



Vysoké učení technické v Brně  
Fakulta architektury  
Ústav teorie architektury

Od východu na západ:  
Vztahy, kolize a odchylky české a japonské kultury

Magisterská diplomová práce  
Diplomant: Bc. David Vaculík  
Školitelka: prof. Ing. arch. Monika Mitášová, Ph.D

Brno, 2022

Prohlášení o původu práce:

Prohlašuji, že předložená magisterská diplomová práce je mým původním dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a informační zdroje, z nichž jsem v průběhu vypracovávání diplomové práce čerpal, uvádím v seznamu použité literatury a zdrojů.

David Vaculík

V Brně dne 08.05.2022

## Poděkování:

Rád bych tímto poděkoval vedoucí práce prof. Ing. arch. Monice Mitášové, Ph.D. a Ing. arch. Evě Truncové za cenné rady při vývoji projektu, za podporu a konzultace.

#### ANOTACE:

Diplomová práce navazuje na předdiplomní výzkum zabývající se studiem vybrané literatury o japonské tradiční a moderní architektuře a zahradách, archivním výzkumem dochovaných staveb 20. století v Čechách ovlivněných česko-japonskými vztahy a dobovou percepcí Japonska v očích českého odborného i nezainteresovaného publika. Součástí byl také výběrový slovník japonských slov a pojmů obsahující studijní překlady z angličtiny vybrané architektonické literatury vztahující se k danému tématu. Výstup měl formu Objevitelské knihy s krátkým slovníkem, obrazovými daty a antologií překladových textů. Na tento předběžný „seznamovací výzkum“ diplomová práce navazuje dvěma hlavními částmi. V první části (A) se věnuje koncepcím tvorby prostoru a prostorových elementů hluboko zakořeněným v japonských tradičních staveních, jak byly znovu objeveny a promyšleny zejména japonskými architekty 20. století – ti tyto koncepce nadále používali a oživovali ve své vlastní tvorbě. Text mapuje jejich pochopení japonské tradiční architektury. Dále na příkladu třech japonských tradičních prostorových „ikon“, čtyřech děl japonských architektů 20. století a třech děl českých architektů v různých fázích 20. století práce sonduje vztahy těchto dvou architektonických kultur v evropském kontextu. Druhou část (B) tvoří texty k architektonickému návrhu modelového, utopického bydlení. Celý návrh se řídí příběhem – scénářem, který utváří takovou časovou a prostorovou posloupnost, jež není v souladu s klasickým vnímáním času ani prostoru ale spirálovitě narůstá. Další dílčí část tento příběh interpretuje do časoprostorových gradientů a prvků. Části C a D obsahují závěry a použitou literaturu.

Modelové stavby jsou navrženy ve škále měřítek: nejmenší příbytek (kapsle), minimální byt, komunitní byt, dům, vila, město a rakev. Komponování jednotlivých scénářů a struktur respektuje pohyb po spirále, kde můžeme zároveň sledovat i cykličnost samotného života, který končí poslední terminální fází vymykající se gradientu měřítek – rakví. Tyto jednotlivé návrhy se inspiroují studovanými jevy a elementy, texty a stavbami japonské a evropské architektury s jejich vzájemnými vztahy.

Cílem této práce je nejprve studovat prostorové, časové, ale také světelné a barevné možnosti japonské tradiční a moderní architektury v kontextu s těmi evropskými, zejména českými. Dalším cílem je navrhnout modelový, utopický projekt bydlení s gradientem vrstvení prostorů, struktur, materiálů, průhledů a osvětlení na základě různých herních strategií a také maximy „Form follows fiction“.

#### KLÍČOVÁ SLOVA:

tradiční a moderní japonská architektura, japonská a česká architektura, prostorové koncepce a elementy, dům, čajovna, vila, krajina, stín, šedá, transparence, odraz, vrstvení, gradient, škála



#### ANNOTATION:

The diploma thesis follows up the pre-diploma research dealing with the investigation of selected literature on Japanese traditional and modern architecture and gardens, archival research of extant 20th century buildings in Czech republic influenced by Czech-Japanese relations and the contemporary perception of Japan in the eyes of the Czech professional and uninitiated audience. It also includes a selective glossary of Japanese words and terms, containing study translations from English of selected architectural literature related to the topic. The output took the form of a Discovery Book with a short glossary, pictorial data and an anthology of translated texts.

The thesis follows this preliminary "introductory research" with two main parts. The first part (A) explores concepts of space-making and spatial elements deeply rooted in Japanese traditional buildings as they were rediscovered and rethought, particularly by 20th century Japanese architects – who continued to use and revive these concepts in their own work. The text traces their understanding of Japanese traditional architecture. Then, using the example of three Japanese traditional spatial "icons", four works by 20th century Japanese architects, and three works by Czech architects in different phases of the 20th century, the thesis probes the relationship between these two architectural cultures in a European context.

The second part (B) consists of texts on the architectural designing of model, utopian housing. The whole design follows a narrative – a scenario that shapes a temporal and spatial sequence that is not in line with the classical perception of time and space but spirals upwards. The next subsection interprets this story into spatio-temporal gradients and elements. Parts C and D contain conclusions and literature used.

Model buildings are proposed on a range of scales: the smallest dwelling (a capsule), minimal dwelling, community dwelling, house, villa, city, and a coffin. The composition of the different scenarios and structures respects the movement along a spiral, where we can also observe the cyclical nature of life itself, which ends with the last terminal phase that escapes the gradient of scales – the coffin. These individual proposals are inspired by the studied phenomena and elements, texts and buildings of Japanese and European architecture with their interrelationships.

The aim of this thesis is first to study the spatial, temporal, but also light and colour possibilities of Japanese traditional and modern architecture in the context of European, especially Czech, ones. Another aim is to propose a model-based, utopian housing project with a gradient layering of spaces, structures, materials, views and lighting based on various game strategies as well as the maxims of "Form follows fiction".

#### KEYWORDS:

traditional and modern Japanese architecture, Japanese and Czech architecture, spatial concepts and elements, house, teahouse, villa, landscape, shadow, grey, transparency, reflection, layering, gradient, scale

## OBSAH

### A. Průzkumná část

1. Prostor a čas v japonské architektuře: od plošně-prostorového uspořádání k uspořádání ploch v prostoru. Terminologie
  - 1.1. MA – Arata Isozaki
  - 1.2. FILOZOFIE ŠEDÉ (*Rikjú gray*) – Kišó Kurokawa
  - 1.3. OKU – Fumihiko Maki
  - 1.4. PROSTOROVÉ VRSTVENÍ V JAPONSKÉ ARCHITEKTONICKÉ TRADICI A JEHO ZNÁZORŇOVÁNÍ
  - 1.5. ARCHITEKTURA DRAMATU, MASKY a TICHÁ; HRAČKY, PUZZLE A HRY; *Form follows fiction* – Takefumi Aida
2. Krátké úvahy nad vybranými architektonickými díly. Inspirace
  - 2.1. Prostorové „ikony“: od obecného ke konkrétnímu: dům – čajovna – vila
    - 2.1.1. Dům – příklad japonského tradičního bydlení
    - 2.1.2. Čajovna – příklad čajovny *Bosen* v chrámu *Koho-an* v Kjótu, 1643 (Kobori Enšú)
    - 2.1.3. Vila – příklad vily *Kacura* v Kjótu, cca 1620-1855 (více autorů včetně Kobori Enšú)
  - 2.2. Japonské stopy
    - 2.2.1. *Sky House / Dům v oblacích* v Tokiu, 1958 (Kijonori Kikutake)
    - 2.2.2. *House like a die / Dům jako hrací kostka* v Šizouce na ostrově Honšú, 1973 (Takefumi Aida)
    - 2.2.3. *Todoroki House / Dům Todoroki* v Ičikawě, 1976 (Hiromi Fudžii)
    - 2.2.4. *Capsule House K / Dům-kapsle K* v Naganu, 1972 (Kišó Kurokawa)
  - 2.3. České stopy
    - 2.3.1. *Malá Sakura* v Roztokách u Prahy, 1924 (stavebník František Illich, dle skic Joe Hlouchy)
    - 2.3.2. *Pavilon EXPO 70* v Ósace (Viktor Rudiš)
    - 2.3.3. *Letní dům v Karuizawě*, 1933 (Antonín Raymond)

### B. Část návrhová

1. #1. fáze návrhu – krátký příběh psaný pro možnou dramatizaci / architektonizaci
  - 1.1. # 2. fáze návrhu – Interpretace 1. fáze návrhu
  - 1.2. Gradient vnitřního prostoru s vnějším
  - 1.3. Gradient příběhu
  - 1.4. Otvor
  - 1.5. Choreografie japonského domu a elementy

### C. Závěr

### D. Bibliografie

A Průzkumná část:

## 1. Prostor a čas v japonské architektuře: od plošně-prostorového uspořádání k uspořádání ploch v prostoru. Terminologie

V této kapitole se zabývám myšlenkami a koncepcemi japonských architektů minulého století, kteří se věnovali studiu tradičního architektonického prostoru v Japonsku.

*MA* – Arata Isozaki

Pojmem *Ma* se zabývá japonský architekt Arata Isozaki, který v roce 1979 zorganizoval výstavu nazvanou *Ma, Space-time in Japan / Ma, prostoročas v Japonsku*. Původně pojem *Ma* označoval prostor i čas. Ve starších historických obdobích Japonska se tyto dva pojmy od sebe neoddělovaly. Po sérii reforem japonského císaře Mucuhita (1852–1912), posmrtně nazvaného *Meidži* (*osvícená vláda*, která začala jeho nástupem na trůn roku 1868), byl čas pojmenován *džikan* a prostor *kukan*. Původní označení znamená prostor mezi dvěma věcmi, které existují vedle sebe, anebo také meziprostor, mezeru, nevyplněnost (*void*) a propast. Později se jednalo také o místnost jako prostor fyzicky vymezený sloupy. Označuje jak vzdálenost mezi objekty v prostoru, tak časový interval mezi různými jevy. *Ma* může být pochopeno také pomocí několika dalších japonských slov, které mají různý výklad.

*Ma* označuje *hranici v pohybu*. Čínský znak, který se používá pro *Ma*, je obrazem brány složené ze dvou dveří a měsíčního světla, které skrze ni prochází. *Ma* je plynulý, plynoucí prostor a (situovaný, umístěný) čas. Architekt Günter Nitschke přibližuje pojem *Ma* v článku nazvaném „MA — The Japanese Sense of Place / MA — japonské pojetí prostoru“ jako něco, co není vytvořeno kompozičními prvky; je to to, co se odehrává v představivosti člověka, jenž tyto prvky zakouší. Proto by se dalo *ma* pochopit také jako prožívané a „prožitkové“ místo, které má blíže k tajemné atmosféře způsobené rozmístěním symbolů.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> NITSCHKE, Günter. *MA — The Japanese Sense of Place*. 1966, s. 117. Dostupné z: [http://www.east-asia-architecture.org/downloads/research/MA\\_-\\_The\\_Japanese\\_Sense\\_of\\_Place\\_-\\_Forum.pdf](http://www.east-asia-architecture.org/downloads/research/MA_-_The_Japanese_Sense_of_Place_-_Forum.pdf). [Vyhledáno: 16. 03. 2022]

Prvním z těchto symbolů je *jugen* 幽玄. Jde o japonské prostorové pojetí rozostřující hranici prostoru: je nám něco skryto. Jednalo se o umění nevyřčeného a neznámého. Při pohledu do krajiny na hory, může být pohled nezřetelný, a přesto má velkou hloubku, kterou si máme v mlze a za ní představit. Představovaná krajina je ve vztahu k naší obraznosti mnohem bohatší a také proměnlivější a hlubší, než je ta, kterou právě vidí naše oči. Mlhu tvoří japonské podnebí, které je vlhké a kopce jsou často zalesněny a blízko oceánu. Myšlenka je taková, že když není ukázáno vše, zachováme si také něco tajemného, můžeme toho sdělit mnohem více. Tento styl se uplatňuje také v obrazech *ukijo-e*, tedy obrazech probíhajícího, pomíjivého života.



Fig. 1: Dřevořez *ukijo-e*, Hideyori Kanó, Javor shlížející na Takao, ve sbírce Tokyo National Museum [Zdroj: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4a/Kano\\_Hideyori\\_-\\_Maple\\_Viewers\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg/800px-Kano\\_Hideyori\\_-\\_Maple\\_Viewers\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4a/Kano_Hideyori_-_Maple_Viewers_-_Google_Art_Project.jpg/800px-Kano_Hideyori_-_Maple_Viewers_-_Google_Art_Project.jpg)]

Dalším pojmem je *haši*, jeho obecný význam je okraj nebo okrajový stav. Původ tohoto slova můžeme najít ve významu slova loď. Pokud plujeme na lodi mezi dvěma břehy, můžeme hledat okraj nebo hranici na vícero místech. Dva břehy, mezi kterými proplouváme jsou z principu hranicí mezi vodou a zemí. Hranicí se stává ale i loď, která také odděluje vodu se souší. Navíc se loď pohybuje. Tím můžeme říct, že se jedná o pohybující se, řekněme dynamickou hranici mezi dvěma hranicemi.

Pro stejné slovo existují čtyři další významy, ale používají se pro ně čtyři různé znaky. Jeden z nich je periferie, ta může také přibližovat význam hranice. *Engawa* v tradičním japonském domě je hranice, hranice mezi vnějškem a vnitřkem. Zároveň je to veranda otevřená jak směrem ven, tak dovnitř. Další dva významy jsou schody a most. V západním pojetí most a schody nejsou hranicí, ale spíše jsou považovány za spojení mezi dvěma

hranicemi. V japonském pojetí jsou schody i most součástí hranic v pohybu. Krajinářská architektka a urbanistka Joko Kawai (atelier Pengiun Environmental Design<sup>2</sup>) jako příklad ve své přednášce pro newyorskou Japonskou společnost uvádí svatyni na ostrově Icukučima u Hirošimy.<sup>3</sup> Tato svatyně obsahuje všechny čtyři významy *haši*.

K návštěvě svatyně Icukušima je třeba jet na lodi. Takže už v tu chvíli jsme v/na pohyblivé hranici, a to, co vidíme před sebou, je brána *torii* označující území svatyně. Ale ve skutečnosti se do této svatyně dá vjet z jakéhokoli směru. Je to tedy otevřená hranice v pohybu. Dále je zde umístěn labyrint z *engawy*, tento prostor nejen odděluje vnitřek a vnějšek areálu svatyně, ale také je spojuje dohromady. V areálu se nachází také most, spojující dvě sféry. Jedna patří bohům a duchům, druhá je ta, ve které se nacházíme my, lidé. Dále se zde nachází prostor, který je vyvýšený nad okolní *engawy*. Na pódiu se konají představení a tance věnované bohům a duchům. Protože je pódium posvátnější než prostor, na kterém stojíme, jsou to dva různé prostory, které jsou spojené schodištěm tvořícím další hranici v pohybu.

Dalším pojmem je *ucuroi*. Je dalším z pojmů, které se řadí do konceptů rozostřené anebo rozmazávající se hranice, zahrnuje prostorovou změnu a pohyb. *Ucuroi* znamená postupnou a nevyhnutelnou změnu z jednoho stavu do druhého. Další jeho význam je odraz nebo promítání jedné věci do druhé. Oba významy označují pomíjivost a nestálost. K tomuto slovu se nevyhnutelně vztahuje jak čas, tak prostor. *Ucuroi* se často používá k popisu krajiny a symbolizuje také střídání ročních období. Můžeme jím popsat například kvetoucí třešeň a pokud pro ni toto slovo použijeme, znamená to, že její okvětní lístky právě začaly opadávat.

Dalším příkladem stavby, kterou Joko Kawai zmiňuje, je *Fénixův sál (Hoodo)* v buddhistickém chrámu *Bjódó-in* ve městě Uji v Kjótu. Popisuje chrám jako součást závěrečné fáze japanizace čínského chrámového komplexu. Chrámový komplex má po obvodu čínské stavby s pevnými a mohutnějšími zdmi, zatímco zdi vnitřních budov se s

---

<sup>2</sup> Webová stránka atelieru je dostupná z: <https://www.pedarch.com>. [Vyhledáno: 1. 5. 2022]

<sup>3</sup> KAWAI, Yoko. *Designing Mindfulness: Spatial Concepts in Traditional Japanese Architecture*. New York: Japan Society NYC. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gcGH6rgssfs&t=2216s> [Vyhledáno: 27. 04. 2022]

postupem let japonizace chrámového komplexu stali do té míry plošnější, že utvořily, jak říká Kawai, „lineární“<sup>4</sup> anebo také liniové stavby. Před *Fénixovu síň* jako součást chrámového areálu byla umístěna rozsáhlá vodní plocha a tím vznikl dvoudimenzionální odraz trojdimenzionálního chrámu ve vodě. Tím se součástí *Bjódó-in* staly dva obrazy-odrazy. Ani jeden z nich není stabilní a podle Kawai není ani *reliable* – spolehlivě, uvěřitelně anebo stabilně určený. Pro navrhování zahrad toto slovo pak označuje také ideální návrh, který se se změnou slunečního osvětlení přizpůsobuje a proměňuje.<sup>5</sup>

Třetím termínem je *miči-juki*, který odkazuje na pohyb člověka. Slovo znamená cestování z jednoho místa na druhé, ale ve vztahu jak k prostoru, který jsme za určitý čas překonali, tak k času, který jsme cestování strávili a v průběhu cesty uplynul. Pojem *miči-juki* má mnohé společné s *jugen*. Myšlenka termínu *jugen* (viz. výše) je něco skrývat jak bohům, tak umělcům. *Miči-juki* je myšlenka skrývání něčeho před lidmi, kteří se pohybují, cestují, tedy prožívají pohyb a cestu. Pohledy lidí jsou jakoby napůl zastřené, zablokované. Diagramy z knihy *Space in Japanese Architecture* od historiků Mitsuo Inoue a Hiroshiho Watanabe nastiňují tuto problematiku<sup>6</sup>:

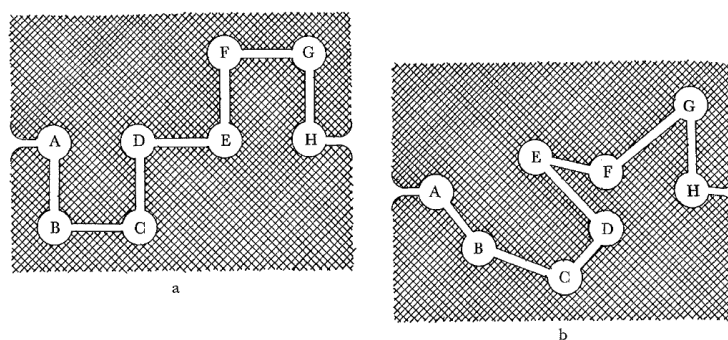


Fig. 103. Diagram of movement spaces; characteristically, *a* and *b* are equivalent.

Fig. 2: Diagram pohybu po prostoru, Mitsuo Inoue

Tyto diagramy ukazují prostorové jednotky A-H (budovy, místnosti a chodby) ve dvou různých případech a) a b). Šedé šrafování představuje tmou, takže tyto cesty jsou ve tmě.

<sup>4</sup> KAWAI, Yoko. *Designing Mindfulness: Spatial Concepts in Traditional Japanese Architecture*. Ibidem.

<sup>5</sup> KAWAI, Yoko. Ibidem.

<sup>6</sup> INOUE, Mitsuo, WATANABE, Hiroshi. *Space in Japanese Architecture*. New York: Weatherhill, 1985, s. 144. ISBN 0834801930.



Pokud nevidíme půdorysný plán cest, mohou se nám při jejich průchodu zdát úplně stejné. Veškerá zatočení, která provádíme, jsou stejným směrem, liší se pouze úhel, který jednotlivé body mezi sebou svírají. Uspořádání míst není vůbec důležité, protože je nemůžete vnímat. Důležitá je prostorová rozlehlost, tedy to, co prožíváme, v jakém pořadí a v jakém čase.<sup>7</sup>

#### FILOZOFIE ŠEDÉ (*rikjū grey*) – Kišó Kurokawa

Jev anebo fenomén *rikjū grey* popsal architekt Kišó Kurokawa nejdříve v samostatné studii publikované v časopisu *The Japan Architect* (Japonský architekt, 1977) a ve stejném roce také v knize *The Culture of Gray* (Kultura šedé). K této studii se pak vrátil ve své knize *Each one a Hero: The Philosophy of Symbiosis* (Každý hrdinou: Filozofie symbiózy, 1994)<sup>8</sup>:

*Vjem Rikjū gray reprezentuje estetiku ambivalentního nebo mnohoznačného významu. (...) Jak ukázal Isamu Kurita (...), termín Rikjū gray nemá jasný původ a zde ho používám jako čistě symbolický termín, který vyjadřuje mnohost významů anebo také nejednoznačnost japonského otevřeného prostoru (open space). Jak ukáží, podobný estetický vjem vyjadřuje západní manýrismus 17. století, barok a moderní architektura kempování a kempů (in modern Camp).“ [Kurokawa, 1994, nečíslováno]*

V tradici spojené s čajovým obřadem se jedná o barvu *charcoal gray*, tedy doslova uhlíkovou, výstižněji snad *antracitovou šed*, respektive tmavě šedou, která se stala známou jako *Rikjū gray*. Do té doby byla v tradici vnímána spíše jako barva „krys a popela“, ale v pozdní době Edo (1600–1868) získala, jak píše Kurokawa, velkou popularitu společně s hnědí a námořnickou anebo indigovou modrou jako vyjádření komplexního konceptu *iki* – bohatství ve střídmosti. Obliba tmavě šedé barvy se šířila s oblibou čajového obřadu (Sen no Rikjū byl čajovým mistrem) a začala být rozlišována celá škála šedí: Fukagawská šed, stříbrošedá, indigová šedá, narezavělá šed, zesinalá levandulová, šedě vínová a hnědá, lea také holubí a čočková šed.<sup>9</sup> Jemné rozdíly v barevných tónech byly v té době považovány za velmi přitažlivé. Vystihovaly dobové naladění, vytříbenou, rafinovanou mnohoznačnost a kultivovanou rétoriku. Oblíbená byla také *Rikjuiro gray*, tedy nazelenalá šedá (barva

---

<sup>7</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>8</sup> KUROKAWA, Kisho. *Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis*. London: Academy Editions, 1994. ISBN 978-1854903044. Dostupné z: <https://www.kisho.co.jp/page/292.html>. [Vyhledáno: 07.02.2022]

<sup>9</sup> Ibidem.

zešedlých čajových lístků), ale této barvě se Kurokawa nevěnuje, preferuje šed' uhlí *Rikjū gray*, protože podle něj přesně charakterizuje:

*konfrontaci anebo kolizi rozmanitých kontradiktorických prvků a vystihuje okolnosti za jakých se tyto elementy vzájemně ruší (cancel out), nulují, vyrovnávají a nabývají koexistenci a kontinuitu. Tuto okolnost je možné popsat jako asenzuální/duchovní. Možná mistr Sen no Rikjū vědomě – prostřednictvím estetiky Rikjū grey – usiloval o utváření dvoudimenzionálního světa rovin dočasně zamrzlých v čase a prostoru. (...) V procesu poskytování racionálně a jasně členěných prostorů byly zcela opomíjeny přednosti mlhavého a nediferencovaného prostoru, který přirozeně existuje mezi vymezenými oblastmi. [Kurokawa, 1994, nečíslováno]*

Rozdíl mezi západním a japonským pojetím prostoru vidí Kurokawa v rozdílu mezi prostorovou *konfrontací* a prostorovou *kontinuitou*. V tomto srovnávání podle něj západní architektura vznikla na základě konfrontace s přírodou a z impulsu k jejímu ovládnutí. Ve smyslu oddělení vnitřních a vnějších prostor považuje kamennou zeď, která ostře odděluje vnitřek od vnějšku, v západní architektuře za nesmírně významnou. Japonské pojetí prostoru ale sahá k objetí přírody a k dosažení jednoty a harmonie s ní. Dalším důvodem, proč se v Japonsku nerozvinula úplná (statická a neprůhledná) zeď, byla podle Kurokawy otázka materiálu: hlavním stavebním materiálem se stalo dřevo, nikoli kámen. Ještě významnější však bylo, že v tradici se vědomě usilovalo o to, aby se vnitřní a vnější prostor vzájemně prostupovaly.<sup>10</sup>

Všechny prvky tradiční japonské architektury mají podle Kurokawy tendenci rozpouštět se v šedavém soumraku – tím ztrácejí optickou perspektivu ale také plastický, trojrozměrný charakter. Jedná se tedy o redukci trojrozměrnosti na svět rovin – je to kontinuum, v němž koexistují protichůdné prvky a je to kvalita, která rozpouští hranice mezi nesourodnými rozměry. Kišo Kurokawa definoval *rikjū grey* jako prostředek schopný transformovat prostor do sledu anebo také série dvourozměrných prvků. Z pohledu evropské filozofie se tím jako architekt hlásí k fenomenologii, kterou ve 20. století rozvíjeli filozofové Kjótské školy a jejich následovníci.

---

<sup>10</sup> Ibidem.



Tento Kurokawův koncept je diskutován i v současném japonsko-evropském kontextu, s výzkumným laboratoriem Kenzô Kuma na Tokijské univerzitě spolupracovali dva italští badatelé Salvator-John Liotta a Matteo Belfiore a výsledkem jejich spolupráce je antologie textů různých autorů s krátkým Kumovým úvodem.<sup>11</sup> Interpretují také Kurokawovo pojetí prostoru:

*tradiční prostorové prvky návrhu, jako jsou stropy, výklenky a stěny, působí autonomně – to mimo jiné znamená, že se nacházejí ve vzájemně nezávislých rovinách dvourozměrného světa. Heterogenní prvky vzájemně popírají (deny) jakýkoli přímý trojrozměrný vztah. (...) Podobně Rikjū gray je médium, ve kterém to, co je trojdimenzionální, kubický, plastický (skulptivní) substanciální prostor s jedním významem se mění bez jedné své dimenze na rovinu, asenzuální prostor s multiplicitou významů. [Kurokawa, in: Lotta, Belfiore, Kuma 2010, s. 55]*

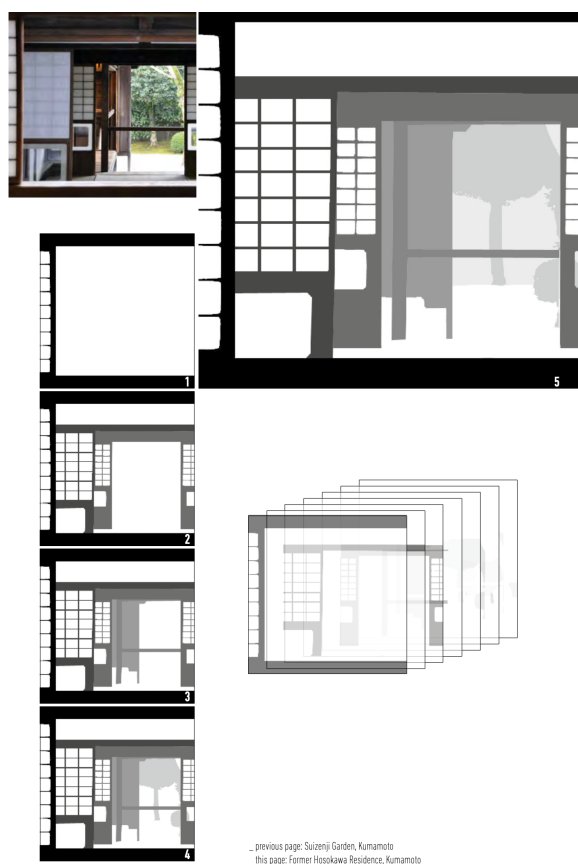


Fig. 3: Sled dvourozměrných prvků výhledu z Residence Hosokawa, Kukamoto. LIOTTA, Salvator-John, BELFIORE, Matteo, KUMA, Kengo. *Patterns and Layering: Japanese Spatial Culture, Nature and Architecture*. Berlin: Gestalten, 2012, s. 76-77. ISBN 9783899554618.

<sup>11</sup> LIOTTA, Salvator-John, BELFIORE, Matteo, KUMA, Kengo. *Patterns and Layering: Japanese Spatial Culture, Nature and Architecture*. Berlin: Gestalten, 2012, s. 5. ISBN 9783899554618.

*Oku* 奥 je prostor<sup>12</sup>, který byl popsán architektem Makim. V tradiční japonské kultuře vznikl na označení principu vnitřního nebo niterného. Tento princip bývá charakterizován také jako:

*Oku je pocit pronikání vrstvami cibule, znamená něco abstraktního, hlubokého, nejniternějšího, co sahá daleko dozadu, je nejméně přístupné a hluboké.* [Dan, 2010, s. 25-1]

V souvislosti s prostorem použití tohoto termínu vychází z pojmu *okojuki*, neboli hloubky. Označuje relativní vzdálenost nebo pocit vzdálenosti v daném prostoru. Japonci slovo *oku* používají v kombinaci s dalšími slovy, jakou jsou *oku-dokoro* (vnitřní místo), *oku-guchi* (vnitřní vchod), *oku-ša* (vnitřní svatyně), *oku-jama* (horské zákoutí) a *oku-zašiki* (vnitřní místnost), přičemž každé z těchto užití se vztahují k fyzickému prostoru, který odkazuje na věci neviditelné, ale přítomné ve skryté podobě. Maki v knize *Nurturing Dreams – Collected Essays on Architecture and the City* (Obohacující sny – sebrané eseje o architektuře a městě)<sup>13</sup> cituje malíře a esejistu Usami Eidžiho a uvádí, že tento autor si niternosti všímá v labyrintu, který je vytvářen klikatými chodbami hostinců v japonském stylu v turistických letoviscích. Edidži uvažuje o tom, že toto složité rozdělení prostoru není jen důsledkem postupného přibývání dalších místností a přístavků nebo architektonických koncepcí vynucených topografií a krajinou, ale že také odpovídá japonskému sklonu k labyrintům a odráží jej.<sup>14</sup>

Maki se v této souvislosti také zabývá japonským typem domu *mačija*, který se táhne od ulice směrem do hloubi pozemku, na kterém je postaven. Při vstupu do domu se vstupní prostor *genkan* napojuje přes prostory určené pro přijímání hostů až po nejvíce privátní místnosti domu hlouběji směrem do městského bloku. Za přijímací místností se nachází místnost pro kuchyni s obývacím pokojem.

---

<sup>12</sup> DAN, Li. "The Concept of 'Oku' in Japanese and Chinese traditional paintings, gardens and architecture: a comparative study." Kyushu University, 2010, 25-1. Dostupné z <https://www.hues.kyushu-u.ac.jp/education/student/pdf/2009/2HE08084E.pdf> [Vyhledáno: 10. 03. 2022]

<sup>13</sup> MAKI, Fumihiko, MULLIGAN, Mark. *Nurturing dreams: collected essays on architecture and the city*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008. ISBN 978-0-262-13500-9.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 154.

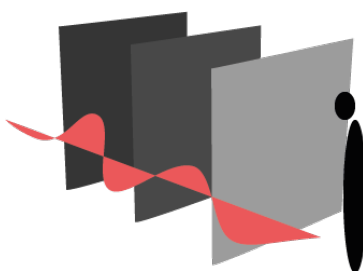
*Byl jsem ohromen složitostí orientace a hustotou prostoru, která se projevovala na celkové podlahové ploše pouhých asi 26 metrů čtverečních. [Maki, 2008, s. 156]*



*Fig. 4: Plán městského domu v Kjótu. [Maki, 2008, s. 154]*

Maki poukazuje na to, že trojrozměrný prostor, který člověk obývá, se odhaluje až při pohybu v něm. Když se člověk pohybuje prostorem, vždy je něco před ním a lidská zvědavost lidi vede k tomu, aby se pohybovali stále vpřed a hledali hlouběji. Tento princip *oku* se uplatňuje v historii a Maki na ni navazuje: japonské vesnice se formovaly hlavně v nížinách, hory se stávaly vznešenějším prostředím, až se staly tabuizovanými oblastmi, které byly předmětem uctívání. Japonská vesnice má v Makiho charakteristice protáhlý tvar podél silnice a vyčnívá nad plochy rýžových polí. V pozadí se většinou zvedají hory.

*Kolmo na osu silnice (světská osa) vede osa náboženská, která vesnici spojuje se svatyní na úpatí hory. Ta se v horách nachází proto, že se věří, že důležité věci by měly zůstat skryty. [Maki, 2008, s. 158]*



*Fig. 5: Průchod vrstvami „šedi“*

Nad konceptem *oku* se dále zamýšlím v souvislosti se dvěma příklady. Prvním z nich je stavba samotného autora úvahy o prostoru *oku*. Jedná se o Makiho *Spiral Building* (1985) v Tokiu. Maki zde pracuje s kolážovitou a fragmentární kompozicí na fasádě. Při vstupu do budovy je náš pohyb směrem do centra dispozice hlídán a jsme naváděni hlouběji a hlouběji. Míjíme recepci, kavárnu a další galerijní prostory. Nejhlouběji se nachází prostor galerie tvaru kruhu, kolem kterého se vine spirálovitá půlkruhová rampa do dalšího patra.

Tato galerie je „koncentrický střed“ obalený do vrstev dalších dostředivých prostor, které chrání ale také odstředivě rozvrstvují kruhovou galerii směrem do exteriéru, nabalují se na sebe a vytváří fasádu.

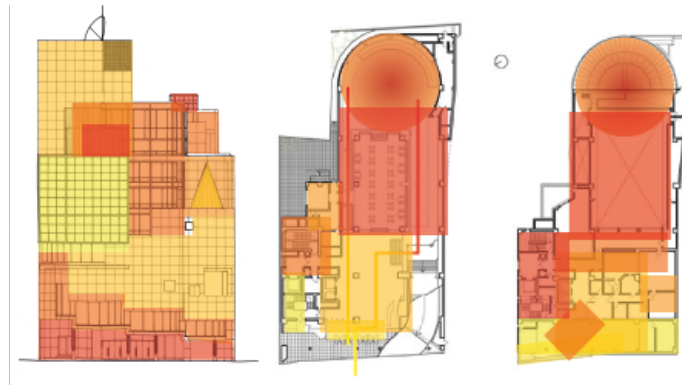


Fig. 6: Kolážovitá a fragmentální kompozice na fasádě a v půdoryse Spiral Building (1985)

Další stavbou je Vila Kacura, ve které je oku vyjádřeno způsoby a četností, hustotou zabočení směrem hlouběji do dispozice. Vnitřní prostory se vrství směrem do nejhlubšího středu a opačným směrem se rozvolňují.

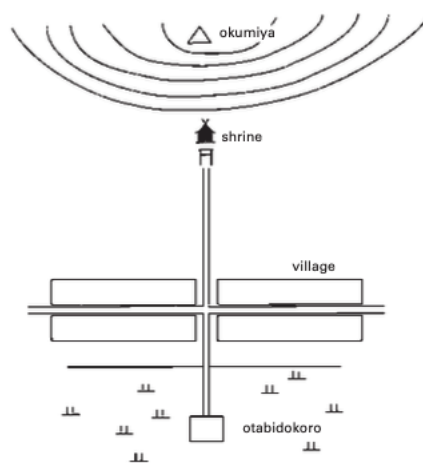


Fig. 7: Schéma archetypální japonské vesnice s „oku“ ukrytým hluboko v horách [Maki, 2008, s. 156]

## PROSTOROVÉ VRSTVENÍ V JAPONSKÉ ARCHITEKTONICKÉ TRADICI A JEHO ZNÁZORŇOVÁNÍ

Architekt, který vystudoval také klasickou a moderní japonštinu na univerzitě v Tokiu, Gunter Nitschke se zabývá také tím, že v Japonsku se vyvinulo znázornění architektury a architektonického prostoru technikou *okoši-ezu*. Až po raný novověk byly v Japonsku architektonické kresby spíše hrubými náčrty s instrukcemi. Zatímco západoevropští architekti kreslili své plány pomocí ptačí/žabí perspektivy nebo v izometrických a axonometrických figurách na pozadí, japonští mistři stavitelé kreslili své plány v rovině nebo v čelních pohledech. I tato praxe ilustruje způsoby prožívání a uvažování o prostoru a také způsoby jeho navrhování a promítání do roviny v japonské architektuře – lze je také chápat jako předchůdce diagramů a současného diagramatického navrhování a zobrazování architektury.<sup>15</sup> V Japonsku byla optická perspektiva přijata až kolem 17. století a místní umělci ji různými způsoby reinterpretovali. Ve srovnání s uměním, zobrazování architektury podléhalo vlivu technik zobrazujících hloubku procesem přidávání dvourozměrných prvků.

Umělci zobrazovali domy a život v Japonsku také ve svitcích *emakimono*. Jeho rozvinutí a svinutí poukazuje na to, že zobrazený zážitek se odehrával v čase – v průběhu určitého časového úseku anebo období. Výjevy na svitcích nejsou zaznamenány jako souvislé panorama, ale jako sled významných událostí – jedná se o sérii nezávislých, diskontinuitních výjevů. Kromě toho architekti využívali také techniky, která dovoluje nahlížení dovnitř axonometricky zobrazeného domu. V některých částech obrazu mohou být odstraněny střechy, takže je vidět přímo do budov a místností. Stejně jako u ostatních zobrazovacích technik je i v tomto případě potřeba zachytit sled obrazů a spojit je v mysl. V kombinaci se zastíněním *jugen*, které bylo docíleno stromy nebo mraky, architekti vyjadřovali onen již zmíněný moment neviděného, tajemného.<sup>16</sup>

Účinek hloubky v architektuře a krajině je ale úzce spjat s tím, na co se italští badatelé Liotta a Belfiore společně s Kengo Kumou odvolávají jako na „*koncepci vypůjčené krajiny*“,

---

<sup>15</sup> ITO, Toyo: "Diagram Architecture". *Kazuyo Sejima 1988 – 1996. El Croquis*, 77, 1, 1996.

<sup>16</sup> NITSCHKE, Günter. *MA — The Japanese Sense of Place*, s. 154.

tedy na způsob viditelnosti překrývajících se rovin krajiny. Jde v něm o „zakrytí zasahujícího prostoru,“ které má za následek, že vzdálená přírodní scéna je opticky předsunuta dopředu, takže se oku jeví jako součást architektury:

*Japonští projektanti našli velmi odlišný, ale stejně účinný způsob propojení tektoniky s přírodním kontextem. Toho je dosaženo pečlivě navrženým rámem umístěným v určité vzdálenosti od diváka, který je obvykle z přírodního rostlinného materiálu, stromů a živých plotů. Rám je umístěn tak, aby esteticky ořezal surový pohled a zároveň zakryl mnoho prostorových hloubkových indicií, které by za normálních okolností naznačovaly skutečnou vzdálenost mezi pozorovatelem a vzdálenou krajinou. Toto zakrytí zasahujícího prostoru má za následek, že vzdálená přírodní scéna je předsunuta dopředu, takže se jeví jako součást zastavěného popředí. [Liotta, Belfiore, Kuma, 2012, s. 65]*

Na příkladu japonské zahrady architekt Hiromi Fudžii analyzuje prostor vrstev ve svém článku „Concatenate Multi-layered Space“ (Zřetězený mnohovrstevnatý prostor)<sup>17</sup>. Poukazuje na to, jak absence volného průhledu v těchto zahradách vytváří v každém okamžiku mnohost krajin, ve srovnání s jedním průhledem anebo výhledem ve francouzských zahradách, kde je zámek jako střed rozsáhlých zahrad vždy vnímatelný a celé uspořádání je zcela průhledné. Aby bylo dosaženo této průhlednosti, stávají se francouzské zahrady „zcela konstruovanými prostory“, zatímco japonské zahrady se jeví jako „nekonstruované“, přestože jsou pečlivě vytvořeny člověkem. Záměrem při tvorbě japonské zahrady není dosáhnout úplné přehlednosti ani nepřehlednosti, ale „mnohovrstevnaté průhlednosti“. Na rozdíl od úplné, „doslovné průhlednosti“, která umožňuje divákovi pozorovat prostorovou hloubku z jednoho bodu, mnohovrstevnaté průhlednosti je dosaženo prolínáním více vjemů, které umožňují divákovi, aby interpretoval kompozici v souladu s tím, jak se pohybuje v prostoru. Fudžii poukazuje na to, že japonské zahrady takový stav, respektive jev mnohovrstevnatých průhledů umožňují, neboť umožňují proměnu vidění.

*Mnohovrstevnatá zahrada je především metonymická. Je tomu tak proto, že krajina vzniká systematickou činností, jako je aberace, překrývání a transformace. Pohled člověka a předměty vidění jsou rozptýlené; oko putuje klikatou cestou kolem fragmentů mozaikovitě krajiny, kde nelze měřit vzdálenosti. [Fujii, 1987, s. 104]*

---

<sup>17</sup> FUJII, Hiromi. Concatenated, Multilayered Space. In: *The Architecture of Hiromi Fujii*. FRAMPTON, Kenneth (ed.) New York: Rizzoli, 1987.

Pokud pochopíme to, co dává japonským zahradám schopnost stát se tímto způsobem také „generátory významu“, může nám to podle Fudzii pomoci obnovit podobné prostorové kvality v různých jiných prostředích, včetně obytného prostoru, jehož cílem je poskytovat bytové prostředí jednotlivci i komunitě. Vícevrstevná průhlednost, pokud je přizpůsobena interiéřům, může být pak také užitečným nástrojem pro zachování individuality obyvatel ve společném prostoru.

ARCHITEKTURA DRAMATU, MASKY A TICHA; HRAČKY, PUZZLE A HRY; *Form follows fiction* (Takefumi Aida)

Ve své eseji „Silence“ (Ticho, mlčení) architekt Aida formuluje své strategie navozování ticha ve čtyřech různých směrech, respektive čtyřmi způsoby: a) „eliminací“: redukcí geometrických forem aby bylo dosaženo (geometrické) jednoduchosti; b) „zmizením“: splynutím budovy s přírodou a navrácením budovy přírodě (vrstvením a prostupováním přírody a architektury); c) „aluzí“ (náznakovým, nepřímým odkazem, narážkou), tedy geometrickými a fyzickými formami asociujícími klid, který lze nalézt v japonských svatyních, chrámech; a konečně c) „personou“, obalením geometrické/stavební figury do masky (*kamen*) – v té chvíli se maska stává jistou podkategorií ticha.<sup>18</sup>

Aidovy způsoby prezence-mizení do jisté míry rezonují s biologickou strategií „maskování“ (mimikry), kdy zvíře splývá s pozadím tím, že na sebe bere barvu tohoto pozadí; například barvy luční kobyly, bílé sovy, chameleona atd. (nebo se zvíře spoléhá na vzory kontrastních barev, aby rozbilo svůj zdánlivý tvar, ať jsou to vzory flóry anebo fauny). Aida se ale o tento jev nezajímal jen v oblasti biologie, pracoval s ním jak v kontextu divadelní masky (masky japonského divadla Nô) tak v souvislosti s díly holandského kulturního historika Johana Huizinga a francouzského sociologa Rogera Cailloise – tedy v souvislosti kulturním a sociálním významem hry.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> HSIEH, L. Lisa. *ArchiteXt: The Readable, Playable and Edible Architecture of Japanese New Wave* (doctoral dissertation), Princeton: Princeton University. 2013, s. 162. Dostupné z: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp016q182k27r>. [Vyhledáno: 19.04.2022]

<sup>19</sup> CALLOISE, Roger. *Man, Place and Games*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1961. Francouzské vydání publikováno 1958.

Jako příklad práce s divadelní maskou můžeme uvést Aidův dům *Nirvána* (1972). Jeho čelní fasáda odkazuje na masku divadla Nó anebo také na lidskou tvář. Masky divadla Nó (*omote* – tvář) je zajímavá tím, že má 60 základních a více než 200 diferencovaných typů – povahy a výrazů tváře – podle typů divadelních postav. Pokud postavy vystupují bez masky (například některé dětské postavy), hrají s neutrálním výrazem ve tváři: tvář se stává jejich maskou. Herec si pro svou roli vybírá charakteristickou masku, která – pokud herec skloní nebo zakloní hlavu –, může odkazovat na další maskou nevyjádřené výrazy, emoce a naladění postavy<sup>20</sup>.

Jedním z příkladů Aidovy architektury zjevnosti-mizení a přítomnosti-absence může být zase budova školky *PL Institute Kindergarten* v Ósace (1974). Architekt zde pracuje s maskováním architektury a hrou na její optické ukrývání se a transformaci. Připomíná nadzemní bunkr na čtvercovém základu s rozsáhlými šikmými zdmi, zcela pokrytými trávou. Povrch a barva se mění se změnami počasí. Ve druhém jeho díle, penzionu *Pension-Style Hotel* ve městě Šiobara (1977) Aida vytváří nízkou střechu mírně zvlněné stavby, která se přizpůsobuje topografii, takže budova působí jako prodloužení krajiny. V zimě se zakrytá sněhem ztrácí v přírodě.

Aida chtěl reagovat na modernismus, ale idea *Form follows function* / forma následuje funkci pro něj nebyla vhodné východisko.

*Přemýšlel jsem, jak by bylo možné vymanit se z úzkých měřítek modernismu nebo jak vynahradit to, co v modernismu chybělo, když mě náhodou napadlo slovo hravost...*  
[Aida, "On Playfulness and Toy Blocks," 43.]

Aida pak navrhuje svou vlastní verzi této funkcionalistické maximy v podobě: *Form follows fiction*, forma následuje fikci. Zdůvodňuje, že v japonštině se slovo fikce používá ve čtyřech významech: 1. imaginace, výmysl, něco vyfabrikované; 2. literatura, která popisuje vymyšlené události a osoby; 3. lež; 4. hypotéza.

---

<sup>20</sup> "Noh Terminology". Dostupné z: <https://db2.the-noh.com/edic/>. [Vyhledáno: 10.04.2022]



V evropské architektuře moderny pracoval s otázkou masky a prostoru Adolf Loos<sup>21</sup>:

*Stali jsme se lidmi kultivovanějšími, jemnějšími. Primitivní lidé se museli odlišovat různými barvami, moderní člověk potřebuje své šaty jako masku. Jeho individualita je natolik silná, že již není možno ji vyjádřit kusem oblečení. Své vlastní vynalézání soustřeďuje na jiné věci. [Loos, 1929, s. 150]*

Masku – oblečení připodobňuje k fasádě domu:

*Dům nemusí zvenjšku říkat vůbec nic. Veškerá jeho bohatost musí být namísto toho zřejmá v interiéru. [Loos, 1914, in: Colomina, s. 528]*

Přesto to neznamená, že by vnějšek jeho stavby vůbec nepůsobil ve vztahu k vnitřku. Americká kritička a teoretička architektury Beatriz Colomina<sup>22</sup> o tom píše:

*Zdá se, že Loos zavádí radikální rozdíl mezi interiérem a exteriérem. Domněnka, že exteriér je pouze maska, která obléká již existující interiéru, je nesprávná, protože interiéru a exteriér vznikají současně. Když Loos například navrhoval Ruferův dům, používal model, který se dal rozebrat, a umožňoval tedy současně rozložení vnitřního a vnějšího prostoru. Interiéru není jen prostor uzavřený fasádou. Vytváří se spousta hranic, a napětí mezi vnitřním a vnějším prostorem spočívá ve stěnách, které vnitřní a vnější prostor oddělují. Jeho status je narušen Loosovým potlačením tradičních forem ztvárnění. Pochopit interiéru znamená pochopit stěny obsahující otvory. [Colomina, 2013, s. 528]*

---

<sup>21</sup> LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna*. Praha: Orbis 1929. Znovu publikováno: Idem: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001. ISBN 80-86359-06-9.

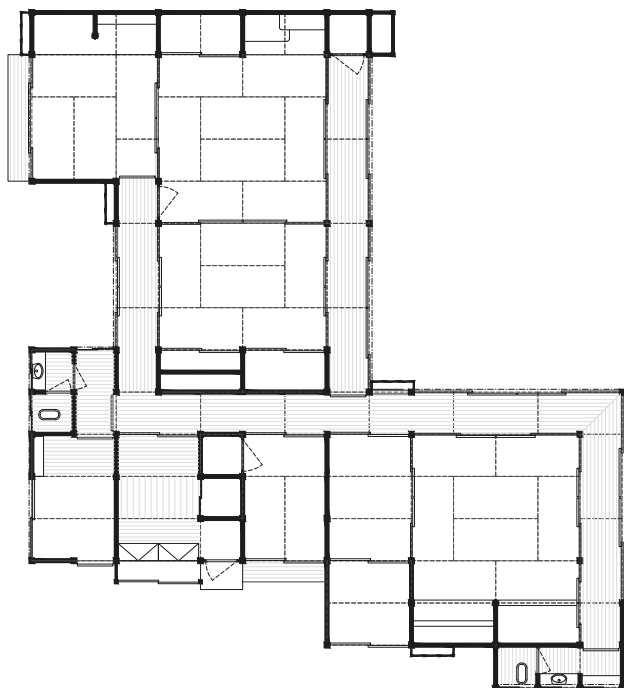
<sup>22</sup> COLOMINA, Beatriz. „Stěna s otvory. Domáci voyeurismus“. *Česká a slovenská architektura 1971-2011*. ŠEVČÍK, Jiří, MITÁŠOVÁ, Monika (eds.) Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2013, s. 521-542. ISBN 978-80-87108-28-4.

## 2. Krátké úvahy nad vybranými architektonickými díly. Inspirace

Deset vybraných staveb sleduje tři podoby anebo také stádia architektonické výměny idejí mezi „západem“ a „východem“. V první fázi jsem si zvolil tři prostorové „ikony“ tradiční japonské architektury, které formovaly další vývoj architektury na japonském souostroví a také v Evropě a USA. Další čtveřicí jsou stavby japonských architektů 20. století, které vychází z japonských tradic tvorby prostoru, ale jsou novým způsobem interpretovány a obměňovány. Tímto vznikají osobité nové prostory a novotvary (kapitola Japonské stopy). Poslední trojicí jsou stavby českých architektů, které jsou formovány jak domácí (československou a českou) tak japonskou architektonickou tradicí a modernou (kapitola České stopy). Všechna díla jsem vybral jako studijní příklady tvorby prostoru ale také inspirace pro mé vlastní uvažování a diplomní návrh.

### 2.1 Prostorové „ikony“: od obecného ke konkrétnímu: dům – čajovna – vila

#### 2.1.1 Dům – příklad japonského tradičního bydlení<sup>23</sup>



<sup>23</sup> YOSHIDA, Tetsuro. *Das japanische Wohnhaus*. Berlin: Ernst Wasmuth, 1954. ISBN 9783803001153.

Mezi architekty, kteří ve 20. století pěstovali vztahy mezi východem a západem byl také Tetsuró Jošhida. Na své evropské cestě se seznámil například s Hugo Häringem a Ludwigem Hilberseimerem. V knize *The Japanese House* (Japonský dům, 1935) podal výklad japonského domu a tato kniha se v Evropě stala zdrojem poznání stavitelských a architektonických tradic japonského bydlení.

Japonský tradiční dům obecně se vyznačuje rostlou dispozicí směrem od vstupu na pozemek do dalších částí pozemku, zahrady. Hlavním vstupem se dostáváme do předsíně, odkud pokračujeme do celého domu. Komunikace (*engawa*) se ve směru průchodu vilou větví a z jedné strany ji zcela obklopí. Je na uživateli a návštěvníkovi, kterou cestou domem se sám vydává. Přes *engawu* je možný vstup do zahrady skrze neopracované, nebo jen minimálně opracované kameny *fumi-iši* – ty působí jako mezistupeň mezi vyvýšenou konstrukcí *engawy* a zahradou. Ohraničí tím hlavní obytné prostory domu, které jsou od komunikace odděleny posuvnými zástěnami *šódži*: vytváří stín a zároveň průhled do zahrady.

I samotná *engawa* může tvořit zeď, hranici, předěl ale také meziprostor obytných částí domu a zahrady. Celá tato komunikace může být úplně uzavřena pomocí *amado*, dřevěných posuvných okenic, které se zatahnou, když je potřeba zastínění, či ochrana před nepříznivým počasím (bouřková okenice). Tyto okenice se posunují po kolejnicích a celé je lze schovat do *tobukuro*, dřevěné kapsy. Tím vytvoří třetí vrstvu *engawy*. *Engawa* může být tedy třívrstvá zeď, nebo prázdný prostor, sloužící k průchodu domem, který je obklopený dvěma stěnami. Může se stát součástí zahrady, pokud jsou zasunuty okenice, které ji v tom brání při nepříznivém počasí. Dalšími vrstvami jsou úložné prostory, ty jsou nepropustné, zároveň jsou to dutiny. Zdí se stává také prostor určený pro hygienu, který je umístěn v meandrech fluidního a variabilního prostoru.

*Hierarchie vnitřního členění domu je zřejmá již z půdorysu, zejména z velikostí místností. Reprezentativní místnost je největší s rozměrem osmi tatami, nejmenším prostorem jsou uspořádání o třech tatami jakou je právě předsíň. Obytná místnost a přijímací místnost mají stejný, největší rozměr ze všech místností v domě. V přijímací místnosti je klasická reprezentativní dvojice tokonoma a tana. Tokonoma je následně v obývací místnosti vypuštěna a nahrazena skříní pro uschování futonu. Obývací místnost se stává centrálním prostorem, kam směřují veškeré cesty domem. [YOSHIDA Tetsuro, 1954, s. 127]*

Směrem od vstupu do domu se podlaha postupně navyšuje, pod konstrukcí podlahy se nachází *en-no-šita*, prostor, který celou podlahu odděluje od zemského povrchu. V předsíni se podlaha zvedne, odděluje tím prostor venkovní a vnitřní, poukazuje na zutí bot a následné nakročení vpřed do interiéru domu.

Nosnou konstrukci domu tvoří sloupy *hašira* v pravidelném rastru, obklopují vždy jednotlivé prostory místností, které nijak nenarušují, sloupky jsou vynechány. Tyto nosné sloupy obklopují také úložné prostory nebo místnosti určené pro hygienu. Mezi sloupy jsou umístěny nenosné, zcela neprůsvitné výplně zdi, popř. průchody do dalších místností pomocí různě průsvitných ploch.

Osamu Okamura přispívá do publikace *Problémy moderny a postmoderny* vzhledem do knihy od Edwarda S. Morse (Japonské domy a vše, co k nim patří) zobecněním domu tím, co je pro něj charakteristické: asymetrické rozvržení hmot nízké stavby bez podkroví a „zatuchlých“ sklepů, dále otevření stěn do exteriéru – „rozbití základního objemu na vícero hmot“. Dům uplatňuje silně přesahující střechy s nízkým sklonem, které podporují horizontální objektu a jeho splynutí s přírodou. Používá jednoduché kombinace přírodních materiálů, včetně neopracovaných anebo jen základně opracovaných a v prostoru přiznává konstrukci domu. Otevřený půdorys obytných prostor je dělený pouze nízkými přepážkami a zástěnami. Dům charakterizuje celkově zmenšené měřítko – nízké stropy, vestavěný nábytek, modulace konstrukcí – tektonika a „organický“ detail (rostlý strom ve funkci sloupu). *Tokonomu*, duchovní centrum japonského domu, nahrazuje „západním“ krbem.<sup>24</sup>

#### 2.1.2 Čajovna – příklad čajovny *Bosen* v chrámu *Koho-an* v Kjótu, 1643 (Kobori Enšú)

---

<sup>24</sup> OKAMURA, Osamu. 1998, publikováno v: Oldřich Ševčík: "Problémy moderny a postmoderny", Vydavatelství ČVUT Praha 1998, 3. přepracované vydání. Dostupné z: <http://web.quick.cz/japan/wright.htm>. [Vyhledáno: 30.04.2022]

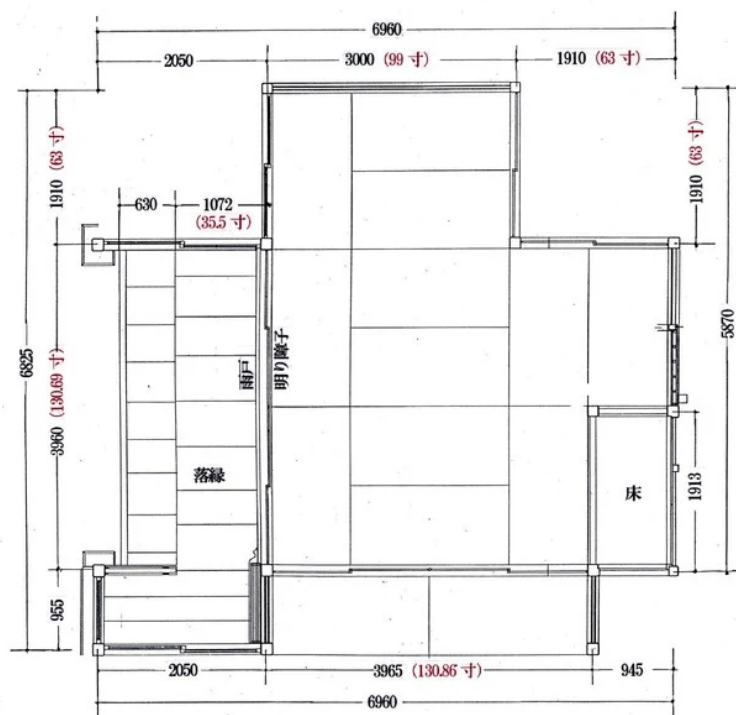


Fig. 8: Čajovna Bosen v chrámu Koho-an [Zdroj: [https://blogimg.goo.ne.jp/user\\_image/10/bd/d6e5d50bcf5509bdf0210bd768bd3369.jpg](https://blogimg.goo.ne.jp/user_image/10/bd/d6e5d50bcf5509bdf0210bd768bd3369.jpg)]

Zahrada chrámu *Koho-an* je propojená s veřejným prostorem pomocí kamenného mostu přes příkop. Po průchodu vstupní branou pokračuje návštěvník po dlažebních kamenných kostkách, hrubě opracovaných, které jsou uspořádány v rovině tak, aby tvořily rovný chodník *nobedan*. Kameny různých tvarů a struktur jsou položeny, aby vymezovaly dlouhou obdélníkovou pochozí plochu. Tento chodník se větví podobným způsobem jako *engawa*, zatáčí a mění směr, jak prostupuje zahradou. Při pohybu zahradou se cesta stáčí do pravého úhlu, v přímém pohybu jí zabraňuje vzrostlá borovice. Po dalších pár krocích cesta ústí ke stavbě *machiai*. Ta slouží k odpočinku a čekání na čajového mistra, který hosta přivítá. K dalšímu průchodu skrze zahradu a samotný dům je užívána zmíněná vyvýšená komunikace *engawa* nad ostatní zatravněnou a vydlážděnou plochou. Cesta dále pokračuje po kamenných stupíncích. Celá tato komunikace sestávající z kamenů je chráněná před deštěm vysunutou střechou.

Čajovna je zpravidla malá chýše, v tomto případě je to jedna ohraničená místnost jako součást většího celku, chrámu *Koho-an*. Při vstupu do čajovny se návštěvník musí sklonit u panelů *šódži*, které visí ze stropu. Jsou otevřeny jen do poloviny, takže člověk jimi vzpřímený neprojde. Slouží k projevení úcty před čajovým mistrem, ale také k ohraničení

výhledu do krajiny, který je rámovaný a komponovaný jako již výše zmíněná vypůjčená krajina. Takto připravený host tiše přistoupí ke svatyni. Pak se skloní a přikrčený vstoupí do místnosti malými dveřmi, které nejsou o moc vyšší než 90 cm. Tento postup se týkal všech hostů – vysokých i nízkých – a měl v nich vzbudit pokoru.<sup>25</sup>

Tvůrce čajovny Kobori Enšú komponoval pomocí různých prvků stín a reguloval klima uvnitř čajového domku. Zahrada stavbu ochlazuje díky odpařování vody ze zeleně působením slunečního záření. Hluboký převis střechy do zahrady zase zabraňuje přímému slunečnímu záření. Navýšení podlahy nad okolní terén dovoluje proudění ochlazeného vzduchu pod budovu a kolem ní. Tomu napomáhají i otvory v hlavním prostoru umístěné u podlahy a průchod vzduchu v konstrukci střechy. Kamenné umývárko na ruce pod přečnívající střechou vytváří zase mírné nepřímé osvětlení pomocí odrazů vlněk slunečního světla na stropě čajovny.

Prostorová struktura čajovny je tvořena dřevěnými sloupy *hašira* v pravidelném rastru, stěnami z nenosných panelů a posuvnými dveřmi *fusuma*, které uzavírají úložné prostory skříní. Tato prostorová struktura umožňuje jednak konání čajového obřadu a jednak jeho vazbu se zahradou.

### 2.1.3. Vila – příklad vily *Kacura* v Kjótu, cca 1620-1855 (různí autoři včetně Kobori Enšú)

---

<sup>25</sup> OKAKURA, Kakuzó. *Kniha o čaji*. Praha: Brody, 1906, s. 23. ISBN 80-86112-12-8.

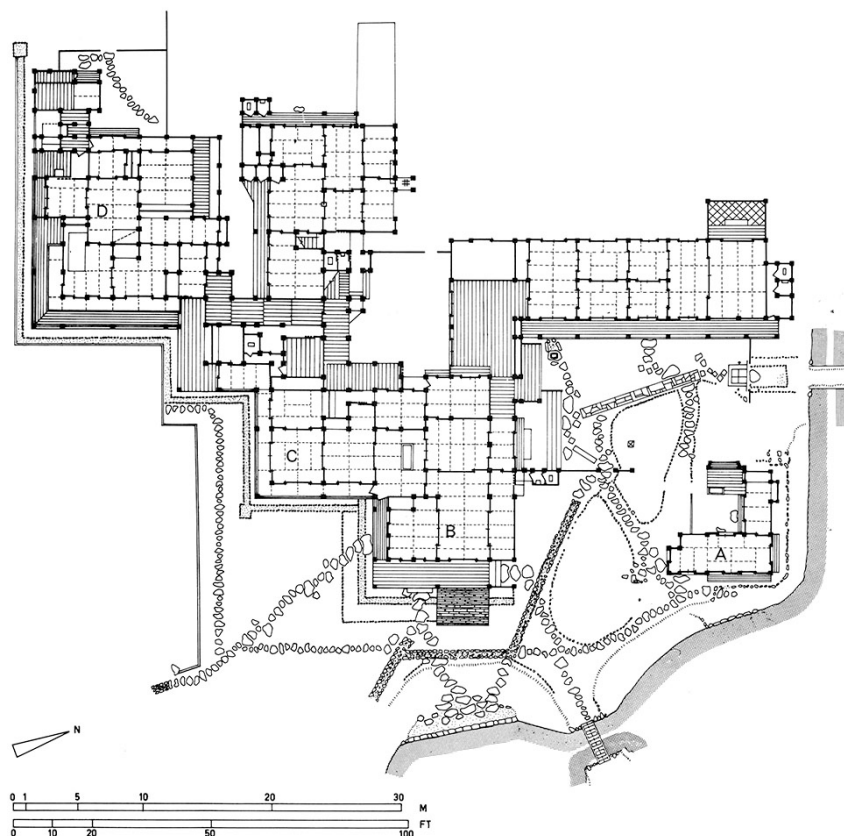


Fig. 9: Půdorys vily Kacura, [Zdroj: [http://hiddenarchitecture.net/wp-content/uploads/2015/07/katsura\\_003.jpg](http://hiddenarchitecture.net/wp-content/uploads/2015/07/katsura_003.jpg)]

Kacura byla postavena na počátku 17. století – stavba započala první, starou budovou Šóin a v průběhu let k ní přistavěli Střední Šóin, hudební pavilon a pak Šin Goten. Vila nebyla historicky brána jako symbol japonské architektury – to se změnilo až s příjezdem Bruno Tauta na japonské souostroví.

Jak uvádí japanoložka Helena Čapková, Bruno Taut byl spolu s dalšími umělci pozván do Japonska Centrem pro studium a vzdělávání v oblasti designu, aby vytvořil nový koncept moderního designu a architektury, který by reprezentoval národní identitu moderního Japonska. Tomuto spojení moderní inovace a japonské tradice nejvíce vyhovoval estetický styl, jež „prosazoval japonský sklon k jednoduchosti a umírněnosti výrazu“<sup>26</sup>. Čapková cituje Júko Kikučiovou, která jako klíčový moment v dobové debatě o designu v Japonsku identifikovala otázku: „co je japonské a co je japonskost“<sup>27</sup>. V první etapě to byl styl, který

<sup>26</sup> ČAPKOVÁ, Helena. „Marginální fenomén, nebo oběť orientalistického klišé? K vzájemným stykům japonských a evropských meziválečných avantgard“. *Umění : časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky*, 65, 2, 2017, s. 125.

<sup>27</sup> KIKUCHI, Yuko. „Visualising Oriental Crafts: Contested Notions of ‘Japaneseness’ and the Crafts of The Japanese Empire“. *The 38<sup>th</sup> International Research Symposium, Questioning Oriental Aesthetics*

měl vyhovovat zejména zahraničním zákazníkům, později se rozvinula myšlenka jednotného stylu pro lokální i zahraniční klientelu. A s rozmachem japonského impéria byla pak japonskost chápána jako „*extrakt Orientu*“<sup>28</sup>.

Bruno Taut ve svém díle *Fundamentals of Japanese Architecture* (Základy japonské architektury, 1936)<sup>29</sup> zmiňuje výrok významného japonského odborníka na orientální architekturu, profesora Ito, který se vyjádřil v jednom japonském odborném časopise:

*Před padesáti lety přišli Evropané a řekli nám: „Nikkó je nejcennější,“ a my jsme si to mysleli také; nyní přišel Bruno Taut a řekl nám: „Najcennější jsou chrám Ise a vila Kacura,“ a my jsme tomu opět uvěřili. [TAUT, 1936, s. 6]*

Vstup na pozemek vily *Kacury* se nachází na severu, je tvořen bránou, kolem které je vysázena zeleň na jedné straně, na druhé je vysoká zídka z vyplétaného bambusu a rákosí. Povrch země se mění a ze šterkového chodníku přechází přes jemné dlažební kostky až na chodník pečlivě vykládaný kameny. Před vstupem branou nevidíme budovu, ani kam dále směřovat, chodník zahne ve 45 stupních doleva. Vstupní prostor postupně přechází z úhledného chodníku, přes kompozici uskakujících kamenů, až k poslednímu stupínku *fumi-iši*, kterým venkovní cesta končí – následuje nástup na schodiště a do vnitřního prostoru domu.<sup>30</sup> Různou hustotou rozmístěných kamenů a intervaly mezi nimi je možno ovlivňovat rychlost i způsob – „choreografii pohybu“, zpomalení, zrychlení chůze, skoků, a dokonce změnu směru.

Průchod vilou není jednosměrný, je možné se vydat několika cestami. Chodby *engawa* se větví hlouběji do okolní krajiny. Při průchodu jednotlivými místnostmi jsme nuceni před a po každé místnosti rozsunout a zatáhnout posuvné panely *fusuma*. Při průchodu budovou

---

and Tinking, International Research Center for Japanese Studies, Kyoto 2011, s. 211–235, 214–215, 225.

Citováno podle: ČAPKOVÁ, Helena. Marginální fenomén, nebo oběť orientalistického klišé? K vzájemným stykům japonských a evropských meziválečných avantgard. Ibidem, s. 125.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> TAUT, Bruno. *Fundamentals of Japanese Architecture*. Tokio: Kokusai Bunka Shinkokai, 1936. ISBN 9781619811034.

<sup>30</sup> KAWAI, Yoko. *Designing Mindfulness: Spatial Concepts in Traditional Japanese Architecture*.



musíme několikrát zabočovat, abychom se dostali k cíli. Působí na nás předzvěst dalšího prostoru, který se vynoří zpoza další otevřené *fusuma*.

Jak ukázal diagram historiků Mitsuo Inoue a Hiroshiho Watanabe v předchozí části práce<sup>31</sup>, pokud procházíme dvěma cestami, obklopenými neprůhlednou plochou (hmotou), které se od sebe liší pouze a) pravoúhlým uspořádáním anebo b) uspořádáním rozmanitým, popřípadě nahodilým, ale jinak jsou obě spojitě, nejsme s to rozlišit geometrickou povahu cesty v prostoru a) od cesty v prostoru b) – to je vnímání prostoru z hlediska *miči-juki*. Stabilizovaný geometrický řád míst na cestě není vůbec důležitý, protože je nemůžete v prostoru pohybu vnímat. Důležité je, co je prožívaný prostor pohybu, v jakém pořadí a v jakém čase<sup>32</sup>. Na smyslové vnímání prostorových drah a následností v prostoru pohybu reaguje také vila *Kacura*, která se rozrůstá a zároveň klikatí a s ní i pohyb člověka po jejích průchodech. Prostor vily je maximálně variabilní, vychází z rozšiřování dřevěného konstrukčního systému. Dosažení hloubky a „excentrické centrality“ je zde vytvořeno klasickými principy větvících se objemů a hmot do krajiny a četností užívání cest. Centrálním prostorem se stává *Šin Góten*, který je zasazený nejhlouběji v dispozici.

S vilou se pomocí kamenných chodníků spojují další stavby v okolí, např. čajovna *Šókin Tei*, která v sobě spojuje několik dalších typických prvků. Vchod do čajového domku je ovlivněn vyvýšeným, přesto velmi nízkým vstupem, kde se musí host sklonit a přikrčit, aby vešel dovnitř. *Šókin Tei* je na rozdíl od vily *Kacura* kompaktní stavba s typickými rysy čajovny. Některé prvky jsou vypůjčeny z tradiční bytové architektury. Modul se skládá z rohoží *tatami*, které jsou narušeny jen v některých místech. Jádrem tvoří tradiční dvojice stěny, tedy *tokonoma* a *tana* s několika dalšími skříněmi, které jsou dostupné pomocí posuvných panelů *fusuma*. Toto centrální umístění doplňuje ještě *irori* v místnosti určené pro čajový obřad. Otvary mezi konstrukčními prvky *hašira* není možno otevřít naplno, jak tomu obvykle bývá v tradiční bytové architektuře. Otvary se skládají z několika různě vysoko postavených oken, které v různých gradientech utváří zastínění vnitřního prostoru. Jako

---

<sup>31</sup> INOUE, Mitsuo, WATANABE, Hiroshi. *Space in Japanese Architecture*, s. 144.

<sup>32</sup> Viz také HAVEL, Ivan, MITÁŠOVÁ, Monika. „Prostor prožívaný jako prostor k jednání“. *Prostor a jeho člověk*. AJVAZ, Michal, HAVEL, Ivan, MITÁŠOVÁ, Monika (eds.) Praha: Vesmír, 153-220. Na tuto studii ve sborníku reaguje AJVAZ, Michal: „Je ‚zjednaný prostor‘ subjektivní?“. Ibidem, s. 221-236.

hostem ve vile se nám nikdy nenaskytne pohled na celou vilu. Vždy nějaký fragment v celkovém obraze chybí.<sup>33</sup>

Architekt Osamu Okamura<sup>34</sup> toto postupné vyjevování spojitého prostoru pomocí posuvných příček charakterizuje:

*Dělení interiéru je pouze možným zviditelněním již existujících vztahů. Stěna pak nemá ochrannou funkci na hranici mezi dvěma různými prostředími, spíše člení a usměrňuje celistvý homogenní prostor. [OKAMURA, 1936, s. 6]*

Americký japanolog Paul Herbert Varley ve své knize věnované japonské kultuře<sup>35</sup> o přínosu vily Kacura k moderní architektuře píše:

*...pouze v Kacuře existuje ta ohromující svoboda intelektu, která nepodřizuje žádný prvek stavby nebo zahrady nějakému pevnému systému. V Nikkó, stejně jako v mnoha architektonických zajímavostech světa, je účinek získán kvantitou – asi tak, jako je dvousesttisícová armáda větší než dvacetitisícová. V Kacuře naopak každý prvek zůstává svobodným jedincem, podobně jako člen dobré společnosti, v níž harmonie vzniká z absence donucení, takže se každý může projevit podle své individuální povahy. Palác Kacura je tak v civilizovaném světě zcela ojedinělým zázrakem. Je třeba mluvit o jeho "věčné kráse", která nás nabádá k tvorbě ve stejném duchu mnohem více, než je tomu v případě Parthenonu, gotické katedrály nebo svatyně v Ise. To, co je Japonsku vlastní, místní, je nepodstatné, ale princip je naprosto moderní a má plnou platnost pro jakoukoli současnou architekturu. [VARLEY, 2000, s. 328]*

Na otázku, v jakém smyslu je prostor vily Kacura ikonický, lze ve studovaném kontextu odpovědět, že navozuje specifický vztah mezi geometrizovaným prostorem a prostorem k pohybu, a pokud jde o její geometrizaci, ta v sobě spojuje geometrický rastr vily s rostlou, větvcí se povahou jejího prostorového uspořádání.

## 2.2 Japonské stopy

---

<sup>33</sup> KAWAI, Yoko. *Designing Mindfulness: Spatial Concepts in Traditional Japanese Architecture*.

<sup>34</sup> OKAMURA, Osamu. „Kontinuita životního prostoru. O vztahu japonské architektury k přírodnímu prostředí“. *Zahradami napříč Asii* (sborník přednášek). Praha: Sekce bonsají a zahrad Česko-japonské společnosti. 2001, s. 43-40.

Dostupné z: <http://web.quick.cz/japan/kontinuita.htm> [Vyhledáno: 15.01.2022]

<sup>35</sup> VARLEY, Paul H. *Japanese Culture*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000. ISBN 0-8248-2292-7.

Tyto stopy byly sledovány zejména v oblasti architektury moderny, pozdní moderny (metabolismus) a rané postmoderny v Japonsku.

### 2.2.1 Sky House / Dům v oblacích v Tokiu, 1958 (Kijonori Kikutake)

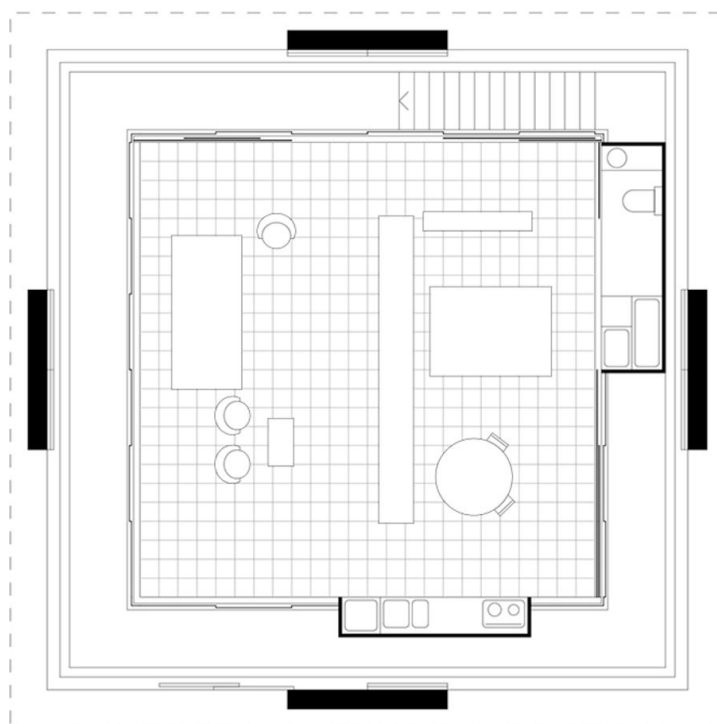


Fig. 10: Půdorys Sky House, [Zdroj: [https://hiddenarchitecture.net/wp-content/uploads/2015/04/skyhouse\\_003-3.jpg](https://hiddenarchitecture.net/wp-content/uploads/2015/04/skyhouse_003-3.jpg)]

V *Domě v oblacích* Kikutake testuje své koncepty proměnlivosti bydlení na vlastní rodině. Rodinný dům na severozápadě Tokia je (zpočátku) jednopodlažní deska bezpečně vynesena do výšky 6,6 metru nad terén čtyřmi pilotami odolnými proti zemětřesení.

V rozhovoru pro Koolhaasovu knihu *Project Japan: Metabolism Talks* (Projekt Japonsko: hovory o metabolismu, 2000)<sup>36</sup> se Kijonori Kikutake zamýšlí, co z domu *Sky House* dělá metabolistický dům. Na otázku pohotově odpovídá, že se jedná o kuchyň a koupelnu, které se přibližně sedm krát změnily, šlo o drobné změny, zapříčiněné různými rodinnými poměry (např. více dětí, méně dětí...). Také měl na mysli dětský pokoj, který bylo možno úplně demontovat a opět ho namontovat:

<sup>36</sup> *Project Japan. Metabolism Talks. KOOLHAAS Rem, OBRIST, Hans Ulrich, KAYOKO, Ota, WESTCOTT, James (eds.) Cologne: Taschen, 2011, s. 139. ISBN 978-3-8365-2508-4.*

*Dětský pokoj byl malý move-net [modulová buňka], kterou jsme připojili pod podlahu. Je udělaná tak, že se do ní sestupuje malým otvorem v podlaze. Bohužel vám ji už nemohu ukázat, protože jsme ji odstranili, když se děti vdaly a odešly. [Kikutake, in KOOLHAAS, 2000, s. 139]*

Při pohledu na dům a jeho zastavěné okolí stavba se začleňuje do kontextu střešní krajiny. Dům se skládá ze čtveřice pilot vysokých 4,5 metru a jediné betonové desky o rozměrech 10 x 10 metrů. Piloty jsou situovány na osách každé ze stran, aby bylo uvolněno nároží budovy. Podpírají také střechu, která se zešikmuje a tvoří nízkou pyramidovou strukturu. Stropní betonová deska-rám může sloužit jako střecha, ale také jako podlaha nebo konstrukce, na kterou se zavěsí další modulové prostory. K desce je možnost napojení dalších prostor, které pak „visí“ z rámu, přizpůsobují se momentální potřebě ubytování dalších členů domácnosti a hostů.

Kikutake v použití rámové konstrukce navazuje na japonské tradiční stavby, mřížku nijak stavebně nečlení, pouze nábytkem západního typu (židle, křesla). Koupelna a kuchyně jsou z centrálního prostoru odsunuty dále, vytváří kapsulovité hmoty, které se přizpůsobující potřebám uživatelů: mohou být přestavěny, zvětšeny a zmenšeny. Jako v japonském domě tradičního typu jsou tyto prostory odděleny od obytných místností. Vnitřní obytný prostor je volný bez přerušení.

Tomuto otevřenému prostoru zajišťuje stínění forma posuvných okenic *amado*, které je možné zatáhnout. Celý prostor je obklopený skleněnými posuvnými panely, až na místa modulů přestavitelné koupelny a kuchyně, koupelnu lze ale zakrýt neprůsvitnými panely. Celý vnitřní prostor obklopuje *engawa*, která tvoří spojitý balkon po všech stranách domu. Je přerušena pouze v místech koupelny a schodiště. Schodiště navazuje na konstrukci pod zvednutou částí domu a je jakoby useknuto před prvním stupněm na nástupní plošině, je vykonzolováno z betonové desky. Odkazuje na tradiční japonské stavitelství, kde je mezi *engawou* a chodníkem z kamenných bloků jeden vyvýšen, aby byla možnost nástupu na *engawu*. Toto přerušení u *Domu v oblacích* přesně označuje, zcela moderními prostředky: vazbu na tradici přes prostorovou cézuru: volný prostor.

## 2.2.2 House like a die / Dům jako hrací kostka v Šizouce na ostrově Honšú, 1973 (Takefumi Aida)

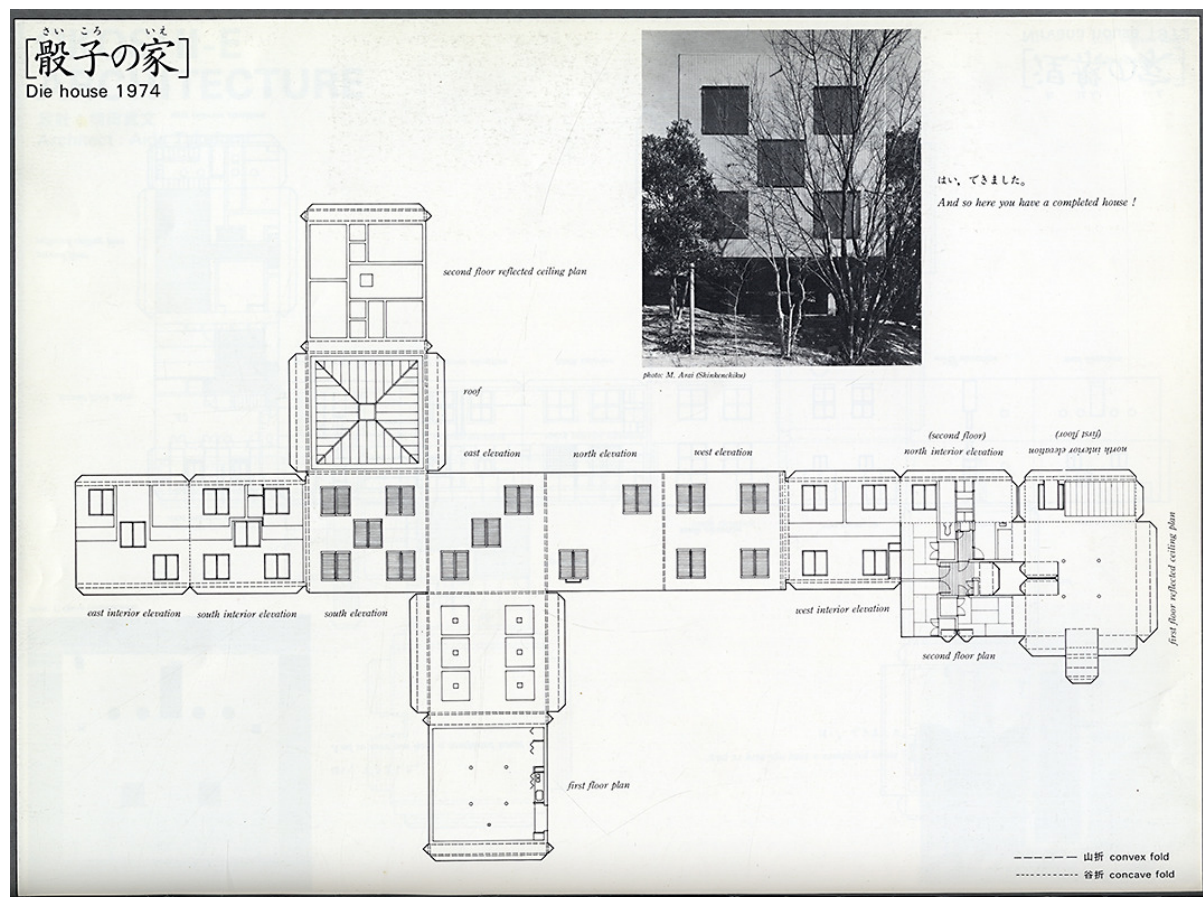


Fig. 11: Dům jako hrací kostka, skládací model, Takefumi Aida, [Zdroj: [https://64.media.tumblr.com/f7c5fdbf03e1f259621835ab3323a1cb/tumblr\\_inline\\_p4nrptrSZQ1u7ogdh\\_1280.jpg](https://64.media.tumblr.com/f7c5fdbf03e1f259621835ab3323a1cb/tumblr_inline_p4nrptrSZQ1u7ogdh_1280.jpg)]

Dům je zasazen do svažujícího se terénu, pokrytého vzrostlou zelení – je posazen na terén, ale nezanořuje se do něj, vznáší se nad terénem. Zakrývají ho pouze stromy. *Dům jako hrací kostka* je příkladem zmíněné Aidovy architektury hry. Fasáda anebo „blána“ obalující vnitřní prostor je texturovaná z plechových dílců, do kterých je řezána geometrie obálky s kontrastujícími dřevěnými okenicemi. Zvenčí jsou na všech svislých plochách domu po stranách okna rozvržena po dvou, třech, čtyřech a pěti; odkazují na počet teček na hrací kostce. Tyto tečky jsou transformovány ve čtvercové okenní otvory. Na ploše o dvou okenních otvorech je spodní okno prodlouženo, aby bylo možno vytvořit vchod.

Ze spodní strany domu je teček šest, ty ale nefungují jako okno, označují umístění konstrukce pilot, která nesou stavbu nad okolní terén. Na vrchní ploše – střeše –, je čtvercový otvor zmenšen a vytvořen světlík osvětlující vnitřní komunikační prostor. Zastínění domu je zajištěno okenicemi upevněnými na pantech, které umožňují otočení

okenice o 180 stupňů. V návaznosti na podlahy jednotlivých podlaží je rozmístění okenních otvorů v obou nadzemních podlažích různé. V prvním nadzemním podlaží je úroveň okenních otvorů vyvýšená nad zem pouze minimálně, i když je vnitřní prostor vázaný na obálku budovy, okenní konfigurace v průčelí není situována na přesný střed kostky. Aida musel zvažovat její rozložení a umístění na ploše. Chtěl tím přiblížit v prvním nadzemním podlaží japonský typ okna, který nezná parapet?

U fasády s pěti otvory je okno uprostřed plochy, tím narušuje strop prvního nadzemního podlaží, respektive podlahu podlaží druhého. V jednom jediném okamžiku obal hrací kostky celého domu formuje vnitřní členění prostor. Dispoziční řešení prvního podlaží nepřerušuje žádná příčka, pouze čtyři sloupy, které pomáhají vynášet strop. Nachází se zde prostor pro stolování a obývání. U obalu domu ho pak narušuje točité vřetenové schodiště a blok zázemí.

Ve druhém nadzemním podlaží se prostor začne výrazně dělit na menší místnosti, dohromady tři ložnice. Ty jsou určené rozměrem vždy šesti *tatami*, doplněné o koupelnu a vestavné skříň *oši-ire*, které v půdoryse zajišťují zajímavé členění, to je ale téměř nepostřehnutelné z pohledu uživatele, protože vytváří souvislé hmotové/stěnové dělení. Na prvním místě je v Aidově tvorbě proces hry, pak prostor a objekt hry (forma) a funkce je v ní hledána a nacházena:<sup>37</sup>

*Aida bezostyšně prohlašuje: „Architekti jsou příliš často otroky funkce. To znamená, že funkční požadavky se pro ně stávají prvořadými a architekti dovolují, aby funkce určovala architektonické formy (...) Přál jsem si skrýt architektonickou funkci v architektonické formě.“ [HSIEH, 2013, s. 36]*

Pro zobrazení tohoto domu Aida užívá zmíněný japonský princip *okoši-ezu*, rozvinuté roviny, jako protiklad k objemu a pevnosti hrací kostky.

*Na kresbě okoši jsou různé prvky půdorysu [a nárysů] domu – podlahy, stropy, vnější a vnitřní fasády – rozvrženy jako plochy v jediném složeném plánu. Podobně jako při rozkládání krychle na šest spojených čtverců, s výjimkou zdvojení půdorysných prvků,*

---

<sup>37</sup> “Works of Takefumi Aida—Lecture in the United States by Takefumi Aida“. In HSIEH, L. Lisa. *ArchiteXt: The Readable, Playable and Edible Architecture of Japanese New Wave*, str. 36. [Vyhledáno: 05. 02. 2022]

*aby byl zobrazen i interiér, vzniká při tomto způsobu zobrazení dvanáct spojených čtverců, někdy s dalšími čtverci pro více detailů. Aida podle této konvence okoší představuje Dům jako hrací kostku jako soubor čtverců přiléhajících k sobě v určitém pořadí (...) Jako by se jednalo pouze o součet rovin, ložnice, koupelna, obývací pokoj a jídelna jsou natěsnány na jeden souvislý pás. Dům se tak zplošťuje na membránu/masku bez obsahu/prostoru. [HSIEH, 2013, s. 36]*

Toto plošné „natěsnání“ pak umožňuje, aby byla obálka domu chápána jako jedna spojitá plocha s otvory, která celá utváří prostor-objem pomocí *ohybu* („topologicky“) a ne pomocí řezání a lepení/montáže jejich částí, jako tomu bylo u prostoru metabolistů.

Aida formuloval 12 memorand tvorby *Domu jako hrací kostky*<sup>38</sup> a lze mu rozumět také jako „manifestu“ jeho tvorby:

- 1. Pokud našim membránám formy udělíme nezávislý význam, lze ustavit nezávislost formy jako takové. Je zcela zásadní, že formy mají své vlastní distinktivní charakteristiky.*
- 2. Když se vnější forma přestane pokoušet o to, aby se vztahovala k dramatům každodenního života a funkcí, které jsou v domě umístěny, stává se nezávislou a věci uvádí do vzájemného vztahu.*
- 3. Dům jako hrací kostka vyjadřuje nezávislost architektury a mnohovýznamovost hrací kostky.*
- 4. Tento dům byl utvořen podle systému hrací kostky a neříká nic jiného, než že kostky jsou kostkami.*

---

<sup>38</sup> *Twelve Memoranda on the House Like A Die:*

- 1. By giving independent meaning to the outer membranes of a form it is possible to establish the independence of the form itself. It is essential that forms have their own distinctive characteristics.*
- 2. When the outer form stops trying to relate the drama of the daily lives and functions that take place within the building, it becomes independent and relates things about itself.*
- 3. House Like A Die express the independence of architecture and the multiple meanings of dice.*
- 4. This house was created according to the system used in dice and says no more than that dice are dice.*
- 5. Dice have many associations: chance, gambling, suspicion, whiteness, cubical form, and so on.*
- 6. This is what I call architecture of the mask.*
- 7. The outward-directed faces of the die are the mask of the house.*
- 8. If the facade of the individual building is a mask, the city is an aggregation of various kinds of masks.*
- 9. Sliding the shape of the die into architectural form is more than mere analogy; it is a way to expand the metaphysical meaning of architecture.*
- 10. The idea of suitability of form-what is suitable to the residence, what is suitable to the kindergarten- has become well established, but it ought to be one of the aim of architecture to overthrow this concept.*
- 11. House Like A Die has its own limitations. Whether those limits can be surpassed depends on the awareness of the architect.*
- 12. Architecture is in the middle of an age of groping attempts to find meaning. I feel that we must do something though all our efforts may be futile.*

5. *Kostka může vzbuzovat asociace: náhoda, hazardní hra, podezření, bělost, kubická forma atd.*
6. *To nazývám architekturou masky.*
7. *Tváře kostky obrácené směrem ven jsou maskami domu.*
8. *Pokud je fasáda samostatného domu maskou, pak město je nakupením rozmanitých druhů masek.*
9. *Posun tvaru kostky do architektonické formy znamená víc, než jen analogii; je to způsob, jak rozšířit metafyzický význam architektury.*
10. *Idea vhodnosti formy – co je vhodné k bydlení, co je vhodné pro mateřskou školku – je již velmi dobře etablována, ale jedním z cílů architektury by mělo být tento koncept překonat.*
11. *Dům jako hrací kostka má své vlastní limity. Zda je možné tyto limity překonat závisí na duchapřítomnosti architekta.*
12. *Architektura je uprostřed doby tápání, hledání cesty k významu. Cítím, že musíme něco udělat, jinak budou všechny naše snahy marné.* [HSIEH, 2013, s. 177]

### 2.2.3 Todoroki House / Dům Todoroki v Ičikawě, 1976 (Hiromi Fudžii)

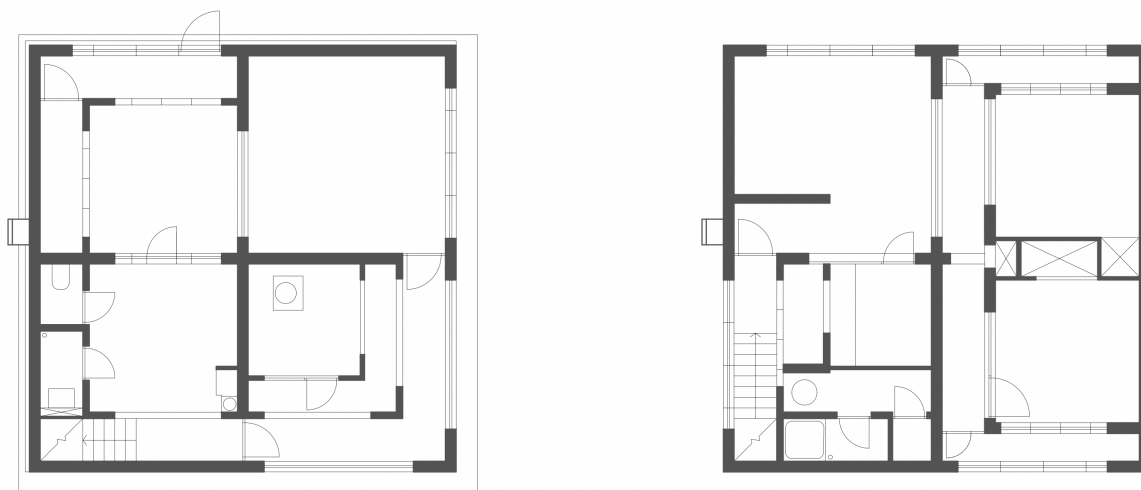


Fig. 12: Todoroki House, Hiromi Fudži

Projekt *Domu Todoroki* navrhl architekt Fudžii v 70. letech minulého století. Jedná se o pokus spojit novým způsobem morfologii s typologií. Objem a hmota jsou tvořeny z krychlí různých rozměrů, na fasádě se jednotlivé čtverce dělí na další čtyři čtverce a vyzývá tak k vhledu dovnitř domu přes čtvercovou síť.

Celá hmota stavby je vyvýšená nad okolím, ale není pod ní situován prázdný prostor *en-no-šita*. Stavba je vyzdvižená pomocí náspu, který navozuje dojem podstavce. Nosná konstrukce je betonová, s vloženými rámy pro otvory, které se v některých místech člení na mřížku dalších čtverců. Ty jsou zaskleny pevně anebo lze jednotlivé čtvercové části okna



otevřít do ventilační polohy. Otvory uvnitř dispozice jsou uzavíratelné pomocí otáčivých dveří, nebo klasických posuvných panelů.

Fudzii dělí jednu krychli stavby na kvadranty a ty na menší krychle, které utváří ještě menší krychle navrstvené směrem dovnitř, vznikají tím jakési zóny vnitřních krychlí kolem středu. Vkládání krychlí do krychlí modifikuje vnitřní prostor. Kolem středu tím vzniká komunikace, která odkazuje na *engawu* v tradičním domě. Ta se napojuje na schodiště do druhého podlaží. *Engawa* při vstupu do objektu je otevřena, jak v první, tak i ve druhé vrstvě domu. Ve třetí je oddělena okenním otvorem a vstupem, obojí lze v centrální vrstvě uzavřít. *Engawa* je od schodiště do vyššího patra oddělena dveřmi, tak jako další místnosti v první vrstvě. Odděleny jsou i místnosti určené na hygienu, které se schovávají dovnitř stěny.

Vnitřní prostory jsou děleny jak stěnami, tak v některých částech skříněmi, které stěnu zesilují. Vhledy dovnitř domu jsou zajištěny rozsáhlými okny oddělujícími vnitřní prostor od vnějšího, ale také vnitřní vrstvu od další vnitřní vrstvy. Gradient vhledu do domu je několikrát přefiltrován, ale zároveň veden do části, která má být rámována a exponována pohledu. V *Domě Todoroki* architekt využívá tradičních principů vrstvení stavby a krajiny: japonskou „interiérovou krajinu“, kde jsou v několika vrstvách kombinovány a vnořeny do sebe průhledy z domu do krajiny a z krajiny do domu. Tomu napomáhá použití „fraktálního“ mřížkového systému, který je patrný jak v půdorysném členění, tak v otvorech a vstupech do objektu.

V USA a Evropě Fudziiho práci studoval a komentoval architekt Peter Eisenman. V kontextu Eisenmanova vlastního výzkumu a tvorby bývá v evropských sbírkách architektury Fudziiho dílo interpretováno zejména jako pokračování kritické revize modernistických principů navrhování architektury prostřednictvím práce se škálou mřížek a rastrů. Ty na jedné straně rezonovaly s minimalistickými tendencemi umění a architektury 60. – 70. let minulého století (Sol le Vitt), na druhé straně s Eisenmanovou konceptuální a dekonstruuující etapou tvorby architektury.<sup>39</sup> Fudzii se tak dostává do kontextu evropského konceptualismu, strukturalismu a dekonstrukce. Snažil se dovést architekturu k

---

<sup>39</sup> *Deconstruction II. Architectural Design*. PAPPADAKIS, Andreas (ed.), London: AD, 1989.

"nulovému stupni" architekta rukopisu, tj. k návrhu oproštěnému od čistě arbitrárních anebo zcela autorsky podmíněných rozhodnutí směrem k herním pravidlům tvorby prostoru, ke gramatice prostoru generovanému škálováním a překrýváním rastrů (reverzibilních prostorových figur). Zejména je jeho práce interpretována jako výzkum architektonického prostoru, který se projevil v *Domě Todoroki* ve vnořených krychlích testujících novou prostorovou syntax, typologii a morfologii.<sup>40</sup>

Fudžii v již zmíněném textu „Zřetězený mnohvrstevnatý prostor“ popisuje nekonstruovanou povahu japonské zahrady oproti konstruované povaze evropských a amerických zahrad a charakterizuje ji tak, že pohled ani vizualita nedominují celé zahradě. Návštěvník si postupně, sukcesivně skládá představu o krajině, když prochází řadou překrývajících se „*fragmentů*“. Neexistuje tedy jeden okamžik, kdy by člověk mohl pochopit své místo v rámci celku, ale teprve „*v kulminaci svého porozumění dává smysl momentálnímu fragmentu*“. V tomto smyslu ani *Dům Todoroki* neposkytuje žádný přímý průhled, který by umožnil jeho plné porozumění jako celku přímou navigací po budově. Díky tomu se na cestě člověka objeví momenty „*objevování neočekávaného*“. Jakmile člověk změni úhel pohledu, odhalí se některá skrytá část domu a to, co bylo viditelné, už vidět není... „*průhled [vzniká] pohybem úhlu pohledu, od části ke komplementární části, od fragmentu k fragmentu a od zkrácení ke zkrácení*“.<sup>41</sup> Prostor je tedy vnímatelný seriálně a reverzibilně.

#### 2.2.4 Capsule House K / Dům-kapsle K v Naganu, 1972 (Kišó Kurokawa)

---

<sup>40</sup> Více viz FUJII, Hiromi (biografické heslo architektonické sbírky Frac Centre). Dostupné z: [https://www.frac-centre.fr/\\_en/art-and-architecture-collection/rub/rubauthors-316.html?authID=275](https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/rub/rubauthors-316.html?authID=275) [Vyhledáno: 12.03.2022]

<sup>41</sup> Všechny citace viz FUJII, Hiromi. Concatenated, Multilayered Space, s. 101-105.

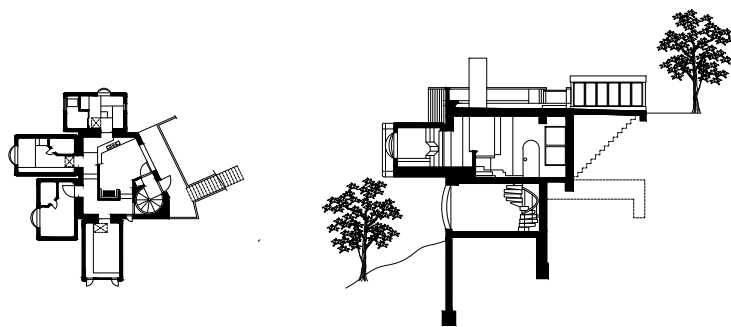


Fig. 13: Dům-kapsle K, Kišó Kurokawa

Dům navrhl Kišó Kurokawa pro svou rodinu a přátele v roce 1972 a zabýval se jím ve své knize o metabolismu.<sup>42</sup> *Dům-kapsle K* stojí v prudce svažitém terénu obklopen stromy. Využívá konstrukci základní stavby a přídavných kapslových modulů analogicky jako budova *Nakagin Capsule Tower* v tokijské Ginze, jenže v mnohem menším měřítku.

Oba projekty byly navrženy jako metabolické budovy s konceptem možné výměny kapslí v souladu s budoucími požadavky. *Dům-kapsle K* je centrální betonová podnož se vstupem, obývacím pokojem a schodištěm. Čtyři kapslové moduly připojené po stranách k podnoži architekt využívá jako různé místnosti domu. Dvě kapsle jsou užívány jako ložnice, další dvě jsou kapsle s kuchyní a čajová místnost. Mají stejnou skladbu interiéru jako centrální podnož – jádro, ale v otvorech mají kopulovitá akrylátová okna, která míří za výhledy do okolí. Vstup do domu ve svahu se nachází o podlaží níže, kam musíme sestoupit z prostoru pro zaparkování automobilu, které se nachází na střeše.

Za vstupními dveřmi se otevírá předsíň, za ní leží obytná místnost, která je níže než boční kapslovité výběžky, přesto se nachází ve druhém nadzemním podlaží. Místnost je oddělena od chodby krbem a zídkou, která je vysoká asi jako člověk. Jediné místo, které opticky zcela odděluje obývací místnost od chodby, je hmota komínu, který vede z krbu. Na něj se napojují dva schody do chodby situované výše než centrální obytná místnost. Kolem centrální místnosti a chodby jsou připojeny čtyři kapsle. Kapsle jsou po dvojicích v jiných výškových úrovních, aby bylo docíleno diferenciací (větvení) samostatnosti prvků na

<sup>42</sup> KUROMAWA, Kisho. *Metabolism in Architecture*.

fasádě a nebyly v jedné výši. Dalším důvodem je pak možná moderovaný výhled do krajiny. Tomu se pak přizpůsobuje výšková úroveň chodby (*engawy*) pomocí schodišťových stupňů.

V kapsli, ve které se nachází kuchyně, je výhled z horizontálního okna *demado*, které je na celou šířku kuchyňské linky. Jako jediné okno v domě zajišťuje téměř panoramatický výhled do krajiny. Další kapsle s pokoji mají kruhová okna, v této kapsli prostor zabírá skříň, která ale skrývá koupelnu s toaletou. Další místností je pokoj, který je tvořen vloženou, vestavěnou stěnou s dobovou elektronikou. Ve skříňkách se nachází také modulární a různě modifikovatelný nábytek.

Poslední ze čtveřice je „čajová kapsle“ s tradičními *tatami* a jejich modularitou:

*Interiér kapsle sloužící jako čajovna se řídí plánem, který vytvořil Kobori Enšú (...). Rozměry kapsle 2-5 x 4 m jsou stejné jako u tradiční čajovny. Kulatá okna jsou kopií designu oken používaných v tradičních čajovnách, ale jsou vyrobena moderními průmyslovými metodami. [KUROKAWA, 1977, s. 113]*

Je zde mnoho prvků, které jsou komponovány, aby navodily atmosféru japonské tradiční čajovny. Z místnosti je také výhled ven kruhovým oknem, tradičně ho ale zakrývá malý posuvný *šódži* panel, který tlumí osvětlení uvnitř čajové místnosti. Okno je namířeno přímo do svahovitého kopce, na hlínu s kameny a zelení. V místnosti se dále nachází *tokonoma* a vchod do druhé části kapsle skrze obloukové dveře, které jsou nižší než obloukové dveře pro vstup do koupelny s toaletou v jiných kapslích. Je možné, že tímto snížením vstupu Kurokawa zamýšlel klasické gesto sklonění se návštěvníka před vstupem do klasické čajovny pro projevení úcty před čajovým mistrem.

Poslední místností v domě je hlavní ložnice, která je přístupná po kruhovém točitém schodišti v prvním nadzemním podlaží. Aby architekt propojil krajinu s vnitřním prostorem domu, umístil do ložnice největší kruhové okno v domě, kterému stíní kapsle nad ním. Na střeše domu vystupuje nad okolní plochu komín, kolem kterého se po atice rozprostírá betonová lavice. V jednom místě je z ní vykrojen kruh, do kterého přesně zapadá gril, který je schovaný uvnitř domu. Právě vůči tomuto typu modulárně „konstruovaného“ prostoru se vymezoval Aidův prostor hry a snad také Fudžiiův prostor „objevování neočekávaného“ v řetězcích se fragmentech a proměnlivých rastroch.

## 2.3 České stopy

Tyto stopy sahají od předmoderní architektury, přes tu moderní až k architektuře 60. let minulého století.

### 2.3.1 *Malá Sakura* v Roztokách u Prahy, 1924 (stavebník František Illich, dle skic Joe Hlouchy)

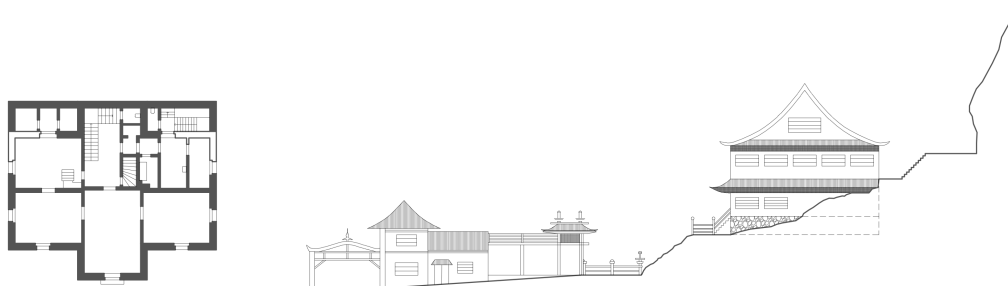


Fig. 14: *Malá Sakura* v Roztokách, stavebník František Illich, dle skic Joe Hlouchy

Vilu *Sakuru* ještě pod jménem *Božena* kupil Joe Hloucha roku 1924. Po nastěhování sem přesunul své sbírky umění, dekorativních předmětů a nábytku. Téhož roku začal s úpravami vily i zahrady do japonského stylu. Vila byla upravena zejména zvenčí, konkrávně prohnutou střechou. Stěny budovy byly doplněny po obvodu o ochoz se stříškou, připomínající střechu, která chránila *engawu* před povětrnostními vlivy a stínila slunečním paprskům v průchodu do vnitřního prostoru stavby. V zahradě bylo vybudováno jezírko, později byl na pozemku nad vilou *Sakurou* vystavěn vyhlídkový altán s mostem a dalšími komponovanými objekty, které měly navodit atmosféru japonské zahrady.

Cesta zahradou byla lemována branami *torii* a japonskými svítilnami. Brána *torii* byla také u vstupu do vily. Vstup byl vyvýšen nad okolní terén, vedlo k němu schodiště. Celá budova byla situována na podstavě, kterou tvořila venkovní vyvýšená plocha s kamennou zdí u vstupní fasády. Plošina ale neobklopuje celý dům ani nás nevede hlouběji do prostoru domu, jako to většinou dělá *engawa*. Dům je touto nástupní plošinou obklopen minimálně ze tří stran a navazuje na schodišťové stupně do svahovitého terénu a dále do zahrady. Plocha je krytá ale pouze z jedné, čelní fasády.

Stavba nepřipomíná tradiční konstrukci japonských dřevěných domů, spíše obrannou architekturu japonského hradu období Edo. Připomíná ho ať už masivním kamenným podstavcem, světlou omítkou nebo tmavou barvou střechy. Ve štítu se zachovala dřevořezba draka, která zase odkazuje k chrámové architektuře Japonska. Tyto odkazy jsou posilněny také prvky drobné architektury v zahradě.

Půdorys je ve tvaru dvou obdélníků, které se ve středu protnou a vytvoří tvar řeckého kříže. Po vstupu do budovy se návštěvník dostane přímo do pokoje, který po obou stranách sousedí s dalšími pokoji. Až po průchodu tímto středovým předním polem je hala, ve které je vstup po schodišti do dalšího patra. Hala sousedí po stranách s kuchyní, koupelnou a šatnou. Přední pokoj mohl sloužit k vítání hostů, zároveň je největším pokojem v domě. Sdružené i jednotlivé vertikální okenní otvory jsou řazeny s ohledem na povahu střech i výhled, Uvnitř budovy jsou použity taktéž vertikální otvory.

Konstrukce budovy je nejspíše z cihelného nebo kamenného zdiva, doplněného o dřevěné konstrukční prvky, které vynášejí několik druhů zastřešení. Všechny tyto úpravy ale neměly zásadní vliv na rozvrh, proporcionalitu ani modularitu vnitřního ani vnějšího prostoru vily.

### 2.3.2 *Pavilon EXPO 70* v Ósace (Viktor Rudiš, Aleš Jenček, Vladimír Palla)

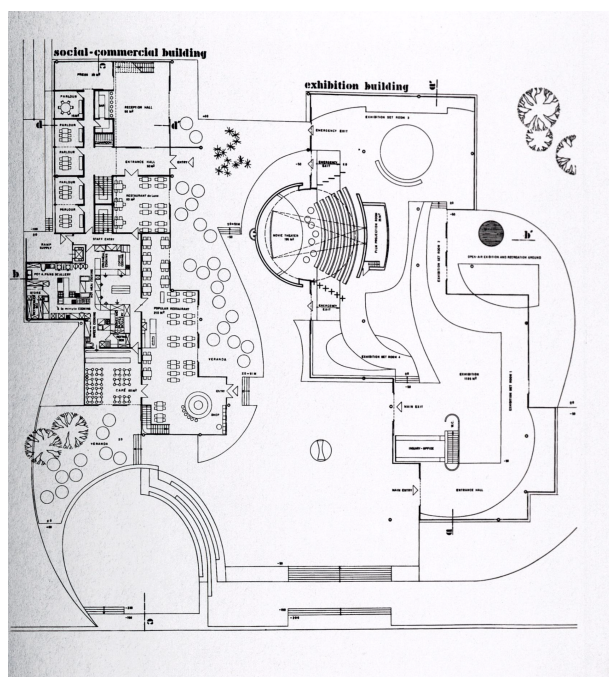


Fig. 15: Pavilon EXPO 70 v Ósace, Viktor Rudiš, Aleš Jenček, Vladimír Palla, [Zdroj: POTUČEK, Jan. Viktor Rudiš. *Pocta České komory architektů 2010*. Praha: Česká komora architektů, 2011, s. 3-5. ISBN 978-80-86790-18-3.]

Československý pavilon pro Expo 70 v Ósace byl navržen architektem Viktorem Rudišem. Podle Oldřicha Ševčíka Rudiš svým návrhem vyšel vstříc japonské kultuře mimo jiné například ideou otevřené architektury směrem do okolí, a přitom měl dokázat zachovat a předvést identitu československé kultury.<sup>43</sup>

Ševčík dále uvádí, že tímto dílem jedna etapa architektury v bývalém Československu začíná a jiná končí. Pro Československo mohla znamenat skončení období pražského jara a začátek normalizace. Pavilon na vyvýšené platformě byl seskupením prosklených prostor a válcové „věže“. Zastřešen byl výrazným příhradovým stropem složeným z opakujících se elementů ve tvaru písmena T propojených do čtvercového rastru s přesahujícími trámy.

Domnívám se, že v architektuře a expozici pavilonu se objevuje také motiv maskování (bistabilní figura: T ve čtverhranné struktuře). To může zpřístupnit ale také zahalit jednoznačné a pravé významy. Monumentální litá skleněná plastika Stanislava Libeňského a Jaroslavy Brychtové *Řeka života* tvořila prostorovou osu pavilonu a dle libreta přecházela

<sup>43</sup> ŠEVČÍK, Oldřich. „Ósaka 1970: jeden z vrcholů symbiózy české architektury s výtvarníky a s uměleckými řemesly v šedesátých letech 20. století“. *ERA* 21, 6, 2005, s. 52-53. Viz také POTUČEK, Jan. Viktor Rudiš. *Pocta České komory architektů 2010*. Praha: Česká komora architektů, 2011, s. 3-5. ISBN 978-80-86790-18-3.

z času a prostoru *radosti* napříč časem a prostorem *úzkosti* do času a prostoru *naděje* (autorem tématu pavilonu byl básník Jan Skácel)<sup>44</sup>.

Hlavním architektonickým prvkem celého pavilonu je kromě proskleného prostoru právě ono zmíněné monumentální zastřešení. Lze jej vnímat jako plošný grafický vzor (T), který se ale v pohledu stává plastickým a mění plošný vzor v prostorový kazetovaný rastr. Různými pohledy se tedy povaha a významy zastřešení může měnit. Materiálově se jedná o ocelovou konstrukci, obalenou tmavou dřevěnou ohýbanou překližkou. Střechu podpírají štíhlé sloupy, které jsou v rastru umístěné nepravidelně. Skleněné výplně v prvním nadzemním podlaží nepokračují v rovině střechy, ta je přesahuje. Díky neprosklenému *patternu* tedy střecha nevytváří ochranu před deštěm, rastrováný vzor není mezi jednotlivými prvky vyplněn. Jednotlivé provozy uvnitř pavilonu jsou od sebe odděleny nenosnými betonovými stěnami, sloupový skelet jim umožňuje, aby plasticky členily prostor. Otvory jsou kombinované posuvné s otočnými.

V kontrastu se strukturální geometrií střechy je terén modelován v křivkách podle pohybu návštěvníků. Plochy prostupují z interiéru do exteriéru a naopak. Prostor kina ve válcové „věži“ se skládá ze dvou zakřivených zdí, které jako jediné převyšují plochu střechy. Komerční část budovy je velmi členitá, v půdoryse uskakuje. Výstavní část je fluidní, skoro celá je otevřeným prostorem. Střecha se mezi nimi rozpojuje, jako by se ve třech místech téměř dotýkala, ale nikdy se nestřetne. Prostor pavilonu je tedy zvláštním klastrem patternů-vzorů s nepravidelným obrysem a ostře vymezených, silných figur (válec, hranol).

### 2.3.3 Letní dům v Karuizawě, 1933 (Antonín Raymond)

Antonín Raymond se do Japonska dostal v tu správnou chvíli, kdy Japonsko procházelo velkou modernizací a přeměrovalo svou kulturu od hledání nového japonského stylu založeného na westernizaci k průzkumu a novému pochopení svých stavitelských a

---

<sup>44</sup> Další informace jsou dostupné na internetové stránce digitální liberecké výstavy kurátora Ondřeje Hojdy *Ósaka 1970. Křižovatka československé a světové architektury* z odkazu: <https://exhibition.indihu.cz/view/Osaka/finish>, [vyhledáno 3. 5. 2022]



architektonických kořenů. Raymond získal vhled do tradičních stavebních technik, používání materiálu a také širší pohled na japonskou kulturu.

*Při návrhu letního sídla se inspiroval především Le Corbusierovým nerealizovaným domem Matias Errázuriz pro Zapallar v Chile (1929-1930). Jak říká Raymond, „jak lépe vyjádřit obdiv někomu, než vzít jeden z motivů jeho nerealizovaného projektu a pokračovat v něm dál“. Raymondův návrh si vypůjčil charakteristickou „motýlí střechu a vnitřní rampovou cirkulaci“. (...) Kromě motivu hlavní místnosti letního domu v Karuizawě byla stavba pojata zcela originálně. Má velmi silnou japonskou příchut, i když nepřebírá žádné tradiční japonské formy.<sup>45</sup>*

Při vstupu do domu se ocitáme v rozlehlém obývacím pokoji, před námi po pravé straně stoupá dřevěná rampa, po které se můžeme dostat do vyšších pater. Asymetrický křížový půdorys a vnitřní uspořádání domu sleduje jak moderní, tak i tradiční kompozici. Obývací pokoj s nábytkem v západním stylu (dřevěné židle, stůl, proutěná křesla) slouží také k přijímání hostů. Pod stoupající rampou je krb a lavice s výhledem do okolí dlouhým horizontálním oknem. Zbytek nábytku je možné jednoduše přemísťovat. Raymond orientoval hlavní stěnu s otvory obývacího pokoje na jih, směrem k výhledu na hory a rybník.

Kompozice hmot domu se skládá z několika kvádrů s prolomenými střechami. Mezi nimi se nachází bazén, který dům obklopuje ze dvou protilehlých stran. Ten slouží také k ochlazení vzduchu, který prochází pod podlahou navýšenou díky sloupkům. Od obývacího pokoje (veřejné části) se dispozice křížově rozděluje a rozrůstá se ve třech směrech do krajiny. Z obývacího prostoru se chodbou dostáváme do ložnic a kuchyně (soukromá část). Kuchyň je umístěna přímo naproti bazénu, tyto dvě části rozdělují veřejný a soukromý prostor. Následují čtyři místnosti určené jako ložnice. Tři z nich jsou koncipovány v měřítku tradičních japonských místností, skládajících se z rozměrů *tatami*, doplňuje je místnost určená pro koupelnu. Chodba je uzavřená, je ale možnost ji otevřít

---

<sup>45</sup> KERR, Alex. *Lost Japan*. Penguin Press: New York, 2015. Citováno podle: ANGEHEL, Anamaria Andreea, CABEZA-LAINEZ, Joseph, XU, Yingying. "Unknown Suns: László Hudec, Antonin Raymond and the Rising of a Modern Architecture for Eastern Asia". *Buildings*, 12, 93, 2022. Dostupné z: <https://doi.org/10.3390/buildings12020093>. [Vyhledáno: 02. 04. 2022]

k vodní ploše. To samé platí pro prostor před obývacím pokojem, který se dá také otevřít do krajiny. V nadzemním podlaží jsou umístěny okenní otvory rámuující výhledy.

Konstrukce je seskládána jen z celodřevěných prvků, parcela je srovnána do stejné výšky pomocí hliněného valu s betonovou zídou, do valu se zeminy vytěžené v okolí jsou zasazeny nosné sloupy. Střešní konstrukce a stínící stříška okolo domu je z rákosí. Je zajímavé, jak Raymond propojuje tradiční japonské principy tvorby prostoru s principy modernistickými, koncentrické prostory založené na metrice *tatami* a táhlý, lineární prostor rampy, který je tradičnímu japonskému domu zcela neznámý.

B Část návrhová:

Tato část obsahuje texty, které předcházely mému návrhu modelového, utopického bydlení a připravovaly jej. Modelové stavby jsem navrhoval ve škále měřítek: nejmenší příbytek (kapsule), minimální byt, komunitní byt, dům, vila, město a rakev. Struktury jsou komponovány tak, aby se od kapsle spirálovitě rozšiřovaly v modulu *tatami*, až na tu poslední, kde se zmenší na jednu *tatami*. Všechny tyto návrhy se inspiroují studovanými jevy a elementy, texty a stavbami japonské a evropské architektury a vztahy mezi nimi, jak jsou popsány v části A, a také v této navazující části B.

1. # 1. fáze návrhu – krátký příběh psaný pro dramatizaci / architektonizaci

# ACT I — NEJMENŠÍ PŘÍBYTEK (kapsule)

= Ochrana před vnějším světem. Odpočinek, úschovna, očista.

Z vandrování světem, krajin dálných i blízkých, vrátíš se zpět ke svému pevnému bodu, který poznáš nejlépe ze všech. V prostoru je velmi jednoduchá orientace (ne jako v krajinách blízkých a dálných), myslíš si, že už ho celý znáš, je v něm schované intimní centrum a představuje tvou osobní identitu. Pro návštěvníka ale, je záludný, plný všemožných temných zákoutí. Překvapení číhá na každém rohu. Co by sis k sobě někoho zval? To teda ne! Malinký prostor, plně dostačující tobě a tvým potřebám. Dokáže se transformovat a přizpůsobovat tvé momentální potřebě. Když přijdeš do svého příbytku, zuješ si boty a vysvlečeš oblečení, odkládáš je... Do zdi? Na zeď? Do police? Na polici? Nebo snad na zem? Ajéje, dokonce na strop? Už nemáš hlad, suroviny sis nepřinesl z krajiny dálné? Neuvaříš si? Neuvaříš si. Po jídle zatoužíš po odpočinku, a lehneš si. Před spánkem ještě zmáčkneš tlačítko nebo zašlápněš pacičku do země [kling-klang], vykonáš potřebu a hned únavou usneš. Probouzíš se, zmáčkneš tlačítko? Potáhneš za šňůru? Osprchuješ se. A jdeš znovu objevovat svět.

Ve svém osobním intimním prostoru, pevném bodu tvého života, žiješ sám. Při procházení se po světě žiješ v různých komunitách a na rozcestí několika skupin společností. Pracuješ sám se sebou, ale pro druhé. Doma funguješ jako jedinec.

## # ACT II — MINIMÁLNÍ BYT

= Hospodaření. Odpočinek, jídlo, úschovna, očista.

Z vandrování světem, krajin dálných i blízkých, vrátíš se zpět ke svému pevnému bodu, který poznáš nejlépe ze všech. V prostoru je velmi jednoduchá orientace (ne jako v krajinách blízkých a dálných), už ho celý znáš? Je v něm schované intimní centrum a představuje tvou osobní identitu. Pro návštěvníka je prostor lehce čitelný, přesto číhá na každém rohu překvapení. Malý prostor, plně dostačující tobě a tvým potřebám. Ba a možná i někoho jiného, pokud si to budeš přát! Nemusí se transformovat a přizpůsobovat tvé momentální potřebě, ale může. Když přijdeš do svého příbytku, zuješ si boty a vysvlečeš oblečení, odkládáš je... Do zdi? Na zeď? Do police? Na polici? Nebo snad jen odhodíš... Na zem? Na židli?

Máš hlad, suroviny sis některé přinesl z krajiny blízké a dálné, a některé jsou uloženy. Ve zdech? V policích? Už jsem z to úplně zmaten. Uvaříš si? Přece jen si uvaříš. Po jídle zatoužíš po odpočinku, a lehneš si. Před spánkem ještě vykonáš svou potřebu a hned únavou usneš. Probouzíš se. Osprchuješ se. Nasnídej se, ať máš síly! Strávíš den v bytě nebo vykročíš do světa? Hybaj ven! Sluníčko krásně svítí. Pozor, ať se nespálíš!

Ve svém osobním intimním prostoru, pevném bodu tvého života, žiješ sám, ale pozor! Nemusíš! Určitě by se našlo místo i pro tvou druhou polovičku. Při procházení se po světě žiješ v různých komunitách a na rozcestí několika skupin společností. Pracuješ sám se sebou, ale pro druhé. Doma funguješ jako jedinec nebo v páru.

## # ACT III — PŘÍBYTEK V KOMUNITNÍM BYTĚ

= Socializace. Odpočinek, jídlo, úschovna, očista, komunikace.

Z vandrování světem, krajin dálných i blízkých, vrátíš se zpět ke svému pevnému bodu, který poznáš nejlépe ze všech nebo z několika! V prostoru není moc jednoduchá orientace, přirovnal bys ji skoro ke krajinám blízkým a dálným. Znáš ten prostor celý? Nemyslíš si. Ani ve vnitřních prostorech si nejsi jist. Orientace chabne každým krokem, který uděláš dále od svého vlastního prostoru. Pevný bod již není ohraničen pevně, ale velmi se uvnitř rozplývá. Tvé intimní centrum je schované za několika obálkami a orientace je často nejasná. Přece jen už tuto krajinu znáš a najdeš co potřebuješ. Pro návštěvníka je prostor bludiště, které postupně objevuje. Prostor, plně dostačující tobě a tvým potřebám se nachází všude kolem tebe, intimní centrum je ale jasné, stanovené. Prostor potřeb sdílíš s několika dalšími, musíš se naučit komunikovat, pokud to neumíš! Prostor se nemusí transformovat a přizpůsobovat tvé momentální potřebě, ty ale musíš! Pozor! Prostoru, ba i lidem! Když přijdeš do svého příbytku, zuješ si boty a vysvlečeš oblečení, odkládáš je... Do zdi? Na zeď? Do police? Na polici? Nebo snad jen odhodíš... Na zem? Na židli? Na pohovku? KAM TEDY?

Máš hlad, suroviny sis některé přinesl z krajiny blízké a dálné, a některé jsou uloženy. Ve zdech? V policích? U spolubydlícího v jeho intimním pevném bodě? Nekradeš přece! No vida, možná je sdílená i surovina. Uvaříš si. Po jídle zatoužíš po odpočinku, a lehneš si. Před spánkem ještě vykonáš svou potřebu. Ale musíš počkat, musíte se všichni vystřídat! Myslím si, že hned únavou neusneš. Musíš si poslechnout ještě konverzaci svých spolubydlících a film, který hraje za rohem a pak až... Můžeš usnout. Nebo si kup špunty, ty trdlo! Probouzíš se. Počkáš, až bude sprcha volná a osprchuješ se. Nasnídej se, ať máš síly! Strávíš den v bytě nebo vykročíš do světa? Zůstaň dnes doma! Sluníčko nesvítí a venku se blýská. Ať do tebe neurazí blesk! Socializuj se s ostatními. Nebo si přečti knížku.

Ve svém osobním intimním prostoru, pevném bodu tvého života, žiješ sám, ale pozor! Hned za první závorou, čeká tě svět dobrodružství. Tvůj prostor potřeb se rozostřuje a rozptyluje. Žiješ v komunitě v bezprostřední blízkosti tvého intimního pevného prostoru, ale také v komunitách a na rozcestí několika skupin společností ve vnějším světě. Doma funguješ jako jedinec v komunitě, kterou tvoří tví spolubydlící.

#### # ACT IV — DŮM

= Péče. Odpočinek, jídlo, úschovna, očista, komunikace, péče — starost.

Z vandrování světem, krajin dálných i blízkých, vrátíš se zpět ke svému pevnému bodu, který poznáš nejlépe ze všech nebo z několika! V prostoru není moc jednoduchá orientace, ale nepřirovnal bys ji ke krajinám blízkým a dálným. Znáš ten prostor celý? Myslíš si to, přece jen je celý tvůj! Jsi si jist každým krůčkem, který uděláš. Kde je tvůj osobní pevný bod? Již není ohraničen pevně, ale velmi se uvnitř rozplývá. Tvé intimní centrum je schované? Působí velmi nejasně. Myslím si, že ho ale cítíš všude kolem sebe. Přece jen už tuto krajinu znáš a najdeš co potřebuješ. Cítíš se v celém prostoru jistě a příjemně. Pro návštěvníka je prostor bludiště, které postupně objevuje. Prostor, plně dostačující tobě a tvým potřebám se nachází všude kolem tebe, prolíná se s tvým pevným bodem, intimním centrem. Prostor potřeb sdílíš. Musíš se naučit komunikovat jinak! Prostor se nemusí transformovat a přizpůsobovat tvé momentální potřebě, ty ale musíš! Pozor! Prostoru, ba i lidem! Když přijdeš do svého příbytku, zuješ si boty a vysvěčeš oblečení, odkládáš je... Do zdi? Na zeď? Do police? Na polici? Nebo snad jen odhodíš... Na zem? Na židli? Na pohovku? KAM TEDY? Řekl bych, že je schováš, ať udržuješ ve svých věcech pořádek, a snažíš se to naučit ostatní.

Máš hlad, suroviny sis některé přinesl z krajiny blízké a dálné, a některé jsou uloženy. Ve zdech? V policích? Všechny jsou všech, už nemusíš plíživě krást od ostatních! Uvaříš nejen sám sobě, ale také ostatním. Po jídle zatoužíš po odpočinku. Můžeš ale ležet? Postarej se o tamto! A ještě tamto! Nezapomeň se v krajině blízké ještě postarat o tamto! Až potom můžeš v klidu ulehnout. Před spánkem ještě vykonáš svou potřebu, pokud únavou neusneš. Pak by ses musel uprostřed noci vzbudit! Potom bys ale nemusel čekat, až se všichni vystřídají. Neusnul jsi. Před spánkem ještě musíš vykonat teda tu svou potřebu. Ale musíš počkat, musíte se všichni vystřídat! Myslím si, že potom hned únavou usneš. Nemusíš si poslechnout konverzaci svých dětí, ani film, který hraje za rohem někde v koutě, ale kdybys chtěl, určitě můžeš... Nebo si kup konečně ty špunty, ty trdlo! Probouzíš se. Počkáš, až bude sprcha volná a osprchuješ se. Pokud ale spěcháš, určitě můžeš někoho předběhnout. Nasnídej se, ať máš síly! Strávíš den v bytě nebo vykročíš do světa? Nemáš moc na výběr. Kdo vydělá ty peníze? Hybaj ven! Sluníčko krásně svítí. Pozor, ať se nespálíš!

Ve svém osobním intimním prostoru, pevném bodu tvého života, už nežiješ sám. Tvůj prostor potřeb se rozostřuje a rozptyluje. Žiješ v komunitě ve tvém intimním pevném prostoru, ale také v komunitách a na rozcestí několika skupin společností ve vnějším světě. Funguješ doma jako jedinec? To nezáleží na tobě, ale na komunitě, kterou tvoří tvá rodina.

#### # ACT V — VILA

= Pohodlí. Odpočinek, jídlo, úschovna, očista, komunikace, péče — starost, růst.

Z vandrování světem, krajin dálných i blízkých, vrátíš se zpět ke svému pevnému bodu, který poznáš nejlépe ze všech nebo z několika! V prostoru není vůbec jednoduchá orientace, ale nepřirovnal bys ji ke krajinám blízkým a dálným. Znáš ten prostor celý? Myslíš si to, přece jen je celý tvůj! Jsi si jist každým krůčkem, který uděláš. Kde je tvůj osobní pevný bod? Již není ohraničen pevně, ale velmi se uvnitř rozplývá. Tvé intimní centrum je schované? Působí velmi nejasně. Myslím si, že ho ale cítíš všude kolem sebe. Přece jen už tuto krajinu znáš a najdeš co potřebuješ. Cítíš se v celém prostoru jistě a příjemně. Pro návštěvníka je prostor bludiště, které postupně objevuje. Nepustíš ho ale dále než do prostor pro návštěvníky určené. Prostor, plně dostačující, ba i nad-úměrný tobě a tvým potřebám se nachází všude kolem tebe, prolíná se s tvým pevným bodem, intimním centrem. Prostor potřeb můžeš sdílet, ale neděláš to. Nemusíš komunikovat. Prostor se nemusí transformovat a přizpůsobovat tvé momentální potřebě, ani ty nemusíš! Když přijdeš do svého příbytku, zuješ si boty a vyslečeš oblečení, odkládáš je... Do zdi? Na zeď? Do police? Na polici? Nebo snad jen odhodíš... Na zem? Na židli? Na pohovku? KAM TEDY? Řekl bych, že je neschováš, ani nechceš udržovat pořádek, ale možná ano. Možná se o ten pořádek postará někdo jiný, než ty.

Máš hlad, suroviny sis některé přinesl z krajiny blízké a dálné, a některé jsou uloženy. Ve zdech? V policích? Všechny jsou všech! Uvaříš si? Někdo uvaří tobě. Můžeš v klidu ulehnout nebo budeš ještě pracovat? Před spánkem ještě vykonáš svou potřebu. Nemusíš čekat, nikdo se nemusí s nikým střídat! Usneš. Nemusíš si poslechnout konverzaci svých dětí, ani film, který hraje za rohem někde v koutě, ale kdybys chtěl, určitě můžeš, jen je to daleko. A tobě se možná nechce. Špunty už nepotřebuješ, vyhodil jsi je asi před měsícem. Probouzíš se. Na nikoho nečekáš, sprcha je jen a jen tvoje, osprchuješ se. Nasnídej se, ať máš síly! Nemáš čas, nasnídáš se po cestě. Strávíš den v bytě nebo vykročíš do světa? Nemáš moc na výběr. Kdo vydělá ty peníze? Můžeš zůstat i doma, přece jen máš zde vše, co potřebuješ, i po čem prahneš. Hybaj ven! Sluníčko krásně svítí. Pozor, ať se nespálíš!

Ve svém osobním intimním prostoru, pevném bodu tvého života, nežiješ sám. Tvůj prostor potřeb se rozostřuje a rozptyluje. Žiješ v komunitě ve tvém intimním pevném prostoru, ale také v komunitách a na rozcestí několika skupin společností ve vnějším světě. Funguješ doma jako jedinec? To záleží na tobě, ne na komunitě, kterou tvoří tvá rodina, jsi svým vlastním pánem.

#### # ACT VI — MĚSTO

= Zážitek objevování.

Vandruješ světem, vracíš se ke svému pevnému bodu, míjíš krajiny dálné, maličko si povšimneš, ale nevěnuješ pozornost tomu, že se krajina začne měnit. Po několika krocích si uvědomíš, že již nejdeš po kamenných cestičkách a tvé nohy zdají se býti lehčí. To ty zabláčené boty! Hroudy bláta ti odpadávají postupně z podrážky na uhlaženém mole. Jdeš touto cestou již několikrát, ale vždy najdeš nová a nová zákoutí. Možnosti zabočení či úskoku formují tvou další cestu, objevování míst, které přece tak znáš! Kde je tvé nejintimnější místo pod sluncem? Hledáš, hledáš, ztrácíš se a zase se nacházíš. Některá místa zdají se ti velmi povědomá. Užij svůj intimní prostor máš, ale zase ti uteče...

Naskýtají se ti nové a nové pohledy, tam kde kdysi byla jen jedna malá buňka, která šla jednoduše obejít, je náhle dům, nebo dokonce vila! Ohniska, kde ses cítil v minulosti, že dobře znáš, rozplývají se a transformují rychlostí blesku. Skoro žádné místo není stejné, jaké bývalo...

Všechny cesty ohraničují ti podivné plochy, vertikálně položené, s průhledy a výhledy, skoro zrovna jako to tvoje! Zamýšlíš se... Tam, za těmi plochami, výhledy a průhledy mají jiní lidé svá intimní ohniska? Posadíš se na lavičku, která je vytažena před domem, tvoří snad zeď mezi vnějším a vnitřním prostorem, co ty police na ní? Postupně nakoukneš nenápadně jedním průhledem dovnitř... a je to tak! Tolik nekonečných variací vnitřního uspořádání...

Nakonec najdeš cestu, co tě nasměruje domů, tady to už alespoň trochu znáš. Pokračuješ dále, až najdeš to, co hledáš. Tady se už cítíš v naprostém bezpečí.

Tvůj prostor se rozostřuje a rozptyluje směrem do krajin. Blouděním městem nalézáš familiární zákoutí, ale také se můžeš celkem jednoduše ztratit. Jako lusknutím prstů se veřejný prostor kolem tvého intimního prostoru mění a transformuje.

## # ACT VII — RAKEV

= Odpočinek.

Z vandrování světem, krajin dálných, blízkých a všelijakých, vrátíš se zpět ke svému pevnému bodu, který poznáš nejlépe. Na tom bodě usneš. Tvoje tělo odpočívá. Navždy.

### 1.1 # 2. fáze návrhu – Interpretace 1. fáze návrhu

### 1.2 GRADIENT VNITŘNÍHO PROSTORU S VNĚJŠÍM

Domy japonské tradice se vyznačují hrou s šerem. Prázdná místnost, vyplněna pouze šerem. Skrze průhledy, možnými průchody, dutinami a vydutinami dovnitř vstupuje světlo měsíce, které osvětluje zrníčka prachu a místnost bez náhlých přerušení. Vnitřní prostor je relativně uzavřený, v přímém kontaktu s krajinou. Kde začíná a kde končí? Je přítomen? Otevřený prostor přechází do uzavřeného a naopak, okolí je silně spjato s pokojem. Podlaha

se najednou vytratí v okolí, sloupy jsou tak úzké, jak jen to konstrukce dovolí a splývají s lesem. Gradient stěn je tvořen skříní, hlinou s nosným výpletem a tenkým papírem, který reguluje světlo. Šed' hmot je plná inverzí a škál, hmota zdá se býti v jedné chvíli beztlížná, konstrukce obrací zatížení a podporu. Paprsky světla odhalují říši stínů. Stín odhaluje říši světla, tělesa zdají se prázdná.

Prostor je tvořen několika průhledy, každý s jiným stupněm zakrytí výhledu. Průhledy jsou maximálně promyšlené, rámuji okolní krajinu a vybírají pohled, kterým se dívat.

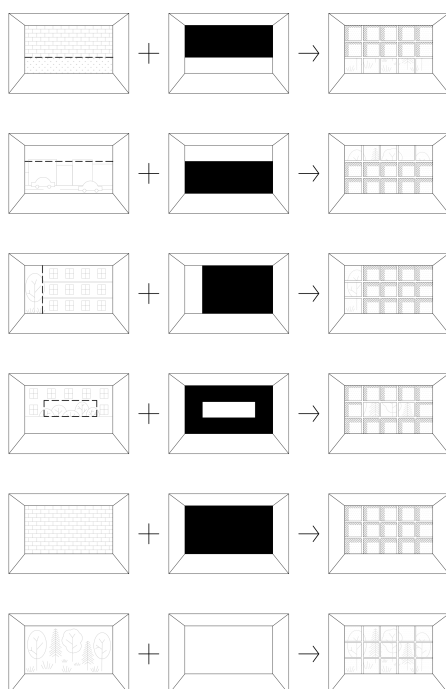


Fig. 16: Šódži panely čajovny Bosen v chrámu Koho-an v Kjótu a jejich aplikace k zastínění a namíření výhledu

### 1.3 GRADIENT PŘÍBĚHU

Soukromé obydlí představuje intimní centrum pro orientaci v prostoru vnějšího světa, ale také toho vnitřního. Dům dle Christiana Norberga-Schulze poskytuje „pevný bod, který mění prostředí v tzv. obydlí.“ Celou okolní krajinu vymezuje pro obyvatele obydlí. „Dům tak přibližuje člověku obydlenou krajinu, a stává se tak kolébkou, odkud můžeme znovu začít svá putování.“ Norberg-Schulz rozlišuje čtyři kategorie bydlení (*dwelling*): přirozené, osobní, komunitní a veřejné. Přirozené bydlení může být sídlo, vytvářející stopu v krajině, aby se mohlo vztahovat k ostatnímu prostředí při pohledu z dálky. Kolektivní bydlení se odehrává

uvnitř sídla, které funguje jako místo setkávání a vzájemné interakce. Veřejné bydlení se obecně nazývá instituce nebo veřejná budova. Slovo veřejné se užívá k označení toho, co je společné pro celou komunitu. Soukromé bydlení mění dům v domov. Účelem domu je *"odhalovat svět nikoli jako podstatu, ale jako přítomnost, tj. jako materiál a barvu, topografii a vegetaci, roční období, počasí a světlo"*. Dům poskytuje útočiště, které umožňuje obyvateli shromáždit všechny vzpomínky a vztahy z vnějšího světa a přizpůsobit je každodennímu životu. V tomto smyslu pak dům funguje jako výchozí bod, ale také jako bod návratu. Přebývání v domě může fungovat jako mezidobí v prostoru pro bydlení nebo meziprostor ve veřejném způsobu bydlení, můžeme tento vztah i obrátit.<sup>46</sup>

#### 1.4 OTVOR

Beatriz Colomina ve své studii „Stěna s otvory: Domácí voyerismus“<sup>47</sup> připomíná polemiku mezi Augustem Perretem a Le Corbusierem.

*Perret zastával názor, že vertikální okno, la porte fenêtre, „napodobuje dojem kompletního prostoru“, protože dovoluje pohled na ulici, na zahradu i na oblohu, zatímco horizontální okno, la fenêtre en longueur, zmenšuje „náš pohled a (znemožňuje) správné porozumění krajiny“. Horizontální okno uřezává z našeho úhlu pohledu pruh oblohy a pruh popředí, které posilují iluzi perspektivní hloubky. Perretovo la porte fenêtre odpovídá prostoru perspektivy, Le Corbusierovo la fenêtre en longueur prostoru fotografie. [Colomina, 2013, s. 534]*

Useknutím spodní a vrchní části krajiny ten, kdo hledí z okna přijde o prostor v perspektivě. Ten se mu při průhledu oknem mění v plochou kompozici několika obrazů. Le Corbusier se pak ve své polemice snaží dokázat, že horizontální okno lépe osvětluje a odkazuje se přitom na fotografický diagram, který poukazuje na dobu expozice. *„fotografická deska v pokoji osvětleném jedním horizontálním oknem musí být exponována čtyřikrát méně než v pokoji osvětleném dvěma vertikálními okny...“*<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *The Concept of Dwelling*. New York: Electa/Rizzoli, 1984. ISBN 0-8478-0590-5.

<sup>47</sup> COLOMINA, Beatriz. „Stěna s otvory: Domácí voyerismus“.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 534.



Beatriz Colomina dále uvažuje o domu jako rámu pro výhled a cituje Le Corbusierovu formulaci<sup>49</sup> vztahu mezi městem a krajinou:

*Dům je umístěn před tímto místem, nikoliv na tomto místě. Dům je rámem pro výhled. Okno je obrovské plátno. Poté však tento pohled vstoupí do domu, je doslova „vepsán“ do nájemní smlouvy: „Uzavřeli jsme smlouvu s přírodou! Prostředky dostupnými městskému plánování je možno zapsat přírodu do nájemní smlouvy. Rio de Janeiro je věhlasné místo. Ale Alžír, Marseille, Oran, Nice a celé Azurové pobřeží, Barcelona a mnoho přímořských i vnitrozemských měst se může také pyšnit nádhernou krajinou“.* [Colomina cituje Le Corbusiera, 2013, s. 538]

Moderní architektura a urbanismus tedy Le Corbusierovy ústy uzavřely smlouvu s přírodou, města ji uzavřela s krajinným prostředím. Ale je zřejmé, že tento motiv rámování a prolínání se neomezuje jen na paralelu s fotografií anebo malířským plátnem, týká se také trojdimenzionálního obrazu stavby. Ten se ukazuje v interakci mezi domem chápaným jako „rám pro výhled“ a domem jako prostorem k pohybu.

V japonském tradičním domě je okno ohraničené čtyřmi elementy, které tvoří rám výhledu do krajiny. Jedná se o podlahu, linie okapu a dva ohraničující sloupky: tím se docílí okna spíše horizontálního než vertikálního. To ale dělá z japonského okna nejen otvor prostoru fotografie, jak jej nazval Le Corbusier a Colomina, ale spíše prostor panoramatický a ve smyslu pohybu zase spíše prostor pohyblivých obrazů (filmový).

V západní architektuře je oknem otvor v hliněné, kamenné nebo cihlové zdi a v historické architektuře převládala okna s větším vertikálním než horizontálním rozměrem, tudíž by se jednalo o otvor prostoru v perspektivě.

Japonská architektura se vyrovnává s prostorem malby, tisku a fotografie komponováním prostorů zahrady, který je právě výhledem orámován a vnímán jako rovina. Jedná se o „horizontálně orientovanou kompozici, která vede ke ztrátě hloubky“, jak ji nazval a pochopil Arata Isozaki v textu „Phenomenology of Floors“ (Fenomenologie podlah, 1986).<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> LE CORBUSIER, PIERREFEU, Francois De, *The Home of Man*. Citováno podle COLOMINA Beatriz. „Stěna s otvory: Domácí voyerismus“. Ibidem, s. 87.

<sup>50</sup> ISOZAKI, Arata. „Floors and Internal Spaces in Japanese Vernacular Architecture: Phenomenology of Floors.“ *Anthropology and Aesthetics* 11, 1986, s. 54-77. Dostupné z: <https://doi.org/10.1086/RESv11n1ms20166745>. [Vyhledáno: 08. 02. 2022]

Tato Isozakim pojmenovaná „ztráta hloubky“ funguje na principu vrstvení menších rovin horizontálních pohledů, které tvoří plochy. Zároveň předsazená konstrukce okapu, která má značně široký půdorysný rozměr, zabraňuje průsvitu slunečních paprsků a prostor se lidským očím jeví zastíněnější, temnější. Proto si myslím, že se nejedná ani o Le Corbusierův prostor fotografický, ani Perretův prostor perspektivy, ale o rovinné řezy vedené fluidním prostorem k pohybu. Navíc se z vnitřního prostoru japonského domu ven dostaneme velice snadno, stačí jen udělat krok směrem do zahrady a zcela s ní splynout. Roviny-plochy, které při pozorování zahrady z vnitřního prostoru vidíme, mohou být průhledné nebo mít různé stupně průsvitnosti také podle jejich způsobu pozorování.

#### 1.4 CHOREOGRAFIE JAPONSKÉHO DOMU A ELEMENTY

Choreografie pohybu vnitřním prostorem japonského domu je tvořena tak, aby bylo nutno se vždy při vstupu z jedné místnosti do druhé otočit a panel, dělící vícero místností, za sebou uzavřít. Tímto otočením se a uzavřením panelu se s místností loučíme a ona místnost na nás může působit postupným uzavíráním *fusumy* a tím také zužováním pohledu na celou místnost. Zrak se přizpůsobuje na vnímání hloubky a perspektivy díky vjemu svislého průhledu (štěrbiny), což je velká změna oproti průhledu horizontálnímu, na který jsme v místnostech zvyklí, tedy spíše na orámovaný průhled, který onu perspektivu s hlubokým horizontem spíše potlačoval (a který se nám skýtal do té chvíle, kdy byla *fusuma* zcela otevřená). Tyto pohyby a pohledy mohou působit jako rituál, který musíme vždy provést průchodem mezi jednotlivými interiéry.

Při vstupu do čajového domku jsme nuceni své tělo sklonit a klopat pohled. Jedná se o projevení pokory a úcty před čajovým mistrem. Čajový rituál je posvátný, v místnosti, kde se odehrává, jsou si všichni účastníci rovni.

A je možné uvažovat také o vztahu a jisté ne/rovnosti místností v domě. Tanizaki Džuničiró v knize *Chvála stínů* zmiňuje, jak je pro něj důležitá i taková místnost jako záchod v japonském domě. Je řešený tak, aby se v něm člověk fyzicky i duševně uvolnil: „Všechny

jsou zásadně odděleny od hlavního křídla domu.<sup>51</sup> Jsou navrženy na konci dlouhé chodby, obklopené zelení, ze které se line vůně zeleného listí a mechu. Důležitým prvkem japonského záchodu je šero, kterého je dosaženo tlumenými paprsky světla skrze papírové panely a dřevěnými latkami.

*Naši předkové, kteří všemu rádi dodávali poetičnost, právě toto místo – jež by mělo být z celého obydlí nejnečistší – obklopili vlídnou atmosférou úzce propojenou s přírodními krásami, jako jsou květiny, ptáci a měsíc. Ve srovnání se západní společností, kde lidé chápou toalety jako nečisté a považují za nevhodné se o nich na veřejnosti i jen zmínit, je náš postoj k nim mnohem rozumnější a vystihuje i podstatu dobrého vkusu. [Tanizaki, 2017, s. 13-14]*

## Zed'

*Kabe*, neboli zed' nemusí být vnímána pouze jako fyzický prvek oddělující dva prostory, ale může být velmi důležitým symbolem, odděluje-li prostory se dvěma různými účely, odděluje-li dvě různé kvality a hodnoty.

Příkladem mohou být japonské chrámy, ve kterých je oddělena plocha pro věřící a prostor pro boha. V Japonsku se užívá pojem *ainame*, který doslova znamená „ochutnat spolu“, a který je hojně užíván právě v souvislosti se svatostánky.<sup>52</sup> V tomto slově je i odůvodnění rané formy svatyně, která se nedělila na dvě ani více místností. Byla pouze jedna místnost, kde se shledali lidé s bohem a společně ochutnali obětinu, která byla tomuto bohu (*kami*) nabídnuta.

## SVATYNĚ

NEBE	ZEMĚ
BŮH	LID
Sacrum	Profanum

---

<sup>51</sup> TANIZAKI, Junichiró. *Chvála stínů: tradice japonské estetiky*. Praha: K-A-V-K-A knižní a výtvarná kultura, 2017. ISBN 978-80-270-2639-5.

<sup>52</sup> INOUE, Mitsuo, WATANABE, Hiroshi. *Space in Japanese Architecture*, s. 13.

Další formou zdi by mohl být projekt Rema Koolhaase a ateliéru OMA nazvaný *Exodus or Voluntary Prisoners of Architecture / Dobrovolní vězni architektury* (1972), který byl navrhován v centru Londýna<sup>53</sup>. Navrhl dvojici paralelních zdí na základě průzkumu Berlínské zdi oddělující dvě společnosti, formované vládami s různými hodnotami. Koolhaasova dvojitá zeď, která oddělí dvě různé části města, pomůže ve svém meziprostoru vytvořit jako vedlejší produkt zónu svobody. Utopický sen o ráji (v centru města i jinde) se stává vězením a vyloučené lokality se naopak stávají rájem pro svobodný život obyvatel, viz. Kowicon, když se v *Exodu* stáváme dobrovolnými vězni architektury, Kowicon se stává útočištěm a azylem obyvatel mimo společnost. Je jej možné projít po různě vysoko postavených, úrovnových koridorech. Bytové buňky jsou na sebe „nalepeny“ téměř bez mezer, jediný volný prostor můžeme shledat na střeše, která tvoří střešní krajinu.

#### Vestavěný stůl na čtení a psaní

*Šóin* – vestavěný stůl *šóin* umístěný na boku výklenku tokonoma. Výklenek měl rozměr na délku 4 panelů *šódži*. Výklenek s lavicí/stolem sloužil jako plocha, na které se mohlo číst nebo psát. Panely *šódži* vpouštěly do místnosti rozptýlené světlo, které dopadalo přímo na tento psací stůl. Na *šóinu* se většinou vystavovaly konkrétní předměty. Obvykle se jednalo o psací potřeby, např. nádoba na vodu, džbán, zásobník na štětce, krátký nůž, pouzdro na pečeť a svítky.

#### Hluboké okenice

*Hluboké okenice* jsou sérií zapuštěných okenních kapes, lehkých multifunkčních zásahů do prostoru, které dodávají fasádě hloubku a zároveň vytvářejí vnitřní polici. Nejpritažlivějším aspektem okenních prohlubní je pocit soukromí, který člověku poskytují, a vytvářejí prostorové variace podél fasád, které vrhají stíny a dodávají formě texturu. Nejenže narušují rovinnost fasády a vnášejí exteriér dovnitř, ale umožňují mít otevřené okno během silného deště, protože jejich forma přirozeně chrání před průnikem vody.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Projekt je uložen ve sbírce architektury Moderního umění (MoMA) v New Yorku. Dostupný z: <https://www.moma.org/collection/works/104692>. [Vyhledáno: 13. 04. 2022]

<sup>54</sup> BOOTHER, Pierson W. "Louis Kahn's Fisher House: A Case Study on the Architectural Detail and Design Intent" (Theses). University of Pennsylvania, 2009, s. 132. Dostupné z: [https://repository.upenn.edu/hp\\_theses/132](https://repository.upenn.edu/hp_theses/132). [Vyhledáno: 11. 02. 2022]

Šóin používám ve svém návrhu jako místo k sezení a odpočinku, k výhledu a jako prvek moderovaného výhledu.



Fig. 17: Parapet ve Fisher House od Louise Kahna [Zdroj: [https://4.bp.blogspot.com/\\_NjNaVK75Wp8/TAK0pmWcS\\_I/AAAAAAAAAB-U/612Bv4hIBgg/s1600/kahn+plans.jpg](https://4.bp.blogspot.com/_NjNaVK75Wp8/TAK0pmWcS_I/AAAAAAAAAB-U/612Bv4hIBgg/s1600/kahn+plans.jpg)]

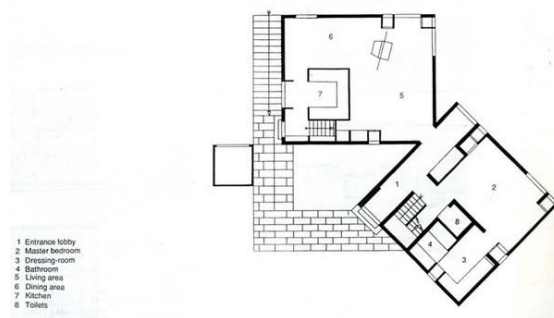


Fig. 18: Půdorys Fisher House od Louise Kahna [Zdroj: [https://images.adsttc.com/media/images/5355/0e34/c07a/8013/3b00/000a/large\\_jpg/fisher.jpg?1398083120](https://images.adsttc.com/media/images/5355/0e34/c07a/8013/3b00/000a/large_jpg/fisher.jpg?1398083120)]

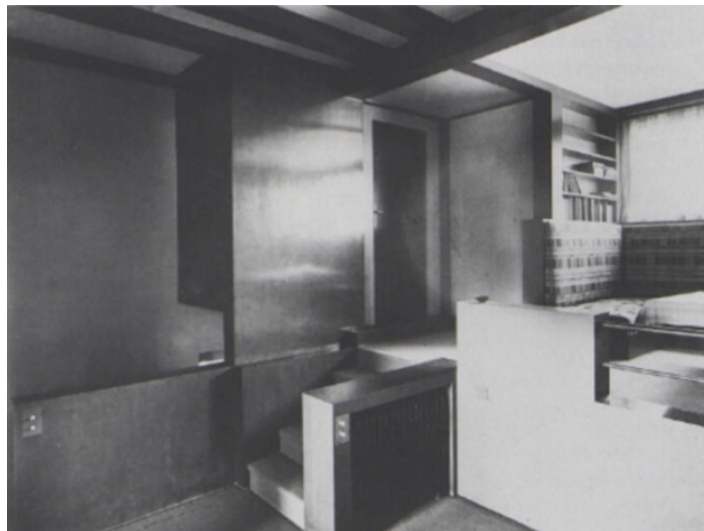


Fig. 19: Vstup do Müllerovy vily (Praha, 1930) – Adolf Loos [Zdroj: COLOMINA Beatriz v textu Stěna s otvory: Domáci voyeurismus]



Fig. 20: Sedací koutek dámského pokoje Müllerovy vily (Praha, 1930) – Adolf Loos [Zdroj: COLOMINA Beatriz v textu Stěna s otvory: Domácí voyeurismus]



Fig. 21: Byt pro Hanse Brummela, Plzeň (1929), ložnice s pohovkou umístěnou zády k oknu – Adolf Loos [Zdroj: COLOMINA Beatriz v textu Stěna s otvory: Domácí voyeurismus]

*Irori* – malá kamna, kolem kterých se děje život.

Je na ně položen stůl *kotacu* pokryt vrstvou látky, aby teplo zůstalo pod ní. U stolu se rodina sejde a hoduje. Kamna hřála na nohy. Jejich historie v Japonsku: přemístitelná kamínka kouřila do místnosti, později se ustálila na jednom místě na podlaze a po reformě *Meidži* kvůli západnímu posedu, tj. na židli, se zapustila kamínka do země. Do té doby byla kamna na vytápění pomocí dřeva a uhlíků. Později se vyměnil spalný materiál za plyn nebo elektrinu. Elektrická kamínka (u nás obdobou přímotopu) se zavěšují za spodní povrch dřevěné desky stolu. *Kotacu* s *irori* používám jako středový prvek v každém domě, stává se jeho srdcem, u kterého se celá komunita každý den shledává.

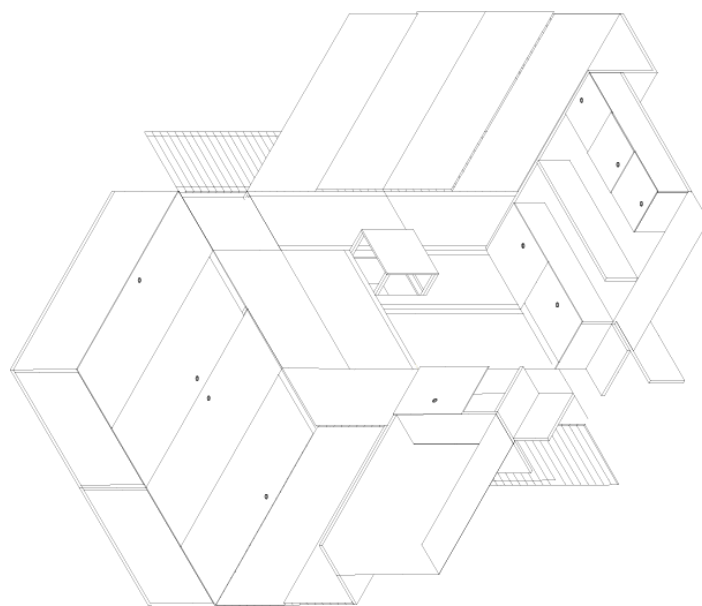


Fig. 22: Sklopená isometrie jedné části návrhu

### C. Závěr

*Na rozdíl od našeho, západního pojetí času, který je v duchu křesťansko-židovských tradic pevně ukotven v počátku – stvoření světa – a nezvratně spěje ke svému konci, k poslednímu soudu, lze japonské vnímání časoběhu znázornit jako přímku, respektive jako kruh. Na přímce nemůžeme spolehlivě určit počátek ani konec historického času, a v případě kruhu nemůžeme dokonce ani rozhodnout, který ze dvou dějů předcházet. Jediným záchytným bodem, který nám tento koncept nabízí, je přítomnost.<sup>55</sup>*

Také v západním pojetí existuje cyklický čas (čas cyklu střídání ročních období) a pak čas chronologický, lineární (*chronos*) a v něm čas příhodný, k něčemu vhodný anebo „pravý čas“ (*kairos*) a také čas zcela náhodných, nepředvídatelných událostí. Také prostor může být v evropské tradici chápán jako síť míst, jako homogenní, měřitelný prostor geometrie a matematiky, anebo prostor prožívaný. Koncepce času a prostoru utvářené v japonské tradici a moderně obohacují tato rozlišení a poskytují neevropocentrické kontexty k jejich promýšlení.

Cílem této práce bylo nejdřív studovat prostorové, časové, ale také světelné a barevné možnosti japonské tradiční a moderní architektury v kontextu s těmi evropskými, zejména

<sup>55</sup> KATÓ, Šúiči. Citováno podle SÝKORA, Jan. *Společnost a rozcestí*. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2006/7/spolecnost-na-rozcesti/> [Vyhledáno: 27. 04. 2022]

s českou. Také jednotlivé prvky tradiční a inovativní japonské architektury domu, čajovny a vily se staly inspirací pro návrh škály anebo gradient modelového bydlení. Ve vědeckých disciplínách není zvykem, aby se bádání omezovalo na jednotlivé sondy bez jejich zobecnění, ani není zvykem, aby součástí vědeckých textů byly texty mimovědecké. Ale navrhování architektury se v současnosti děje také prostředky uměleckého a architektonického výzkumu. Tato práce usiluje o to, aby se stala příspěvkem k výzkumu architektonického uvažování o prostoru a jeho komponentách v dialogu japonské a evropské kultury, který ovlivnil nejen architekturu moderní a postmoderní, ale ovlivňuje také tu současnou.

Tato práce navazující na „přípravný výzkum“ v předdiplomním projektu k sobě spíná obě části a utváří jeden výzkumně-návrhový celek. Jelikož dalším cílem práce bylo hledat organický vztah mezi psaním, zobrazováním a modelováním generujícím architekturu, práce má být příspěvkem k dosud neověřeným možnostem textově-obrazně-prostorového utváření architektury tak, že tyto jednotlivé složky ji spoluurčují již od vzniku jejího konceptu.

Všechny části tohoto projektu: texty, obrazy a také připravovaný fyzický model se inspirují jak japonskou, tak českou tradicí a modernou, i když aby tohle bylo možné říct, musela by práce pokračovat (dosud jsem se seznámil jen s fragmentem toho, co by bylo zapotřebí studovat a dál promýšlet). Ale doufám, že i tyto zesíťované fragmenty jsou schopny generovat drobnou proměnu současného uvažování a navrhování architektury. Nicméně rád bych ve studiu této problematiky do budoucna pokračoval v dalším stupni studia.

A konečně třetím cílem diplomu bylo navrhnout modelový, utopický projekt bydlení v různých škálách, respektive gradientech. Modelový proto, že je do jisté míry obecný a dovoluje, aby byl jinými tvůrci: architekty i uživateli průběžně konkretizován, měněn, transformován. „Utopický“ zase v tom smyslu, že je také předběžným modelem dalšího uvažování v budoucnu. Není tedy závazný pro okamžité vybudování stavby. Je to spíše formulace struktury-skládačky, která bere vážně Aidovo *form follows fiction* a také jeho architekturu generovanou hrou, a přitom se děje v realitě a jejím prostřednictvím: v prostorové struktuře se zvolenými gradienty jejího růstu i zmenšování, s gradienty světla,



výhledů do krajiny i města, se specifickými choreografiemi pohybu a bydlení, s různými časoprostorovými vztahy. Pokud tedy tento model bydlení něco nabízí současným uživatelům a architektům pak je to model růstu ale také zmenšování, ve kterém je možno utvářet takový gradient prostorových a programových řešení, které odpovídají jak životu člověka, tak krajiny.

Můj návrh zaznamenává a učí se z architektury regionálního rozsahu, ale světového významu. Má mnoho rozměrů, které překračují geografické a kulturní hranice japonských ostrovů. Vychází z identity Japonska a prostorů, které vytváří. Překračuje historické ozvěny a navrhuje vlastní řád, ten kondenzuje a destiluje obrazy a elementy, promítané skrze protínající se rámce. Celý návrh se skládá z prvků, které vidíme spíše jako skladebnou soustavu a nábytek, ze kterého je dále komponován vnitřní prostor, dělí ho od krajiny elementy různých transparencí a nosností a stejnými prvky je také s krajinou propojuje.

#### D. BIBLIOGRAFIE

##### 1. Archivní prameny:

Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy  
Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur, archiv  
Moravská zemská knihovna v Brně

##### 2. Literatura:

Knihy a časopisy

CALLOISE, Roger. *Man, Place and Games*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1961. Francouzské vydání publikováno 1958.

COLOMINA, Beatriz. „Stěna s otvory. Domácí voyeurismus“. *Česká a slovenská architektura 1971-2011*. ŠEVČÍK, Jiří, MITÁŠOVÁ, Monika (eds.) Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2013, s. 521-542. ISBN 978-80-87108-28-4.

ČAPKOVÁ, Helena. „Marginální fenomén, nebo oběť orientalistického kliše? K vzájemným stykům japonských a evropských meziválečných avantgard“. *Umění : časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky*, 65, 2, 2017, s. 125.

*Deconstruction II. Architectural Design*. PAPPADAKIS, Andreas (ed.), London: AD, 1989.

FUJII, Hiromi. „Concatenated“, Multilayered Space. *The Architecture of Hiromi Fujii*. FRAMPTON, Kenneth (ed.) New York: Rizzoli, 1987.

HAVEL, Ivan, MITÁŠOVÁ, Monika. „Prostor prožívaný jako prostor k jednání“. *Prostor a jeho člověk*. AJVAZ, Michal, HAVEL, Ivan, MITÁŠOVÁ, Monika (eds.) Praha: Vesmír, 153-220. Na tuto studii ve sborníku reaguje AJVAZ, Michal: „Je ‚zjednaný prostor‘ subjektivní?“, s. 154-221.

INOUE, Mitsuo, WATANABE, Hiroshi. *Space in Japanese Architecture*. New York: Weatherhill, 1985, s. 144. ISBN 0834801930.

ITO, Toyo: „Diagram Architecture“. *Kazuyo Sejima 1988 – 1996. El Croquis*, 77, 1, 1996.

KERR, Alex. *Lost Japan*. Penguin Press: New York, 2015. Citováno podle: ANGEHEL, Anamaria Andreea, CABEZA-LAINEZ, Joseph, XU, Yingying. „Unknown Suns: László Hudec, Antonin Raymond and the Rising of a Modern Architecture for Eastern Asia“. *Buildings*, 12, 93, 2022. Dostupné z: <https://doi.org/10.3390/buildings12020093>. [Vyhledáno: 02. 04. 2022]

KIKUCHI, Yuko. „Visualising Oriental Crafts: Contested Notions of ‘Japaneseness’ and the Crafts of The Japanese Empire“. *The 38<sup>th</sup> International Research Symposium*, Questioning Oriental Aesthetics and Tinking, International Research Center for Japanese Studies, Kyoto 2011, s. 211–235, 214–215, 225. Citováno podle: ČAPKOVÁ, Helena. „Marginální fenomén, nebo oběť orientalistického klíše? K vzájemným stykům japonských a evropských meziválečných avantgard“.

KUROKAWA, Kisho. *Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis*. London: Academy Editions, 1994. ISBN 978-1854903044. Dostupné z: <https://www.kisho.co.jp/page/292.html>. [Vyhledáno: 03. 02. 2022]

LE CORBUSIER, PIERREFEU, Francois De, *The Home of Man*. Citováno podle COLOMINA Beatriz. „Stěna s otvory: Domáci voyerismus.“

LIOTTA, Salvator-John, BELFIORE, Matteo, KUMA, Kengo. *Patterns and Layering: Japanese Spatial Culture, Nature and Architecture*. Berlin: Gestalten, 2012, s. 5. ISBN 9783899554618.

LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna*. Praha: Orbis 1929. Znovu publikováno: Idem: *Řeči do prázdna*. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2001. ISBN 80-86359-06-9.

MAKI, Fumihiko, MULLIGAN, Mark. *Nurturing dreams: collected essays on architecture and the city*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008. ISBN 978-0-262-13500-9.

OKAMURA, Osamu. 1998, publikováno v: Oldřich Ševčík: "Problémy moderny a postmoderny", Vydavatelství ČVUT Praha 1998, 3. přepracované vydání. Dostupné z: <http://web.quick.cz/japan/wright.htm>. [Vyhledáno: 30.04.2022]

NORBERG-SCHULZ, Christian. *The Concept of Dwelling*. New York: Electa/Rizzoli, 1984. ISBN 0-8478-0590-5.

OKAKURA, Kakuzó. *Kniha o čaji*. Praha: Brody, 1906, s. 23. ISBN 80-86112-12-8.

OKAMURA, Osamu. „Kontinuita životního prostoru. O vztahu japonské architektury k přírodnímu prostředí“. *Zahradami napříč Asií* (sborník přednášek). Praha: Sekce bonsají a zahrad Česko-japonské společnosti. 2001, s. 43-40. Dostupné z: <http://web.quick.cz/japan/kontinuita.htm> [Vyhledáno: 27. 04. 2022]

*Project Japan. Metabolism Talks*. KOOLHAAS Rem, OBRIST, Hans Ulrich, KAYOKO, Ota, WESTCOTT, James (eds.) Cologne: Taschen, 2011, s. 139. ISBN 978-3-8365-2508-4.

NITSCHKE, Günter. *MA — The Japanese Sense of Place*. 1966, s. 117. Dostupné z: [http://www.east-asia-architecture.org/downloads/research/MA\\_-\\_The\\_Japanese\\_Sense\\_of\\_Place\\_-\\_Forum.pdf](http://www.east-asia-architecture.org/downloads/research/MA_-_The_Japanese_Sense_of_Place_-_Forum.pdf). [Vyhledáno: 16. 03. 2022]

ŠEVČÍK, Oldřich. „Ósaka 1970: jeden z vrcholů symbiózy české architektury s výtvarníky a s uměleckými řemesly v šedesátých letech 20. století“. *ERA* 21, 6, 2005, s. 52-53. Viz také POTUČEK, Jan. Viktor Rudiš. *Pocta České komory architektů 2010*. Praha: Česká komora architektů, 2011, s. 3-5. ISBN 978-80-86790-18-3.

TANIZAKI, Junichiró. *Chvála stínů: tradice japonské estetiky*. Praha: K-A-V-K-A knižní a výtvarná kultura, 2017. ISBN 978-80-270-2639-5.

TAUT, Bruno. *Fundamentals of Japanese Architecture*. Tokio: Kokusai Bunka Shinkokai, 1936. ISBN 9781619811034.

VARLEY, Paul H. *Japanese Culture*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000. ISBN 0-8248-2292-7.

YOSHIDA, Tetsuro. *Das japanische Wohnhaus*. Berlin: Ernst Wasmuth, 1954. ISBN 9783803001153.

#### Internetové zdroje

BOOHER, Pierson W. "Louis Kahn's Fisher House: A Case Study on the Architectural Detail and Design Intent" (Theses). University of Pennsylvania, 2009, s. 132. Dostupné z: [https://repository.upenn.edu/hp\\_theses/132](https://repository.upenn.edu/hp_theses/132). [Vyhledáno: 11. 02. 2022]

DAN, Li. "The Concept of 'Oku' in Japanese and Chinese traditional paintings, gardens and architecture: a comparative study." Kyushu University, 2010, 25-1. Dostupné z <https://www.hues.kyushu-u.ac.jp/education/student/pdf/2009/2HE08084E.pdf> [Vyhledáno: 10.03.2022]

FUDJII, Hiromi (biografické heslo architektonické sbírky Frac Centre). Dostupné z: [https://www.frac-centre.fr/\\_en/art-and-architecture-collection/rub/rubauthors-316.html?authID=275](https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/rub/rubauthors-316.html?authID=275) [Vyhledáno: 12. 03. 2022]

HSIEH, L. Lisa. *ArchiteXt: The Readable, Playable and Edible Architecture of Japanese New Wave* (doctoral dissertation), Princeton: Princeton University. 2013, s. 162. Dostupné z: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp016q182k27r>. [Vyhledáno: 05. 02. 2022]

HOJDA, Ondřej, Digitální výstava *Ósaka 1970. Křižovatka československé a světové architektury* dostupná z odkazu: <https://exhibition.indihu.cz/view/Osaka/finish>, [vyhledáno 3. 5. 2022]

ISOZAKI, Arata. "Floors and Internal Spaces in Japanese Vernacular Architecture: Phenomenology of Floors." *Anthropology and Aesthetics* 11, 1986, s. 54-77. Dostupné z: <https://doi.org/10.1086/RESv11n1ms20166745>. [Vyhledáno: 08. 02. 2022]

KATÓ, Šúiči. Citováno podle SÝKORA, Jan. *Společnost a rozcestí*. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2006/7/spolecnost-na-rozcesti/> [Vyhledáno: 27. 04. 2022]

KAWAI, Yoko. *Designing Mindfulness: Spatial Concepts in Traditional Japanese Architecture*. New York: Japan Society NYC. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gcGH6rqssfs&t=2216s> [Vyhledáno: 27. 04. 2022]  
Webová stránka jejího atelieru je dostupná z: <https://www.pedarch.com>. [Vyhledáno: 1. 5. 2022]

KOOLHAAS, Rem a OMA: *Exodus*. Projekt je uložen ve sbírce architektury Moderního umění (MoMA) v New Yorku. Dostupný z: <https://www.moma.org/collection/works/104692>. [Vyhledáno: 13. 04. 2022]

"Noh Terminology". Dostupné z: <https://db2.the-noh.com/edic/>. [Vyhledáno: 10. 04. 2022]