

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Specifika evropského umění na základě komparace
s uměním východním: Francouzské malířství doby
klasicismu a čínské tradiční malířství**

Nela Drunecká

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

**Specifika evropského umění na základě komparace
s uměním východním: Francouzské malířství doby
klasicismu a čínské tradiční malířství**

Nela Drunecká

Vedoucí práce:

PhDr. Jitka Bílková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....

Tímto bych chtěla poděkovat své vedoucí práce PhDr. Jitce Bílkové, Ph.D. za její trpělivost, vstřícnost, cenné rady a připomínky.

Obsah

1. Úvod.....	2
2. Francouzský klasicismus.....	4
2.1 Klasicistní malířství v teorii	6
2.1.1 Charles Batteux	7
2.1.2 Denis Diderot	7
2.1.3 Johann Joachim Winckelmann	10
2.2 Klasicistní malířství v praxi.....	11
2.2.1 Jacques-Louis David	12
2.2.2 Jean Auguste Dominik Ingres	15
3. Úvod do problematiky čínského prostředí	19
3.1 Taoismus	20
3.2 Čínská tradiční malba	22
3.3.1 Krajinomalba.....	25
3.3.2 Figuralistika.....	29
4. Komparace francouzského a čínského malířství	31
5. Závěr.....	38
6. Literatura	39
7. Resumé	41
8. Obrázková příloha	42

1. Úvod

Cílem této práce je srovnání francouzského malířství v době klasicismu s čínskou tušovou malbou a následné hledání jejich společných či naopak rozdílných rysů. Podstatným bodem práce je také komparace jak jednotlivých filosofí, tak i způsobu jejich projevu v malířství.

Práce je rozdělena do tří stěžejních kapitol. První dvě kapitoly jsou zaměřeny na osvětlení dané problematiky, myšlenkové postoje oné kultury a jejich následné promítnutí v oblasti malířství. První kapitola pak zpracovává klasicistní estetické názory se zaměřením na filosofy Batteuxe, Diderota a Winckelmannna. Výklad Diderotových a Winckelmannových estetických myšlenek je proveden na základě vlastní interpretace jejich textů. Zásadním bodem kapitoly je následné vytyčení estetických názorů uvedených filosofů, které je možné sledovat v uměleckých dílech vybraných malířů – Davida a Ingrese.

Ve druhé kapitole je pozornost obrácena na čínské tradiční myšlení, zejména pak k taoismu, jehož principy jsou pro tradiční čínskou malbu zásadní. Zdůrazněny jsou pak ty zásady čínského tradičního myšlení, které je možné následně vysledovat v uměleckých zobrazeních. Z čínského malířství je zájem přenesen na čínskou tušovou malbu, která je tradičním uměleckým žánrem země. K malířské teorii se nejvyužívanější knihou staly *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*. Terminologie spojená s čínským myšlením je pak převzata z jeho knihy *Čínské malířství : Pohled z dějin*, jejímž autorem je Oldřich Král, a který také přeložil a okomentoval uvedené *Rozpravy*. Uvedená kniha se také stala hlavním zdrojem informací spojených s čínským tradičním myšlením.

Poslední kapitola na základě uvedených poznatků poukazuje na odlišnosti vycházející z rozdílného vnímání světa, promítajícího se ve vybraných dílech či v rozdílné technice malby. Reflexe estetických názorů obou kultur v jejich malířské tvorbě a jejich následné srovnání jsou prováděny zejména na základě vlastních postřehů a poznatků.

Výstupem práce by měla být hlubší komparace čínského tradičního a západního francouzského klasicistního malířství a zároveň i ukázka toho, jak se jednotlivé myšlenkové systémy a estetické názory v umění promítají. Ve svém závěru by práce měla fungovat přinejmenším jako pomocný materiál pro ty, kteří se zajímají o kulturní podobnosti, rozdílnosti výše uvedených prostředích; pro ty, které zajímá, jakým způsobem mohou být

jednotlivé pojmy vnímány v různých kulturách, z jakého důvodu tomu tak je, či jak se takové vnímání a chápání jednotlivých pojmů projevuje v praxi.

Ve svém výsledku by tak tato práce měla efektivně porovnat dvě různá kulturní zázemí, jejich filosofické pohledy na umění a jejich projevy v malířství.

2. Francouzský klasicismus

Abychom lépe pronikli do podstaty klasicismu, je zapotřebí osvětlit si základní historické informace týkající se právě tohoto období. Klasicismus vznikl ve Francii jako reakce na příliš výstřední baroko přibližně v druhé polovině 17. století. Upustil tak od okázalosti a zdobnosti baroka a do popředí se dostala jednoduchost inspirovaná zejména antikou. Inspirace v antických vzorech samozřejmě není žádnou novinkou, ovšem v průběhu především 18. století se - zvláště v umění - pohled na starověké Řecko mění. Dochází k novým archeologickým nálezům, které měly vést k oživení „pravého stylu“, jehož proklamátorem se měl stát právě klasicismus.

Zalíbení v antické kultuře tak podmínily zejména dva archeologické výzkumy probíhající v první polovině 18. století, a to v Herculaneu a Pompejích. Obě města byla zničena sopečnou činností, a tak mnoho podstatných historických předmětů zůstalo velice dobře zachováno. Byly to pak vykopávky probíhající v Pompejích, které díky svému snadnějšímu přístupu k pohřbeným památkám, vnesly do pohledu na antickou kulturu jiné světlo.¹ Do Řecka cestují filosofové, cestovatelé, aristokrati, umělci, kteří chtějí blíže nastudovat podstatu antické kultury. Postupně se také objevuje celá řada sběratelů antického umění. Prakticky každý, kdo v té době ve společnosti něco znamená, se pyšní nějakým antickým uměleckým skvostem.

Zároveň také dochází k systematickému encyklopedickému uspořádání znalostí týkajících se antických myslitelů a kultury vůbec. Díla, která byla do té doby dostupná pouze v latině, jsou postupně překládána do francouzštiny.² Díky těmto krokům se antické smýšlení stává snadno přístupné běžnému člověku. Antice vedle statusu kolébky vzdělanosti postupně přibyl i status kolébky umění. Jak bylo řečeno, byl klasicismus reakcí na přílišně zdobené baroko. V tomto smyslu se antické umění stalo symbolem jednoduchosti, krásy a deklarace přirozenosti.

Zájem o antiku byl prohlouben již za vlády Ludvíka XV. Madame de Pompadour byla jednou z těch, kteří zálibu v antickém umění podporovali.³ Ovšem inspiraci v antických

¹Piojan, J., *Dějiny umění 8*, s. 129-149.

²Greenhalg, M., *Classical Tradition in Art*, s. 197 - 199.

³Piojan, J., *Dějiny umění 8*, s. 129-149.

vzorech francouzská společnost nehledala pouze v rámci oslav starověkého umění, ale také z důvodů politických.

V druhé polovině 18. století se Francie ocitá v zoufalé situaci. Finanční situace státu je neúnosná. Životní úroveň společnosti rychle klesá, státní kasa zeje prázdnotou, nespokojené hlasy jsou slyšet stále častěji a je jasné, že vzpoura obyvatel na sebe nenechá dlouho čekat. Celá situace se vyhrcoje v roce 1789, ve kterém dochází ke známému dobytí Bastily, což se stalo symbolem Velké francouzské revoluce, konce ničím neomezené vlády panovníka, a tím i začátku éry nové. Byly to právě představy o dokonalosti uspořádání starověkých antických polis a antických ctnostech, které byly vyzdvihovány v boji proti dosavadnímu absolutismu.

Revoluce zrodila novou postavu francouzských dějin, která v nich sehrála významnou roli, a to Napoleona Bonaparta. Právě v jeho postavě se pro značnou část francouzské společnosti odráží antické ctnosti.⁴ Hrdinství, nebojácnost, odvaha, boj za spravedlivější a lepší stát a mnoho dalšího bylo připisováno Napoleonovi. Byl to on, kdo dopomohl Francii k osvobození se od starých řádů a pravidel a stanovil pravidla nová. Konečně nově vzniklý styl – klasicismus – byl vhodný k vyzdvihování císařství a neporazitelného císaře Napoleona. Tato idealizace a oslava nového císaře i režimu je dobře patrná v Davidově tvorbě, který nejenže byl stoupencem republiky, ale později i samotného Napoleona, který jej pak po své korunovaci císařem jmenoval svým dvorním malířem.⁵

Ukázali jsme si již, jak silné bylo ovlivnění antickou kulturou, důvody, které k tomu vedly a v jakých směrech jej lze spatřit. A i když inspirace ve starém Řecku je patrná, vlivy přicházely do západní Evropy i z jiných konců světa. Za poznáním cestují výpravy i jednotlivci zejména na Východ. Sám Napoleon podniká výpravu do Egypta. A i když se jedná více o jeho politické záměry, i tak se mu, i když spíše nepřímo, podaří podpořit zájem o kulturu východních zemí. Vzniklé cestopisy a vyprávění pojednávaly o cestách do zmíněného Egypta, Indie, Turecka či Číny. Právě čínská filosofie pak sehrála významnou roli proti dogmatům katolické církve, která byla silnou oporou tehdejšího feudalismu. Vyzdvihována byla idea morálky nezávislá na náboženství a celková smířlivost a tolerance čínského myšlení.⁶

Je zřejmé, že francouzský klasicismus se formoval v poměrně hektické době z hlediska politických změn a zároveň době bohaté na nové informace, ve kterých mohl nalézt

⁴Viz také Greenhalg, M., *Classical Tradition in Art*.

⁵*Největší malíři*, č. 29. s. 7.

⁶Zempliner, A., *Čínská filosofie v novověké evropské filosofii*, s. 87.

svůj odrazový můstek pro nadcházející epochu. Energii, se kterou se zejména po Revoluci podaří klasicismu nastoupit do popředí, spojenou s idealismem, který měl prorokovat nový začátek francouzské země, můžeme jasně sledovat v Davidově tvorbě, která si postupně vyzíská prim na poli francouzského umění.

2.1 Klasicistní malířství v teorii

Z výše uvedeného vyplývá, že klasicistní malířství je mimo jiné formováno antickými vzory, které díky výše zmíněným archeologickým výzkumům ještě více podpořily myšlenku o antice jako kolébce moudrosti a zároveň ji vyzdvihly jako ideál pravého umění. Sbírání antických historických sošek a jiných předmětů se stalo určitým trendem. Tento trend posléze zapříčinil hlubší zájem o antiku a zároveň pomohl postavit její umění na pomyslnou přední příčku v dané oblasti. Antické umělecké předměty byly obdivovány zejména pro svou jednoduchost, určitou vznešenost zobrazených postav a schopnost antických umělců zobrazit člověka v takové podobě, která se divákovi zdála samozřejmá, přirozená, bez nápadných zvláštností a nevšedností. Právě tato samozřejmost a přirozenost, kterou antické umění oplývalo, dalo vznik domněnce, že pravou krásu lze nalézt pouze v odrazu přírody.

Z tohoto hlediska se tedy budeme věnovat třem významným myslitelům, kteří se ve svých estetických teoriích obrací k nápodobě přírody, případně k antickému umění jako k umění prakticky dokonalému. Připomeneme si zde estetické teorie dvou francouzských filosofů: Charlese Batteuxe a Denise Diderota, kteří nabádají umělce k nápodobě přírody. Ukážeme si, co si pod tímto pojmem představují a jak se podle nich vyznačuje *krásné* dílo. V případě samotného pojmu *krásno* si krátce osvětlíme Diderotovu teorii, která s klasicistní představou krásna koresponduje. Posledním z trojice bude Johann Joachim Winckelmann, který, ač byl Němcem, tak ve svých dílech definuje pravidla antické krásy, jež pak neoklasicisté pojmu za své.⁷

⁷Největší malíři, č. 29, s. 29.

2.1.1 Charles Batteux

Charles Batteux v podstatě pracuje s již starším přesvědčením, že umění má následovat krásu přírody a má se stát jakousi její nápodobou. V tuto chvíli je nutné si ujasnit, že termín *nápodoba přírody* neznamena pouhé zobrazování krajiny, patří sem také zobrazování člověka v nějaké jeho přirozené pozici. Tento názor, ať už to je či není zřejmé, sdílejí všichni tři uvedení myslitelé. Vlastně celý klasicismus pod pojmem *nápodoba přírody* myslí mimo jiné i zobrazení člověka v průběhu jeho přirozených aktivit.⁸

S nápodobou to však podle Batteuxe není tak, že by měl umělec přírodu slepě kopírovat. Přírodu má více vnímat jako svůj vzor, učitele, kterého je třeba následovat. Tato představa o tvorbě pravého umění však umělci nebrání v jakémsi „vylepšování“ skutečnosti, resp. Batteux zastává názor, že umělec má právo přidávat krásné prvky tam, kde je to potřeba – například jedná-li se o zdůraznění antických námětů, zkrášlování skutečnosti či přidání úměrné dávky idealizace.⁹ Příroda by se tak pro umělce měla stát především zdrojem inspirace. V podstatě můžeme říci, že čistým napodobováním přírody se umělec nemůže dopustit větších chyb a jeho tvorba bude přijímána bez větších výtek. Ovšem aby došlo ke skutečnému ocenění umělcovy snahy, rozhodně není na škodu – ba naopak – využít své vlastní fantazie a skutečnost přiměřeně přikrášlit. K tomuto názoru ve své estetické teorii dochází i Winckelmann, kterému se budeme v této kapitole věnovat později.

2.1.2 Denis Diderot

Další z francouzských teoretiků, Denis Diderot, si uvědomoval celkovou problematiku spojenou s pojmem *krásno*. Ve svých *Filosofických úvahách o původu a povaze krásna*¹⁰ svým předchůdcům vytýká, že jejich vnímání tohoto pojmu je stále poměrně široké, resp. zahrnuje vícero odvětví – architekturu, sochařství, malířství – z čehož většinu estetických teorií o krásnu lze aplikovat pouze v architektuře, a zároveň jejich snahy o výklad krásna vyvolávají více otázek, než aby dávaly dostatek odpovědí.

⁸Volek, J., *Kapitoly z dějin estetiky I.*, s. 103.

⁹Tamtéž.

¹⁰Diderot, D., *O umění*, s. 205-233.

Ve svém vlastním výkladu vnímá pojem *krásno* jako nespočítatelné množství jsoucen. Domnívá se, že musí existovat vlastnost, která tato jednotlivá jsoucna spojuje, a proto jsme schopni rozlišit, co je krásné a co nikoliv. Tuto vlastnost jsme schopni vnímat skrze představu určitých vztahů.¹¹ Tyto představy vztahů se v každém z nás formují již od dětství, kdy na základě zkušenosti pocházející z našich smyslů získáváme představy řádu, úměrnosti, souměrnosti, jednoty atd., díky kterým spolu s abstrakcí našeho rozumu docházíme k představám vztahů – a to buď ke kladným představám: řádu, úměrnosti, uspořádání anebo k záporným: chaosu, zmatku, neúměrnosti. Podle Diderota není podstatné, aby byl člověk schopen jednotlivé vztahy přesně definovat, daleko důležitější je, aby si uvědomil jejich samotnou existenci. Právě toto uvědomění vede člověka k domněnce, že *krásno* posuzujeme citem a nikoliv rozumem. Ve chvíli, kdy nám je již od dětství něco vštěpováno a my si zvykneme jednotlivé vztahy používat i na věci mimo nás, přijde nám, že dané věci posuzujeme citem.¹² Ony vztahy jsou pak tím, co rozum pomocí smyslů poznává.¹³

Opravdovou krásu vnímá jako nápodobu přírody. Tomuto tématu se hlouběji věnuje ve svých *Úvahách o malířství*.¹⁴ Hlavní důvod, proč lze pravou krásu zobrazit skrze nápodobu přírody je prozaický – příroda totiž podle Diderota nevytváří nic chybného, ošklivého, špatného atd. Vše vytvořené přírodou je krásné, má svůj důvod, svou příčinu – zkrátka v přírodě má vše svůj smysl. Aby mohlo dojít k stoprocentní nápodobě přírody a současně tak k opravdu krásnému dílu, je podle Diderota zapotřebí věnovat se podrobnému studiu přírody – konkrétně u člověka pak jeho anatomickému uspořádání. Až po správném a řádném nastudování různých anatomických modelů je malíř schopen napodobit přírodu – resp. přirozené, pravé krásno.

Aby byl malíř schopen úctyhodných a krásných malířských výkonů, je zapotřebí, aby opustil půdu univerzity, ve kterých studenty učí kreslit podle nepřirozených a vyumělkovaných póz. Je zapotřebí, aby studoval člověka v jeho běžné činnosti, sledovat pohyb svalstva při různých pohybech. Sledoval, jak se člověku mění pohled při odlišných činnostech, protože pouze zobrazování akce je přirozené, a proto také krásné.¹⁵ A tak je podle Diderota potřebné si uvědomit, že v různých situacích člověk využívá různá gesta a grimasy – láska, strach, smích, pláč, smutek, radost – vše se vyjadřuje v rozdílných úšklebcích tváře, někdy doprovázené

¹¹Diderot, D., *O umění*, s. 215.

¹²Tamtéž, s. 214 - 216.

¹³Tamtéž, s. 219.

¹⁴Tamtéž, s. 386-416.

¹⁵Tamtéž, s. 387-389.

automatickým gestem. I toto je nutné vyzorovat z chování člověka. Zobrazování vumělkovaných grimas a gest nemá s krásou nic společného.

Dalším podstatným bodem je *pohled do nitra*, čímž Diderot chápe pohled pod kůži na kosti, svalstvo atd. a s ním spojené sledování toho, jak se mění například napětí svalů při rozdílných aktivitách člověka. Uvědomělý profesor malířství by měl proto do své třídy brát lidi různého věku a profesí, aby studenti mohli vidět, jaký mají jednotlivé každodenní činnosti spolu s profesí vliv na celkovou konstrukci lidského těla.¹⁶

Následujícím problémem je kolorit obrazů. Malíř by si měl být vědom zejména toho, že barva působí jinak na paletě a jinak na plátně. Upozorňuje, že si spousta koloristů najde v nějakém předchůdci svůj vzor, který pak napodobují často i s chybami a vzniká tak množství falešných koloritů.¹⁷ Zkrátka jedinou správnou nápodobou je nápodoba přírody, a to ve všech směrech. Pokud se chce tedy malíř stát kvalitním koloristou, měl by si pozorně všimnout různosti zbarvení při různých aktivitách i duševních procesech - jako jsou například rozpaky, rozzlobenost, nemoc atd. - neboť každá činnost může změnit zbarvení lidské tváře, a pokud je malíř pozorný, je schopen se stát spolehlivým napodobitelem právě oné přírody a přiblížit se tak pravému krásu.

V Diderotově estetické teorii se nám tedy přímo zrcadlí klasicistní pohled na *krásno* jako na odraz, resp. nápodobu přírody. Obraz má být odrazem přírody – přirozeného krásna, v tom smyslu, že příroda nemůže vytvořit nic, co by nebylo krásné či nemělo smysl. Příroda získává status nezpochybnitelné dokonalosti, krásy, bezchybnosti. Člověk je tak znovu vnímán jako součást přírody a jako její součást je zapotřebí zobrazovat jej v jeho přirozené kráse, tedy takové, která odpovídá skutečnosti ve všech možných směrech. Pouze umělecká tvorba odpovídající vzoru přírody vykazuje ono těžce definovatelné *krásno*. Pouze takováto tvorba odpovídá povaze pravého génia. A pouze ta díla, která se řídí těmito pravidly, odpovídají skutečné povaze krásna.

Mimo jiné by podle Diderota měl každý skutečně dobrý malíř být i skutečně dobrým portrétistou. Vůbec jako základ malířství hodnotí právě portrét.¹⁸ V portrétu se totiž jasně zrcadlí výše uvedená pravidla správné malby – zobrazení obličeje, postoje, oblečení zobrazovaného a případná kolorace obrazu spolu se správným stínováním nám prozradí, v jaké míře malíř dbal pravidel přirozené malby. Již jsme si uvedli, že Diderot odmítá

¹⁶Diderot, D., *O umění*, s. 387-389.

¹⁷Tamtéž, s. 389-392.

¹⁸Tamtéž, s. 404-416.

jakoukoliv vyumělkovanost a nepřírozenost, to samé platí samozřejmě i u portrétů. Absolutně odmítá jakékoliv nepřírozené zobrazování osob, což doslovně znamená, že pokud malíř zobrazuje například řezníka, má jej zobrazit v jeho pracovním oděvu, nejlépe při práci. Zobrazovat takovou osobu například v aristokratickém oblečení je nepřijatelné, nepřírozené, takové zobrazení stojí proti pravdě, zkrátka neodpovídá skutečnosti.¹⁹

2.1.3 Johann Joachim Winckelmann

Posledním zmiňovaným, v jehož názorech se nám budou zvláštním způsobem mísit Batteuxovy i Diderotovy teorie, je Johann Joachim Winckelmann. Winckelmann se zabýval intenzivním studiem antických soch a zejména na tomto studiu založil svou estetickou koncepci. Ve svých *Myšlenkách o napodobování řeckých děl*²⁰, které se pro nás stanou stěžejní pro pochopení Winckelmannovy estetiky, sám určitá pravidla aplikoval i na díla v oblasti malířství.

Winckelmann svou pozornost věnoval právě zejména starověkému Řecku. Na antickém umění obdivoval jeho úměrnost, vznešenost, jednoduchost a přirozenost. A stejně jako Batteux a Diderot, tak i Winckelmann pracuje s pojmem *napodobení přírody*. Přistupuje k němu však poněkud odlišným způsobem. Stěžejní bodem jeho úvah o umění je hledání ideálu krásy, který posléze nalézá v antickém umění, konkrétně ve schopnostech dobových umělců zobrazit lidské tělo. Nádobu přírody ve smyslu snahy zachytit co možná nejpřírozeněji lidské tělo je ve Winckelmannových teoriích zřetelnější. Antičtí umělci měli podle něj tu výhodu, že ve starém Řecku bylo zvykem například při sportu běhat nahí, vůbec uvádí, že staří Spartané cvičili nahí běžně.²¹ Díky tomu mohli doboví umělci snáze sledovat pohyb svalů a následně byly schopni tento pohyb převést do svého díla. Zde je v podstatě možné sledovat drobnou paralelu s názorem Diderotovým. Winckelmann sice poukazuje na fakt, že umění antických Řeků dosáhlo vrcholu umění mimo jiné právě tím, že pro umělce bylo snadnější sledovat sval při různých pohybech, avšak to, že by měl soudobý umělec věnovat podstatnou část svého života tomu, aby nastudoval podrobně přírodu, mu přijde

¹⁹ Viz také Diderot, D., *O umění, Úvahy o malířství*, s. 386-416.

²⁰ Winckelmann, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 265 – 183.

²¹ Tamtéž, s. 265 – 166.

zbytečné.²² Podle Winckelmanna vlastně stačí následovat umění starých Řeků, kteří tajemství nápodoby již dávno objevili.

Stejně jako Batteux se i Winckelmann domnívá, že není nutné přírodu otrocky napodobovat. Různá přikrášení či idealizace jsou naopak vítána. Zejména pak v Davidově tvorbě bude určitý idealismus patrný, ale ani Ingres se ve svých dílech nevyhne různému přikrášlování skutečnosti. Ve chvíli, kdy umělec do své nápodoby přírody zapojí i vlastní fantazijní prvky, začíná podle Winckelmana tvořit za pomoci dvou druhů krásna – smyslového a ideálního.²³ Smyslné krásno je pak spojeno s krásnem přirozeným, díky kterému umělec odhalil krásu lidského těla. Ideálním krásnem se ve Winckelmannově výkladu rozumí takové krásno, které se rodí v umělcově hlavě, a které pramení z jeho vlastní fantazie. Spojením těchto dvou jsoucenců vzniká umění hodné obdivu, neboť v antickém umění se právě tato dvě pojetí krásy mísí, proto je zároveň žádoucí tento vzor následovat.

Je nutné upozornit, že podstatou výsledného díla je, aby působilo přirozeně, vznešeně, půvabně. Jednotlivé části musí v rámci celku působit estetiky krásně a přirozeně. Přirozeně v tom smyslu, že divákovi musí výsledek umělcovy práce přijít nenucený, nevyumělkovaný, přesný, úměrný. Divák musí stále ve výsledném díle vnímat odraz přírody – i když si jí umělec nějakým způsobem idealizoval, nesmí se odklonit od přirozené krásy, od skutečnosti. Stejně jako Diderot jasně odmítal nepřirozená gesta a falešné grimasy, tak je i z Winckelmannových názorů patrné, že i když umělci přiznává určitou volnost v průběhu vlastní tvorby, tak by se umělec neměl příliš odchýlit od skutečnosti a tedy od přirozenosti.

2.2 Klasicistní malířství v praxi

Z uvedených teorií jsou tedy patrná základní estetická pravidla klasicismu, a to i přesto, že v některých případech se teze rozcházejí. Nápodobou přírody, kterou se budeme zabývat i z pohledu čínského myšlení a malířství v dalších kapitolách, se v klasicistní Evropě myslí zobrazování zejména skutečnosti, přirozenosti. Přirozenost a skutečnost se pro klasicismus stávají rovnocennými a významově silně podobnými pojmy. Krása vnímaná jako odraz přírody nutně neznamena zobrazování přírody samotné. To platí zejména pro zobrazování člověka. Klasicismus se tak nechává ovlivnit renesancí, která svou inspiraci sbírá

²²Tamtéž, s. 270.

²³Winckelmann, J. J., *Dějiny umění starověku*, s. 269.

jednak rovněž v antice a zároveň se zejména díky humanismu, její zájem obrací opět k člověku. V tomto ohledu je jak Diderotem²⁴, tak i Winckelmannem²⁵ vyzdvihován zejména Rafael, který podle obou teoretiků dokázal ve svých dílech prostoupit do hloubky způsobu zobrazení člověka po vzoru antických umělců.

Když jsme si dostatečně představili estetické teorie klasicismu, můžeme se přesunout k dalšímu z podstatných bodů této práce. Ukážeme si, jakým způsobem se tyto dvě teorie odrážejí v umění v praxi. V této části práce se budeme zabývat dvěma významnými jmény francouzského klasicistního umění: Jacquesem-Luisem Davidem a jedním z jeho žáků Jeanem Augustem Dominikem Ingresem. Přesto, že oba řadíme do stejného období, a zároveň i přes to, že oba formují přinejmenším silně obdobné estetické teorie, uvidíme, jakým rozdílným způsobem je každý z nich dokázal zpracovat a na co konkrétně se který z nich zaměřil. Podstatnou úlohou této podkapitoly je ukázat, jakým způsobem se estetické názory promítají v konkrétním uměleckém odvětví – malířství.

Je nutné si připomenout, že před Revolucí bylo poměrně běžné a pro malířství typické zobrazování různých antických výjevů, případně výjevů náboženských. Avšak politická i společenská situace před, v průběhu a po Revoluci vnesla do francouzského umění novou inspiraci. Inspiraci v historizujících tématech, která oslavovala nově vznikající režim. Není těžké si představit, že ctižádostivý Napoleon vycítil sílu a vliv umění na dobovou společnost, a tak se umění stalo, zejména pod štětcem malíře Davida, čímsi propagandistickým. Společnost však tento způsob neodsuzovala. Francie tak získala svého osvoboditele, hrdinu, revolucionáře, v jehož postavě se mísily veškeré antické ctnosti. V tomto duchu zůstaňme a přesuňme se k tvorbě malíře, který byl v tomto smyslu již tolikrát zmíněn.

2.2.1 Jacques-Louis David

Davidova historizující tvorba byla tehdejší společností vnímána velmi kladně. Zejména po Revoluci dokázal svým uměleckým projevem splynout s dobovými názory Francouzů. Po Revoluci byl vzniklý režim ve Francii oslavován jako nový a lepší začátek země. Napoleon Bonaparte byl často idealizován. Francouzští umělci již nemuseli zobrazovat

²⁴Viz Diderot, D., *O původu umění*.

²⁵Viz Winckelmann, J. J., *Dějiny umění starověku*.

hrdiny antické, nyní měli svého vlastního, který vedl Francii k lepším zítřkům. Po nově vzniklém císařství se ctnosti starých Římanů staly vzorem pro francouzské obyvatelstvo. Tato idealizace a oslava nového režimu se v Davidově tvorbě poměrně patrně odráží.

Jedním z nejznámějších porevolučních obrazů, vyznačujícím se silnou idealizací a oslavou císařského režimu, je obraz Napoleona přecházející přes Alpy.²⁶ Obraz odráží sílu a pevnost Napoleonova odhodlání dobýt svět. Napoleon je zde stylizován do postavy hrdiny, který se nebál riskovat svůj život ve jménu Francie. Odhodlání, síla, statečnost, mužnost, hrdinství – ctnosti doprovázející Odyssea či Herkula při jejich dobrodružných cestách se nyní odráží v postavě Napoleona. Je před námi zobrazena skutečná událost - Napoleonův přechod Alp. Skutečnost, která by bez potřebné idealizace nikdy nenabrala kýženého heroistického dojmu. Ostatně jak psali Batteux s Winckelmannem – není na škodu skutečnost přikrášlit, pokud malíř cítí, že je to potřeba.

Rysy pravého hrdinství můžeme sledovat i v jeho obraze nazvaném *Přísaha Horatiů*²⁷, ve kterém se nám spolu s heroismem prolíná i téma antické. Obraz zachycuje mladé a udatné Římany, kteří slibují, že obětují svůj život pro vlast. Pokud jsme u Diderota a částečně i u Winckelmanna mluvili o domněnce, že by malíř měl brát v úvahu práci lidských svalů, tak v tomto obraze můžeme vidět Davidovu snahu o dodržení fyziologických pravidel lidského těla. Vojáci stojí vzpřímeně, svaly mají napnuté. Ženy, nešťastné z toho, že jejich muži odcházejí na smrt, naopak nechávají své údy volně. Přesto, že David následuje estetické představy o nápodobě přírody ve snaze zachytit lidskou postavu co možná nejpřesněji a zároveň nejpřirozeněji, nezbavíme se dojmu, že zejména postavy vojáků vypadají poněkud strnule. Stejně tak se zdá, že jednotlivé postavy zaujímají určitou pózu a dílo působí poněkud strojeně. Následné hrdinství zde zobrazované – sebeobětování se pro rodnou zemi – působí až moralizujícím dojmem. Vždyť jakými jinými ctnostmi by měl být formován správný občan, než těmi, které jej vedou k ochraně státu a společnosti v ní vzniklé? A co teprve císař? Jakými jinými vlastnostmi by měl oplývat, když ne hrdinstvím, sebeobětováním, nebojácností a statečností? Tuto představu o vládci nám David prezentuje právě v obraze přecházejícího Napoleona. Naopak *Přísahu Horatiů* můžeme vnímat obecněji, resp. vztáhnout na obyčejného člověka. Stejně tak i při pohledu na další z jeho obrazů *Únos Sabine*²⁸, si můžeme všimnout určité strojenosti postav.

²⁶Obr. 1.

²⁷Obr. 2.

²⁸Obr. 3.

Zamyslíme-li se nad posláním *Přísahy Horatiů*, tak akt přísahy, který David znázorňuje, měl vzhledem k dobové situaci poměrně hluboký význam.²⁹ Oslavováno zde je zejména vlastenectví Horatiů. A právě na vlastenectví byl zejména během revolučních událostí ve Francii kladen důraz. Ani *Únos Sabine* není prost určitého sdělení. David zachycuje na plátne moment, kdy Sabinky rozdělují vojska Sabinů a Římanů. Sabinové, kterým Římané odvěkli ženy, uspořádají odvetné tažení. Ženy však nechtějí dopustit, aby spolu válčili jejich muži s jejich bratry a otci. Nakonec oba národy uzavřou mír a stanou se jedním. Reaguje tak na citlivé téma mezi dvěma bojujícími stranami v revoluční Francii a zároveň se odvolává na myšlenku národního porozumění.³⁰

Akce, velikost, moralizace ale i hrdost s radostí, které vyvstaly z nově uspořádaného státu – to vše se odráží v Davidových obrazech z této doby. Jeho díla jsou grandiosní a energická. Ovšem jen do té doby, dokud je možné soudobou politickou situaci oslavovat.

Kvůli své politické angažovanosti byl David nucen po Napoleonově pádu opustit Francii a přesunout se do Bruselu. Tam vzniká dílo *Rozloučení Telemacha a Eucharis*^{31,32}. Svou inspiraci nalézá ve Fénelonově novele pojednávající o mladíkovi jménem Telemachus, který se při hledání svého otce dostává na ostrov obývaný, kromě nymfy Kalypsó, nymfou Eucharis, do které se Telemachus zamiluje, a kterou je nucen opustit, aby mohl pokračovat ve svém hledání.³³ Ovšem aniž bychom znali příběh, který Davida inspiroval, už jen při pohledu na samotný obraz divák cítí, že cílem bylo zobrazit akt lásky, kterou doprovází jistá nepříjemnost. Telemachus jakoby se s námi svým výrazem loučil, i když nerad. Hlava Eucharis něžně opřená o Telemachovo rameno spolu s jemným objetím také naznačují určité loučení. A ano, je patrné, že je to Telemachus, kdo místo opouští a Eucharis, je tou, která zůstává. Telemachus je mimo jiné zobrazen s kopím v ruce, v póze, která naznačuje, že se chystá vstát. Nenajdeme tu žádné nepřirozené pózy, ani žádný výjev emocí. Eucharis jistě trpí, když je nucena nechat svého milého jít, z její tváře je snadné smutek vyčíst, ovšem David ji nezobrazil v přehnaném smutku. Jemná, něžná, nenucená, přirozená gesta a grimasy, zkrátka taková, jaká je proklamoval Diderot s Winckelmannem. Nenalezneme zde žádnou přehnanou zdobnost. Uměřená gesta i grimasy, jednoduché pozadí a půvab lidského těla – to jsou principy, na kterých David staví svou kompozici u zmíněného obrazu.

²⁹ *Největší malíři*, č. 29, s. 10.

³⁰ *Největší malíři*, č. 29, s. 16.

³¹ Obr. 4.

³² Název přeložen autorem.

³³ Viz také VIDAL, Mary. David's Telemachus and Eucharis: Reflections on Love, Learning, and History. *The Art Bulletin* [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3051418>.

Pokud jsme ve smyslu s jeho předchozí tvorbou mluvili o velikosti a energičnosti, zde se nacházíme na klidnější rovině. Telemachus a Eucharis již nepůsobí tak silným moralizujícím dojmem. Hrdinství již není ústředním tématem obrazu a těžko bychom v něm hledali oslavné prvky. Pro Napoleonův přechod, Přísahu Horatiů a Únos Sabine je charakteristická i určitá strojenost, akce, živost, napjatost, případná oslava určitého činu přísahy, odhodlání, morálky, naděje. Naopak Telemachus a Eucharis je obrazem klidným. Telemachus je okolnostmi nucen opustit svou milovanou Eucharis stejně tak, jako byl David nucen opustit svou rodnou Francii.

2.2.2 Jean Auguste Dominik Ingres

Ingres byl jedním z Davidových žáků, a přesto, že se chtěl stát více historizujícím malířem³⁴, proslavil se jako portrétista. Svou inspiraci nalézá v renesančním malíři Rafaelovi. Stejně jako on se obrací k lidské kráse – zejména té ženské. Obdivuje ženské tělo a jeho křivky. V průběhu studia ženských těl, si ve své hlavě vytvoří vzor absolutní ženské krásy, který bude do svých ženských portrétů často promítat. Ostatně pokud antičtí umělci došli ve svých myšlenkách k nějakému vzoru ideální krásy díky možnosti studia lidského těla, ve smyslu, v jakém se o tom zmiňuje Winckelmann³⁵, a který jsme si výše objasnili, je pravděpodobné, že k podobnému ideálu dospěl i Ingres.

Nejdříve Ingres následoval stopy svého učitele, avšak v průběhu své umělecké tvorby se od této cesty odklání. Jeho stěžejní touhou se stala snaha o nápodobu přírody a s tím spojené přiblížení se přirozené kráse. Byl schopen vytvořit nemalé množství pouhých studií, než se odhodlal zobrazit například zobrazení paže.³⁶

Abychom si lépe ukázali Ingresův um v oblasti portrétní malby, uvedeme si zde vícero obrazů. Zároveň si tak lépe povšimneme Ingresovy snahy zobrazovat zejména krásnou formu zobrazovaného. Poukázat na zřejmou přesnost podobizen se zobrazovaným není samozřejmě možné, neboť v dnešní době pravou podobu uvedených osob stojících Ingresovi modelem neznáme, ovšem již při pohledu na uvedená díla je přinejmenším patrná Ingresova snaha

³⁴Viz také Hníková-Malá, D., *Jean-Dominique Ingres*.

³⁵Winckelmann, J. J., *Dějiny umění starověku*, 165 – 166.

³⁶Viz také Mráz, B., *Ingres : Kresby*.

zobrazit skutečnost. Prvním z portrétů, který si zde uvedeme, je podobizna slečny Riviérové.³⁷ Jedná se o Ingresovo zobrazení typické ženské krásy i s promítnutím vlastní ideje o ženské kráse – oválný obličej, velké oči a protáhlá šíje. Tohoto jevu si můžeme všimnout u několika dalších ženských podobizen. Srovnajme si nyní zmíněný portrét slečny Reviérové, paní Francoise Leblancové, slečny Luise Vernetové a paní Anne Gounodové³⁸. Nejpatrněji tento fenomén zaznamenáme na portrétu slečny Luise Vernetové³⁹. V její podobizně se beze sporu odráží Ingresova zmíněná představa ideálu ženské krásy. U dalších zmíněných je možné tyto charakteristiky nalézt taktéž, i když již nejsou tak silně patrné jako u obrazu slečny Luise Vernetové.

Jak jsme již zmínili, samozřejmě neznáme vzhled zobrazovaných, a tak je možné, že se pouze jedná o podobné typy. Avšak známe-li, k jakému ideálu ženské krásy Ingres tíhnul, a víme-li, že ve své tvorbě často sklouznul k nápodobě vlastních ideálních představ, dá se předpokládat, že si jistou idealizaci neodpustil ani v uvedených příkladech. Prozkoumáme-li zároveň vícero podobizen, všimneme si, že úzkými rty, velkými očmi, protáhlými šíjemi a oválnými obličejemi se vykazují nejedna žena. Uvážíme-li k tomu, že Ingres byl jedním z nejvyhledávanějších portrétistů dobové „smetánky“⁴⁰, přijde nám o to více nepravděpodobné, že by se jednalo například o typy žen, které by se nutně vyznačovaly uvedenými rysy.

V přírodě vidí Ingres pravdu, krásu, stejně jako Diderot. Krásu tedy nalezneme v přírodě, a proto pouze pravdivé zobrazení skutečnosti může tuto krásu vyjádřit a tím se zároveň stát skutečně krásným. Zároveň Ingresovy podobizny vynikají svou jednoduchostí, pozadí zpravidla nemývají žádné⁴¹, avšak je možné na některých obrazech za portrétovaným upozorovat krajinu⁴², která díky své nenucenosti a jednoduchosti neubírá půvabu vyobrazených osob. Jeho portréty jsou prosté, jednoduché, bez zdobnosti. Podstatou je zachytit tvář tak, jak ji příroda stvořila. Stejně tak je to s jednotlivými pózami. Jak již bylo uvedeno výše – Ingres prováděl mnoho studií ke svým obrazům, aby dospěl k co možná nejvíce přirozeně vypadajícímu gestu.

Avšak jak ve své knize *Jean-Dominique Ingres* Hníková několikrát upozorňuje - aby dosáhl požadované krásy, byl Ingres ochoten protáhnout ženskou šíji, či prodloužit lidský úd –

³⁷Obr. 5.

³⁸Obr. 5, 6, 7, 8.

³⁹Obr. 7.

⁴⁰Viz také Hníková-Malá, D., *Jean-Dominique Ingres*.

⁴¹Obr 6, 7, 8.

⁴²Obr. 5.

vše ve jménu vlastního ideálu opravdové krásy.⁴³ Pokud jsme se tedy výše letmo zmínili o tom, že i v Ingresově tvorbě můžeme nalézt jisté přikrášlení zobrazovaného, právě v tomto bodě se nám ono tvrzení odráží. Zatímco David ve svém díle idealizoval událost, situaci jako takovou, Ingres idealizuje portrétované – ovšem nijak nepřirozeně, alespoň ne na první pohled. Hníková o podobizně slečny Reviérové píše: „*Vystavuje a protahuje její krásnou pravou paži, aby vyjádřil smyslnou ochablost údů, a obtáčí ji překrásným kašmírovým šálem.*“⁴⁴ V prvních chvílích nám dozajista nepřijde na této podobizně nic nepřirozeného, zvláštního či divného. Při bližším zkoumání již divák napadne, že pravá paže je opravdu delší. Dalším z obrazů, u kterých si můžeme povšimnout podivně protažených údů, je obraz paní Armande-Edmée Destouchesové⁴⁵. I přes líbeznou tvář zobrazované si nelze nepovšimnout podezřele dlouhých rukou. Zřetelněji tento jev můžeme vidět v jedné z Ingresových studií ženského nahého těla⁴⁶, kdy si u spodnější studie můžeme povšimnout ženiny nepřirozeně dlouhé ruky. Je zde patrná Ingresova hra s lidským tělem, ve snaze přiblížení se ideálu krásy a v neposlední řadě také celkové harmonizace kompozice tak, aby obraz vypadal přirozeně a nenuceně.

Zůstaňme ještě chvíli u Ingresových studií a jeho hrách s lidským tělem, kompozicí atd. Podívejme se nyní na studii aktu muže a ženy⁴⁷. Na první pohled si můžeme povšimnout, jak malíř různě zkracuje a prodlužuje paže obou zobrazených, aby dosáhl kýžené dokonalosti, přičemž nejzřetelněji zakreslená paže muže je viditelně příliš krátká.

Ingres je pro své studie lidského těla proslulý, v tomto faktu se nám zřetelně odráží Diderotův názor, že pro správnou nápodobu přírody je nutné ji řádně nastudovat, resp. pro správnou nápodobu lidského těla je nutné řádně nastudovat právě lidské tělo. Stejně tak můžeme v Ingresově tvorbě najít i principy Winckelmannovy a Chateauxovy týkající se přikrášlení přirozené situace. Nenucenost, se kterou Ingres tvoří, neubírá jeho malbám na dojmu přirozenosti. Ostatně to, co Winckelmann soudobým malířům ve svých *Myšlenkách o napodobování řeckých těl* vytýká, je právě jejich neschopnost zobrazit skutečnost tak, aby působila přirozeně. Přirozeně ne ve smyslu stoprocentní nápodoby přírody. Příroda zde více hraje roli jakési inspirace. Přirozeně ve smyslu nenásilného zdokonalení určité části za účelem dosažení větší krásy, půvabu, dokonalosti.

⁴³Hníková-Malá, D., *Jean-Dominique Ingres*, s. 19.

⁴⁴Hníková-Malá, D., *Jean-Dominique Ingres*, s. 19.

⁴⁵Obr. 9.

⁴⁶Obr. 10.

⁴⁷Obr. 11.

Dochází tak k jisté transformaci pojmů *přirozeno* a *nápodoba přírody*. U Ingrese nelze říci, že by se nesnažil studovat přírodu, resp. studovat lidské tělo, aby je byl schopen jasně zachytit. Studovat zde znamená zachytit jej v jeho nejdokonalejší podobě, i za předpokladu, že konečný výjev nebude pravým a reálným odrazem skutečnosti. Jedná se zde o nápodobu přírody ve smyslu nápodoby jako přiblížení se dojmu, podobnosti s přírodou.

U Davida lze o přikrášlování situace hovořit ve spojitosti s jeho zidealizovanými díly, ve kterých ukazuje ideál člověka, ideál vládce. Ukazuje nám, co považuje za správné. Pokud u Ingrese mluvíme o idealizaci zobrazovaných modelů, u Davida se zase jedná o idealizaci doby, situace, činu – ať už antického, či napoleonského.

3. Úvod do problematiky čínského prostředí

V umění se běžně odráží myšlení a fungování společnosti, to zůstává stejné, ať jsme v Evropě nebo v Číně. Liší se však samotné myšlení společnosti a její projevy v umění. Každá kultura má svou vlastní historii, která ji utváří. Společnost je tak často ovlivněna minulými událostmi i tím, co se děje v současnosti. V čínském prostředí je sepjetí s minulostí zřetelnější než v Evropě, zejména díky úctě k předkům, která je patrná i do dnešních dob. Stejně tak lze v tomto prostředí lépe vysledovat hlubší propojení politického, společenského, filosofického i náboženského života v jakýsi homogenní celek oproti Evropě, která jednotlivé proudy zřetelně vymezuje.

Čínské myšlení se formovalo několik tisíciletí, stejně jako evropské, avšak v porovnání s evropskou rozmanitostí směrů a názorů, působí čínské myšlení jednotněji a uceleněji. Vychází ze starých textů pojednávajících o fungování světa, které mívají symbolickou formu. Čínská tradice má zálibu v hádankách, legendách a příbězích. Výklad čínských textů je často psán v poetických formulích, jejichž význam je nutné odkrýt. Je potřeba prostoupit do podstaty slov, do významu jednotlivých znaků a odhalit správný smysl. Stejným způsobem, jakým Číňan postupuje a odkrývá význam jednotlivých znaků a řečených formulí, přistupuje i k odhalování pravd a skrytých obsahů ontologických. A nejen těch, stejný přístup využívá i v malířství k odhalování na první pohled skrytých významů v přírodě, kterou hodlá zachytit na obraz.

Myšlenkové prostředí Číny vychází z jiných předpokladů než evropské. Dokonce není čínské myšlení ani tak prosté, jak by se mohlo ve srovnání s evropským zdát. Nenajdeme v něm sice nespočet různých směrů, ale i přesto může pro západního člověka působit matoucím dojmem. Například přístup Číny k vědě se osvícenství zdá zarážející. Pro osvícenství je věda tím, co dokáže odkrýt pravdy o světě. Čína však své pravdy hledá skrze člověka, v jeho chování a myšlení. Věda je tak něčím, co z pohledu tehdejšího západního člověka zůstává nepovšimnuto.⁴⁸ Ve skutečnosti jen věda není pro Číňana tím hlavním. Zatímco osvícenství, předpokládající svou panskou úlohu nad přírodou, doufá, že mu věda pomůže odkrýt pravdy a možná mu tím pomůže i k ovládnutí samotné přírody, pro Číňana je

⁴⁸Král, O., *Čínská filosofie : Pohled z dějin*, s. 338.

důležitější *splynutí* s přírodou a pochopení *Dao*, než nějaké jeho *ovládnutí*. Z principu čínského myšlení je i jakákoliv snaha o ovládnutí přírody nemyslitelnou.

Čínské myšlení je zkrátka založeno na odlišných principech, se kterými bychom se měli blíže seznámit v následující podkapitole věnované taoismu. Konečně se pak pokusíme o ukázkou toho, jak se jednotlivé principy promítají v čínské tradiční malbě.

3.1 Taoismus

Taoismus je jedním ze základních myšlenkových systémů Číny. Jedná se o tradiční původní čínský celek, jehož hlavním cílem je snaha o propojení běžného života a přírodního řádu. Taoistické učení vychází zejména z Knihy proměn (*Yijing*), která má velice symbolickou formu. Tato symbolická forma je objasněna pozdějšími komentáři, které Proměny doprovázejí. Nalezneme tu otázky týkající se života jedince, společnosti, politického života, náboženství atd. Taoismus celkově pojímá svět jako nikdy nekončící systém proměn. Není začátek bez konce a není konce bez začátku. Nic nekončí ve smyslu absolutního zániku. Vše se jen promění v jinou formu bytí.

V názvu knihy *Yijing*, je to právě čínské slovo „yi“, které nese význam „proměna, změna“ a zároveň také „stálost, snadnost“.⁴⁹ Tato rozličná možnost překladu do v podstatě dvou protikladných významů je typickým příkladem tradiční čínské znakové hry a objevuje se poměrně běžně. Často tak v důsledku nedostatečných znalostí či menší pozornosti může dojít k omylům při výkladu čínského myšlení.

Jedním z podstatných termínů taoismu je pojem *Dao*. *Dao* v překladu znamená „cesta, způsob“. *Dao* stojí nad všemi věcmi, dokonce i nad samotnou ideou boha. Svět činí možným a myslitelným.⁵⁰ Od věcí se nijak neodděluje, naopak zahrnuje všechno a všechny. Lze si jej představit jako cestu, po které člověk kráčí, ale která není nijak pevně stanovena, je proměnlivá. Jako cestu, která se utváří s každým dalším krokem člověka, a díky čemuž se zároveň uchovává. Tak *Dao* chápe Laozi, jeden z nejvýznamnějších mistrů taoismu.

Laozi uvažuje o *Dao* jako o něčem, co se řídí samo sebou. *Dao* vychází ze sebe a vrací se opět k sobě samému. A to jej činí stálým, věčným, nevyčerpatelným.⁵¹ To umožňuje jeho neustále se obnovující pohyb. Díky tomu nikdy nezaniká v absolutní prázdno, v absolutní nic.

⁴⁹Král, O., *Čínská filosofie : Pohled z dějin*, s. 80.

⁵⁰Tamtéž, s. 75-95.

⁵¹Tamtéž, s. 125-157.

Dao se pouze přemění a opět se vrátí. Král ve své knize *Čínská filosofie : Pohled z dějin* několikrát připomíná Laoziovo tvrzení: „*Dao rodí jedno, jedno rodí dvě, dvě rodí tři, tři rodí vše.*“⁵² *Dao* nás obklopuje, my jsme *Dao*, veškerá fauna a flora jsou *Dao*, resp. jeho způsobem, možností, proměnou. Nelze jej poznat rozumově, lze je poznat pouze pomocí intuice. Lze jej vnímat skrze pochopení života jako neustávajícího pohybu, jako věčného návratu, věčné přeměny věcí. Jedná se tak o neustálý koloběh života.

Celá uvedená koncepce je znázorněna v jednom z nejznámějších čínských symbolů, a to v symbolu jin-jang. Kruh značí celek universa, pokrivená dělicí čára zase neustálé plynutí, pohyb. Následně vzniklé plochy nesou každá jinou barvu. To značí dvě protikladné kvality – Jin (tmavá) a Jang (bílá). Ve chvíli, kdy jedna z kvalit nabývá svého vrcholu, rodí se kvalita k ní protikladná, která pomalu narůstá a ve svém vrcholu se opět mění v kvalitu opačnou. Bílá tečka v Jin a tmavá v Jang značí, že jedna kvalita vychází z kvality druhé. Tak je ve světě udržována rovnováha. Není možné, aby existoval svět, kde by jedna kvalita převládala, protože ve vrcholu kvality jedné se rodí kvalita druhá, proto také není možné vystavět svět pouze na základě jedné kvality, neboť se obě vzájemně nutně podmiňují.

Uvědomělý člověk ví, že tento fakt je nutné přijmout takový, jaký je. Ví, že není jeho údělem zasahovat do přírodního řádu věcí. Věci se dějí tak, jak se dějí. Nelze na tom nic měnit. Svět zkrátka plyne svým vlastním způsobem a není výsadou člověka toto plynutí nijak měnit či do něj zasahovat. Člověk je součástí přírody stejně tak, jako je jedna kvalita součástí té druhé. Svět a člověk se tedy také vzájemně podmiňují. Člověk tak nemůže mít nikdy úplnou nadvládu nad přírodou, protože by příroda, tak jak ji známe, zanikla a stejně tak by dost pravděpodobně zanikl i člověk. Lidským úkolem je snaha o zachování harmonie a rovnováhy mezi protikladnými silami, aby byl princip fungování světa zachován a nezanikl.

Člověk tedy nemá do přírodního řádu věcí nijak zasahovat, nemá dělat nic. Pro toto „nezasahování“ existuje v taoismu pojem *wuwei*. Jedná se o protiklad ke zvědavosti, činorodosti. Myslí se tím nereagování ve smyslu nerušivého klidu.⁵³ Toto *wuwei* se pak projevuje jako jakési plynutí s přirozeností věcí. A dotýká se i otázek společenského života. U mnohých Číňanů si tak dodnes můžeme povšimnout jejich relativně klidné, v jistém smyslu neagresivní povahy.

Dalším významným myslitelem taoismu byl Mistr Zhuang. Ve svých úvahách se postupně dostává k morálním, politickým i estetickým myšlenkám. Nejvyšší úplností se stává přirozená hodnota krásy, dokonalosti, dobra. Této dokonalé nejvyšší *Přirozenosti* docílíme,

⁵²Král, O., *Čínská filosofie : Pohled z dějin*, s. 133.

⁵³Tamtéž, s. 125-157.

oprostíme-li se od všeho vnějšího a zprostředkovaného. Je nutné za sebou zanechat jakékoliv racionální myšlenky a začít svět vnímat jakýmsi vnitřním zrakem. Je nutné opustit pole rozumu a přesunout se k vlastní intuici. Protože pouze ti, kdo doopravdy vědí, jednají právě na základě intuice, na základě svého vnitřního cítění. Je žádoucí vyhýbat se krajnostem a nazírat svět pomocí vnitřního hlasu, který dopomáhá člověku k absolutní schopnosti poznat věci tak, jak jsou a odhalovat jejich pravou podstatu. Jedině tak lze dosáhnout harmonie a klidu.

3.2 Čínská tradiční malba

Čínské obrazy jsou tradičně kresleny tuší na hedvábí či papír. Tuš se v různých poměrech ředí vodou, čímž je možné docílit různých odstínů i různých stupňů sytosti. Hedvábí se svou strukturou podobá evropskému plátnu, avšak je oproti němu výrazně tenčí. Co se malby na papír týká, existuje určité množství papírů určených pro malbu – klížený, poloklížený, neklížený. Každý druh se vyznačuje specifickými vlastnostmi, podle kterých je také následně vybírán. Hedvábí i papír jsou nejprve složitě připravovány, než je vůbec možné je použít k malbě. Také štětců existuje několik druhů vyráběných obvykle ze srsti zvířat. Podle použité srsti se pak štětce rozdělují na měkké či tvrdé. Jako barvy jsou používána rostlinná či minerální barviva. Rostlinná na slunci rychle blednou, minerální jsou naopak odolnější, trvanlivější a rozmanitější.⁵⁴ V různých obdobích se například kladl důraz na různé barvy. Tato skutečnost expertům napomáhá v datovém určení vzniku obrazu. Například i kvůli tradiční představě nutnosti kopírování děl starších mistrů mohou vzniknout zmatky zejména ohledně autora díla. Možná i právě tento fakt zapříčinil, že je v čínském malířství zvykem vzniklá umělecká díla popisovat.

Prakticky na každé malbě existuje místo určené pro zmíněné popisky. Obvykle slouží jako zdroj informací o díle. Prozrazují název díla, datum vzniku, jméno autora obrazu, případně i okolnosti vzniku. Často se setkáme i s informacemi dopsanými následujícími vlastníky, estetickými kritiky nebo o poslední provedené restauraci. A tak se samotný obraz stane vypravěčem vlastní minulosti. Zároveň je možné do tohoto prostoru vepsat i doprovodnou báseň k obrazu. V Číně má totiž poezie k malířství velmi blízko a nejedná se tak

⁵⁴Hsü Kuo-huang, *Deset zastavení nad čínským obrazem*, s. 11-14.

o nic neobvyklého. Nejedna malíř byl básněmi často inspirován. Malířství zde hraje roli jakéhosi obrazového vypravěče. V podstatě můžeme říct, že oživuje slova pomocí obrazů.

Pro čínskou tradiční malbu je stanoveno tzv. „šest zásad“, které tvoří základ teorie malířství. Jedná se o šest jasně vyjádřených hesel, kterými by se malíř měl řídit, chce-li vytvořit hodnotné dílo. Ony zásady znějí takto: vyjadřovat rytmus ducha – životní pohyb; respektovat zákony kontur (kresby) a práce štětců; pravdivě zobrazit tvary podle skutečných objektů; volit a pokládat barvy podle povahy konkrétního předmětu; kompozičně rozmístit objekty podle zákonů rovnováhy a vztahů; přejímat tradici, kopírovat slavná díla.⁵⁵

První pravidlo je spojené s malířovou snahou vystihnout podstatu přírody, její vnitřní řád, vyjádřit *Dao*. Druhé pravidlo se týká práce se štětcem a tuší, která je pro čínskou tradiční malbu zásadní. Třetí pravidlo upomíná na to, že malíř nesmí zapomínat na faktickou podobu zobrazovaného a nesmí ji ignorovat – např. hora musí mít tvar hory, strom tvar stromu, člověk podobu člověka atd. Čtvrté pravidlo se týká použití barev. Páté pravidlo odkazuje na práci s kompozicí. Poslední zmíněné pravidlo vychází z etiky konfuciánství, pro kterou je zásadní úcta k předkům jako nositelům moudrosti, vědění a pravého poznání. Staří mistři již získali potřebné schopnosti správné techniky malby a proto, aby člověk mohl být významným a uznávaným malířem, je nutné jejich techniku následovat. Oni již dosáhli dokonalosti, a pokud budou jejich kroky následovány, bude jí dosaženo také. Zároveň je tak uctěna jejich památka. Právě proti tomuto stylu nápodoby a snadnému sklouznutí k „bezduchému“ kopírování starých děl výrazně vystoupilo několik teoretiků estetiky na přelomu 18./19. století.

První výraznější myšlenky týkající se kritiky slepé nápodoby předků se však formují již o století dříve. Jedním z takových kritiků byl i řečený Mnich Okurka, který ve svých *Rozpravách* upozorňuje na určitou osobitost umělce. Není na škodu se starými mistry inspirovat, naopak je pravdou, že na umělcovo dílo bude mít taková inspirace nevídaný vliv a jistě mu přinese úspěch. Avšak není radno zapomínat na své osobité vyjádření. Držet se pravidel je jistě správná věc, avšak být slepým následovatelem svého učitele dotýcnému štěstí nepřinese. Nejde tedy o bezduché, absolutní kopírování původních děl. Je nutné převzít od starších umělců to dobré, to užitečné, to, díky čemu se malíř stal uznávaným, díky čemu je ceněn.⁵⁶ Mnich Okurka píše, že: „poznání, omezující se na pouhé napodobování není dost široké. Opravdový mistr si z minulosti jen vypůjčuje jen proto, aby začal něco nového.“⁵⁷ Pokud tedy malíř použil určitý tah k přesnému zobrazení listu, použijme jej. Nebojme se rozvést tento tah

⁵⁵Hejzlar, J., *Čínská krajinomalba*, s. 17.

⁵⁶Viz také Kchu-Kua, *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*.

⁵⁷Tamtéž, s. 29.

a vytvořit tak tah lepší a dokonalejší. Převěd'me do obrazu část naší osobnosti, neboť jsme to my, kdo pracuje s tuší, štětcem a kdo vytváří malbu.⁵⁸ Vytvořme tak obraz, který bude stopou našeho vlastního působení, a ne obraz, který bude upomínkou na někoho jiného.

Významnými aspekty v malířství se stávají dvě kategorie - vnímání a poznání. Malířství vychází z myslí⁵⁹, a tak, aby malíř ve svém obraze dosáhl jednoty, musí poznat vnitřní řád universa. Skutečnému a pravému poznání v čínské tradici předchází vnímání. Svět nejdříve nějak vnímáme, a až poté jej poznáváme. Toto vnímání je jakousi vlastností *ducha* člověka a je nutné si oné vnímavosti vážít.⁶⁰ Jedná se totiž o jakousi vnitřní schopnost člověka nazřít přirozenou podstatu věcí. Pravé poznání vycházející z vnitřní vnímavosti, se pak stává jakýmsi vnitřním poznáním, které vede k pochopení přirozeného řádu věcí. Tento přirozený řád věcí není ničím, co by bylo do přírody vloženo zvnějšku, ale zevnitř.

V čínském tradičním myšlení prakticky neexistuje kategorie, která by neměla svůj určitý řád, malířství nevyjímaje. Poučky využívané v malířství vycházejí z myšlenkového prostředí Číny. A tak lze zjednodušeně uvést, že ať se již hodláme zabývat politickým, společenským či uměleckým životem, je nutné následovat stejná pravidla. Ke správnému nazření a uchopení těchto pravidel nám pomáhá právě vnímavost, která nás vede k hlubšímu poznání světa, universa, *Dao*, což je pak malířem následně přeneseno na obraz. Obecným cílem všech kategorií je splynutí s přirozeným stavem věcí a s přirozeným stavem nesplyneme porušováním pravidel. Pokud nepochopíme vnitřní podstatu universa, nikdy se nedobereme pravé metody. V malířství toto nepochopení nejčastěji vyplývá z nepochopení čáry.⁶¹ V první čáře se ustanovuje pravidlo. Počátečnímu chaosu, který je prezentován tím, že se štětec dotkne plátna, je dán řád.⁶² Před prvotní čarou existuje nekonečné množství možností, jak by mohlo být dílo uchopeno. Prvotní čára totiž předurčuje, jak budou vedeny všechny následující tahy. V čáře je pak ustanoveno vše jsoucí. Čára vnímá tuš, tuš vnímá štětec, štětec vnímá zápěstí a zápěstí vnímá malířova ducha.⁶³

V tomto duchu se můžeme přesunout k další podstatě čínské tradiční malby – a to k práci se štětcem a tuší. Základním kamenem v technice malby se stává práce se štětcem a tuší, kdy štětec je namáčen do tušové barvy. Pro práci se štětcem je nutné uvolnit zápěstí a nechat se vést vnitřním citem, který povede malířův štětec.⁶⁴ Jednotlivé tahy štětcem jsou pak

⁵⁸Kchu-Kua, *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*, s. 57.

⁵⁹Tamtéž, s. 15.

⁶⁰Tamtéž, s. 37.

⁶¹Tamtéž, s. 23.

⁶²Tamtéž, s. 57.

⁶³Tamtéž, s. 37.

⁶⁴Tamtéž, s. 15-16.

tvoreny tušovými úderý štětce o papír nebo hedvábí. Tímto způsobem je postupně utvářená struktura krajiny či oděvů. Existuje několik druhů tahů štětcem. Každý z nich má svou vlastní strukturu, je využíván pro jiné účely, vytvářen různými způsoby úderu štětce. Také je pro některé tahy používána různá měkkost štětce, pro jiné je zapotřebí užít i daného druhu papíru, různého zředění tuše atd.

Uvedme si například „malý tah tesání sekerou“. Vyznačuje se ostrými a tvrdými tahy. Jedná se o poměrně hojně užívaný tah, neboť se jím vykreslují povrchy kamenů a skal. Od tohoto tahu se pak odvíjí „velký tah tesání sekerou“, který je nanášen hodně vlhkým štětcem. Tuš je silně ředěna vodou, čímž dochází k viditelnému kontrastu mezi tmavými a světlými plochami. Slouží k vyobrazení například stěn kamenů, které se pak skládají z poměrně malého množství robustních tahů.⁶⁵ Takových tahů, u kterých existují popisy jejich tvorby, využití a instrukce ohledně množství tuše, měkkosti štětce atd. je opravdu mnoho. V podstatě pro každý tah existují stanovená pravidla, kterými je nutné se při jeho tvorbě řídit. Asi bychom v dnešní době nenašli tah, který by nebyl nijak popsán a definován. Tyto definice jsou nutné z několika hledisek. Tak například je potřebné vědět, k čemu jaký tah slouží, chce-li malíř vytvořit pravdivé a hodnotné dílo. Pravdivé v tom smyslu, že se bude jednat o věrné zobrazení. Například zasněžené hory budou působit měkčím dojmem, protože na nich bude zřetelná sněhová pokrývka. Naopak u tvrdých hor, tedy hor, které nejsou pokryté půdou, budou znatelné jejich ostré hrany. A hodnotné v tom smyslu, že bude korespondovat s tradičním malířstvím. Staří mistři se těmito pravidly také řídili a vytvořili často unikátní díla. Jejich správným následováním se k vytvoření stejně významných děl můžeme přiblížit.

3.3.1 Krajinomalba

Krajinomalba je v Číně nejrozšířenějším malířským žánrem vůbec. Jedná se žánr rozvíjející se po staletí. Číňan měl k přírodě vždy velice blízko, už jen proto, že Čína byla jednou z velkých zemědělských kultur.⁶⁶ Rozmanitý ráz čínské krajiny mimo jiné umocňoval představu existence vše prostupujícího řádu světa, vše prostupujícího *Dao*, jehož projevy bylo možné v přírodě vysledovat právě díky její rozmanitosti. V krajinomalbě pak není podstatné přesné zobrazení vnějšku, jako je tomu v klasicismu, nýbrž zachytit vnitřní charakter krajiny.

⁶⁵Hsü, Kuo-huang, *Deset zastavení nad čínským obrazem*, s. 14-21.

⁶⁶Hejzlar, J., *Čínská krajinomalba : Pohled z dějiny* s. 7.

Čínský obraz krajinomalby je také určen k „putování“, resp. na obraz nenahlížíme jen z jednoho úhlu pohledu, jak jsme zvyklí u obrazů evropských, ale očima putujeme po proudu vody, stezkách, horách; tím se nám odkrývají různé detaily na obraze, kterých bychom si při běžném nahlížení nevšimli.⁶⁷ V podstatě to znamená, že tak, jak putují po obraze naše oči, tak jím putujeme i my samotní. Jako bychom se najednou ocitli v krajině, u které bychom měli možnost si ji celou prohlédnout. Skrze ono putování je mimo jiné vyjádřené *Dao*. V průběhu putování divák získává různé dojmy a vnímá jednotlivé proměny cesty.⁶⁸ V určitém ohledu lze hovořit o jistém druhu meditace. Zároveň díky tomuto způsobu nazírání na obraz divák odhalí věci, na první pohled skryté – altánky ukryté v horách, lidi putující v lesích, loďky plující v dále atd.

Dokud je papír či hedvábí nepopsané, existuje zde několik potencionálních způsobů, jak dílo uchopit, kde začít, jakým způsobem nakreslit první čáru. Avšak ve chvíli, kdy se štětec namočený do tuše dotkne plátna, stanoví se tak první pravidlo, které zároveň předurčí a ustanoví pravidla následující.⁶⁹ Tento způsob ustanovení prvního pravidla, kterým se stává první čára, platí pro všechny žánry čínského malířství. Malířství je v čínském prostředí tradičně pokládáno v jistém smyslu za intuitivní disciplínu, tudíž je malířovou snahou, nechat se od prvního dotyku plátna a štětce vést čistě svou vlastní intuicí, resp. určitým vnitřním pocitem, který získává skrze vnímání přírody. A posléze ji použít k hlubšímu prostoupení do přírody a pochopení jakéhosi ducha přírody, k pochopení *Dao* a následně jej promítnout ve svém díle. Člověk je v čínském tradičním myšlení vnímán jako jeden z projevů přírody, proměnou *Dao* ve formě jejího bytí a stále tak zůstává jeho součástí, a proto je s ním spojen stejnými pravidly a předpoklady, které jsou poznatelné právě skrze vnitřní vnímání světa.

Pokud existuje *Dao* v prakticky nekonečném množství proměn, pak i samotná, námi vnímatelná příroda se může projevovat různými způsoby. A právě tyto různé projevy přírody jsou tím, co má být štětcem malíře na plátno správně zaznamenáno. Mnich Okurka v tomto smyslu připomíná, že příroda svou náladu ukazuje prostřednictvím přírodních dějů jako je déšť, slunečno, vítr, soumrak atd. Její charakter je pak určován hustotou, rozestupy, hloubkou a vzdálenostmi. Různé zvraty a obraty v toku řek, pak stanovují pohyb a chování krajiny.⁷⁰ A tak se před námi vyjevuje příroda v nějaké své náladě, charakterizována určitým chováním. Je to právě ona nálada, charakter, chování přírody, které musí malíř rozpoznat a správně zachytit ve svém díle. Jsou to právě tyto kategorie, které je nutné uchopit pomocí intuice, a které tvoří

⁶⁷Wang Yao-ting, *Čínské malířství*, s. 23.

⁶⁸Khu-Kua, *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*, s. 125-128.

⁶⁹Tamtéž, s. 15-16.

⁷⁰Tamtéž, s. 63-64.

onu hlubší podstatu přírody. A jsou to právě tyto kategorie, kterými se projevuje samotné *Dao*, a které malíř ve svém díle nesmí opomenout, pokud chce být úspěšně a správně zachytit přírodu, *Dao*. Nejde tedy o pouhé zobrazení toho, co můžeme vidět pouhým okem, ale je nutné zachytit i to, jakým způsobem k nám příroda rozmlouvá.

Zajímavá je i symbolika zobrazovaných objektů. Mraky a vítr jsou tradičně spojovány s nebem.⁷¹ Vysoké hory se pak tyčí vysoko k nebi a určitým způsobem tak propojují princip nebe a země. Řeky a vůbec voda celkově zase odkazují na plynutí, na neustálou změnu a nestálost života. Výše v textu *Dao* přirovnaly k představě cestě, po které člověk kráčí, avšak takovéto abstraktní přirovnání je jedním z mnoha. Dalším často užívaným přirovnáním je příměr k plynoucí řece. Proud řeky neustále plyne. Díváme-li se na tekoucí řeku, tak máme pocit, že se díváme stále na tu stejnou, neměnnou řeku. Pravda je však taková, že voda, kterou jsme v řece pozorovali před minutou, není tatáž jako voda, kterou v řece pozorujeme nyní. Na první pohled možná neměnná záležitost, avšak ve svém důsledku se jedná o plynoucí, měnící se stav.⁷² A tak řeky a celkově zobrazení jakékoliv vody vůbec je častým zobrazením samotného *Dao*. Ostatně příměr vody k *Dao* je jedním z často užívaných, neboť *Dao* stejně jako voda je čímsi tajemným a v jistém smyslu i stálým, věčným, nevyčerpatelným. Tekoucí voda stejně jako *Dao* nemění svou podstatu, přesto však není stále stejná. Ukazuje své nekonečné možnosti. Je neustále v pohybu a přirozeně plyne.

Zobrazování principů nebe, země a hor má svůj smysl v celkové kompozici díla. Čínské krajinomalby bývají tradičně rozdělovány do dvou, případně tří vrstev. Pokud se jedná o dvouvrstvé zobrazení, tak v dolní části nalezneme samotnou scénu, v horní části hory. Obvykle jsou pak uprostřed zobrazovány mraky, které tvoří milník mezi těmito dvěma částmi. Rozdělení obrazu do tří úrovní se pak vyznačuje tím, že první úroveň je tvořená zemí, druhá stromy a třetí horami. Avšak není to otrocké kopírování starých mistrů, které by mělo malíře vést k slepému dodržování takovéto kompozice. Opět je to malířova intuice, která povede jeho štětec.⁷³ Uvedené kompozice pak malíř dosáhne přirozeným způsobem a nikoliv nějakou násilnou snahou.

Malíř by měl vnitřně vycítit, jak má vést svůj štětec, kolik tuše použít, a kterou část přírody zachytit. Následování starých mistrů je v tomto smyslu spíše konfuciánským než taoistickým výkladem a může vést k mnoha nesrovnalostem. Mnich Okurka však před slepým

⁷¹Khu-Kua, *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*, s. 63-64.

⁷²Král, O., *Čínská filosofie : Pohled z dějin*, s. 136.

⁷³Khu-Kua, *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*, s. 79.

následováním svých učitelů, jak jsme si již uvedli, varuje. Malíř nesmí zanedbávat svůj vlastní vnitřní cit. Jedině tak bude schopen prostoupit do tajů přírody.

Uvedli jsme si také, že člověk je vnímán jako jiný způsob možnosti bytí přírody. Jak je to tedy s jeho zobrazením v krajinomalbách? Popravdě se s přímým zobrazením člověka v tomto žánru setkáme málokdy. Obvykle se jedná pouze o naznačenou figuru. Tradičně se však nezobrazují žádné detaily jak oblečení, tak obličej. Celkově malíř nezachycuje krajinu detailně, jak to očekáváme od západních malířů. Jedná se opět o snahu zachytit podstatu věci, její esenci, náladu. Co se týká zobrazení člověka v krajinomalbách, odkazuje na něj vše, co má co dočinění byť jen s jeho činností – loďky, chrámy, vesničky – to vše a ještě mnoho dalšího odkazuje na působení člověka v přírodě, a tedy na něj samotného.

Jak jsme již uvedli, není nezvyklé, že by obraz nedoprovázela například báseň. Ovšem i pro umístění textu existují předem daná pravidla, jež se odvíjí od typu svitku. Na závěsném svitku nalezneme doprovodný text nad malbou, případně po levé či pravé straně. Označení „pravá“ a „levá“ strana se v tomto případě řídí podle samotného díla a nikoliv podle diváka. U horizontálního svitku, který se rozvíjí zprava doleva, se můžeme setkat s několika částmi. V první části nalezneme název díla, úvodní nápis, poté následuje oddělovací pás mezi touto úvodní částí a malbou, za kterou se nachází další oddělovací pás. Na konci lze nalézt prostor pro doprovodné nápisy. Pokud je tento prostor zaplněn, je možné jej opět oddělit oddělovacím pásem a za něj vlepít další prostor pro text. Na okraji zavínutého svitku najdeme jméno autora, název díla ale i kdy byl svitek naposledy podlepován.⁷⁴ Bez textu je obraz považován za nedokončený. Většina obrazů se tak vlastně dokončuje neustále, protože pokaždé je možnost na něj připsat nějaký nový poznatek. Pro západní malířství je takovéto počínání při nejmenším nevhodné. Jakýkoliv nepůvodní prvek naopak celé dílo znehodnocuje.

⁷⁴Hsü Kuo-huang, *Deset zastavení nad čínským obrazem*, s. 25-26.

3.3.2 Figuralistika

Portrétování patří v čínské tradiční malbě k nejsložitější malířské disciplíně. Úkolem každého malíře je snaha proniknout do podstaty věcí vůbec. Pokud je jednou ze zásad krajinomalby prostoupit do podstaty krajiny samotné, obdobné pravidlo platí i pro figuralistiku. Proniknout do podstaty zobrazovaného, jeho nitra, jeho duše vůbec, je považováno za nejtěžší úkol figuralistiky. Cílem takového portrétování pak nebývá dokonalé zobrazení rysů obličeje, jako spíše zachycení charakteru zobrazovaného.

Příliš velký důraz není kladen ani na vykreslení oděvu portrétovaného. Často je užíván druh tušové linie, jenž se nazývá „úsporný štětec“. Linie se vyznačuje tím, že se v podstatě neblíže specifikovanými shluky čar vytvoří oděv dotyčného, ke kterému je později přikreslen obličej.⁷⁵ Nejednou portrétista tak mívával předpřipraveno několik zobrazení oděvů, ke kterým následně přikresloval hlavy podle toho, jakým způsobem na něj dotyčný působil. Nejednou tak došlo k tomu, že zobrazení oděvu a následné dokreslení obličeje vzniklo v různých časových rozpětích.⁷⁶

Portrétista nejprve svůj objekt několik dní pozoruje. Sleduje jeho slovní projev, zvyky, chování a způsoby jakými se dotyčný směje a mluví.⁷⁷ Na základě těchto pozorování se pak snaží objekt zachytit tak, jak na něj působí. Nezaměřuje se tedy na jeho vzhled, ale snaží se vystihnout jeho ducha, a tím vyjádřit určitou „duchovní náplň“ zobrazovaného.⁷⁸ Podíváme-li se na zhotovený portrét, měli bychom skrze formu vnímat základní charakterové vlastnosti člověka. Zda-li je přísný, smělý nebo klidné či výbušné povahy. Proto se malíř při své portrétové tvorbě zaměřuje zejména na ztvárnění očí, která jsou i v čínské kultuře považována za okno do duše. Zrcadlí se v nich vztek, láska, pocit štěstí i smutku. A protože je o očích tradičně uvažováno jako o něčem, co nejvíce vypovídá o lidské povaze, snaží se malíř skrze ně zachytit vnitřní podstatu dotyčného.

A tak se i zde setkáváme s fungováním lidské schopnosti vnímat a následně poznat vnitřní podstatu věcí. Věci musí být zkrátka vnímány ve své přirozené podstatě, což v malířství neznamena pouze formální, fyzickou formu. Vždy je nutné jít hlouběji pod povrch

⁷⁵Hsü, Kuo-huang, *Deset zastavení nad čínským obrazem*, s. 24-25.

⁷⁶Wang Yao-ting, *Čínské malířství*, s. 35.

⁷⁷Tamtéž, s. 33.

⁷⁸Tamtéž, s. 32.

běžného viditelného vnějšku věcí a prostoupit tak do jejich podstaty. V souladu s taoismem si tak i zde připomínáme, že je nutné nezapomínat na odkrývání podstaty, hloubky a tajemství věcí. Vystihnout ono vnitřní uspořádání. Vystihnout *Dao*, které nepoznáme tím, že věci budeme zkoumat pouze povrchně. *Dao* je sice možné nalézt v každodenním životě, avšak jedná se o něco, co je poznatelné pouze zevnitř, nikoliv zvenku. Běžným nazíráním na svět, které se nesnaží pochopit vnitřní fungování univerza, si nikdy nedokážeme *Dao* a jeho všudypřítomnost správně uvědomit. Následně jej nedokážeme pochopit a již vůbec jej nedokážeme zachytit na plátno. Vzdálíme se správné technice malby a naše obrazy nebudou nikdy zcela kompletní.

4. Komparace francouzského a čínského malířství

Klasicistní i čínské tradiční estetické teorie kladou důraz na *přirozené* zobrazení skutečnosti. Pro klasicismus znamená *malovat v souladu s přírodou* malovat vše tak, jak přírodu vnímám pouhým okem. Čím přirozeněji se malíři podaří zachytit zobrazované na plátno, tím více bude oceňován. U tvorby portrétu pak klasicistní malíř sleduje rysy zobrazovaného. Soulad s přírodou v oblasti portrétní malby znamená zobrazení člověka v jeho reálné fyzické podobě. Zobrazování fyzických činností má na obraze působit přirozeně v tom smyslu, že divákovi nesmí na první pohled přijít na obraze něco podivného. Celková kompozice musí působit nenuceně, nestrojeně, bezprostředně, prostě. Zatímco pro čínskou tradiční malbu ta samá poučka znamená, že je malíř schopen prostoupit hlouběji pod povrch všedních věcí, do nitra přírody a nazřít tak ono *Dao*. Díky tomu je schopen pochopit její charakter, který následně přenesl na obraz.

S myšlenkou proniknout do nitra věcí se setkáváme i v klasicismu. Nalezneme ji v Diderotových úvahách, ovšem na rozdíl od čínských představ Diderotovo proniknutí pod povrch znamená, že malíř řádně nastudoval práci jednotlivých svalů při různých fyzických úkonech.⁷⁹ Malíř by měl znát, jak svaly při různých úkonech fungují, díky čemuž by měl být schopen ve svém díle dosáhnout větší nenucenosti a přirozenosti. I čínský malíř musí nejdřív svůj objekt nastudovat. Pokud se jedná o krajinomalbu, je to charakter a ráz krajiny, který musí pochopit, a který posléze zachycuje na svůj obraz. Jedná-li se o portrétování, je to onen portrétovaný, jehož je nutné sledovat a řádně nastudovat jeho řeč, smích a zvyklosti.⁸⁰

Vidíme tedy, že obě estetické teorie operují se stejnými termíny, avšak jejich interpretace je zcela odlišná. Čínské myšlení pracuje s vnitřním cítěním, snaží se jít ze vnitř ven, kdežto klasicismus funguje spíše obráceně. Osvícenská racionalita nijak zvláště npracuje s vnitřním cítěním. Intuice je zde něčím, co pomáhá „tušit“ ne „vědět“. Intuice zde nefunguje jako prostředek k nazření přirozeného řádu přírody, jako je tomu v Číně, protože příroda zde funguje jako něco stvořeného zvnějšku. A tak i řád fungující v přírodě je něčím, co bylo do přírody vloženo vyšší bytostí. Osvícenská představa vzniku světa totiž pracuje s myšlenkou deismu předpokládající existenci Boha ve smyslu původní křesťanské představy, který stvořil svět spolu s jeho přírodními řády a člověkem, avšak více se ani o jedno nezajímá. A protože

⁷⁹Viz podkapitola *Denis Diderot*, s. 7-9.

⁸⁰Viz podkapitola *Figuralistika*, s. 29-30.

se Bůh o další dění ve světě nestará, je to právě člověk, který získává nad přírodou autonomní postavení.⁸¹ Člověk je stále vnímán jako *součást* přírody, nikoliv jako její *projev* jako je tomu v Číně.

Pro osvícenství existují pouze řady vložené do přírody Bohem, na které je možné ukázat, popsat je a vůbec je možné je uchopit pouze pomocí rozumu. Rozumu, který je nutné očistit od všeho „nevědeckého“, tedy od všech pověr a předsudků. Pravdivým se pak stává vše, co je možné vědecky podložit.⁸² Osvícenská racionalita je tak něčím, co přichází zvnějšku. Je něčím, co je člověku vlastní, co je do něj vloženo Bohem. Rozum je pak tím, co staví člověka nad přírodu a co mu pomáhá nazít pravdy o světě pomocí vědy.

Naopak čínské poznání je vnitřní poznání, které má smysl pouze, stane-li se ochráncem ducha osoby, jež je schopná jej praktikovat.⁸³ Je to tedy takové poznání, které v sobě mísí prvky intuice a racionality. Svět není stvořen ničím zvnějšku, žádnou vyšší bytostí. Přirozený řád světa pak tedy také není ničím, do přírody zvnějšku vloženým. Poznání je v čínské tradici kategorií, která vychází z lidské mysli. Mysl je také místem, ze kterého pramení myšlenky, které následně přetrvávají ve věcech a jsou podstatou pravého poznání.⁸⁴ Toto poznání je pak něčím, co přichází zevnitř.

Tyto úvahy se odrážejí v malířství obou zemí. Zatímco v klasicismu malíř nejdříve poznává, jakým způsobem fungují například svaly v těle člověka, než je schopen věrně zachytit určitou pózu, tak čínský malíř musí nejdříve „navnímat“ přírodu, *Dao* a teprve pak je schopen ji poznat a zachytit. A tak zatímco čínští malíři krásu spatřují ve schopnosti zachytit vnitřní řád věcí, francouzské malířství se drží forem fyzických, tedy takových, které lze nazít běžnými smysly člověka.

Srovnajme si nyní Ingresovy portréty s autoportrétem Šen Čoua⁸⁵. Na autoportrétu je zobrazen starší muž, jehož obličej je zdoben bílými vousy, které v divákovi vyvolávají pocit, že na obraze je zachycen muž starý a moudrý. K dojmu sečtěllosti přispívá i pokrývka hlavy zobrazovaného. Jednoduchost, se kterou je portrét malován, zase vyvolává pocit klidu, vyrovnanosti a upřímnosti Šen Čoua. Wang Yao-ťing uvádí, že podle historických pramenů byl Šen Čou opravdu považován za vzdělaného, ctnostného, klidného muže.⁸⁶ Můžeme tedy konstatovat, že Šen Čouovi se, ve smyslu čínské tušové malby, podařilo sebe samého zachytit velmi věrně. Ve srovnání s Ingresovou portrétní tvorbou působí autoportrét Šen Čoua po

⁸¹Coreth, E., Sohöndorf, H., *Filosofie 17. a 18. století*, s. 150.

⁸²Tamtéž, s.146 – 149.

⁸³Král, O., *Čínská filosofie*, s. 320.

⁸⁴Tamtéž, s. 317.

⁸⁵Obr. 12.

⁸⁶Wang Yao-ťing, *Čínské malířství*, s. 34.

vnější formě prostě, méně propracovaně. Ingresovy ženské podobizny také často odkazují na krásu a líbeznost zobrazovaných osob. Krásu a líbeznost, o které jde Ingresovi zejména. Po vzoru klasicismu se snaží zprostředkovat krásu vnějších forem, nikoliv těch vnitřních jako je tomu v čínské tradiční malbě.

Srovnáme-li si čínskou a francouzskou malbu, může se nám zdát, jakoby čínské malířství neznalo pravidlo perspektivy. Podívejme se na obraz nazvaný *Zábava v paláci*⁸⁷ nebo *Portrét malíře Ni Cana*⁸⁸. Zaměříme-li svou pozornost na vyobrazený stůl v případě prvního obrazu a postel v případě obrazu druhého, zjistíme, že přední části zobrazených předmětů působí kratší než části zadní. Z pohledu západního malířství se v podstatě jedná o absolutní rozrušení jednoho z jejích základních pravidel práce s perspektivou. Pravdou však zůstává, že čínské malířství pracuje s perspektivou pouze jiným způsobem. Zatímco se totiž ve francouzském malířství uplatňuje pravidlo ubíhající perspektivy, tak v čínském malířství se pracuje s takzvanou rozptýlenou perspektivou.⁸⁹

Pravidlo ubíhající perspektivy bývá nejčastěji vysvětlováno na příkladu kolejí, které ubíhají do dálky. Čím vzdálenější jsou od pozorovatele, tím víc se zdá, že se k sobě přibližují, až se v jistém bodě nakonec střetnou. Tento druh perspektivy pracuje pouze s jedním úhlem pohledu na rozdíl od rozptýlené perspektivy. Rozptýlená perspektiva totiž pracuje s několika úhly pohledu najednou. Ve výsledku pak čínská kompozice obrazu působí pro západní svět nevědecky a nelogicky.⁹⁰ Jinou představu o užití rozptýlené perspektivy nám přinese pohled na čínské krajinomalby. Čínský malíř často maloval krajinu, ve které se každodenně pohyboval, a zatímco pro francouzského malíře bylo podstatné zachytit vše přesně tak, jak mohl nazřít vlastním zrakem, čínský tradiční malíř při své tvorbě pracoval s faktickými možnostmi malířské plochy, jež měl k dispozici.⁹¹

Ubíhající perspektiva mimo jiné zobrazuje věci, které jsou člověku blíže jako větší a vzdálenější předměty jako menší, a tak nám větší předměty vpředu brání vidět to, co je od nás vzdálenější. Některé předměty tak nelze zachytit. Naopak rozptýlená perspektiva nám umožňuje vidět věci z několika úhlů. Příroda je vnímána jako projev universa a malířova pozornost je vždy zaměřena jen na danou část, ve které je *Dao* nejzřetelnější. Rozptýlená perspektiva pak malíři pomáhá onu část nazřít z několika úhlů a následně ji zanést na plátno

⁸⁷Obr. 13.

⁸⁸Obr. 14.

⁸⁹Wang, Yao-t'ing, *Čínské malířství*, s. 18-21.

⁹⁰Tamtéž, s. 18-21.

⁹¹Tamtéž, s. 21.

v tradiční podobě. V rozptýlené perspektivě pak žádný předmět nezakrývá jiný, a tak je možné zachytit na plátno vše podstatné.

Podívejme se například na obraz *Rybář v ústraní na jezeře Tung-tching*⁹². Obraz je tradičně rozdělen do tří částí – břeh se stromy, řeka s rybářem a hora v pozadí. Kdybychom fakticky stáli na onom břehu, nikdy bychom nemohli z pohledu francouzského klasicismu obraz nakreslit tímto způsobem. Podle pravidla ubíhající perspektivy, by se řeka měla ztrácet za obzorem, a stromy by měly být vyšší, neboť by k malíři byly blíže než zobrazená hora v povzdálí. Aby malíř docílil takového pohledu na krajinu a posléze tedy i jejího zobrazení, musel by - z pohledu klasicistního malířství – být v nějaké vyvýšené poloze. Čínské pravidlo rozptýlené perspektivy však vyvýšené místo nepotřebuje. Příroda je zde totiž vnímána jako celek, který je prostoupen *Dao*. Pro malíře je pak užitečná ta část přírody, která odpovídá čínské představě ideálu krajiny. Je to tedy takový typ krajiny, který obsahuje dva významné prvky – hory a vodu.⁹³ Rozptýlená perspektiva pak pracuje s onou částí krajiny, která je zobrazována. Na rozdíl od klasicismu není pro čínského malíře podstatné zobrazit vnější podobu přírody. Daleko významnější je pro něj zachycení duchovního rytmu přírody a zachycení *Dao* jako přirozeného řádu krajiny. Pro klasicistní uměleckou tvorbu je taková práce neadekvátní. Přírodu klasicistní malíř zobrazuje tak, jak jí vidí z jednoho zorného úhlu, a proto podobného zobrazení nikdy nemůže docílit. Jeho pozornost je zaměřena na fyzický ráz krajiny, který se snaží zachytit co možná nejpřesněji.

Vedle zásad ubíhající perspektivisty, je to také schopnost západního světa pracovat se světlem a stínem, čím se západní malby od tradičních čínských obrazů liší. Západní malba pracuje s předpokladem jednoho jasného zdroje světla, zatímco čínská tradiční malba střídá vedle sebe světlé (jinové) a tmavé (jangové) části.⁹⁴ Jin a jang se v obraze promítají právě skrze tmavé a světlé, prázdné plochy vznikající nanášením rozdílného množství tuše na obraz. Oproti tomu západní, resp. francouzské malířství, je právě díky svému předpokladu jednoho zdroje světla nuceno využít takzvaného stínování, kde části, vzdálenější zdroji světla, jsou postupně vyobrazovány tmavší. Kompozice tak získává dojem trojrozměrnosti. Když se na přelomu 15./16. století do Číny dostávají první velké jezuitské výpravy, je to právě onen dojem trojrozměrnosti spolu se schopností západních malířů zachytit člověka v jeho fyzické kráse, která Číňany tolik fascinuje.⁹⁵

⁹²Obr. 15.

⁹³Khu-Kua, *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*, s. 65-68.

⁹⁴Wang, Yao-ťing, *Čínské malířství*, s. 59.

⁹⁵Tamtéž, s. 195-197.

Podíváme-li se například na Davidovu tvorbu, není divu, že do té doby o trojrozměrný efekt ošizená čínská tradiční malba, byla takovou prací s barvami naprosto okouzlená. Srovnáme-li si pak zejména Ingresovu portrétní malbu s tradiční čínskou figuralistikou, jsou rozdíly patrné na první pohled. I když ne tak silně, jako u Davida, je i u Ingrese patrná snaha zobrazit objekt na plátno v jeho trojrozměrnosti. Pro francouzské klasicistní malířství není stínování nic těžkého či nemožného. Mimo jiné se také jedná o jednu ze základních kategorií malířství. Pro klasicistní malířství je základní poučkou zobrazovat věci tak, jak je vidím. Přeneseno do slov dnešní doby – zobrazit věci tak, jako bychom je měli zachytit na fotografii. Trojrozměrnost objektů je tak něčím, co je v podstatě nepřímou vyřčeným pravidlem vycházejícím z podstaty stínování a kompozice. Čínské figuralistice je naopak trojrozměrnost cizí. Své objekty stále zobrazuje v dvojrozměrné dimenzi.

Srovnáme si nyní Davidovy obrazy s čínskou tušovou malbou. Davidovy postavy působí oproti čínské figuralistice napjatě a strojeně. Čínské figury působí daleko uvolněněji a klidněji. Stejně tak je z Davidových obrazů cítit energičnost, akce, bouřlivost. Oproti tomu jsou čínské kompozice opět klidnější. Pro čínskou kompozici je totiž také podstatná harmonie, úměrnost, přiměřenost, klid, zkrátka žádné extrémy ani výstřelky. Davidova energičnost výjevů byla naopak klasicismem vítaná. Můžeme říci, že tím překonal jistou hranici dobového malířství a díky tomu se stal společností uznávaným malířem.

Stejně tak Davidova snaha určitým způsobem nastínit skrze své obrazy vzorové představy o ctnostném člověku je něco, s čím se v čínské tradiční malbě nesetkáme. Úkolem čínských obrazů je prostoupení k přírodnímu řádu a jeho následnému zachycení na obraz, nikoliv o nějaké moralizování společnosti. Čínský malíř se snaží vystihnout *Dao* a přiblížit jej divákovi. Tento způsob malířství se utvářel po tisíce let, stejně jako celkový myšlenkový systém Číny, se kterým koresponduje. Naopak Davidova tvorba odráží čistě jenom dobové představy.

Zajímavá je také práce s vlastní představivostí malířů obou kultur. Klasicistní malířství sice vychází z myšlenky, která říká, že je nutné vyzdvihnout vnější krásu zobrazovaného, avšak jsme si také uvedli, že je pro malíře možné přidat krásné prvky tam, kde je to nutné. Malíř však nesmí zapomínat, že celkový výjev díla nesmí působit uměle, nepřirozeně. Jedná se tak o určitou idealizaci zobrazovaného. U Davidovy historizující tvorby je ona idealizace patrná v poselství jeho obrazů. Vyzdvihuje antické mravy, které dává za vzor. Oslavuje Napoleonovy činy, které mají vést k lepší budoucnosti Francie. Ani Ingresova tvorba není prosta idealizací. Ta se u něj nejpatrněji projevuje skrze prodlužování údů. Mimo jiné je z jeho portrétní tvorby patrné, že sám měl nějaký ideální vzor ženské krásy, kterému své

obrazy přizpůsoboval.

Čínský malíř svou představivost při kresbě uplatňuje také. V teorii čínského malířství je pro onu malířovu představivost používán termín *prostor umělecké imaginace*⁹⁶. Již jsme si řekli, že čínský malíř se musí nejdříve ono zobrazované naučit vnímat v jeho přirozenosti, poznat vnitřní charakter, poznat *Dao*. *Dao* však není ničím, na co můžeme z pohledu osvícenství zřetelně ukázat, natož jej vědecky zaznamenat. Je to něco, co musíme cítit, vnímat. Tyto pocity, představy, myšlenky, vzniklé v průběhu nazírání charakteru zobrazované věci, pak čínský malíř zachycuje na obraz. Prostor umělecké imaginace pak vzniká ve chvíli, kdy malíř s těmito svými vlastními myšlenkami začne pracovat.⁹⁷ Vzpomeňme nyní na jednu ze šesti zásad čínské tradiční malby – pravdivě zobrazit tvary podle skutečných objektů. Je nutné, aby hory stále měly tvar hor, stromy tvar stromů atd., avšak to, co malíř zobrazuje, není jen pouhý obraz přírody. Čínský malíř zobrazuje vnitřní řád, zobrazuje *Dao*, které se v přírodě projevuje. *Dao* nějakým způsobem vnímá, poznává a snaží se toto své poznání zachytit na obraz. Naopak cílem klasicistní malby je zdokumentovat zobrazované v jeho faktické, fyzické, vnější podobě.

Čínské tradiční malířství jednoduše odkazuje na něco jiného než jen na to, co můžeme vnímat pouze zrakem. Nejde o to, aby malíř bezduše „obkreslil“ to, co vidí. Dokonalost čínské malby nespočívá v tom, že malíř zobrazí člověka či krajinu tak, jakoby ji měl zachytit na již zmiňovanou fotografii. Dokonalost čínské malby spočívá v tom, že malíř divákovi dokáže předvést krajinu či osobu, kterou vidí, tak, jak na něj působí; že dokáže vystihnout vnitřní podstatu zobrazovaného. Naopak dokonalost klasicistního malířství spočívá v jeho schopnosti zakreslit zobrazované v jeho vnější formě. Klasicistní malířství dokumentuje zobrazované tak, jak je možné jej nazít zrakem. Tedy to, co vidíme nebo můžeme vidět je fakticky přenášeno na obraz ve snaze ponechat objektu jeho vnější podobu. Ano, Ingres idealizuje, ale jeho portréty působí, co do podoby zobrazovaného, velmi věrně. Stejně tak i Davidovy postavy v jeho historizující tvorbě. V klasicistních malbách je totiž kladen důraz na detail. Postřehnout jej můžeme v obličejích postav, oblečení i scéně jako takové. Je to dáno tím, že klasicismu jde zejména o již zmíněnou vnější formu. O zachycení skutečnosti v její faktické podobě, což zahrnuje i vyobrazení detailů, které deklarují větší věrohodnost. Naopak čínská tušová malba na detailech vnějších podob nelpí. Z vnějších objektů je sice nutné zachovat jejich tvar, jak mimo jiné uvádí jedna ze zásad tradiční čínské malby, avšak podstatou malby je vyjádření vnitřních řádů, které se zkrátka projevují jinak než vnější formy.

⁹⁶Termín převzat z knihy Wang Yao-t'ing *Čínské malířství*.

⁹⁷Wang Yao-t'ing, *Čínské malířství*, s. 23.

Toto je patrné jak v krajinomalbách, tak v portrétistce. Krajinomalby se vyznačují horami, vodami, stromy, kameny, které nejsou z vnějšího hlediska podrobněji vykreslovány. Cílem je kompozici vystavět tak, aby působila harmonicky, aby vystihovala *Dao*. Ani detailní vykreslování oděvů či obličejů postav není pro čínskou tušovou malbu typickým rysem. Naopak klasicismus si na faktické zachycení přírody zakládá. Malířovým úkolem je vykreslit zobrazované v jeho vnější, fyzické podobě. Jeho cílem je dokonce vykreslit zobrazované ještě lépe, proto ona idealizace. Příroda je v klasicismu vnímána jako vzor *krásného, dokonalého*. Její nápodobou tak nelze nic zkazit. Naopak v čínském myšlení je příroda místem, ve kterém se promítá *Dao*. Místem, kde lze *Dao* vnímat, poznat, pochopit. Rozdílné výklady světa tak vnášejí do myšlenkových systémů odlišné výklady a názory, jejichž projevy se odrážejí ve všech sférách lidského života, umění nevyjímaje.

5. Závěr

Představili jsme si události, které vedly k osvícenským estetickým názorům a také to, jakým způsobem s nimi malířství pracuje. Stejně tak jsme se seznámili s čínským tradičním prostředím a myšlením spolu s tím, jakým způsobem se promítá v čínské tradiční malbě. Následná komparace pak představila, jakým způsobem obě kultury chápou přírodu a jakým stylem se jejich porozumění přírodě promítá v malířství.

Komparace odkryla podstatné rozdíly nejen ve vnímání a uchopení podstaty přírody, ale také rozdílný přístup k malířství jako celku. Poukázala na to, jakým způsobem obě kultury pracují s kompozicí, světlem a stínem, perspektivou, malířovou představivostí a na co je v dané kultuře kladen význam. Ukázali jsme si tak, že zatímco pro klasicistní malířství je podstatná krása vnější, tak pro čínskou tradiční malbu jsou to vnitřní řády, které je potřeba odkrýt, nazřít a zachytit. Technika malování obrazu se tak odvíjí od toho, co je pro klasicistní či čínské tradiční malířství podstatné.

Uvedli jsme si, že klasicistnímu malířství jde především o vnější formu. Díky tomu je jeho práce s perspektivou, světlem, stínem a kompozicí odlišná. Dokonce i chápání toho, co znamená zachycení zobrazovaného v souladu s přírodou, se liší od chápání čínského. Klasicismus se stále drží fyzické, faktické, viditelné formy. Oproti tomu Čína klade důraz na vnitřní obsahy. Svět vnímá jako celek prostoupený *Dao*, který se v něm projevuje. Možností těchto projevů *Dao* je nespočet a je to právě *Dao*, co je nutné vystihnout a zachytit. A tak zatímco klasicismus se drží povrchu věcí, tak Čína prostupuje hluboko do vnitřních řádů universa. Tento fakt vychází právě z myšlenkových pohledů na svět obou kultur.

Seznámení s myšlenkovým prostředím kultur a jejich následné srovnání ukazuje na rozdílné představy o vzniku světa a jeho fungování. Zatímco osvícenství předpokládá akt zvnějšku, v čínském tradičním myšlení žádnou podobnou představu nenalezneme. A tak osvícenská filosofie pracuje s představou řádů do přírody vložených, kdežto čínský přírodní řád věcí je něčím vnitřním, ničím do přírody nevloženým. Jednoduše oproti osvícenství neoperuje s představou vyšší bytosti, která by nějaký takový řád stvořila.

Práce na základě komparace uvedených poznatků odhalila zejména několik podstatných rozdílů v klasicistním a čínském myšlení a malířství. Podobností pak může být užívání podobných pojmů, které jsou však nakonec vnímány diferencovaně. Faktické shody nalezeny nebyly.

6. Literatura

AUBOYER, J., GOEPPER, R.: *Umění Dálného východu*, Praha : Artia, 1972, ISBN nepřiděleno.

CORETH, E., SCHÖNDORF, *Filosofie 17. a 18. století*, Olomouc : Nakladatelství Olomouc, 2002, ISBN 80-7182-119-5.

DIDEROT, D.: *O umění*, uspořádala Grebeníčková, R., Praha : Odeon, 1983, ISBN nepřiděleno.

GREENHALGH, M.: *Classical Tradition in Art: From the fall of the Roman Empire to the time of Ingres*, New York : Harper and Row, 1978, ISBN 0-06-430118-4.

HEJZLAR, J.: *Čínská krajinomalba*, Praha : Aventinium, 2010, ISBN 978-80-7151-262-1.

HNÍKOVÁ-MALÁ, D.: *Jean-Dominique Ingres*, Praha : SNKLU, 1963, ISBN nepřiděleno.

HSÜ Kuo-huang: *Deset zastavení s čínským obrazem*, Praha : DharmaGaia, 2007, ISBN 978-80-86685-73-1.

KCHU - KUA: *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*, překlad a komentář Král, O., Praha : Agite/Fra, 2007, ISBN 978-80-86603-32-2.

KRÁL, O.: *Čínská filosofie: pohled z dějin*, Lásenice : Maxima, 2005, ISBN 80-901333-8-X.

Největší malíři: život, inspirace a dílo. Praha: Eaglemoss International, 2000, č. 29. ISSN 1212-8872.

Největší malíři: život, inspirace a dílo. Praha: Eaglemoss International, 2000, č. 23. ISSN 1212-8872.

MRÁZ, B.: *Ingres: Kresby*, Praha : Ordeon, 1983, ISBN nepřiděleno.

PALÁT, A., PRŮŠEK, J.: *Středověká Čína: Společnost a zvyky v době dynastií Sung a Jüan*, Praha : DharmaGaia, 2001, 80-85905-39-6.

PIJOAN, J.: *Dějiny umění 8.*, Praha : Knižní klub, 2000, ISBN 80-7176-764-6.

VIDAL, Mary. David's Telemachus and Eucharis: Reflections on Love, Learning, and History. *The Art Bulletin* [online]. 2000, roč. 82, č. 4, s. 702-719 [cit. 2011-12-11]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3051418>.

VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky: Od Antiky k počátku 20. století*. Praha: Panton, 1985. ISBN nepřiděleno.

WANG Yao-ťing: *Čínské malířství*, Praha : Knižní klub, 2008, ISBN 978-80-242-2239-4.

WINCKELMANN, J. J.: *Dějiny umění starověku stati*, Praha : Odeon, 1986, ISBN nepřiděleno.

WU, J.: *A Comparison between chinese and western paintings*, Beijing : China Intercontinental Press, 2008, 978-7-5085-1271-6.

ZEMPLINER, A.: *Čínská filosofie v novověké evropské filosofii*, Praha : Akademia, 1966, ISBN nepřiděleno.

7. Resumé

Politics, religion, ethic, esthetics – concepts that are perceived differently by today's society but having a basis in philosophical theories. Each theoretical idea is reflected in something else. Political ideas are reflected in groupings of states, the religion ideas are reflected in specific religion, the ethical are reflected in behavior of people and esthetic thesis are reflected in work of art.

The aim of this work is the comparison between European art and art of the Far East – specifically between French Painting of the Classicism and Chinese traditional painting. European art reflecting esthetic ideas about beauty of certain period while Chinese Traditional Painting reflects views that formed a several centuries. Both of them are formed by certain thoughts that are reflecting political, religious and ethical life. On the basis of comparison it should show to differences or similarities between way of thinking both cultures and their subsequent reflection in art.

Work is divided into three parts. First part is engaged introduction to the issue of classicism. Further also includes classicism esthetic thesis (Charles Batteux, Denis Diderot, Johann Joachim Winckelmann) and their reflection in art (Jacques-Louis David, Jean Auguste Dominik Ingres). Second part is dedicated to question of Chinese traditional thought. At first describes problems of Chinese traditional thought (namely Taoism whose principles are fundamental for Chinese traditional painting) then shows their reflection in Chinese traditional art. The last part is engaged comparison based on those knowledge.

The work shows that both cultures have a different view of understanding what *nature* means. Similarly showing their different ability to grasps these ideas through art.

8. Obrázková příloha

Obr. 1



Největší malíři : život, inspirace, dílo, č. 29, s. 21.

Obr. 2



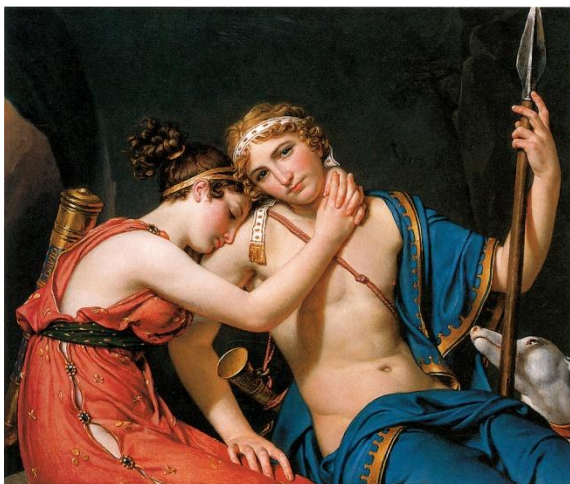
Největší malíři : život, inspirace, dílo, č. 29, s. 10-11.

Obr. 3



Největší malíři : život, inspirace, dílo, č. 29, s. 16-17.

Obr. 4



VIDAL, Mary. David's Telemachus and Eucharis: Reflections on Love, Learning, and History. *The Art Bulletin* [online], s. 703 [cit. 2011-12-11], dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3051418>.

Obr. 5



Největší malíři : život, inspirace a dílo, č. 23, s. 9.

Obr. 6



MRÁZ, B.: *Ingres : Kresby*, Katalog, s. 40.

Obr. 7



MRÁZ, B.: *Ingres : Kresby*, Katalog, s. 49.

Obr. 8



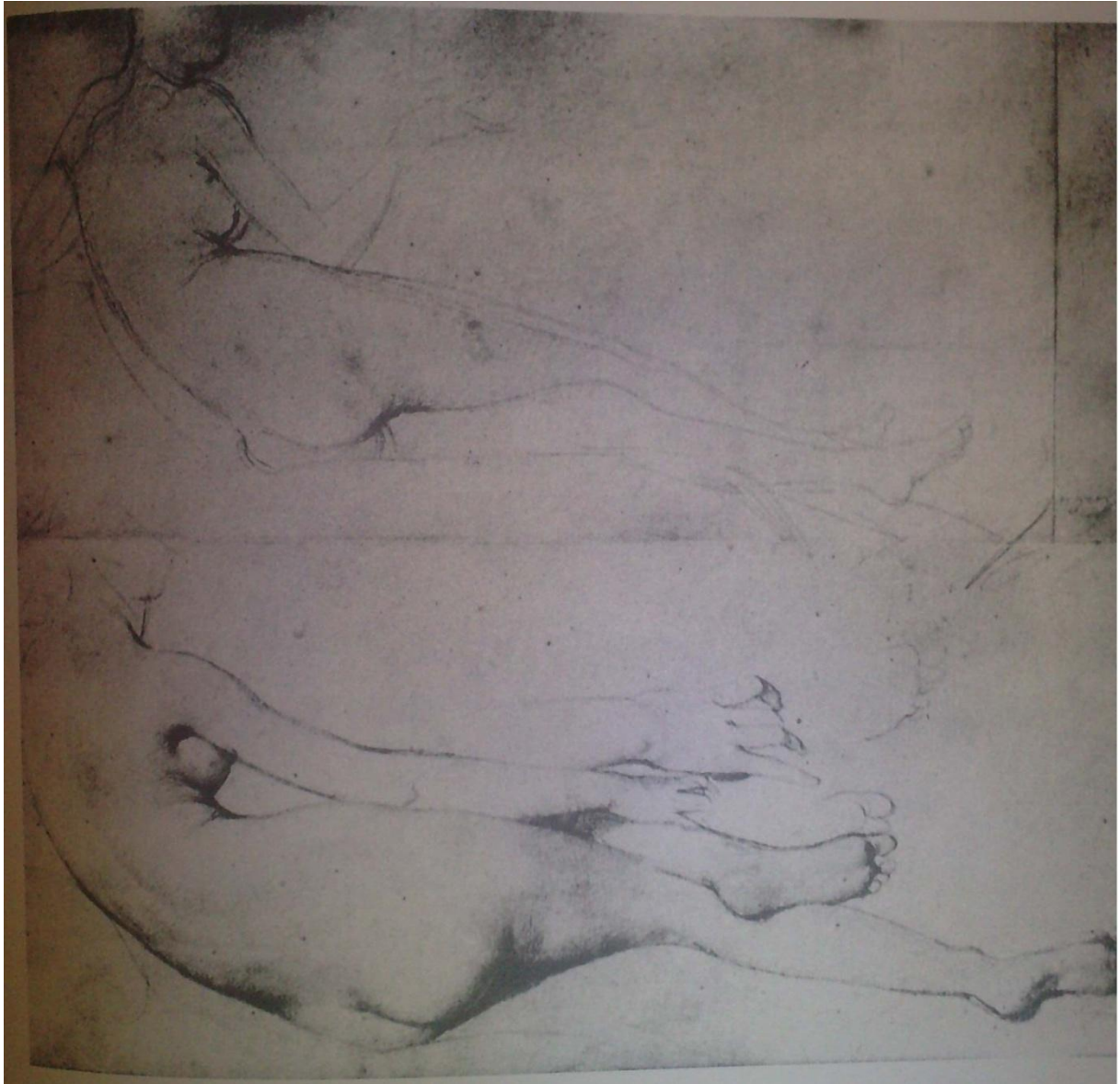
MRÁZ, B.: *Ingres : Kresby*, Katalog, s. 69.

Obr. 9



MRÁZ, B.: *Ingres : Kresby*, Katalog, s. 30.

Obr. 10



MRÁZ, B.: *Ingres : Kresby*, Katalog, s. 24.

Obr. 11



MRÁZ, B.: *Ingres : Kresby*, Katalog, s. 61.



WANG Yao-t'ing: Čínské malířství, s. 34-35.

Obr. 13.



WANG Yao-t'ing: *Čínské malířství*, s. 20.

Obr. 14



WANG Yao-t'ing: *Čínské malířství*, s. 34.



WANG Yao-t'ing: Čínské malířství, s. 165.

Obr. 16



WANG Yao-t'ing: *Čínské malířství*, s. 45.

Obr. 17



WANG Yao-t'ing: *Čínské malířství*, s. 47.