



MALÍŘSKÉ ROZPRAVY MNICHA OKURKY

Tao-ťi



Hledáte místo, kde...

... můžete celý den studovat nebo pracovat?

... seženete knížku pro zábavu, do školy, k poučení?

... stahujete e-knihy, posloucháte hudbu, tisknete 3D?

... osobně potkáte české i světové autory?

... můžete zajít na koncert, filmy artové i 3D?

Právě jste ho našli!

Městská knihovna v Praze

43 poboček, **3** pojízdné knihovny, **4 000** akcí ročně,
2 000 000 dokumentů, **60** Kč za registraci

www.mlp.cz

knihovna@mlp.cz

www.e-knihovna.cz

www.facebook.com/knihovna

Malířské rozpravy Mnicha Okurky

Tao-t'i

*Přeložil a komentáři doplnil
Oldřich Král*

Znění tohoto textu vychází z díla [Malířské rozpravy Mnicha Okurky](#) tak, jak bylo vydáno nakladatelstvím Votobia v Olomouci v roce 1996. Pro potřeby vydání Městské knihovny v Praze byl text redakčně zpracován.

§

Text díla (Tao-ti: Malířské rozpravy Mnicha Okurky), publikovaného [Městskou knihovnou v Praze](#), je vázán autorskými právy a jeho použití je definováno [Autorským zákonem](#) č. 121/2000 Sb.



Vydání (obálka, upoutávka, citační stránka a grafická úprava), jehož autorem je Městská knihovna v Praze, podléhá licenci [Creative Commons Uved'te autora-Nevyužívejte dílo komerčně-Zachovejte licenci 3.0 Česko](#).

Verze 1.0 z 9. 4. 2021.



OBSAH

Místo úvodu	6
1. Čára	8
2. Naplnění metody	12
3. Změna a vývoj	14
4. Úcta k vnímavosti	18
5. Štětec a tuš	20
6. Pohyb zápěstí	22
7. Prvotní jednota	26
8. Krajina	28
9. Způsob vrásnění	32
10. Dělení obrazu	36
11. Zvláštní přístupy	38
12. Lesy a stromy	41
13. Vlnobití moře	43
14. Čtvero ročních dob	45
15. Vzdálení zvířenému prachu	48
16. Zbavení vulgárnosti	50
17. Jednota s písmem	52
18. Poslání a nadání	55
Doslov	59

Místo úvodu

Autor se narodil v Číně roku 1640 jako potomek panujícího tehdy ještě rodu Mingů. Krátce nato dynastie Ming padla, členové domu byli zčásti povražděni povstalci, zčásti rozptýleni Mandžui, poslední císař se oběsil na nevysokém pahorku vzadu za pekingským palácem. Autor ztratil rodinu, kariéru a vlastně i jméno. Od té doby měl mnoho jmen. Se starším bratrem se uchýlil do poměrného bezpečí buddhistických klášterů. Stal se mnichem sekty Čchan, které se u nás běžně říká sino-japonsky: Zen. Byl však družné povahy a měl rád život, askeze mu byla cizí. Sám o sobě prohlásil: „Ve věroukách se valně nevyznám, nesbírám almužny, maluju a prodávám obrázky.“ Byl to divný mnich. Svou dhjánu, svou velkou vnitřní zkušenost, své satori potkával v tušové krajině, o níž především je řeč v jeho malířských rozpravách. Napsal je v době, kdy si právě říkal Mnich Kchu-kua, doslova to znamená Mnich Okurka, Hořká okurka. Kchu-kua je totiž plod, který se nádherně žlutě barví, když dozrává, puká a otvírá se, aby vydal malá jádra rudá jako krev, jádra jsou palčivě hořká, ale je to výborné koření a má prý léčivé a purgativní účinky.

Rozpravy Mnicha Okurky byly podle jedněch napsány v roce 1670, podle jiných až počátkem následujícího století. Možná vznikaly postupně, jak tomu nasvědčuje existence dvou verzí. Tak či onak je to dílo toho duchovního rozpoložení, v němž se nacházela Čína v druhé polovině sedmnáctého století. Čína byla pod mandžuskou okupací, ke konci toho století již stabilizovanou. Čínské umění bylo touto situací výrazně poznamenáno. Kupodivu pozitivně poznamenáno. Zvláště to platí o výtvarném umění, najmě o volné malířské tvorbě a kaligrafii.

Vyhnutí z širokých bulvárů svých světélkujících kariér, čínští intelektuálové vyšlapávali nové stezky tam, kde dosud nebylo stop, nebo kde stopy byly už zaváty léty. Od sociálně politických projektů se

vrátili k sobě. Opouštějíce tradiční konfuciánskou politologii a etiku, uchýlovali se k taoistickému naturalismu a k čchanové dhjáně vnitřní zkušenosti. Malíři sestoupili od eklektického krasomalování k hluboké dialektice kosmického řádu a k archetypálnímu výrazu lidské účasti v něm. Byl to jeden z těch věčných návratů ke kořenům. Jedním z oněch malířství posedlých tuláků té doby, mnichů a výtržníků, byl i mnich, který si říkal Kchu-kua (Hořká Okurka), později známý jako Tao-ti, Ta-ti-c' nebo Š'-tchao, jehož obrazy jsou dnes ve světových galeriích ceněny mezi pozdními čínskými mistry možná nejméně.

Otázka metody je skoro tak stará jako umění samo a přitom nikdy nepřestane být aktuální. Tázání po metodě bude vždy moderní, protože ani největší nadání nezbaví umělce povinnosti techniky a práce na sobě. Malíř a mnich Kchu-kua více než jiní vyznával přirozenou svobodu projevu a suverenitu nadaných; nikdy však nezapomene předeslat, že „příroda dá člověku jenom tolik nadání, kolik je ho on schopen přijmout, připraven k tomu svým vzděláním a kulturou“. Však také jeho malířský a estetický experiment vyrostl na živné půdě jedné velké malířské a básnické tradice; jinak by nebyl.

Oldřich Král

Předneseno v roce 1978 v paláci Kinských na Starém městě pražském v jednom zářijovém podvečeru v pořadu „Jak se maluje člověk, hora, voda, strom a kámen“ na výstavě NG „Studio deseti bambusů“, kde za doprovodu flétny Jiřího Stivína z Malířských rozprav Mnicha Okurky četl Radovan Lukavský.

1. Čára

V nejstarších dobách nebylo pravidla, nejzazší syrová prostota (*tchaj-pchu*) se ještě nerozpadla; jakmile se ona původní syrová prostota rozpadla, najednou se ustavilo pravidlo. V čem se ustavilo? Ustavilo se v čáře (*i-chua*), v jediné čáře.

Ta jediná prvotní čára je kmen veškerého jsoucna, kořen veškerých znamení, zjevně užívaných bohy, tajně užívaných lidmi, o čemž však nemají současní lidé tušení; proto se pravidlo jediné prvotní čáry ode mne ustavuje.

Tak se od neexistence pravidla postupuje k existenci pravidla; od této existence pravidla se odvíjejí všechna pravidla.

Malířství je cosi, co vychází z mysli (*sin*). Dokud nesestoupíme k podstatě krásy hor, řek a lidí, povahy ptáků, zvířete, trav a stromů, míry jezírek, besídek, pavilónů a teras, dokud nevysledujeme všechny odstíny jejich nálad, nezískáme ten velký kompas pro onu první malířskou čáru.

Daleké cesty a strmé výstupy jsou obsaženy již v té pídi země prvního vykročení. Tato první čára obsahuje víc než celý ten nesmírný chaos oné chvíle před stvořením. A mezi všemi nespočetnými štěpci namočenými v tuši neexistuje takový, jenž by zde nezačal a zde neskončil; stačí si poslechnout, jakým způsobem jej lidé berou do ruky.

Dokáže-li člověk jedinou čarou ve zkratce uchopit celek, jeho myšlenka je tím vyslovena jasně a štětec prokáže své umění. Není ovšem pravé malby bez uvolněného zápěstí, tak jako bez pravé malby zápěstí nemá ducha. Proto je nech, ať krouží, nech je, ať se vznášá, dej mu spočinout, ať má prostor, a ono vyrazí, jak když vytasí meč, a odtáhne se jako při rozloučení, a bude umět kruh i čtverec, přímkou i křivku, dokáže stoupat i klesat, udrží rovnováhu do obou

stran, vyšvihne se po úbočí, smekne se po strži, zlomí se napříč i šikmo, jak voda bude pronikat hluboko, jak oheň vysoko šlehat, to vše jen tak, samo od sebe, bez vlásku násilí. Pak nebude bezduchých výkonů a žádné pravidlo nebude opomenuto. Nebude podstaty, do níž bychom nepronikli, a nebude nálady, již bychom neuměli vypovědět celou. Jediným gestem jisté ruky dostanou hory, řeky, lidé, ptáci, zvěř, trávy, stromy, jezírka, besídky, pavilóny i terasy svůj tvar a své umístění, budou vylíčeny živě, jejich smysl bude vyložen, nálada předvedena, scenerie nastíněna tak, že něco bude zjevné a odkryté, něco ve stínu a utajené. Aniž si lidé všimnou, jak bylo toho obrazu dosaženo, obraz se nebude přičít potřebě jejich myslí.

Tak se tedy s rozpadem oné původní velké prostoty ustavilo pravidlo jediné čáry a ustanovením pravidla jedné čáry se staly všechny ostatní věci zřejmými. Proto se praví: „Má cesta má jednu nit, již je prostoupena cele.“

Komentář překladatele

Tato první kapitola představuje nejvýznamnější a nejoriginálnější teoretický přínos Rozprav. Š'-tchao, řečený Mnich Okurka, zde vyhlá- šuje první a poslední zákon malířství. Tímto zákonem je čára, jediná čára, prvotní čára. Filosoficky zde Š'-tchao vychází ze Starého Mistra, v jehož textu patří nerozdělená jedinnost k atributům Tao (10, 33, 42) a který na více místech svého zakladatelského traktátu odkazuje k syrové prostotě (Tchaj-Pchu) jako k tomu stavu, který předchází jakémukoli jménu, jakémukoli pravidlu, rozlišení, pojmenování, po- užití. Kap. 28: „Až tam, kde se původní prostota rozpadá, tam vzniká nástroj...“ Kap. 32: „Tao, které je stálé a věčné, nemá jméno, je to samorost...“ Jediná čára je tomuto stavu nejbližší a nejplněji jej vyjad- řuje. (Ostatně onen odpor k tomu být nástrojem sdílel s taoisty i sám Konfucius, když tvrdí: „Urozený muž není nástroj.“ Hovory, II, 12) „Mistr Čuang užije metafory neopracovaného kmene, samorostu, ve Vnitřních kapitolách jen jednou, ale je to důležité. Tak zní závěr sedmé kapitoly: „Načež Mistr Lie sám uznal, že ještě ani nezačal s uče- ním, a vrátil se domů. Tři roky nevyšel. Vařil své ženě, krmil prasata jako když živí hosty, ničemu ve svém konání nedával přednost, od řezby drahokamů se vrátil k neopracovanému kmeni (Pchu), surové prostotě. Pak navršený kopec hlíny postavil sám, prostřed zmatků na svém údělu. Tak skrze tu jednotu, »I«, vytrval do konce.“ – Nestát se umřlým nositelem slávy, nestát se domovem všelikých plánů, nestát se sluhou činorodosti, nestát se majitelem vědomostí. Cele se ztotožnit s tím, co je nevyčerpatelné, a putovat tam, kde není stop. Naplno užít, co dává nebe, nerozhlížeje se, čeho bys ještě mohl dosíci, tak prázdný a nic víc. Neboť dokonalý člověk užívá srdce (mysl, sin) jako zrcadlo, nenastavuje je, nevychází ničemu vstříc, všechno odráží a nic v sobě neskládá. Jen tak lze překonat věci, aniž se o ně zraníš.“

Idea malířské čáry tak na jedné straně odkazuje k ontologické- mu základu malířství, a na druhé straně souvisí s kaligrafickým

paradigmatem tušové malby, s technickým paradigmatem štětcové čáry, i-pi-chua. Další, řekněme kosmologický odkaz pojmu „i-chua“ je explicitně spojen s Knihou proměn, I-t'ing, s její exegezí v dílech pozdějších komentátorů. Nejvýznamnější z nich, sungský zakladatel neokonfucianismu Ču Si (1130–1200), říká: „Proměny mají Nejzazší Pól (Tchaj-Ťi), z nějž se rodí Dva Principy (Liang I). Tak ze štěpení Jediného Řádu (I Li) vzniká a rodí se lichá (jangová nepřerušovaná) a sudá (jinová přerušovaná) čára, což je dáno dvěmi možnostmi Primordiální Čáry (I-Chua). Tak ze Dvou Principů (Dvou Forem, dvou typů čar, plné a dělené) se rodí Čtyři Symboly (rozumí se čtyři podvojně kombinace těchto dvou typů čar), jež jsou čtverou obměnou na sebe položených čar lichých a sudých...“ Ke Knize proměn, jako jistému všeobecnému modu symbolického uchopení vesmíru, semiózy světa a života, bude autor odkazovat ještě mnohokrát.

Ale je tu ještě závěr, jenž je doslovnou citací Konfuciových slov. Pravidl Mistr: „Šene! Moje cesta má jednu nit, která jí zcela probíhá.“ (Hovory, IV, 15) Obsah těchto slov jistě uměl autor Rozprav vyjádřit i jinak. Proč tato výpůjčka z filosofa, jenž mu byl jinak cizí? Věděl, co činí? Byla to vědomá citace? Bezpochyby. A tedy proč? Nejspíš pro tu ideu duchovní a mravní integrity, jež je tu vyslovena tak jasně a v čínské duchovní tradici jednou provždy.

2. Naplnění metody

Kružidlo a úhelník jsou základní měřidla čtverce a kruhu; nebe a země pak tvoří onen nekonečný koloběh kružidla a úhelníku. Dnešní svět ví o existenci kružidel i úhelníků, zato mu uniká onen smysl koloběhu znamení nebe a země.

Tímto koloběhem znamení poutají nebe a země člověka k zákonům, jimž se člověk podřizuje. A i když se tu a tam zmocní některého ze zákonů nezjevného či zjevného bytí, nikdy nepochopí, kde je v tom hlubší řád; proto není schopen pravé metody, proto je mu usilování o metodu na překážku. Tato neschopnost metody vyvěrala odjakživa z nepochopení pravidla čáry; kde je metoda jasná, tam mizí překážky a malba se stává poslušným žákem našeho ducha, před takovým malováním překážky samy ustupují.

Malovat znamená zpodobit nebe i zem a veškeré věci; čím jiným to dokážeme než štětcem a tuší. Tuš je tím výtvozem přírody, jemuž je vlastní sytost či světlost, suchost anebo vlhkost. Štětec je tím lidským výrobkem, jenž má schopnost vnější i vnitřní kresby, schopnost lavírování vysoušením anebo rozmýváním.

Ani v minulosti nikdo nepracoval bez pravidel; bez pravidel bychom se pohybovali ve světě bez hranic. A je to jediná čára, jež nemá omezení vyplývající z neohraničenosti, ani omezení vyplývající z existence pravidel. Tam, kde je pravá metoda, není už překážek, a kde se takové překážky vyskytnou, tam nemůže být pravá metoda, neboť metoda z malování vyrůstá, zatímco překážky před malováním ustupují, takže pravá metoda a překážky jsou vlastně neslučitelné.

Takto se naplňuje princip věčného koloběhu symbolů nebe a země. Takto je cesta malířství volná.

Neboť čára byla učiněna!

Komentář překladatele

Druhý esej rozvíjí dále ideu pravé metody, metody jedné čáry, i-chua. Srovnává tuto pravou metodu s povrchními pravidly staršího malířství. Stará pravidla nesměřovala k podstatě a pomáhala malířům zvládnout toliko vnější a technické aspekty malby. V duchu svého monismu a universalismu vede Tao-t'i, čili Š'-tchao, řečený Mnich Okurka, svůj spor o hlubší poznání zákonů a měřítek vesmíru jako o zákonech a měřítcích tušové malby, jež je autorovi tím nejdokonalším analogonem světa. V pozadí jsou ovšem symboly Knihy proměn jako archetyp symbolického diagramu a ideogramu světa. A ovšem její jin-jangové myšlení, jež tu autor promítá do bipolárního rozvrhu dvou „živlů“, z nichž roste malířské dílo: štětce (jangového a lidského elementu) a tuše (jinového a přírodního elementu).

Ještě je třeba mít na paměti, že čtverec a kruh jsou zástupné tvary Nebe (kruh) a Země (čtverec). To ostatně platí již o užívání těchto geometrických tvarů v první kapitole: „... a bude umět kruh i čtverec.“

Ze starší estetické literatury se vybavuje úvodní kapitola kritika Liou Sie (poč. 6. stol. n. l.): „Krásná forma WEN znamená velikou sílu TE! Proč by se jinak rodila už s nebem a zemí? Modrá a žlutá se liší barvou, čtverec a kruh se různí tvarem. Slunce a měsíc, pár nefritů na obloze zavěšených, kráslí její vzhled, hory a řeky – hedváby pestré se kladou na zem a značí její tvar. Taková krásná forma WEN hlubinné Cesty TAO... Zvedající hlavu, vnímáme svit nebe, klopíce ji, vnímáme útvary země, co dole, co nahoře, tak bylo dáno, tak zrodily se protiklady Dva...“ Myšlený kosmologický rytmus Knihy proměn je tu zřejmý u obou autorů, podobnost není náhodná, jsou si blízcí přes rozdíl věků.

3. Změna a vývoj

Minulost je prostředkem poznání, vývoj znamená poznávat tento prostředek, ale nestat se jím.

Využít minulosti ke změně je právě tou věcí, s níž jsem se u lidí dosud nesetkal. Zato jsem měl nejednu příležitost k lítosti nad tím, jak mnoho je těch, kdo se v minulosti utápějí, a tak se nevyvíjejí.

Toto je poznání, jež lidi jen omezuje.

Poznání, omezující se na pouhé napodobování, není dost široké. Opravdový mistr si z minulosti vypůjčuje jen proto, aby začal cosi nového.

Říká se, že dokonalý mistr se neřídí žádnou metodou. To ovšem neznamená, že by žádnou metodu neměl. Právě naopak, teprve metoda neřídící se žádnou metodou je dokonalá. Každá činnost, držící se nějaké osnovy, musí mít také útek, každá činnost řídící se nějakým pravidlem předpokládá změnu. Sotvaže jsem pochopil osnovný princip, začínám jej měnit, přizpůsobuji ho okolnostem; sotvaže jsem nějaké pravidlo pochopil, již usiluji o jeho změnu.

Malířství, toť veliký způsob nekonečné metamorfózy světa, ryzí krása tvarů a rysů krajiny, odvěká tavba věčného tvoření věcí, nekonečné proudění pralátek živé energie Jin a Jang, veliký způsob, při němž si toliko propůjčujeme štětec a tuš, abychom popsali nebe i zemi a všechny věci a v sobě je přetavili.

A v tom je ten hlavní omyl dnešních lidí. Cokoli začnete, už se dávají slyšet: „Ty štětcové údery mistra X. jsou bezpochyby základem veškerého malířství...“ – „Nebudete-li přihlížet ke krajinám mistra X., vaše krajinomalby nebudou mít dlouhého trvání...“ – „Jedině čistota a harmonie obrazů mistra X. jsou hodny obecné vážnosti a nejvyššího ocenění...“ – „Bez techniky mistra X. je každý jen pro smích...“

A tak se stáváme otroky toho či onoho mistra X. místo toho, aby on byl užitečný nám. Ostatně, i kdybych se nakrásně nejvíc připodobnil tomu jejich mistru, stejně na mne zbudou jenom slivky z jeho polévky, tak nač mi to bude?

Jiní zas říkají: „Mistr X. mě obohacuje, zatímco mistr Y. mě jen omezuje. A co vy, k čí škole patříte, ke které skupině se hlásíte, komu byste se rád vyrovnal, koho si berete za vzor, kterým úderům štětce dáváte přednost, které jsou vaše barvy, pracujete s vnější linkou a jak, s jakou technikou štětce pracujete, jaké je vaše stanovisko v otázce formy...?“

Jako by bylo vůbec možné, abych se jakkoli přiblížil těm starým mistrům? Copak se s nimi mohu doopravdy sblížit, a oni se mnou? A i kdyby, pak už budu vědět jen to, že byli mistři jako X., Y., Z., Ž., a nejspíš přitom zapomenu to hlavní, že jsem tu já! Přitom to, co jsem a jaký jsem, vychází přece z toho a jenom z toho, že jsem!

Pochopte přece, že na mých lících se nebude nikdy dařit pejzům starých mistrů, jejich řasy neporostou dobře nad máma očima, nikomu na světě se nepodaří nacpat do mého břicha střeva, do mých prsou plíce starých mistrů. Takže si nechám ty svoje. A jestli se snad někdy stane a já se nějak projevim na způsob některého z těch starých, pamatujte si jedno, nebyl jsem to já, kdo se k němu vědomě přiblížil, ale byl to on, kdo se přiblížil ke mně!

Příroda mě obdařila jakýmsi nadáním a já nemám v minulosti učitele, kterého bych nezačal ihned měnit.

Komentář překladatele

Po kapitolách, deklarujících „vesmírný“ koncept malířského symbolického gesta a jeho hlubinné zdroje, přichází kapitola, deklarující malířův vztah k tradici, ke klasickému odkazu a k repertoáru řemesla. Toto téma nemohlo scházet v žádné čínské poetice. V umělecké kultuře s tak bohatým a silným tlakem klasického odkazu to bylo pochopitelné. Pochopitelné je i malířovo radikální přihlášení se k výsostně legitimě tvůrčí svobody s příznačným paradoxním převrácením vztahu. Je-li zde nějaká podobnost autorova malování s malováním některého ze starých mistrů, pak je to on, onen dřívější mistr, kdo se mu přiblížil, a není to on, Š'-tchao, kdo se k němu přimkl!

Radikálnost autorova postoje vynikne srovnáním s deklarací nejvlivnějšího klasicistního názoru, formulovanou malířem a ideologem pozdně mingského malířství Tung Čchi-čchangem sto let před tím: „Někteří mají zato, že si má každý založit svou vlastní školu. Ve skutečnosti tu není pro nic takového místa. Když mají malovat jív, obrátí se ke stylu Čao Čchien-liho, u borovic sledují styl Ma Che-ča, u suchých stromů se obracejí k Li Čchengovi, neboť tyto vzory jsou věčné a nikdy nebudou překonány. A i kdybyste je pojednali na svůj způsob, nikdy nemůžete odejít od tohoto základního pramene. Bylo by nesmyslné skutečně aspirovat na osobně pojatou tvorbu a přitom přehlížet klasické metody... Berte to nejlepší z každého a pojměte je do svého díla.“

V této souvislosti je zde aktuální malířova definice malířství jako velké metamorfózy kosmického řádu, v níž znovu nechybějí odkazy k archetypálním pojmům Knihy proměn – Jin a Jang.

V kapitole o tradici, tedy o vztahu malířství k malířství, považuje autor za nutné postulovat tento kosmický a universální rozměr malířského gesta jako primární. Malířství není samo sobě účelem,

malířství neodkazuje samo k sobě, ale je novou, přírodě analogickou kreací, energií. Jen tak má smysl a účel vyšší nežli prokazování virtuozity nástrojů a eklektické schopnosti citovat kohokoli. A znovu mi zde implicitně zaznívá echo velkého moralisty Konfucia: „Urozený muž není nářadí.“ (Hovory II, 12)

4. Úcta k vnímavosti

Je vnímání (vedaná) a je poznávání (vidžňána); vnímáme dřív, než poznáváme. Vnímání, jež by následovalo až po poznání, není to pravé vnímání.

Osvícení odevždy rozvíjeli své vnímání, opírajíce se o své poznání, a rozvíjeli své poznání s pochopením toho, co předtím vnímali. Jiného nebyli schopni. Svým omezeným vnímáním a omezeným poznáním si nedokázali uvědomit, jak to všechno povýší svrchovaná moc čáry.

Neboť jedině v čáře je obsaženo vše jsoucí. Čára vnímá tuš, tuš vnímá štětec, štětec vnímá zápěstí, zápěstí vnímá ducha, tak jako nebe tvoří život a země tvoří všechny věci; příčinou toho všeho je schopnost vnímat! Proto je tak důležité, zda ji člověk dovede cítit. Kdo si neváží toho, co má, sám ztrácí. Tak jako si svazuje ruce ten, kdo se naučil malovat a toto své umění nově nerozvíjí.

Ó vnímavosti! Kdokoli maluje, musí si tě vážit, musí si tě chránit a usilovně tě užívat, nepopřává si v tom oddechu. Jak už Kniha proměn praví: „Chod nebe má stanovený řád, a proto šlechtný muž neustane ve svém usilování.“

Pro toto vzdáváme úctu vnímavosti!

Komentář překladatele

V pořadí čtvrtý esej pokračuje v předchozích rozpravách. Malíř se obrací od otázek filosofického konceptu malířství k předpokladům vnímání a vidění světa, jenž nás obklopuje. Celá kapitola je v originále vystavěna na čínském buddhistickém pojmosloví, tak jak si je vypracoval Čchan – Zen. To, co zde překládáme jako vnímání (recepce) a poznávání (percepce) jsou dvě z pěti skandh, z nichž se skládá inteligentní bytost: rúpa, čínsky se (physis, sídlo pěti čidel, smyslové projevoování a vnímání světa), vedaná, čínsky šou (cítění, funkce, umožňující bezprostřední vnímání věcí), sandžňá, čínsky siang (rozeznávání, rozlišování statutu věci od statutu jiné věci), sanskára, čínsky sing (mínění, představy, reakce, jimiž osobnost reaguje na věci, je věcmi zaujata, funkce, jež vede bytost k zaujetí kladného či záporného vztahu, mám rád – nemám rád, беру – neberu), vidžňána, čínsky š' (schopnost percepce, rozpoznání věcí, jejich poznání). První z pěti kategorií je čistě tělesné povahy, zbývající čtyři představují psychické funkce, kterými inteligentní bytost reaguje a vnímá okolní svět. Tao-ti uvádí do obsažného protikladu krajní psychické kategorie, recepce (ŠOU) a percepce (Š'). Podle buddhistického slovníku je recepce ŠOU to, jak naše srdce (mysl, SIN) reaguje na vnější svět. Kdežto percepce je to, jak rozlišujeme a rozumíme. V duchu čchanové – zenové gno-seologie pak rozvádí první z nich, aby ji vyhlásil za ten dominantní způsob malířského nazírání světa, z něž vyvozuje i celý psychický automatismus tvůrčího aktu. Pojmová nezprostředkovanost vidění světa a spontaneita tvoření jsou vlastním tématem tohoto krátkého eseje, jenž může být i torzem většího pojednání. Čchanová malba má daleko k jiným religiózním uměleckým tradicím, včetně jiných větví buddhismu samotného. Přesvědčení, že Buddha je v každém zrnku prachu na tomto světě (v Číně připravené již taoistou Čuangem), otevřelo toto religiózní malířství světu, přírodě, věcnosti způsobem, který nemá obdoby.

5. Štětec a tuš

Byli mezi starými mistry takoví, kteří vládli stejně dobře štětcem i tuší. Byli však i takoví, kteří vládli štětcem a nevládli tuší, a zase takoví, kteří vládli tuší a nevládli štětcem. Zde nešlo o nějaký zvláštní krajinářský směr, nýbrž o jednostrannost ve vlohách těchto malířů.

Zatímco náš duch namáčí štětec tuší, naše duše vede štětcem tuš. Tak nekultivovaná tuš znamená nedostatek ducha, zatímco neduživý štětec znamená nedostatek duše. Ten, jehož duch je schopen obsáhnout kultivovanost, ale jeho duše nepochopila živý pohyb, ovládá tuš a nevládá štětec. Ten, jehož duše dokáže obsáhnout živý pohyb, ale jeho duch nedokázal rozvinout kultivovanost, ovládá štětec a nevládá tuš.

Živý pohyb je zakotven ve všech konkrétních tvarech krajiny, věcí a tvorů, jež se nám jeví různě zpředu či zezadu, z boku či ze strany, pospolu či rozptýleně, z blízka či z dálky, zevnitř či z vnějšku, prázdné či plné, oddělené či spojené, nakupené, seřazené, holé, opadlé, kvetoucí, půvabné, kroužící, zastřené.

Takto podává krajina a v ní všechny věci i tvorové svého ducha člověku. A proto vládne člověk onou vytríbeností a živým pohybem, neboť bez nich by pod jeho v tuši namočeném štětcem nevyrostlo to, co je zde obsaženo toliko v zárodku, ani to, co je zde už v plné síle vzrostlé, to, co se teprve otvírá, ani to, co se již zavřelo, věc ani účel, tvar ani obrys věci, to, co je tu nakloněné, ani to, co zde stojí zpříma, co je tu příkrčené, ani to, co se vzpíná, to, co se noří, ani to, co se skrývá, to, co se sráží, mizí v oblacích, mohutná pohoří, širé roviny, rozeklané hřebeny, strmé skalní hroty, bizarní skaliska, strašlivé srázy skal; a člověk by nevyslovil v každé z těch věcí celou svou duši, ani to, čím je jeho duch plný.

Komentář překladatele

Tradiční malířská kritika se nikdy neopomněla vyjádřit k vlastnostem a hodnotám umění štětce a tuše malířů. Této kritiky nebyli ušetřeni ani ti nejslavnější.

Tak tchangský malíř Wu Tao-c' prý podle mnohých kritiků vládl geniálně štětcem, umění tuše se mu však nedostávalo. Ideálem bylo vyvážené mistrovství štětce a tuše. Přesto to však byl štětec, který byl tím hlavním, a byli to mistři štětce, kteří reprezentovali onu dominantní linii tušové malby.

Štětec je nástrojem té duchovní energie, která vtiskuje malbě život, zatímco tuš je tím jinovým prostředím, v níž se této energii daří.

Autor spojuje vlastnosti tuše s kultivací, doslova se Zráním (Meng), což je jméno a smysl čtvrtého hexagramu Knihy proměn, jehož Výrok uzavírá: „Neboť k úspěchu je třeba trpělivosti.“

Tak autor naplnil filosofickým smyslem technické prostředky malby.

6. Pohyb zápěstí

Někdo si možná řekne, že jsou malířské příručky, jež kapitolu za kapitolou vyloží všechno jasně a srozumitelně, bod po bodu, a s náramnou důkladností a velmi podrobně vysvětlí, jak se má zacházet se štětcem a s tuší; nikdo se dosud nepokoušel sdělit druhým věci tak, že vyjádří tvary a rysy celé přírody prázdnými slovy. Leckdo si možná pomyslí, že 'Ta-ti-c' poněkud přehání, vyvyšuje se, když nechává celý svět stranou a takhle vytyčuje zbrusu nové zákony, a není mu dost dobré začít pěkně od začátku, od věcí snadnějších a blízkých.

Divná řeč! Vždyť i to, co je nám dáno odkudsi zdaleka, se uskutečňuje tady nablízku, a to, co se učíme zde, koneckonců slouží něčemu velmi vzdálenému.

Čára je zcela běžné zahájení každé kaligrafie, každé malby. Všechny jednotlivé proměnlivé údery nejsou nic jiného nežli různé způsoby našeho zacházení se štětcem a tuší. Krajina tvoří toliko základní náčrt výšky a hloubky, tvary a obrysy věcí tvoří konkrétní síť vnější kresby (*kuo*) a vnitřní kresby (*cchun*). Kdo se omezí jen na ohraničený úsek poznání, ten zůstane omezen jen na jeden vzor. Vezměme například v takto omezeném poznání některou horu nebo skalní vrcholek; malíř, který poznal jen tento jediný vrcholek nebo tuto jedinou horu, maluje stále jen je a nikdy nenamaluje žádný vrcholek či horu jinak, a ty se tak posléze stanou neodmyslitelnými ornamenty jeho díla. Je možné to tak dělat, anebo nikoli? Zůstávají-li tvary a podoby neměnné, malíř se počne starat jen o vzhled svých vnějších a vnitřních čar; zůstávají-li neměnné jeho malířské postupy, stane se naopak vyznavačem nejrůznějších tvarů a podob; má-li zas nedostatky v technice, nevidí nic než pásy hor a řek; postrádá-li úplnou představu o krajině a její vegetaci, zůstane mu ze všeho jen holé schéma.

Kdo se chce v těchto čtyřech ohledech napravit, ten musí začít od zápěstí a jeho pohybu. Je-li zápěstí v souladu s uvolněnou duší, malba získá lehkost a proměnlivost; neztratí-li štětec svou pevnost a jistotu, tvary se nematou. Pevné zápěstí se vyznačuje důkladností, jež neuhne před ničím. Uvolněné zápěstí se zase pohybuje, jako by se vznášelo a tančilo. Kolmé zápěstí pracuje štětcem kolmo nastaveným, užívajíc při tom takzvaného zakrytého hrotu. Nakloněné zápěstí pracuje se štětcem příkládaným šikmo, čímž dociluje vykrouženého půvabu. Rychlé zápěstí se všeho zmocňuje jakoby hrou. Pomalé zápěstí vkládá do každého pohnutí cit. Přizpůsobivé zápěstí vybavuje dílo nenucenou přirozeností. Proměnlivé zápěstí přináší s sebou něco zvláštního, co někdy hraničí se svévolnou bizarností. Originální zápěstí má sklon ke geniálnímu dílu a k zázračné virtuozitě. Božskému zápěstí se krajina sama otvírá a nabízí mu svou duši.

Komentář překladatele

V této kapitole se autor hájí proti předpokládaným obviněním z přílišné abstraktnosti a filosofičnosti svého přístupu a proti originalitě a nezvyklosti svého výkladu. Jeho obhajoba je založena na jednotě vzdáleného a blízkého, konkrétního a abstraktního. Nemohu nevzpomenout aforismus Starého Mistra: „... neboť jít nejdál znamená se vracet!“ Většina obvyklých malířských příruček, jejichž převahu a normativní funkci autor předpokládá (proto předpokládá i jisté zklamané očekávání čtenáře), měla v té době analytický a technický ráz. A pokud tyto příručky jednaly o věcech obecných a filosofických, většinou vystačily s vesměs dosti stereotypními a z obvyklých citací nevybočujícími principy, po nichž pak následoval analytický výklad bez hlubší souvislosti. Autor se známých a zjevných citací téměř nedopouští, analytického výkladu je v jeho rozpravách velmi málo, a největší autoritou je si on sám. Tím vším musel své současníky jistě šokovat.

Tak se tato kapitola teprve v závěru a vlastně jen velmi krátce dotýká titulního tématu, jež je tu více metaforou než technickým návodem, pohybu v zápěstí, jímž se vše začíná a v němž je celé gesto autorovy malby obsažené cele. Zápěstí, volné (prázdné) zápěstí je ostatně zmíněno již v zahajovací kapitole: „Dokáže-li člověk jedinou čarou ve zkratce uchopit celek věcí, jeho myšlenka je tím vyslovena jasně a štětec prokázal své dokonalé umění. Není ovšem pravé malby bez uvolněného zápěstí, tak jako bez pravé malby ztratí zápěstí svou magickou moc; a proto je nech, ať krouží, nech je, ať se vznáší, dej mu spočinout, ať má prostor; a ono vyrazí, jako když se tasí meč, stáhne se jak při loučení, bude umět kruh i čtverec, přímku i křivku, dokáže stoupat i klesat, udrží rovnováhu do obou stran, vyšvihne se po úbočí, smekne se po strži, zlomí se napříč i šikmo, jak voda pronikne hluboko, jak oheň vysoko vyšlehně, to vše jen tak, samo od sebe, bez stínu násilí. A nebude již bezduchých výkonů a žádné pravidlo nezůstane opomenuto; nebude podstaty, do níž bychom nepronikli, a nebude nálady, již bychom nesvedli vyslovit celou.

Jedním rozmachem jisté ruky dostanou hory, řeky, lidé, ptáci, zvěř, trávy, stromy, jezírka, besídky, pavilóny i terasy svůj tvar i prostředí, budou vylíčeny živě, jejich smysl bude vyložen, nálada předvedena, scenerie nastíněna tak, že vždy bude něco zjevné a odhalené, něco zůstane ve stínu či jinak zakryté, obraz se nebude přičít duchovní potřebě lidí, aniž si tito lidé všimnou, jak jej bylo dosaženo.“

Dlouhý úvod ke konečnému vyjádření o různých způsobech svobodného zápěstí je pro malíře důležitý. Ústředním pojmem je zde slovo Pien, změna, proměna, obměna. Jde o to překonat předsudečný stereotyp, jde o to neulpět na jakékoli představě v předmětu i technice malby, aby se mohla uplatnit ona svoboda zápěstí. V tom je ta „prázdnota“, o níž se zde, ale i v první kapitole hovoří s nevyslovenou, ale všem známou narážkou na užití tohoto slova v textech Starého Mistra, například Lao-c', kap. 3, „(světec) vyprázdni sin“ (mysl, srdce), kap. 5, „prázdný a přitom nevyčerpatelný, v pohybu a stále víc vydávající“, kap. 16, „Spějte k nejzazší prázdnotě, vytrvejte v naprostém klidu. Desetitisíce věcí spolu rostou, a já pozoruji, jak se vrací. Jakkoli rozkvetlá, každá se ke svým kořenům vrací, a tomu návratu ke kořenům se říká: Klid.“

Tak má prázdnota zápěstí stejně význam filosofický jako technický. Pro čínské uvažování o estetickém gestu malířském nebo básnickém je toto propojení příznačné.

Není bez významu připomenout, že čínský kaligraf psal své znaky tak, že neměl podepřenou ruku, držel štětec volně bez opory. Patriarcha všech velkých kaligrafů Wang Si-č' (321–379), autor Pavilonu orchidejí, prý řekl: „Ruka má za úkol toliko držet štětec, nikoli jím pohybovat. Zápěstí má za úkol toliko pohybovat štětcem, a ne jej držet.“

Není bez významu historického, že totožnost autora vystupuje v této kapitole do popředí citací vlastního jména: Ta-ti-c' (Mistr Veliké Čistoty). To je přízvisko, jež malíř poprvé užil v přístavním městě Jang-čou na Velké řece (Jang-c') někdy kolem roku 1697, čímž je dáno přibližné datum vzniku celého traktátu.

7. Prvotní jednota

V dotyku štětce s tuší se ustavuje prvotní jednota zvaná *jin-jün*; tato prvotní jednota je ještě nerozlišená, je to původní chaos, a kdybychom se zřekli malířské čáry, nikdo by do tohoto chaosu nevníkl. Namalováním hory mu dáme ducha, namalováním vody mu dáme pohyb, namalováním lesa mu dáme život, namalováním člověka mu dáme myšlenku na únik. Dosáhnout toho, aby se štětec setkal s tuší a spojil se s ní, oddělit *jin* od *jün*, a tak rozebrat onen původní chaos, vstřebat do sebe minulost i přítomnost malby a vytvořit vlastní sloh a vlastní školu, to všechno zmůže člověk svou inteligencí. Neboť nelze stále uplatňovat jen řemeslnou manýru, nevystačíme s tuhou sterilitou, nesmíme zabředat do banality, nesmíme se nechat svazovat, ani se nesmíme vymykat z kloubů, prostě – nelze existovat bez řádu!

V oceánu tuše se ustavuje hluboký duch, zpod hrotu štětce tryská život, na kousku papíru se děje hlubinná proměna, z chaosu křesáme paprsek světla. A není-li při tom štětec pouhým štětcem, tuš pouhou tuší a malba pouhou malbou, pak je to tím, že jsem v tom já, já jsem ten, kdo roztírám tuš, neboť ona se sama nerozetře, jsem v tom já, kdo držím štětec, neboť on se sám nepodrží, tak jako je lůno, jež vrhá svůj plod, neboť nic se nerodí samo.

Tak se z oné původní jednoty vydělují desetitisíce věcí, jež my dovádíme k nové jednotě, abychom dovršili onu prvotní jednotu *jin-jün*, a to je ta nejzazší meta, k níž se můžeme dobrat my na tomto světě!

Komentář překladatele

Zrození malby (rozumí se tušové malby) je v této kapitole vylíčeno jako analogické s kosmickým zrozením universa desetitisíce věcí. Chaos předchází jednotu, z níž se vyděluje dynamický protiklad, jenž je zdrojem veškerého ducha i pohybu věcí, přírody, vesmíru. Tak je třeba vidět a prožívat setkání štětce a tuše, tak je třeba vidět a prožívat zrození tušové stopy a posléze malby, jen na této úrovni může vzniknout skutečný sloh, jenž tu není pouhým přihlášením se k něčemu již hotovému, předem danému. Každé setkání štětce s tuší jako by podle autora bylo vždy novým zázrakem zrození všehomíru, novým třeskem, z něžž to vše povstane. Così neopakovatelného, protože je to malíř, kdo to vše ze sebe vydává, k sobě obrací.

Původní přirozený chaos nesmí být zrušen jakkoli, nesmí být zrušen umělým násilím, zde platí Čuangova již jednou připomenutá metafora: „Vládce Jižního moře byl Šu (Prudký), Vládce Severního moře byl Chu (Náhly), Vládce Středu byl Chun-tun (Chaos). Vládcové Šu a Chu se často scházeli na území Chun-tunově a Chun-tun je vždy znamenitě pohostil. Radili se vládcové Šu a Chu, jak by svému hostiteli Chun-tunovi oplatili tu námahu. Řekli si, že všichni ostatní mají po sedmi otvorech, jimiž vidí, slyší, jedí, dýchají. Jediný on nemá nic. A tak se mu je pokusí vyvrtat. Denně vyvrtali jeden otvor, a sedmého dne Chaos Chun-tun zemřel.“ (Kap. 7)

Spojené pojmy jin-jün vycházejí, jak se dalo předpokládat, opět z Knihy proměn. Jsou to dvě energie, jež generují onen dech (čchi), jenž je matkou všech věcí. V komentářích ke Knize proměn se předpokládá, že jsou to ty rytmické stahy chaosu před rozdělením, tedy snad dokonce něco, co je jen latentním vdechem a výdechem jin a jang. Je to metafora prvotní jednoty, jež však už dýchá, pulsuje, je živá.

8. Krajina

Podstata krajinomalby leží v ovládnutí zákona, jímž se řídí znamení nebe a země.

Krása krajinomalby spočívá v dokonalém zacházení se štětcem a tuší.

Znám-li krásu krajinomalby, aniž jsem pochopil její vnitřní řád, ruším řád samotné krajiny. Znám-li její podstatu, aniž jsem ovládl její pravidla, projeví se to úpadkem malířské metody.

Starí mistři si uvědomili obě tato nebezpečí a pochopili, že se musí dobrat jednoty; neboť dokud zůstane v této jednotě cokoli nejasného, desetitisíce věcí si budou navzájem překážet; jen nebude-li v této jednotě nejasnosti, desetitisíce věcí budou v rovnováze a v harmonii.

Řád obrazu i metoda malby nejsou nic jiného než podstata a krása přírody. Krajina je tvar a podoba přírody. Vítr a déšť, soumrak a jas tvoří atmosféru krajiny. Rozestup a hustota, hloubka a vzdálenost tvoří soustavu krajiny. Podélné a příčné směry, prolákliny a výdutě tvoří rytmus krajiny. Světlo a tma, stín a vyjasnění tvoří výraz krajiny. Soutoky i rozlivy vod, svody mraků i mlh tvoří semknutost krajiny. Sedání a skoky a obraty tvoří pohyb a klid krajiny.

Nebe se měří výškou a světlostí, země se váží množstvím a hloubkou. Nebe spojuje krajinu větrem a mraky, země oživuje krajinu vodou a skálou. Bez všeho toho, co tvoří míru nebe a země, by nebylo nekonečné proměnlivosti krajiny. Každou krajinu spojuje vítr a mraky, a přece se nedá žádný z devaterých krajů říše podříditi stejnému vzoru. Každou krajinu oživuje voda a kámen, a přece se nedají dělit krajiny podle toho, jaký zvolíme hrot štětce.

Velká a širá je krajina. Země měří tisíce mil a mračna ji obepínající sahají desetitisíce mil daleko, ani Nesmrtelný nedohlédne, kolik je skal a útesů, a my to přece obsáhneme a změříme jediným tahem

šťetce, podílejíce se takto s nebem a zemí na jejich nové proměně a prospívání.

Tak vážíme všechny podoby krajiny, měříme šířky i délky země, prohledáváme hlubiny skal, vdechujeme vůni mraků i mlh; obzírajíce ty tisíce mil, jež tu máme před očima, zahlédneme bezpočet dalších pohoří úkosem.

A to vše podléhá mírám nebe a země, neboť nebe má svou míru, již mění ducha krajiny, i země má svou míru, již oživuje dech a tep krajiny. A já mám tento úder svého štětce, jímž uchopím obojí, tvar i ducha krajiny.

Hle, není tomu ještě padesát let, co jsem se sám vyloupl z lůna krajiny; a nemám-li ji zkazit, nechám ji takovou, jaká je. Krajina to byla, jež mne pověřila, abych za ni promluvil, a je to ona, jež ze mne nyní vyvěrá; tatáž krajina, z níž jsem sám před léty vzešel.

Hledaje a nacházeje nejpozoruhodnější horské vrcholky, zaznamenávám je do svého skicáře; ti dva spolu kráčejí ruku v ruce a všechno jsem zas jen já, já, jenž nosím jméno Veliké Očisty!

Komentář překladatele

Touto kapitolou se otvírá královské téma tušové malby – krajinomalba. Pro autora není krajina jedním z malířských žánrů (krajina, portrét, květina, ptáci a hmyz). To není v čínské malířské teorii a ve filosofické reflexi čínské tušové malby nic výjimečného. Už Čang Jen-jüan v době Tchangů (9. stol.) rozlišoval dvě úrovně námětů. Na nižší úrovni to byla architektura, předměty a jiné neoduševnělé věci, jež postrádaly pohyb života a rytmus dechu a nevyžadovaly od umělce nic než řemeslně dokonalou a věrnou nápodobu. Ostatní živé žánry tvořily vyšší kategorii námětů. Tam již šlo o vystižení ducha věcí. S rozvojem literátského malířství se vydělovala především krajina, jako reprezentativní žánr. Sungský básník Su Tung-pcho (1130–1200) dělil malířské žánry na ty, jež byly svázány toliko s „trvalým tvarem“ (čchang sing), a na ty, jejichž meritem byl „trvalý řád“ (čchang li), cosi jako idea věcí. Mezi ty první, nižší, patřily podle něj opět stavby, předměty všeho druhu, zvířata a kupodivu (pro Evropana) i obrazy lidí a portréty. Kdežto k těm vyšším patřily náměty svázané s krajinou a krajinomalbou. To jest krajina sama jako absolutní universum a znak universa, a potom její jednotlivé přirozené prvky: hory, kameny, řeky, potoky, jezera, vodopády stromy, bambusy, orchideje, oblaka, opary. Tito literáti, kteří sami často přebíhali od poezie k monochromní malbě jako přirozenému prodloužení kaligrafie, ovšem mimořádně vyznávali poetiku některých prvků svého přírodního prostředí. S básníkem Su Tung-pcho je například svázán kultovní žánr tušové malby: tušový bambus.

Autorovi Rozprav je ovšem krajinomalba tou výsostnou malbou, jen ona je mu tím malířským gestem, v jehož struktuře se opakuje zrození, pohyb a věčný rytmus universa. Proto se s takovou důrazností zabývá identitou řádu krajiny a řádu krajinomalby, identitou krásy krajinomalby s krásným duchem krajiny samé. Pozor však na to, že touto výsostnou formou života není autorovi jakákoli krajina. Identita řádu a krásy krajinomalby s vnitřním řádem a duchovní

krásou krajiny je podmíněna paradoxním přizpůsobením předmětné krajiny jistému ideálu krajiny. Tato ideace samotné krajiny byla natolik vlastní čínskému estetickému a výtvarnému cítění, že bylo zcela samozřejmé, že malíři malovali jen jistý rod krajiny, ten typ krajiny, který odpovídal onomu významovému spojení, jímž byla krajina označována: šan-šuej, hora-voda. Genus krajiny ležel v tomto jejím bipolárním složení. Ostatně hned v první větě je to řečeno jasně, když se mluví o znameních nebe a země, což je samozřejmý odkaz ke Knize proměn a jejím dvěma prvním hexagramům, jimiž se zakládá srozumitelný pohyb života.

„Nebe se měří výškou a světlostí, země se váží množstvím a hloubkou,“ ta věta odkazuje parafrází ke knize Čung-jung (Vyváženost a obyčejnost): „Tao nebe a země je všeobjímající. Hluboké. Vysoké. Jasně. Dalekosáhlé. Trvalé...“ (kap. XXVI).

„Velká a širá je krajina. Země měří tisíce mil a mračna ji obepínající sahají desetitisíce mil daleko, ani Nesmrtelný nedohlédne, kolik je skal a útesů, a my to přece obsáhneme a změříme jediným tahem štětce, podílejíce se takto s nebem a zemí na jejich nové proměně a prospívání,“ tato věta parafrází odkazuje k téže klasické knize Čung-jung, k celé její kapitole 22: „Pouze ten, kdo dosáhne nejvyšší ryzosti v Podnebesí, je s to plně rozvinout svou přirozenost. Je-li s to plně rozvinout svou přirozenost, je s to plně rozvinout i přirozenost (ostatních) lidí. Je-li s to plně rozvinout i přirozenost ostatních lidí, je s to rozvinout i přirozenost (všech) věcí a bytostí. Je-li s to rozvinout přirozenost všech věcí a bytostí, pak může napomáhat proměňování se a řádnému prospívání nebe a země. Může-li napomáhat proměňování se a prospívání nebe a země, pak může vstupovat v trojici s nebem a zemí.“

9. Způsob vrásnění

Štětec oživuje povrchy hor vrásněním, jelikož se však hory utvářejí tisícími způsoby, nemůže být ani tento malířský způsob jejich ožívání jediného druhu. A přece současní malíři nejednou selhávají ve svých pokusech oživit povrch krajiny, ačkoli samozřejmě ovládají své malířské vrásky zvané *cchun*. Mají však ještě tyto jejich malířské vrásky nějaký vztah k horám?

Hory jsou místy kamenité, místy hlinité, a o nic jiného vlastně nejde než o to vyjádřit jejich kamenitost či hlinitost; jde o zcela konkrétní zvrásnění, a ne nějaké samoúčelné všeobecné vrásnění, jak se praktikuje v krajinomalbě.

Krajinářské vrásnění vychází ze skutečnosti, že rozeznáváme vrcholky různě pojmenované, vyznačující se různými tvary a povrchy, jež dodávají těmto vrcholům různý vzhled; proto se rozlišují i různé typy malířských vrásek *cchun* – jako svinuté mraky, jako sekyrky, len, rozpuštěné provazce, škleby, kostry, klestí, sezamy, šperky, skuliny, oblázky, bezkostěnky – to jsou typy vrásek *cchun*.

Volba určitého typu vrásek se řídí tím, jak se různí horské vrcholky tvarem, a tím, co oživuje jejich povrch; typy hor musí odpovídat typům vrásek, neboť vrásky vycházejí z hor. Horské vrcholky samozřejmě nemohou měnit podstatu a techniku vrásek, ale jsou to vrásky, jež mohou zachovat podobu a dojem, který navozuje ten který horský vrcholek. Kdyby neměly před sebou svůj pahorek, k čemu by byla všechna rozmanitost vrásek? A kdyby pahorek naopak neměl tyto malířské vrásky, čím by se projevil? Různé typy horských vrcholků jsou na existenci vrásek založeny.

A tak jako vrásky mají svá jména, rovněž hory jsou známy pod jmény jako Nebeský pilíř, Jasná hvězda, Lotosový květ, Nesmrtelná víla, Pět starců, Sedm mudrců, Oblačná terasa, Nebeský kůň, Lvíče,

Motýlí obočí, Dřínová zem, Zlaté kolo, Kadidelnice, Kvítek, Kačena, Přilétající husa; všechny horské vrcholky mají svůj pevný tvar a malířské vrásky vyjevují jejich povrch.

Ovšem v okamžiku, kdy rozetřeme tuš a chopíme se štětce, nemělo by smysl čekat, až nás napadne ten správný druh vrcholku a správná vráska. Vždyť sotva dolehne první čára na papír, ostatní čáry ji následují, a jak už jsme jednou užili určitého způsobu, ostatní se začnou přidávat. Prozkoumejte pohyb oné první čáry a obsáhnete celou tu oblast, v níž platí malířské zákony; tvary i obrysy krajiny nabudou na určitosti, zmizí rozdíl mezi způsoby, jimiž užívali vrásek starší mistři, a způsoby, jimiž pracují dnešní malíři.

Tvary a obrysy krajiny jsou ustaveny v čáře, tvorba čáry se ustavuje v tuši, živost tuše spočívá v pohybu štětce, dráha štětce záleží na jeho držení. Tak ten, kdo dobře ovládá štětec a tuš, je uvnitř plný a navenek prázdný. A protože ke všem postupům přistupuje se znalostí pravidla první čáry, ani v nejmenším nezakolísá a nezbloudí.

Jsou ovšem i takoví, kteří navenek plní, zůstanou uvnitř prázdní a bezmyšlenkovitě se přizpůsobují tomu či onomu postupu, majíce vnější tvar hotový dříve, než uvnitř cokoli obsahuje a nese. Proto malíři starověku hledali střední míru mezi prázdným a plným, harmonicky rozvíjeli vnitřek a vnějšek, zdokonalujíce malířskou techniku tak dlouho, až na ní nezůstal žádný kaz či poskvrna; a když se jim dostalo výchovy i uplatnění, pak to, co dělali rovné, bylo opravdu rovné, to, co dělali šikmé, bylo opravdu šikmé, to, co dělali nakloněné, bylo opravdu nakloněné.

Neboť neujde hněvu stvořitele všech věcí ten, kdo nevidí věci, jak jsou, maje před očima stěnu prachu!

Komentář překladatele

Tato kapitola potřebuje zvláštní vysvětlení. Tušové malířství mělo kořeny v kaligrafii, svou povahou tudíž nikdy nepřestalo tíhnout k ideogramu a ve svém způsobu nikdy nepřestalo rozvíjet tušový „rukopis“ jako bohatou varietu tušových úderů, tahů a skvrn. K výbavě i toho nejradikálnějšího obrazoborce patřilo ovládnutí jistého přesně popsaneho instrumentáře tahů, z nichž nejznámější část tvořily takzvané „cchun“, neboli „vrásky“, jimiž malíři charakterizovali obrysy a povrch země (především skal a horských svahů) a jejichž frekvence a způsob užití na druhé straně charakterizoval je samotné. Jen na ukázkou a ve zkratce ocituji, jak byly tyto technické prostředky tematizovány a charakterizovány, technicky i historicky, a tím i slohově, v čínských malířských slovnících.

Cchun zvané Svinuté mraky: název tahu je dosti výmluvný co do jeho podoby. Všeobecně se tento technický tah spojoval se sungským malířem Kuo Si (1020–1190), představitelem severosungské krajinomalby, navíc autorem jednoho z nejznámějších traktátů o tušové krajinomalbě.

Cchun zvané Sekyrky: tahy připomínající záseky seker, rozlišovaly se záseky velké či malé sekery. Tahy velké sekery byly typické pro slavné jihosungské krajináře Ma Jüana (1190–1224) a Sia Kueje (1180–1230).

Cchun zvané Len: tahy podobné rozcupovaným vláknům lnu, zvýrazňující erodované povrchy svahů. Hojně užívané všemi krajináři, ale vývojově spojené s klasiky krajinomalby Tung Juanem a Ťu-žanem z 10. stol.

Tak bychom mohli pokračovat. Některé typické tušové údery dokonce nesly jméno svého malířského „vynálezce“. Například „skvrny Mi“ byly tušové údery, jejichž originální použití bylo připsáno sungskému malíři a kaligrafovi Mi Fejovi (1051–1107). Jiné tahy byly spojovány s jménem toho mistra, který jich nejlépe či nejčastěji užíval.

A patřilo k běžnému malířskému stylotvornému chování malířů, že se užitím určitých typických tušových úderů, čar a skvrn přihlašovali k jistému malířskému předchůdci, vzoru. Mingští eklektici proměňovali malbu až v jakési meta-malování, hru na malování, spočívající v nekonečných citacích a narážkách malířských výrazů a obratů, skládajících jejich vlastní malířský idiom.

A tu jsme u polemického jádra této kapitoly, která je vlastně jakousi čínskou verzí manifestu proti prázdnému manýrismu, který převrací přirozenou povahu věcí a z formálních prostředků pravdivého zobrazení přirozené textury krajiny činí element, jenž vnucuje obrazu vše podstatné.

10. Dělení obrazu

Dělit obraz do tří úrovní a do dvou částí se zdá být krajinářským omylem. Ti, kdo se tomuto omylu chtějí vyhnout, dělí obraz tak, jak se dělí sama příroda. „U Velké řeky končí země Wu, na břehu protějším přibývá hor země Jüe,“ toto je pravé a oprávněné dělení! Budeme-li však kteroukoli krajinu malovat, jako bychom ji krájeli a čtvrtili, každý na první pohled uvidí, že v ní nezůstal ani vlásek života!

Obvyklé dělení obrazu do tří úrovní vypadá tak, že první úroveň tvoří rovná země, druhou úroveň tvoří stromy, třetí úroveň tvoří hory; jak z toho však má divák poznat, co je daleko a co je blízko? Nepodobá se taková do tří úrovní dělená malba tiskařské desce?

Existuje také dělení do dvou částí, a to tak, že dole je scéna, nahoře je hora; uprostřed mezi nimi je obvykle oblak, zřetelně oddělující obě části. Jenže pro všechny tři součásti, z nichž se takto obraz skládá, je třeba napřed připravit celistvou atmosféru, jež by je sjednotila.

A proto neulpívejte slepě na třech úrovních ani na dvou částech, ale dejte přednost prudkému rozmachu ruky; jen pak se projeví síla štětce a my ztečeme tisíce vrcholků a desetitisíce řek a po jakékoli vulgárnosti nebude potuchy.

Vstoupí-li totiž do oněch tří prvků, jež skládají obraz, oduševnělost, pak už nebude tolik vadit, ukáže-li se v tom či onom detailu nějaký ten kaz!

Komentář překladatele

Tato kapitola je vlastně o tomtéž, je duchem podobná kapitole předchozí. Opět se tu hovoří o nebezpečí manýrismu, jenž činí malíře otroky navyklých postupů, figur a konfigurací. V tomto případě se jedná o figury a konfigurace manýry kompoziční. Autor měl dobrý důvod k tomuto varování před nebezpečím manýrismu. Čínská tušová malba svým principem ideačním a ideogramatickým a kaligrafickým měla v sobě více než jiné malířské formy geneticky založenu inklinaci k manýrismu a k prázdné citaci, jež byla zdánlivě tak snadná.

Prostorové řešení čínského obrazu, jeho časoprostorová segmentace má mimořádný význam v souvislosti s absencí lineární centrální perspektivy. Čínské malířství trvalo na ryzí dvojrozměrnosti malířského obrazu. Tak jako jinde v čínské kultuře, v čínském jazyce i myšlení, v myšlení malířském a obrazovém dominuje parataxe nad syntaxí. Symbolický metafyzický princip malířského gesta nachází v čisté plošnosti, rozkladu a znakovém skladu krajiny svůj dokonalý výraz a ideální naplnění. O to více se takové malířství muselo bránit proti prázdné schematizaci. Emancipace obrazu měla v čínské malířské kultuře zvláštní a výsadní postavení. Ještě radikálněji byla uskutečněna později v Japonsku.

11. Zvláštní přístupy

Při malování obrazu existuje šest typů zvláštních přístupů: soustředíme se na scénu a nesoustředíme se na hory, soustředíme se na hory a nesoustředíme se na scénu; scénický kontrast a scénický doplněk; výrazné stěny a hrozivé srázy.

Těchto šest zvláštních přístupů si žádá bližší vysvětlení:

Při *zdůraznění scény na úkor hor* zůstanou obrysy hor holé jako bývají jen v zimě, zatímco prostor scény vyhlíží jarně.

Při *zdůraznění hor na úkor scény* zůstanou zase stromy i ostatní vegetace toliko hrubě načrtnuté a jakoby zimně holé, zatímco hory v pozadí přímo svítí.

Kontrastů docílíme tím, že stromy budou rovné, na rozdíl od rozeklaných a nakloněných skal; necháme-li rovné skály, naklánějí se naopak stromy.

Doplňky vzniknou, když do pustých a tajemně vyhlížejících hor, nejevících známky života, přidáme jednu vrbu, osamělý bambus, můstek či besídku.

Majestátní je scenerie, zbavená jakékoli všednosti; hory, řeku, stromy, to vše ponechá malíř ve strohé prostotě bez jakýchkoli zbytečných detailů; každý tah na takovém obraze ukončí náhle, jako by byl useknut, a to tak, aby se tam, kde je takto ukončen, nevešel už ani nejjemnější vlas štětce.

Pocit *ohrožení* nám vnukají místa, do nichž dosud nevzkročila lidská noha, kam nevede žádná cesta: hornaté ostrovy v zálivu Po-chaj, ostrovy Pcheng-laj nebo Fang-chu, odedávna obývané toliko nesmrtelnými, místa vymykající se jakékoli lidské představě. Taková místa budí v krajině pocit ohrožení. V obrazech dosáhneme takového pocitu strachu a ohrožení nebezpečnými skalními hroty,

příkrými útesy a neschůdnými horskými přechody. V takových místech je ovšem třeba vydat veškerou sílu štětce, neboť jen tehdy je účinek dokonalý.

Komentář překladatele

Tato krátká kapitola hovoří o významovém a citovém akcentování krajiny zvýrazněním jistých jejích komponentů a charakteristik. Náklonnost čínských malířů a teoretiků a kritiků malby k jisté pro nás nejspíš zarážející systematice metod a postupů je zjevná i u Mnicha Okurky, jenž byl celým svým duchem a chováním malířským jakékoli vnější systematice vzdálen. Ale i on, tam kde necítí nebezpečí vyprázdnění takové systematiky (jako tomu bylo u dvou předchozích kapitol), zcela běžně užívá jejího jazyka, toho jazyka, který byl všem těmto malířům vlastní.

První dva z předvedených typů je třeba chápat jako kontrastní využití dvou plánů obrazu, předního a zadního. Zadní plán je reprezentován horami (šan), přední plán je označován ťing, tedy scéna, scenerie, pohled, výhled, to, co máme před očima.

12. Lesy a stromy

Staří mistři malovali stromy ve skupinkách po třech či pěti, po devíti či deseti kmenech. Malovali je osvětlené nebo ve stínu a malovali je z různých stran. Tak měl každý strom svou tvář i velikost, stromy tím získávaly dokonalou životnost.

Můj způsob malování borovic, cypřišů, starých jasanů nebo akátů spočívá v tom, že mám-li několik kmenů, tři nebo pět, vypadají jako roztančení bojovníci, klekající si a hned zas se zvedající, pyšně si vykračující nebo v sevřeném šiku pochodující. Tu silou, tu zas něžně vedu štětec i zápěstí, přidrží se vesměs téhož způsobu jako při malbě kamenů a skal. Prsty svírají štětec, možná pěti, možná čtyřmi nebo i jen třemi prsty, jež se pohybují tak, jak zápěstí krouží, jak se vysouvá či stahuje předloktí, to vše podřízeno jediné síle. A když dosáhne štětec při svém pohybu bodu nejvyššího zatížení, tu pak musí od papíru odlétnout a vznést se, aby rázem zmizela a rozplynula se všechna ta jeho prudkost. Jen tak docílíme ryzího oduševnění i prosté krásy v místech světlejších a tmavších.

Velké hory mají tentýž způsob, neboť není ostatně jiného způsobu, který by byl hoden toho, abychom jej užívali.

Tak tedy v surové prostotě hledáme rozbitou podobu. To je ovšem něco, co se nedá povědět slovy.

Komentář překladatele

Malíř končí slovy, jež nám připomínají slova Starého Mistra: „Tao je věčné beze jména, ve své surové prostotě tak malé, a přece si je nikdo ve světě nedokáže podmanit.“ Surová prostota, jež v originále má podobu ideogramu neopracovaného dřeva, byla Starému Mistru a nepochybně i našemu malíři synonymem Taa, toho, co je poslední celistvou jednotou, oním nevýslovným, o němž Wittgenstein řekl: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“ – „Existuje ovšem nevyslovitelné. To se ukazuje, je to mystično.“ Tak čínský malíř ukazuje, co je nevýslovné, co je tajemné. Tak zenové myšlení z poloviny 17. století jediným gestem poukazuje ke kořenům.

Je ovšem třeba mít na mysli, že skepse k možnostem slova a řeči byla vlastní všem velkým myslitelům Číny. Dokonce i Konfucius neopomene prohlásit: „Nebesa nemluví. A přece čtyři roční doby jdou svou cestou a steré druhy tvorů se rodí. A přece nebesa nemluví.“ (Hovory XVII, 19)

13. Vlnobití moře

Moře se vzdouvá, hory se do sebe hrouží, moře něco pohlcuje a něco zas chrlí, hory se klenou, nachylují. Moře povznáší ducha, hory rozněcují tep. Hory stoupají vzhůru svými vrcholky, vrší se hřebeny skal, přetínají se údolími, propadají se ve stržích, rozeklané, vysoké, cíl větrů a mlh, jinovatek, mračen a oblaků. V tomto se podobají vzdušné hladině moře, jeho pohlcování a chrlení, aniž by povznášely ducha tak jako moře.

Jestliže se hory chovají jako moře, pak také moře se může chovat jako hory. Volné moře, mořské tůně, vyzývavý chechtot moře, nestvůrné preludy moře, jeho skákající velryby a létající draci. Ranní příliv se podobá horským hřebenům. V tom se moře chová jako hory, a nikoli že se hory chovají jako moře.

Takto se samy od sebe chovají hory i moře a člověk má zrak, jímž to vidí. Například ostrovy Jing-čou, hory Lang-jüan, Žuo-šuej, ostrovy Pcheng-laj, hory Süan-pchu, ostrovy Fang-chu; a i když je takových míst po celé zemi rozeseť jako kamenů na šachovnici či hvězd po obloze, přesto můžeme odvodit jejich vodní prameny i dračí žíly.

Ovšem ten, kdo se zmocní moře na úkor hor nebo hor na úkor moře, nedospěje nikam. Můj přístup je tento: hory jsou moře a moře jsou hory, a hory i moře rozumějí, jak já je vnímám, neboť vše záleží jen na lidské spontánnosti tuše a štětce.

Komentář překladatele

Zákonitě se jako jeden z elementů krajinomalby objevuje element vody. Trochu překvapivě reprezentován mořem, oceánem, jenž nebyl tak častým námětem čínských malířů jako u malířů japonských, což bylo vzhledem k ostrovní povaze Japonců jen přirozené. Možná volil malíř pro své podobenství přirozených energií a jejich účasti v zobrazení mocných sil přírody tuto finální a nejmocnější podobu vod pro její krajnost a extatickou mocnost. Možná tu více než malířská praxe hrála roli četba Mistra Čuanga, u kterého na rozdíl od Starého Mistra představa moře a oceánu vystupuje často. Není tudíž náhoda, že většina místních jmen, v jeho článku citovaných, se vztahuje k ostrovům a místům mytologickým, tak jak je uvádějí klasické a jiné staré knihy (Historikovy zápisky, Klasická kniha listin aj.).

Vodní prameny a energetické trasy (doslova: dračí žíly) přebírají termíny běžné v eko-energetickém systému feng-šuej (vítr-voda), který staří Číňané rozvíjeli, aby dokázali uhadovat dobrá a špatná místa v krajině, dobré a špatné umístění lidského bytu v něm. V autorově době byly tyto systémy integrovány do teorie i praxe krajinomalby (Wang Jüan-čchi, 1642–1715).

Závěr patří lidské spontánnosti, svobodnému gestu, jímž člověk dává průchod štětcí i tuši. Opět tu musíme připomenout ten původní obrazný termín, kterého zde autor použil. Spontánní gesto je zde vyjádřeno slovy feng-liou (vítr a proud). Tento termín má v čínské estetice dlouhou tradici. Objevil se v době stoiků a hedonistů inspirovaných neotaoismem (především založeným na výkladu Mistra Čuanga) mezi 3.–5. stoletím a dále vystupoval jako alegorický symbol onoho „romantického“ typu básníka.

14. Čtvero ročních dob

Kdykoli malujeme scenerii čtyř ročních dob, atmosféra je různá, světelné podmínky jsou jiné, a my můžeme přikročit k dílu až po důkladném pozorování a po zvážení všech důsledků. Staří vylíčili povahu různých přírodních scenerií ve svých básních.

O jaru říkají, že

*„pokaždé stejně vyrážejí z písčiny stébla trav,
nadlouho splývají v jediné řeka i mrak...“*

O létě praví, že

*„pod stromy uléhá stín,
poříční vánek tu chladí...“*

O podzimu říkají, že

*„sychravé hradby obzírám
přes lesy zelené tmavé...“*

O zimě se říká, že

*„bez konce je cesta, můj štětec jde dál,
jezíčko chladné, má tuš jde hloub...“*

Jsou ovšem zimy, jež se vymknou zvyklostem kalendáře. O jedné takové se v básni dočtete, že

*„pořídka sněhu, nebe je vlahé,
ač Nový rok blízko, dlouží se den...“*

Nadešel čas zimy a básník jako by postrádal ten pravý zimní pocit. A najde se i báseň, v níž se praví, že

*„je konec roku, dny se jasní,
nebe se jasní přes závěje sněhu...“*

Kdybychom se ovšem rozhodli převést poslední dvě básně do malby, zjistíme, že ony dloužící se dny v počasí nepříliš studeném či ona obloha jasnící se přes závěje sněhu přestanou v malířském obraze znamenat jenom výjimečný druh zimy, ale mohou se vztahovat i ke kterékoli z ostatních tří ročních dob, z nichž jinak má každá svůj čas.

Naskytnou se také dni, kdy je zpola jasno a zpola zataženo, například –

*„za okraj mračen se jasný měsíc skryl
a slunce úkosem svítí po lemu deště...“*

A jindy je vlastně ještě docela jasný den i při tom šírání, jež se snáší na krajinu, hle tyto verše –

*„to není soumrak slunce v západu,
to se jen obzor zlehka zatáhl...“*

Sbíral jsem tyto původně básnické náměty, jako by to byly náměty malířské, a nepřišel jsem na jediný, jenž by neodpovídal některé z ročních dob. Tak se nám před očima mění hory i oblaka s časem.

Uvedl jsem všechny ty verše i proto, abych ukázal, že malířství má přístup i k námětům obsaženým v poezii. Nebo snad není poezie tou *dhjánou* uskutečňující se i v malbě?

Komentář překladatele

Střídání ročních dob, pozornost k jejich zvláštnostem, to patřilo k základním principům čínské poezie a ovšem i malířství, poté co spojilo svůj osud s poezií. Proto zařadil tchangský malíř Ťing Chao (první pol. 10. století) mezi svých šest hlavních principů malířství jeden, který nazval čínsky ŤING čili scenerie. Za Sungů malíř Kuo Si tento aspekt krajinomalby ještě rozvinul. On také výrazně spojil časovou definici krajinomalby s modely básnickými citací množství dvojverší: „Nejkrásnější staré verše byly ty, jež slýchal recitovat otce, a které byly nadány silou vnukat ty nejkrásnější city a myšlenky a poskytovat náměty maleb.“ V tom jej následuje i náš autor, když do posledních slov ukládá souvislost přírodního času a proměn krajiny na straně jedné a souvislost lyrismu básnického a malířského na straně druhé. Právě v tomto kontextu se pak připomíná esenciální totožnost zenové dhjány (meditace, kontemplace) s aktem malířským i básnickým!

15. Vzdálení zvířenému prachu

Člověka, jemuž věci zakryjí výhled, záhy pohltní zvířený prach světa. Člověk, jenž se nechá věcmi ovládat, vystaví své srdce úmoru. Kdo s takto zmořeným srdcem přistoupí k malbě, ten se už předem připravil o naději na úspěch. Kdo se tak do prachu zasutý chápe štětce s tuší, ten si už předem svázal ruce. To jsou situace, jež přivádějí člověka do úzkých a jenom mu škodí, nic mu nedají a nepřinesou mu ani žádnou radost.

Já dovolím věcem jen tolik, aby stínily zas jenom věcem, necht' se prach zas jenom s prachem mísí; mé srdce ať zůstane nedotčené, protože jen s nedotčeným srdcem mohu malovat.

Malovat umí dneska kdekdo a přece až dosud nikdo nedokázal namalovat univerzální obraz, *i-chua*.

V malování je myšlenka hlavní. Dosáhne-li myšlenka úplnosti, náš duch se zaraduje, protože se mohl projevit, a naše malování sestoupilo do hloubek, jež nikdo nezměří.

Zdá se mi, že to dosud nikdo neřekl dosti jasně, a proto jsem tuto svou myšlenku rozvedl s obzvláštní důkladností.

Komentář překladatele

Následující kapitola je ze všech textů rozprav nejbliž zenovému (čchanovému) habitu malíře Mnicha Okurky. Idea srdce (mysli), čisté, nedotčené, průzračné, jako toho orgánu, jímž jedině vidíme věci, jak jsou, to je představa, jejíž kořeny jdou k Šestámu Patriarchovi Chuej-nengovi. Vidět svět tak, jak je, ale nenechat se jím pohltit, nedovolit prachu tohoto světa, aby nám zastřel zrak i mysl, to je podstatné, to je nakonec to skutečně rozhodující pro výsledek našeho malování. Jen tak vznikne obraz, jenž je obrazem jednoty, té jednoty, o níž víme, že je synonymem Cesty Tao. Takže to je smysl toho jakoby z kontextu vytrženého připomenutí obrazu jedné čáry. Tak jako tolikrát u nejvýznamnějších čínských filosofických a kulturních textů ocitáme se v průsečíku slovní hříčky, kterou se autor dotýká toho, co je nevýslovné a nevyslovitelné.

Posvátnost malířského aktu neznesvěcená vulgárností a trivialitou všednosti byla zakotvena v čínské tušové malbě od svého počátku. Hned první historik této malby, tchangský Čang Jen-jüan v 8. stol. n. l., se vyjadřuje kriticky na adresu soudobých malířů: „Pokud jde o současné malíře, jejich štětce a tuše jsou poskvrněny světským prachem a jejich barvy se smíchaly se špinavým blátem. Tak jen kazí hedvábí, na němž si myslí, že malují. Jak by se taková práce mohla ještě nazývat malbou?“ A o něco pozdější kritik Ťing Chao, z jehož hlavních principů malířství jsme citovali v komentáři k předchozí kapitole, rovněž pamatoval na čistotu mysli svou kategorií: imaginace. Schopnost imaginace lidského myšlení byla ještě dříve zakotvena v teorii literární: „Znaky a podobami se dorozumívá duch, unášený proměnami citů. Věci naléhají svou podobou, mysl odpovídá řádem...“ (Liou Sie, 6. stol.)

16. Zbavení vulgárnosti

Hloupý člověk pochopí právě tolik, co člověk vulgární. Tak jako by hlupák mohl být moudrý, kdyby neměl zatemněný rozum, tak by i vulgární člověk mohl být čistý, kdyby nebyl tak povrchní. Tak vulgárnost vyvěrá z hlouposti a hloupost pramení ze zatemněné mysli.

Proto nemůže být dokonalý člověk než prozíravý, osvícený. V důsledku své prozíravosti se mění, v důsledku své osvícenosti se vyvíjí. Vnímá situace, aniž by jim vnucoval pevný tvar, a zachází s tvary, aniž by na nich nechával stopy. Nanáší tuš tak, že vypadá, jako by tu byla odjakživa, a se štětcem zachází tak, že se zdá, jako by ani nic nečinil. Na stopě papíru vládne celou přírodou i krajinou a veškerými věcmi i tvory a jeho duch zůstává přitom nedotčen, jako by to všechno nebylo nic. Hloupost ustupuje, rodí se moudrost, vulgárnost mizí, dostavuje se čistota.

Komentář překladatele

Krátká kapitola jako by pokračovala a dále rozvíjela myšlenku duchovní čistoty a tvořivé noblesy malířské. Duchovní čistota je klíčovou kategorií čchanového buddhismu, jeho kontemplativní religióznosti i jeho estetické tvořivosti. Pro ty, kdo sdíleli učení a život Čchanu, bylo všechno vnější (včetně malířského vnímání a vyjádření světa) přijatelné jen jako projekt čisté, transparentní vnitřní zkušenosti. Inteligence, vnitřní osvětlení, moudrost jsou tím duchovním okem, jímž malíř nazírá skutečnost, a jsou tou myslí, jež vede zápěstí, štětec i tuš. Pak i to, co má tvar, na tvaru neulpívá a přesahuje jej. Transcendence malířského gesta a obrazu je v jeho transparentnosti.

17. Jednota s písmem

Tak jak je tuš schopna vršit a budovat tvary hor a řek, štětec je s to naklánět a převracet jejich obrysy. Jenom se nesmíme omezit na jediný kopec a na jedinou řeku.

Všichni malíři minulosti i současnosti bez výjimky dospěli k nezvratnému přesvědčení, že je třeba nabrat oceány tuše, vzít do rukou hory štětců, abychom vyzkoušeli co možná všechny jejich možnosti.

Jen tak nic neopomeneme a vše obsáhneme – osm světových stran, devět dílů světa, patero posvátných hor i čtvero oceánů.

Svět se nikdy nedržel jednoho způsobu a také příroda nezůstala u jednoho nadání; neprojevuje se jen v malbě, projevuje se rovněž v kaligrafii.

Tak mají kaligrafie a malířství sice odlišné prostředky, ale cíl mají stejný. Prvotní čára je základ kaligrafie i malířství, jenž jim byl oběma předem dán. Kaligrafie i malba jsou pak mírami existence prvotní čáry. A jestli někdo chápe jen tyto míry zapomínaje při tom na jejich společný kořen, bude jak ten, kdo pro své potomky zapomněl na předky. Stejně jako se ten, kdo pochopil jen neustálou změnu minulosti a současnosti, podobá člověku, jenž pro samotné věci zapomíná, že sem byly dány přírodou.

Příroda ovšem mohla obdařit člověka způsobem malby, ale nezajistí mu už to, že jeho dílo dosáhne vytčeného cíle. Příroda mohla nadat člověka malbou, ale neobdaří ho jejím praktickým rozvíjením; ale odhodí-li člověk tento způsob, aby si svým dílem dobyl úspěch, opustí-li základy malby v honbě za novotami, znamená to, že v něm už není to, co sem bylo dáno přírodou, a tak ani jím vytvořené kaligrafie a obrazy nebudou mít dlouhé trvání.

Příroda dá člověku jen tolik nadání, kolik on může přijmout; ten, kdo má velké porozumění, je hodně nadán, ten, kdo má malé porozumění, je málo nadán. Tak měly kaligrafie i malířství odevždy svůj základ v přírodě, ale jen člověk je mohl zajistit a uchovat. Tak nikdo z těch, kdo byli přírodou obdařeni nadáním a vyznačovali se větším nebo menším lidským poznáním a porozuměním, nezůstal bez způsobu kaligrafie a malby. A přece vždy znovu dochází k jejich jednostrannému rozšíření. To je ten důvod, pro který jsem napsal toto pojednání o jednotě s kaligrafií.

Komentář překladatele

Kaligrafie byla u zdroje té změny malířského paradigmatu, který vedl čínské malířství na dráhu tušové malby. „Tak mají kaligrafie a malířství sice odlišné prostředky, ale cíl mají stejný,“ říká autor po způsobu mnoha teoretiků čínské tušové malby před ním. A dodává, že zákon prvotní a jediné čáry platí stejně v kaligrafii jako v malířství. Poněkud neústrojně, bez zjevné souvislosti s tématem kapitoly, se v prvním odstavci hovoří o vztahu jedinečného s obecným, o nutnosti co nejširšího poznání a zkušenosti předtím, než si můžeme být jisti, že uchopíme štětec v té jedinečné chvíli tím jediným pravým způsobem. Hory štětců a oceány tuší jsou zapotřebí k tomu, aby se dílo možná jedné jediné chvíle stalo legitimním dědicem všech možností, jež jsou v těchto géniiích malby obsaženy. Čtenáři klasických poetik se zde vybaví několik vět z kapitoly o kritice v knize Duch básnictví řezané do draků: „Tak každý musí přehrát tisíc melodií, než pochopí, co je hudba, musí prohlédnout tisíc mečů, než pozná, co je to zbraň, tak pro porozumění všestranné platí, že předchází mu obhlédnutí co nejširší. Strmé skály musí znát ten, kdo hodlá zpodobnit malé návrší, necht' napřed projde zelenými vlnami moře ten, kdo by chtěl vylíčit polní strouhu.“ Literární kritik Liou Sie z počátku 6. stol. n. l. hovoří o předpokladech hermenutického horizontu kritika a jeho slova se stala proslulými, takže jejich dikce prosákla i do textů, hovořících o horizontu tvůrčím a hloubce díla.

Osm světových stran, devět dílů světa, pět posvátných hor i čtvero oceánů – toto rozvržení světa sleduje kosmologický zeměpis taoistický inspirované knihy Chuaj-nan-c (Liou An, asi 175–122 př. n. l.).

18. Poslání a nadání

Od nejstarších dob lidé vkládali svou představivost do štětce s tuší a vyjadřovali se krajinomalbou. Tak reagovali na pohyb skutečnosti, aniž mu sami podléhali, tak tvořili dílo, aniž se na čemkoli podíleli, tak si zajišťovali jméno, aniž sami sebe ukazovali; jedině kulturou tuše a uměním štětce, jež ovládli, brali na sebe celý vesmír, když předtím pochopili podstatu krajiny a krajinomalby.

Tou tuší, kterou nanáší, bere na sebe malíř poslání kultury; tím štětcem, který drží a ovládá, bere na sebe malíř poslání života; tou krajinou na sebe bere poslání stvořitele; těmi vnějšími a vnitřními čarami na sebe bere poslání malířského průkopníka; zelenými vlnami oceánů na sebe bere poslání věčné přírody; poslední louží na sebe bere poslání prchavé chvíle; nečinností na sebe bere poslání díla; jedinou čarou na sebe bere poslání všech čar; uvolněným zápěstím na sebe bere povinnost prokázat své poslání.

Ten, kdo na sebe vzal všechna ta poslání, musí mít napřed nadání, jež tato poslání vyžadují. Teprve potom je může uskutečnit ve své malbě, neboť kdyby toto nadání neměl, uvázl by ve sprosté povrchnosti a nesplnil by pravý smysl a účel oněch poslání.

Navíc jsou tu poslání, jež sama příroda vložila do hor, a těchto poslání je bezpočtu: majestát, s nímž hora zaujímá své místo; duch, jenž ji oduševňuje; schopnost proměny, kterou se mění před užaslým zrakem; lidskost, pro kterou v ní vždy znovu klíčí nový život; pohyb, kterým křížuje své svahy sem a tam; klid, ve kterém nacházejí útulek ti, co se schovávají; velebnost, s níž pokorně sklánějí hlavu horští velikáni; mír, zvoucí k pomalým procházkám; bezpečí v kruhu semknutých kopců; moudrost čisté duše; vytříbenost půvabů; odvážnost proláclin; hrozivost srázů; vznešenost nebetyčných vrcholů; mohutnost skalních masivů; laskavost mělkých údolí.

Toto jsou přirozená posláná, kterými příroda nadala hory, a nikoli vlastnosti, kterými by hory obohacovaly přírodu. Také člověk přijímá posláná, které mu příroda dává. To však nejsou posláná hor přenesená na člověka, z čehož vyvozují, že hory mají posláná, jež jsou jim vlastní, a tato svá posláná nemohou přenášet na jiné; a proto ani „ušlechtilý člověk“ by neměl svůj humanismus převádět na slastné prožívání hor.

Nadto, mají-li hory svá posláná, jak bez nich mohly zůstat řeky? Řeka není nečinná ani bez posláná. Jejím posláním je síla, s kterou se rozlévá široko do kraje a zavlažuje daleké okolí; oddanost, s níž se podrobuje zákonům; cesta, kterou se ubírá nekonečnými vlnami; odhodlanost, která ji vede peřejemi; pravidelnost, s níž všechny víry a vzbouřené vody srovná do jediného proudu; pronikavost, s níž naplní dálky a dosáhne všude; dobrota, která je v její čisté svěžesti; vůle, s níž přes všechny zákruty a ohyby směřuje na východ. Tak nabírá řeka svá posláná mezi mořským přílivem a hlubinou zálivů, a kdyby tato svá posláná neuplatňovala ve svém chování, nemohla by nespočetnými koryty oblévat krajinu a neprotékala by všemi žilami a tepnami země pod nebesy!

Člověk, jenž vidí posláná jen v horách a nevidí je v řekách, podobá se tomu, kdo odmítá vidět břehy toho moře, ve kterém se potápí, nebo se podobá člověku, jenž stojí na břehu nechápe, že pod sebou má širý oceán. Moudrý je ten, kdo ví o břehu, když jej unášá proud, a dovede se radovat z řeky již při zaslechnutí horského pramene.

Nepochopíme-li posláná hor, nevidíme prostor země pod nebesy; nepochopíme-li posláná řek, nevidíme dálku této země. Kdyby se hora nestýkala s řekou, neviděli bychom obtékání krajiny, kdyby se řeka nestýkala s horou, neviděli bychom obepínání krajiny. A kdybychom nevnímali vzájemné vztahy hor a řek v krajině, jejich obtékání a obepínání by ztratilo smysl; kdyby se toto obtékání a obepínání neozřejmilo, kultura tuše i pohyb štětce by ztratily směr. Jen najde-li štětec s tuší svého mistra, dostane obtékání řek

i obepínání hor v krajině svůj smysl. A má-li v krajině toto obtékání a obepínání svůj smysl, poslání krajinomalby se naplnilo.

Naše vlastní lidské poslání v krajinomalbě nespočívá pak v rozlehlosti, ale ve schopnosti ji omezit, nespočívá v mnohosti, ale ve schopnosti ji zjednodušit, protože bez zjednodušení bychom nemohli vyjádřit mnohost a bez omezení bychom nedokázali vyjádřit rozlehlost.

Vězte, že naše poslání není ve štětcí, ale v té možnosti přenášení, kterou nám poskytuje, naše poslání není ani v samotné tuši, ale v té možnosti vstřebávat, kterou nám nabízí.

Poslání není v horách, ale v té možnosti klidu, kterou nabízejí, poslání není ani v řekách, ale v té možnosti pohybu, kterou dávají.

Nespoléháme na tradici, ale opíráme se o její kulturu, nespooléháme na modernost, ale opíráme se o její bezpředsudečnost. Tradice se bude s moderností snášet a malířství vytrvá, bude-li prodchnuto těmito poslánímí, toť vše!

V souhlase s tím osvědčí všechna tato poslání věrnost pravidlům tuše a štětce, v nichž se všechno řídí jediným a jediné se řídí vším, neboť pravé nadání je to, jež se neodvolává na hory ani na řeky, ani na štětec s tuší, ani na tradici s moderností, ani na světce a mudrce, ale spoléhá na to, co je v něm!

Komentář překladatele

Závěrečná kapitola sumarizuje obecný úděl malby ve vztahu k nadání, jež splnění toho údělu předpokládá. Napětí mezi vnímáním pohybu světa a života a vnitřním klidem je autorovi zárukou. Pozorné čtení tohoto posledního textu je podmínkou porozumění autorovu myšlení, jež důsledně sleduje ideu totální integrace těla i ducha malby, přirozeného života a jeho malířské metafory, jsoucnosti i bytí díla, estetiky a ontologie obrazu. To vše v obhlédnutí co nejširším od kořenů lidské představivosti a imaginace až k nejsoučasnějšímu gestu básnickému a malířskému, nadanému jak vlohou přirozenou, tak vším, co do této chvíle v tradici bylo vytvořeno.

Závěrečný esej je vyjádřením emancipace malířského gesta, události malby.

Zároveň s tím je tu však potvrzována ontologická souvislost fiktivního světa malby a přirozeného světa přírody, krajiny jež je v samých základech čínského lyrismu.

Doslov

Tao-ti neboli Š'-tchao, občanským jménem Ču Žuo-ti, mnišským jménem Kchu-kua neboli Hořká okurka, se narodil roku 1641 ve městě Kuej-lin v jihozápadní čínské provincii Kuang-si, což je dost daleko od typických malířských oblastí, kde se později usadil, kde tvořil a byl uznán za malířského velmistra své doby

Jeho životní situace byla určena jeho královským původem. Narodil se jako Ču, jedenáctý potomek jednoho z princů panovnického rodu dynastie Ming, toho rodu, jenž v krvavých bojích v polovině 17. století odcházel ze scény jako poslední představitel národní dynastie čínské. Pak už vládli jen Mandžuoové.

Ani malířův otec Ču Cheng-tia neuspěl ve svém pokusu nástupnickém. A tak když padl Nanking, druhé hlavní město Mingů, do rukou Mandžů a jejich domácích spojenců, chlapec byl odvezen jedním ze sluhů ze vzdáleného sice, ale nyní již také ohroženého Kuej-linu do bezpečí. A brzy přijal buddhistickou řeholi, nejspíš jako přirozený akt sebezáchovy. A s řeholí postupně i přezdívky Tao-ti, Jüan-ti a Čchao-ti. Jeho světské přízvisko bylo Š'-tchao, pod nímž je jako malíř nejvíce znám. Sepsáním osmnácti malířských rozprav pak proslavil svůj pseudonym Kchu-kua che-šang, neboli „Mnich Hořká okurka“, neboť jej dal tomuto textu do titulu. Počet malířových jmen tím však zdaleka není vyčerpán, vždyť slovník malířských signatur V. Contagové jich uvádí ne méně než dvacet. Zvláštní význam má jméno Ta-ti-c', které se vyskytuje v Rozpravách a stalo se důležitým indikátorem místa a času Rozprav.

Jinošská léta strávil Tao-ti pod kuratelou svého staršího bratra, mnicha Che-tchana, s nímž prošel křížem krázem krajinu Jižně od řeky (Ťiang-nan), zahrnující dnešní provincie An-chuej, Ťiang-su a Če-ťiang. Poslední dvě byly tehdy již tradičními centry buddhismu

a zároveň nejvýraznějšími středisky malířského dění. Tak v letech 1650 až 1660, zdá se, mladičkový novic buddhismu i malířství poznal na vlastní oči nejskvělejší malířské partie čínské krajiny, jako jsou povodí řek Siao a Siang a jezera Tung-tching v provincii Chu-nan, horské masivy Lu-šan a Chuang-šan v Ťiang-si a An-chuej, dodnes představující tvarové a tematické topoi klasické tušové čínské krajinomalby. Malířovi životopisci zároveň v té době zaznamenávají jinochův prohloubený styk s vyhraněným učením sekty Čchan (jap. Zen), jejíž myšlení mělo zásadní význam v dějinách pozdní čínské malby a pro Tao-ťiovo dílo teoretické bylo hlavní filosofickou inspirací.

Někdy v druhé polovině šedesátých let přešel Tao-ťi do klášterů v okolí města Süan-čcheng v podhůří Ťing-tchingu v provincii An-chuej. Tamějších více než deset let života uspíšilo významně Tao-ťiovo umělecké zrání. Kouzelná krajina kolem Süan-čchengu, druhá cesta na pohoří Chuang-šan a přátelství s literátem, básníkem a malířem Mej Čchingem (1623–1697), jenž jej seznámil s tvorbou velkých an-chuejských malířů. Patřilo k nim dílo nedávno zesnulého mnicha Chung-žena, byl mezi nimi krajinář Čcheng Suej, krajinář Čcha Š'-piao (1615–1698), dále Mej Čchingův mladší bratr Mej Keng, krajinář a malíř květinových zátiší, básník a kaligraf. S těmi a ještě dalšími, dnes možná méně známými básníky a malíři a kaligrafy, tvořili tehdy v An-chuej literární a malířskou společnost, jež nepochybně ovlivňovala a rozšiřovala Tao-ťiovu literární, malířskou i lidskou zkušenost a pomáhala jeho sebeuvědomování. Jeho Rozpravy o malířství (Lun-chua), tento jeho formálně i myšlenkově nejuceleňší traktát o podstatě a metodě malířství, zvláště pak malířství tušového a krajinomalby, se datuje právě do těchto let. Zdá se, že toto nesmrtelné dílo malířské reflexe se rodilo z živé potřeby přesně formulovat a soustavněji vyložit myšlenky a názory, jež mladého malíře napadaly a znepokojovaly v živém dotyku s tvorbou a s názory současníků a vesměs starších přátel. Možná se tím dá vysvětlit i místy útočný a polemický ráz textu. Malířské rozpravy Mnicha Okurky

rozhodně nevznikaly v tiché klauzuře, vybízející k pokorné meditaci nad zázrakem malířského znovustvoření světa. Možná mají pravdu ti, kdo datují tento pozoruhodný text do prvních let 18. století, tedy do poslední dekády malířova života, opírajíce se při tom o nesporný fakt, že autorské jméno, jež malíř cituje v šesté kapitole, začal užívat až v přístavním městě Jang-čou po roce 1697. To ovšem prokazuje jen datum konečné verze rukopisu, jenž se mnohem spíše rodil postupně v dlouholetém dialogu, ve vytrvalém proudění názorů a v naléhavém obklíčení tvůrčích činů autorovi blízkých i protivných.

Literátská tušová malba prožívala v 17. století v Číně svou velkou renesanci.

* * *

Co je tušová malba, co je literátská malba? Je to lyrická verze dálnovýchodního malířství, anebo naopak – a stejně pravdivě – malířská verze čínského lyrismu. V tomto estetickém prožívání světa se, jak mnohokrát stvrzují Malířské rozpravy malíře Mnicha Okurky, vzájemně podporují malba, kaligrafie a poezie jako tři aspekty lyrického zrcadlení světa a výrazu člověka v prostředí čínských literátů.

Literátská malba se konstitovala za Sungů (960–1279) a v téže době se ustavila i její řeč, teoretická reflexe prolnutá duchem a jazykem soudobé čchanové filosofie a soudobého neokonfucianismu s četnými odkazy k archetypálním pramenům, představovaným texty Mistra Čuanga a Knihy proměn (I-ťing).

V 17. století bylo zcela běžné hovořit o poezii a malířství jazykem čchanu (zenu) a mnišský statut autora Malířských rozprav měl s tím málo co do činění. V 17. století bylo zcela obvyklé explicitní ztotožnění tvořivého aktu malby a básně s událostí zenové zkušenosti. V naší Národní galerii je krajinářské album nezjištěného autora, v jehož komentáři se výslovně hovoří o „malířské dhjáně“, malířském čchanu, tak jak to činí Mnich Okurka ve svých Malířských rozpravách.

Jeho malířské rozpravy jsou sice vynikajícím, ne však ojedinělým textem, kterým v Číně malíři, sběratelé, básníci a kritici reflektovali malířské umění. Čínský obraz doslova obklopuje literatura. Čínské básnictví obrozovalo inspirační zdroje, určovalo náměty, čínský lyrismus otvíral nová emocionální zřídla a utvářel estetická východiska. Mimořádně četná malířská literatura v glosách, traktátech, esejích a komentářích precizovala technické předpoklady, vytyčovala estetická maxima a udržovala kontinuitu základních principů tvorby, zatímco filosofické texty formovaly duchovní prostředí obrazu a ideologické postoje malířů.

Psané slovo vstoupilo poměrně záhy do obrazu i přímo. Působilo bezprostředně jako grafický a významový člen malířské kompozice, jako kaligrafický titul, rozvedená signatura a datace, básnické či filosofické motto, kritický či oslavný anebo dedikační kolofón, autorské a sběratelské pečeti. Literátská malba byla bytostně založena v mnohostranné kontaminaci malířství s literaturou, ve výrazném a významném spojení malby a textu, malování a kaligrafie. Hovoří-li Mnich Okurka o totožných kořenech malby a kaligrafie, neříká v čínském kontextu nic nového. Stejně tak není ničím neobvyklým – opět v čínském kontextu – cituje-li ve svých malířských úvahách čínské básníky, jejich verše či spíše dvojverší, a nachází-li v nich vlastně malířská témata.

Co je na těchto Rozpravách tedy tak mimořádného, co z nich učinilo snad nejznámější a nejčtenější čínský malířský text? Nepochybně je to šťastná shoda básnického a malířského génia, jež z pronikavého zamyšlení nad podstatou a údělem malířského díla učinila současně strhující dílo básnické. A především je to výsostný akt filosofického uchopení malířského díla jako znaku a výrazu štětcového gesta a tušové stopy, do něž vstupuje svět i tvůrce v totalitě svého bytí. Ontologický smysl malířského díla našel v těchto Rozpravách krystalicky čisté vyjádření.

Oldřich Král

Tao-ti

Malířské rozpravy Mnicha Okurky

Překlad a komentáře Oldřich Král

Na obálce obraz Tao-ti: *Procházka v horách Chuang-šan* ze sbírek muzea v Šanghaji

Redakce Jaroslava Bednářová

Vydala Městská knihovna v Praze
Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1

V MKP 1. elektronické vydání
Verze 1.0 z 9. 4. 2021

ISBN 978-80-274-1560-1 (epub)

ISBN 978-80-274-1561-8 (pdf)

ISBN 978-80-274-1562-5 (prc)