

# **Jihočeská univerzita**

**Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích**

**Katedra výtvarné výchovy**

## **Diplomová práce**

**Oblaka mlhy, kapky deště**

**Clouds of fog, drops of rain**

**Vypracovala: Zdeňka Novotná**

**Ročník a studijní kombinace: 5. ročník OV-VV/ZŠ**

**Vedoucí diplomové práce: Mgr. Karel Řepa**

**Rok odevzdání: 2010**



# Prohlášení

---

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci *Oblaka mlhy, kapky deště* vypracovala samostatně a veškeré použité zdroje jsem uvedla v seznamu literatury.

V Českých Budějovicích dne 12. 8. 2010

Zdeňka Novotná

# Poděkování

---

Děkuji panu magistru Karlu Řepovi za odborné vedení diplomové práce a za mnohé cenné rady a připomínky. Dále bych chtěla poděkovat panu Janu Šlechtovi a slečně Veronice Medové za pomoc při formální úpravě práce.

# Anotace

---

Cílem této diplomové práce je vytvořit malby, které se po technické stránce snaží zohlednit tradiční japonskou malbu. Po stránce tématické jsou volně inspirovány motivy povídek japonského spisovatele Ibuse Masudžiho. Diplomová práce obsahuje psanou část a praktickou část. Převážná část teoretické části diplomové práce se zaměřuje na stručný nástin problematiky japonské malby a s ní souvisejících oblastí japonské kultury. V praktické části se budu věnovat malbě na paravány.

# Abstract

---

The aim of this diploma thesis is to create paintings with a technical approach close to the traditional Japanese painting. The topics of the paintings are freely inspired by the themes of short stories of Japanese writer Ibuse Masuji. The diploma thesis consists of written part and practical part. The major part of the written part focuses on the brief summary of topic of the Japanese painting and related subjects from the Japanese culture. The main topic of the practical part is the painting on the folding screens.

**Vedoucí práce:** Mgr. Karel Řepa



# Obsah

---

1. Úvod.....	8
2. Periodizace japonských dějin.....	11
3. Politické a kulturní prostředí období Edo .....	13
4. Filosofie a náboženství .....	16
4.1. Šintoismus.....	16
4.2. Konfucianismus .....	18
4.3. Taoismus .....	19
4.4. Buddhismus .....	20
5. Fenomén japonské malby .....	22
5.1. Úvod do problematiky japonské malby .....	22
5.1.1. Jamato-e .....	23
5.1.2. Kara-e.....	25
5.1.3. Suiboku-ga .....	26
5.2. Filosofie a pojetí japonské malby .....	29
5.2.1. Tradice a kopírování .....	29
5.2.2. Šest malířských zásad .....	30
5.2.3. Realita a imaginace v krajinomalbě.....	31
5.2.4. Štetcové techniky .....	31
5.3. Kompozice .....	32
5.4. Přední malířské školy.....	34
5.4.1. Rimpa.....	34
5.4.2. Kanó.....	37
5.4.3. Tosa .....	39
6. K estetice japonského umění .....	42
7. Písmo a pečetě .....	47
8. Bjóbu - paraván.....	51
8.1. Historie paravánů v Evropě .....	53
9. Ibuse Masudži .....	54
9.1. Život a dílo.....	54
10. Praktická část .....	58
10.1. Použité materiály a postupy .....	58
10.1.1. Plátno a jeho zavěšení.....	58
10.1.2. Technologie malby.....	59
10.2. Obsahová analýza .....	60
10.2.1. Kapr .....	60
10.2.2. Savan na střeše.....	61
10.2.3. Kučisuke a jeho údolí .....	61
10.3. Interpretace díla .....	63
11. Závěr .....	64

# 1. Úvod

---

*Motto: „My pořád myslíme na vzdálené země, na měsíc - a na co myslí japonský umělec? Ten celý život pozoruje jediné stéblo trávy . . .“*

*Vincent van Gogh*

Jako téma své diplomové práce jsem si zvolila japonskou malbu. Samotná oblast společně se souvisejícími okruhy jako je kaligrafie, japonská estetika či náboženství, je tak široká, že je v práci tohoto rozsahu nelze plně obsáhnout. Každá z kapitol, kterými se budu v práci zabývat, by vystačila jako samostatné téma. Pro pochopení dané problematiky je však nezbytné zabývat se japonskou malbou v jejích specifických kulturních souvislostech. A právě na to bych se ve své diplomové práci ráda zaměřila.

Úvod práce je místem, kde se mohu vrátit na úplný začátek. Chtěla bych popsat, jak jsem se dostala k tomuto tématu, a proč jsem si ho vybrala. K odpovědi na tuto otázku přistoupím z globálního hlediska, jak je již v současné době zvykem. Tedy: jak a kde se dnešní mladý člověk v běžném životě setká s japonskou kulturou?

Ve společnosti lze nalézt několik ojedinělých případů, kdy člověk může přijít do styku s japonskou kulturou takřkajíc „z první ruky“, jelikož pochází z multikulturního rodinného zázemí nebo se s touto kulturou seznámí prostřednictvím svého životního partnera. Většina se ovšem s touto kulturou setká přes některé z japonských bojových umění (kendo, judo, aikido atp.), nebo přes masmédia. Zvláště v posledních letech vzrůstá prosakování japonského fenoménu animovaných seriálů *manga* do našich komunikačních kanálů. Po tomto prvním kroku se otevírá internet se svými neomezenými možnostmi, kde lze krok za krokem pronikat do kouzla japonské kultury. Co všechno se vlastně pod slovem anime skrývá? Anime je seriál či film kreslený specifickým manga stylem, který často vychází z komiksové tištěné předlohy. Počátky tohoto fenoménu se hledají poměrně těžko, protože na akademickém poli není manga považována za umění.

Někteří se snaží vystopovat počátky mangy již v 6. až 7. století, kdy buddhističtí mniši zhotovovali svitky *emakimono* zachycující plynoucí příběh. Svitky se četly tak, že se postupně z jedné strany odvíjely. Oficiálně je počátek žánru datován do období Edo. Jednalo se o improvizované skici, jejichž námětem bývaly neobvyklé či vtipné situace. Slovem manga pojmenoval japonský malíř a grafik Kacuška Hokusai (1760 – 1844) svůj třináctidílný skicář *Hokusai manga* publikovaný v roce 1814. Největší boom v tomto žánru



nastal po druhé světové válce, kdy se Japonsko muselo jako poražený stát vyrovnávat s finanční krizí. Nedostatek peněz v průmyslu, zahrnující i filmový, tak vedl k velkému uplatnění levnějších forem, například animovaného filmu. V našem českém povědomí je kreslený film spíše něco, co je určeno dětem. Anime je však velmi rozmanité a obsahuje prakticky všechny žánry. A právě animovaný film byl mým prvním krokem k Japonsku.

Osobně patřím mezi jedince, kteří se s japonskou kulturou seznamují prostřednictvím médií. Takto zprostředkovaný náhled na tak složitou a odlišnou kulturu, jako je ta japonská, se může jevit jako zkreslený a nedostatečný. Avšak když dorazila do evropských obchodů na konci 19. století první japonská alba dřevorezů a drobné předměty užitého umění, které se staly vyhledávanou inspirací mnoha umělců, byl také pocit z těchto drobných uměleckých děl založen na subjektivním citění jedince. V tomto ohledu se od prvních dobrodruhů, kteří se pouštěli na vlnu této inspirace, příliš neliším. Téma jsem si vybrala z hlubokého zaujetí touto kulturou, které mě provází již řadu let. Japonská kultura ovlivnila řadu slavných i méně známých umělců, kteří se touto tematikou zabývali již dlouho přede mnou. Každý z těchto malířů téma uchopil originálně a vtiskl do něj i část sebe sama. Stejně tak i moje malby nemají být imitací už vyobrazených děl, ale uchopení a ztvárnění subjektivních pocitů a dojmu, které ve mně japonské umění zanechává.

Ve své diplomové práci se zaměřuji především na umění, které je svým charakterem specifické pro izolovanou japonskou kulturu. Z tohoto důvodu také pomíjím moderní umění, které je již ovlivněné západní kulturou. Právě klasická díla japonské malby svou exotičností nejvíce oslovují evropského diváka. Jsou přitažlivá právě pro svou odlišnost od umění, které je v našem prostředí domácí.

V jednotlivých kapitolách své diplomové práce se budu zabývat periodizací dějin umění Japonska. Tato problematika souvisí s chápáním dějinného vývoje malby, protože zatímco v Evropě je zvykem dělit dějiny umění na epochy, tak v japonském umění panuje daleko větší kontinuita. Tato kontinuita je svázaná s pevným předáváním tradičních postupů v umění i řemesle. Dále se budu věnovat nejznámějším školám malby Kanó, Thosa a Rimpa, se kterými budou úzce souviset i další témata, jako kaligrafie a estetika. Pro celkové obsáhnutí a pochopení dané problematiky se poté musím zmínit o filosofii a náboženství, které ovlivnily celý náhled na estetické citění Japonska a umění jako takové.

Poslední část diplomové práce bude věnována japonskému spisovateli Ibuse Masudžimu. Jeho životopis a literární práce dle mého názoru podávají velmi dobrý náhled do japonské mentality. Součástí kapitoly bude také rozbor povídek *Kapr* a *Kučisukeho údolí*, které jsem zvolila jako výchozí podnět pro samotnou malbu v praktické části práce.

Cílem mé diplomové práce je tedy nastínění některých specifík japonského výtvarného umění, jeho historie a názvosloví, a estetických hodnot této kultury.

Tyto estetické hodnoty vyplývají nejen z filosofie a náboženství Japonska, ale také ze samotné duše japonského člověka a jeho vnímání sebe sama ve světovém řádu. Konečným produktem pak bude aplikace znalostí při malbě na paravány na motivy povídek japonského spisovatele Ibuse Masudžiho.

## 2. Periodizace japonských dějin

---

Na tomto místě bych ráda rozdělila japonské dějiny do periodických období, abych čtenáři své diplomové práce usnadnila její čtení. Těžiště této práce se ale bude zabývat malbou od přibližně poloviny 17. století do poválečného období. Moderní historie člení japonská období do čtyř etap. Pro potřeby umění se ale používá druhé členění, které uvedu vzápětí, a stručně charakterizují jeho jednotlivé etapy.

Kodai – starověk

Čúsei – středověk

Kinsei – novověk (Edo) doba předmoderní

Kindai – novověk

První tři části členění vznikly v období Meidži jako výsledek uplatnění západní periodizace. Koncovky *dai* a *sei* mají v podstatě stejný význam a znamenají „doba“. *Ko* znamená starý, *čú* je prostřední a *kin* znamená moderní. To má za následek, že *kinsei* a *kindai* mají v překladu stejný význam, protože v českém jazyce nelze nalézt přesnější vyjádření. Jako dělítka mezi těmito érami slouží průmyslová revoluce 19. století. Období *kinsei* definoval Ginzó Učida, profesor národních dějin na Kjótské císařské univerzitě. Profesor Učida také napsal knihu *Dějiny doby předmoderní v Japonsku (Nihon kinseiši)*. V určení prvního roku období *kinsei* napanuje mezi historiky shoda, zpravidla se uvádějí letopočty 1568, 1600 nebo 1603. Jedná se o letopočty důležité pro upevňování moci rodu Tokugawa. Konec období připadá na rok 1868, kdy byl šógunát svržen.<sup>1</sup>

Titul šógun, původně *Sei tai-šógun*, vznikl jako překlad sousloví „generalissimo potlačující barbary“ a začal se udělovat vůdcům ve vojenských taženích proti kmeni Ainů. Později se užíval jen ve zkrácené formě a byl vyhrazen nejvyššímu vojenskému veliteli na japonských ostrovech.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Srov. REISCHAUER, Edwin O; CRAIG, Albert M., Dějiny Japonska, Praha, Lidové noviny – NLN, s.r.o., 2008, s. 356

<sup>2</sup> Srov. tamtéž, s. 46

Kromě periodizace obecných dějin se v Japonsku užívá i periodizace dějin umění, kde jsou akcentovány vrcholy umělecké tvorby. Většinou jsou nazvány podle hlavních kulturních center doby, méně často podle vládnoucích rodů, a ve starších obdobích i podle oblastí nálezů uměleckých předmětů.<sup>3</sup>

Džómon: 8000 – 200 př. n. l.

Jajoi: 200 př. n. l. – 250 n. l.

Kofun: 250 – 552

Asuka: 552 – 645

Nara: 645 – 794

Heian: 794 – 1185

Kamakura: 1185 – 1392

Muromači/Ašikaga: 1392 – 1568

Momojama/Azuči: 1568 – 1615

Edo/Tokugawa: 1615 – 1868

Meidži: 1868 – 1912

Taišó: 1912 – 1926

Šówa: 1926 – 1989

Heisei: 1989 - dnes

V práci tohoto rozsahu nelze podat uspokojivý přehled všech kulturních odvětví. Proto jsem se zaměřila pouze na hlavní rysy japonské malby, které jsou popsány v dalších kapitolách. Nezabývala jsem se specifickým uměním dřevořezu *ukijo-e* „obrazy prchavého světa“, ani moderním japonským uměním, tedy uměním vytvořeným převážně po druhé světové válce. V této době Japonsko podléhalo vlivům západní kultury a z tohoto pohledu již není pro mou práci zajímavé. Za stěžejní období japonských dějin pro mou diplomovou práci považuji dobu Edo, kterou jsem pro lepší pochopení historického pozadí popsala podrobněji.

---

<sup>3</sup> Srov. REISCHAUER, Edwin O; CRAIG, Albert M., Dějiny Japonska, Praha, Lidové noviny – NLN, s.r.o., 2008, s. 357

### 3. Politické a kulturní prostředí období Edo

---

Zásadním okamžikem, který udal směr historického vývoje v období Edo, bylo sjednocení Japonska pod jediného vojenského vůdce šógunu (titul šógun byl užíván paralelně s titulem císař). Za postupným sjednocením Japonska stáli tři vojevůdci. Prvním byl Oda Nobunaga (1534-1582), na jehož dílo navázali Hidejoši Tojotomi (1536-1598) a Iejasu Tokugawa (1542-1616), který sjednocení dokončil.<sup>4</sup>

Iejasu Tokugawa si svou nadvládu pojistil jak vojenskými taženími proti protivníkům, tak politicky, když roku 1603 přijal od císařského dvora titul šógun. S císařem jednal zdvořile, ale udržoval ho pod dohledem. Císaři byl přidělován důchod a jeho pravomoci byly formulovány v zákoníku pro císařský dvůr a dvorskou šlechtu jako výhradně symbolické a obřadní. Iejasu také učinil kroky k tomu, aby po jeho smrti nepadla moc do rukou některého z nepřátelských rodů. Roku 1605 podstoupil titul svému synovi Hidetadovi, přenechal mu hrad v Edu (dnešní Tokio) a sám vládl Japonsku až do své smrti.<sup>5</sup> Tokugawský šógunát trval až do roku 1868. Za vlády Tokugawů nedošlo v Japonsku k žádnému významnějšímu vojenskému konfliktu. Období Edo bylo nejdelším obdobím míru a politické stability a došlo v něm k prudkému ekonomickému a kulturnímu rozvoji.<sup>6</sup>

Rod Tokugawa si zajišťoval věrnost svých nejmocnějších vazalů dvěma nástroji. Prvním byla střídavá služba členů vazalských rodin u knížecího dvora. Manželky a děti se tak staly jakousi zárukou, že se vazal neobráti proti tokugawskému šógunátu a nezaútočí. Druhým byla střídavá služba knížat, která probíhala každý druhý rok v Edu. Tím pádem si v Edu každý z knížat musel udržovat jednu nebo více rezidencí. Cestování z provincií do Eda bylo nákladné a z válečníků se zde stávali dvořané, což snižovalo jejich hrozbu. Díky těmto neustálým přesunům vládnoucí třídy dosáhlo Japonsko vysoké kulturní, intelektuální a ideologické jednoty.<sup>7</sup>

Dalším krokem k zajištění stability bylo rozdělení společnosti podle čínského konceptu do čtyř přirozených společenských tříd a omezení sociální i

---

<sup>4</sup> Srov. REISCHAUER, Edwin O; CRAIG, Albert M., Dějiny Japonska, Praha, Lidové noviny – NLN, s.r.o., 2008, s. 78

<sup>5</sup> Srov. tamtéž s. 82

<sup>6</sup> Srov. tamtéž, s. 92

<sup>7</sup> Srov. tamtéž, s. 87

fyzické mobility lidu. Nejvyšší třídou byli úředníci - samurajové, druhou tvořili rolníci, třetí řemeslníci a poslední obchodníci. V období Edo došlo k transformaci samurajské třídy. V časech míru bylo zapotřebí spíše úředníků než válečníků a tak samurajové postupně vyměnili katanu za štětec a vydali se cestou byrokracie. Samurajové se sice stále drželi etického a filosofického kodexu *bušido* „cesta válečníka“, ale válčení jako takové se stalo teoretickou disciplínou.

Třída obchodníků na společenském žebříčku obsadila poslední místo, protože byla považována za nejméně přínosnou pro společnost. Prakticky však obchodníci často vlastnili mnohem větší majetek než členové ostatních společenských tříd. Obchod sice podléhal určitému zdanění, ale to nebylo nijak velkou zátěží (šógunát se opíral především o zemědělské daně), a díky těmto podmínkám došlo k prudkému rozvoji vnitřního obchodu. Brzy se vytvořila vrstva bohatých obchodníků, která se stala významným kupcem uměleckých předmětů. Mimo tyto čtyři vrstvy stála část dvorské šlechty, buddhističtí a šintoističtí mniši a takzvaní vyvržení, kteří se nacházeli na okraji společnosti. Do skupiny vyvržených se kromě zločinců a poražených válečníků řadili i lidé, jejichž profese byly z náboženských důvodů považovány za nečisté, například řezníci.<sup>8</sup>

V období Edo začalo uzavírání japonských hranic před okolním světem. Zprvu měl Iejasu zájem o obchodní styky se zámořím, proto povolil španělským františkánům, aby v roce 1604 založili v Edo misii. O pár let později povolil také holandským a anglickým protestantům zřídit v Japonsku obchodní sídla (faktorie). Od těchto protestantů a od svého anglického poradce Iejasu zjistil, že v Evropě se nacházejí národy, které jsou ochotné provozovat obchod bez toho, aby ho vážali na misijní činnost.<sup>9</sup>

Podobně jako Hidejoši i Iejasu považoval křesťanství za podvrtný živel. V roce 1606 začal různými dekrety omezovat křesťanské aktivity. Jeho nástupce Hidetada zakázal v roce 1612 veškerou misijní činnost. V roce 1614 následovalo vypovězení křesťanů ze země. V roce 1617 pak byli popraveni čtyři misionáři. Pronásledování křesťanů dosáhlo vrcholu v letech 1637-1638, kdy zhruba 20 000 křesťanských rolníků na západním Kjúšú povstalo proti vysokému zdanění. Povstalci nakonec podlehli šógunátnímu vojsku. Od roku 1640 pak musel být každý Japonec registrován v místním buddhistickém chrámu. Přísná regulace zahraničního obchodu a pronásledování křesťanů vedlo k izolaci Japonska.<sup>10</sup>

Dlouho trvající mír, uzavření hranic a nízké zdanění napomohlo k prudkému růstu vnitřního obchodu, rozvoji měst a bohatnutí měšťanské třídy.

---

<sup>8</sup> Srov. REISCHAUER, Edwin O; CRAIG, Albert M., Dějiny Japonska, Praha, Lidové noviny – NLN, s.r.o., 2008, s. 92

<sup>9</sup> Srov. tamtéž, s. 90

<sup>10</sup> Srov. tamtéž, s. 91

Rostoucí bohatství měst podnítilo další kulturní a sociální změny. Většina měšťanů a bohatších rolníků byla gramotná a všem samurajům se dostalo základního vzdělání. Centrem měšťanské kultury se stalo město Ósaka a hlavním kulturním a politickým centrem se stalo Edo. Společenský život měst se soustředil do zábavních čtvrtí. Estetický vkus měšťanstva byl ovlivněn jak zděděným asketickým kánonem období Ašikaga, tak přísnými zákony. Kultura a umění období Edo se sice vyznačovaly jistými sklony k okázalosti, avšak z výše uvedených důvodů převládal cit pro umírněnost a kázeň. Charakteristickým uměleckým proudem odpovídajícím zájmům a vkusu měšťanstva se stalo umění *ukiyo-e*, „obrazy prchavého života“ zobrazující divadelní herce či kurtizány. V malbě se staly oblíbenými vyjadřovacími prostředky lakované předměty a skládací zástěny *bjōbu*.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Srov. REISCHAUER, Edwin O; CRAIG, Albert M., Dějiny Japonska, Praha, Lidové noviny – NLN, s.r.o., 2008, s. 112

## 4. Filosofie a náboženství

---

Důležitým prvkem pro jakékoli umění je společná myšlenka, která spojuje lid nebo národ, který umění vytváří. Touto sjednocující myšlenkou bylo po staletí náboženství a filosofie, která se k němu pojila. Abychom lépe pochopili umění Japonska, musíme zohlednit myšlenky a víru samotných umělců. V polyteistickém Japonsku jsou hlavními myšlenkovými tradicemi domácí kult šintó, čínské filosofické a později náboženské tradice konfucianismu a taoismu a importovaný buddhismus. Tyto směry se v historii Japonska navzájem prolínaly a ovlivňovaly a vytvořily tak jedinečnou syntézu, která se promítá v japonském myšlení. V běžném životě to znamenalo praktikování většiny náboženství zároveň. V praxi je tak možné, že zatímco se člověk po celý život řídil konfuciánskými mravními principy, tak svatbu měl v šintoistické svatyni a pohřební obřad pak v buddhistickém chrámu.

### 4.1. Šintoismus

Ačkoliv je šintoismus jediným náboženstvím, které v Japonsku vzniklo, nemá zakladatele ani posvátná písma, nemá kánony ani dogmata. Je souborem náboženských představ a praktik.<sup>12</sup> V raném období neexistovala ostrá hranice mezi politickou mocí a náboženstvím, panovník byl jako hlava rodu zároveň strážcem rodového božstva. I dnes si japonský císař udržuje kněžské role. Základními prameny, které byly později sepsány především pro posílení moci panovnického rodu, jsou kroniky *Kodžiki* z roku 712 (Zápisy o starých věcech) a *Nihon šoki* z roku 720. Kroniky přecházejí z mytologie o stvoření až k historicky doloženým panovníkům. Z toho vyplývá, že japonští panovníci odvozovali svůj původ od božstev.<sup>13</sup>

Termín šintó („cesta bohů“) vznikl v období Nara, protože bylo třeba odlišit domácí kult od kultů importovaných. Základním termínem šintoismu je termín *kami* „nahore“, který se překládá jako božstvo nebo božské síly. Tuto sílu mohou mít jak stromy, skály, prameny, zvířata a lidé, tak předměty jako zbraně,

---

<sup>12</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s 97

<sup>13</sup> Srov. tamtéž, s. 101



náradí, hraniční kameny. Síla je dána díky jejich kráse, neobvyklosti či jejich historii.<sup>14</sup>

Rodiny tvořily rodová seskupení *udži* a předák rodu *udži no kami*, který sloužil u dvora a zároveň vykonával duchovní funkci (byl prostředním mezi rodem a jeho rodovým božstvem). Do svatyně, kde probíhalo uctívání rodového ochránce *udžigami*, směli pouze členové rodu, a to bez výjimek. V dřívějších dobách se takto uctíval společný předek rodu, později si rod určil některou z mytologických postav, která se k rodu nějak vztahovala (například vojenský rod Minamoto si za svého *udžigami* zvolil boha vojenské zdatnosti Hačimana).<sup>15</sup>

Vzhledem k šintoistické tradici se v Japonsku nikdy nevytvořil antropocentrický pohled na svět, ve kterém je pro vše hlavní mírou člověk. Sílu *kami* vnímali Japonci jako duchovní substanci, jež je ve společném světě ve formě skal, vodopádů a stromů, není ničím nedosažitelným a hrozivým, co by spočívalo vysoko nad nimi. *Kami* je jejich průvodcem, ke kterému se mohou obrátit.

Východní člověk přírodu uctívá, je její součástí, stejně jako každý jiný, i ten nejmenší tvor. To se odráží i v malbě, kterou můžeme rozdělit podle tématu do tří skupin: figurální témata, krajinomalba a „květiny a ptáci“, kam patří všechny přírodní motivy jako stromy, keře, traviny, mechy, kameny, ryby, obojživelníci, hmyz a všechna ostatní zvířata. Umělec zobrazuje přírodu výhradně živou, s výjimkou ryb, které se vzhledem k oblíbenosti na jídelním stole, zobrazují i ulovené.<sup>16</sup>

V šintoistickém učení má velmi důležité místo pojem *kegare*, rituální nečistota. *Kami* se štítí čehokoliv, co je nečisté, tím pádem je třeba se čemukoliv nečistému vyhnout. Za nečisté se v Japonsku považuje vše páchnoucí a rozkládající se, vše, co souvisí s lidskou krví, smrtí nebo zabitím a zraněním jakéhokoliv živého tvora. Později byly také jako *kegare* klasifikovány zločiny jako loupež, zpronevěra nebo žhářství. Tento princip byl zakotven už v kronikách *Kodžiki*.<sup>17</sup>

Rituální čistota byla bezpodmínečně udržována především v šintoistických svatyních. Tím pádem do takových svatyní nemohli vstoupit ani nemocní nebo jinak pošpinění lidé. S tím úzce souvisí vztah Japonců k vodě, protože ta je

---

<sup>14</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 98

<sup>15</sup> Srov. tamtéž, s. 97

<sup>16</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 36

<sup>17</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 99

chápana jako prostředek rituální očisty, a proto je zobrazována ve všech druzích umění.

## 4.2. Konfucianismus

Konfucianismus ve své původní podobě představuje spíše etickou než náboženskou nauku. Jeho zakladatelem je čínský filosof Kchung Čchiou, v Evropě známý pod latinizovaným jménem Konfucius, který žil ve střední době dynastie Čou (1027 - 256 před naším letopočtem).<sup>18</sup>

Konfucius věřil, že je možno dosáhnout ideálního sociálního a politického řádu, pokud budou všichni dodržovat stanovená pravidla a normy, které vyplývají z postavení jedince ve společnosti. Vzor viděl v osvícených panovnících čínského starověku. Podle Konfucia se má každý člověk zdokonalovat vzděláváním nejen v kaligrafii a historii, ale i v klasických písních a hudbě. Člověk by měl vynikat vlastnostmi, jako jsou čest, střídmost a laskavost. Svým vysokým morálním kreditem by pak dával příklad druhým.<sup>19</sup>

Důležitým bodem jeho učení je rodina jako základní jednotka, ze které vychází stabilita a řád ve společnosti. Za nejdůležitější pokládal uctivý vztah dětí k rodičům. Od toho byla také odvozena další pravidla pro vztah mezi panovníkem a poddanými, společenské soužití mladších se staršími lidmi či muže a ženy. Konfuciovy názory zapsali jeho žáci ve spise *Hovory*. I Konfucius sám naspal mnoho filosofických a etických spisů jako jsou *Kniha dokumentů*, *Kniha písní* nebo *Kniha proměn*. Tyto knihy byly základem učení konfucianismu nejen v Číně.

Tato filosofie se stala oporou státu za dynastie Chan (206 až 220 př.n.l) a ještě silněji pak za mocensky silného a politicky stabilního státu za dynastií Sui (589 až 618 n. l.) a Tchang (618 až 907). Později se stal konfucianismus v Číně státním kultem a získal určitý náboženský podtext.<sup>20</sup>

Pro Japonsko byla silná Čína velkým vzorem, a tak se konfucianismus do Japonska dostal kolem roku 400, a to zásluhou korejských učenců Ačikiho a Waniho. Konfucianismus ovlivnil i japonské zákonodárství, zejména *Ústava o sedmnácti člancích* prince Šótoku byla myšlenkami Konfucia velmi

---

<sup>18</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., *Vějíř a meč* (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 101

<sup>19</sup> Srov. tamtéž, s. 102

<sup>20</sup> Srov. tamtéž, s. 102

ovlivněna. Tato ústava směřovala k ideálu harmonické, hierarchické politické struktury, a místy byla silně moralizujícím textem.<sup>21</sup>

Konfucianismus byl důležitý i pro vzdělávání a projevil se zejména v oblasti vyučování a vědy. První vysoké učení *Daigakurjó* vzniklo s pomocí korejských učenců roku 670 a vyučování na této vysoké škole bylo konfucianismem také silně ovlivněno. Konfuciánská zásada rozdělování vysokých postů podle schopností a ne podle původu se ale v aristokratické japonské společnosti prosazovala velmi pomalu a až koncem tokugawského období se tato myšlenka prosadila. Díky těmto rozporům domácí kultury a konfucianismu nedošlo v Japonsku na rozdíl od Číny a Koreje k zúžení konfuciánských idejí na jednotný ortodoxní výklad. Paralelně se rozvíjely jak ortodoxní nekonfuciánské školy, tak neortodoxní konfuciánské školy, a pragmatičtější proudy ekonomického či vědeckého myšlení.<sup>22</sup>

### 4.3. Taoismus

Taoismus vznikl ve starověké Číně, nejspíše současně s konfucianismem, tedy zhruba v 6. až 5. století př. n. l. Jeho zakladatelem je pravděpodobně čínský mudrc Lao-c', i když jeho život není zcela spolehlivě historicky doložený. Soudí se, že mistr Lao-c' byl současníkem Konfucia a působil jako archivář v královském paláci. Už za svého života byl prý považován za velmi moudrého muže, jeho jméno lze přeložit jako *Starý mistr*. Na sklonku svého života, ve svých 90 letech, se Lao-c' prý rozhodl vydat na cesty. Při přejezdu čínských hranic se měl mistr setkat se strážníkem, kterého velmi zarmoutilo, že jeho zemi opouští tak významná osobnost. Lao-c' alespoň na jeho žádost sepsal krátký spis *Tao-te-ťing*.

*Tao-te-ťing* je kanonickým spisem taoismu. Lao-c' tuto knihu pojal jako filosofický a etický spis, nejde tedy v žádném případě o náboženskou nauku. *Tao-te-ťing* se skládá ze dvou částí. První částí je *Tao-ťing - Kniha o tao* (cestě). Druhou částí je pak *Te-ťing - Kniha o principu te* (ctnosti). V této knize se Lao-c' zabývá otázkami kosmologickými a představou ideálního panovníka a způsobem jeho vlády.

Podle Taoismu je náplní života následovat přírodu a cestu kosmických sil. Klíčovým v tomto následování je pojem *wu-wej*, který se vykládá jako „aktivní nečinění“.<sup>23</sup> Taoisté chápali lidský život a přírodu jako dvě propojené entity.

---

<sup>21</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., *Vějíř a meč* (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 104

<sup>22</sup> Srov. tamtéž, s. 95

<sup>23</sup> Srov. HARTZOVÁ, P., *Svět náboženství – Taoismus*, Praha, NLN, s.r.o., 1996, s. 58

Důležitým pojmem v chápání taoistů bylo *tao*, pralátka vesmíru. Základním pojmem v etickém systému taoistů byla také prostota - osvícený člověk nedbá o zisk, egoismus atd.

Přínos taoismu netkvěl ovšem pouze ve filosofii. Taoisté byli velmi zdatnými lékaři, popsali velké množství rostlin, vyvinuli dodnes velmi populární akupunkturu a rozvinuli teorii koloběhu životní energie *čchi* (v Japonsku známé jako *ki*).

## 4.4. Buddhismus

Zakladatelem buddhismu byl, jak je všeobecně známo, Siddhártha Gautama narozený v roce 563 př. n. l. v městě Kapilavast na hranici dnešního Biháru a Nepálu. Gautama byl synem krále Šuddhódhany, ale pohodlný život ho po duchovní stránce neuspokojoval. Asi ve třiceti letech odešel z domova, aby našel trvalé duchovní hodnoty. Nejprve se věnoval dlouhodobé askezi, to mu však nepřinášelo poznání. Později ale, ve stínu ašvathového stromu, došel probuzení a stal se Budhou.<sup>24</sup>

Buddhistická víra vychází ze čtyř ušlechtilých pravd pojednávajících o utrpení, lidské touze a nirváně. Lidský život by podle buddhismu měl být strastiplný, protože je ze své podstaty pomíjivý a neustále se mění. Koloběh života a utrpení končí teprve v nirváně. Nirvány může člověk dosáhnout pouze tak, že v sobě bude potlačovat veškeré žádosti a lpění, a to zejména systematickou meditací, disciplínou a dodržováním předpisů.

Literatura raného buddhismu zahrnuje tzv. Pálijský kánon, který má tři části: *vinaja* - předpisy o disciplíně mnichů, *sútry* - Gautamova kázání a jeho rozhovory s žáky, a *šástry* - komentáře a pojednání vztahující se k sútrám.<sup>25</sup>

V průběhu času se vyvinuly dvě větve buddhistické víry - *mahájána* a *hínajána*. *Mahájána* neboli velká cesta byl směr přístupný širokým vrstvám prostých lidí, otevřený různým vlivům cizích kultur. Proti tomu *hínajána* neboli malá cesta byl směr přísně lpící na pevné řádové disciplíně a držící se nauky starých textů.

V Japonsku se buddhismus šířil zejména díky již zmíněnému princovi Šótoku. Tento princ založil množství klášterů, např. Šitennódži v dnešní Ósace.<sup>26</sup> V Japonsku se buddhismus šířil velmi osobitě, protože při jeho příchodu se musel

---

<sup>24</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 107

<sup>25</sup> Srov. tamtéž, s. 107

<sup>26</sup> Srov. tamtéž, s. 108

potýkat s domácími náboženstvími. Šíření buddhismu napomáhalo začlenění *kami* do jeho věrouky. *Kami* byli chápáni jako ochránci nové víry, především buddhistických klášterů. Toto prolínání se v 10. století také projevilo v teorii *hondži suidžaku*, která tvrdí, že *kami* jsou vtělením indických buddhistických božstev. Tato teorie měla takový úspěch, že už v 13. století byli *kami* téměř všech důležitých svatyní ztotožněni s některým božstvem z buddhistického panteonu.<sup>27</sup>

Specifické odvětví buddhismu zen-buddhismus, zaujal hlavně japonské válečníky samuraje. Jeho filosofie hlásala oproštění od života a dosažení osvícení (*satori*) při meditaci. V umění se zen-buddhismus projevilo v čínské tušové malbě *suiboku-ga*.<sup>28</sup> Malba byla také součástí tréninku zenového mnicha. Cílem malby nebyl přímo samotný výsledek (stejně jako u jiných činností prováděných zenovými mnichy, např. lukostřelba), ale rozjímání, meditace a soustředění během procesu tvorby díla.

---

<sup>27</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 113

<sup>28</sup> Srov. tamtéž, s. 249

## 5. Fenomén japonské malby

---

Od dob, kdy bylo Japonsko pro Evropu objeveno, nepřestává být zdrojem inspirace pro řadu umělců. Díky své zeměpisné poloze bylo dlouhá staletí v izolaci, která se podílela na vývoji specifické podoby japonského umění a estetického cítění. Po tuto dobu přejímalo Japonsko inspiraci téměř výlučně z Číny. Další vlivy se do Japonska dostávaly z Tichomoří, Sibiře či jihovýchodní Asie, avšak ty se podílely na formování japonského umění minimálně.<sup>29</sup>

Čína byla pro Japonsko velkým vzorem jak po stránce politické, tak po stránce kulturní. Právě z Číny se na japonské ostrovy dostaly náboženské směry buddhismus a konfucianismus, písmo nebo čaj. Japonský lid čínské vlivy vstřebal, vložil do nich svého ducha a vytvořil z nich svébytné formy, které prochází napříč druhy umění. Zatímco v Evropě se vlivy šíří rychle a mnohdy nezřetelně skrze stýkající se hranice jednotlivých zemí, do Japonska přišla inspirace z Číny ve dvou velkých vlnách. První v období dynastie Tchang od 7. do 10. století, kde se čínské vlivy projevily především v buddhistické figurální malbě, architektuře a plastice. Druhá vlna přišla v období Jižní Sung, Jüan a Ming od 13. do 17. století, jejím nositelem se stala monochromní tušová krajinomalba. Z tohoto pohledu můžeme rozdělit vývoj japonské kultury do pěti vývojových etap, kdy intenzivně přijímala čínské vlivy a naopak období úplné izolace.<sup>30</sup>

### 5.1. Úvod do problematiky japonské malby

Historie umění Japonska je dlouhá a spletitá. V následujících kapitolách se pokusím vytvořit stručný nástin této problematiky. V první řadě si japonskou malbu rozdělíme do dvou hlavních směrů podle tématu a formy zobrazení. Jedná se směry *jamato-e* a *kara-e*. Základním rozdílem mezi těmito směry je skutečnost, že *jamato-e* jsou ryze původní japonské malby, zatímco *kara-e* jsou malby spjaté s čínskou kulturou.

---

<sup>29</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 28

<sup>30</sup> Srov. tamtéž, s. 28

### 5.1.1. Jamato-e

Termín *jamato-e* je odvozen ze starého pojmenování kraje Jamato v okolí Nary, Ósaky a Kjóta (města, která byla základem tehdejšího kulturního dění) a jeho význam se v průběhu historie mění. Tím nejzákladnějším významem tohoto termínu je označení malby, jejíž styl, formát a námět je považován za ryze japonský.<sup>31</sup>

Pod pojmem *meišo-e* rozumíme obrazy, na kterých jsou znázorněny známá místa (známá díky své kráse nebo slavné dějinné události). Užší význam pojmu *jamato-e* tedy de facto vychází z tradice *meišo-e* tím, že zobrazuje výše zmíněnou krajinu v okolí Jamata.<sup>32</sup>

Nejstarší dokumenty, které užívají termínu *jamato-e* jsou datovány do pozdní doby desátého století, avšak obrazy s japonskou tematikou vznikaly mnohem dřív. Již v devátém století zdobila aristokracie svá sídla zástěnami *bjóbu* a posuvnými stěnami *šódži*, na kterých byla krajinomalba reprezentující geografické rysy krajiny, přírodu v ročních obdobích a žánrové výjevy, které byly zjevně japonské. Nejstarší díla *jamato-e* jsou bohužel známa pouze z literatury.<sup>33</sup>

Pod *jamato-e* můžeme také zařadit tématické malby. Ty většinou tvořily cykly s mnoha variacemi na dané téma, např. *meišo-e*, *šiki-e* a *cukinami-e*.

Pojmem *šiki-e* rozumíme obrazy s náměty čtyř ročních dob, tedy proměny přírody, sezónní práce, náboženské festivaly a jiné žánrové výjevy typické pro dané roční období. *Šiki-e* bylo oblíbené u dvora na přelomu 9. a 10. století v období Heian.

Časté jsou také náměty dvanácti měsíců roku *cukinami-e* pojednané obdobným způsobem jako *šiki-e*. Bývají s oblibou malovány na pár šestidílných paravánů, které pocházejí převážně z období Heian a Kamakura. Tyto náměty se úzce pojily s poezií *waka*.<sup>34</sup>

*Jamato-e* zahrnovala jak světskou, tak církevní žánrovou malbu s figurální tematikou. V tomto stylu se ilustrovaly básně a příběhy ve formě svitků *emakimono*. Náměty jsou výjevy ze života světců a šlechty, církevní obřady i dvorské slavnosti. Bývají zasazeny do interiéru či exteriéru paláců a svatýň. Krajina je stylizovaná podle vzoru tchangské religiózní krajinomalby. (Král 31)

Ve 12. století nastaly změny v japonské malbě. S příchodem tušové malby *suibokuga*, kterou z Číny do Japonska přinesli zen-buddhističtí mniši, přišla i

---

<sup>31</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *yamato-e*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>32</sup> Srov. HÁNOVÁ, M., Japonská vize krajiny, Národní galerie v Praze, 2009, s. 63

<sup>33</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *yamato-e*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>34</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 244

nová inspirace. Nová malba byla čistě čínská, proto jí byl dán název *kara-e*, později *kanga-e*. Tyto změny v malbě *kara-e* podnítily také změny v malbě *jamato-e* (další informace o tomto ovlivnění jsou pod termínem *kara-e*).<sup>35</sup>

Styl *jamato-e* obohacený o nové prvky byl favorizován šlechtou a dvorem. Vlastnictví uměleckých děl *jamato-e* fungovalo jako demonstrace síly a kulturní prestiže. Aristokracie zvětňovala své tradiční rituály jak jejich praktikováním, tak sponzorováním dvorského umění v podobě japonského stylu poezie a uměním kaligrafie. Umělci oficiálního dvorského ateliéru *edokoro* tak pokračovali v práci v *jamato-e* stylu.<sup>36</sup>

Náměty pro malbu s sebou přinášela také poezie *waka*. Jedním z nejznámějších děl této poezie je antologie, kterou napsala spisovatelka a básnířka Murasaki Šibiku (975 až asi 1031) na motivy příběhu dvorské romance o princí Gendžim. Přibližně o sto let později pak na motivy tohoto příběhu vznikly svitky *emakimono*. Do dnešních dnů se však z odhadovaných deseti svitků zachovaly pouze jednotlivé obrazy. Náměty podle poezie *waka* byly u dvora velmi oblíbené, zejména kvůli nostalgické připomínce lepších časů.<sup>37</sup>

Ve slohu *jamato-e* se zdobily stěny šlechtických sídel. Díky tomu se postupně tento styl změnil v dekorativní a monumentální. Monumentální pojetí *jamato-e* vrcholilo v 15. až 16. století. Na stěny paláce se tehdy například znázorňovalo hlavní město se všemi paláci, třídami, zahradami a slavnostními průvody. (Král 31) Po 15. století převzala nastupující generace rodiny Tosa vedoucí postavení mistrů v dvorském ateliéru *edokoro*. Ta s několika svými větvemi (Kasuga, Sumijoši) ve stylu pokračovala až do novověku.

Mezi 17. a 19. stoletím se z *jamato-e* vyvinuly žánrové školy *ukijo-e*.<sup>38</sup> *Ukijo-e* jsou obrazy prchavého světa, obvykle jsou na nich znázorněny krasavice, herci a později i krajiny. K nebývalé popularitě dovedli tento styl v 30. letech 19. století Hokusai a Hiširoge. Velmi úspěšné byly kompozice se ztvárněním hory Fudži, známé veduty z Eda a pohledy na odpočinkové zastávky a krajinu podél hlavních komunikačních cest v Japonsku.<sup>39</sup>

Ze současných malířských škol se ke stylu *jamato-e* hlásí *nihonga*, která se snaží prosazovat japonskou tradici proti importovaným stylům západní malby.

---

<sup>35</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *kara-e*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>36</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *yamoto-e*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>37</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 245

<sup>38</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 32

<sup>39</sup> Srov. tamtéž, s. 58



Je představována širokou řadou umělců, kteří používají tradiční pigmenty, nástroje a malířské postupy a drží se stylů a témat, která *jamato-e* vymezují.<sup>40</sup>

### 5.1.2. Kara-e

Termín *kara-e* se v užším smyslu používal pro buddhistickou sakrální malbu období Heian. Tato malba byla ovlivněna čínskou malbou dynastie Tchang.<sup>41</sup> Význam termínu se ale v průběhu času měnil. Termín se často používá pro velkoformátové malby, jakými jsou např. zástěny a posuvné stěny.

První zmínky o *kara-e* nalezneme v literatuře střední doby Heian, kdy se Japonsko odvrací od masového následování Číny a jejího politického systému, který byl staletí uznávanou normou. Roste obliba a uznání domácího umění. Postupně se vyvinula potřeba rozeznávat japonská paradigmata od těch čínských. Termín *kara-e* se stal neodmyslitelně něčím, co je kontrastní k *jamato-e*, což bylo známkou, že Japonci byli ochotní uznat vkus, styl a hodnotu vlastního umění. *Kara-e* se zprvu používal jen pro importovanou čínskou malbu, ale postupně v sobě jeho definice zahrнула i umění japonské, které svou formou a stylem napodobuje čínskou malbu. Všechna japonská díla se tak rozdělila do dvou velkých odvětví.<sup>42</sup>

Náměty *kara-e* zobrazují čínské ženy a muže nebo exotické krajiny s vysokými a příkrými srázy. Malby jsou zhotoveny v živých zářivých barvách přírodních pigmentů. *Kara-e* pracuje se stínováním, obrysy jsou provedeny čistými tahy štětce černou barvou. *Kara-e* se využívalo ke zdobení stěn pro běžné, oficiální i slavnostní události. Císařský palác byl, jak kázala tradice, vyzdoben nástěnnými malbami čínských mudrců nebo historických postav.

Pod postupující nadvládou *jamato-e* se objevila vzrůstající japanizace stylu *kara-e*. Tato japanizace měnila malby čínských námětů a stylu podle stylistického uspořádání *jamato-e*. *Kara-e* postupem času ztrácelo svou originalitu a výrazné čínské rysy a termínem *kara-e* se tak začaly označovat malby s čínským námětem.<sup>43</sup>

S příchodem druhé vlny inspirace z Číny se pro *kara-e* začalo využívat také sinojaponského termínu *kan-ga*. Hlavním nositelem stylu a impulzem pro další cestu, kterou se bude malba ubírat, se stala monochromní tušová malba *suibokuga* (v literatuře též nalezneme synonymum *sumi-e*). Tu s sebou přinesli

---

<sup>40</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 32

<sup>41</sup> Srov. tamtéž, s. 32

<sup>42</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *kara-e*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>43</sup> Srov. tamtéž

čínští zen-buddhističtí mniši a japonští mniši-malíři, kteří Čínu navštěvovali v rámci své cesty za poznáním a osvojením si nových malířských technik.<sup>44</sup>

Malba se pěstovala převážně v klášterech v období Kamakura (1185-1392) a Muromači (1392- 1568). V tomto období byly jejím hlavním námětem portréty mnichů a krajinomalba. Mezi náměty patřila i rozličná zvířata a náměty jako orchidej a bambus, které byly oblíbené u čínských laických malířů literátů.<sup>45</sup> Tušová malba se svými odstíny šedi a černi vyvedená většinou na papír, výjimečně na hedvábí, plně odpovídala duchu náboženství a buddhistické filosofii odříkání. Proto se také stala oblíbenou u válečnické třídy samurajů, jimž byla filosofie odříkání a neulpívání na životě blízká.<sup>46</sup>

Klasickým námětem svitkových obrazů s básněmi byla fiktivní krajinomalba s poustevnou či studijním pavilónem, představující vidinu ideálního života podle filosofie zen.<sup>47</sup>

Tušová malba je jednou z těch malířských disciplín, která je specifická pouze pro asijské umění. Nebojím se říci, že každý člověk si monochromní tušovou malbu s kaligrafií ihned spojí s některou z asijských zemí. Proto si *suiboku-ga* zaslouží, abychom se na toto téma podívali trochu blíže.

### 5.1.3. Suiboku-ga

*Suiboku-ga* nebo také více neoficiálně *sumi-e* je monochromní tušová malba, která je replikou čínské malby. *Suiboku-ga* je malována tuší *sumi* na papír *waši* a méně často na hedvábí. Pracuje se světlem a stínem, které vytváří uplatněním různých valérů černé až šedé podle poměru množství vody a tuše. Tato malba vychází jak tematicky, tak technologicky z čínských předloh. Čínští malíři již mezi 7. a 8. stoletím objevili potenciál tuše, její expresivnost i schopnost vyjádřit objem. Tak se tušová malba vymanila z polychromního malířství, kde sloužila jako obrysová linka.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 32

<sup>45</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 249

<sup>46</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 44

<sup>47</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 250

<sup>48</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *suibokuga*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

Zručný malíř monochromní tušové malby dokáže pracovat s tuší tak, že je schopen pomocí různé sytosti barvy vytvořit efekt chladného nebo teplého odstínu. V mistrovství této disciplíny se také hovoří, že lze dosáhnout takových odstínů, které na podkladu evokují zelenost, namodralý efekt či nádech jiné barvy. Obecně se dá rozlišit několik dvojic, které jsou vrcholy barevné škály a to: bílá a černá, suchá a vlhká nebo hustá a řídká.<sup>49</sup> V tomto chápání je zřetelný filosofický princip duality jin a jang.

Tato technika, která využívá lineárních tahů, bodů a ploch má nejbliže ke kaligrafii. Malba je obdivována pro výrazovou nápadnost, pevnost a úspornost tahů.

Z Číny, kde má monochromní tušová malba dlouhou tradici, se postupně rozšířila technika do Koreje a Japonska. Velký rozmach a pokrok v malířských technikách *suiboku-ga* ve 12. až 13. století měl vliv i na korejskou a japonskou malbu, kde zaznamenal velký nárůst obliby tušové malby mezi kněžími a různými sektami zen-buddhismu. Malba se hojně pěstovala v kláštorech v období Kamakura (1185-1392) a Muromači (1392-1568). Od 13. století byla tušová malba hlavním výtvarným prostředkem zen-buddhismu. Častá témata zobrazovala legendární postavy buddhismu a taoismu, portréty zenových mistrů *činsó*, měla v oblibě zvířata, např. opice nebo divoké husy. Někteří mniši se zajímali také o čínskou literátskou ikonografii, ve které mezi časté náměty patřily bambus, symbol taoistického ideálu oproštěnosti od žádosti, a orchidej, konfuciánský symbol mravní bezúhonnosti.<sup>50</sup>

Tradici *suiboku-ga* můžeme rozdělit do čtyř vývojových etap. V první fázi od poloviny 13. století do pozdního 14. století se malovala krajina jako replika čínské sungské a jüanské tradiční krajinomalby. Z této tradice vzešel i první známý japonský mnich - malíř, který vynikal svou tušovou malbou, Mokuan Reien (? - 1345). Jeho práce byly prý tak podobné malbám slavného Mu Čchiho, že byl považován za převtělení tohoto čínského malíře. Jak ukazují dochované malby, věnovala se *suiboku-ga* ve svých počátcích především námětům figurálním.<sup>51</sup>

V dalším vývojovém období od pozdního 14. století do poloviny 15. století se začali jednotliví malíři specializovat na různá témata, mezi nimiž se častým námětem stala právě krajinomalba. Na svítkové obrazy malované tuší doplněné básněmi tehdejší malíři s oblibou zobrazovali imaginární krajinu s poustevnou či malou studovnou ukrytou v horách.<sup>52</sup> Zatímco malíři

---

<sup>49</sup> Srov. WANG, Yao-f'ing, Čínské malířství, Praha, Knižní klub, 2008, s. 69

<sup>50</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 249

<sup>51</sup> Srov. tamtéž, s. 249

<sup>52</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 44

imaginárních krajin byli mniši nižšího postavení, doprovodné literární texty psali výše postavení kněží. Pravděpodobně nejznámějším umělcem tohoto období byl Tenšó Šúbun (? - 1460), kterému jsou připisovány obrazy s poetickými názvy *Četba v bambusové studovně* a *Barvy potoka a odstíny hor*. Šúbunovi se připisuje asimilace stylu malířů Ma Yuan a Xia Gui do japonského stylu tušové malby.<sup>53</sup>

Třetí období ve vývoji tušové malby začalo v druhé polovině 15. století. V tomto období se stal nejproslulejším malířem *suiboku-ga* Šúbunův student Seššú Tójo (1420- 1506). Seššú odcestoval spolu s obchodníky do Číny, kde měl možnost prohlédnout si čínskou krajinu a studovat díla čínských sungských, jüanských a mingských malířů.<sup>54</sup> Seššú také plně zapojil čínské vzory do stylu *suiboku-ga*. Tento malíř si vyvinul osobitý styl, charakteristický dynamickými tahy štětce, který výrazně ovlivnil pozdější umělce. Jednou z výrazově silných technik, které Seššú užíval ve svých dílech, je technika *haboku* neboli zlomená tuš. Tematicky se zabýval kromě krajinomalby také figurálními náměty, portréty a „obrazy květin a ptáků“. Jako první také maloval konkrétní japonskou krajinu, například Nebeský most *Amanohašidate*, jedno z proslulých míst ležících na japonském pobřeží.<sup>55</sup>

Během této fáze existovalo množství malířských škol věnujících se tušové malbě, které si vytvořily vlastní styl malby. Školy měly tendenci přidružovat se k chrámům, ale nebylo nutné, aby jejich členy byli pouze malíři mniši. V tomto období už nebyla tušová malba výsadní doménou mnichů. Malbou se začali zabývat také členové šlechtických rodin nebo šógunovi poradci v otázkách umění, řemesel a správcovství uměleckých sbírek.<sup>56</sup> Do popředí v oblasti tušové malby se také dostává škola Kanó.

V závěrečném období dostává tušová malba více zesvětštělý a dekorativní ráz, který představuje umělec Kanó Motonobu (1476-1559). Do této doby byla tušová malba realizována v menších formátech horizontálních nebo vertikálních závěsných svitků. V průběhu poslední fáze se však *suiboku-ga* dostala na větší formáty. Byla oblíbená při zdobení zástěn, posuvných dveří, stěn chrámů, hradů i domů bohatých obchodníků. Tušová malba byla používána buď samostatně, nebo v kombinaci s ostatními polychromními styly. Tyto monumentální tendence v tušové malbě vyvrcholily v období Momojama. Něktými z představitelů jsou např. Kanó Etioku a jeho dramatické scénérie nebo Hasegawa Tohaku a jeho intenzivní lyrické malby zprostředkující

---

<sup>53</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *suibokuga*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>54</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 250

<sup>55</sup> Srov. tamtéž, s. 251

<sup>56</sup> Srov. tamtéž, s. 252

neopakovatelnou krásu přírodní scenérie.<sup>57</sup> Ukázka z díla se nachází v obrazové příloze. (obr. 5,6)

Dalšími z významných umělců jsou Sótacu ze školy Rimpa, Kanó Tanjú, Ike no Taiga a další. V tušové malbě také pracovaly škola Tosa, školy vycházející z literátské tradice malířů „amatérů“ a mnoho dalších. V současnosti z tradice čerpá *nihonga*. Tušová malba se odráží také v moderním abstraktním umění.

## 5.2. Filosofie a pojetí japonské malby

V této kapitole se pokusím nastínit několik principů, které jsou charakteristické pro japonskou malbu. V jednotlivých částech této kapitoly pohovořím o zdánlivě odlišných tématech, které se však v malbě prolínají, doplňují, a s různou intenzitou se v ní odrážejí.

### 5.2.1. Tradice a kopírování

Základem myšlení a stavebním kamenem japonské malby je tradice. To platí, ať už se jedná o navázání na staletou tradici čínské malby, nebo striktní udržování vlastní japonské tradice s důrazem na úctu k mistrovi a jeho dílu. Mistři japonských škol umění, často rodinných, předávali svým žákům rozličné techniky, které se považovaly za tajné učení. Tajemství byla předávána z generace na generaci vždy nejtalentovanějšímu žákovi. Dlouhá léta práce pro mistra a zachovávání jeho stylu bylo nedílnou součástí úspěšného studia.<sup>58</sup>

Napodobování patřilo k tradici výuky, nelze je hodnotit a pojímat pohledem západního člověka, který vnímá napodobování a kopírování pouze v negativním smyslu. Japonští učitelé a žáci kopírování uplatňovali záměrně a jeho cílem bylo osvojit si jak štětcové techniky, tak jednotlivé kompoziční celky, a až posléze je uplatnit ve vlastní interpretaci.<sup>59</sup> Uznání se žákovi dostalo až tehdy, pokud dokázal zcela přesně napodobit styl malby svého mistra.

Tato tradice se odráží také ve zvyku přebírat příjmení mistra nebo odvozovat své umělecké jméno od jména mistra. Školy byly často v rodinné tradici, když se ale v rodině nenalezl vhodný příbuzný pro následování této

---

<sup>57</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *suibokuga*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>58</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 253

<sup>59</sup> Srov. HÁNOVÁ, M., Japonská vize krajiny, Národní galerie v Praze, 2009, s. 9

tradice, ať už jakkoli vzdálený, mohl mistr do rodiny přijmout i zcela cizího člověka, který se pak stal její součástí. Výchova a výcvik budoucích umělců, začínala velmi brzy a z počátku byla téměř beze slov. Žák následoval mistra všude, kde se pohyboval, a sledoval jeho práci. Později ji začal napodobovat a dělat přípravné fáze jako přípravu papíru a hedvábí nebo míchání pigmentů. Po určité době mu byly svěřeny i drobné malířské práce na zakázkách.<sup>60</sup>

V japonské malbě byly běžné tzv. reinterpretace, tedy malba starého námětu novým stylem. Reinterpretace byly velmi oblíbené také vzhledem k tomu, že témata japonské malby se často řídila přáním zákazníků, a zákazníci si žádali opakování starých motivů. Například škola Kanó, oficiální škola císařského dvora, sice malovala množstvím stylů, třeba monochromní tušovou malbou, ale i její výtvořky se řídily tím, co bylo u dvora zrovna žádané. Tento nekonečný koloběh opakování námětů způsobil ustálené prvky v malbě - tím je míněno užívání stále stejných tahů štětcem (zejména v tušové malbě), stále stejných kompozic a stejných principů.

### 5.2.2. Šest malířských zásad

Dobrá malba měla dle kritiků splňovat určité principy. Pro ilustraci uvádím šest malířských zásad, které stanovil už v 6. století čínský malíř a umělecký kritik Sie Che, který maloval v letech 500 - 535. Tyto principy popsal ve svém pojednání o starých malbách. „*Jedná se o tyto principy:*

1) *Duchovní energie v rezonanci s dynamikou života – vesmíru, zachycující energii živoucího dění.*

2) *Struktura pomocí štětcového tahu, spočívající ve správném osvojení štětcových technik.*

3) *Přirozená podoba zobrazovaného předmětu.*

4) *Barevné přiřazení podle povahy věci nebo jevu, jimž náleží přirozená barevnost.*

5) *Kompozice či plánové rozvržení obrazu.*

6) *Návaznost na tradiční vzory pomocí kopírování, která nabádá k vlastní interpretaci předlohy a naopak odmítá bezduché epigonství.*<sup>61</sup>

Japonská malba samozřejmě reflektovala čínské estetické principy, které průběžně přebírala (podrobněji o tomto v kapitole o *jamato-e* a *kara-e*). Školy

---

<sup>60</sup> Srov. HRDLOČKOVÁ, V., Výuka a praxe japonských řemeslníků. In *Kulturní tradice dálného východu*, Praha, Odeon, 1980, s. 89 - 92

<sup>61</sup> HÁNOVÁ, M., Japonská vize krajiny, Národní galerie v Praze, 2009, s. 135

malby se snažily respektovat všeobecně uznávané principy, ale jednotlivým bodům přiřkládaly různou důležitost.

### 5.2.3. Realita a imaginace v krajinomalbě

Často (zejména v malbě převzaté z Číny) je krajina kreslena na základě znalosti jednotlivých forem přírodních prvků, např. řek, stromů, skal apod. Malíř nemusí vůbec vyjít z domu, formy přejímá od svého mistra, jak je to v souladu s tradičním japonským způsobem malby. Cílem není realisticky nakreslit konkrétní krajinu, ale zachytit její vnitřní energii. Zatímco vnější vzhled krajiny se neustále proměňuje, pocit z daného místa trvá. Například v tradici tušové malby tak umělec zobrazuje krajinu, která je charakteristicky čínská, aniž by ji někdy ve skutečnosti viděl.<sup>62</sup>

Japonský teoretik a malíř Watanabe Kazan (1793 - 1841) se k této myšlence vyjádřil takto: „*V malbě se zapovídá upínat se k vnější přírodě a spoléhat se výlučně na vzor. Pokud obraz pouze reprodukuje skutečnost, pak se stává vulgárním.*“<sup>63</sup>

I zobrazení člověka v krajině se řídí určitými pravidly. Pokud se jedná o krajinomalbu a ne o narativní výjev zasazený do krajiny, je člověku určena vůči horám velikost, která má odpovídat velikosti „fazole“. Tak se krajina stává mírou nicotnosti lidské existence.<sup>64</sup>

Proti tomu stojí topografická krajina, která má představovat věrný obraz krajiny. Ta se objevila v 15. století a většinou zachycovala krajinu kolem hlavních měst. Topografická krajina se na rozdíl od převažující vertikální kompozice malovala na horizontální formát. Teprve až v období Edo (17. století) se začal klást důraz na kreslení v plenéru, kde nastal výrazný posun od imaginární krajinomalby směrem k realistickému zobrazení.<sup>65</sup>

### 5.2.4. Štětcové techniky

Technicky je japonská malba odlišná od evropské především v neopakovatelnosti a nemožnosti opravovat štětcové tahy. Zatímco v olejomalbě lze doladovat a předělávat detail obrazu, v japonské malbě je tah nevratný a

---

<sup>62</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Praze a Gallery s.r.o., 1996, s. 36

<sup>63</sup> HÁNOVÁ, M., Japonská vize krajiny, Národní galerie v Praze, 2009, s. 23

<sup>64</sup> Srov. tamtéž, s. 37

<sup>65</sup> Srov. HÁNOVÁ, M., Japonská vize krajiny, Národní galerie v Praze, 2009, s. 53

neopravitelný. Základem japonské malby je linie, která je variabilní podle tloušťky štětce, síly přítlaku a techniky. K této problematice se váže řada čínských a později japonských manuálů, které klasifikují jednotlivé štětcové tahy a body.<sup>66</sup>

Například podle učitele Šen Nan-pina patří mezi základné štětcové úderý a jejich kombinace: „*Deset základních bodů, k jejichž zvládnutí je třeba tři let, se jmenují: bod jako pepř, rýže, loukoť kola, květ vistárie, lístek chryzantémy, jehličí pinie, myší stopa a další. A základních osmnáct linek se jmény: linka jako vlákno hedvábí, struna loutny, vypnutý drát, tekoucí voda, letící oblak, zlomený rákos, lístek bambusu, rezavý hřebík, květ orchideje, suchá větvička, vodní vír, snítka jívy a další. Mezi nejdůležitějšími je pak například v malbě jamato-e linka jako píďalka, která rovnoměrně ohraničí tvary, a vzniklá plocha se koloruje barvami.*“<sup>67</sup>

Tyto štětcové techniky vycházejí z čínské literátské malířské tradice převážně z období Jüan. Přehled těchto tahů, které jsou pojmenovány po nejrůznějších přírodních útvarech, byl také zkompileován v malířském manuálu *Zahrada hořčičného semínka*, který vyšel v Japonsku poprvé v roce 1748.<sup>68</sup>

### 5.3. Kompozice

Kompozice a její vnímání je jedním z typických rysů japonského umění, který dodává japonské malbě její specifický ráz. V Japonsku se ustálila řada kompozic. Jednou z nich je tzv. rozptýlená perspektiva, která nemá, jak je tomu zvyklostí v západní kompozici, jedno ohnisko a lineárně ubíhající perspektivu. Malby velkých rozměrů nejsou určeny pro pohled z jediného místa. Rozptýlená perspektiva vyjadřuje neustálý děj.<sup>69</sup>

Odlíšné pojetí perspektivy vychází také z rozdílného náhledu na plochu, která je dána způsobem psaní a čtení. Proto se na rozdíl od evropských zvyklostí nepoužívá zlatý řez, ale podstatné části obrazu se nachází na diagonále od pravého horního rohu směrem k levému dolnímu rohu. To odpovídá psaní textu ve sloupcích shora dolů a zprava doleva. Tudíž není možné asijskou malbu posuzovat z pohledu Evropana, protože z tohoto hlediska vypadá malba asymetricky. Z toho samého důvodu převládá

---

<sup>66</sup> Srov. ed. KESNER, L., *Hory a řeky bez konce...* (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 33

<sup>67</sup> ed. KESNER, L., *Hory a řeky bez konce...* (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 34

<sup>68</sup> Srov. HÁNOVÁ, M., *Japonská vize krajiny*, Národní galerie v Praze, 2009, s. 67

<sup>69</sup> Srov. HÁNOVÁ, M., *Japonská vize krajiny*, Národní galerie v Praze, 2009, s. 65



v japonské malbě využití vertikálního formátu, jako jsou závěsné svitky nebo jednotlivé panely *bjóbu* a *šódži*.<sup>70</sup>

Dalším specifickým kompozičním prvkem čínské a později i japonské malby je práce s prázdnou plochou, která se nejvíce projevuje v monochromní tušové malbě. Princip prázdnoty čínsky nazývaný *kúhaku* (jap. *johaku*) je zakotven v čínské malbě, odkud zřejmě tato tradice dospěla do Japonska. Princip *johaku* se začal utvářet už v raných zen-buddhistických krajinách a obrazech květin a ptáků ve 14. stol. a patří k nenapodobitelným přednostem japonského umění dodnes.<sup>71</sup>

Plocha obrazu je rovnoměrně rozdělena mezi dva elementy jin a jang. Jin v obraze představuje pevné prvky jako jsou hory, země a veškerá vegetace. Ženskému principu jang náleží „prázdna plocha“ vod, oblaků, mlhy a vzduchu. Jejich vzájemná rovnováha vytváří nejen jednotu v obraze, ale i určité napětí. Tento princip se promítá i do barevné a světelné kompozice v různých odstínech a plochách tuše.<sup>72</sup>

S tímto principem úzce souvisí umění náznaku. Umělec se snaží zachytit esenci předmětu nebo krajinného úkazu a maluje často v náznaku. Stromy se tak ztrácejí v mlze, postavy jsou k divákovi otočeny zády a oblíbený motiv poustevny je ztracený v horách. Malíř zde ponechává divákovi prostor pro realizaci vlastních představ. Umění náznaku je dovedeno ke svému vrcholu v tušové malbě, v básních *haiku* nebo v japonské zahradní architektuře. Tento princip vystihuje věta, kterou řekl básník Bašó jednomu ze svých žáků: „*Řekneme-li vše, co zbude?*“<sup>73</sup>

Mezi další kompoziční pravidla patří tzv. „*trojitá perspektiva (san enhó), která představuje současně 3 úhly pohledu v obraze a to pohled z úpatí hory na její vrchol, pohled do hluboké propasti a pohled z ptačí perspektivy do krajiny a na horizont hor v dáli.*“<sup>74</sup>

*Literátská malba a jejich „Šest kompozičních pravidel“, které definoval Chan Čuo činný v letech 1119 -1126 navazuje na „trojitou perspektivu“ a přidává k ní další skladebné varianty. Kacuenhó pohled ze břehu na rozlehlou vodní hladinu s pohořím v dílce, meienhó horizontální perspektivu z mírného nadhledu s říčním meandrem ponořeným do mlžného oparu a júenhó rámcový*

---

<sup>70</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Praze a Gallery s.r.o., 1996, s. 35

<sup>71</sup> Srov. tamtéž, s. 35

<sup>72</sup> Srov. WANG, Yao-ťing, Čínské malířství, Praha, Knižní klub, 2008, s. 36

<sup>73</sup> HRDLOČKOVÁ, V., Výuka a praxe japonských řemeslníků. In *Kulturní tradice dálného východu*, Praha, Odeon, 1980, s. 100 -101

<sup>74</sup> HÁNOVÁ, M., Japonská vize krajiny, Národní galerie v Praze, 2009, s. 137

výsek s přírodním detailem v popředí, který je oddělen prázdnou vodní plochou s kontrastním pozadím. Tato kompoziční pravidla můžeme nalézt ve spise *Zahrada hořčičného semínka*.<sup>75</sup>

Typické členění obrazu pro malbu *jamoto-e* je dělení do tří plánů. Prvním plánem je krajina v pozadí obrazu, dalším plánem je narativní výjev (dějový výjev ze života) uprostřed obrazu a posledním plánem jsou rostlinné detaily vpředu obrazu (stromy nebo květiny). Jednotlivé plány jsou rozděleny stylizovanými pásy mraků. Pro takovou malbu je charakteristický šikmý nadhled shora, který je obdobou evropské ptačí nebo božské perspektivy. Takové zobrazení se nazývá „stažená střecha“ (*hikinuki jatai*). To tyto obrazy velmi přesně vystihuje, protože malíř zobrazuje architekturu bez střechy, aby si divák mohl prohlédnout interiér budov.<sup>76</sup>

## 5.4. Přední malířské školy

### 5.4.1. Rimpa

Dekorativní škola Rimpa (někdy se uvádí jako Rinpa) je jednou z hlavních historických škol malby v Japonsku. Tato škola se vyznačuje uplatněním klasických japonských estetických ideálů. Využívá principy jako asymetrická kompozice, práce s prázdným místem *johaku*, nebo odvážným použitím velkých detailů. Také je ceněna pro svou barevnou vytříbenost a vyváženost.<sup>77</sup> Školu Rimpa nelze vnímat jako instituci, toto slovo spíše označuje umělecký styl vycházející od Sótacua a vrcholící v Kórinově tvorbě.<sup>78</sup>

Název školy je odvozen od jména jejího nejznámějšího představitele Ógaty Kórina (slovo Rinpa je složenina slov *rin* a *pa*. Rin je koncovka jména Kórin a *pa*, někdy také *ha* znamená škola). Tato škola byla však formována mnohem dříve, než se začalo užívat tohoto pojmenování.<sup>79</sup> Jejím zakladatelem byl mnohostranný umělec Honami Kóecu (1558-1637). Pocházel z rodiny mečířů,

---

<sup>75</sup> HÁNOVÁ, M., *Japonská vize krajiny*, Národní galerie v Praze, 2009, s. 66

<sup>76</sup> Srov. ed. KESNER, L., *Hory a řeky bez konce...* (Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 31

<sup>77</sup> Srov. ed. KESNER, L., *Hory a řeky bez konce...* (Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 52

<sup>78</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., *Vějří a meč* (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 260

<sup>79</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *Rimpa*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

kde působil jako znalec mečů, a pracoval pro významné vojevůdce. Záhy však toto povolání opustil a začal se věnovat umění.<sup>80</sup>

V roce 1615 se Kóecu usadil v Takagamine severozápadně od Kjóta pod patronací buddhistické sekty Ničiren. Zde kolem sebe shromáždil řadu umělců a řemeslníků a založil uměleckou komunitu. Většina soudobých šlechticů preferovala umělecké předměty, jejichž zpracování následovalo tradiční japonské umění. Kóecu jim v tomto vyhověl a zhotovil množství lakovaných, keramických a kaligrafií zdobených předmětů. Kóecu byl nejvíce uznáván právě pro svou kaligrafii.<sup>81</sup>

Kóecu často na dílech spolupracoval s malířem Sótacu (? - 1643?). Sótacu vedl dílnu, která se zabývala malováním na vějíře, malováním listů do alb, dopisních papírů a paravánů. Sótacu například provedl malbu na vějíř a Kótacu ji pak doplnil kaligrafií. Většinou používal techniky, motivy a témata z tradice *jamato-e*, ale prosazoval i nové techniky (výrazných obrysů a nápadných barevných variací). Charakteristickým rysem Sótacuových prací byla malba v pestrých barvách na zlatém nebo stříbrném podkladu. S využitím podobných témat jako malířská škola Tosa se věnoval námětům ze středověkých svitků *emakimono* a klasické literatury, například Gendži monogatari (Příběh prince Gendžiho), avšak jejich zpracování bylo rozdílné. Maloval ve velkých, sytých barevných, neohraničených plochách, které kombinoval s občasnou jemnou kresbou detailů. V tušové malbě pak často používal techniku *tarašikomi*, která spočívá ve vrstvení mokrých skvrn tuše a barev na papír. Sótacu měl velmi osobitý a nezaměnitelný umělecký projev, který se velmi odráží v pracích školy Rimpa.<sup>82</sup>

Jeho následovníkem a obdivovatelem byl Ógata Kórin (1658-1716), který se ke škole připojil během zlatého věku období Edo – Genroku (1658-1716) a stal se jejím nejznámějším umělcem. Později po něm byla škola také pojmenována. Ógata Kórin a jeho mladší bratr Ógata Kenzan pocházeli z bohaté rodiny výrobců textilu z Kjóta. Ógata Kórin žil velmi rozmařilým životem po vzoru literárních hrdinů, až přišel o majetek a musel zastavit rodinné cennosti. Kórin studoval malířský styl školy Kanó Jamamota Sókena, kde se naučil techniku kresby. Také studoval Sótacuovy práce.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 258

<sup>81</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *Rimpa*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>82</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 259

<sup>83</sup> Srov. tamtéž, s. 260

Jeho mistrovské dílo - souprava dvou zástěn se dvěma panely, s potokem a s červenou a bílou slivoní *Kōhakubai-zu* - je jedním z nejznámějších japonských děl. Také jeho pár šestidílných paravánů se záhonem modrých kosatců na zlatém pozadí patří k často citovaným dílům japonského umění. Kórin byl jako mnoho umělců školy Rimpa všestranně zaměřen. Mezi jeho díly nalezneme práce lakované, keramické, malbu na vějíře a zástěny nebo proslulé bílé kimono paní Fujuki z Eda.

U Kórina můžeme rozeznat dva styly malby, první kresebný drobný dekorativní styl, který je právě na proslulém kimonu paní Fujuki. Druhý, známější a výrazově intenzivní styl, který vyniká silným zjednodušením přírodních motivů do téměř abstraktně dekorativních forem. Jeho snahou bylo zachytit přírodu a abstrahovat ji pomocí barevných skvrn a vzájemným mícháním barev mnohdy došel až k výstředním barevným efektům. Kórin také bohatě používal zlaté a stříbrné barvy, jak vidíme na ukázce paravánu se slivoněmi, jež jsou umístěny na zlatém podkladu, a klikatící se stuhou potoka, kdysi stříbrně ozdobenou. Jeho dramatické kompozice a odvážné užívání barev formovaly další směr stylu Rimpa. Kórin také často spolupracoval se svým bratrem na keramice, kterou Kenzan vyrobil a Kórin ji následně maloval a opatroval kaligrafií.<sup>84</sup>

Kórin ve svém dekorativním stylu vynikal také stylizací vodního živlu a to jak ztvárněním proudící vody, tak malbou statické vodní hladiny. „*Ornamentálně pojatý vodní živel v podobě „rytmického proudění vln“ (korin nami) se později stal obecně optickým idiomem secese.*“<sup>85</sup> Některé ukázky jeho tvorby se nacházejí v obrazové příloze. (obr. 1,2,3)

Kórinův bratr Kenzan zůstal jako hrnčíř v Kjótu, až po bratrově smrti začal profesionálně malovat. Kórin měl několik významných žáků a mnoho napodobitelů. Jeho nejslavnějšími žáky jsou Tawaraya Souri (působící v pozdním 18. století) a Watanabe Shikou (1683 – 1755).<sup>86</sup>

Ógatu Kórina a jeho práce však proslavil Sakai Hōitsu (1761-1828), který svými pracemi a reprodukcemi Kórinových děl způsobil renesanci školy Rimpa. Ukázka díla Sakai Hōitsu v obrazové příloze. (obr. 4) Hōitsu studoval malbu školy Kanó a čínský styl malby „květiny a ptáci“ školy *Nanpinha*. Sakai měl řadu následovníků, kteří přenesli styl až do pozdního devatenáctého století. Tehdy se škola Rimpa spojila s tradicionalistickou školou Nihonga, která se již od otevření japonských hranic po reformě Meidži z roku 1868 snažila

---

<sup>84</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., *Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury)*, Praha, Panorama, 1987, s. 260

<sup>85</sup> HÁNOVÁ, M., *Japonská vize krajiny*, Národní galerie v Praze, 2009, s. 124

<sup>86</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *Rimpa*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

zachovávat tradiční techniky a postupy v japonské malbě. Dodnes jsou motivy školy Rimpa populární a živé.<sup>87</sup>

#### 5.4.2. Kanó

Další ze slavných malířských škol je Kanó. Kanó byla od konce doby Muromači až po začátek doby Meidži téměř monopolním držitelem velkých zakázek od nejmocnějších vojenských rodin. V jejich řadách bylo mnoho talentovaných umělců, kteří pracovali s různými formáty, tématy i styly. Škola měla ve svém repertoáru tušové malby štětcové techniky odvozené od nejslavnějšího mistra tušové malby Seššúa (1420-1506) a školy Unkoku.<sup>88</sup> V barvě pracovala s velkým detailem, precizní tušovou kresebnou linkou střídmě doplněnou zářivými barvami. Malíři Kanó se často věnovali výzdobě architektury, malovali na zástěny a posuvné dveře paláců a chrámů. Pracovali však i s menšími formáty.<sup>89</sup>

Tematicky široká škola byla schopna podřídit se požadavkům svých zákazníků a vkusu doby. Malovala buddhistické náměty, žánrové výjevy s japonskou nebo čínskou tematikou, krajiny, zvířata a někdy dokonce mapy. Tematicky hojně užívala symbolů moci, např. draka, tygra či bájného fénixe a symboly dlouhověkosti, např. jeřába, borovici a slivoň.<sup>90</sup>

Její zakladatel Kanó Masanobu (1434-1530), původem samuraj, pocházel z vojenské rodiny ze vsi Kanó v provincii Izu. Masanobu získal postavení oficiálního malíře šógunátu. Ve své tvorbě vycházel z barevného stylu *jamato-e* a ze zenové tradice tušové malby, která se stala velmi populární obzvláště za dob vojenských vládců.<sup>91</sup>

Pevné základy stylu školy Kanó však položil až jeho syn Kanó Motonobu a učinil z ní vedoucí školu v tradici následování čínské malby. Pozvedl postavení školy také díky svým politickým konexím ve šlechtické vrstvě Muromači. Motonobu měl široký záběr témat a výrazových projevů. Maloval v monochromní tušové malbě, v pestrém stylu *jamato-e*, i čínské obrazy „květin

---

<sup>87</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *Rinpa*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>88</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 48

<sup>89</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 252

<sup>90</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 48

<sup>91</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 252

a ptáků“. Tento malíř spojil jednotlivé prvky z těchto směrů a vytvořil tak specifický styl. Motonobu také založil systém výuky, který zajišťoval pokračování jeho malířské tradice v dalších generacích.<sup>92</sup>

Jeho syn Shouei předal tradici dál svému synovi Etiokuovi, který zdědil Motonobuovo nadání. Etioku (1543-1590) byl ve své době jedním z nejžádanějších malířů a jeho patrony byli například Oda Nobunaga nebo Toyotomi Hidejoši (slavní japonští vojevůdci, kteří sjednotili Japonsko). Nicméně většina jeho děl se bohužel nedochovala. Etioku vytvořil nový monumentální styl malby na zlatém pozadí. O jeho sebevědomém a dramatickém stylu si můžeme udělat představu z paravánu zobrazující starý japonský cypřiš na zlatém pozadí. Kmen stromu porostlý lišejníkem je namalován silnými tahy štětce, které kontrastují s precizní kresbou jehličí. Etioku zemřel při práci na výzdobě císařského paláce. Jeho následovníky byli syn Micunobu, který však nezdědil Etiokův energický styl a maloval spíše v lyrickém jemném elegantním duchu. O vedoucí pozici v ateliéru se dělil s malířem Kanó Sanraku, který byl Etiokuovým adoptivním synem a oblíbeným žákem.<sup>93</sup>

Sanraku (1559-1635) po sobě zanechal řadu děl, které ukazují tematickou všestrannost malíře charakteristickou pro školu Káno. Z jeho obrazů můžeme zmínit tušové malby v čínském slohu, dále klasické čínské téma osm pohledů na řeku Siao a Siang malovaných tuší a zdobených zlatem a malby v domácím stylu *jamato-e* s klasickou tematikou žánrového výjevu bitvy podle epizody Gendži monogatari.<sup>94</sup>

Posledním z velkých umělců školy Kanó byl Etiokův vnuk Tanjú (1602-1674), který se stal prvním oficiálním malířem tokugawského šógunátu v roce 1617 ve věku pouhých 16 let. Spolu se svými dvěma bratry se podílel na výzdobě paláců v Kjótu, Edu, Ósace a Nagoji. Tanjú vytvořil jedinečný styl tušové malby, který byl charakteristický užíváním prázdné bílé plochy, prostou kompozicí a rafinovanou štětcovou stopou. Tento styl ovlivnil tradici Kanó na dlouhou dobu.<sup>95</sup> Tanjú byl také vyhledávaný znalec malířství v čínském stylu. Jeho okomentované miniatury kreseb, které posuzoval, představovaly důležitý studijní materiál pro soudobé malíře.<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *Kanouha*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>93</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., *Vějíř a meč* (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 255

<sup>94</sup> Srov. tamtéž, s. 255

<sup>95</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *Kanouha*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>96</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., *Vějíř a meč* (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 255

V této době se škola přestěhovala do Eda a byla monopolním držitelem zakázek od šlechty a vojenské elity. Mnoho umělců, kteří tehdy tvořili, bylo pod určitým vlivem tradice Kanó.

V druhé polovině období Edo byla díla umělců Kanó charakteristická svým eklektickým opakováním (překreslováním prací mistrů). Brzy se stala dogmatickou naukou s přesnými pravidly držení štětce a práce s ním. Tato pravidla se předávala z mistra na žáka. Z tohoto důvodu také mnoho progresivních umělců školu opouštělo a vydávalo se vlastní cestou. Z tradice školy Kanó vyšlo mnoho úspěšných a známých malířů. Mezi nejznámějšími můžeme jmenovat malíře Kusumi Morikage a Hanabusa Itchou.<sup>97</sup>

### 5.4.3. Tosa

Tosa je jednou z nejvýznamnějších škol malby v Japonsku. Tosa se formovala od počátku 15. století až do 19. století. Pracovala v dekorativním stylu japonské tradice *jamato-e* a odkazovala se na klasická díla doby Momojama a rané doby Edo.<sup>98</sup> Od počátku 15. století malíři školy Tosa zastávali vedoucí pozici v císařském úřadu pro malířství (*edokoroazukari*) až do šedesátých let 16. století, kdy byli nahrazeni umělci školy Kanó.<sup>99</sup>

Styl této školy se jak v barvě, tak v tušové malbě, vyznačuje poměrně plochou dekorativní kompozicí, měkce modelovanou jemnou kresebnou obrysovou linkou. Kolorování je v lomených akvarelových barvách a zlaté barvě. Pro malby školy Tosa jsou charakteristické detaily rostlin, které odkazují na určité roční období. Tosa také pracuje s uměním náznaku. Svatyně a studovny jsou schovány mezi stromy, postavy mívají odvrácenou tvář. Po stránce tematické Tosa často využívá klasické náměty tradice *jamato-e* jako věrně topograficky podanou japonskou scenérii krajiny, narativní výjevy z klasických literárních děl *Gendži monogatari* nebo *Heike Monogatari* a i z dalších oblíbených příběhů poezie *waka*. V pozdějších letech se pak tematicky rozšířila o čínské zátiší *kačóga* (květiny a ptáci) a další témata inspirovaná čínským malířstvím. Tosa často spojuje malbu s literární a básnickou tradicí. Obohacuje svá díla kaligrafickými motivy podle intencí starých maleb *jamato-*

---

<sup>97</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *Kanouha*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>98</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *Tosaha*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>99</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 247

e. Poetické nápisy v kurzívním písmu *hiragany* jsou v průběhu let přenášeny dál, bez větších stylových změn.<sup>100</sup>

Počátky této tradice jsou spojeny se jménem Fujiwara Yukihiro, známý také jako Tosa Shougen, který jako první užíval profesionální (umělecké) jméno Tosa. Jméno je odvozené od jeho pozice guvernéra v provincii Tosa. Jeho malířské a kaligrafické práce známe především z příručních svitků s příběhem *Yuuzuu nenbutsu engi* (buddhistické sekty *Yuuzuu Nenbutsu*).<sup>101</sup>

Dalším představitelem školy Tosa byl Tosa Micunobu, který je pokládán za nejvýznamnějšího malíře školy Tosa. Micunobu maloval kromě klasických děl určených šlechtě také díla s buddhistickými náměty a portréty. Micunobu je také považován za posledního velkého umělce, který maloval svitky *makimona*.<sup>102</sup>

Pokračovatelem této tradice byl jeho syn Micumochi Tosa. Za jeho života však prestiž školy poklesla. Další následovník a vedoucí ateliéru Micumoto byl zabit v bitvě, a tak přešla tradice školy pod vedení Micumochiho druhého syna (nebo studenta, přesný příbuzenský vztah není znám) Micuyoshiho. Micuyoshi nakonec opustil ateliér i svůj post a usadil se v přístavním městě Sakai nedaleko Osaky, kde tvořil umění pro místní měšťanstvo. Micuyoshi se také vzdálil od klasických témat školy Tosa a začal se orientovat na témata „květin a ptáků“. Během tohoto období bylo správcovství císařského malířského úřadu předáno pod správu malířů rodiny Kanó.<sup>103</sup>

Micuyoshiho syn Micunori pokračoval v tradici svého otce a maloval pro měšťanstvo v Sakai. Roku 1634 se přestěhoval zpět do hlavního města. Jeho syn Micuoki zde začal malovat ceremoniální vějíře pro dvůr. O dvacet let později byl Micuoki jmenován hlavou císařského malířského úřadu, tím obnovil slávu a bohatství rodiny Tosa. Micuoki také přinesl omlazení tradičního stylu Tosa tím, že ho obohatil o prvky čínské malby. Nejznámější je elegantní malba paravánu s vyobrazením křepelek a chryzantém, které maloval se svým synem Micunarim.<sup>104</sup>

Další následovníci školy Tosa si drželi vedoucí postavení v císařském úřadu až do konce období Edo. Avšak nepřinesli do malby žádné inovace.

---

<sup>100</sup> Srov. ed. KESNER, L., *Hory a řeky bez konce...* (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 50

<sup>101</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *Tosaha*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>102</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., *Vějíř a meč* (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 247

<sup>103</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *Tosaha*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>104</sup> Srov. tamtéž



Drželi se malířských tendencí a stylu, který stanovil Micuoki, což po čase vedlo k produkci statických a konvenčních děl. K tradici školy Tosa se dodnes hlásí škola Nihonga.<sup>105</sup> Ukázka tvorby se nachází v obrazové příloze. (obr. 7)

---

<sup>105</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *Tosaha*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

## 6. K estetice japonského umění

---

K lepšímu pochopení japonského umění nám pomohou estetické principy, které se formulovaly v historii jako ideály krásy v literatuře, divadle a umění. Jejich filosofický původ nalezneme v japonských náboženstvích šintoismu a dovezeném buddhismu, které v Japonsku působily současně vedle sebe a časem dokonce našly ve svých věroukách styčné body. Pokud bychom ale chtěli nalézt jasný základ japonského myšlení, bude jím idea pomíjivosti lidské existence. Z této myšlenky vychází absence antropocentrického pohledu na svět, jaký je obvyklý v Evropě.

První náznaky japonských estetických principů lze nalézt v zásadách hodnocení básnických stylů v raných japonských poeziích doby Heian. V tehdejší době (9. až 13. století) byla poezie hlavní náplní života dvorské šlechty. Postupem času se tyto principy přenesly i do malby. První zásady hodnocení poezie byly dovezeny z Číny, pocházejí z 10. století a definoval je básník Mibu no Tadamine ve svém díle *Deset básnických stylů (Waka džuttai)*. Mezi nimi nalezneme i styl emocionálně implicitní. Tento styl ke konci 12. století předefinoval básník a teoretik Fudžiwara no Teika (1162-1241) jako styl mystické hloubky – *júgen*.<sup>106</sup> Kde „jú“ znamená zšeřelý, skrytý a „gen“ tmavý nebo černý. Tento termín je původem z Číny a jeho význam může být volně přeložen jako: „*Věc, ležící příliš hluboko, aby mohla být spatřena či pochopena. Na přelomu dvanáctého a třináctého století tento styl básník Kamo no Čómei (1155-1216) popsal jako: cit nevyjádřený slovy, vize neviděná v tvaru.*“<sup>107</sup>

Júgen je kontrastem k povrchnímu. Slova, která popisují jeho význam, jsou: záhadný, náznakový, tajemný, tlumený, hluboký, zastřený, subtilní, nejistý. Vyjadřuje také smutek, pomíjivost a eleganci. Júgen je to, co leží pod povrchem věci. Krása, která je ukryta v nitru. Vztahuje se k proniknutí ke skryté podstatě. Klasickým vyjádřením je měsíc měkce zářící pod závojem mraků. Později se z klasické literární tradice estetická koncepce júgen přenesla i do ostatních umění.

---

<sup>106</sup> Srov. ed. KESNER, L., *Hory a řeky bez konce...* (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 38

<sup>107</sup> BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., *Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury)*, Praha, Panorama, 1987, s. 141

Jakýmsi japonským předobrazem k *júgen* je *aware* – toto slovo lze vyjádřit jako smutek, dojetí, patos, melancholie. Původně bylo slovo *aware* citoslovce, konkrétně šlo o zvolání či vzdech při dojetí. Později v 11. století bylo přeformulováno a rozšířeno na *mono no aware* – citlivost k věcem. Kde „*mono*“ znamená věc, „*no*“ jako gramatický prvek a „*aware*“ soucit, lítost, dojetí. Podobně jako ostatní kategorie byl termín *mono no aware* formován pod vlivem buddhismu jako smutek při vědomí pomíjivosti věcí. Podobně jako slova *júgen* bylo termínu *mono no aware* využíváno nejprve v literatuře, konkrétně v poezii a denících období Heian. *Mono no aware* je bolestný patos věcí, hořkosladká nostalgie, melancholické okouzlení, ale i údiv. Pojetí *aware* není ničím tragickým, naopak je inspirující. *Pojem Aware se můžeme popsat jako patos věcí i stav, kdy subjekt je schopn tuto krásu poznat a kdy si s pocitem tiché rezignace uvědomuje její pomíjivost.*<sup>108</sup> Krása může být objevena jen při určitém citovém rozpoložení. Tento pojem odkazuje na pomíjivost věcí oproti trvalosti citů, ale také na krásu, kterou nalezneme v prostých věcech každodenního života.<sup>109</sup>

Tyto dva ideály se uplatňovaly ve 14. a 15. století v poezii *renga* a divadelních dramatech *nó*. V malbě je prosazovali především umělci dvoru šógunů Ašikaga (Nóami, Geinami, Sóami). V krajinomalbě se projevil importovaný ideál *júgen* v ohromujících, strmých skalách, zatímco *aware* nalezneme v krotkých melancholických kopcích. Tento rozdíl je způsoben zeměpisnými podmínkami - v Japonsku nalézáme pouze mírné kopce, zatímco strmé skály jsou charakteristické pro Čínu.<sup>110</sup>

Dalším zásadním termínem japonského pojetí krásna je souhrn hodnot, které se skrývají pod termínem *šibumi*, také ho v literatuře můžeme nalézt jako adjektivum *šibui*. Výraz se používal jako odkaz na kyselou či trpkou chuť. V období Edo se začal používat pro příjemný estetický zážitek. Význam *šibumi* znamená: „*natrpklá příchut', která zůstává v ústech po požití nedozrálého plodu*“.<sup>111</sup> Šibumi je synonymem klidu, vkusu, střízlivé přirozené krásy, rezervovanosti a přitlumené elegance. Je to krása předmětu, který na první pohled přejdeme bez povšimnutí, avšak vrátíme-li se, jsme jím hluboce pohlceni a onen pocit v nás dlouho zůstává. Najdeme jí tam, kde je na předmětu nějaká nerovnost, kaz, prasklina, všude tam, kde patina přechází

---

<sup>108</sup> HILSKÁ, V., Nejstarší estetické teorie v Japonsku. In *Kulturní tradice dálného východu*, Praha, Odeon, 1980, s. 73

<sup>109</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., *Vějíř a meč* (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 143

<sup>110</sup> Srov. ed. KESNER, L., *Hory a řeky bez konce...* (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 38

<sup>111</sup> HRDLIČKOVÁ, V., *Výuka a praxe japonských řemeslníků*. In *Kulturní tradice dálného východu*, Praha, Odeon, 1980, s. 99

v rzihost. Barvy šibumi jsou většinou tlumené a tmavé, omšelé vlivem času a počasí, někdy je ale estetika šibumi vyjádřena i dobře umístěnou červenou skvrnou. Tato kategorie je spřízněna s lidovým uměním.<sup>112</sup>

Dalšími pojmy, které významově úzce souvisí s šibumi, jsou ideály *sabi* a *wabi*. *Sabi* symbolizuje omšelost, smířenost a samotu, ve které může člověk naslouchat svému nitru a rozjímat. Je to krása toho, co má v sobě stopy uvadání. *Sabi* značí smířenost stárí. Tento ideál byl velmi blízký básníkovi poezie haiku Bašóovi (17. Století) a jeho básnické škole. *Sabi* umějí ocenit především lidé staršího věku, kteří hluboce prožívají uvadání jak v přírodě, tak v životě.<sup>113</sup> Odvozeným pojmem je pak *wabi*. Popisuje pocit přechodu od smutku při pohledu na něco starého a omšelého k pocitu pochopení a smíření. Tento ideál se prosadil především v čajovém obřadu. Jako nový ideál ho do „cesty čaje“ zavedl mistr Také no Džóó, od něhož se toto umění naučil i největší mistr čaje Sen no Rikjú. Ten dokázal propojit ideály *wabi* se slavnostním a okázalým čínským stylem čajového obřadu. Později se také díky svému umění stal osobním mistrem čaje vojenského vládce Hidejošiho. Obecně můžeme ideál *wabi* přeložit jako klidný, pustý, osamělý a neokázalý. Jako estetický ideál ho můžeme shrnout pod spojením „krása v prostotě.“<sup>114</sup>

V období Edo došlo ke změnám a ideály se staly veselejšími a více provázanými s radostným životem. Z měšťanské erotické literatury se brzy přenesly do umění dřevořezů s žánrovými motivy prchavého světa *ukijo-e*. K tomuto období se váží termíny *iki* a *sui*. Významově jsou tyto termíny zaměnitelné, liší se však svým původem. *Sui* pochází z Osaky 17. století, zatímco *iki* má svůj původ v městě Edo 19. století. Oba jsou ideálem elegance, dobrého vystupování a umění vychutnat život. Jejich význam vyjádříme slovy jednoduchost, spontánnost nebo přímočarost. S tímto novým ideálem přichází výroba luxusnějších předmětů, látek či paravánů zdobených zlatem, stříbrem a dekorativního porcelánu.<sup>115</sup>

V japonské estetice jsou také důležité pojmy: pomíjivost *mudžó* a opravdovost *makoto*. Tyto pojmy úzce souvisí s výše uvedenými termíny.<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> Srov. HRDLIČKOVÁ, V., Výuka a praxe japonských řemeslníků. In *Kulturní tradice dálného východu*, Praha, Odeon, 1980, s. 99

<sup>113</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 142

<sup>114</sup> Srov. tamtéž, s. 321

<sup>115</sup> Srov. ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Preze a Gallery s.r.o., 1996, s. 40

<sup>116</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 143

Pokud posuzujeme japonskou estetiku v praxi, tak je nutné nejprve posoudit, v jakých světelných podmínkách byly umělecké předměty původně umístovány. Japonští umělci s oblibou pracovali se stíny a tím pádem je jasné, že pokud vytrhneme umělecký předmět z jeho původního umístění a posuzujeme ho v novém prostředí, naše úvahy budou zcela mylné. Z toho lze usoudit i paradoxy, které vznikají u pozlaceného předmětu původně umístěného v šeru a přemístěného pod umělé osvětlení. Takový předmět působí oproti původnímu záměru úplně jiným uměleckým dojmem.

Důkazem toho mohou být předměty lakované technikou *makie*, ve které se používá zlato. Jejich největší krásu oceníme při tlumeném světle svíčky nebo tenkých paprscích prosvítající skrze papírový kryt lampy. Často však autor ponechává předmět na jeho povrchu jednoduchý a zdobí jej zevnitř, kde si jeho krásu může vychutnat výhradně majitel předmětu.<sup>117</sup>

Estetické ideály se s časem měnily, prolínaly se skrze umění i řemesla, avšak jejich filosofické pozadí zůstává stále stejné. Můžeme je nalézt nejen v malbě a poezii, ale také v japonských zahradách, umění aranžování květin *ikebana*, umění aranžování kamenů *suseki* nebo pěstování bonsajů.

Japonské cítění nám ve své eseji *Chvála stínů* přibližuje Džuničiró Tanizaki: „*My se vůbec cítíme poněkud nesví při pohledu na lesklé a třpytivé věci. Na Západě při stolování používají příbory ze stříbra, nerezavějící oceli či niklu a ještě je cítí do vysokého lesku, ale my takové třpytné náčiní rádi nemáme. Sice také používáme stříbrné předměty, ale nikdy je tolik neleštíme. Naopak se radujeme, když se z jejich povrchu lesk vytratí a po čase nabudou starobylé patiny.*“<sup>118</sup>

„*Ne že bychom si bez rozdílu protivili vše blýskavé, rozhodně však máme raději předměty halené do matného šerosvitu než věci s povrchním leskem. Vždy dáváme přednost tlumenému lesku, který navozuje dojem oblýskané staroby. Pravda, tato starobylá oblýskanost, o níž se často hovoří, je ve skutečnosti „špinavá ohmatanost“. V čínštině i japonštině existují výrazy, které označují lesk docílený tím, že se lidské ruce po dlouhá léta dotýkají stále stejných míst na povrchu předmětu, hladí je, kloužou po něm, až se do něho přirozenou cestou vpije mastnota z jejich prstů. Jestliže je elegance vždy chladná, pak musí zároveň platit i aforismus, že je špinavá.*“<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Srov. TANIZAKI, D., *Chvála stínů – tradice japonské estetiky*, Knižná dielna Timotej, 1998, s. 35

<sup>118</sup> TANIZAKI, D., *Chvála stínů – tradice japonské estetiky*, Knižná dielna Timotej, 1998, s. 20

<sup>119</sup> TANIZAKI, D., *Chvála stínů – tradice japonské estetiky*, Knižná dielna Timotej, 1998, s. 21

*„Možná to bude znít jako výmluva, ale zatím co lidé ze Západu se snaží tuto nečistotu obnažit a do samých kořenů vymýtit, my lidé z Východu ji pečlivě hýčkáme a idealizováním si ji přikrášlujeme. Ba co víc, my přímo milujeme věci, na nichž lpí člověčí špína, které jsou očazené nebo ošlehané větrem a deštěm, anebo alespoň věci takového ladění, které podobné představy navozuje. Žijeme li v takovém domě a mezi takovými předměty, naši duši naplní klid a mír a nervově se uklidníme.“<sup>120</sup>*

---

<sup>120</sup> TANIZAKI, D., Chvála stínů – tradice japonské estetiky, Knížná dielna Timotej, 1998, s. 22

## 7. Písmo a pečetě

---

Kulturu písma převzalo Japonsko z Číny. První zmínky o přinesení čínského písma můžeme nalézt v kronikách z roku 285 našeho letopočtu. Písmo podle nich přinesl do Japonska učenec Wani z korejského království. Nicméně aktivně se Japonci s čínským písmem seznámili až začátkem 5. století. Příliv čínských písemností ještě zesílil v polovině šestého století, kdy do Japonska pronikl buddhismus. Postupně se začaly objevovat pokusy o aplikaci čínského písma na japonštinu, ale přímé použití pro zápis japonského jazyka čínskými znaky bylo pro velkou odlišnost obou jazyků vyloučeno.<sup>121</sup>

Čínština byla jazykem jednoslabičným, každá čínská slabika odpovídala jednomu slovu a měla svůj znak. Také gramatické a syntaktické vztahy se vyjadřovaly buď slovosledem, nebo pomocnými slovy. Japonština byla a je oproti čínštině jazykem aglutinačním a víceslabičným. Japonština skládá ze slabik i velmi dlouhá slova, má složitý systém slovesného časování, odlišný slovosled než čínština a soustavu partikulí vyjadřujících gramatické vztahy. Také fonetické rozdíly mezi oběma jazyky jsou velké. V 5. až 6. století vzniklo sinojaponské čtení čínských znaků, kdy se znaky četly v čínštině ale s pojaponštěnou výslovností. Toto čtení je platné dodnes.<sup>122</sup>

Dvě slabičné abecedy *katakana* a *hiragana* se začaly vyvíjet v 10. století. Jejich předchůdcem byla abeceda *manjó* nazvaná po básnické sbírce *Manjóšú* z 8. století, kde bylo této abecedy částečně využito. Abeceda byla vytvořena přepisováním jednotlivých slabik japonských slov čínskými znaky s výslovností co nejbližší dané slabice. Postupně se počet slabik zredukoval. Pozdější soustavy *katakana* a *hiragana* se vyvinuly postupným zjednodušováním grafické podoby těchto znaků.

Japonské písmo se tradičně píše a čte odshora dolů ve svislých řádcích, které postupují zprava doleva. Dnes se v japonštině užívají čínské znaky *kandži*, dvě slabičné abecedy *katakana* a *hiragana*, a někdy i latinka *rómadži*.

Spolu s písmem převzalo Japonsko úctu ke kaligrafii, kterou si Japonci velmi cení a považují ji za svébytný druh umění. Kaligrafie neboli *šodó*, malba a básnictví spolu tvoří harmonickou trojici. Kaligrafie má v japonské i v obecně asijské malbě neodmyslitelné místo. Obě techniky mají společné kořeny a jsou považovány za dvojčata. Na obě se užívají stejné nástroje a jsou si podobné i způsobem malby. Obzvláště tušová malba má ke kaligrafii velmi

---

<sup>121</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., *Vějíř a meč* (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 135

<sup>122</sup> Srov. tamtéž, s. 136

blízko. Malbu často provází kaligrafie v podobě básně, krátkého popisu nálady a atmosféry příležitosti, ve které byl obraz namalován, nebo ocenění uměleckého díla znalci. Autor se zde také podepisuje svým uměleckým pseudonymem nebo doplní obraz o svoje motto.<sup>123</sup>

Historický vývoj písma odráží pět základních typů písma. Mezi dva nejstarší patří archaické pečetní písmo *tenšó* a úřednické písmo *reišó*. *Tenšó* je stylem nejstarším a má obrazově nejbližší k původní myšlence. Písmu *reišó* se používalo pro oficiální dokumenty. Z počátku se jako nástroj pro psaní používal seříznutý stonek bambusu až později štětec. Dalším písmem je *kaišó* velmi běžně používaným jako vzorové či „tiskací“ písmo. Další dva typy kurzívního písma jsou zjednodušené *gjóšo* „tekutý styl“ a silně zjednodušené *sóšo* „trávnový styl“ (které často spojuje znaky do jediné spletné linky sloupce). *Sóšo* vykresluje pouze základní prvky znaku a zjednodušuje znak až do abstraktní formy. Tento styl písma je mistrovským vrcholem, kterého může kaligraf dosáhnout. Kaligrafii nakreslenou stylem *sóšo* je schopno napsat a přečíst velmi málo lidí.<sup>124</sup>

Stejně jako v Číně se i v Japonsku ušlechtilý a elegantní rukopis považoval za projev kvalitního charakteru pisatele. Proto se kladl velký důraz na studium kaligrafie.<sup>125</sup>

Nástroje pro kaligrafii jsou štětce *fude*, třecí kámen *suzuri*, tyčinka třecí tuše *sumi* a papír *waši*. Při psaní je velmi důležité správné držení těla, harmonie dýchání, pohybů těla a vysoká koncentrace. Pohyb by měl vycházet z boků.<sup>126</sup>



Ukázka - základní typy japonského písma

<sup>123</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 240

<sup>124</sup> Srov. HAVLÍČEK, Š., JAPONSKO: Kaligrafie (13.) - Japonské písmo a kaligrafické styly [online] 31. ledna 2007, Dostupný z WWW: [http://neviditelnypes.lidovky.cz/japonsko-kaligrafie-13-0tq-/p\\_zahranici.asp?c=A070130\\_143202\\_p\\_zahranici\\_wag](http://neviditelnypes.lidovky.cz/japonsko-kaligrafie-13-0tq-/p_zahranici.asp?c=A070130_143202_p_zahranici_wag)

<sup>125</sup> Srov. BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, s. 240

<sup>126</sup> Srov. HAVLÍČEK, Š., JAPONSKO: Kaligrafie (13.) - Japonské písmo a kaligrafické styly [online] 31. ledna 2007, Dostupný z WWW: [http://neviditelnypes.lidovky.cz/japonsko-kaligrafie-13-0tq-/p\\_zahranici.asp?c=A070130\\_143202\\_p\\_zahranici\\_wag](http://neviditelnypes.lidovky.cz/japonsko-kaligrafie-13-0tq-/p_zahranici.asp?c=A070130_143202_p_zahranici_wag)



Dalším důležitým prvkem japonské malby jsou pečete. Červená razítka umístěná na obraze, osamocená nebo hned v několika rozličných variantách, upoutají diváka na první pohled. Stejně jako kaligrafie jsou pečete specifickým prvkem asijského malířského umění.

Technické provedení pečeti může být po výsledném otištění buď v podobě červených znaků na bílém podkladu *Šubun* („Červené znaky“) nebo v negativu bílých znaků na červeném pozadí *Hakubun* („Bílé znaky“). Oba způsoby se mohou také kombinovat a nacházet se na jediné pečetě zároveň. Pečete jsou ryty na plochý konec tyčinky o průměru v rozmezí 2,5–9 cm. Jejich tvar je zpravidla čtvercový nebo obdélníkový. V Číně byly užívány pečete různých tvarů např. kulatý, oválný či pěti nebo osmiúhelníkový.

Jako materiál razítka se používala slonovina, polodrahokamy, dřevo, kov, méně často sklo či keramika, v moderní době také plast. Samotná tyčinka může být zdobena rytinou, kaligrafií nebo je ponechána hladká či v původní struktuře materiálu, z něhož je vyhotovena.

Pečete se užívaly v západní Asii a v Mezopotámii již 5000 let před naším letopočtem. Velmi dlouhou dobu byly také používány v Číně. Staré čínské pečete se vyráběly z nefritu a jiných kamenů, bronzu, zlata a stříbra. Podle postavení a hodnosti svého majitele měly stanovený jak materiál, ze kterého byly vyrobeny, tak tvar otiskované plochy a styl písma. Nejstarší známá pečeť z Japonska se jmenuje *Kan no wa no na no kokuou* a je vyrobena ze zlata. Byla darem od čínského vládce Guang-wu v pozdní době dynastie Han (206 př. n. l. 220 n. l.).

Čínská dynastie Han ještě neuznávala japonské vládce. Problém byl vyřešen diplomatickou cestou, při které se využilo zlatých pečeti. Čínský císař uspořádal ceremonii, při které uděloval zlatou pečeť s purpurovou stuhou vládcům, které tímto symbolickým aktem oficiálně stvrdil v jejich funkcích<sup>127</sup>.

V čínské historii umění byly pečete nejdříve na obrazy umístovány vlastníkem obrazu a to bez vědomí malíře. Sběratel umění sbíral zároveň pečete a těmi pak „vylepšoval“ obraz. Později se tento zvyk stal oblibou malířů. Pečete byly také užívány jako signatura umělce, reference pravosti díla nebo jako ohodnocení díla a jeho znalecký posudek.<sup>128</sup>

Pečete obvykle vyjadřují jména umělců, jejich pseudonymy či osobní motto. Mohou také vyjadřovat velmi krátké fráze s kladným či záporným nábojem vztahujícím se k obsahu obrazu. Ty pak mohou posunout význam malby. V obraze jsou výrazným kompozičním prvkem jak v kompozici barevné, tak v kompozici plošné. Aby se pečeť stala součástí obrazu, musí ji

---

<sup>127</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *inshou*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>128</sup> Srov. WANG, Yao-ťing, Čínské malířství, Praha, Knižní klub, 2008, s. 95

umělec vhodně umístit. K tisku pečetí se používá téměř výhradně červená barva rumělka. Z období Edo známe také černě tištěné pečetě *koku-in*, kterými byly označovány oficiální dokumenty a cennosti jako meče, kaligrafické svitky nebo obrazy, jako potvrzení pravosti nebo znalecké posouzení.

Obzvláště důležitým bodem je rumělková pečeť u monochromní tušové malby. Barevný kontrast vzniklý umístěním rumělkové barvy do černobílého obrazu, může být velmi zajímavý. Pečetě se staly pro svou oblibu samostatnou uměleckou disciplínou.<sup>129</sup>

V současném Japonsku nesou pečetě názvy *inkan* a *hanko*. *Inkan* jako osobní pečeť je obdobou našeho podpisu. *Hanko* se používá k potvrzení méně důležitých dokumentů. Japonské pečetě můžeme nalézt pod různými názvy referujícími jejich použití.

V dnešní době je tvar pečeti, materiál, dekorace, i styl písma upraven japonskou legislativou, podle využití pečeti. Pečetě jsou používány v Číně, Japonsku, Koreji, na Taiwanu, na úřadech a ve firmách jako obchodní značka. Nejběžněji se používají místo podpisu smluv či uměleckých děl, jako obdoba našeho podpisového vzoru, a jsou registrovány na příslušném úřadu.<sup>130</sup>



Ukázka otisku pečetí v pozitivním a negativním provedení

---

<sup>129</sup> Srov. WANG, Yao-ťing , Čínské malířství, Praha, Knižní klub, 2008, s. 94

<sup>130</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *inshou*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

## 8. Bjóbu - paraván

---

První zmínky o *bjóbu* (česky paraván) můžeme nalézt v záznamech z období čínské dynastie Chan (206 př. n. l. až 220 n. l.). Termín je zde definován jako objekt, který zabraňuje větru, aby foukal do místnosti. Dva znaky, ze kterých se pojem skládá, se dají přeložit jako (*byou* nebo *hei*)- *vítr* a (*bu* nebo *kaze*) *foukání do místnosti*. Obrazně ho tedy můžeme přeložit jako „ochrana před větrem“. Původně se jednalo o jeden volně stojící panel na nožkách, nebo celou stěnu, jejíž konstrukce byla těžká a nebyla příliš pohyblivá. Do Japonska se paraván dostal v osmém století, některé zdroje uvádějí, že již v sedmém. Rozměry i náměty maleb na paravánu byly ovlivněny čínskými vzory a v průběhu let se měnily. Japonci převzali paraván a vytvořili z něj odlehčenou verzi, u které byla podstatná především její funkčnost.<sup>131</sup>

Japonské domy jsou konstruovány jako velký otevřený prostor s minimem nábytku, proto je paraván ideální médium, jak uchopit tento prostor, mít nad ním určitou kontrolu, změkčit jeho hrany či dodat místnosti atmosféru. Paraván dokáže vytvořit stín, který je důležitým prvkem, se kterým Japonci v architektuře pracují.

Nejstarší dochované paravány jsou z období Nara (645-794). Zástěny se v tomto období používaly pro císařský dvůr. Obvykle byly složeny ze šesti panelů pokrytých hedvábím. K propojení jednotlivých panelů se používaly pásy kůže nebo hedvábné šňůry. Malba na jednotlivých panelech byla orámována brokátem. V období Heian (794- 1185) se stal paraván nezbytnou součástí šlechtických sídel a chrámů, kde sloužil jako pozadí některých obřadů. V tomto období se do spojů jednotlivých panelů přidala *zenigata*, kovový kryt tvaru mince, kterým se opatřil spoj, aby se při složení paravánu netřel jeho povrch o spoje.<sup>132</sup>

Velkou oblibu si získal tento formát v období Muromači (1392- 1568). V této době byl preferován paraván složený ze dvou panelů. Jednotlivé panely se začaly kromě hedvábí pokrývat i papírem *washi*. Také spojení jednotlivých částí prodělalo změnu. Upustilo se od kovových krytů. Spoje se prováděly pomocí papírových pruhů, které se překrývaly s listy papíru vyztuženými dalšími proužky papíru. Papír vyžadoval zpevnění, jehož se dosáhlo umístěním mřížky z měkkého dřeva na zadní stranu. Paraván byl lehčí, pevnější ve

---

<sup>131</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *byoubu*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>132</sup> Srov. tamtéž

spojích. Další výhodou bylo překonání vertikálních hranic jednotlivých stěn a vytvoření nepřetržitého povrchu.

Malíř tak mohl paraván pojednat námětem přecházejícím přes celou jeho délku. Rám byl obvykle z tmavého dřeva nebo byl lakovaný na tmavě červenou či černou barvu. Na rohy se umísťovaly kryty, často z drahých kovů, aby se lak neodřel. V období Momojama (1568- 1615) obliba paravánů ještě vzrostla. Šlechtici, třída samurajů i bohatí měšťané demonstrovala s jejich pomocí své postavení, ale také samotné vlastnění uměleckých děl svědčilo o vkusu pána domu. To mělo vliv na námět i provedení malby. Typické pro tuto dobu je zlaté pozadí. Pro tyto reprezentativní účely se volily jako námět historické výjevy, známá místa v blízkosti hlavního města *miesho-e*, nebo výjevy z literatury. Na druhé straně se paravány používaly v chrámech na obřady, kde bylo jejich provedení ovlivněno buddhismem. Typické pro zen-buddhismus jsou krajiny malované tuší. *Bjóbu* můžeme klasifikovat podle dvou hledisek.<sup>133</sup>

#### **Dělení podle počtu panelů:**

- *Tsuitate* – jeden panel s nožičkami. První formát.
- *Nikyoku* nebo *nimaiori* – dva panely. Nejčastější formát v období Muromači. Hraje klíčovou roli v čajovém obřadu.
- *Yonkyoku* – čtyři panely, z období Kamakura, Muromači, pozdní Edo. Používaný pro obřady *seppuku* (rituální sebevražda, v Evropě nesprávně nazývané *harakiri*), nebo pro čajové čekárny.
- *Rokkyoku* nebo *Rokumaiori* – šest panelů, nejužívanější formát. Jeho rozměry se pohybují okolo 1,5 metrů výšky a 3,7 metrů šířky.
- *Jokyoku* – deset panelů. Tento formát vznikl poměrně nedávno. Využívá se především na kongresech a v hotelech.

#### **Dělení podle použití nebo tématu zobrazení:**

- *Ga ne byobu* (obraz dlouhověkosti) - užívaný v období Heian na oslavu dlouhověkosti prostřednictvím poezie *waka*, básně byly integrovanou součástí obrazu. Námětem byly „květiny a ptáci“ *káčó-ga*, či výjevy ze čtyř ročních období *shiki-e*.
- *Shiro-e byobu* – spjatý s obdobím Edo. Používaly se při svatebním obřadu. Tyto paravány byly pokryté slídou nebo tušovou malbou na bílém hedvábí a rámované v brokátu. Také se umísťovaly do místnosti, kde se mělo narodit dítě (pod názvem *ubuya byobu*). Typickým

---

<sup>133</sup> Srov. PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *byobu*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

námětem jsou rostliny symbolizující sílu a vitalitu jako borovice a bambus nebo zvířata jako jeřáby nebo bájný fénix.

- *Makura byobu* – používá se v ložnici na odkládání oblečení, či k vytvoření soukromí. Sloučil jako druh čela postele. Je vysoký okolo 50 centimetrů. Obvykle má dva nebo čtyři panely. Podobný paraván tohoto typu je *koshi byobu* – o trochu vyšší než *makura byobu*, cca 60 cm vysoký, používaný v 15. až 16. století v období Muromači za doby občanské války. Právě kvůli této tíživé době se umíšťoval za hostitele a ne za hosta. Tímto byl host zbaven nepříjemného pocitu, že by se za zástěnou mohl skrývat nepřítel.<sup>134</sup>

## 8.1. Historie paravánů v Evropě

Do evropského kontextu se paravány dostávají rokem 1543, kdy je s sebou přivezli portugalská obchodníci. V této době již na asijském kontinentu fenomén kultury paravánů ustupuje do pozadí. Původní asijský styl měl tak malý vliv na rozvoj v Evropě, což bylo nepochybně důsledkem i zákazu dovozu z roku 1600. Roku 1853 se obnovil obchodní styk s Japonskem a došlo k importu paravánů jak japonských, tak čínských. V roce 1867 byla v Paříži mezinárodní výstava, na kterou poslalo Japonsko kolekce svého umění. Vzniklá módní vlna způsobila, že poptávka po exotickém nábytku a umění byla tak velká, že jí trh nedokázal uspokojit, tak si Evropané začali paravány vyrábět sami. Tomu se musel přizpůsobit materiál i rozměry. Evropské po domácku vyrobené paravány měly blíže k čínským paravánům než japonským, a to v kompozici i ve využití.<sup>135</sup>

Paraván v Čechách nepatří k častým způsobům uměleckého vyjádření, avšak i v našem prostředí můžeme nalézt reprezentativní umělecké dílo tohoto druhu. Paraván vznikl kolem roku 1900 na objednávku obchodníka Františka Charfreitaga. Jedná se o zástěnu, na níž spolupracovali řezbář Josef Rous a malíř a grafik Alfons Mucha. Jejich práce získala v roce 1983 v USA na celosvětové výstavě výtvarného umění ocenění „nejokázalejší zástěna přelomu století.“<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Kapitola o dělení paravánů je zpracována podle PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users System [online], pod heslem *byobu*, Dostupný z WWW: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>135</sup> Srov. VAN DER REYDEN, D., The history, technology, and care of folding screens, London: IIC, 1988, Dostupný z WWW: [http://www.si.edu/mci/downloads/REACT/folding\\_screens.pdf](http://www.si.edu/mci/downloads/REACT/folding_screens.pdf)

<sup>136</sup> OTAVOVÁ, M., Článek Rousova dílna v Žamberku, Žamberské listy, ročník XVI I I, č. 14, 31. srpna 2007, s. 9

## 9. Ibuse Masudži

---

V praktické části své diplomové práce jsem se rozhodla zhotovit paravány na motivy díla Ibuse Masudžiho. Tento spisovatel byl velmi blízký vesnické próze, jeho příběhy zobrazují život prostých rolníků, úředníků atd. Jeho dílo představuje náhled na život prostých lidí z jiného úhlu pohledu, než jen z hlediska odosobňujících historických údajů. Jeho povídky jsou díky specifickému způsobu vyprávění velmi vhodné k výtvarnému zpracování. Ibuseho popis krajiny je plný sugestivních barevných obrazů a snadno ve čtenáři evokuje představu malebné japonské krajiny. Pro praktickou část jsem zvolila povídky z předválečného období, protože mi byly svým tématem a zpracováním nejbližší.

### 9.1. Život a dílo

Ibuse Masudži se narodil 15. 2. 1898 ve vesničce Kamo v Hirošimské prefektuře. Střední školu vystudoval v blízkém městě Fukujama. Původně chtěl studovat výtvarné umění, nicméně jeho práce nebyly profesorem tohoto oboru uznány za dostatečné.

V roce 1917 nastoupil na přípravnou školu prestižní univerzity Waseda v Tokiu. Zároveň také studoval malířství na Japonské škole výtvarných umění. V polovině studií na Wasedské univerzitě přešel na katedru moderní francouzské literatury. Později se o této životní zkušenosti vyjádřil slovy: „*Bylo jich trochu moc na to, aby mohli všichni uspět.*“<sup>137</sup>

Jeho spolužák a přítel Aoki Nanpači si četl jeho první pokusy a podporoval ho v další tvorbě. Roku 1922 však Aoki zemřel na přepracování. Ibuse a jiní spolužáci svého přítele Aokiho považovali za génia, kterému nebyla dána možnost projevit svůj talent. Aoki byl zvyklý pracovat velmi tvrdě, o čemž svědčí román, překlady nebo kritiky vysoké úrovně, které po sobě zanechal. Aokiho smrt Ibuseho velmi zasáhla. Tuto bolestnou zkušenost reflektuje v povídce *Koi*. (*Kapr*)

Jako začínající spisovatel potřeboval Ibuse někoho zkušeného, aby posoudil jeho rané práce. Poprosil tedy spolužáka, aby ho seznámil se spisovatelem Iwano Hómeiem (1873 - 1920). Bohémský Hómei, který

---

<sup>137</sup> LÍMAN, A., Paměti století: Ibuse Masudži, Praha, Academie, 2005, 50-51 s.

pocházel ze staré samurajské rodiny z ostrova Awadži, se stal Ibuseho literárním rádcem.

Nicméně kvůli osobnímu střetu s jedním z profesorů Ibuse studia nedokončil a po odchodu z univerzity pak strávil nějaký čas na cestách.

Roku 1923 se stal členem literárního kroužku seskupeným kolem časopisu *Seiki* (Století). Zde také debutoval povídkou *Júhei (Uvěznění)*. Poté přispíval do časopisů *Džincúdžidai (Doba tvůrčích bolestí)*, *Bungei toši (Město duchů)*, *Sakuhin (Dílo)* a *Bungakkai (Svět literatury)*.

Po návratu do Tokia se jeho dalším rádcem stal básník Tanaka Kótazó (1880- 1941), který vydával literární časopisy *Keifecu* a *Kakurósa*. Tanaku trápilo, že Ibuseho povídky nejdou na odbyt tak, jak by mohly, a tak ho seznámil s literátem Sató Haruem (1892- 1984), který měl dobrou pozici v literárních kruzích. Později mu Tanaka dokonce dojednal i sňatek se slečnou Akimoto Secuju, která se stala Ibuseho životní partnerkou.

Literatura i literáti se začali měnit vlivem přicházejícího (importovaného) marxismu. Bývalí druhové a spolužáci začali na Ibuseho naléhat, aby se přidal k pokrokovým literátům. Ibuse se však domníval, že importované hnutí nemá moc společného se skutečným japonským lidem už kvůli neexistující vrstvě dělnické třídy, jakou měly země se starou průmyslovou historií (městským proletariátem).

Roku 1932 byla Ibusemu udělena první literární cena Naoki za knihu *Kronika putování trosečníka Johna Mandžiró*. Ibuse tuto událost v jednom ze svých esejí obrací v žert. „*Slyšel jsem, že pan Sató mi dal hlas a vysvětlil své rozhodnutí takto: Dáme tu cenu Ibusemu, on už dluží peníze v polovině tokijských hospod.*“<sup>138</sup>

Koncem roku 1941 byl Ibuse odveden do armády jako válečný korespondent. Po dobytí Singapuru byl pověřen, aby se stal šéfredaktorem deníku *Šónan Times*, zpravodaje japonské armády. Zaměstnanci původních novin spolupracovali, nic jiného jim nezbývalo. Brzy však došla kontrola v podobě jednotky *Kempeitai* (japonská tajná vojenská policie podobná německému Gestapu) kvůli fotografiím, které byly uveřejněny v původním časopise *Estern Graph*. Ibuse byl předvolán k výslechu v souvislosti s touto událostí. Vysvětlilo se, že v té době ještě nebyl součástí novin. Pokračoval v práci v novinách a scházel se s místními lidmi.

Roku 1942 byl poslán do civilu z důvodu neprojevení dostatečné úcty k velcímu důstojníkovi. Celkem byl Ibuse ve službách japonské armády necelých třináct měsíců. Svůj hněv a nesmyslnost války vyjádřil v povídce *Císařův věrný poručík* a nesmyslnost a odsouzení byrokracie v povídce

---

<sup>138</sup> Srov. LÍMAN, A., Paměti století: Ibuse Masudži, Praha, Academie, 2005, 74 s.

*Wabisuke*. Nejznámějším dílem, kde se projevuje Ibuseho odmítavý postoj k válce, je román *Černý déšť*, kterému se dostalo i filmového zpracování. Ibuse však toto dílo nepovažuje za úspěšné. Svůj kritický postoj odhalil v jednom z rozhovorů. „*Ba ne, není to úspěšný román. A víte proč? Protože se mi nepodařilo vyjádřit to strašné mlčení těch, co přežili.*“<sup>139</sup>

Zkušenost z války Ibuseho utvrdila v názoru, že život obyčejných lidí nemá vůbec nic společného se světem, v němž žijí jejich vládcové.<sup>140</sup>



Základním kamenem Ibuseho tvorby je domov, ve kterém strávil dětství a který ho v literární tvorbě nejvíce ovlivnil. Jednalo se o tradiční venkovské prostředí, kde se změny prosazují pomalu. Ibuse měl možnost pozorovat místní obyvatele, jejichž charakterové rysy potom dokonale vystihl ve svých povídkách. Hlavní postavy však nejsou jen kopiemi jeho sousedů. Ibuse vybírá určité rysy povahy a skládá je dohromady. Tak vznikají autentické charaktery, prostřednictvím kterých je popsána atmosféra vesnické společnosti. Ať už se jedná o starce v povídce *Wabisukeho údolí* či o vysoce postaveného pana Tenge, všechny postavy jsou živé a skutečné. Stejný princip pak používá k popisu přírodního prostředí. Některá místa jsou zachycena naprosto přesně včetně drobných detailů.

---

<sup>139</sup> LÍMAN, A., Paměti století: Ibuse Masudži, Praha, Academie, 2005 s. 276

<sup>140</sup> Srov. LÍMAN, A., Paměti století: Ibuse Masudži, Praha, Academie, 2005 s. 188



Důležitým prvkem Ibuseho tvorby je jazyk. V povídkách se mu podařilo věrně zachytit specifický akcent obyvatel z oblasti vesnice Kamo.

Pro Ibuseho je důležité popisovat skutečnost všemi smysly. Těmi nejdůležitějšími jsou pro něj zrak a čich. Jak již bylo řečeno, Ibuse se chtěl stát malířem. Nutno říci, že v tomto směru vykazoval jistý talent. To se také projevilo na jeho literární práci. Hra a odstíny barev hrají v jeho dílech klíčovou roli.

Ibuseho předválečnou tvorbu můžeme rozdělit do dvou tématických okruhů. Díla, která se odehrávají ve venkovském prostředí, a díla z městského prostředí. Po skončení války se Ibuse zaměřuje na válečnou problematiku a ukazuje, jak válka pohnula životy obyčejných lidí. Díla jsou dějově situována těsně před začátek války, do jejího průběhu i do poválečného období. Poválečná tvorba je charakteristická silně kritickým sociálním pohledem a protiválečným postojem.

Ibuse studoval francouzskou literaturu a obdivoval francouzského spisovatele Gustava Flauberta, a malíře Paula Cézanna. Krom toho našel zalíbení také ve spisovatelích ruských, např. v Čechovovi, který inspiroval jeho povídku *Uvěznění*. Ovlivnilo ho francouzské hnutí symbolismu, které bylo v čase jeho studií v módě jak ve výtvarném umění, tak v literatuře.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Kapitoly hovořící o životě spisovatele Ibuseho jsou zpracovány z knihy LÍMAN, A., *Paměti století: Ibuse Masudži*, Praha, Academie, 2005

# 10. Praktická část

---

Jako formát pro svou malbu jsem zvolila čtyřdílný paraván. Myslím, že paraván je příhodný jak z hlediska svého vertikálního formátu charakteristického pro asijské umění, jako odkaz na Japonsko a také je to předmět užitný, který v poslední době opět nalézá své místo v bytové architektuře.

## 10.1. Použité materiály a postupy

Rám paravánu je zhotoven ze dřeva červeného buku, který je ponechán v přírodní barvě. Jeden panel paravánu má rozměry: výška 160cm, šířka 51 cm, vyhotovený z dřevěného hranolu 3x3 cm. Výška je přizpůsobena tak, aby byla funkční pro použití v bytových prostorech. Stojící člověk má její horní okraj pod úrovní očí. Je tak zachována funkce pro převlékání, aby převlékající zároveň viděl přes paraván a mohl tak udržovat například oční kontakt při hovoru. Vnitřní rozměry, které pak připadají na velikost jednoho plátna, jsou 145 cm na 45cm.

Námětem malby je již výše zmíněná inspirace japonskými povídkami spisovatele Ibuseho Masudži. Jako základní motiv jsem zvolila rostlinnou tematiku, která dobře vykresluje venkovské prostředí povídek. Bližší interpretaci samotných maleb se budu věnovat v samostatné kapitole.

### 10.1.1. Plátno a jeho zavěšení

Jako podklad pro malbu jsem zvolila přírodní hedvábí. Zvolila jsem hrubší hedvábí Dupion 16, které je charakteristické svou nepravidelnou strukturou danou způsobem tkaní z dvojitého vlákna. Nestejně silná vlákna způsobují nepravidelnou strukturu a lesk. Na látce můžeme z blízka pozorovat drobné žmolky, nebo tmavší fleky, které podtrhují přírodní vzezření materiálu. Hedvábí je celkově lesklé a příjemné na dotek.

Další významnou vlastností je dobrá savost materiálu, která může být při vlastní malbě hodnocena jak kladně tak záporně, a musí jí být přizpůsobena technika malby. Nevýhody tohoto materiálu spočívají v náchylnosti na oděr a vytažení drobných vláken z látky. Hedvábí jsem zvolila pro jeho vlastnosti jako je matně lesklý povrch, průsvitnost a pro dlouhou tradici využití tohoto materiálu v japonském umění.

Při výrobě rámu se muselo vzít v úvahu dvě zásadní věci, a to způsob zavěšení plátna do rámu a spojení jednotlivých panelů. Tradiční spojení paravánů pomocí látkových pruhů popsané v kapitole o paravánech bylo pro mě z hlediska nemožnosti napodobení této techniky nepřijatelné. Zvolila jsem jednodušší a současný způsob spojení panelů pomocí kovových pantů.

Druhým problémem bylo zavěšení plátna nebo papíru do rámu. Tradiční paravány papírové jsou tvořeny tak, že se papír *waši* nalepí rýžovým lepidlem přímo na konstrukci rámu. Tento způsob jsem vyloučila vzhledem k nedostupnosti speciálního pevného papíru. Při použití běžně dostupného papíru by se pravděpodobně životnost paravánu znatelně snížila. Druhou možností bylo napnout plátno klasicky na rám. Tento způsob jsem také vyloučila. Při tomto způsobu by bylo dřevo zcela zakryto a panty by musely být probity skrze plátno. Při dvojitém rámu, kdy by bylo plátno orámováno dodatečně jako u obrazu, by pak byla téměř zdvojnásobena váha paravánu. Další možností bylo zhotovit panel paravánu jako desku. V tomto případě by byl paraván velmi těžký. Po stránce výtvarné by toto řešení neumožňovalo práci se světlem a stínem.

Jako nejlepší se mi tedy jevilo zavěšení plátna na tyč, které se v Japonsku používá k zavěšení nástěnných obrazů.

### **10.1.2. Technologie malby**

Pro malbu jsem použila kontury a barvy značky Setasilk. Barvy jsou vodou ředitelné a dají se libovolně míchat. Fixují se zažehlením po rubové straně. Po fixaci by měla být malba odolná pro praní do 40 °C. Přesto bych se přiklonila spíše k šetrnějšímu ručnímu praní.

Na hedvábí je možno malovat různými technikami. Zprvu jsem se rozhodla pro klasickou malbu, která je mi technikou bližší. Při této technice se do barvy přidává zhušťovač, aby se barva nerozpíjela. Po vyzkoušení jsem se od této techniky odklonila, protože výsledek nekorespondoval s mou představou. Barva se sice nerozpila, ale její hutnost po zaschnutí způsobila tvrdost materiálu. Přiklonila jsem se tedy ke klasické malbě pomocí kontur, kde rozpítí barev brání orámování konturovou barvou. Konturou se předkreslí motiv a vzniklé plochy se vyplní malbou. Tato technika umožňuje práci s detailem i skvrnou.

Jak již bylo řečeno, při této technice nejde vzít žádný tah zpět. Proto je dobré pečlivě uvážit kompozici a předkreslit si ji buď přímo na hedvábí, k tomuto účelu se prodávají speciální fix, jehož stopa po pár hodinách zmizí. Já jsem zvolila metodu, při které se pracuje s šablonou. Motiv jsem nakreslila na papír, přes šablonu jsem položila hedvábí a motiv překreslila konturou. Při této práci se stalo hlavním úskalím nerozmazat již nanesenou linku. Po zaschnutí

kontur jsem přikročila k vlastní malbě. Ukázka studie svlačce je v obrazové příloze. (obr. 8)

## 10.2. Obsahová analýza

Při malbě na paravány jsem se inspirovala motivy z povídek *Kapr*, *Savan na střeše* a *Kučisuke a jeho údolí*. Z tohoto důvodu napíšu ke každé povídce stručný literární rozbor.

Ibuseho povídky, které jsem si vybrala, jsou psány v ichformě. Vypravěč, který je i hlavním hrdinou, v nich většinou nebývá přímo představen. Nicméně po přečtení životopisu lze z určitých detailů odvodit, že se jedná o samotného Ibuseho.

### 10.2.1. Kapr

Povídka kapr začíná tím, že Nanpači Aoki daruje Ibusemu bílého kapra. Už ve druhém odstavci se dozvídáme, že Nanpači, Ibuseho přítel, loni zemřel. Tento fakt ale není již dále rozveden, povídka pokračuje líčením kaprových osudů.

Ibuse se přestěhuje do podnájmu, ve kterém nemá možnost se o kapra dále starat. Společně s Nanpačim kapra vyloví z jezírka v areálu koleje a přesunou ho k Nanpačiho dívce, která má doma dost velké jezírko. Ibuse však svému příteli klade na srdce, že vlastnická práva na kapra si dále ponechává pro sebe.

Příběh se poté vrací k Nanpačiho smrti. Ibuse píše, že sice věděl o nemoci svého přítele, ale nikdy ji nepovažoval za závažnou. Ibuse už brzy po Nanpačiho pohřbu dopisem požádá jeho dívku, aby mu kapra dovolila vylovit. Ta jeho jednání považuje za kruté, ale dá mu své svolení.

Ibuse vypustí kapra do bazénu v areálu univerzity Waseda. Ibuse často chodí bazén sledovat, ale nedaří se mu kapra zahlédnout. Teprve jedné noci v zimě se na jezírko zajde podívat, ale hladina je zamrzlá a pokrytá popraškem sněhu. Ibuse vezme bezděky klacek a namaluje do sněhového poprašku kapra, jak za ním plave několik karasů a spousta bělic a střevlí. S pocitem uspokojení sleduje své dílo.

Dle mého názoru je nejdůležitějším motivem povídky smrt Nanpači Aokiho. Za velmi podstatné považuji fakt, že ona smrt není nijak dlouze rozepisována a příběh se místo toho věnuje osudům pouhého kapra. To zcela přesně vystihuje japonský přístup ke smrti, kdy je smrt chápána jako přirozená součást života. Ibuse mohl na kapra zapomenout, protože se jednalo o pouhé zvíře, ale neučinil tak a postaral se o něj. Kapr byl darem od Aokiho a Ibuse

proto k němu cítil určitý závazek. Když potom v závěru povídky uviděl kapra, jak stále žije a je následován jinými rybami, potěšilo ho, že jeho práce má výsledky. Velmi důležitou je pak poslední věta, která říká, že Ibuse byl naprosto spokojen. Můžeme ji chápat tak, že i chabé výsledky jsou dobré, pokud pro ně učiníme vše, co je v našich silách.

### **10.2.2. Savan na střeše**

Na začátku povídky nalezneme hlavní hrdina na břehu bažinatého rybníka zraněného housera. Ibuse se nad houserem slituje a doma ho ošetří. Krom toho mu přistříhne křídla, aby houser nemohl odletět předtím, než se zcela uzdraví. Houser si Ibuseho laskavost ale vykládá špatně a při ošetřování se brání. Ibuse dá houserovi jméno Savan.

Přes léto žije Savan s Ibusem klidně, ale na podzim nastanou první problémy. Jedné noci Savan vyleze na střechu, natahuje svůj dlouhý krk k obloze, po které táhnou divoké husy a zoufale křičí. Ibuse dostane strach, aby Savan neutekl, a tak mu od té události pravidelně přistříhuje křídla, aby houser nemohl létat.

Savan si ale poté zvykne pravidelně lézt na střechu a pronikavě křičet, kdykoliv okolo táhnou divoké husy. Ibuse už jeho nářky nemůže vydržet a rozhodne se, že mu křídla natře masť, aby mohl co nejdříve vzlétnout. Než to ale stihne provést, Savan uteče a Ibusemu se už nikdy nepodaří ho nalézt.

Tato povídka vypráví o složitém vztahu dvou jedinců. Můžeme si povšimnout, že v povídce kromě samotného autora nejsou žádní jiní lidé. To ukazuje na Ibuseho hluboký vztah k přírodě a to, že všechny živé tvory chápe jako myslící bytosti. Povídka by klidně mohla vyprávět o tom, jak Ibuse nalezneme na břehu jezera zraněnou dívku, postará se o ni a chce si ji za každou cenu udržet doma. Ona by však neodolala a utekla by zpět ke svým bývalým přátelům.

Příběh popisuje, jak dobře míněný čin (Ibuse ošetří Savana) není pochopen a jak se postupně mění v sobeckost (Ibuse nechce Savana pustit zpátky do světa). Ve chvíli, kdy Ibuse konečně dojde k závěru, že pro Savana je soužití s jeho druhem lepší, je už pozdě a nemá možnost svou sobeckost napravit.

### **10.2.3. Kučisuke a jeho údolí**

Povídka *Kučisuke a jeho údolí* je rozsahem delší než předchozí dvě. Ibuse vypráví, jak ho jako malého chlapce Kučisuke vozil v kočárku. Později k němu Ibuse chodil na výuku angličtiny. Kučisuke byl přísný učitel a snažil se ho naučit co nejvíce.

Ibuse přeskakuje dvacet let a dostává se k okamžiku, kdy vede v Tokiu nejistý život mladého spisovatele. Bojí se Kučisukemu prozradit, že se stal literátem, protože Kučisuke mu vždy říkal: „*Jestli v životě neuspěješ, bude mě to bolet. Jestli se neprosadíš, bude mě to strašně bolet.*“ V této fázi povídky můžeme nalézt motiv patřící k typicky japonské mentalitě - jde o cílevědomost, pracovitost a snahu prosadit se za každou cenu.

V Tokiu Ibuse obdrží dopis od Kučisukeho vnučky Taeto. Taeto píše, že japonská vláda se rozhodla přebudovat Kučisukeho údolí na jezero. Kučisuke je z toho velmi rozmrzelý a nehodlá se s tím smířit, i když mu stavaři pracující na přehradě postavili nový dům. Ibuse se rozhodne do údolí ihned vypravit.

Kučisuke je rád, že Ibuse přijel, i když to nedává najevo, a brzy ráno Ibuseho vzbudí hlukem. Autor povídky se setká s Taeto, která se mu velice líbí. Vypráví, jak Taeto nosí špinavou a plandavou blůzku jako dívky ve velkoměstských tančárnách. Zde lze pozorovat autorův vřelý vztah k venkovu, přirovnává totiž Taeto k dívkám z města, ale zároveň říká, že žádná z nich není tak výstředně oblečená jako Taeto.

Ibuse tráví společně s Kučisukem a Taeto poslední dny v údolí. Popisuje život běžných lidí, rutinní práce jako pletení provazů, sezónní práce na zahradě nebo ošetřování krávy. Zakládá svůj literární styl na detailním popisu situací, ve kterých se nejčastěji věnuje přírodě. Vztah člověka a přírody líčí na mnoha místech, kromě idylické představy přírody ukazuje i její krutou stránku. To můžeme poznat především ve večerním rozhovoru Kučisukeho s Ibusem, když Kučisuke vypráví o kuřátku, kterého uklovala jeho vlastní slepičí máma.

Poslední noc předtím, než bude údolí definitivně zaplaveno, tráví hrdinové příběhu v novém domě. Stavaři postavili dům přesně jako kopii starého a zároveň ho vylepšili. Přesto v novém domě není Kučisuke spokojený a svéhlavě odchází spát do starého.

Povídka vrcholí ve chvíli, kdy je údolí zaplavováno vodou. Kučisuke sleduje dům, který vodní živel neúprosně pohlcuje, a nahlas nařiká, že už je všemu konec. Taeto mu milosrdně zakryje rukou oči, aby scénu nemusel pozorovat. Zde jasně vidíme, že Ibuse explicitně nepíše o „velkých“ tématech dnešních hollywoodských filmů jako jsou zkáza celého světa, ale tento motiv se v jeho povídkách přesto vyskytuje. Kučisukeho svět totiž tvořilo jedno údolí, ve kterém prožil celý život, a tento svět během několika okamžiků opravdu podlehl zkáze. Svět tedy sice zůstal takový, jaký byl, ale pro Kučisukeho zemřel navždy.

## 10.3. Interpretace díla

Pro lepší pochopení mých myšlenkových pochodů jsem se rozhodla napsat pár řádek o vlastním procesu tvorby. Samotný proces je nejdůležitější částí celku. Je to cesta *dó*, při které na sobě jedinec pracuje a činí při své práci určitý pokrok. Tento princip můžeme najít v mnoha japonských uměních například v čajovém obřadu nebo lukostřelbě. Moje cesta poznávání a seznamování se s japonskou kulturou začal již před lety. Za tu dobu jsem prostřednictvím přednášek, filmů dokumentárních i zábavných nahlédla do japonského filmu, hudby, kultury oblékání a umění. Každá z těchto zkušeností v mojí mysli zanechala obraz. V diplomové práci jsem našla příležitost se tématu věnovat hlouběji a vyjádřit svůj vztah k umění něčím hmatatelným.

Ukazatelem, který dal celé práci směr, byly Ibuseho povídky. Při čtení se obrazotvornost každého jedince zapojuje do procesu tvorby originálním způsobem. Při líčení přírodních podmínek japonského venkova se mysl navrácí ve vzpomínkách do vlastní minulosti a spojuje si obrazy fantazie s událostmi, které už minuly. Příroda zde není jen jevištěm, ale aktérem neustálé proměny. Příroda je tím, co přetrvává navzdory času. Příroda ve svém neustálém meditativním koloběhu měnících se roční období je proti lidské existenci věčná, je jakousi jistotou v krátkém lidském životě. Proto jsem pro malbu zvolila motivy přírody. V obrazech se prostor rozpadá na prázdnou a plnou plochu podle myšlenek filosofie *tao*. Na prvním paravánu je tato plocha ponechána v přírodní bílé barvě hedvábí, zatím co na druhém paravánu ji zastupuje sytě žlutá barva, symbolizující odkaz na zlaté pozadí paravánů období Edo. První paraván je spojen s prostým motivem svlačce. Tato rostlina může být pro někoho jen obtížným zahradním plevelem. Pro mne je symbolem vesnických zahrádek a polních cest, který mě doprovázel do Kučisukeho údolí. Paraván může svou jednoduchostí působit asketicky oproti druhému více zdobnému paravánu. Jednoduchost motivu podtrhuje přírodní lesk bílého hedvábí. (obr. 8,9)

Druhý paraván, kde dominuje žlutá a zlatá barva, je orámován pásem s ornamentem rostlinných úponků. Všimla jsem si, že japonské závěsné obrazy a paravány bývají často orámovány ozdobným pásem hedvábí s nějakým jednoduchým opakujícím se motivem. Tento pás jsem použila jako sjednocující prvek maleb na paravánu. Motivy jsou věnovány povídce *Kapr a Savan na střěše*. Jednotlivé panely znázorňují měnící se přírodu z několika ročních období i putování kapra z jezírka Aokiho děvčete do rybníčku na školním pozemku. (obr. 10,11,12)

# 11. Závěr

---

Cílem této práce bylo nastínění některých specifíků japonského výtvarného umění, jeho historie, názvosloví a estetických hodnot japonského národu, a následná aplikace vyzorovaných a nastudovaných prvků charakteristických pro japonskou malbu při vlastní malbě na paravány. K lepšímu pochopení citění a mentality japonského člověka mi dopomohly povídky japonského spisovatele Ibuseho Masudži, jež se staly výchozím tématickým bodem malby.

V úvodu své práce jsem si vytyčila cíl a shrnula důvody, které mě vedly k výběru tohoto velmi specifického tématu. Vzhledem k tomu, že jsem usilovala o nástin japonské mentality, musela jsem se v první řadě zabývat historií země vycházejícího slunce. Proto jsem na začátku práce popsala periodizaci japonských dějin, díky které se i neznalý čtenář může v mé práci snáze orientovat. Vzhledem k tomu, že jsem se chtěla zabývat především malbou, rozhodla jsem se podrobněji rozebrat období Edo, ve kterém žila většina nejproslulejších tradičních japonských malířů.

Po krátkém nástinu japonské historie jsem se teprve začala věnovat japonské malbě. Popsala jsem základní specifika této malby a s tím související dvě odvětví *jamato-e* a *kara-e*. Tyto odvětví ukazují rozdělenost japonské kultury, která střídavě přebírala kulturní vzory z Číny a střídavě se upínala k domácí tvorbě. Zvláštní kapitolu *kara-e* tvoří tušová malba *suiboku-ga*, která dodnes zůstává v povědomí laické veřejnosti jako ryze asijská.

Další kapitolu jsem věnovala nejproslulejším, tradičním školám malby v Japonsku, kterými jsou Rimpa, Kanó a Tosa. Mě osobně nejvíce zaujala dekorativní škola Rimpa a její hlavní představitel Ogata Kórin.

Poté jsem se zabývala kompozicí v japonské malbě, která je velmi rozdílná od evropských kompozičních pravidel (upřednostňuje vertikální formát a pracuje s „prázdným místem“). V kapitole o estetice jsem chtěla upozornit na odlišné vnímání estetična. Krátce jsem také popsala japonské písmo a pečeť, které jsou charakteristické pro asijskou malbu a jsou často jejím důležitým kompozičním prvkem. K dokreslení japonské mentality jsem také do diplomové práce zařadila stručnou charakteristiku náboženství v Japonsku a s ním související filosofii.

V praktické části jsem malovala na paravány motivy volně inspirované povídkami Masudži Ibuseho. Z tohoto důvodu jsem musela objasnit základní fakta o historii paravánů a rozebrat povídky tohoto spisovatele. Náměty jsem čerpala především z příběhů *Kapr*, *Kučisuke a jeho údolí* a *Savan na střeše*. Malba zobrazuje rostlinné motivy příznačné pro vesnické prostředí Ibuseho



povídek. Oproti námětům malby evropské, kde je hlavním středobodem po staletí člověk, je právě příroda největším tématem japonské malby.

Zcela jistě by bylo možné se o japonské malbě rozepsat mnohem více, ale to ke zhotovení maleb na témata povídek není nutné. Zmínila jsem se především o tom, co považuji při popisu japonské malby za zásadní. Na japonskou kulturu lze zcela jistě nahlížet z mnoha pohledů, ale díky povídkám Masudži Ibuseho jsem se opřela o pevný bod, z kterého jsem pak mohla vycházet.

Na úplný závěr musím ještě zmínit, že vypracování mé diplomové práce pro mě bylo velmi přínosné. Seznámila jsem se s množstvím faktů o tématu, které je zároveň mým koníčkem, a vyzkoušela si pro mne novou malířskou techniku. Myslím, že dané téma skýtá nepřehledné množství námětů a cest k jejich zpracování. Doufám tedy, že čtenář mé práce se při čtení bude bavit přinejmenším stejně tak, jako já při jejím psaní.

# Literatura

---

BAŘINKA, J., ČARNOGURSKÁ, M., ČERNÁ, Z., Kulturní tradice dálného východu, Praha, Odeon, 1980, vyd.1.

BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFEROVÁ, V., Vějíř a meč (kapitoly z dějin japonské kultury), Praha, Panorama, 1987, vyd.1.

HÁNOVÁ, M., Japonská vize krajiny, Národní galerie v Praze, 2009, vyd.1., ISBN: 978-80-7035-406-3

HARTZOVÁ, P., Svět náboženství – Taoismus, Praha, NLN, s.r.o., 1996, ISBN: 978-80-7106-185-9

HONCOPOVÁ, H., Krajiny, ptáci a květiny v japonské malbě a grafice 19. Století, Národní galerie v Praze, 2006, ISBN: 978-80-7035-326-0

ed. KESNER, L., Hory a řeky bez konce... (Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy), Národní galerie v Praze a Gallery s.r.o., 1996,

LÍMAN, A., Paměti století: Ibuse Masudži, Praha, Academie, 2005, vyd.1., ISBN: 978-80-200-1262-1

MASUDŽI, I., Kosatec, Praha, H & H, 2000, 1.vyd. ISBN: 978-80-86022-73-0

PhDr. OTAVOVÁ, M., Článek Rousova dílna v Žamberku, Žamberské listy, ročník XV I I I, č 14., 31. srpna, s. 9, 2007

REISCHAUER, Edwin O; CRAIG, Albert M., Dějiny Japonska, Praha, Lidové noviny – NLN, s.r.o., 2008, vyd.2., ISBN: 978-80-7106-843-3

TANIZAKI, D., Chvála stínů – tradice japonské estetiky, Knižná dielna Timotej, 1998, vyd.1.,

WANG, Yao-t'ing, Čínské malířství, Praha, Knižní klub, 2008, vyd.1., ISBN: 978-80-242-2239-4

# Internetové zdroje

---

VAN DER REYDEN, D., The history, technology, and care of folding screens: Case studie sof the conservation treatment of western and oriental screens – By Dianne Lee van der Reyden [online], The Conservation of Far Eastern Art: Preprints of Contributions to the Kyoto Congress, London: IIC, 1988, pp. 64–68. (citace 12. 9. 2010)

Dostupný z WWW:

[http://www.si.edu/mci/downloads/REACT/folding\\_screens.pdf](http://www.si.edu/mci/downloads/REACT/folding_screens.pdf)

HAVLÍČEK, Š., JAPONSKO: Kaligrafie (13.) - Japonské písmo a kaligrafické styly [online] 31. ledna 2007. (citace 14. 10. 2010)

Dostupný z WWW:

[http://neviditelnypes.lidovky.cz/japonsko-kaligrafie-13-0tq-/p\\_zahranici.asp?c=A070130\\_143202\\_p\\_zahranici\\_wag](http://neviditelnypes.lidovky.cz/japonsko-kaligrafie-13-0tq-/p_zahranici.asp?c=A070130_143202_p_zahranici_wag)

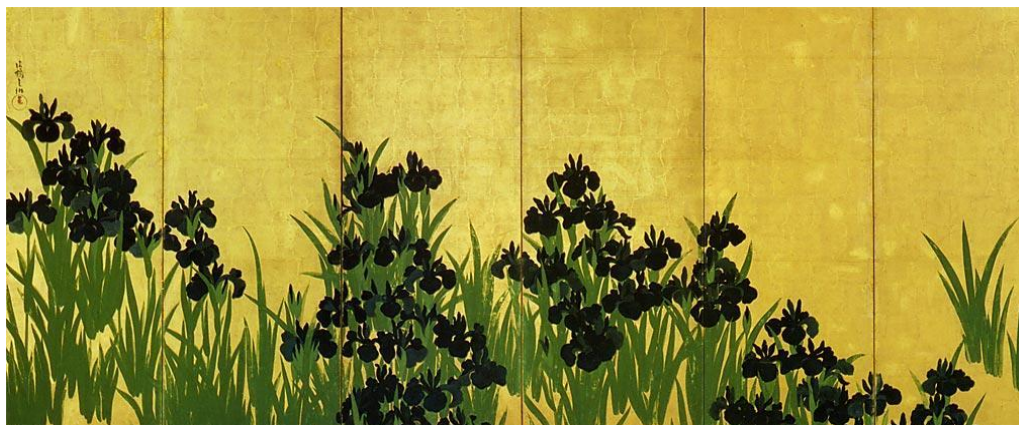
Dr PARENT, M., JAANUS – Japanese Architecture and Art Net Users Systém [online], JAANUS is the on-line Dictionary of Japanese Architectural and Art Historical Terminology compiled by Dr. Mary Neighbour Parent, 2001, (citace 4. 7. 2010)

Dostupný z WWW:

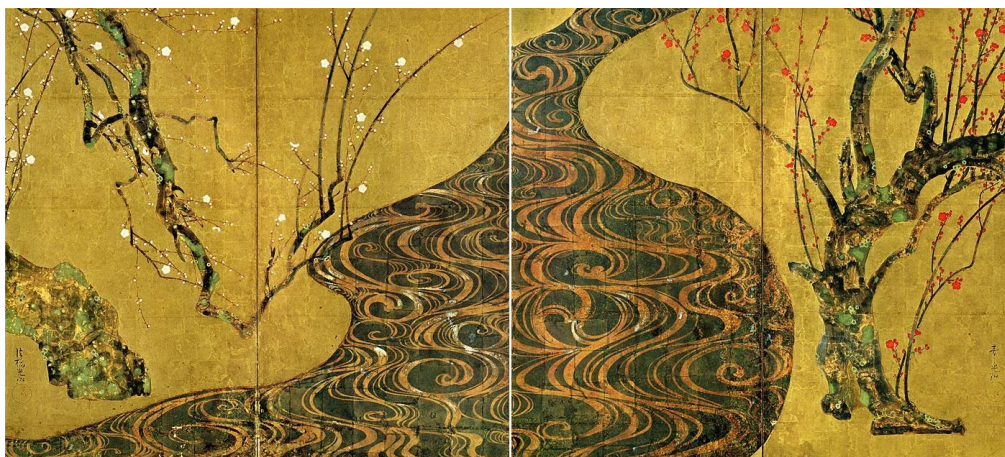
<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

# Obrazová příloha

---



1. Záhon modrých kosatců - Ógata Kórin



2. pár dvoudílných paravánů "White and Red Plum Blossoms" - Ōgata Kōrin



3. Waves at Matsushima - Ōgata Kōrin





4. Autumn flowers and Moon - Sakai Hōitsu



5. Pine trees in moonlight – Hasegawa Tohaku



6. Kaede-zu kabe haritsuke – Hasegawa Tohaku





7. Cherry tree – Tosa Micuoki



**Praktická část diplomové práce – obrazová příloha**



8. Bílý paraván – studie svlačce





9. Bílý paraván s motivem svlačce



10. Zlatý paraván – ukázka studie kapra koi, leknínu a motiv ornamentu





11. Detaily ze zlatého paravánu





12. Zlatý paraván