí a intimní blízkostí s krajinou a přírodním detailem.

Obr. 37 Hakujo Fukomori Sníh na stráních, 1922, fotografie

Japonskost jejich prací ovlivnila mimojiné i fotografii ve Střední Evropě, kde rezonovala se starší vlnou japonismu a s fotografií ve stylu Art deco **[37]**.

[293] Šinzó Fukuhara se vrátil do Japonska z cest roku 1913, aby začal úspěšnou kariéru ve firmě Šiseido. Byl propagátorem nového výrazu ve fotografii tzv. “světla a jeho velikosti”. Založil společnost Šašin geidžucuša a začal vydávat magazín Šašin Geidžucu (Umění fotografie), in: Šinzó FUKUHARA: Hikari to Sono Kaičó (Záře a jeho nadřazenost) Tokio 1923.

[294] Rjúiči KANEKO: 日本のピクトリアリズム(The Pictorial Landscape in Japanese Photography); 風景へのまなざし(kat. výst.), Tokio 1992.

Důležitou osobností pro import informací z Německa a tak uvedení nejnovějších fotografických technik byl Jónosuke Natori (1910-62), který byl profesionální fotograf a zakladatel časopisu Nippon Kóbó (Japonská dílna). V roce 1934 založil mezinárodní časopis Nippon (Japonsko). Fotografové v Japonsku, podobně jako jinde ve světě, byli v meziválečném období převážně amatéři, kteří se organizovali v různých spolcích. V Japonsku se jich vyskytovalo několik ve velkých městech tepajících avantgardní kulturou.[295]

Natori byl výjimečný tím, že od roku 1928 studoval na uměleckoprůmyslové škole v Mnichově. Od roku 1931 pracoval v Německu jako fotograf pro místní tisk a do Japonska se vrátil jako smluvní fotograf Ullstein Verlag, nakladatelství, která publikoval několik novin a časopis v Německu.

Jeho časopisy byly velmi populární, zvláště pak mezinárodní Nippon, jehož program byl propagovat japonskou kulturu do zahraničí. Tímto se samožřejmě nevyhnul tomu, aby nebyl účinným nástrojem propagandy. Nippon byl vydáván deset let do oku 1944.[296] Natoriho kvalitní německý design převyšoval ostatní magazíny soudobého Japonska a postupně se stal vzácným sběratelským předmětem.

Nová fotografie a Lucia a Laszlo Moholy-Nagy

Zvláštní pozornost vzbudila fotografická práce všestranného umělce a pedagoga Laszlo Moholy-Nagy. Svým ideálem sjednotit různé umělecké disciplíny, které byly tradičně oddělovány se podobal Waltru Gropiovi. Inspirován soudobými diskuzemi o umění konstruoval svoji teorii o fotografii a experimentoval s médii. Například byl inspirován myšlenkou, že umění by mělo sloužit lidem, že technologie je blahodárná a vytváří dynamické prostřední, které je vhodné pro moderní život a také že umění nebude vytvářeno génii, ale normálními lidmi, kteří budou používat pokrokových metod.
Jako teoretik působil už v období mezi lety 1918 – 1922, tedy předtím než přišel na Bauhaus. Byl členem dadaistické skupiny v rodném Maďarsku a s konstruktivismem se setkal v Berlíně,

[295] Např. Tanpei Šašin Klub (Ósaka), "Ašija Šašin Klub" (Ašiya) nebo Šinkó Šašin Kenkjúkai (Společnost pro studium nové fotografie) (Tokio)

[296] Gennifer Weisenfeld: Touring Japan-as-Museum. Nippon and Other Japanese Imperialist Travelogues, in: Positions east asia cultures critique, No. 8, Vol. 3, (Zima), 2000, 747 – 793.

kam přijel jako reprezentant maďarského konstruktivismu na Konstruktivistický kongres ve Výmaru pořádaný Tristanem Tzarou, Hansem Arpem a El Lissitzkým. [297]

Jeho teorie pokládá světlo za základ pro široké spektrum tvůrčích aktivit; mělo by se s ním zacházet stejně jako s jiným médiem nebo materiálem, tedy jako s vodou, kovem nebo sklem. Mělo by být manipulováno a tvarováno zrcadly, čočkami nebo deskami citlivými na světlo. Se svojí manželkou, fotografkou Lucií Moholy vyvinul metodu, při které pokládal předměty přímo na papír se zvýšenou citlivostí na světlo.[298] Řízeným proudem světla pak zafixoval formy a stíny kompozice bez použití fotoaparátu. Výsledkem tohoto experimentu byly tzv. fotogramy, které se staly ústředním námětem jeho teorie a praxe. Dokonce tvrdil, že "fotografie je design světla".

Inspirován Georgem Lukacsem propagoval, že uměním ve filmu má být jeho způsob reprodukce. Teorie *Produkce a Reprodukce* byla výsledkem těsné spolupráce obou manželů a nelze tak rozlišit, kdo se na ní jak podílel a jakým způsobem.[299] V roce 1922 napsal, že "protože je tvořivost-produkce slouží lidskému vývoji, musíme se snažit rozšířit (možnosti produkce) a používat metody, které byly až do teď používány pro reprodukci.[300] Claudia Delank podporuje hypotézu, že ve fotografii a fotokoláži Moholy Nagyho se vyskytují kompoziční postupy, které jsou odpozorované z japonského dřevořezu. Ve známém textu z roku 1927 *Malba-Fotografie-Film* Moholy-Nagy píše, že s pomocí moderní techniky se z obrazu stane objekt tzv. domácích pinakoték a přestane být pokojovou dekorací. Jako příklady domácích pinakoték uvádí čínské a japonské depozitáře svitkových obrazů. Uvádí, že se svitky

Obr. 38 Laszlo Moholy-Nagy, Z Japonska, 1927, fotografie

[297]Tošio Iguči: The Context of Moholy-Nagy`s Photography, in: Kolloquium űber Bauhaus (kat. výst.), Kawasaki 1997.

[298]Fotografka Lucia měla na Moholy-Nagye valký vliv a vlastně ho k fotografii přivedla. Lucia Moholy, se narodila v Praze jako Lucia Schulz v roce 1894. S Laszlo Moholy-Nagyem se setkali v roce 1920 a roku 1921 se vzali. Její známá kniha o fotogafii A Hundred Years of Photography 1839 – 1939 (Sto let fotografie 1839- 1939) byla přeložená do japonštiny v roce 1940 Joširo Egučim.

[299] Susanne MARTEN-FINNIS (ed.): Berlin – Wien – Prag; Moderne, Minderheiten und Migration in der Zwischenkriegszeit, Bern 2001.

[300] Laszlo a Lucia MOHOLY-NAGY: Produktion – Reproduktion, in: de Stijl, 5e Jaagang No. 7, 1922, 98 – 101 a in: Lucia MOHOLY: L. Moholy-Nagy Marginal Notes, Krefeld 1972, 52.

občasně, a nikoli trvale, věšely na zeď *tokonomy* (výklenku, jakési mini galerii japonského domu či bytu). Pozoruhodná je jeho fotografie *Z Japonska* z roku 1927, kde materializuje možnost fotografie objektivně zachytit místo v čase viděné lidským okem **[38]**. [301] Jeho portrét gejši se výrazně liší od svých uměleckých předchůdců i stereotypů civilní japonské fotografie. Zachycuje bezprostřední, nestrojený portrét gejši, která je charakteristicky nalíčená, s černými zuby, ale jejíž celkový postoj je přirozený-objektivní, který neodráží subjektivitu umělce. V postoji *Nového vidění* a *Nové věcnosti* jako bychom se vraceli ke stavitelům katedrál Noémi Raymondové a Okakurově bezejmenném umělci.

Moholy Nagy byl jako teoretik uveden do Japonska důkladnou studií jedním z japonských studentů na Bauhausu Sadanosukem Nakatou. Jádrem článku v časopisu Asahi Camera byly Moholy-Nagyeho myšlenky o malířství, fotografii a filmu.[302] Tento článek byl odrazovým můstkem pro již zmíněnou novou fotografickou skupinu *Šinkó Šašin* (Nová fotografie).[303]

Film und foto (Fifo)

Fifo se považuje ze jednu z nejdůležitější mezinárodní avantgardní výstavu dvacátého století. Byla uspořádána *Deutsche Werkbundem* a otevřena ve Stuttgartu 18. května 1929. Vystaveno bylo 1200 exponátů. Koncept a instalace byla výsledkem spolupráce architekta Bernard Pankok a typografa Jana Tchicholda.[304]
Unikátním aspektem této výstavy bylo, že vystavovala anonymní fotografie společně s pracemi etablovaných umělců a skupin umělců ze známých institucí. Akce byla vnímaná jako jakási retrospektiva 100 let fotografie. Byla organizovaná jednatelem Werkbundu Gustavem Stolzem, porota čítala Hanse Holdebrandta, Bernharda Pankoka a Jana Tchicholda. Moholy-Nagy tam měl samostatnou síň se skoro stovkou fotografií.
Výstava skončila 7. července 1929 a výběr z ní pak cestoval do Curychu, Berlína, Danzigu (nyní Gdaňsk), Vídně a Záhřebu.

[301] DELANK 1996 (pozn. 7) 201.
[302] Sadanosuke NAKATA: New tendencies in Photographic Art. From the Recent writings of Moholy-Nagy, in: Asahi Camera, Prosinec, 1929.
[303] Člen Šinkó šašin, fotograf Sen´iči Kimura cestoval po Evropě a Americe mezi říjnem 1931 a únorem 1932 a nakupoval velké množství tisků a foografií. V jeho sbírce čítající více než 120 kusů byly fotografie bauhausské provenience od Moholy-Nagy, Herbert Bayer ad. a postupně byly publikovány v magazínech Photo Times, Šašin Salon atp.
[304] Jan Tchichold byl nejenom otcem moderní typografie a aktivním průkopníkem moderní footografie, ale také odborníkem na japonské dřevořezy, které sbíral a zajímal se i o jejich technologické pozadí, in: Jan TCHICHOLD: Chinese and Japanese Colour Wood-block Priniting, in: Leonardo, Vol. 4, No. 1, (Zima), 1971, 75-79.

V dubnu 1931 dorazil výběr prací z Fifo do Tokia. Bylo to poprvé, kdy byla japonská veřejnost konfrontovaná s evropskou fotografií veřejně a v tak velkém měřítku.[305] Iniciátorem byl student herectví Sózó Okada, který viděl berlínskou verzi výstavy v roce 1929. Společně se s již zmíněným avantgardním umělcem Tomojoši Murajamou zasloužili o to, že se výstava v Japonsku konala.

O české reprezentaci na Fifo Vladislav Birgus tvrdí, že nebyla nejlepším výběrem, jelikož vystavené fotografie, fotomontáže a knižní obálky byly vybrány pouze Karlem Teige a nejoriginálnější práce Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho tam chyběly. Podobně jako Okada i Alexander Hackenschmied byl také inspirován návštěvou Fifo a rok nato uspořádal v Praze výstavu *Nová česká fotografie* s pravděpodobně reprezentativnějším výběrem fotografů.[306]

Československá fotografická scéna

Fotografie v Československu byla dlouho pod vlivem surrealismu a piktorialismu, až do doby, co tam začala pronikat práce Lucie a Laszlo Moholy-Nagy a duch *Nové věcnosti*, jejíž vliv se rychle rozmohl. V Československu podobně jako v Japonsku bylo fotografování velmi populární a amatérské kluby, ve kterých mnoho, později profesionálních fotografů začínalo, se množily jako houby po dešti. Situace se vztahem mezi českou a německou scénou byl zkomplikován početnou německou menšinou v Čechách a také tradiční orientací na Francii. To se však rychle měnilo a komunikace byla rychle navázána. Umělci obou zemí se zúčastnili výstav. Například Paul Klee a Otto Dix vystavovali na výstavě Tvrdošíjných v roce 1921.

Je ale pravda, že scéna byla do jisté míry rozdělena tím, že vznikaly německé a české fotografické kluby. Existovaly německé galerie o jejichž akcích psal pouze německých tisk. Jak už bylo řečeno Bauhaus notně přispěl k prohloubení vzájemných vztahů. Mezi studenty Bauhausu byl například Jindřich (Heinrich) Koch, který se později stal ředitelem oddělení fotografie v tzv. Burgu v Halle. Další bauhäusler Zdeněk Rossmann, spolu s manželkou fotografkou Marií, byl architekt, grafik, typograf, fotograf a také učitel na uměleckoprůmyslových školách v Brně (1932-38) a Bratislavě (1939-43). Avantgardní

[305] Berlin-Tokyo, Tokyo Berlin (kat. výst.), Berlín 2006.
[306] Vladislav BIRGUS (ed.): Czech Photographic Avant-Garde 1918 – 1948, Londýn 2002.

fotograf Jaromír Funke také plánoval odjet na Bauhaus, ale později zvolil zůstat a učit na škole užitých umění v Bratislavě.

Zvlášť silný byl vliv bauhauského typofota. Laszlo Moholy-Nagy byl úzce propojen s českou avantgardou. Již v roce 1925 přednášel v Brně na pozvání Devětsilu a po odchodu z Bauhausu měl v Čechách několik výstav. Karel Honzík vzpomíná, že u něho jednou sám "mistr fotomontáže, obrazový básník" Moholy-Nagy zazvonil a diskutoval s ním nad modelem Paláce VPÚ (Všeobecného penzijního ústavu), na kterém právě pracoval. [307]

V roce 1936 vyšlo první dvojčíslo nového fotografického magazínu Telehor, které bylo věnováno dílu Moholy-Nagye. Celkově byly práce ať umělecké nebo teoretické z bauhauského okruhu učitelů či studentů Kurta Schwitterse, Laszlo Moholy-Nagye, Paula Citroena, Umboa a dalších často publikována v místních magazínech..[308]

Josef Sudek je tradičně nazýván mistr české fotografie nebo básník Prahy. Jeho přítel Jaromír Funke o něm řekl, že s trpělivostí Japonců čekal na slunce a stíny, aby zahalily věci do magie jeho představivosti.[309] Budoucí výzkum snad ukáže, že to nebyla pouze trpělivost, která spojovala Sudka s Japonci. Byl to excentrický umělec, který byl slavným za svého života a zůstal jím do dnes. Během své kariéry prošel několika různými stádii, ale jakýmsi spojovníkem může být jeho moderní, experimentální duch a originální přístup k přírodě a k detailu. [310] Sudek chtěl ve svých fotografiích vyjádřit čistý, duchovní prostor ve kterém se obyčejná stala neobyčejným a světlo a stín se zhmotňovaly. Velký vliv měl na Sudka jeho učitel Karel Novák, který byl známým fotografem v kontextu evropské secese.[311]Sudek u něj studoval mezi lety 1922- 1924 a je pravděpodobné, že skrze jeho sbírku orientálií Sudek podlehl kouzlu přírodního detailu. Vliv Bauhausu na Sudka je nejistý, co víme je, že reklamní fotografie pro Družstevní práci a jiné zakázky dělal Sudek sám, bez supervize například Ladislava Sutnara, u kterého pracoval mezi lety 1927 - 1936. V díle fotografa světového

[307] HONZÍK 1963 (pozn. 27) 180.
[308] http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2005010403 (7.2.2008)
[309] Jaromir FUNKE: Sudkovy fotografie, in: Panarama, VI, 1-2, 1928, 56-9, in: Vojtech LAHODA: Chaos, mess and uncertainity. Josef Sudek and surrealism, www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Lahoda_article.pdf, vyhledano 9.9.2008
[310] Jaroslav ANDĚL: Nová vize. Avantgardní architektura v avantgardní fotografii. Československo 1918 – 1938, Praha 2005.; Josef Sudek; Poet of Prague; A photographers life (kat. výst.), New York 1990, 1-13, 83.
[311] Karel Novák (1875 – 1951) studoval na nejlepší grafické škole své doby Institutu experimentální grafiky ve Vídni pod vedením slavného chemika J.M. Edera. Také studoval u profesora Lenharda a absorboval vliv piktorialismu.Vídeň se stala centrem diskuzí o fotografii jako umělecké disciplíně. I jemu se nakonec podařilo získat prestižní místo ve Vídni a stal se slavným učitelem a fotografem. V roce 1925 se stal první českým učitelem fotografie a Josef Sudek byl jedním z jeho prvních žáků. Je exotická sbírka fotografií se Sudkovi zapsala do paměti.

formátu, jakým Sudek byl, můžeme vidět paralelně dvě estetické tendence, obě ovlivněné japonskou estetikou. První je kompozice a křehkost japonského dřevořezu a piktorialismu. Druhou by byly středmě pravoúhlé kompozice po vzoru Bauhausu

Obr. 39 (vpravo) Hirošige Utagawa, Slivoně, 1857

Obr. 40 (vlevo) Okno mého ateliéru, 1944, fotografie

Jaromír Funke (1896 – 1945) byl pionýrem experimentální fotografie u nás. Spolu s Eugenem Wišňovským podnikli několik radikálních experimentů pravděpodobně inspirováni ruským konstruktivismem, který se vyznačoval fotografiemi s diagonální kompozicí, výrazně individuálně pohledy a zobrazením pouze částí fotografovaných předmětů.[312] Jeho experimenty zahrnovaly i fotogramy. Je zajímavé, že přes podobnost s Moholy-Nagyem a jeho fotogramy, Funke byl velkým kritikem jeho teorie. Funkeho předčasná tragická smrt ukončila náhle jeho úspěšnou kariéru.

Evžen Markalous (1906 – 1971) byl členem Devětsilu a jeden z mála umělců, kteří se dostali do Teigeho výběru a vystavovali na Fifo ve Stuttgartu v roce 1929. Spolu s jeho koláženi tam byly vystaveny Teigeho a Nezvalova *Abeceda*, koláže absoloventa Bauhausu Josefa Hausenblase. [313]

[312] BIRGUS (ed.), 2002.

[313] *Abeceda* je velmi důležitým uměleckým dílem evropského modernismu a českého poetismu. Nedávno bylo vystaveno na průřezové výstavě *Modernismus* ve Viktoria a Albert Muzeu. Dílo bylo vytvořeno spoluprácí básníka Vítězslava Nezvala, tanečnice Milči Mayerové a všestranného umělce Karla Teigeho.

František Drtikol (1883-1961) byl průkopníkem umělecké fotografie v Čechách. Zajímalo ho orientální umění a filozofie, což nakonec převážilo jeho zájem o fotografii a přivedlo ho ke studiu spiritualismu a okultismu. Exotismy Františka Drtikola jsou stále neprozkoumaným polem. Za zmínku stojí kaligrafické linie jeho kompozic a designu a také v fotografie silně nalíčených modelek, jejichž make-up připomíná bílé tváře a tmavé rty japonských kurtizán. Jeho fotografie byly často publikovány v německých magazínech a ročenkách jako Das deutsche Lichtbild.

Obr. 41 František Drtikol: Kompozice,
bromostříbrnná fotografie, 38.1 x 22.3 cm, 1925

Mezi jeho žáky patří talentovaný fotograf Devětsilu Jaroslav Rőssler[314]

Iwao Jamawaki

Ve spojení s fotografií v Japonsku a na Bauhausu je nutno zmínit jednoho z japonských bauhäuslerů Iwao Jamawakiho. Japonští studenti na Bauhausu by mohli být námětem samostatné práce. Podle mého názoru je ale zajímavější ukázat tuto skupinu mladých japonských umělců v souvislostech evropských dějin umění a také ukázat, že tito lidé neznamenali nějaký nový náboj japonská inspirace pro Bauhaus potažmo pro evropský diskurz v umění, naopak jejich úloha tkví v tom, že zaznamenali japonskost, která tam už byla. Domů si pak většinou odvezli velmi silnou myšlenku, která objevila anebo potlačila jejich japonské kořeny.
Jamawaki začal amatérsky fotografovat už před příjezdem na Bauhaus, kolem roku 1926. Jeho fotografie byl umělecké fotografie japonské modernity, které Jamawaki pořizoval jako člen avantgardních kruhů japonských moboga (modarn boy girl). Zdá se, že kolem roku 1929, ho začala zajímat fotografie Moholy-Nagye na Bauhausu. V době svého studia dobrovolně docházel na hodiny fotografie k Walteru Peterhansovi. Na konci roku 1930, si koupil nový fotoaparát ze účel focení budov v lepší kvalitě. Později se jeho repertoár rozšířil a fotil také

[314] České Art Deco 1918 – 1938 (kat. výst.), Praha 1998.

portréty, zátiší a dokumentární fotografie z Bauhausu. Když se nakonec za nepříjemných okolností do Japonska vrátil, vezl s sebou portfolio 47 fotografií a kolem 1000 negativů.

Po shlédnutí jedné z výstav na Bauhausu si poznamenal do zápisníku.
"Fotomontáž mě učarovala"
Inspirací v oblasti metody fotomontáže mu byly také práce jeho přítele a studenta vyššího ročníku Kurta Kranze. Jamawaki byl fascinován fotomontáží i přesto, že neprošel formálním školením v tomto oboru. V jednom z dopisů napsal:
"Myslel jsem si, že by bylo dobré, kdyby sem z Japonska přijel někdo, kdo by se specializoval na reklamu a fotografii a chodil by do místního ateliéru. Říkám to proto, že fotomontáž je v současném Německu nejefektivnějším způsobem reklamy a grafického tisku. Studium fotomontáže by zabralo nejméně dva roky. Japonští studenti zatím všichni, včetně mě, byli architekti. Nyní vidím jak je tato okolnost neadekvátní."
Jeden z jeho článků pro magazín absolventů Tokijské akademie výtvarných umění byl věnován fotomontáži.[315]

Architekt Čikatada Kurata, který byl v Berlíně na studijní cestě ukázal Jamawakimu nové médium nástěnné fotografie. Ukázal mu díla od Moholy-Nagye a Adolfa Bayera. Kurata ho požádal, aby mu poslal zprávu o *Deutsche Bauhausstellung*, která se konala v Berlíně v roce 1931. Jamawaki tuto zprávu spolu se svými fotografiemi publikoval ve speciální sekci věnované výstavám v magazínu Kokusai Kenčiku v červenci 1931. Tento článek byl jeho debutem v profesi reportéra a profesionálního fotografa. Tato zkušenost ho velmi inspirovala a byla to chvíle, kdy se jeho dlouhodobá záliba stala jednou z jeho profesí, vedle pedagogické a architektonické praxe.

Jamawakiho design pro Světový veletrh v New Yorku v letech 1939 a 1940 je jedním z jeho pozoruhodných realizací z předválečné doby, spolu s projektem ateliéru Kótaró Migišiho (1934) a jeho vlastní rezidence z roku 1935. [316] Bohužel, jeho obdivuhodné nástěnné fotografie nejsou obecně považovány ze umělecká díla. Hlavním důvodem je, že architektura existující pavilonu v New Yorku nebyla Jamawakiho dílem. V jeho obrovských fotografických interiérech Jamawaki zrealizoval ideál propagovaný Walterem Gropiem

[315] Iwao JAMAWAKI: News from abroad (Novinky ze zahraničí), in: Kehyukai Geppou, Vol. 31, No. 1, April 1932 , Iwao JAMAWAKI: Sideways of Photomontage (Postranní uličky fotomontáže) in: Koga, Vol. 2, No. 12, (Prosinec), 1933.
[316] Iwao JAMAWAKI: Reminisences of Dessau, in: Design Issues, Vol. 2, No. 3 (Podzim), 1985, 58.

“sjednotit architekturu, sochařství a malbu do jedné formy”. [317] V tomto smyslu je dílo Jamawakiho příkladem komplexního přístupu k umění, který je charakteristický pro Bauhaus.

Obr. 42 Interiér Iwaa Jamawakiho na Světovém veletrhu v New Yorku v letech 1939/1940, foto: Jasuko Suga archiv

VII. Závěr

Iwao Jamawaki byl pravým mužem své doby. Jako mladík byl aktivní v avantgardním hnutí. Mluvil několika jazyky (německy a anglicky). Po studiu na Tokijské akademii jel, společně s manželkou do Evropy, kde studoval na Bauhausu. To značně ovlivnilo a rozšířilo jeho rozhled. Společně s architektonickými rozvinul i jiné výtvarné schopnosti, stal se profesionálním fotografem a tvořil fotokoláže. Po návratu do Japonska šířil slávu Bauhausu, cestoval a učil.

[317] v *Bauhaus Manifestu* z roku 1919.

Důležité je, že Jamawaki byl jedním z mnoha. Tato práce měla za cíl ukázat bohatost a produktivitu tvůrčí aktivity umělců, jako byl Iwao Jamawaki, ať už to byli Japonci nebo Evropané. Rozdíl mezi nimi totiž nebyl velký. Spojovala je společná touha pro tvorbu umění hodného moderního života.

Zásluhou Bauhausu a jiných pokrokových škol bylo, že vytvořily ideální podmínky pro rozvoj všestranných umělců, kteří možná nepokračovaly v *gesamtkunstwerku* v tradiční podobě např. katedrály, ale našli ho v jiných věcech. Mohly to být Jamawakiho nástěnné fotografie či podle Horigučiho čajový obřad nebo jednoduše Gropiova pracovna.

Transnacionálnost doby otevřela dveře kreativity také mnoha Evropanům nebo Američanům, kteří v Japonsku našli východiska pro své otázky nebo přímo tvorbu. Mezi nimi jsou Frank Lloyd Wright, Antonín Raymond nebo Bedřich Feuerstein. Tradiční japonská architektura interpretovaná očima modernismu významně přispěla do mezinárodních debat v architektuře, jako byla debata o standardu, obytném prostoru a minimálním bytu.

Pomocí teorií Okakury a Itóa si Japonsko snažilo vybudovat jakousi moderní neutralitu, která byla založená na historické oddělenosti a přirozené ohraničenosti japonského souostroví. Zajímavě si toho všiml Bedřich Feuerstein, který Japonsko ve své přednášce *Japonská architektura* přirovnává k Britským ostrovům. V případě těchto teorií se však jedná o intelektuální, zvolenou výlučnost a nikoli výlučnost historickou či reálnou. Výplodem přirozeného působení mezinárodních trendů doby bylo japonské avantgardní hnutí, které bylo bohužel díky svému politicky nepohodlnému programu potlačováno.

Ve třicátých letech převážila tendence, v rámci které umění a zvláště architektura reprezentovala státní identitu a tento program byl podporován do té doby precizně budovanými modernistickými teoriemi například Bruno Tauta.
Japonská čistota a tradice, které kontrastovala s evropským složitým eklektismem, chudobou a špínou přirozeně lahodila oku modernistům, kteří v tomto aspektu našli své „ kořeny modernismu“.

Používání černobílé moderní fotografie ještě podporovalo abstraktnost forem a hledáček fotoaparátu byl často použit tak, aby podpořil modernistickou estetiku stavby. Fotografie

symbolu japonské moderní-tradiční estetiky vily Kacura jsou tímto charakteristické a vzhled budovy se značně liší na fotografiích, které tímto stylem nebyly ovlivněny.

Meziválečné období bylo asi časem nejniternějšího poznávání mezi Japonci a ostatními. Cizinci začali intenzivně vnímat nuance japonského stylu života a ti, kteří dohlédli za oponu modernismu, našli bohatost japonské kultury, barvy, vůně, vzory atd. Pro Japonce to byla doba, ve které vrcholila doba poměřování. Poměřování ve smyslu hledání ekvivalentů pro informace nalezené v cizině. Mnozí Japonci si tehdy uvědomili, že opravdu mají v jejich kultuře téměř všechno, čeho se obávali, že se jim nedostává. A také poznali, že to, co nemají, dokážou napodobit. Je pravděpodobné, že kdyby nebylo bleskové nacionalizace a následné fašizace, byli bychom si asi s Japonci mnohem blíže. Zkušenost druhé světové války a dvacet let okupace Japonska nás ale vrátila zpět na startovní čáry a zanechala šrámy nově nabytých stereotypů.

K modernismu se stále vracíme. I dnes v post postmoderní architektuře a designu je Japonsko synonymem jednoduchosti a tlumené barevnosti. Barevné manga postavičky a plastové sochy snad komerčněji nejúspěšnějšího umělce dneška Takaši Murakamiho ještě nesplynuly s tím, co si představujeme pod slovem japonský design, Japonsko, japonská estetika.

Shrnutím podstaty této práci může být citace z díla Dalibora Veselého :
„I nejmenší ovlivnění je důležitou součastní historie, protože je potvrzením již existující tendence.“[318]

[318] Dalibor VESELÝ: The primitive as modern problem: invention and crisis, in: Jo ODGERS/ Flora SAMUEL/ Adam SHARR (ed.): Primitive: Original Matters in Architecture, Londýn 2006, 17.

VIII. Seznam ilustrací

1. Přední strana Loosova časopisu Das Andere, 1903. Reprodukce z knihy: Kenneth FRAMPTON: Modern Architecture. A Critical History, Londýn 1992[3], fig. 70.
2. Hotel Imperial Archives of the Architectural Institute of Japan, Reprodukce z knihy: Jonathan REYNOLDS: Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture, Berkley 2001, 46.
3. Plakát k výstavě Současných žijících japonských umělců, 1931, Akademie de Kűnste Berlin archiv.
4. Plakát pro výstavu Starého japonského umění roku 1939, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin.
5. Tanečnice, Ilustrační fotografie, 1920s, http://pagesperso-orange.fr/laurent.buchard/Japonisme/THEORIE, 1.8.2008.
6. Tabulka s předměty na Bauhausu 1919 – 1923, Reprodukce z knihy:Rainer W. WICK: Teaching at Bauhaus, Ostfildern-Ruit 2000, 75.
7. Georg Muche, Haus am Horn, 1923, Reprodukce z knihy: Rainer W. WICK: Teaching at Bauhaus, Ostfildern-Ruit 2000, 41.
8. Takehiko Mizutani, Skládací stolek , 1926, fotografie, Reprodukce z knihy: Akijo IZUCU: The Bauhaus. A Japanese Perspective and A Profile of Hans and Florence Schust Knoll, Tokio 1992, 42.
9. Iwao Jamawaki,Útok na Bauhaus, 1932, fotokoláž, Reprodukce z knihy: Akijo IZUCU: The Bauhaus. A Japanese Perspective and A Profile of Hans and Florence Schust Knoll, Tokio 1992, 30.
10. Josip Plečnik, stůl v Bílé věži, Hradčany, Pražský Hrad, 1923-24, Reprodukce z knihy: in: Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století, Praha 1994, 188.
11. Nymburské krematorium, 1921-1924, B. Feuerstein a B. Sláma,foto: autorka
12. Kamenné lucerny u chrámu v Kamakuře, Japonsko, foto: autorka
13. Náhrobky nymburského krematoria, foto: autorka
14. Adolf Hoffmeister, Chrám v Naře, perokresba, Reprodukce z knihy: Adolf HOFFMEISTER: Made in Japan, Praha 1957
15. Dům v Omori, fotografie, 1926-30. Praha, archiv Národního technického muzea (NTM), foto: autorka
16. Rodinný dům na Smíchově, U dívčích hradů 20, 1929, Josef Havlíček a Karel Honzík, Reprodukce z knihy: in: Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století, Praha 1994, 306.
17. Vstupní fasáda, Rising Sun building, Jokohama, 1926-27, Kitazawa collection, Reprodukce z knihy: Kurt G.F.HELFRICH/ William WHITAKER (ed.): Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond (kat. výst.), New York 2006, 37.
18. Hlavní budova Rising Sun koncernu, Jokohama, 1926-27, perspektiva, perokresba, tužka a akvarel na papíře, 16.7 x 27.5 palce, signováno Antonin Raymond, 1927, Sugijama Collection, Reprodukce z knihy: Kurt G.F.HELFRICH/ William WHITAKER (ed.): Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond (kat. výst.), New York 2006, 119.
19. Detail kaple nemocnice sv. Lukáše 1929 – 1933, http://maskweb.jp/b_luke_1_1.html, vyhledáno, 23.7.2008
20. Detail vstupu do nemocnice sv. Lukáše, webová strana viz. ilustrace 19.
21. Skupinová fotografie, 1926-1930, Praha, archiv NTM, foto: autorka

22. Feuerstein usmívající se v Japonsku, fotografie, 1926-1930, Praha, archiv NTM, foto: autorka
23. Paní Kató s přítelkyněmi si prohlížejí časopis Pestrý týden, fotografie, 1926-1930, Praha, archiv NTM, foto: autorka
24. Japonská zástěna ze sbírky Bedřicha Feuersteina, Kanó Júsei (Terunobu, 1717–1763), signatura: Sukekijo, 2 pečeti: Suke a Kijo, tuš, barvy a zlato na papíře, šestidílný paraván, 60 x 175,5 cm, Praha, Národní Galerie - Vm 1164-1271/81/18.
25. Bedřich Feuerstein, Bruselský pavilón s architektem Aloisem Wachsmannem 1934 – 1935, perokresba, Reprodukce z knihy: Bedřich Feuerstein, Praha 1936, (publikován S.V.U. Mánes při příležitosti úmrtí), fig. 13.
26. Japonský pavilón na Mezinárodní výstavě dekorativního umění v Paříži 1925, fotografie, http://pagesperso-orange.fr/laurent.buchard/Japonisme/THEORIE, 1.8.2008
27. Tógóharu Fudžita s manželkou, Pestrý týden, 27. 4. 1927, fotografie, fond Národní knihovny ČR, foto: autorka
28. Alois Wachsmann a Josef Gruss Studie, Nábytek pro Československý elektrotechnický ústav, perokresba, Reprodukce z knihy: Karel TEIGE: Modern Architecture in Czechoslavakia. Los Angeles 2000, 276.
29. Adolf Hoffmeister, Sergej Tretjakov, kolorovaná kresba tuší a koláž, 60 x 44 cm, 1934, Reprodukce z knihy: Miroslav LAMAČ: Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera, Praha 1966, 70.
30. Vila Kacura, nemodernisticky exteriér, fotografie, Reprodukce z knihy: Manfred SPEIDEL: Bruno Taut. Ex Oriente Lux. Die wirklich einer Idee. Eine sammlung von Schriften 1904 – 1938. Herausgegeben, mit einer Einleitung und mit Erlauterungen versehen von Manfred Speidel. Berlín 2007, 224.
31. Vila Kacura, interiér, fotografie, Reprodukce z knihy: Manfred SPEIDEL: Bruno Taut. Ex Oriente Lux. Die wirklich einer Idee. Eine sammlung von Schriften 1904 – 1938. Herausgegeben, mit einer Einleitung und mit Erlauterungen versehen von Manfred Speidel. Berlín 2007, 229.
32. Kacura modernistická, Šói-ken, foto: Jonathan Reynolds, Reprodukce z knihy: Jonathan REYNOLDS: Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture, Berkley 2001, 29.
33. Antonín Raymond Ehrismannův dům v Jokohamě, interiér, 1927, archiv Christine Vendredi-Auzanneau, Reprodukce z knihy: Christine VENDREDI-AUZANNEAU: Rodinné domy Antonína Raymonda, českého architekta v Japonsku, in: Umění LIII, 2005, 158.
34. Skupinová fotografie u Raymonda doma, 1926-30, Praha, archiv NTM, foto: autorka
35. Jan J. Švagr, Katedrála Svatého Srdce (Katorikku Jamate Kjókai), Reprodukce z knihy: Hiroši WATANABE: The Architecture of Tokyo. An architectural history in 571 individual presentations, Stuttgart/ Londýn 2001, D82, 107.
36. Sutemi Horiguči, A Concrete house, Kikkawa, perokresba, Reprodukce z knihy: OŠIMA Ken T.: Constructed Natures of Modern Architecture in Japan 1920 – 1940 Yamada Mamoru, Horiguchi Sutemi, and Antonin Raymond (nepublikovaná disertační práce na University of Columbia, New York), New York 2003, 182.
37. Hakujo Fukomori Sníh na stráních, 1922, fotografie, Reprodukce z knihy: Rjúiči KANEKO:日本のピクトリアリズム(The Pictorial Landscape in Japanese Photography); 風景へのまなざし(kat. výst.), Tokio 1992, 53.

38. Laszlo Moholy-Nagy, Z Japonska, 1927, fotografie, Reprodukce z knihy: Claudia DELANK: Das imaginäre Japan in der Kunst; “Japanbilder” vom Jugenstil bis zum Bauhaus, Mnichov 1996, 202
39. Hirošige Utagawa, Slivoně, 1857, dřevořez, Reprodukce z knihy: Matthi FORRER: Hirošige; Paintings and Drawings, Mnichov 2001.
40. Okno mého ateliéru, 1944, fotografie, http://www.fotopolis.pl/index.php?g=265, 9.9.2008
41. František Drtikol: Kompozice, bromostříbrnná fotografie, 38.1 x 22.3 cm, 1925, Reprodukce z knihy: České Art Deco 1918 – 1938 (kat. výst.), Praha 1998.
42. Interiér Iwaa Jamawakiho na Světovém veletrhu v New Yorku v letech 1939/1940, foto: Jasuko Suga archiv

IX. Seznam literatury

ADAČI Hiroši: The Japanese House. Discovering Aesthetics and Space, in: Japanese Aesthetics and sense of Space. Another Aspect of Modern Japanese Design (kat. výst.), Tokio 1990, 297

ANDĚL Jaroslav: Nová vize. Avantgardní architektura v avantgardní fotografii. Československo 1918 – 1938, Praha 2005

BASHAM Anna E.: From Victorian to Modernist: the changing perceptions of Japanese achitecture encapsulated in Wells Coates´Japonisme dovetailing East and West, Raymond (nepublikovaná disertační práce na Chelsea College of Art and Design, Londýn), Londýn 2007

Bauhaus 1919 – 1933 (kat. výst.), Tokio 1995

BAYER Herbert/ GROPIUS Walter a Ise (ed.): Bauhaus 1919 – 1928, New York 1938

Bedřich Feuerstein (1892 – 1936) Výběr z díla (kat. výst.), Praha 1956

Bedřich Feuerstein, Praha 1936, (publikován S.V.U. Mánes při příležitosti úmrtí)

BEHRENS Roy R.: Art, Design and Gestalt Theory, Leonardo, Vol. 31, No. 4, 1998, 299-303

BENEŠ Vincenc: Japonský dřevoryt, in: Umělecký měsíčník II 1912 – 1914, 101-2, 146-7

BENJAMIN Walter: The Task of the Translator, in: ARENDT Hannah (ed.): Illuminations, New York 1968

BENTON Charlotte/ BENTON Tim/ Wood Ghislaine (ed.): Art Deco 1910 – 1939, Londýn 2003

BERKA Čestmír: Emil Filla, Praha 1989

Berlin-Tokyo, Tokyo Berlin (kat. výst.), Berlín 2006

BHABHA Homi K.: How Newness Enters the World. Postmodern Space, Postcolonial Times, and the Trials of Cultural Translation, in: BHABHA Homi K.: The Location of Culture, London 1994

BIRGUS Vladislav (ed.): Czech Photographic Avant-Garde 1918 – 1948, Londýn 2002

BOIS Yve-Alain: Modrian and the Theory of Architecture, in: Assemblage, No. 4 (Říjen), 1987, 102-130

CHANG Ching-Yu: Japanese spatial conception, in: The Japan Architect, No. 328, Vol. 59, (Srpen) 1984, 91-98

COHEN Jean-Louis: The Centrality of Prague, in: TEIGE Karel: *Modern Architecture in Czechoslavakia*, Los Angeles 2000

Czech Modernism, 1900 – 1945 (kat. výst.), Houston 1989

ČERNÍK Artuš (rec.): EINSTEIN Carl: Der Frűhere Japanische Holzschnitt, in: rubrika Rozhled, Stavba, roč. 3, 1924
České Art Deco 1918 – 1938 (kat. výst.), Praha 1998

DE TIZAC ADENNE Henri: Umění Budhistické, in: Volné směry, Roč. 18, 1915, 97-122
DEJEV Platon: Výtvarníci Legionáři, Praha 1937
DELANK Claudia: Das imaginäre Japan in der Kunst; "Japanbilder" vom Jugenstil bis zum Bauhaus, Mnichov 1996
DENIS Maurice: O neobratnosti primitivů, in: Volné směry XV, 1911, 47-52
DEXEL John: Bauhaus Style: A Myth, in: NEUMANN Ernst (ed.): *Bauhaus and Bauhaus People: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*, New York 1993
DOUBRAVA Jiří : Kdo jste vlastně byl, Jane Letzele, in : Mladá Fronta 9. 8.1986
DRESSER Christopher: Japan. Its Architecture, Art, and Art Manufactures (Japonsko. jeho architektura, umění a umělecký průmysl), Londýn 1882
DREXLER Arthur: The Architecture of Japan, New York 1955
DROSTE Magdalena: Bauhaus 1919 – 1933, Berlín 1998.

EBNER Peter: 'In Praise of Light' Notes on the architecture of Kazuhiro Kojima, in: international architecture review 43, Barcelona 2007, 5-15
ELIÁŠOVÁ Barbora M.: Pod Karlem Perglerem. Rok života na československém vyslanectví v Japonsku, Praha 1929

FEUERSTEIN Bedřich: Velká zeď čínská, in: Volné Směry XXIX, Roč. 29, 1932, 230
FEUERSTEIN Bedřich: Japonské divadlo Nó, in: Volné Směry XXVI, Roc.30,1933/34.
FORRER Matthi: Hirošige; Paintings and Drawings, Mnichov 2001
FRAMPTON Kenneth: Modern Architecture. A Critical History, Londýn 1992[3]
FUČÍKOVÁ Gusta: Život s Juliem Fučíkem, Praha 1971
FUDŽIMORI Terunobu/ FUDŽIOKA Tojoasu/ Inoue Šóiči: Šówa šoki modanizumu no nokošita mono, in: Space Design (Červenec) 1988, 34-40

FUDŽIMORI Terunobu: The First Fifty Years of Modern Architecture in Japan, in: proceedings Symposium: Architecture and Modern Japan, New York 2000
FUDŽITA Haruhiko: Gendai Dezain Ron (Teorie moderního designu) Kjóto 1999
FUDŽITA Jošimori: Orinifurete Šónan Sensei kara ukagatta o-hanaši kara (Z občasných konverzací s mistrem Šónanem), in: Miru News, No. 112, (září), 1976
FUKUHARA Šinzó: Hikari to Sono Kaičó (Záře a jeho nadřazenost) Tokio 1923.
FURUTA Sóiči: Přebývá ještě Bůh v detailech?, in: Umění a řemesla 92, Roc 34, 1992, 32 – 38.

GERSTL Max: Dojmy z cesty Belgii a Holadnskem, in: Byt a umění – Revue pro současnou bytovou kulturu a umění, No. 1-2, Praha 1930, 15
GIEDION Siegfried: Space time and architecture, Cambridge Mass. 1967[5]
GREENHALGH Paul (ed.): Modernism in Design, London 1990
GROPIUS, Ise: Tagebuch 1924 bis 1928'. Typescript, Bauhaus-Archiv Berlin.
GROPIUS Walter: Mezinárodní architektura, Tim BENTON (ed.), Milton Keynes 1975

HÁJEK Lubor: K dialogu umění Dálného východu a Evropy, Umění a řemesla 1977/2, 1977, 22-28
HÁJEK Lubor: O sběratelství orientálního umění in: Kritická příloha revolver revue č 1, 1995
HALÁSZOVÁ Věra: Výstavka měsíce Bedřich Feuerstein Lovec Absolutna – Výstava k výročí devadesáti let Feuersteinova narození (kat. výst.), Praha 1982
HARADA Džiró: Japanese Temples and Their Treasures, The Studio, 1911
HAROOTUNIAN Harry: Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan, Princeton 2000
HAUS Andreas / HAUSMANN Raoul: Kamerafotografien 1927 – 1957, Mnichov 1979
HEIDEGGER Martin: On the Way to Language, New York 1971
HELFRICH Kurt G.F./ WHITAKER William (ed.): Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond (kat. výst.), New York 2006
HERAIN Karel: Sklo a keramika, in: Výtvarná práce, 1925
HOFBAUER Arnošt: Japonské umění, in: Volné směry XII, no 10, 11, 12, 1908, 281-356.
HOFFMEISTER Adolf: Made in Japan, Praha 1957

HOLÝ Petr: Inscenace hry Asagao v podání české avantgardy (チェコ・アヴァンギャルドによる「朝顔」上演をめぐって) in: Waseda Daigaku Daigakuin Bungaku Kenkjúka kijó, No. 50, Vol 3, Tokio 2005
HONZÍK Karel: Ze života avantgardy. Zážitky architektovy. Praha 1963
HORIGUČI Sutemi: Ein Japanisches Wohnhaus von Heute (Současný japonský obytný dům), in: Nippon, No. 5, (Říjen) 1935, 40-45
HORIGUČI Sutemi: Kenčiku ni taisuru wataši no kanso to taido (Můj přístup a city k architektuře), in: Bunriha kenčikukai sengen to sakuhin, Tokio 1920, 4 – 12
HORIGUČI Sutemi: Čašitsu kenkjú (Výzkum čajové místnosti) Tokio 1969

IGUČI Tošio: The Context of Moholy-Nagy`s Photography, in: Kolloquium űber Bauhaus (kat. výst.), Kawasaki 1997
Imperial Hotel, Teikoku Hoteru hjakunenši (100 let Hotelu Imperial) Tokio 1990
INOUE Šóiči: The Fase Image of Katsura Detached Palace, in: Japan Quarterly, (Duben-Červen), 1987
INOUE Šóiči: Interpretation of Ancient Japanese Architecture. Focusingon Links with World History, in: Japan Review, No. 12, 2000, 129- 144
International Arts and Crafts (kat. výst.), Londýn 2005
ISOZAKI Arata: Japan-ness in Architecture, Londýn 2006
ITTEN Johannes: Mein Vorkurs am Bauhaus, Ravensburg 1963
ITÓ Čúta: Secession ni cuite (O secesi), in: Kenčiku to sóšoku, (Červenec), 1912, 1-2
ITÓ Čúta: Nihon Džindža Kenčiku no Hattacu (Vývoj architektury japonských svatyní), in: Kenčiku zašši, Leden 1901
ITÓ Čúta: Nihon Kenčiku no Kenkjú (Studium japonské architektury), Tokio 1982
Iwao Yamawaki (kat. výst.), Gőttingen 1999
IZUCU Akijo: The Bauhaus. A Japanese Perspective and A Profile of Hans and Florence Schust Knoll, Tokio 1992

JAMADA Mamoru: Austria-Czechoslovakia, in: Kenčiku grafu, 1932, 99 -118
JAMADA Mamoru: Austra-Czechoslovakia-Holland, in: Kenčiku grafu, 1933, 73 -84
JAMANO Hiroši (ed.): 日本の前衛 Avant-garde in Japan – Art into life 1900 – 1940 (kat. výst.), Kjóto 1999

JAMAWAKI Mičiko: Bauhausu to Čanoyu, Tokio 1995
JAMAWAKI Iwao: News from abroad (Novinky ze zahraničí), in: Kehjúkai Geppó, Vol. 31, No. 1, April 1932
JAMAWAKI Iwao: Sideways of Photomontage (Postranní uličky fotomontáže) in: Koga, Vol. 2, No. 12, (Prosinec), 1933
JAMAWAKI Iwao: The world of Josef Albers / Iwao Yamawaki; Mityiko Yamawaki, in: Graphic design, 1963, 7-18
JAMAWAKI Iwao: Reminisences of Dessau, in: Design Issues, No. 3, Vol. 2 (Podzim), 1985
JANÁK Pavel: Výstava v Paříži, umělecký průmysl a život, in: Výtvarná práce, 1925
JANÁK Pavel: Josip Plečnik v Praze, in: Volné Směry 26, 1928
Johannes Itten – Wege zur Kunst (ヨハネス・イッテン―造形芸術への道) (kat. výst.), Tokio 2004
Josef Sudek. Poet of Prague; A photographers life (kat. výst.), New York 1990

KAJI-O´GRADY Sandra: Authentic Japanese architecture after Bruno Taut. The problem of eclecticism, in: Fabrications, Vol. 11, No. 2, (Září) 2001, 1 - 12
KANEJUKI Šunsuke (ed.): Zóka kara kenčiku e (Od stavby budov k architektuře), in: Kenčiku zasši, No. 112, Vol. 1410, 1997, 13 – 21
KANEKO Jošimasa: Relationship between Johannes Itten and some Japanese in Berlin, in: Bulletin of Japanese Society for the Science of Design, No.50, Vol. 6, 2004, 1-10
KANEKO Jošimasa: A Study on the Art Education of Jumedži Takehisa at the Itten-Schule, in: Daigaku-Bidžucukjóiku- Gakkaiši, 33, 2001, 143 – 150.
KANEKO Jošimasa: Johanes Itten´s Design Education and Japan, nepublikovaný referát paskytnutý Prof. Jošimasou Kaneko (Univerzita Kóči, Pedagogická fakulta 2-5-1, Akebono-čó, Kóči-ši, Kóči, 780-8520, Japonsko)
KANEKO Rjúiči:日本のピクトリアリズム(The Pictorial Landscape in Japanese Photography); 風景へのまなざし(kat. výst.), Tokio 1992.
KAWABATA Naomiči: 日本人バウハウスラー、山脇巌・道子, in: Bauhaus, 1919 – 1932 (kat. výst.), Tokio 1995
KAWAKITA Renšičiró / TAKASE Jútaró: Reimondo no ie (Raymondova rezidence), Tokio 1931
KENTGENS-CRAIG Margret (ed.): The Dessau Bauhaus Building 1926 – 1999, Basilej 1998

KEMPKA Frauke: Kunstgenuss im Dienste der Propaganda. Die “Austellung Altjapanischer Kunst” in Berlin 1939, in: Ostasiatische Zeitschrift, New Series, No. 8, (Podzim) 2004, 22 – 32
KIKUČI Júko: Japanese Modernisation and Mingei Tudory. Cultural Nationalism and Oriental Orientalism, London, New York 2003
KLIMEK Antonín / KUBŮ Eduard: Československá zahraniční politika 1918-1938. Kapitoly z dějin mezinárodních vztahů, Praha 1995
KODYM Stanislav: Dům u Halánků, Praha 1956
KOLÍBAL Stanislav (ed.): Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem, Praha 2000
Kolloquium űber Bauhaus Fotografie (kat. výst.), Kawasaki 1997
Konstruktivistische Internationale Schőpferische Arbeitsgemainschaft 1922 – 1927. Utopien fűr eine Europäische Kultur, Nordhein-Wesfalen 1992
KOTĚRA Jan: Americká architektura, Volné Směry IV, 1900, 172- 180.
KOUBSKÁ Vlasta/ VALCHÁŘOVÁ Vladislava: Bedřich Feuerstein; Scénografie a architektura (1892 – 1936) (kat. výst.), Praha 1996.
KOULA Jan E.: In memoriam Bedřicha Feuersteina, in: Stavba, Roč. XIII, No. 6, 1936, 93-95
KOULA Jan E.: Standard, in: Stavba, Roč. 2, No. 1, Praha 1923, 8.
KOVÁRNA František: Japonské masky, Volné směry, Roč. 26 1928, 116.
KRAUSS Rosalind: The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths, Cambridge Mass. 1996
KUWABARA Setsuko: Zwei bedeutende Ausstellungen japanischer Kunst in der 30er Jahren dieses Jahrhunderts, in: BRENNER Wolfgang (ed.): Berlin – Tokyo, im 19 und 20 Jahrhundert, Berlin 1997, 283 – 92

LAMAČ Miroslav: Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera, Praha 1966
LANE Barbara M.: Architecture and Politics in Germany 1918 – 1945. Cambridge Mass. 1968
LESNIKOWSKI Wojciech (ed.): East European Modernism. Architecture in Czechoslovakia, Hungary & Poland between the wars, Londýn 1996
LEVY Martin: Fritz Bleyls Japonismus wahrend der frűhen Brűcke-Zeit, in: Fritz Bleyl und die frűhen Jähre der Brűcke (kat. výst.), Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig 1999
LOOS Adolf: Řeči do prázdna, Kutná Hora 2001

LUKEŠ Zdeněk: Japonsko počátku století očima Jana Letzela, in: Umění a řemesla, No. 4, 1987, 70-74
LUKEŠ Zdeněk: Plečnikovi žáci na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, in: Josip Plecnik; an architect of Prague Castle (kat. výst.), Praha 1996
LUKEŠ Zdeněk: Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi, in: Uměni XXXV, 1987, 104-128
LUKEŠ Zdeněk: Feuersteinuv plečnikovský kubismus, in: Umění a řemesla, No. 3, 1987, 69-70

MAKINO Masami: Ru Korbjudžie wo katari Nihon ni ojobu (O Le Corbusiérovi a jeho spojení s Japonskem), in: Kokusai Kenčiku, No. 5 (Květen), 1929, 67 – 75
MARTEN-FINNIS Susanne (ed.): Berlin – Wien – Prag; Moderne, Minderheiten und Migration in der Zwischenkriegszeit, Bern 2001
MASARYKOVÁ Anna: Bedřich Feuerstein (kat. výst.), Praha 1967
McNEIL Peter: Myth of Modernism. Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940, in: Journal of Design History, Vol. 5, No. 4, 1992, 281 – 294
MENCL František: Krematoria, in: Stavba, Roč. 1, 1922, 112 - 115
MICHEL Andreas: Our European Arrogance. Wilhelm Worringer and Carl Einstein on Non-European Art, in: TAUTZ Birgit (ed.): Colors 1800/1900/2000: Signs of Ethnic Difference. Amsterdam 2000, 143-162
MOHOLY-NAGY Laszlo a Lucia: Produktion – Reproduktion, in: de Stijl, 5e Jaagang No. 7, 1922, 98 – 101
MOHOLY Lucia: Moholy-Nagy Marginal Notes, Krefeld 1972
MOHOLY Lucia (rec.): RŐTZLER Willy (ed.): Johannes Itten: Werke und Schriften, in: The Burlington Magazine, Vol. 116, No. 852, 1974, 166, 169
MONNIER Gérard (ed.): Le Corbusier et le Japon. A, Paříž 2007
MRÁZKOVÁ Daniela /REMEŠ Vladimír: Cesty Československé Fotografie, Praha 1989

NAKATA Sadanosuke: New tendencies in Photographic Art. From the Recent writings of Moholy-Nagy, in: Asahi Camera, Prosinec, 1929
NEUMANN Eckhard (ed.): Bauhaus and Bauhaus People: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries, New York 1993
NOVÁK Miroslav / GEISLER Petr: Zápisky z volných chvil. Starojaponské literární zápisníky paní Sei Šónagon, Kamo no Čómeiho, Jošidy Kenkóa. Praha 1984[1]

OBARA Kunijoši (ed.): Gakuen Nikki (Školní deník), Tokio 1931.
OKAKURA Kakuzó: Kniha o čaji, Praha 1999
OKAKURA Kakuzó: Das Buch vom Tee, Lipsko 1919[1]
ÓSUGA Cunei/ ČATANI Masahiro: Cučiura Kameki ni kiku (Ptáme se Kameki Cučiury), in: Japan Architects Association Journal (Jaro), 1984, 32-42
OŠIMA Ken T.: Constructed Natures of Modern Architecture in Japan 1920 – 1940 Yamada Mamoru, Horiguchi Sutemi, and Antonin Raymond (nepublikovaná disertační práce na University of Columbia, New York), New York 2003

PANZER Peter/ WEINENGER Johannes: Hidden Impressions – Japonisme in Vienna 1870 – 1930 (Verborgene Impressionen) (kat. výst.), Vídeň 1990
PEICHEL Gustav/ ŠLAPETA Vladimír (ed.): Czech Funcionalism 1918 – 1938. Londýn 1987
PEJČOCHOVÁ Michaela: Mistři čínské tušové malby 20.století ze sbírek Národní Galerie v Praze (kat. výst.), Praha 2008
POE Edgar A.: Philosophy of Furniture, in: Bruton Magazine, Květen, 1840
PTÁČKOVÁ Věra: Bedřich Feuerstein – objevný, in: Ateliér, No. 18, 1996, 9

RALEIGH Henry P.: Johannes Itten and the Background of Modern Art Education, in: Art Journal, Vol. 27, No. 3. (Jaro), 1968, 284 – 287, 302
RAYMOND Antonín: Antonin Raymond: An Autobiography, Tokio 1973
RAYMOND Antonín: O architektuře japonského domu, in: Volné směry, Roč. 31, 1935, 168 – 174
RAYMOND Antonín: Maisons au Tokyo, Japon, par Antonin Raymond, in: l´Achitecture Vivante, 1925
REYNOLDS Jonathan: Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition, in: The Art Bulletin, Vo. 83, No. 2. (Červen), 2001, 316-341
REYNOLDS Jonathan: Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture, Berkley 2001
ROSSMANN Zdeněk: Písmo a fotografie v reklamě, Olomouc 1938

SAID Edward: Orientalism, New York 1979
SAKAI Tadajú (ed.): Mobo/moga 1910 – 1935 (kat. výst.), Kamakura 1998

Salon Des Artistes Japonais and Baron Satsuma: Japanese Artists in Europe before World War II (kat. výst.), Tokušima 1998
SASAKI Hiroši: Kindai kenčiku no mokugekiša (Svědci moderní architektury), Tokio 1977.
SCHREYER Ernst: Molzahn, Muche and the Weimar Bauhaus, in: *Art Journal*, Vol. 28, No. 3, 1969
SMITH Kathryn: Wright and the Imperial Hotel. A Postskript, in: Art Bulletin, No. 67, (Červen), 1985, 306
SILVERBERG Miriam: Constructing the Japanese Ethnography of Modernity, in: Journal od Asian Studies 51, No. 1 (Únor), 1992, 30-54
SPEIDEL Manfred: Japanische Architektur. Geschichte and Gegenwart, Ostfildern-Ruit 1983
SPEIDEL Manfred: Bruno Taut. Ex Oriente Lux. Die wirklich einer Idee. Eine sammlung von Schriften 1904 – 1938. Herausgegeben, mit einer Einleitung und mit Erlauterungen versehen von Manfred Speidel. Berlín 2007
STEWART David B.: The Making of a Modern Japanese Architecture. 1868 to the Present, Tokio 1987
SUCHOMEL Filip: Asie a katolická moderna in: Zajatci hvězd a snů, Brno 1999
SUGIJAMA Masanori: Tokio džoši daigaku no kóša (Budovy tokijské Ženské koleje) , in: Kokusai Kenčiku, No. 13 (Květen), 1938, 6
SVOBODOVÁ Markéta: Bauhaus a kultura v Československu v 1919 – 1939 (nepublikovaná disertační práce na Univerzitě Palackého v Olomouci), Olomouc 2007

ŠLAPETA Vladimír: Feuerstein Rozehnalovi. Dva dopisy z Brněnského antikvariátu, in: Architekt. No. 2, 2003, 71
ŠVÁCHA Rostislav: Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století, Praha 1994
ŠVÁCHA Rostislav: The Architecture of New Prague, 1895 – 1945, Cambridge, Mass. 1995

TANIZAKI Džun'ičiró: Chvála stínů, Košice 1998
TAUT Bruno: Houses and People of Japan (Domy a lidé Japonska), Tokio 1958[2]
TAUT Bruno: Fundamentals of Japanese Architecture, Tokio 1936
TAUT Bruno: Nihon – Tauto no nikki (Japonsko – Tautův deník), Tokio 1975
TAUT Bruno: Vom Gegenwartigen Geist der Architectur (O současném duchu (esenci, podstatě) architektury), in: Hellweg, No. 3, 1923, 487 – 489

TAUT Bruno: Der Japanische Wohnraum (Japonský obytný prostor), in: Die neue Wohnung, Lipsko 1924
TCHICHOLD Jan: The New Topography, Los Angeles 1990
TCHICHOLD Jan: Chinese and Japanese Colour Wood-block Priniting, in: Leonardo, Vol. 4, No. 1, (Zima), 1971, 75-79
TEIGE Karel: Mezinárodní soudobá architektura, Praha 1931.
TEIGE Karel: Moderní architektura v Japonsku, in: *MSA,* sbornik, Praha 1929, 124 – 125
TEIGE Karel: Modern Architecture in Czechoslavakia. Los Angeles 2000
TEIGE Karel: Obývací stroje, in: Stavba, Roč. 3, 1924
THIEL Philip (rec.): Japanese Influences on Western Architecture, in: *The Journal of Asian Studies*, Vol. 16, No. 2, 1957
THOMA Zdeněk: Vzpomínky na Antonina Raymonda, in: Kokoro, Praha 1998
THORNTON Richard: Japanese Posters: The First 100 Years, in: Design Issues, Vol. 6, No. 1, Design in Asia and Australia (Podzim) 1989
TOURNIKIOTIS Panayotis: Adolf Loos, Paříž 1991
TUCHMAN Maurice: The Siritual in Art. Abstract Painting 1890 – 1985, Los Angeles 1995

UEDA Makoto/ FUDŽIMORI Terunobu: The architecture of Kameki Tsuchiura. A Re-appreciation, in: Space design (Červenec), 1996, 5 – 88
USPENSKY Mikhail: Hiroshige; One Hundred Views of Edo, Bournemouth 1997

VALCHÁŘOVÁ Vladislava: Čeští architekti v Japonsku v 1. polovině 20. století, in: Zlatý řez, No. 21., 2000, 66 – 76
VAN DEVENTER Mary (ed.): Ernest Ludwig Kirschner. Briefe an Nele und Henry van de Velde, Mnichov 1961
VEIT Willibald: The Museum of the East Asian Art in Berlin, in: Orientations, Říjen 2000
VENDREDI-AUZANNEAU Christine: Rodinné domy Antonína Raymonda, českého architekta v Japonsku, in: Umění LIII, 2005, 156 – 164
VESELÝ Dalibor: The primitive as modern problem: invention and crisis, in: Jo ODGERS/ Flora SAMUEL/ Adam SHARR (ed.): Primitive: Original Matters in Architecture, Londýn 2006
VIATTE Germain/TAKAŠINA Šúdži: Japon des Avant Gardes 1910 – 1970, Paříž 1986

VLČEK Tomáš: Art between Social Crises and Utopia. The Czech Contribution to the Development of the Avant-Garde Movement in East-Central Europe, 1910 – 1930, in: Art Journal XLIX, 1990, No. 1, 28 – 35
VONDRÁČKOVÁ Jaroslava: Kolem Mileny Jesenské, Praha 1991
VON ERFFA Helmut: The Bauhaus before 1922, in: *College Art Jounal*, Vol. 3, No.1 (Listopad) 1943

WEISENFELD Gennifer: Mavo – Japanese artists and the Avant-Garde, 1905 – 1931, Berkley/ Los Angeles/ Londýn 2002
WEISENFELD Gennifer: Touring Japan-as-Museum. Nippon and Other Japanese Imperialist Travelogues, in: Positions east asia cultures critique, No. 8, Vol. 3, (Zima), 2000, 747 – 793
WICK Rainer W.: Teaching at Bauhaus, Ostfildern-Ruit 2000
WINGLER Hans M.: The Bauhaus: Weimar Dessau Berlin Chicago, Cambridge, Mass. 1969
WINTER Tomáš: Čínské umění a český modernismus, in: PEJČOCHOVÁ Michaela: Mistři čínské tušové malby 20.století ze sbírek Národní Galerie v Praze (kat. výst.), Praha 2008
WORRINGER Wilhelm: Abstraction and Empathy. Trans. Michael Bullock. New York 1967
WRIGHT Frank L.: Ausgeführte Bauten und Entwűrfe, Berlin, 1910, reprint, Palos Park 1975
WRIGHT Frank L.: In the Cause of Architecture, Essays By Frank Lloyd Wright for Architectural Record, 1908-1952, With a Symposium on Architecture With and Without Wright By Eight Who Knew Him, Blacklick 1987
WRIGHT Frank L.: The Japanese Print. An Interpretation, in: WRIGHT Frank L.: Collected Writings, New York 1992

X. Přílohy

a. Plné znění přednášky Bedřicha Feuersteina *O Japonské architektuře*

Než začnu mluvit o japonské architektuře, rád bych se stručně zmínil o japonském kulturním prostředí,jehož je tato architektura produktem.

Japonská civilizace a japonská země jsou jedno a totéž,jejich vývoj je úplně jedinečný a nemá paralely nikde jinde na světě.Japonsko je svými dějinami i svou přírodou absolutně ojedinělé.Jeho vnitřní génius jako by řídil jeho vývoj.Volně,žádným vnějším tlakem nedonucován,vybral si všecko to nejlepší,co skýtaly civilizace korejská,čínská a indická.A Japonsko si vybíralo,co se hodilo jeho přirozenému charakteru.Výběrem a ne přinucením poznalo cizí vlivy a zharmonizovalo je dokonale. A tak se stalo Japonsko jakousi syntézou veškeré myšlenky a rafinovanosti Orientu.

Japonská architektura jak formálně,tak i koncepčně jest pod vlivem architektur pevniny asijské,hlavně čínské a přes tuto i indické. Nositeli čínských idejí architektonických byli buddhističtí kněží,kteří přicházeli do Japonska z Koreje,z Číny a až z Annamu.Každá architektura jest jakýmisi nepsanými dějinami národa. Jest výslednicí nesčetných složek materiálních i ideových.Jest to způsob myšlení a nazírání,náboženství,vliv soustavy společenské a úkolů,které staví pak životní formy vytvořené touto společností,stupeň vědy,poměry místní,materiály,charakter krajiny a vliv klimatu.

Způsob japonského myšlení a kulturní prostředí byly ovlivněny náboženskými a filozofickými ideami z asijské pevniny.Opět podotýkám,že se tak stalo selekcí a ne nátlakem. Japonské dějiny jsou dějinami vnitřních občanských válek.Nikdy v historii nedošlo k nepřátelskému vpádu na ostrovy. Jediným nátlakem se stal roku 1853,kdy před Uragou Edo Bay objevily se černé lodi komodora Peeryho,americká eskadra,která si pouhou svou přítomností vynutila otevření japonských přístavů západnímu obchodu.Rok 1853 je významným letopočtem v dějinách Japonska.Je počátkem vnitřní revoluce, svržení šóguna,restaurace císařské moci,otevření Japonska mezinárodnímu obchodu a stykům a jeho zmodernizování ve smyslu západním.

Původní japonské náboženství, tzv.šintó,není vlastně náboženstvím v našem slova smyslu.Jest to uctívání předků a přírody. Jest to prvotní a nejpřirozenější náboženství.Tato víra v další život stínů po smrti,tato víra,že zbývá něco z každé bytosti, která odešla,něco,co působí a ovlivňuje žijící, ať ve smyslu dobra,ať ve smyslu zla,dotýká se pravdy,kterou hlásá dnes moderní věda (dědičnost). A není to pouhý kult individuí, která žila a zemřela.Existuje též duch každé rodiny, každého kmene, rasy a celé země,jejíž kolektivní duše je složena z vlivů a energií, které kdy působily na zemi japonské.

Všecky bytosti,které žily,stromy a lidé a zvířata,hory a řeky,světlo a slunce,vše,co kdy existovalo na zemi japonské,jest kami, duch,jehož záření nezhasíná,a jemu jest třeba vzpomínek a obětin. S celou minulostí a přítomností Japonec jest spjat neviditelnými pouty.Jest ničím u přirovnání s miliony různých kami,které utvářely jeho život.Tyto duchy on poslouchá,jimi myslí a žije.Není než nekonečně malou částí věčné duše Japonska,jimi vytvořené a zformované.Když japonské vojsko vytáhlo do války s Ruskem,velitelé armád vyvěsili v táborech proklamace asi tohoto smyslu:

Nejdete vstříc nejisté smrti,ale jisté smrti za duše svých předků. Jejich duch je s vámi, chrání vás a obklopuje.Nic zlého se vám nestane.

A tak v dnešním světě žije rasa, která pohrdá smrtí, protože smrt pro ní neexistuje. Povinnosti k rodičům, vůči císaři, povinnosti všech ke všem mrtvým jsou absolutní. Japonec není existencí individuální, je pouhým článkem v nesmírném řetěze.
Buddhismus byl uveden do Japonska buddhistickými mnichy v šestém století po Kristu. Misionáři buddhismu,tolerantní a političtí, snažili se uvést v soulad nové doktríny s domácími.Buddhismus učí, že smrt není než zdání,že každá bytost ožívá znovu v nových existencí.Že svět není než iluze a sen a že žádná bytost neexistuje doopravdy. Život individuální nemá žádné ceny. Nemá žádné hodnoty než přípravné. Naše skutky pouze určují náš vzestup nebo naše klesnutí v existenci příští. Pro buddhistu život individuální je zlo,jehož kořen je v žádosti. Jest třeba přemoci žádost,pramen celého života,abychom dospěli vyššího stavu nirvány, tj. pohlcení do ničeho,které jedině existuje.Buddhismus neučí pouze rezignaci a sebeobětování,ale dobrotě ke všem bytostem,ať jsou jaké jsou.“Já jsem Ty a Ty jsi já“,je zákon buddhistický. Nebo: „Když zášti odpoví zášť,kde zášť skončí?“Toto učení je jedním z pramenů té zdvořilosti,dvornosti a stoicismu,které charakterizují japonskou rasu.
Třetí náboženství je konfucianismus. Nemá ani chrámu,ani kněží. Je to jen doktrína spravedlnosti a lidského rozumu, praktická filozofie, učící povinnosti vůči rodině,nadřízeným a lidstvu.

Křesťanství přišlo poprvé do Japonska roku 1549. Prvým apoštolem byl sv.František Xaverský.Ačkoliv měl on sám a jeho nejbližší následovníci velké úspěchy, křesťanské ideje byly zdiskreditovány vzájemnou řevnivostí jednotlivých řádů mnišských,které nakonec rozpoutaly civilní válku mezi svými stoupenci. Rovněž se donesly k sluchu šóguna pověsti o osudu říše Aztéků v Mexiku. Prvý pokus o pokřestění Japonska končí pak zákazem křesťanství, vypovězením misionářů a ukřižováním šesti františkánů, tří jezuitů a sedmnácti pokřtěných Japonců v Nagasaki roku 1596,za vlády šóguna Hidejošiho. Křesťanství však v Japonsku nikdy v zapomenutí neupadlo,ani v době uzavření Japonska vůči celému světu,v době zvané v japonských dějinách periodou tokugawskou dle vládnoucích šógunů z rodu Tokugawa.

Křesťanství počalo se znovu šířit zejména od doby, kdy Japonsko otevřelo své přístavy západnímu světu.Misie opět zahájily svoji činnost,jinými metodami,tentokrát úspěšnou.Nikdy však křesťanství nebylo v Japonsku náboženstvím tak populárním, jako např. buddhismus.Japonec se spíše zajímá o hodnoty morální než o vznícenou mystiku.Původní šintó nemá ani dogmat,ani svatých knih,ani morálního psaného zákona.Domácí komentátoři to vysvětlují tím, že japonský národ byl původně tak morálně zdráv, že mu nebylo třeba ani proroků,ani psaného zákona morálního.Že pouze u Číňanů a národů západních bylo třeba psaného zákona a občasného objevení se reformátorů pro vrozenou zkaženost těchto národů.

Tak trvá podnes původní šintó,obohaceno morálním učením buddhismu,konfucianismu a i křesťanství. Buddhismus vedle morálních hodnot přinesl do Japonska smysl pro umění,čínskou klasickou literaturu a písmo.Svým smyslem pro nádheru a umění není buddhismus napodoben katolicismu.

Několika slovy se dotknu japonského písma.V Japonsku užívá se dnes trojího písma, Je to původní japonské písmo fonetické,jehož jsou dva druhy.Prostší katakana,čili též takzvané písmo ženské, a ozdobnější krasopisecká hiragana.Písmo čínské,zavedené s kulturním přínosem čínským, je písmo ideogramové. Na starých čínských nápisech,rytých do kamene, toto písmo se principiálně podobá písmu hieroglyfickému. Jsou to obrázky.Toto původní obrázkové písmo bylo během času upraveno pro techniku štětce a z obrázků staly se téměř abstraktní symboly.Dály se pokusy o zavedení písma západního, latinky, zvaného japonsky rómadži. Leč ani toto písmo nestalo se v Japonsku nikdy populárním.

Společenská struktura japonská podobala se v době před restaurací Meidži r.1868 struktuře středověkého Skotska. Klany, kmeny seskupené okolo svých náčelníků,se bily jedni proti druhým.Císař (jehož titul zní japonsky tennó heika) sídlil v Kjótu,ve svém paláci, morální neochvějná autorita,ale bez moci v pozdější době. Moc přešla časem do rukou šógunů, správců říše, kteří sídlili v Edu,dnešním Tokiu.Šógunové se, i když prakticky,nikdy teoreticky nezpronevěřili autoritě císaře v Kjótu, jehož rodokmen trvá podle japonských tradic nepřetržitě od samého zrození země japonské. Revolucí,která následovala po objevení se černé americké eskadry před Edem, končí se období feudální. Nastupuje vládu císař Meidži,který přetváří asijský stát v stát moderní ve smyslu západním.

V starém Japonsku byly jakési profesní kasty, které uvedu,abych vysvětlil rozdíl se sousední Čínou.V Číne na prvém místě byl mandarín,tj.člověk učený. Na druhém artysán a zemědělec,tj. člověk produkující.Následoval kupec,tj. člověk neprodukující, a nakonec byl voják a kat,člověk ničící.V aristokratickém feudálním Japonsku na prvém místě byl daimjó,samuraj,tj. rytíř-voják. Následoval artysán,zemědělec a obchodník.Tím není řečeno,že stav kupecký byl v nevážnosti. Naopak ,kupci byli vážení,ježto byli poctiví. O staré poctivosti kupců čínských a japonských možno na východě slyšet. Kult bohatství v starém Japonsku ale nebyl.Vypravuje se o samurajích, kteří dotýkali se peněz jen hůlčičkami k jídlu,aby naznačili své pohrdání drahým kovem.

Toto prostředí kulturní a společenské,které jsem zde stručně naznačil,vytvořilo několik typů staveb sakrální a světských.

Jest to chrám šintó zvaný džinža,prostá stavba,došková střecha nesená pilíři.Charakteristické pro kult šintó jsou známé japonské brány zvané torii.Jsou to dva sloupy k sobě poněkud nakloněné a přeložené trámem neb dvěma trámy horizontálními.Později,pod výtvarným vzorem Číny,bývají konce horizontálního trámu lehce ohnuty vzhůru.Někdy jsou takovéto torii postaveny prostě před malebnou skupinu několika borovic nebo před kus krásně přírody.V těch krásných stromech či v tom pahrbku spí duše Japonska, a poutník jdoucí kolem upoután branou se zastaví,zatleská do rukou,aby na sebe upozornil a pokloní se hluboce kráse přírody.

Buddhistický chrám zvaný otera bývá stavba víceméně nádherná,umístěná v krásné přírodě.Bývá postavena,jako vše v Japonsku,ze dřeva,ale bohatě plasticky vyzdobena.Kryta bývá pravidelně taškami.Málokdy jest to ojedinělý chrám,bývá to častěji celý komplex chrámový se zvonicí,často s pětipatrovou pagodou,zvanou japonsky godžú no tó.Rovněž pagody jsou v Japonsku ze dřeva,nikdy vyšší než pět pater. V Číně naproti tomu pagody bývají z kamene a mnohopatrové. Chrám buddhistický má nejvíc čínského vlivu.

Architektura civilní vytvořila palác,obchodní dům,divadlo,japonský hotel čili jadoju a typický dům obytný.Architektura ta liší se velmi podstatně od podobných staveb v Číně.

Předmětem této přenášky jest pojednati zhruba o japonském bytě obytném.Styl palácový nazývají Japonci stylem tvrdým,styl domku obytného stylem měkkým.Styl tvrdý přejal mnohé prvky architektury chrámové. Styl měkký emancipoval se téměř úplně od formálních vlivů čínských a můžeme jej považovati za produkt čistě japonský. Architektura sakrální a palácová mají mnoho zajímavého dispozičně i konstruktivně,ale působí toliko svým exotismem.V japonském obytném domě, japonsky zvaném uči,však s překvapením nacházíme mnohé.oč se moderní evropská a americká architektura snaží teprve v posledním desetiletí. To jest konstruktivní a dispoziční čistota a pravdivost,zejména pak v Japonsku už od staletí provedená a ustálená standardizace. Ale napřed bych se rád zmínil o japonském materiálu a klimatu.

Japonsko je země vystavená neustálým kataklyzmům,zemětřesením a ostrým větrům,zejména tajfunům. Zemětřesení je v Japonsku několikrát denně.Seismografický ústav jich zaznamenává až tisíce do roka. Větší-menší. Lidé žijící v Japonsku jsou zemětřesení zvyklí. Roku 1855 bylo zničeno padesát tisíc domů v Tokiu a zahynulo sedm tisíc osob.Roku 1923 byly téměř celé Tokio a Jokohama zničeny.Cifra zahynuvších nebyla nikdy publikována.Rozkyv země při velkém zemětřesení byl asi 20 cm.Nejsilnější zemětřesení.které jsem já zažil, mělo rozkyv 4 cm.V Tokiu tehdy nespadl ani jediný dům.

Zemětřesení celkem dobře vzdorují japonské dřevěné stavby.Stavby cihlové jsou nebezpečné. Přesto velkému zemětřesení roku 1923 odolala ve středu Tokia celá řada domů z cihel.Byly vystavěny asi před třiceti lety a užito nejlepší malty,takže zdivo cihlové se stalo během doby monolitickým.Moderní stavby ,stavěné dnes v Tokiu (až osmipatrové),jsou bez rozdílu kombinací ocelové ossatury a armovaného betonu. Od roku 1923 nebylo ještě silného zemětřesení,aby se mohlo říci,že jsou skutečně earthquakeproof. Jsou snad jen v nebezpečí rozpraskání a nikoliv zřícení. Ovšem nikdo neví,jak silné zemětřesení přijde příště.

Japonská dřevěná konstrukce odolává svou pružností a nezřítí se prvým nárazem,takže je možno lidem uvnitř se nacházejícím zachránit se.Vlastní nebezpečí zemětřesení není smrt zasypáním.Ale snadno zápalné části řítícího se domku spadnou na řeřavé uhlí japonských kuchyní a vzniká požár.Hořící plyn snadno vybuchne.Opět není nebezpečí uhoření.Ježto však tak chytnou a vzplanou celé čtvrti,požár odejme všechen kyslík vzduchu a masy lidí, zachránivších se před padajícími domky a před požárem,hynou udušením.Proto je zemětřesení nebezpečné ,když nastane v době ,kdy se vaří.Zemětřesení roku 1923 nastalo právě ve 12 hodin v poledne. Jiná velká zemětřesení,která nastala v prvých ranních hodinách,nebyla daleko tak katastrofální.

Ostrý vítr tajfun je spíše metlou Číny než Japonska.Tajfuny vznikají poblíž Luzonu na Filipínách a ženou se k severu podle čínského pobřeží a před japonskými ostrovy se stáčejí směrem k poušti Gobi,takže Japonsko bývá navštíveno pouze tím,čemu říkají Angličani Tajfun-tail,ocas tajfunu.Vítr ten bývá dosti silný,aby odnesl střechy dřevěných domků.

Klima japonské má čtyři ostře omezená období.Vlhké jaro s obdobím de šťů trvajících plný měsíc zvaný njúbai. Horké vlhké léto,kdy teplota pohybuje se mezi 2-3 st.C.Velice příjemný, poměrně suchý podzim a vlhkou zimu.Temperatura někdy klesne na -4 st.C.Sněží občas,ale sníh brzy taje.Zima je celkem krátká a Japonci s ní jakoby nepočítají..Staré domky japonské jsou konstruovány pro letní teplé klima.Topení není téměř žádné.Hliněnou nádobu zvanou hibači s několika kousky řeřavého uhlí nelze nazvat topením.Tento nedostatek topení Japonci nahrazují teplejším zimním oděvem.V době moderní užívá se s úspěchem tzv. elektrických sluncí a plynových a petrolejových kamen.

Veškerá japonská architektura je dřevěná. Není to snad proto,že by v Japonsku kamene nebylo.Je ho snad i nadbytek.Ale dříví japonských jehličnatých stromů je dobře zpracovatelné a je ho velký výběr.Jest to zejména dříví stromu sugi a hinoki.Jest to materiál výborně vzdorující zemětřesení svou elasticitou.A tak japonský architekt je vlastně tesař a truhlář.Starý japonský výraz je daiku san,což znamená něco jako vrchní artysán.

I architektura čínská je vlastně dřevěná,jen je obezděna.Umění klenebné je v Číně velmi primitivní a omezuje se na valené klenby.Typická čínská stavba je dřevěná konstrukce s dřevěnou převislou střechou. Obezdění se zastaví pod římsou.Vedle nejrůznějších druhů dřeva užívá se bambus,rýžové slámy a papíru. K výplním omítané jílovité hlíny.

Ačkoliv Japonsko přijalo soustavu metrickou,podnes se hlavně používá měr starých.S podobnou konzervativností setkáváme se rovněž v krajích anglosaských,ve Velké Britanii a v Americe,kde se měří na stopy.Jednotkou japonskou jest 1 šaku,měřící asi 30 cm.Ten dělí se na 10 sunů a jeden sun na 10 bu.Délka šaku odpovídá asi tak délce jedné anglické stopy.Tyto staré míry – anglická stopa,japonské šaku, u nás to byl loket - jsou odvozeny z dimenzí částí našeho těla a mají tím cosi lidského.

Naproti tomu metr je hodnota geofyzická.Je to desetimiliontý díl kvadrantu zemského.Při kreslení plánů na objekty,pro něž měřítkem jest člověk – tj.obytný dům,interiéry, nábytek-, jsou tyto míry daleko praktičtější než abstraktní metr,je příliš veliký. Naproti tomu pro inženýrské práce je malý. Jeho jedinou předností je jeho internacionálnost. Výhody šaku ukáži ještě dále.Standardizované konstruktivní části japonského domu mají rozměry stanovené na celé šaku,ne na jeho zlomky.A tak prostým udáním počtu rohoží jsou dány i dimenze místností.

Konstrukce japonského domu jsou dřevěné sloupy svázané horizontálním trámovím a nesoucí střechu silně vyloženou,ne přiliš strmou.Zdí v našem slova smyslu není. V prostorách mezi sloupy je více prázdnot než výplní.Výplně zhotovovány jsou tím způsobem, že mezi sloupy a trámy vložena je bambusová mřížka jako vyztužení a ta je oboustranně omazána hlínou, zvláště upravenou a omítnutou.Je to vlastně princip moniérky.Místo železo je sekce bambusových prutů,místo betonu jíl.V prázdnotách mezi sloupy jsou v drážkách posuvné příčky,které jsou velice lehké konstrukce,dají se snadno vysaditi a odnésti.

Jsou dvojí.Ty,které tvoří pohyblivé stěny mezi místností a vnějškem (verandou), jsou lehké dřevěné rámy,vyztužené dřevěným mřížovím,polepené z vnější strany průsvitným papírem.Zvou se šódži. V době moderní je ve středu umístěna tabulka skla,která dovoluje výhled, když šódži jsou zavřeny.V uzavřeném japonském pokoji je velmi příjemné rozptýlené bílé světlo.

Pohyblivé stěny,které oddělují jednotlivé místnosti od sebe,jsou rovněž rámy,ale na nich je napnut neprůhledný kartonovitý papír.Ten zůstává buď bílý,nebo je zdoben malbou.Tyto příčky fungují jako dveře a nazývají se fusuma.

Podlaha pokojů je složena z rohoží zvaných tatami,uložených na hrubém dřevěném podkladě.Tatami mají standardní rozměr v celém Japonsku,3 šaku na 6 šaku, tj.asi 90x180 cm,jsou silné asi 5 cm a potažené jemným pletivem z rýžové slámy.Delší kraje jsou lemovány černým plátnem.

Při projektování japonského pokoje určí se vždy napřed počet tatami,z nichž se podlaha složí.Počtem rohoží dány jsou i dimenze místností.Rohože se kladou vždy v tomto počtu.: buď 2,3,4 a půl,6,8,10,12,14, atd.

Při kladení tatami na dřevěnou hrubou podlahu sledováno je pravidlo ,aby se nikde nesetkaly čtyři rohy.Vždy setkají se dva rohy, které jsou položeny vedle delší strany třetí rohože.Takto vzniklá podlaha je světležluté barvy rýžové slámy. A ukazuje geometrický dezén .Přirozeně na tuto podlahu nelze vkročit v evropských botách,aniž by byla poškozena.Japonci nechávají svou obuv vždy před dveřmi domu.

Japonská obuv zvaná geta jest horizontální prkénko nesené dvěma vertikálními a je k noze přidržována dvěma šňůrami,které se zachytí v mezeře mezi palcem a ostatními prsty.Tato obuv se nechává buď před domem,neb v předsíni.Pro chodby v domě je obuv jiná,zóri,téhož principu,ale zhotovená ze slámy.Před vstupem do pokoje nechávají se zóri na chodbě a do pokoje vstupuje Japonec buď bos,nebo v punčochách zvaných tabi. Před každým japonským domem je vidět složená geta návštěvníků.Je to jako část domu,kus pohyblivé podlahy.Je to část oděvu,která by byla částí domu.

Na tatami plyne celý japonský život.Nábytku v našem pojetí smyslu není.Sedí se na zemi nebo na polštářích.Sedí se tím způsobem ,že se poklekne a sedne na lýtka.Na tatami se jí.Jídlo se servíruje na nízký stolek, asi 20cm vysoký. Na tatami se spí.Japonské lože je silná vatovaná matrace, která se pokrývá prostěradlem a k přikrytí slouží rovněž vatovaná pokrývka.Pod hlavu se klade válečkovitý tvrdý polštářek.Celé toto ložní zařízení je velmi snadno skladné.Ráno se složí do vestavěné skříně, která se uzavírá rozsuvnými dveřmi.Šódži i fusuma , rozsuvné stěny sloužící ať jako dveře, ať jako okna, mají rovněž standardní rozměr 3 šaku na 6 šaku.Zejména je důležité,že užší rozměr 3 šaku rohože odpovídá 3 šaku rozsuvné stěny.Bylo třeba pojednati napřed o důležitých detailech ryze japonských, které

jsou neoddělitelnou součástí každé japonské místnosti a které nejsou podobny ničemu,na co jsme zvyklí v stavbách našich.

Typický japonský pokoj má dva tradiční přístěnky.Je to tokonoma a čigaidana. Tokonoma znamená původně místo pro spaní.Předpokládá se,že původně v tokonomě bylo lože.Nynější tokonoma je přístěnek,kam věší se obraz, kakemono, a kam se sraví váza s květinami. Partie mezi tokonomou a čigaidanou opírá se o sloup,který bývá z pečlivě voleného vzácného dřeva a jest ozdobou pokoje.Někdy bývá to peň, z něhož byla sejmuta kůra a který ukazuje nepravidelnosti přirozeně rostlého dřeva.Někdy bývá úmyslně volen kmen uzlovitý a rozsochatý.Jindy je zvláštním způsobem opracován do formy osmiboké. Jsou nekonečné varianty.

S touto tendencí v japonské architektuře se setkáváme často.Ukázat materiální krásu materiálu.Japonští tesaři úmyslně vyhledávají staré, červy provrtané kmeny a kořeny,rozřezávají je a vkládají do nevyplněných panelů nade dveřmi jako ozdobu.Rovněž břevna a trámy ze ztroskotaných lodí,vyplavených mořem.Takové dřevo bývá bohatě barevné a působí velmi starým dojmem - vlastností,která lahodí japonskému oku. Podobnou lásku mají Japonci pro přirozeně krásné formy stromů. Kameny jakoby náhodou položené před japonským domem nebo v zahradě byly velice pečlivě vybrány a vyhledány odborníky někde daleko v horách a dopraveny často s nesmírným nákladem do měst.

Strop tokonomy bývá buď stejně vysoký jako v ostatní místnosti,někdy nižší.Pravidelně nižší strop je v čigaidaně. Podlaha jest mírně zvednuta oproti podlaze pokoje.Je z leštěného dřeva nebo někdy v domech samurajských byla do ní vložena zvláštní tatami.Na tuto zvýšenou část podlahy staví se váza s květinami. Kdysi stavěly se tam meče. Stavěl se tam meč,který odložil host,jako na místo čestné.

Druhý přístěnek jest čigaidana. Jest v ní jedna nebo více poliček. Nahoře pod stropem bývá jiná polička,uzavřena rozsunovacími dveřmi.Dále na zemi stojí vestavěný kabinet,rovněž se zavírající týmž způsobem.Veškerá práce jak v tokonomě, tak v čigaidaně je z drahých leštěných dřev a velice pečlivě provedena. Hodnota a výstavnost domu dá se odhadnouti podle vypravení tokonomy.

Tokonoma a čigaidana zaujímají jednu stěnu reprezentačních místností. Ostatní tři stěny jsou složeny z rozsouvacích částí,podle polohy pokoje. Je-li pokoj uprostřed řady,jedna stěna je složena z rozsuvných šódži, propouštějících světlo,ostatní dvě stěny jsou zaplněny rozsuvnými fosumami z neprůhledného papíru.Pokoj rohový má dvě stěny průsvitné a třetí neprůsvitnou.Fusuma mohou býti snadno vyjmuty a odneseny a z pokojů dvou stává se pak pokoj jeden nebo z celé řady pokojů možno utvořit jednu velkou místnost. V letních měsících se vyřadí a odnesou veškeré pohyblivé části a dům je plně otevřen světlu a osvěžujícímu vánku.

Pokoje složené z tatami a z pohyblivých partií jsou v Japonsku všude. Vypadají tak pokoje v císařských palacích v Kjótu a v Tokiu a vypadá tak pokoj chudého dělníka v tokijském předměstí Fukagawa. Vypadá tak i pokoj zemědělce kdekoliv na venku. Rozdíl je jen v tom,že tatami jsou buď dražší,neb lacinější a tokonoma buď z drahého dřeva,neb z levnějšího.(Princip je stejný.)

Jest to jeden z krásných rysů japonské kultury. Chudoba v Japonsku není ponižující a není odsouzena k životu ve špíně,která uráží lidskou důstojnost člověka nemajetného. I ten nejchudší Japonec žije na rohožích jako boháč a jí svou rýži týmiž prostými dřevěnými hůlčičkami,jako bohatý jí jídla vybranější a dražší.

Čistota je nejen Japoncům vrozena,ale je i nutnou výslednicí konstrukce japonského pokoje.. Ježto jsou příčky pohyblivé, není možno, aby zůstaly nepovšimnuty špinavé a temné kouty,které vlastně neexistují. Pokoje jsou stále vystaveny světlu a vzduchu.

Důležité jest zmínit se o situování jednotlivých místností,pokus se týče světových stran.Jak v Japonsku,tak i v Číně všecky obytné místností se situují buď přímo k jihu,nebo k

jihu,nebo k jihovýchodu.V zimě totiž jižní slunce ohřívá místnosti a prosvětluje je.V létě chladná bríza přichází vždy z jihu.Japonský dům má k severu co nejméně otvorů a jen ty nejnutnější.Sever je strana studených větrů ,stínů,zkrátka smrti.Mrtvoly se kladou hlavou k severu.Z jihu přicházejí dobré věci:světlo,teplo a chladivý vánek v létě.

Půdorys japonského domu je velmi blízko moderní koncepci půdorysu vůbec.Ježto dimenze tatami jest 3 šaku na 6 šaku,tj. dvakrát 3 šaku,dimenze příček 3 šaku, hloubka vestavěných skříní opět 3 šaku,dá se půdorys vkreslit do čtverečkové mřížky, představuje-li jedna strana čtverečku 3 šaku.

Prostor mezi nesoucími sloupy rozdělen jest lehkými příčkami a nadto příčkami pohyblivými a přenosnými,takže možno místnosti slučovat a rozlučovat libovolně podle potřeby. Moderní architektura se k podobným zařízením teprve přibližuje.Japonský dům jest je jednou z nejzdařilejších kreací lidstva v oboru bydlení.Staví se přímo vedle tradičního anglického.Dům anglický jest vybudován na principu pohodlí.Dům japonský na principu obřadu.

Pokoje jsou čarovné svou prázdnotou.Není možno ani lidem špatného vkusu takový dům zkazit.Není možno ho přeměnit v muzeum .jako se stává na Západě.Jedinou ozdobou je obraz v tokonomě,květiny a nějaké to kurio v čigaidaně.A ani tyto předměty nejsou tu stále.Obrazy,kakemona zvané,jsou uloženy svinuté v některé ze skříněk čigaidany.Očekává-li Japonec hosta,pověsí na jeho počest na stěnu takové kakemono,o kterém ví,že odpovídá vkusu či zálibě hostově.Jest to způsob zdvořilé pozornosti.

Při své prázdnotě japonský pokoj nezeje pustotou.Podlaha má svůj konstruktivní dezén vzniklý složením rohoží.Stěny mají rovněž svůj harmonický rytmus částí ,z kterých jsou složeny a které působí živým dynamickým dojmem.Na jaře bývají poodsunuty a dovolují průhledy do zahrady,v létě nadobro odstraněny, a tu před bydlícími je zahrada v celé své nádheře.V žádném jiném druhu obydlí lidského není možno dosíci většího tête à tête s přírodou.V létě žije se na tatami pod střechou a příroda jako by pronikla do interiéru.

Duch šintó jest duchem této atchitektury.Nic materiálního není permanentní v domě japonském.Rohože se vyměňují,podle příležitosti se mění kakemono,květiny jsou stále čerstvé.Permanentní jsou pouze kvality abstraktní,tj.harmonie a čistota.

Není stabilního stolu ani stabilního lože,nic,co by připomínalo reality života.Charakteristická jest pozice klečícího Japonce na rohoži.Je úplně sám se svým dílem neb svými myšlenkami nebo se svými přáteli v prázdném krásném pokoji,kterým není vězením,ale sestrojením mu stále připomíná nekonečnou nejistotu a fluktuaci života.

Není nic věčného. A způsob japonského života je znamenitě adaptován této pravdě,v Japonsku přírodou samou velmi často připomínané.Zemětřesení dům rozvalí,dům shoří.Vedle sutin nebo vedle spáleniště rozloží se na zemi několik tatami a těch plyne život provizorně dál,pod širým nebem,ale nikterak úplně rozvrácen.Životní disciplína nedovoluje Japonci upadnout do beznaděje.

Ostré,nepříjemné světlo subtropické jest oddáleno verandou,která jest před každým lepším japonským pokojem.Bývá široká asi tři šaku i více ,její podlaha je z leštěného dřeva.Před pilíře nesoucí střechu této verandy zvané engawa posouvají se pohyblivé dřevěné desky zvané amado,tj. dešťová okna.Ve dne jsou tyto desky zasunuty do zvláštní schránky,charakteristického to detailu fasád japonských domků. V starých dobách,než bylo do Japonska zavedeno užívání skla,sloužilo amado k ochraně proti nepohodě a v noci proti vloupání.Amado chránilo papírové šódži za engawou od přímého deště,hnaného tajfunem.V době moderní užívání amado trvá stále,ale uzavírá se dům pouze v noci.Proti dešti a chladu ve dne slouží dnes pohyblivé příčky zasklené.

Prostor engawy sevřený mezi skleněnými okny a šódži je v zimě jakousi izolací proti vnější nepohodě.

Do japonského domu vstupuje se rozsouvacími solidně pracovanými dveřmi.Ocitáme se ve vestibulu zvaném genkan.Podlaha vestibulu je z dusané hlíny nebo dlážděná.Její úroveň je úrovní terénu.Úroveň podlahy domu nad terénem bývá asi 45cm.Tak ve vestibulu vzniká práh dosti vysoký,aby se na něm mohlo pohodlně usednout a sejmout obuv.Na obuv bývá v genkanu schránka nebo přihrádky. Přímo za ním jsou jiné rozsunovací dveře.Za těmi je předsíň,jejíž podlaha bývá z leštěných prken nebo též z tatami.Z ní vedou schody do prvého patra a z ní jsou buď přímo ,či nepřímo přístupny pokoje,engawa ,lázeň atd.

Pokoje bývají řazeny za sebou v řadě,ob roh nebo i do hloubky.Jsou i zde,jak přirozeno,nekonečné varianty.Pokoje v přízemí mívají tokonomy a jsou to pokoje obývací,kde se přijímají návštěvy,kde se jí i spí,nemá-li domek patro.Do patra vedou velmi strmé schody bez madla.V prvém patře,je-li,bývají pokoje užívané za ložnice.Ale není to pravidlem.Japonská ložnice ,jak jsem se již zmínil,nemá stabilních postelí.Lůžko ve dne zmizí.To jest opět příklad elasticity japonského domu.V pokojích,které jsou určeny za ložnice, bývá tokonoma a čigaidana nahrazena vestavěnými skříněmi. Lůžka jsou v nich přes den uložena.

V každém japonském domě jest koupelna a toaleta.A to ne snad teprve v době moderní.,ale bylo tomu tak v Japonsku už v dobách dávných.Lázeň je velmi důležitým úkonem v denním životě Japonce.Má význam etický,personifikace očištění se.Před chrámem bývají studánky,nádrže vyhloubené v přirozeném kameni ,u nichž je položena dřevěná naběračka.A Japonci ,než se jdou poklonit do chrámu,omyjí si ruce a vypláchnou si ústa,aby se symbolicky očistili.

Snad každý Japonec se koupá alespoň jednou denně,dělnici dvakrát až třikrát.Každá větší ulice ve městech má veřejnou lázeň s oddělením pro muže a jiným pro ženy.Japonský výraz pro veřejnou lázeň jest ojuja.,tj.dům teplé vody.

Jest to velký prostor s podlahou dílem dřevěnou pro svlékání a oblékání,dílem dlážděnou pro omývání se. Lázeň stojí 5 senů,tj. 80 haléřů. Každý příchozí vezme si malý dřevěný džber,nabere si vody a pečlivě se omyje mýdlem a ostříká se.Teprve pak,když jest dokonale čist,jde a pohrouží se do teplé vody ve velkém bazénu,který je společný pro všechny koupající se .Voda v takové lázni jest velmi teplá,asi 40 st.C.Cizinci takovou vodu snášejí špatně. Japonci jsou zvyklí.

Ale každý poněkud zámožnější Japonec má svou lázeň doma .I u sedláků na venku je při každém statku lázeň. Často se stane,když přijedete na návštěvu do japonské rodiny,že jest vám nabídnuta lázeň jako prvé pohostinství. I v koupelně v domě obytném jest část podlahy dřevěná,místo pro svlékání,druhá část je vydlážděna na úrovni ulice,tj. asi 45 cm pod nivó podlahy domu. Tam stojí vana zvaná ofuro. Připomíná formou náš štandlík,ale jest půdorysu elipčitého. Do takovéto dřevěné nádrže jsou zasazena malá měděná kaménka,která vodu ohřívají. I v domech soukromých jest postup podobný jako v lázni veřejné.Obyčejně najdete celý výběr dřevěných škopíčků,držených v úzkostlivé čistotě a okovaných lesklými měděnými obručemi.Před pohroužením do horké vody omyje se každý zvlášť,aby vodu neznečistil,ježto se připravuje pouze jedna pro celou rodinu.

Toaleta mívá dvě až tři oddělení.Předsíň, kde jest nádoba s vodou na omytí rukou. Bývá zavěšena a voda vytéká zmáčknutím čípku ve dně.Pak jest místnost s urinoárem a klozet.Zajímavě jsou umístěna okna.Jedno dlouhé,úzké,přímo při podlaze,jiné,rovněž úzké až u stropu.Tím jest velmi jednoduše a důmyslně rozřešena otázka efektivní ventilace a není do těchto místností nikdy vidět.Tato sanitární zařízení jsou v Japonsku rovněž starého data.

Než pojednám o kuchyni ,zmíním se stručně o japonském jídle.To je velmi odlišné od potravy jiných zemí a cizinec si těžko na ně zvykne.Hlavní potravinou jsou ryby a jiní mořští živočichové,zelenina a rýže.Maso Japonci původně nejedli,s výjimkou masa ptačího.

Považovali nejen za nečisté a barbarské maso jíst,ale i dotýkati se ho. Tak i jakákoliv práce spojená s dotýkáním se mrtvol zvířecích byla považována za nečistou.Stahování mrtvých zvířat z kůže m,kterou potřebovali japonští řemeslníci,bylo přenecháno zajatcům z Koreje,kteří žili jako vyvrženci ve zvláštních čtvrtích a byli nazýváni eta.Ačkoliv za restaurace Meidži byli tito autkasti uznáni rovnoprávnými občany,podnes se tyto čtvrti neoficiálně uchovaly.Eta nejen stahovali zabitá zvířata,ale jedli i jejich maso. Používání masa se Japonci naučili od Holanďanů a japonské známé jídlo sukijaki je vlastně holandského původu. Je to hovězí maso pečené v japonské omáčce zvané šóju.Jest nekonečně mnoho způsobů přípravy ryb. Delikatesou jsou ryby syrové zvané osašimi.Jest to maso vykrájené z velké ryby zvané tai do formy krychliček,které mají krásnou růžovou barvu,připomínající spíš vodní meloun než maso.Toto bývá servírováno na zelených talířcích.Bělavé maso jiných druhů ryb bývá servírováno na modrých talířcích. Zelenina se jí buď čerstvá, nebo jaksi polozvadlá,polosuchá, někdy nasolená. Chléb neexistoval v staré japonské kuchyni. Jeho místo zaujímá rýže.

Používáním rýže je odsuzováno odborníky pro její malou výživnost.Výživnost rýže rovná se asi desetině výživnosti chleba.V moderním Japonsku ve městech jí se už dnes chleba i masité pokrmy připravené způsobem západním.Přesto ale rýže je hlavní potravinou širokých vrstev.

Celkem japonské jídlo neodpovídá naší chuti. Na východě se říká,že japonská kuchyně jest pro oči,čínská pro chuť, západní pro nos.Jak japonská,tak i čínská jídla jsou servírována rozřezaná na drobné kousky,které se pak pojídají známými tyčinkami zvanými japonsky haši.

Haši v Číně užívané bývají ze slonoviny a z drahých dřev a používají se dlouho. V Japonsku ke každému jídlu jsou přineseny haši nové,z čerstvého levného dřeva.V moderní době bývají dezinfikovány a přinášejí se v zalepených papírových sáčcích.Po jídle se zničí.

Tento tradiční způsob jídla pomocí tyčinek držených v pravé ruce,je na východě prastarý a je důkazem staré rafinované kultury.Taine uvádí ve svých dějinách Francie příhodu,která se stala na dvoře Ludvíka XIV.Tehdy navštívil Versailles král anglický s královnou. Byla hostina v parku pod stromy.Kdykoliv královna francouzská oslovila krále anglického,smekl tento svůj klobouk.Podobně dvorně se choval král francouzský,když mluvila královna anglická.Historik praví,že na konci hostiny klobouky obou panovníků byly zčernalé od dotyků umaštěných rukou.Vidlička byla sice vynalezena,ale ještě ne oficiálně uznána. Jídlo tyčinkami má svou další konsekvenci.Možno držet misku v jedné ruce a tyčinky v druhé.Není třeba pevného stolu,kde by pevně spočíval talíř ,na kterém krájíme.

Prostota japonského umění kuchařského jest příčinou,že japonská kuchyně jest,či spíše bývala úplně primitivní. Podlaha bývala dřevěná,leštěná,část podlahy opět byla níže,na nivó ulice,a v té části stál dřevěný dřez.V kuchyních velkých restaurací zvaných rjórija a hotelů zvaných jadoja byla kuchyně široce otevřena do ulice,aby lákala svou na obdiv stavěnou čistotou.Přímo v ní bývala vyhloubena studna,ježto se v japonských kuchyní vždy spotřebovaly ohromné spousty vody.Na pečení a vaření ryb byla velice primitivní kaménka,kouř z nich stoupal ke střeše a otvorem ven.Komíny byly věcí ojedinělou.Bylo rezervováno hodně volného místa,kde seděly služky,vykrajující ozdobně zeleninu a připravující jídla na nízké stolky,které se pak donesly jako hotový příbor do jídelny.

Dnes je japonská kuchyně vypravena silně vymoženostmi kuchyně západní,téměř všude lze nalézt plynová kaménka,kovové sirky atd.Kuchyně mívá zvláštní dveře vedoucí pokud možno přímo na ulici.Těmito dveřmi vcházejí dodavatelé ryb,mořských mušlí,zeleniny,ovoce atd.S těmito lidmi se v japonském domě nikdy nesetkáme.Přijdou a odejdou,aniž by je kdo viděl.Mezi kuchyní a vestibulem bývá jeden i více malých pokojíků pro služebné.Míti služebné není dosud v Japonsku luxusem.

Japonská města,hustě zastavěná dřevěnými domky,jsou stále vydána nebezpečí ohně. V Tokiu, městu to ohromné rozlohy,hoří někde neustále,takže vzniklo přísloví: Kadži Edo-no

hana desu. (Oheň jest květ města Tokia.) Hasičská služba jest výborně organizována,v stálé pohotovosti,a vyzbrojena nejmodernějšími prostředky.Japonská města mají ohromné plošné rozlohy,ježto jsou domky dvou-,nanejvýše,zřídkakdy,třípatrové.Všude je hojně stromů a zahrad a zeleně. Nad tímto mořem domků vyčnívají místa od místa vížky,na nichž stojí pozorovatel-policista,na vížce visí gong.Jakmile policista zahlédne někde oheň,zazvoní na gong,nejbližší vížka mu odpoví atd.Tím upozorní se ihned celá čtvrť,že je nebezpečí ohně,a lidé bydlící blízko vypuknuvšího požáru rychle skládají své věci a odnášejí na místo bezpečnější. Toto stálé nebezpečí požárů dalo vznik ohnivzdorným věžovitým stavbám zvaným kura.Kura bývá při každém bohatším domě nebo při domech obchodních.Bývá vystavěna buď z kamene,nebo jest to dřevěná kostra,obalena silnou vrstvou plastické hlíny.Má jen malá okna.Okna i dveře jsou rovněž z hlíny a zavírají se jen v případě požáru.Jest to skladiště cenných věcí.

Japonská vila není myslitelná bez zahrady. I uprostřed města jsou kol domů upraveny,třeba minimální.Nikoliv po našem způsobu do ulice,nýbrž tak,aby byl do nich výhled z pokojů. Japonskému zahradníkovi stačí často uzoučký pruh země,široký mnohdy pouze jeden metr,aby vykouzlil iluzi zahrady .Díky japonskému teplému a vlhkému klimatu daří se vegetaci všude.Jest vedle toho v Japonsku mnoho rostlin nenáročných na světlo a volný prostor.Bambus roste všude.Rovněž všude se daří v Japonsku borovici zvané macu.

Než jsem jel do Japonska,měl jsem za to,že japonské krajiny,jak nám je ukazují staré rytiny,jsou přece jen trochu stylizovány,ale není tomu tak.Japonská krajina má zcela svůj jedinečný rytmus a stromy rostou nějak jinak než jinde na světě.Jest to snad vliv klimatu,snad čehosi úplně nezbadatelného.Půda v japonské zahradě není trávník ,který vyzval k posazení se.Japonský zahradník půdu modeluje.Ta potáhne se časem vrstvou mechů a lišejníků,a to je žádoucí tvářnost půdy podle japonského vkusu..

Z takovéto půdy pak tryskají trsy bambusů,z ní rostou borovice,švestky,lýkovce,na ní jsou rozloženy kameny,dovezené z hor nebo z památných a posvátných míst. Zahradník-architekt je pečliv,aby kámen ležel v takové přirozené poloze,jak jej nalezl v horách.

Větší zahrady jsou uměleckými díly,kde na nic není zapomenuto,kde každé rafinovanosti přírody samé jest také uměle pomoženo,aby se co nejvíce uplatnila,aniž by byl patrný úmysl pořadatele.

V zahradách bývají rozloženy ploché kameny,po nichž je možno chodit,aniž by se stouplo na půdu. Kameny ty bývají uspořádány tím způsobem,aby se perspektivně nekryly z místa,z kterého se předpokládá,že bude na ně nejčastěji patřeno.Velmi zajímavě bývá řešen vstup do domu.Plot se uhne od uliční čáry a mezi jeho zahnutými konci jsou vrata.Tak vzniká jakýsi lichoběžníkovitý prostor před branou,který jako by zval ke vstupu.

Cesta vedoucí od vrat ke vchodu do domu není nikdy přímá,nýbrž otáčí se kol nějaké skupiny keřů neb stromů,které dům zakrývají a dodávají mu tím jakési diskrétnosti a exkluzivnosti . Je-li dům velice blízko u vrat,jak tomu bývá u malých a prostých domků,je cesta ke dveřím vedena alespoň šikmo k ose vrat.

Okázala symetrie vůbec příčí se japonskému vkusu.Obytný dům má být intimní a nenápadný.Symetrie je rezervována stavbám sakrálním, a ani tam není často dodržována.Celkový dojem japonského města je úplně odlišný od dojmu,kterým působí města na Západě a v Číně. Není naprosto žádné monumentality.Vše je spíše intimní.Vyjímají se ulice čistě obchodní,spousta zeleně ,ale i v částech obchodních je mnoho starých stromů.

Co zbývalo ze starého Tokia a Jokohamy,vše téměř zmizelo v kataklyzmě roku 1923.Tato stará města s úzkými,nedlážděnými uličkami těžko by se byla adaptovala požadavkům moderní dopravy.Velké zemětřesení tento problém rázem rozřešilo.Na troskách vznikly široké moderní bulváry,jimiž dnes se valí spousty aut jako v městech amerických.Centrum Tokia,Marunouči,stavěno jest jako obchodní centra v městech ve státech západních.Jsou tam obchodní domy,paláce bank a dopravních společností.V centru nikdo

nebydlí.Marunouči je večer úplně pusté. Bydlí se v rezidenčních částech.Tradiční japonský dům udržel se a udrží se ještě asi dlouho jako běžná rezidence. Jeho silou jest jeho vnitřní hodnota a jeho poměrná láce. Za 3000 jenů (cca 50 000 korun)je už možno míti pěkný domek.

Jest příznačné pro kultury asijské,že rychle vykvétají,ale že jejich vývoj nemá kontinuity,že se zastavuje.Někde dochází k brzké dekadenci a k zániku (kultura Khmerů v nynější francouzské Indočíně).Jinde stejný standard kulturní trvá nezměněně po tisíciletí. Tak se stalo v Číně,díky zejména naukám Konfuciovým. Japonsko je výjimkou.Přijímané vlivy modifikují domácí kulturu,která ale ve své podstatě zůstává stále touž.

Dnešní Japonsko přijímá od doby restaurace Meidži západní civilizaci.A dnešní Japonsko poskytuje bizarní a dadaistický pohled na směsici dvou tak různých civilizací,jako je stará japonská a nová americká.Západní civilizace přichází totiž do Japonska z Ameriky.Američanům se podařilo otevřít hermeticky uzavřené Japonsko světu.Evropa jest daleko.Těší se u Japonců velké úctě a vážnosti pro starobylost své kultury,ale jest daleko.

Z Jokohamy do Vancouveru v Kanadě nebo do Seattlu ve Spojených státech jest osm dní a 6 hodin. To jest poslední rekord lodi Empress of Japan od Canadian Pacifik Line.Naproti tomu z Tokia do Paříže přes Rusko transsibirienem jest sedmnáct dní a nocí.Mořem via ports,Indickým oceánem jest to průměrně pětatřicet dní.Amerika jest blízko.A tak Japonsko dnes čerpá z Ameriky.Formy západní kultury přicházejí tam v americké interpretaci.

Ale jako kdysi ani Indie, ani Čína Japonsko nezměnily,tak dnes Západ.Rychlost transformace Japonska,zdánlivě integrální,přijetí západní kultury vynesly Japonsku často výtku nedostatku individuality.Není tomu naprosto tak.Žádný národ snad jí nemá víc.Projevovala se vždy týmž způsobem reakce.Významným výběrem a významným odmítnutím.Japonsko vždy dovedlo zvládnout a přetvořit nesouladné elementy,které je zaplavily,a vybrat si z nich,jen co se hodilo právě jeho účelům.Z věrnosti k své vlastní civilizaci a z obdivu pro civilizaci západní Japonsko se transformovalo a ozbrojilo se. Vypůjčilo si materiální civilizaci okcidentu,ale morálně a duchovně nedluží Západu nic.Síla Japonska není v jeho moderních zbraních,ale v jeho staré disciplíně.Té zůstala věrná.Japonský dnešek není groteskní maskou,kterou si Japonsko servilně nasadilo,aby opičilo západní předpokládanou superioritu. Japonský dnešek tkví hluboce v podstatě Japonska a není než pokračováním jeho minulosti.Přes všecky zmatky a vlivy Japonsko zachovává svou rafinovanou prostotu,ježto zachovává stále,všemu navzdory,kult svých domácích bohů,tj.kult sebe sama.

b. Článek v japonských novinách Tókjó Niči niči o Bedřichu Feuersteinovi

落付いた建物を
フアースタイン氏を迎へ
明るい藝術味の創造へ

c. Článek o budově velvyslanectví SSSR – Kameki Cučiura

3. 正面玄關車寄。

正面の金網格子は白色に塗られてゐる。左側の五つの窓の明いてゐるのは階段室である。Main entrance, approach, U. S. S. R. Embassy.

ソヴエート大使館の建築に就て

土浦亀城

東京麻布狸穴にソヴエート大使館が出来上つた。演劇において繪畫において、その他あらゆる方面の事業に於て今日ソヴエートは人々の第一の注目の的となつてゐる。建築においても今やU. S. S. R. は異常なる興味を以て見られるに至つた。そして事實この必然的に生れたる新興國は建設以來建築に向つても着々新機軸を出しつゝ進み、先づ最初は過去の傳統の破壊に始まり何等かの目新らしきもの、何等かのモニュメンタルなものと要求されて來たのであつたが、やがて着々建設の時代に至るやいつまで建築をモニュメンタルなものとしてのみ存在を許し得るわけはない。その發生的本質に立ち返つて合理性が要求され、エルメト、マイ氏の招聘となり、ル・コルビュジエー氏のモスコーにおけるCentrosoyus の設計となつたのである。然しながら由來ロシアの建築にはまだまだ宣傳為政策が餘りにも多い事はその情勢上止むを得ないとするも、それがために正當に謳れる建築のためには自國内に建つ物にさへ他國の技師を招聘しなければならない事は遺憾な事ではなからうか。

それはさておき、かゝる狀態にある新興國の大使館がこの度日本に出來たのだから、衆目が期せずして之に集中したのも當然である。そして如何なる設計者が如何なる物を造るか、U. S. S. R. なるが故に等しく人々は之を注視して居つた。

幸にして今回大倉土木の土浦氏の御好意と御盡力によつて豊富なる圖面と寫眞とを提らせて戴く事が出來、その上この工事に主として携はられた一人として氏の記事を御執筆下さつたので、以下掲げて本誌讀者に與る事とした。(編輯者)

1

ソヴエート大使館の建築は、全體として健全且つ新鮮な新建築だ。外觀は薄い自然色のスタッコの平な壁體に大きな窓が列んで居る丈で頗る無造作に見える建物だ。數ケ月前ノイトラが日本に來た時、東京の新建築を案内

して見せたが、一日日本橋の白木屋と目黒の堀口氏設計のコンクリート住宅と此の大使館とを順々に廻つた事があつた。三つ共或る意味に於て代表的新建築であるが、可成り違つた意味を持て居る。白木屋に於ける華麗な装飾と斬新な試み、外壁の彫刻ブロツクから、ステインド硝子の設計から、電燈器具からエレベーターの信號に到るまで、何か新工夫を試み藝術的特異性を表現せんとして居るが、夫が此處には全然見當らない。堀口氏の住宅の方は氏一流の實に凝つたもので、考へ得る限りのものは考へられて居て、批判の餘地もない程個性的であるが、此の大使館には其様な凝つた所もない。

建物自體には殆ど装飾らしい装飾は一つもない、纖細な技巧もない、末梢神經的なるものが少しも無い、呑氣な設計である。夫の呑氣な所が此の建物の取柄であるが同時に缺點も其處にある。

2

此の設計の出來るまでの曲折を述べると、最初大使館の建築顧問、佐野、大熊兩博士の意見に依つて、三四の請負會社から設計と見積の競爭入札をさせ、設計が優秀で工費が最低であるものに工事を與えると言ふ事になつた。優秀と最低の二つのものが一致しない場合には如何なる方法で一等が決定されるのかは公表されて居なかつたので自分は知らない。如何なる理由で所ふ言ふ競技設計の方法を採つたかに就て、佐野博士に質問した時に、「最も經濟的な建築が最も優れた建築であるから、之は請負者が解決す可き問題だと思ふ」と答へられたと記憶して居る。建築家を擁護する建築士會の立場とは全く違ふが、一面の眞理は認められる。

併し經濟的建築が請負業者に依つて全部解決出來るとは考へられないし、この事に關しては未だ他にも多くの問題が殘されて居る。兎に角、斯る方法で設計が募集され、或る一つの圖案が當選したのである。

然るに夫の案の實施に先立つて、大使館の方に異議が起つて中止になり、更めて設計をレーモンド事務所に頼んだ、そして出來たのが此の實施されたものゝ原案である。

自分も始めの競技に參加した一人であるが、入選しなかつたので夫の圖案を一昨年の建築學會展覽會に出品した事がある。夫と實施された物とに、平面計畫にも立面にも類似點があるので、自分を設計者と混同した人もあり、不審に思つて居る人もあるので、此處で釋明して置き度い。自分は設計中度々自宅に持ち歸つて案を煉つて居たし、チエツコの建築家ファイヤースタイン氏も度々訪れて來たので、自分の設計に批評をしたり助言を與れたりした。其後間もなく氏は米國に旅行したので、出來上つた設計は知らない筈だが、半年程後再び日本に歸つて來た時、再設計がレーモンド事務所に頼まれたので、同事務所のファイアースタイン氏が之を擔當した。夫が計らずも類似の設計が出來た理由であつて、兩者は斷然別のものである。

3

所ふして出來た原案であるが、三度び事情があつて、設計事務所の手を離れ、大使館が直接に監督する事になつた。設計者の監督を離れ、大使館内の合議制によつて工事が進められた爲めに、個性的な角が削られて妥當性をより多く持つ様になつた。それだけ新しい思ひ切つた試みは無くなり、細部の取扱方などにリファインメントが滾却された點が多々ある。

例へば玄關車寄の人造石塗も變であるし、屋上のパラペツトの手摺も無造作につけられて原作の感じがない。

装飾工事や附帶工事に到つては全然建築家の相談なしに出來たもので、全くそぐはないものになつた。電燈器具は半分は舊大使館から持つて來たもの、殘りの半分は電氣會社の設計になるもので、前者は舞踏室に見らるゝ如く全く舊様式のもの、後者は似て非なる新様式のものだ。

椅子、卓子等の家具は大部分在來のものを塗り替えたもので、色は變つても形は變はらぬから困る。部屋の仕上が簡單なだけ、家具の形が目立つて來て、一見陳腐な建物に見える。

4

大使館建築の平面計畫に就て一言する。大使館は用途の上から三つの部分に別れるのが普通である。即ち(一)社交、(二)事務、(三)住居。社交の部は公式の應接室、食堂、舞踏室等で、夫に料理室、配膳室等が附隨する。事務の部は各種の事務室、圖書室等で大使館員が執務する所である。住居の部は、大使以下各書記官の住居や小使、運轉手等の住ひで、英國大使館に於けるが如く各種の住居が別々の棟になつて居る事もあるが、此處では大使の

住居だけは大使館の中に含まれて居る。あとは三棟のアパートメントと、日本人の爲め日本家とがある。

本館は、一階の東半が(一)の社交の部、二階の東半が(三)の大使住居、西半の一二階が(二)の事務の部である。此の建物では(一)と(二)は、はつきり區別されてゐるので、混用される恐れはないが、(三)の大使住居が同居して居るのが問題である。卽ち公式である可き社交の部分が、著しく大使私宅の色彩を帶びて來るのが缺點である。又反對に公用のものが、大使の私宅に闖入する事もある譯であつて、或る場合、大使にとつて便利な事もあらうが、理想的ではない。

尙、地下室にクラブがあるが、之は初は別の建物として、アパートメントの方に建てる計畫であつた。用途があまりに違ふので、事務の部と區別する爲め、地下室に下る別の入口を造つた。最初の計畫通り別棟とした方が管理に便利である。

5

建築材料を見る。

外壁は、白セメントと石粉を等分に混ぜた、スタツコの可成り粗面な仕上げである。此の粗面さが、スパニツシュ風なセンチメンタルな感じを與へるので面白くない。白か灰色で、もつと滑らかな、ごみの附かない面にした方が、科學的な感じがして、此の新興國の建物にもつとふさはしい。

窓は英國製クリトール・サツシュ、硝子はチエツコ製ビトリア硝子、兩方共安くて良い品だ。サツシュには鐵の枠も木の額緣も附けてないので、窓の周圍が簡明でよい。

南側のサツシュドアーの大きな硝子面に、こまかい鐵格子がはめてあるのは、目障りであるが、之は用心の爲めに特に後から注文があつたものだ。之と同じ問題は西洋式の硝子戸や窓には始終おこつて來る。市内の事務所建築では防火も兼ねて、シヤツターを下す所が多いが、住宅の爲めには大袈裟すぎる。此の建物でも、磨き網入硝子を用ひた所があるが、高價な上に見透しに不愉快なのが缺點である。フオードの自動車の前硝子に用ひてある樣な二枚の硝子の間に、ゼラチンを入れた破れない硝子が安價に出來れば利用して見たい。

二階南側大使のバルコニーからテレスに下る圓形階段は、此の無愛想な建物に一點の光彩を副えるものとして、重大なる役目を持つて居るものであるが、之も鐵格子で圍はれてゐるのは上と同樣の理由からである。

床は、上等の部屋は檜の寄木だが、暖房の爲めに乾燥して、割れたり目地が大きく開いたりして居るし、扉や枠も多少狂つて來て居る。これでも梅雨の頃になると、又木材が膨れて困るのであるから、結局充分滿足を得る爲めには、濕度や溫度の爲めに大した變化を受けない材料を用ひなければならない事になる。

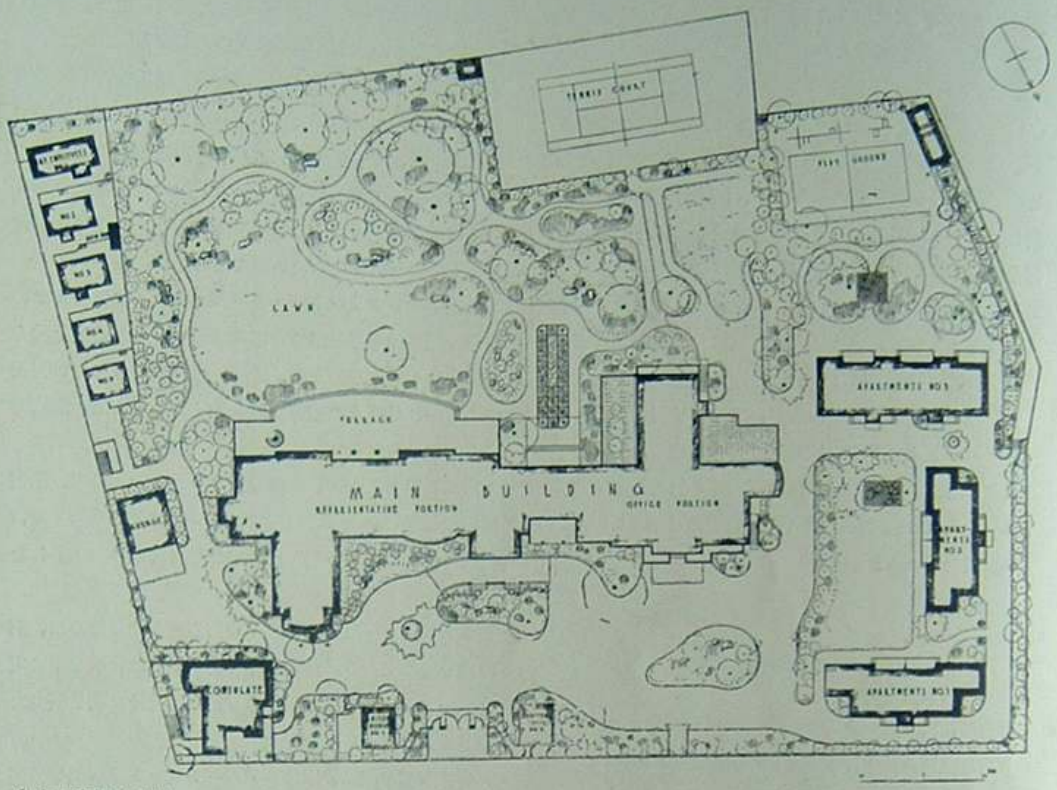
外裝がコンクリートやスチールサツシュの場合には、內部も鐵の枠や扉を用ひ、床にはゴムタイルの類を敷くのが良いと言ふ事になる。木には金屬に得られない特長があるが、外國人の樣に部屋を暑くする所では、到底安心して用ひられない。

內部の壁と天井は、大部分プラスターであつて、龜裂は保證し難い。上等の部屋は、クラフテツキス塗りで、粗面の具合が外部の壁と似た感じを與えるのは惡くない。

ラヂエーターは露出のまゝで然る可きであるのに、網の箱で蔽つてある。露出を好まない場合は、壁の中に穴を作つて、その中にはめ込んで、表面だけに網を張つた方が遙かに良い。

尙、本館の他に、木造のアパートメント及び領事館があるが、特に注意す可き程の事もない。(終)

d. Článek o budově velvyslanectví SSSR – Karadži Okuda



4.庭園配置計畫圖。
General plan, U. S. S. R. Embassy, Tokio.

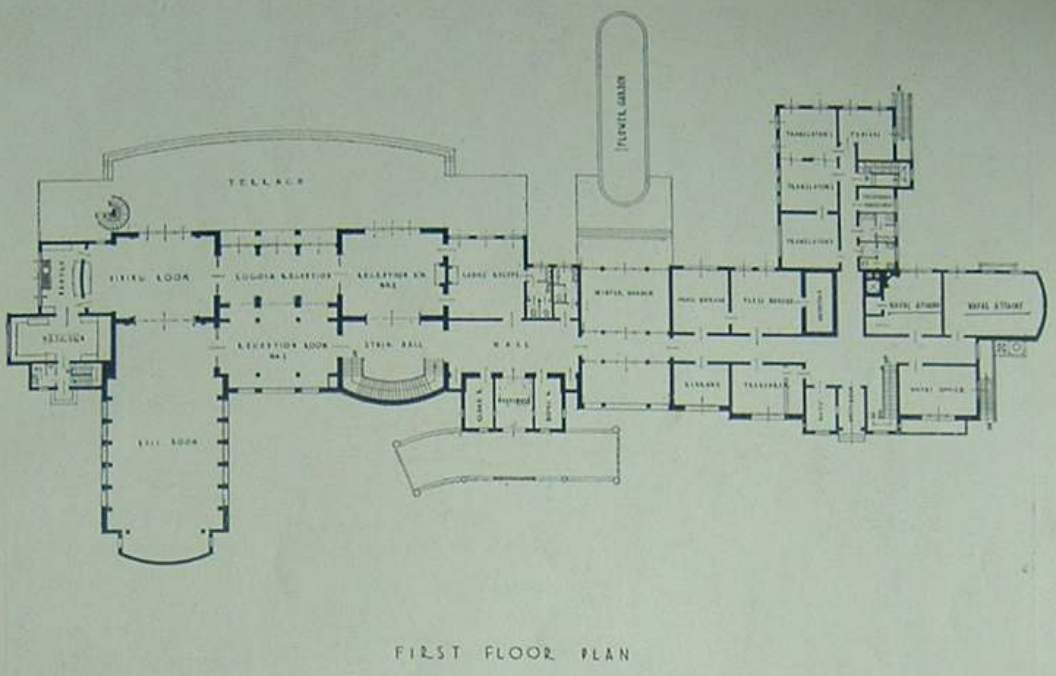
ソヴエート大使館を見て

奥田佳良二

新興建築の代表としてのソヴエート大使館。これこそ健全なる新興建築であつてほしい。科學的にも社會的にも合理的であつてほしい。何となればそれは人々が嚴く注目する所であるがために、それがかいる新興國であるが故にそしてそれが U. S. S. R. なるがために。

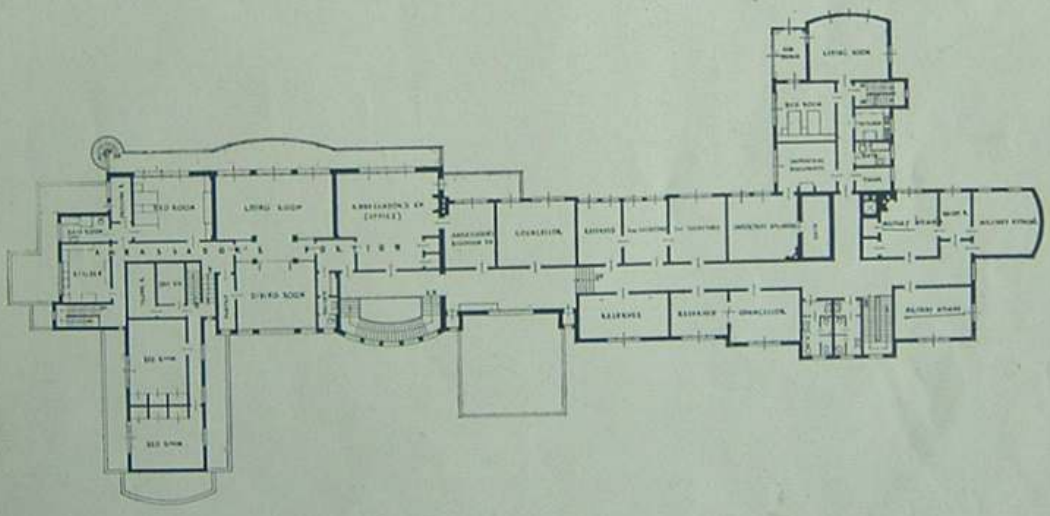
科學的のそして社會的の合理性は先づプランの研究に始まる。社交的部分と事務的部分とは Winter garden によつて巧みに連結され純然たる有機的關係に置かれてある。唯二階においても機能を異にしながらも或關係を保つ二つ又は三つの部分の更に巧妙なる有機的結合が欲しかつたと思ふ。さはれこのプランにおいて尚且社會性が餘りにも科學的合理性を排斥してゐはしないか。彼のコルビュジエー式の構造が地震國に於ても科學的合理性があると云ふのではない。と同時にこいに見る如き壁體の出入多き構造も我國において合理的なりとは云ひ得ないのである。それは各室の大さ形狀に對する要求の探究統一に不備ありしためか或は又宣傳的なる外觀技巧のための犧牲であるのか、何れにしても餘りにも敢果なき科學的合理性の屈伏である。然しながらこの設計の如何にして成れるかを知り建築物の宣傳的効果がまだ大いなる社會性を持つ新興國である事を考へる時之も亦當然の歸結と肯かれるのである。

尚庭園計畫において一層の新機軸を出してほしかつた系、庭園計畫こそもつともつと社會性が、と云ふよりも宣傳的手法が入つてよいやうな氣がする。美しい芝生を取りまく散步道、テレスの兩側に置かれた彫刻、その前に展開する花壇、餘りにもクラシカルな常套的手法である。



FIRST FLOOR PLAN

5.第一階平面圖。



SECOND FLOOR PLAN

6.第二階平面圖。

7.正面涼廊。

正面入口に隣接してこの爽快な吹放部がある。そしてガラス間仕切の向側はウィンターガーデンであつてそれを經て庭園に接續してゐる。之等は全部ガラスで仕切られてゐるために表からガラスを通して庭園が望まれ必要に應じてはカーテンを引く事も出來る。この部を境界にして左側には大使館の社交的の室が續き右側には事務用の室がある。Front loggia, U. S. S. R. Embassy, Tokio.

8

8.正面全景。
大使寝室上部の屋上より見たもので車寄の状態がよく分る。Front view, U. S. S. R. Embassy, Tokio.

9.正面車寄を西側より望む。
西側の車廻はプランにおいて直線である。この寫眞は工事中のものであるが廊と車寄との關係が分る。View of approach from west, U. S. S. Embassy Tokio.

10.南側外觀。
之は二階住居部居室の屋上より見たもので南側の露臺がよく分る。South side view.

11.庭園より望む。
一番前の整然と區分されて草木が植えられてゐる所は冬庭 winter garden の前方に連るのである。遠くに見える部分は美しい芝生である。View from the garden.

12. 庭園側を西より望む。
前方二階の圓弧をなして突出してゐるのは住居部の居室でその右側に見えるのが玄関ポーチである。之等の下は通譯とタイピストの室である。View of garden side, U.S.S.R. Embassy, Tokio.

外觀は可成よく出來てゐる。內容をよく忠實に表現してゐて往々陷りがちな末梢神經的な潔癖による不合理な點は認められない。もしそこに我々の美的嫌惡を起す何物かがあるとすれば、それはプランの罪である。或はプランのもたらす構造的不合理の罪である。エレベーションはプランの各點に必要の高さを或構造學的統一を以てプロツトする事と必要なる個所に必要なる大さの窓を開くこと以外に出てはならない筈である。

南側庭園側は二階大使の室のバルコニーと之に開かれる大きなオープニング及びそれを覆ふ庇の用をなすルーフの三個所の突出と螺旋階段とによつて特異ある形態を示してゐるが之亦不合理な點は餘りない樣である。

內部へ入ると先づ誰の眼にもうつるのは餘りにも建物に不調和な家具がそこ〳〵に並び、天井には絢爛たるシヤンデリヤが下り床にはそこ〳〵に雅かしい模樣の入つた敷物が敷かれてゐる事である。この事實は實際この建物として誠に遺憾なことではあるが家具は舊大使館のそれを運び込んだものとすれば止むを得まい。とは云へ眞にこの建築が實用的なるがためには早くこの建築に適はしい合理的な家具が用ひられて金ピカの椅子は早く應接室入口に飾られた日本の鎧と同樣に硝子箱に飾られる樣にしたいものである。照明器具も半分は舊いものが用ひられてゐるがためか、今度新造されるものでさへ心なき人々の手によつて、舊照明器具と調和しなければならないと云ふ哀れむべき藝術家錯覺？によつて珍妙なものがぶら下げられつゝある事は嘆かはしい次第である。實際今後の建築に於ては照明器具も家具等も是非建築と共に設計されなければうそだと思ふ。さうでなければ如何なる能率的な建築もやつぱり結局眼の邪み物に堕してしまふであらう。實際家具の考慮なくして正しい新建築は生れ得ないのではないか。一つの室の機能の檢討は必然的に家具の形狀大さを前提とするものである。往々にして

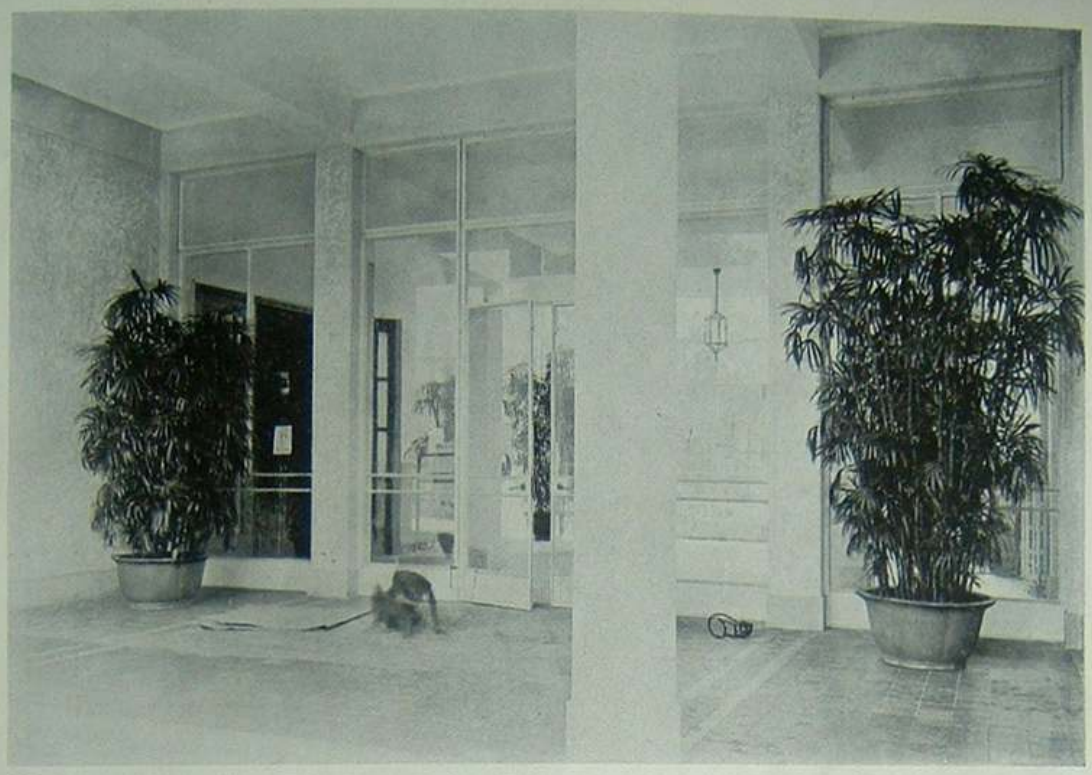
13. 上圖:庭園側全景。
東方から見たものである。異色あるバルコニーと大きなサッシュドアーの格子面に細かい鐵格子が入れられてゐるのが分る。
South side view from the garden.

14. 大使の室のバルコニーからテレスに下る圓形階段。
この建物に赫々たる生命を與へてゐるものである。之にはめられた鐵格子はむしろ氣がきいてゐる。Spiral stair at south terrace.

15.南側露臺。
テレスの床は赤味勝のタイルを濃淡の市松に敷いてある。壁體は僅かにクリームを帶びた白色のスタッコ仕上げである。
View of the South side Terrace.

16.第一應接室。家具は何れも舊大使館のものである。之等の家具や照明器具が如何に建物と不調和であるかが分る。窓のカーテンは銀色と黄色である。The first reception room.

17.第一應接室。上と同じであるが家具の入る前である。上の寫眞と比べて見て感じの違ふのに驚くのである。Same room with out furnitures.



18.涼　廊。

ウインターガーデンを通して庭園が見える。View of loggia and winter garden.

家具の變革は必然的に建築形態の改變をもたらす事あるを思ふのである。照明器具にしても同樣である。如何に晝間採光量を研究して合理的な窓が造られてゐても一旦太陽がかくれると設計圖も碌に見ないで造られた照明器具に賴らねばならないのではその建築の能率は半分になつて了ふであらう。

正面廣間の左には階段廣間があるが、こゝだけは椅子も敷物も可成調和してゐる。之に接してカーテンで仕切られた第一應接室があり舞踏室に續いてゐる。こゝには四本の獨立柱があるがどうも荷重を受けてゐる構造的の柱でなくて裝飾的の附加物の樣に感ぜられるのはそこここいに並べられた家具が柱の頭に、もしやルネツサンスの葉つぱがついてゐはしないかと思はしめるが爲かも知れない。こゝの窓にかけられた銀色と黃色との緞帳はこの場所に適はしいものである。この南側はロジアであつて之をはさんで兩側に第二應接室と食堂とがある。食堂と舞踏室とは folding door によつて距てられてゐる。之等社交的部分は Winter garden によつて事務的部分と巧みに連結されてゐる。その大きな硝子戸からは塑像の立つテレスをおいて整然たる花床が眺められるのであつて、非常に良い所である。二階には大使の室がある。卽大使の事務室、居室、食堂、寢室等である。そして館員の諸室が之に連なるのである。屋上は頗る廣濶であつて庭園が美しく俯瞰される。

尙附屬の三棟のアパートメントは無雜作に作られてゐる樣であるが、たとへ工費は低廉であつても尙之に對しても何等かの新らしい試みが見たかつたと思ふ。

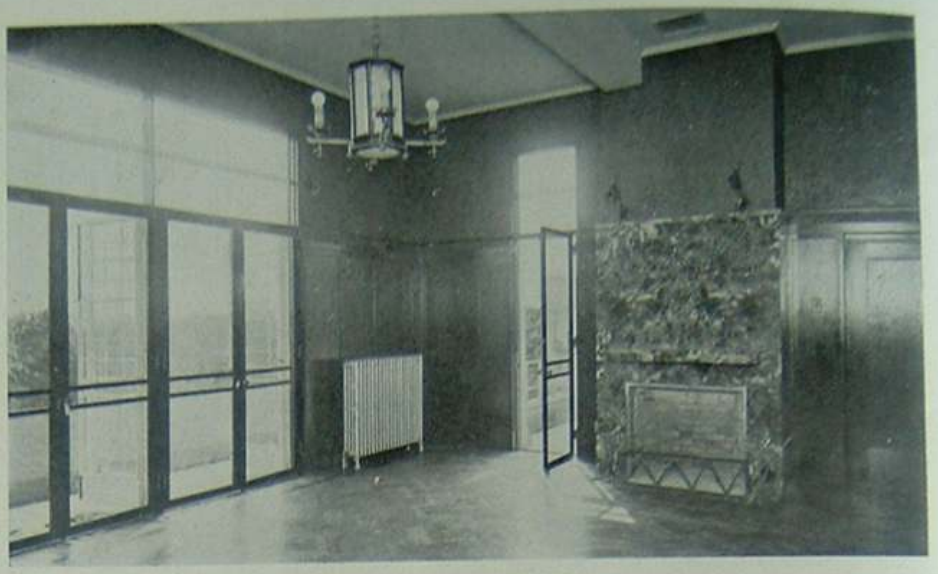
22.上圖:一階食堂。
照明器具は新たに造つたものであるが調和してゐない。左側は舞踏室に連なり正面の扉は配膳室入口である。Dining room.

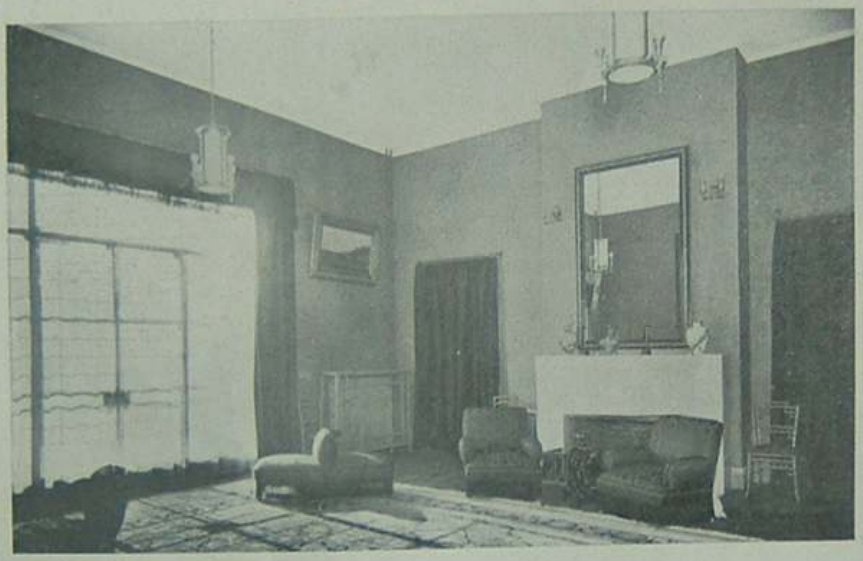
23.下圖:舞踏室。
一番手前の照明器具は新造であるが不調和である。Boll room.

21.二階居室及食堂。
食堂を居室より見たもので之等は木造格子で仕切られてゐるのみこの格子のデザインはいやにセンチメタルに見えて建物と不調和である。むしろ食堂入口の欄間にはめられた格子の方がよい。食堂と居室との間の廊下はすぐ階段室に接續してゐるのである。View of Dining room from living room at the second floor.

24. 大使事務室。

現在では之も家具で塡されてゐる。中央に大きい事務机と二脚の椅子が置かれてゐる。そして暖爐の上にはレーニンの胸像が飾られてゐる。Ambassador's office room.



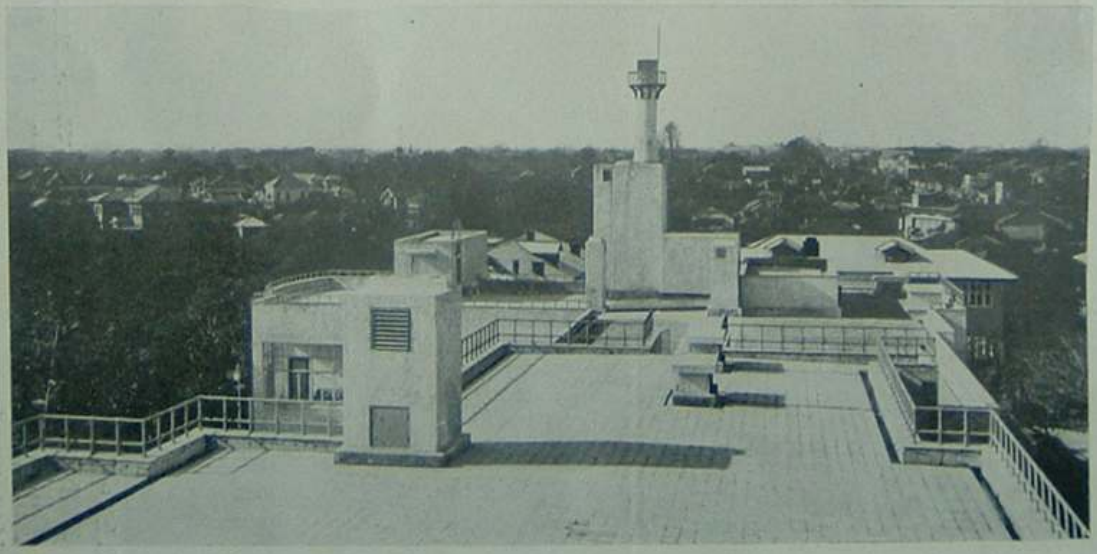


25. 左圖:第二應接室。

階段廣間の隣で暖爐兩側の入口は婦人應接室につゞいてゐる、家具は何れも舊大使館のものである。The second reception room.

26. 下圖:屋上。

タイルの色は薄赤で白い壁面と共に明るい感じである　住居部の天井高が低いため數段の階段が出來てゐる。二階サンポーチの正面が見えてゐる。遠方に見える勾配屋根は三つのアパートメント中の南側の二つである。Roof looking from east corner.



e.Dopis od Antonina Raymonda časopisu The Architectural Review.....

THE ARCHITECTURAL REVIEW
VOL 115
1954
January No. 685
pp. 1–2

MARGINALIA

Versailles

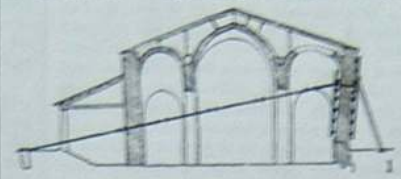
Though much of the exhibition *Versailles: le Chateau and its History in Books and Pictures* at the National Book League headquarters, consists of material whose connection with the great palace is only sentimental or anecdotal, it does provide an excellent opportunity to see some fine architectural drawings of the eighteenth and earlier centuries, many of considerable interest. Jules Hardouin Mansart (or, more probably, his office) is represented by some elevations and sections, and there is a plan of the château and gardens before the megalomania of absolute monarchy began to inflate it to its present dimensions. A seating plan of the Royal Chapel brings one face to face with the sort of functional problems that beset a baroque designer, while Cochin and Slodtz's design for a theatre is not only a charming example of full Rococo draughtsmanship, but also an instructive and thought-provoking one, for this temporary structure, built for a Royal Marriage in 1745, was taken down and re-erected as a ballroom, on a different site, in sixteen hours. A number of drawings deal with the gardens and the machinery for the fountains, while the entrance hall to the exhibition, which will remain open at least until the middle of January, contains several screens of photographs illustrating recent restoration and renovation of these waterworks.

Royal Society of Arts

1954 will mark the bicentenary of official public alarm about the state of British industrial design, for it was in 1754 that the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce was founded. To celebrate its two-hundredth anniversary the RSA has announced a competition which calls (in spite of the mockery which time always makes of such flights of the imagination) for original forecasts of life on this planet in the year 2000. While one must congratulate the society on two centuries of useful existence, one cannot congratulate it on the resurrection of a theme which has been worn to a shadow by optimistic futurists and pessimistic moralists. However, an earnest of the Society's conviction that the theme is proper to the occasion is to be seen in the offer of £500 in prizes, and entry forms may be obtained from the Secretary, RSA, John Adam Street, WC2.

Unesco Museums and Monuments Series

The report of the joint Unesco/Yugoslav team of experts which has been inspecting the Byzantine Church of St. Sophia at Ochrid in Macedonia, and its recommendations for necessary restoration work, has been issued as the fourth volume in Unesco's multilingual series of publications *Museums and Monuments*. The report is very thorough and detailed, both in its examination and its recommendations (the technique which is to be employed for straightening the wall of the



1

south aisle is shown in 1) and may be obtained in England through the Stationery Office for five shillings. Previous volumes dealt with current problems facing ancient monuments (vol. I, now in its second edition), the care of paintings (vol. II, also second edition), and the reconstruction of the city of Cuzco, and the restoration of its monuments (vol. III).

The Tate Gallery

The issue of a volume in the *Art et Style* series (No. 27)* devoted to the Tate Gallery is an event of note, since it marks the attainment, by what was originally a very provincial institution, of an international esteem equal to that of the great museums of Europe—other volumes have dealt, for instance, with the Uffizi and the Alte Pinakothek. The current exhibition of the Gallery's acquisitions since 1946 shows how well this esteem is deserved, but the compliment might have been more graceful if the colour reproductions had been as good as the excellent plates in black-and-white.

*Art et Style (Vol. 27): *Le Tate Gallery*, published by Art et Style for the Tate Gallery, 20/-

CORRESPONDENCE

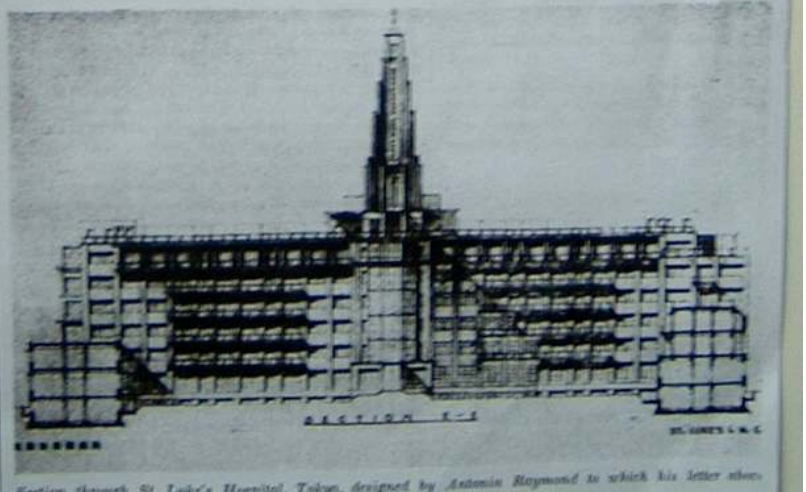
The Doctrine of Auguste Perret

To the Editors,
THE ARCHITECTURAL REVIEW

SIRS,—Although I am not in the habit of writing letters to editors I am compelled to congratulate you upon the excellence of the article dealing with the design philosophy of Auguste Perret. I had felt ever since my school days at the turn of the century a subconscious admiration for his work, but I did not realise the clarity of purpose and the philosophical background behind it until I had the good fortune to have in my office Perret's very understanding and talented pupil Bedrich Feuerstein, a young Czech architect. He came fresh from Perret's office to my office in Tokyo, and it was through him that I began to understand the solid basis of Perret's design. The result of Feuerstein's two years' stay with me had a far-reaching and definite influence on my design, resulting in the St. Luke's International Medical Center in Tokyo early in my career, which I believe has the earmarks of his influence, and some degree of understanding of Perret and of the principles which he fought for. Unfortunately we encountered the same resistance as he did and after finishing the main construction of the building according to our design, we had to resign. Some other "architects" covered it with stucco and silly ornament, etc., destroying in that way the purity of the work. It was a tragedy that Bedrich Feuerstein died very young as I am sure he would have followed the footsteps of his master in a very successful way.

The chapel of the Women's Christian College that you mention in your article, although very close to the church in Rainey had some creative aspects, solidly based on Perret's principles.

The St. Luke's hospital was designed between the years of 1923 and 1927 and the Women's Christian College's Chapel shortly afterwards. As the result of experience and a profound study of Japanese architecture, I became more and more aware of the fact that the philosophy of design of Auguste Perret or as he calls it "La Theorie de L'Architecture" and the ancient and traditional



Section through St. Luke's Hospital, Tokyo, designed by Antonin Raymond to which his letter above refers.

philosophy of the Japanese architecture are practically identical.

A typical aspect of Japanese arts in general is the desire to arrive at the very essence of the subject, by almost endless simplification and elimination as clearly demonstrated in painting and in poetry. The same is true in architecture. The masterpieces are always an understatement rather than emphasis or 'tour de force.' Simplicity, directness, naturalness, economy of means, perfect material and spiritual function in the creation as a whole and in all its details is the aim.

The artist aiming at an objective truth seeks to eliminate himself from his work. This is the opposite from the Western idea of 'expressing one's personality.' As a matter of fact one who seeks to eliminate himself from his work in his pursuit of the truth is in the nature of things forceful, and inevitably finds expression.

Through the centuries Japanese architecture developed naturally in the direction of sophistication. But the need to startle, to astonish by originality, to sacrifice real principles and values for the sake of novelty did not exist as a basis for design in Japan before the country came under Occidental influence.

The most important statement in your article seems to me to be the following sentence:

'Auguste Perret has always fought against the conception of architecture as a deliberate expression of the artist's personality or originality.'

In this he differs fundamentally from Le Corbusier, Wright, Gropius, Mies van der Rohe, etc. He differs from practically all his contemporaries and also perhaps from your editorial policy, as expressed by articles dealing with the above-mentioned celebrities.

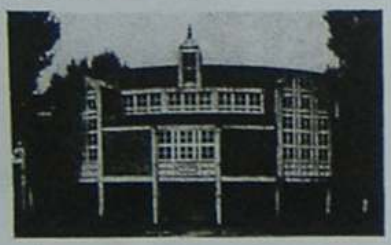
It is my opinion that Perret's work of all that of the modern architects contains more of the absolute values, the values that are not dated and will survive. 'The beauty of the ruins,' as he says.

I am, etc.,

Tokyo. ANTONIN RAYMOND.

To the Editors,
THE ARCHITECTURAL REVIEW

SIRS,—Further to Peter Collins's article on Auguste Perret in the August REVIEW, I am



enclosing photographs of the First Church of Christ Scientist at Tunbridge Wells.

This Church was erected in 1931 to the designs of Cecil Burns, and as Mr. Collins stated that 'Perret's work has attracted little attention in

England. . .' perhaps he is unaware of the existence of this building which Perret has obviously influenced in many ways.

Yours, etc.,

Tunbridge Wells. BRIAN G. W. BLACKWOOD.

The Failure of the New Towns

To the Editors,
THE ARCHITECTURAL REVIEW

SIRS,—Your recent article on the New Towns and the reply from the architect-planner of Hatfield leads one to question the whole idea behind their conception. It is not generally realized how entirely new is the very conception of a New Town. A city designed from centre to residential outskirts as an architectural whole, a town of fixed population and productive capacity expected to be perpetually stable, a town intended to be almost entirely self-contained; all this is quite alien to the tradition and practise of town growth in the past. A town is an organism, not a monument, and though some towns were designed as monuments, the most famous, such as Athens and Rome, Paris and London (these names are sufficient) are organic growths. They changed and adapted themselves to meet the needs, the conditions and the artistic trends of each successive age, never quite discarding the past, never putting themselves into such unchangeable forms that future ages were unable to adapt them to meet unforeseeable needs. All English towns are of this kind (even Bath has a medieval core and Victorian outskirts, and Cheltenham has been growing for the last 150 years). A town built to a blueprint, unchanging and unchangeable, is incapable of adapting itself to meet the needs of future generations.

Hitherto it has been the natural desire of self-respecting towns to increase in wealth and population and (in enlightened ages) architectural beauty. With an expanding economy and population this has been relatively easy to achieve, though some towns, as is only too evident, have grown too fast in unfortunate periods, while others have been left behind in the race for prosperity. The most agreeable towns to live in are those which have maintained a slow growth and steady prosperity over several centuries—towns such as Exeter, Shrewsbury, Bristol, Norwich, Cambridge or on a smaller scale Hitchin, St. Albans or Guildford. They belong to every age, and not to one in particular, as the New Towns always will.

The idea of a town as a wholly self-contained unit is one conceived before the Age of Transport. It is doubtful if even in the Middle Ages with its great fairs and markets, its pilgrimages and petty strifes, a city was ever so self-contained as its walls would lead one to believe. Today people travel miles to work, to shopping or for pleasure, and not always of necessity. There is a complex relationship between town and city, town and town, and town and village which has been built up through the ages, which is continually, but slowly changing. Take the region round Harlow as an example. People travel through Harlow to London from at least as far as Saffron Walden, from Harlow to Bishops Stortford and other shopping centres. Is a new town in such a setting likely to become a self-contained entity? In one respect it will fit into the existing pattern, in that people from it will inevitably travel to London; in another it will profoundly modify the pattern, since it will draw trade away from old-established market towns in the surrounding area. In a third respect it will create a new situation; many people employed in Harlow, tired with the synthetic surroundings of a new town, will go and live in dreamy Essex villages. The pattern of the relationship of settlements changes constantly but subtly; is there really any need to upset it so drastically suddenly in one area?

To my mind the concentration of effo expenditure, of energy and resources int New Towns has diverted attention fro where such assets are so sorely needed. Ol are rotting away, city centres are choking centres in remote areas are crying for ne hood and population. That is our prob Britain, and we should leave the creation Towns to the dominions and undevelope tries.

I make no apology for stressing the ec social and historical aspects; a town is s more than an architectural conception or product of technical ingenuity.

Yours, etc.,

Dartford, Kent. D. W. LLOYD.

Mr. Richards replies: *The need for replann rebuilding the decayed centres of our old t undisputed, but this does not invalidate the new towns, which can help to rescue the old t putting a stop to the endless suburban sprawl cut off the people in the centre from all conta the country. It is true enough that there is n historical precedent for the creation of a c town at one operation, but in this age of public services, of land shortage and of the state, many things have to be done as a operation that could previously be left to the p of slow organic growth, and are none the wors*

To the Editors,
THE ARCHITECTURAL REVIEW

SIRS,—Re your article 'Failure of th Towns' (AR, July 1953). Surely, I am those who prefer the 'small cathedral to the sprawling building agglomerates of or say Levittown, Penna. Yet I fail to s Mr. Richards will succeed in re-creati atmosphere of a 'real' town to-day, and how will he cope with the traffic problem each family requires a motor vehicle, as case in the USA already? Unfortunate automobile has become a prime factor in called modern town planning, and it wo futile to overlook this unpleasant but real f

Yours, etc.,

New Jersey, USA. MICHAEL KE

Intelligence

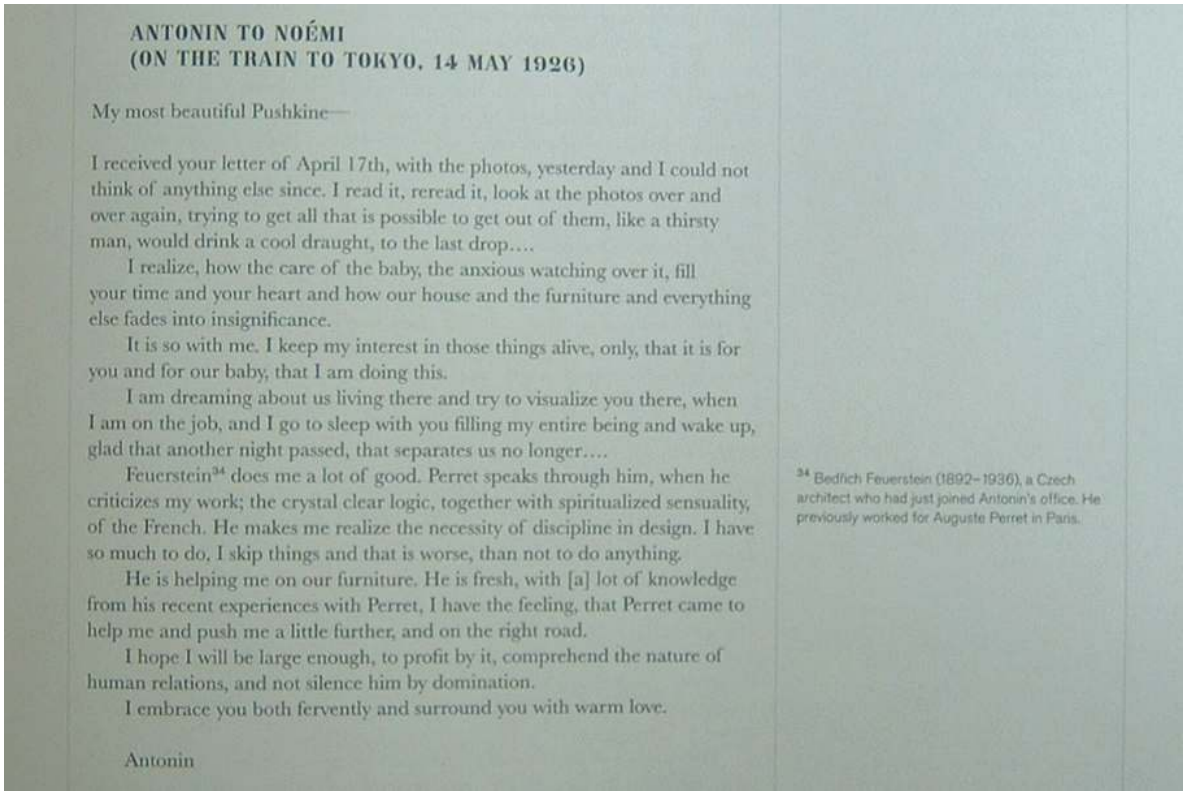
The York & East Yorkshire Archit Society is appealing for funds to comme the late Dudley Harbron. Contributions sh sent to the President of the Society, 4. Street, Hull.

Paul Schweikher of Chicago has been ap Professor of Architecture and Chairman Department of Architecture at Yale Univer succession to George Howe, who is retiring

ACKNOWLEDGMENTS

COVER: Browne, Arpbot. MARGINALIA: S. K. Lazell. PREVIEW: pages 14, 64, 66-Galwey, Arpbot; pages 16, 19 (top), 28, 61, 62, 73, 74, Sydney W. Newbery; p Philipson; page 18, Read, Arpbot; p (bottom), Central Photographic Service; p Wainwright; pages 21, 22, 23, 30, 31, Cracknell; page 29, D. Dewar Mills; 33, 34 (top), Barlow; page 34 (bottom) I Cox; pages 35, 36, *Edinburgh Evening* pages 38–40, John R. Pantlin; page 42, Broadcasting Corporation; page 51, Pet pages 56, 57 (top), S. Simons; page 71, *The*

f. Dopis od Antonína Raymonda Noémi Raymondové[319]



ANTONIN TO NOÉMI
(ON THE TRAIN TO TOKYO, 14 MAY 1926)

My most beautiful Pushkine—

I received your letter of April 17th, with the photos, yesterday and I could not think of anything else since. I read it, reread it, look at the photos over and over again, trying to get all that is possible to get out of them, like a thirsty man, would drink a cool draught, to the last drop....

I realize, how the care of the baby, the anxious watching over it, fill your time and your heart and how our house and the furniture and everything else fades into insignificance.

It is so with me. I keep my interest in those things alive, only, that it is for you and for our baby, that I am doing this.

I am dreaming about us living there and try to visualize you there, when I am on the job, and I go to sleep with you filling my entire being and wake up, glad that another night passed, that separates us no longer....

Feuerstein[34] does me a lot of good. Perret speaks through him, when he criticizes my work; the crystal clear logic, together with spiritualized sensuality, of the French. He makes me realize the necessity of discipline in design. I have so much to do, I skip things and that is worse, than not to do anything.

He is helping me on our furniture. He is fresh, with [a] lot of knowledge from his recent experiences with Perret, I have the feeling, that Perret came to help me and push me a little further, and on the right road.

I hope I will be large enough, to profit by it, comprehend the nature of human relations, and not silence him by domination.

I embrace you both fervently and surround you with warm love.

Antonin

[34] Bedřich Feuerstein (1892–1936), a Czech architect who had just joined Antonin's office. He previously worked for Auguste Perret in Paris.

[319] In: Kurt G.F.HELFRICH/ William WHITAKER (ed.): Crafting a Modern World. The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond (kat. výst.), New York 2006, 327.