



## Subjektivita a semiabstraktné prvky v starej čínskej malbe tušom

Daniela Zhang Cziráková

Ústav orientalistiky Slovenskej akadémie vied, Klemensova 19, 811 03 Bratislava

### SUBJECTIVITY AND SEMI-ABSTRACT FEATURES IN THE TRADITIONAL CHINESE PAINTING

**ABSTRACT** Chinese art is often characterised by its subjectivity, the freedom in the brushwork, rather than descriptive realism. There are some specifics in the history of Chinese painting, which made it be very different from Western tradition. Lack of western one angle perspective, lack of shading, stress to the brush strokes, caused the misunderstanding between Western and Eastern art in history, but subjectivity of Chinese ink painting became a strong inspiration to Western abstract artists. Chinese painting in its history came times to times very close to abstraction.

In China, artists started very soon use their brush to express their own deepest feeling rather than to capture reality. Painting was much more self-expression of the artist than the formal likeness. In the article, I pay my intention especially to some styles in Chinese painting, for example, to *xieyi*, which means exactly "writing ideas", I involve to semi-abstract tendencies in the history of Chinese ink painting, some authors, who are interesting from the point of view subjectivity.

There are authors almost leaving the position of objective representation in the painting, even proud to be independent from objective reality, to non-likeness of their works, authors, creating semi-abstract paintings, using rough strokes of brush to create their inner world, escaping from the reality. My article presents those tendencies in traditional Chinese painting in the history of Chinese art. I do not try to deny the strong realistic tradition in the Chinese painting; I only present the strong position of subjectivity in the history of Chinese ink painting, in the literati-painters, zen Buddhists painters or other non-orthodox spirits in China. We can find the opinions preferring subjectivity to formal likeness even in the eldest philosophic and art theories in China, stressing *shensi* 神似 to *xingsi* 形似.

**KEY WORDS** sinology; Chinese art; Chinese painting; subjektivita

**ABSTRAKT** Čínske umenie je často charakteristické skôr svojou subjektivitou, slobodou v práci s tušom ako popisným realizmom. Sú určité špecifiká čínskeho maliarstva, pre ktoré je odlišné od západnej umeleckej tradície. Absencia západnej perspektívy jedného uhla, chýbajúce tieňovanie, dôraz na ťahy štetca spôsobili v minulosti nedorozumenie medzi Západom a Východom, ale subjektivita čínskej malby tušom sa stala silnou inšpiráciou pre západných abstraktných umelcov. Čínska malba sa v jej dejinách ocitla veľmi blízko k abstrakcii.

V Číne začali umelci veľmi skoro uprednostňovať využívanie štetca na vyjadrenie najhlbších osobných ideí pred zachytením skutočnosti. Malba bola oveľa viac o umelcovom sebaujadrení než o formálnej podobnosti. V článku venujem pozornosť hlavne niekoľkým štýlom v čínskom maliarstve, napríklad *xieyi*, čo doslovne znamená „záznam ideí“. Zaoberám sa semiabstraktnými tendenciami v dejinách čínskej malby tušom, niekoľkými autormi, ktorí sú zaujímaví hlavne z pohľadu subjektivitu.

Niektorí autori takmer opustili pozíciu objektívneho zobrazovania, boli dokonca hrdí na nezávislosť od objektívnej reality, na nepodobnosť ich prác, autori, ktorí používajúc nedbalé ťahy štetca vytvorili semiabstraktné diela, unikali z objektívnej reality do svojho vnútorného sveta. Nepopieram silné realistické tradície v čínskej malbe, vo svojom článku prezentujem silnú pozíciu subjektivitu v dejinách čínskej malby tušom, či už v tvorbe maliarov-literátov, zen-buddhistických maliarov alebo iných neortodoxných osobností v Číne. Dokonca aj v najstarších filozofických spisoch či vo výtvarno-teoretických dielach môžeme v Číne nájsť názory uprednostňujúce subjektivitu voči formálnej podobnosti, zdôrazňujúce *shensi* 神似 oproti *xingsi* 形似.

**KLÚČOVÉ SLOVÁ** sinologie; čínske umenie; čínska malba; subjektivita

## 1. ZÁKLADNÉ ČRTY ČÍNSKEJ MALBY TUŠOM

Malba je jedným z reprezentatívnych ukazovateľov čínskej kultúry a celého čínskeho duchovného sveta. Popri poézii, ktorá narába s jemnými odtieňmi významov, sa aj čínska malba stala prostriedkom, pomocou ktorého umelci vyjadrovali svoje pocity prostredníctvom zobrazovania vonkajšej reality. Podľa taoistickej filozofie bolo stotožnenie sa s predmetom poznávania jedným zo spôsobov poznania. Hoci k oslobodeniu sa maliarstva od jeho reprezentatívnej funkcie, ktoré vytvorilo podmienky pre potenciálny príklon k autorskému sebaujadrovaniu, prišlo neskôr ako u iných umeleckých žánrov, napríklad kaligrafie alebo poézie, ktoré boli považované za vysoké umenia historicky oveľa skôr ako maliarstvo, v neskorších dobách hrala malba veľmi dôležitú rolu a jej postavenie bolo mimoriadne vysoké.

Čínske maliarstvo možno stručne definovať ako jedno z tradičných čínskych výtvarných umení. V priebehu storočí došlo k rozdeleniu čínskej malby na základe zobrazovaného objektu na niekoľko základných žánrov, ako sú figuratívna malba, ktorej základy sa sformovali v období neskorých Zhou (1046–221 pr. n. l.), Han (206 pr. n. l.–220 n. l.), Severných Wei (386–535); krajinomalba ktorej počiatky sa datujú od obdobia Piaticich dynastií (907–960) a k sformovaniu tohto žánra dochádza za dynastie Song (960–1279); malbu kvetov, vtákov a zvierat, ktoré existujú ako samostatné žánre od Sui (580–618) a Tang (618–907) a iné. Po formálnej stránke z hľadiska techniky malby možno čínsku malbu rozdeliť na malbu „presným štetcom“, *gongbi* 工筆 a malbu *xieyi* 寫意, čo možno preložiť ako „zachytenie vnútornej podstaty“. Čínska malba sa ďalej rozlišuje na malbu tušom s využitím farieb, ako aj monochromatickú farbu tušom, ktorá pracuje s nuansami tmavého a svetlého tušu.

Monochromatická malba tušom, ktorej hlavným prúdom bolo *xieyi*, je malba používajúca výlučne tuš, bez prímеси minerálnych farieb. Jej začiatok sa zvykne datovať do dynastie Tang, kedy sa etablovala ako osobitný štýl. Tento štýl využíva technické možnosti tušu a jeho protagonisti veria, že tušové odtiene od svetlošedej po čiernu dokážu nahradiť farby. Preto sa zvykne hovoriť, že „tuš má päť farieb“. Význačný maliar a básnik, Wang Wei 王維 (699–761?), žijúci za dynastie Tang, sa vyjadril, že malba tušom, *shuimo* 水墨 stojí najvyššie, neskorší ľudia to rešpektovali (*Zhongguo meishu cidian*, 4). Štýl *xieyi* alebo vyjadrenie vnútornej podstaty (presný preklad je „zaznamenať idey“) sa nesnaží o dosiahnutie vonkajšej, formálnej podobnosti *xingsi* 形似, ale kladie dôraz predovšetkým na prácu štetca, jeho jednotlivé ťahy a ich krásu, pričom často kombinuje výrazové prostriedky malby a kaligrafie.

Jedným zo špecifik tradičnej čínskej malby je fakt, že na jednej strane sa nesnažila za každú cenu o zachytenie vonkajšej podoby, vonkajšieho tvaru, no na druhej strane mimoriadne dbala na formálnu dokonalosť umeleckého diela. O jednotlivých líniiach určitých obrazov sa hovorilo často oveľa viac a častejšie ako o predmete, ktorý zobrazoval. Tieto špecifiká platia predovšetkým pre malbu *maliarov-literátov* (*wenren* 文人) ktorí uprednostňovali veľkorýsý štýl *xieyi*, načrtnutia

ideí, a monochromatickú malbu pred pracnou „farebnou“ malbou. Pravda, podobné názory sa presadili až v neskorších obdobiach, za Tang spontánna tušová malba nestála vyššie nad precízne vykreslenou malbou kolorovanou minerálnymi farbami. Takisto nikdy absolútne neplatila teória o *wenren* ako o maliaroch tvoriacich výlučne pre vlastné potešenie bez akéhokoľvek iného (komerčného) zámeru, čo bol skôr ideálny stav, prax mohla byť (a často aj bola) iná.

Čínska malba vo svojom historickom vývoji mimovoľne dospela k vysokej subjektivizácii malby, uprednostňovala expresiu pred formálnou reprezentáciou. V miere slobody, s akou narába s objektívnou realitou, sa dostala veľmi ďaleko od objektívneho zobrazovania reality, dokonca možno povedať, že niektoré prvky ako napríklad prelínanie sa malby s písaným textom, kombinovanie rozličných uhlov pohľadu a s tým súvisiaca absencia jedno ohniskovej perspektívy, ktoré sa vyskytujú v tradičnej čínskej malbe, sa v západnom výtvarnom umení objavili v rovnakej miere až s príchodom modernizmu. Prírodné, nemožno poprieť silné realistické tendencie v čínskom maliarstve, ktoré tejto subjektivizácii predchádzali, či existovali paralelne. Veľký dôraz sa kladie na prenos ideí, *yijing* 意境. „Maliarova úloha nie je jednoducho zachytiť vonkajšiu formu subjektu. Oveľa dôležitejšie pre neho je uchopiť jeho esprit alebo esenciu a spraviť ju viditeľnou pre diváka. Keď maliar pracuje na určitej scenérii, rodia sa jeho pocity. Vznikajú myšlienky, ktoré sú ťažko vyjadriteľné slovami a miesto slov sú zachytené prostredníctvom obrazov. Toto je prenos ideí. Toto splynutie scenérie a emócií je presne to, čo je označované pod pojmom prenos ideí“ (Wang Yao-ting 1996, 17). Pre čínsku malbu je vo väčšine prípadov typická viacohnisková kompozícia, čo znamená, že čiary na obraze sa nezbiehajú do jedného ale viacerých ohnisk. Tento faktor v minulosti do značnej miery spôsobil problémy s akceptáciou čínskej malby medzi západnými umeleckými kruhmi. „Vedecká perspektíva vyžaduje pohľad z jedinej pevnej pozície, a zahŕňa iba to, čo je možné vidieť z tohoto jediného bodu. Ak to uspokojuje západnú logickú myseľ, pre čínskeho maliara to nestačí; pýta sa, prečo by sme mali sami seba tak obmedzovať? Prečo, ak máme prostriedky zachytiť čo vieme, že sa tam nachádza, máme maľovať iba to, čo vidno z jediného uhlu pohľadu?“ (Sullivan 1977, 163). Pre čínskych umelcov bola nepredstaviteľná a zväzujúca práve táto diktatúra jediného uhlu pohľadu. Zvláštnu rolu v kompozícii často zohrával prázdny priestor, ktorý sa stal dôležitým kompozičným prvkom. Je možné, že to bolo spôsobené vplyvom buddhistickej filozofie. No možno to bolo spôsobené snahou nedopovedať všetko, nechať priestor pre fantáziu (pre báseň, možno aj pre pochvalné vyjadrenie neskoršieho zberateľa). Podľa Sullivana, „kompozícia v čínskom maliarstve nie je definovaná štyrmi stenami ako európska malba svojim rámom. Naozaj, čínsky maliar ťažko uvažuje o ‚kompozícii‘ celkovo. Tieto formálne úvahy, ktorým západný maliar venuje toľko pozornosti, berie čínsky maliar priveľmi voľne na to, aby si ich dostatočne vážil“ (Sullivan 1977, 163–164).

„Čínske maliarstvo sa zaujíma o odhalenie, ukázanie univerzálnych aspektov, nie o prchavé fenomény. Usiluje sa o vyjad-

renie vnútornej podstaty, nie o vonkajšiu formu, je to fundamentálne umenie línií a výrazných ťahov štetca“ (Cahill 1982, 2). Vyvíjalo sa od zobrazovania reality k zachyteniu duchovnej podstaty reálneho sveta, k vyjadrovaniu subjektívnych pocitov, či princípov univerza.

Západná moderná a súčasná maľba prešla za posledných asi dvesto rokov veľkou reformou v umeleckej tradícii. Mnohé diela odhaľujú osobné emócie tvorcu. V maľbe sa, počnúc Manetom, Van Goghom, Matisom, Picassom, až po súčasných umelcov, jasne odzrkadľuje umelcova osobnosť. Z umeleckých diel je možné výraznejšie vycítiť umelcov charakter, ktorý je v určitom ohľade trochu podobný subjektívnemu faktoru, ktorý môžeme v skrytej forme nájsť v čínskom maliarstve oveľa skôr a vo väčšej miere ako v európskom.

Čínska maľba používajúc svoje expresívne pôsobiace línie, k statickému obrazu pridala plynúci faktor času. Zároveň do maľby vstúpila kaligrafia, pečate a slová básní. Básnický zmysel sa objavuje zároveň s plynutím času. Počnúc Kandinským, niektorí maliari a esteticci začínajú v západnom umení neprestajne diskutovať vnútorné vzťahy umenia priestoru a umenia času. Možno povedať, že čínska maľba z určitého uhlu pohľadu už ukázala taký príklad (Deng Fuxing 1986, 23).

## 2. MAĽBA MALIAROV LITERÁTOV A JEJ ŠPECIFIKÁ

Ako ukazuje predošlá kapitola o teórii čínskej maľby, čínska maľba začala už od obdobia Šiestich dynastií klásť veľký dôraz na spirituálnu konsonanciu, *qiyun* 氣韻. Maľba maliarov-literátov, *wenren hua* 文人畫, ktorej začiatky sa datujú od dynastie Song, a ktorá zaznamenala veľký rozvoj za Yuan (1260–1368), doviedla tieto výtvarno-teoretické úvahy do logického vyústenia vo svojich dielach. V rámci ich maľby dochádzalo približne od obdobia dynastie Song (960–1279) k častému prelínaniu sa maľby s kaligrafiou. Tieto dva druhy výtvarného umenia sa vzájomne prekrývali, splývali a ovplyvňovali sa. Samotná maľba sa pri vyjadrení formálnej stránky zbavila prísnych požiadaviek na odzrkadľovanie objektívnej reality. Možno povedať, že prostredníctvom kaligrafie sa do čínskej maľby dostalo aj iné médium a tým bol písaný text. Často šlo o poéziu, ktorá dotvárala atmosféru umeleckého diela. Čínski maliari-literáti používali maľbu ako prostriedok na vyjadrenie svojich pocitov, názorov, ideálov. V maľbe sa často priamo premietala maliarova osobnosť, jeho temperament, morálka a kultivovanosť, či jeho momentálna nálada.

Z uvedených faktov je zrejmé, že čínska maľba, alebo prinajmenšom jej časť, mali veľmi blízko k subjektívnemu vyjadrovaniu svojich pocitov a k sebaujadraniu prostredníctvom svojich diel a toto sebaujadranie často kládli vyššie ako snahu o presné zachytenie objektívnej reality. Názory uprednostňujúce subjektívne vyjadrenie pred vonkajšou podobnosťou nachádzame už v najstarších filozofických alebo výtvarno-teoretických spisoch. Čínske maliarstvo, na rozdiel od západného, často zdôrazňovalo vnútornú podobnosť s objektom *shensi* 神似 pred vonkajšou podobnosťou, založenom len na odporovaní tvaru objektu *xingsi* 形似.

Maľba literátov, *wenren hua* sa výrazne odlišuje od profesionálnej, palácovej a ľudovej maľby. Veľký songský básnik, maliar a kaligraf Su Shi 蘇軾 (1036–1101) ju spomínal ako „maľbu úradníkov“ *shi fu hua* 士夫畫 a až mingský maliar, literát a výtvarný teoretik Dong Qichang 董其昌 (1555–1636) ju nazval pojmom maľba literátov *wenren hua*. Za jej zakladateľa je tradične pokladaný tangský maliar Wang Wei. Ako tvrdí moderný výtvarný teoretik Chen Hengke 陳衡恪 (1876–1923), „maľba literátov má štyri podmienky: morálne kvality autora, vzdelanie, talent a emócie, názory. Iba ak sú dosiahnuté všetky predpoklady, je dokonalá“. Tento štýl maľby zdôrazňuje vnútornú, spirituálnu harmóniu, nestará sa o vonkajšiu podobnosť, váži si literárnu a kaligrafickú vyspelosť diela, a tvorbu prenosu ideí, *yijing* v obraze (*Zhongguo meishu cidian*, 4).

Starí maliari-literáti v tvorivom procese niekedy zdôrazňovali aj objektívnu realitu, ale takisto sa prostredníctvom subjektívneho vnímania snažili zjednodušiť a pozmeniť objekt maľby. Často si „požičiavali“ určitý objekt, teda maľovali konkrétny predmet, aby prostredníctvom neho vyjadrili svoje osobné pocity. Toto ich geniálne hľadanie prekročilo hranice formálnej podobnosti, snažiac sa v najväčšej miere dosiahnuť ideálny efekt práce tušu a štetca kdesi medzi podobaním sa a nepodobaním sa. Maliari-literáti často pre potreby maľby pretrhali obmedzenia objektívneho videnia predmetu a vyjadrovali sa prvkami založenými na abstraktnej kráse ťahov štetca a odtieňov tušu; tu tmavého, tam zasa svetlého, niekde hustého inde riedkeho. Ich línie mohli byť vzlenené alebo rovné, hrubé sa prelínali s tenkými, dlhé s krátkymi, niekde používali mokré línie, inde zasa suché, rýchle pohyby kontrastovali s pomalými. Relatívne slobodne využívali plochu obrazu. Pri vyjadrovaní celej škály maliarových slobodných a bohatých pocitov, využívali veľkoryso, podľa vlastnej predstavy bezhraničné, neobmedzené a rôznymi spôsobmi zjednodušené či modifikované ťahy štetcom. Štetec tak nasleduje porovny duše (*bi sui xin yun* 筆隨心運). Podľa názorov predstaviteľov maliarov-literátov, zobrazovanie na základe vnútornej podobnosti (*yi xiang zaoxing* 意象造型) má vždy hlboký dôvod, nezáleží na tom či vychádza z vnútorných zákonitostí tušu a štetca, alebo z estetických teórií (Lu Hong 1985, 24–25).

Podľa Cahilla, „kaligrafické obrazy učencov-amatérov neboli skutočne rýchle alebo zjednodušené interpretácie viac ukončených a kompletnejších obrazov ako boli maľby najlepších profesionálov. Miesto toho boli viac-menej sebestačnými štruktúrami expresívnej práce štetcom, ktorých vzťahy k objektom v prírode boli vždy problematické“ (Cahill 1988, 86–87 – skrátené). Nezávislosť od objektívnej reality a priznaná subjektivita umelcovej tvorby je v mojich očiach niečo, k čomu sa európska maľba v takom rozsahu dopracovala až začiatkom novoveku, čoho dôsledkom sú napríklad maľby Van Gogha, ktoré sú vzácne práve preto, že vyjadrujú subjektívne pocity autora, jeho pohľad na svet, bez toho, aby boli zviazané s objektívnou realitou. Nemožno vylúčiť, že na Západe zbavil maľbu povinnosti realisticky zobrazovať objektívnu skutočnosť až vynález fotografie a nemožno si nevšimnúť, že aj umelecká fotografia sa v rámci svojich možností snaží uniknúť pred vecnou popisnosťou.

Počnúc postimpresionizmom, západné výtvarné umenie, najmä v poslednom storočí, prestáva pociťovať jednoznačnú závislosť od nami vnímanej objektívnej reality ako hlavnú hodnotu umenia. Picassove maľby sú inšpirované realitou, ale nekopírujú ju, Pollockov abstraktný expresionizmus uniká pred realitou do svojho vnútorného sveta, do sveta estetiky, krásy a expresivity čiar, podobne ako niektoré diela čínskej kaligrafie, bez ohľadu na to, či boli *de facto* napísané takou rýchlosťou, akú anticipuje miera zjednodušenia línií.

Treba však uviesť, že maliari-literáti neboli jediní, ktorí uplatňovali zásady subjektívizácie maliarstva. Nemožno zabudnúť na maliarov, ktorí inšpirovaní taoizmom, alebo buddhistickými či zen buddhistickými ideami opúšťali zaužívané pravidlá maľby, ani na neskorších maliarov individualistov, ktorí priviedli čínske umenie na vrchol subjektívizácie a sebavyjadrenie, expresiu, povýšili na najdôležitejší umelecký imperatív.

### 3. STRUČNÁ HISTÓRIA ČÍNSKEJ MAĽBY A NIEKTORÍ MALIARI, DÔLEŽITÍ Z HLADISKA SUBJEKTIVITY ČÍNSKEJ MAĽBY

Aj veľmi stručné dejiny čínskeho maliarstva sú príliš obsiahle na to, aby sa dali spomenúť všetci dôležití autori. V nasledovnom prehľade by som chcela zamerať svoju pozornosť predovšetkým na maliarov, ktorí vo svojich dielach zašli za hranice objektivity ďalej ako ich súčasníci, ktorí sa v značnej miere pričínili o to, že na čínske maliarstvo sa aj v súčasnosti pozerá predovšetkým z pozície subjektivity zobrazovania, nie z pozície realistickej vernosti zachytenia tvaru predmetu.

Nemám v úmysle popierať umelecké hodnoty umelcov, ktorí maľovali iným spôsobom, ani znižovať smery a štýly maľby zdôrazňujúce realistické zobrazovanie predmetov. Svojím veľmi krátkym výpočtom sa snažím poukázať na fakt, že čosi blízke abstrakcii bolo v čínskej maľbe latentne ukryté veľmi dlho, a to i napriek tomu, že na abstrakciu sa ešte pomerne nedávno niektorí čínski výtvarní kritici pozerali ako na niečo nečínske, čisto západné a čínskej kultúre cudzorodé, občas aj s negatívnou konotáciou.

#### 3.1. Najstaršie maliarstvo, obdobie dynastie Han (206 pr. n. l.–220 n. l.) a Šesť dynastií (220–589)

Čínske maliarstvo má svoje špecifiká a dlhú, niekoľko tisícročnú tradíciu. Najstaršie doteraz nájdené obrazy pochádzajú z obdobia Bojujúcich štátov (475 pr. n. l.–221 pr. n. l.), konkrétne štátu Chu, a zobrazujú mytologické námety. Už na týchto maľbách vidíme pohyb a život, zachytený jednoduchými ťahmi štetca. Z obdobia Západných Han sa zachovali maľby a hodvábe a maľby na sarkofáku v laku, ktoré sa našli v hrobke v Mawangdui, Changsha. Vidno v nich bohatú predstavivosť, zdokonaľujúcu sa zobrazovaciu schopnosť. Hanské umenie sa vyznačuje pomerne jednoduchou technikou štetcom, spontánnosťou prejavu.

Maľba obdobia Šiestich dynastií bola ovplyvnená buddhistickými

umeleckými postupmi. V tom období sa krajinomalba pomaly osamostatnila od figuralistiky a stala sa osobitým žánrom. Dejiny starej čínskej maľby sú okrem iného charakteristické aj pomerne častými zápismi o autoroch, ktorých diela sa nezachovali. Fakt, že poznáme mená čínskych maliarov, má niekoľko príčin. Jednou je úcta k slovu, vďaka ktorej sa nám zachovalo pomerne veľké množstvo literárnych prameňov zo starších dôb. Do určitej doby je to spôsobené aj samotnou podstatou maľby, ťažším zachovaním, „pominuteľnosťou“ materiálov, na ktorých boli diela vytvorené. Množstvo literárnych záznamov o obrazoch a maliaroch je dôkazom relatívne vysokého postavenia maliarstva v kultúre starej Číny.

Čínske historické pramene spomínajú maliara Lu Tanwei 陸探微 (5. storočie), ktorého tvorbu poznáme len zo záznamov výtvarných kritikov. Hovorí sa, že vo svojich maľbách používal formu vysoko štylizovanej konceptnej kaligrafie *caoshu* 草書 a maľoval technikou „jediného ťahu“ *yibihua* – 筆畫. Výtvarný kritik a maliar Xie He 謝赫 ho vo svojich *Huapin* 畫品 označil za najlepšieho maliara a zaradil ho do najvyššej prvej triedy. O Lu Tanweiových obrazoch hovoril: 窮理盡性，事絕言象，包前孕后，古今獨立。 *Qiong li jin xing, shi jue yan xiang. Bao qian yun hou, gu jin du li.* „Vyjadril veci aj pocity dokonale, perfektne zachytil zovňajšok vecí. Nielen že využil skúsenosti svojich predchodcov, ale mal veľký vplyv na nasledovníkov. Je jedinečný v minulosti aj v súčasnosti“ (*Zhongguo meishu jianshi* 1990, 73).

Iný maliar, spomínaný v čínskych literárnych prameňoch, bol Wei Xie 衛協 (dynastia Jin), ktorý sa venoval maľbe postáv. Hoci veľmi nedbal o formálnu podobnosť *xingsi*, jeho maľby sa vyznačujú spirituálnou konsonanciou *qiyun*. Gu Kaizhi 顧愷之 (cca 344–405) sa o ňom vyjadril, že dokázal vynikajúco vyjadriť vnútorné pocity zobrazovaného. Wei Xie a jeho diela mali veľký vplyv na teórie o *qiyun* v období Šiestich dynastií (*Zhongguo meishu jianshi* 1990, 71).

Prvým čínskym maliarom, ktorého maľby sa nám zachovali aspoň v sprostredkovanej forme neskorších kópií, bol maliar z obdobia Východných Jin, Gu Kaizhi (cca 344–405). Bol to najvýznamnejší maliar a výtvarný teoretik obdobia Východných Jin. Jeho maľby kládli dôraz na vyjadrenie povahových vlastností zobrazovaných osôb (*Zhongguo meishu jianshi* 1990, 71).

Z obdobia Šiestich dynastií pochádza najznámejší výtvarno-teoretický spis od maliara Xie He 謝赫 (5. storočie), ktorý neskôr hlboko ovplyvnil čínsku maľbu. Xie He sa zmienil o spirituálnej konsonancii, *qiyun* 氣韻, termíne, ktorý mal pre neskoršiu čínsku maľbu obrovský význam.

#### 3.2. Rozvoj spontánnej maľby za dynastií Sui (581–618) a Tang (618–907)

V období dynastií Sui a Tang, došlo k rozvoju všetkých maliarskych žánrov. Od dynastie Tang sa datujú začiatky krajinomalby, ktorá sa neskôr na niekoľko storočí stala jedným z najdôležitejších žánrov čínskeho maliarstva. Veľký pokrok zaznamenala figuralistika. Pravdepodobne pod vplyvom bud-

dhistického učenia sa obrátila pozornosť maliarov na žáner malby kvetov, ktorý sa do Číny pravdepodobne dostal z Indie a ktorý hral neskôr v čínskom výtvarnom umení veľmi dôležitú úlohu.

Buddhizmus bol vôbec prvé cudzie učenie, ktoré do Číny masovo preniklo. Kým na severe bolo jeho prenikanie rýchlejšie a priamočiarejšie (v krajinách ovládnutými dynastiou Severných Wei, bol prijatý za štátne náboženstvo), na juhu sa stal vo svojich počiatkoch spolu s taoistickými prúdmi, záležitosťou kultúrnej špičky, intelektuálnych kruhov. V interakcii s domácim taoizmom vytvoril viacero rozličných filozofických smerov a prúdov, z ktorých najznámejší je chan 禪 (zen) buddhizmus, ktorý sa vykryštalizoval asi v piatom až šiestom storočí. Buddhizmus v období Šiestich dynastií, za dynastie Tang a neskôr výrazne ovplyvnil čínske výtvarné umenie. Od obdobia dynastie Song sa mnohé osobitné počiny maliarov spájajú práve s chan (zen) buddhizmom 禪佛教.

Maliarstvo dynastie Tang sa rozvíjalo vo všetkých smeroch na základoch dynastie Sui. Veľký rozkvet zaznamenala figuralistika a malba koní. Popri zelenomodrej krajinomalbe sa rozvíjala monochromatická krajinomalba tušom. V tom období sa malba kvetov a vtákov a zvierat definovali ako samostatné žánry, ktoré pritiahli pozornosť. Na začiatku dynastie Tang sa prudko rozvíjala figuralistika, reprezentovaná Yan Libenom 閻立本 (cca 601–673), ktorý zjednodušenými ťahmi dokázal v skratke vyjadriť podstatné črty osôb. Významné obdobie maliarstva, v ktorom sa objavilo množstvo rozličných štýlov a výrazných osobností, nastalo v strede dynastie. Portréty a buddhistická malba, reprezentovaná Wu Daozim 吳道子 (cca 680–759) a Zhang Xuanom 張萱 (713–755), bola typická vykreslením povahy a zmyslom pre detail. Krajinomalba, ktorej predstavitelia boli maliari ako Li Zhaodao 李昭道 (653–718), Wu Daozi, Zhang Zao 張璪 (?–1093), Wang Wei, získala v tom období nezávislé postavenie. V tej dobe sa začala používať maliarska technika *pomo* 破墨, maľovanie do ešte nezaschnutého, vlhkého povrchu, ktorú pripisovali Wang Weiovi. Koncom dynastie to boli malby dvorných dám, reprezentované Zhou Fangom 周昉 (713–741). Na sklonku dynastie si zasluhuje pozornosť predovšetkým experimentovanie s tušom, a s tým súvisiaca premena v krajinomalbe, pod ktorú sa podpísali Wang Mo 王墨 (?–805) a iní umelci, v dielach ktorých nachádzame začiatky rýchlo načrtnutej, nespútanej splašovej malby *pomo* 潑墨, čo znamená „vrhanie tušu“ (voľne podľa: Yang Renkai 1991, 73–75).

Stopy rýchlej spontánnej malby načrtnutým spôsobom nachádzame v čínskej malbe už viac ako 1000 rokov. Začiatok sa datuje do dynastie Tang a je spojený s menami takých významných maliarov, ako sú Wu Daozi, Wang Wei a inými. „Rýchlosť a pomalosť boli vtedy pokladané za alternatívy viac menej rovnakého významu. Veľký maliar mohol pracovať ktorýmkoľvek. Ale v neskorších storočiach preferencie kritikov smerovali viac a viac k ideálu rýchlosti, spontánnosti, pre ktorú bol božským predstaviteľom Wu Daozi. Kurzívny, alebo zjednodušený štýl používania štetca sa zrodil v kaligrafii oveľa skôr ako ho začali používať alebo systematicky používať v malbe“ (Cahill 1988, 74).

Jedným z mimoriadne významných maliarov dynastie Tang bol Wu Daozi, nazývaný aj Wu Daoxuan 吳道玄 (nar. cca 700). Tento vynikajúci maliar sa učil kaligrafiu od slávneho kaligrafa Zhang Xu 張旭 (cca 658–747). Jeho figurálne fresky boli preslávené svojimi nádhernými líniami plnými života. Bol označovaný za „svätca maliarstva“, božského maliara, *huasheng* 畫聖. Jeho línie sa vyznačovali výrazným rytmom, tempom, hovorilo sa o ňom, že rúcha jeho postáv vyzerajú, akoby viali vo vetre (*Jianming meishu cidian* 1991, 90). Hoci Wu Daozi bol známy predovšetkým ako figuralista, Zhu Jingxuan 朱景玄 (841–846) v *Tangchao minghua lu* 唐朝名畫錄 spomínal aj historiku, pravdepodobne apokryfickú, kde uvádzal jeho kvality ako maliara krajiny. Keď sa Wu vrátil z cesty, kam ho poslal cisár zaznamenať krásu krajiny, bez náčrtkov, s tým, že má obraz zaznamenaný v myšli. Za jediný deň vytvoril nádhernú malbu, ktorá zachytila krajinu (Cahill 1988, 72). Za svojho života vraj vytvoril okolo 300 nástenných malieb v chrámoch v Luoyangu a Chang'ane. Nič z jeho diel sa nezachovalo; skutočne, v 11. storočí mohol Su Shi povedať, že videl iba dve z jeho malieb, jeho priateľ Mi Fei 米芾 (1051–1107) ich videl tri alebo štyri (Sullivan 1977, 133–134, skrátené).

Ideál spontánnosti a rýchlosti mal svoje korene v kaligrafii, predovšetkým v už spomínanej rýchlopisnej kurzíve *caoshu*. Sám Wu Daozi, ktorého neskorší výtvarní kritici zaradili do najvyššej triedy spomedzi všetkých súdobých maliarov, do triedy „božských“ a na ktorého sa neskorší maliari odvolávali ako na svoj vzor pri rýchlej, spontánnej malbe, bol inšpirovaný kaligrafiou svojho učiteľa Zhang Xu „šialeného kaligrafa“, ktorý vynikal práve v nespútanej, nečitateľnej, bláznivej *kuangcao* 狂草.

Ďalší významný tangský maliar a básnik, Wang Wei (699–761?) bol pokladaný za tvorca štýlu malby do vlhkého podkladu, *pomo* 破墨. Wang Wei maľoval, podobne ako Wu Daozi, figurálne námety, krajiny, fresky. Objavil poéziu v prírode a začal maľovať zimné krajiny, strhujúce symboly pokoja a samoty. Po smrti bol Wang Wei označený za zakladateľa monochromatickej malby tušom, „južnej školy“ (Cohn 1951, 49–50), ako ju oveľa neskôr nazval Dong Qichang, mingský maliar a výtvarný kritik. Na rozvíjajúcu sa monochromatickú nadviazali songskí a neskôr aj mingskí a qingskí maliari-literáti.

V poslednom storočí dynastie Tang, keď sa centrum kultúry presťahovalo na juh krajiny, maliari v oblastiach Nankingu a Hangzhou experimentovali s krajinomalbami vytvorenými polievaním a striekaním na papier, podobným technikám New-Yorkskej školy v roku 1950. Hoci práce týchto expresionistov sa nezachovali, ich štýl bol prebratý niektorými zenovými maliarmi v desiatom storočí a znova v neskoršej dynastii Song (Sullivan 1977, 142).

Vo vychutnávaní slobody boli tangskí maliari, neskôr zaraďovaní do zvláštnej kategórie *yipin* 逸品, teda rebelantskí a agresívne experimentálni. Zatiaľ čo Wang Mo v Zhu Jingxuanovom opise vyzeral, akoby vybuchoval s vínom a tušom, Li Lingsheng a Sun Wei sa javili možno menej divokí, boli však stále bezočiví a prudko nespútani (Nelson 1983, 416).

Wang Qia 王洽, nazývaný aj Wang Mo 王墨, čo v preklade

znamená Tušový Wang (?–804) bol tanský maliar, maľoval borovice, kamene, bol veľkorysej povahy, rád pil alkohol. Traduje sa, že pred maľovaním sa opil a keď bol opitý, „vrhal tuš“ *pomo* na hodváb, pričom si pomáhal rukami aj nohami. Na základe premien tušu, jeho hustoty či riedkosti, potom domaľoval hory, vodu, oblaky, tak, že to vyzeralo veľmi prirodzene. Bol vraj prvý, kto začal používať techniku *pomo* (*Zhongguo meishu cidian* 1991, 27). V súčasnosti existuje okrem *pomo* podobný spôsob maľby, ale s využitím farieb, nazývaný „vrhanie farieb“ *pocai* 潑彩, ktorý využíval aj významný čínsky umelec 20. storočia, Zhang Daqian 張大千.

Zou Yigui 鄒 - 桂 (1686–1772) svojom texte *Xiao shan huapu* 小山畫譜 opísal proces, v ktorom Wang Qia tvoril svoje diela: 以墨潑紙素, 或吟或嘯, 腳蹴手抹, 隨其形狀, 為山石雲水. *Yi mo po zhi su, huo yin huo xiao, jiao cu shou mo, sui qi xingzhuang, wei shan shi yun shui* (Yang Renkai 1991, 565). Vylial tuš na papier alebo na hodváb, mrmlal si alebo kričal, nohami šúchal, rukami utieral, podľa tvaru roztečeného tušu namaľoval hory, oblaky a vodu.

Iný spomedzi slávnych neskorotangských excentrikov, Zhang Zao 張璪 (aktívny cca 766–778), používal prsty na maľovanie obrazov. Neskôr sa hovorilo, že bol prvý, ktorý začal používať túto techniku. Často používal ošklbaný štetec, maľoval podľa svojej mysle, veľkoryso tvoril obrovskými gestami. Bol rovnako známy ako Wang Wei (*Jianming meishu cidian* 1991, 93). Ani z jeho tvorby sa nič nezachovalo.

Zachovali sa iba záznamy ľudí, ktorí videli maliara Zhang Zao pri tvorbe. Vraveli, že pred tým, ako začal maľovať, 箕坐鼓氣, 神機始發 *ji zuo gu qi, shen ji shi fa* (Ge Lu 1983, 63).

Sadol sa a keď nazhromaždil energiu, jeho esprit, inšpirácia začala prúdiť.

Keď začal maľovať, tak: 若流電激空, 驚飄戾天, 豪飛墨噴 ... *ruo liu dian ji kong, jing biao li tian, hao fei mo pen* (Ge Lu 1983, 63). Štetec tancoval a lietel v povetrí, tuš striekal všade navôkol, podobal sa zábleskom blesku vo vzduchu, jeho pohyby pripomínali veternú smršť na brutálne pôsobiacej oblohe. Zhang Zao maľoval stromy a krajinomalbu. Výtvarný kritik Zhang Yanyuan 張彥遠 (815–907) sa o ňom vyjadril v *Lidai minghua ji*, že: 或以手摸絹素 *huo yi shou mo juan su* (Yang Renkai 1991, 565). Niekedy pri maľovaní na hodvábe používal ruky.

Z diel týchto umelcov, ktorí sa vo svojej tvorbe dostali až na pomedzie abstraktnej maľby, sa nezachovalo vôbec nič. Možno aj preto, išlo o štýl maľby, ktorý v neskoršej dobe nestál v centre pozornosti, možno jednoducho aj z toho dôvodu, že kopírovať obrazy vytvorené touto technikou bolo pomerne ťažké.

Podstatný rozdiel medzi neskorotangskými excentrikmi a modernými akčnými maliarmi je ten, že kým tí neskorší nechali svoje gestá a splaše ako svoje konečné vyhlásenie, ich čínski predchodcovia tisícročie predtým niekoľkými dotykmi štetcom tu a tam zmenili obrazy na krajinomalby. Ale akčná maľba a zen nepatria do určitej doby. Sú momentmi v čase a priestore ktoré nie sú spojené žiadnym druhom historickej kontinuity. Jednoducho sa objavujú a znovu objavujú vo večnej súčasnosti (Sullivan 1973, 253).

### 3.3. Obdobie Piatich dynastií (907–960) a dynastie Song (960–1279)

V desiatom storočí došlo v Číne k veľkému rozkvetu krajinomalby, ktorá sa ako umelecký smer začala rozvíjať už za dynastie Tang. Krajina sa stala viac ako len zobrazením určitého konkrétneho miesta. Päť dynastií je pre krajinomalbu pomerne významnou epochou. Čína bola, podobne ako za obdobia Šiestich dynastií, rozdelená na viacero štátov. Na juhu sa v rýchlom časovom slede striedali krátkodobé dynastie. V tomto z politického hľadiska veľmi nestabilnom období, nastal veľký rozkvet v kultúre a umení. Práve vtedy sa objavil severný štýl, počnúc maliarom krajiny a výtvarným teoretikom Jing Haom 荆浩 a južný štýl, zakladateľom ktorého bol Dong Yuan 董源. Mnohí maliari, ako bol napríklad Dong Yuan, a jeho žiak Juran 巨然, presadzovali štýl nanášania tušových valérov do nezaschnutej maľby *pomo* a upúšťali od obrysovej línie. V náboženskej maľbe figúr sa objavila štylizácia postáv a štýl maľby *da xieyi* 大寫意, ktorý bol reprezentovaný predovšetkým zen buddhistickými maliarmi, ako sú Guanxiu 貫修 (1177–1249) a Shike 石恪 (10. storočie).

Pre rozvoj krajinomalby mal veľký význam Dong Yuan (?–962), maliar žijúci v dynastii Južných (Neskorších) Tang. Pochádzal zo súčasnej provincie Jiangxi. Jeho krajinomalba sa zameriavala predovšetkým na zobrazovanie krajiny typickej pre juh Číny, ktorá pôsobila mäkkšie ako severný typ scenérie s mohutnými, neprístupnými horami. Maľoval hmlu, ľahko zvlnené pahorky v protiklade so strmými horami severu. Severosongskí maliari o ňom vravievali, že nadviazal na tradíciu Wang Weia. Nanášal farby, čím sa podobal Li Sixunovi 李思訓 (653–718). Songský výtvarný kritik Shen Kuo 沈括 sa o ňom vyjadril: 用筆甚草草, 近視幾不類物象, 遠視則景物粲然. *Yongbi shen cao cao, jin shi ji bu lei wu xiang, yuan shi jingwu can ran* (Yang Renkai 1991, 104–105). Ťahy štetcom sú mimoriadne zjednodušené. Pri pohľade zblízka akoby sa ani nepodobal na zobrazený predmet, ale pri pohľade z diaľky sa objaví nádherná krajina.

Od 10. storočia spôsobil zen buddhizmus, naplnený taoistickými myšlienkami, najhlbšiu zmenu v maliarstve, a práve pod jeho vplyvom sa začala rozvíjať monochromatická tušová maľba. Zen buddhizmus učí, že božstvo existuje všade, rovnako v prírode ako aj v človeku. Preto môžeme pochopiť, že krajinomalba, a popri nej aj zvieratá a rastliny sa môžu posunúť do popredia. Ak je raz akceptované, že všetko na tomto svete je ilúzia, vyzerá rovnako pochopiteľné, že maliari sa odvrátili od náhodností bytia, od uprednostňovania farieb, zdôrazňovania detailu, a od tém, ktoré postrádali vnútorný zmysel, aby lepšie preskúmali skutočnú esenciu reality. V krajinomalbe sa priestor a hĺbka stali najdôležitejšími prvkami. Vyzerá to, že Súnjatá, doktrína veľkej prázdnoty, jedna z fundamentálnych doktrín zenu, tu našla svoju symbolickú reflexiu. Keď boli prostriedky redukované na absolútne minimum, ako sa často stávalo, maľby vyzerali, že boli namaľované pod bleskom inšpirácie z plenéru. Tento proces mohol zodpovedať intuícii, inej charakteristickej črte zenu. Prirodzene, takisto množstvo postáv, prevzatých zo sveta



Obr. 1. *Dve mysle v harmónii*, neznámy autor, v štýle Shike, dynastia Song. Obraz znázorňuje zenového patriarchu opierajúceho sa o levo, čím chce naznačiť starú buddhistickú ideu, že pri dosiahnutí určitého stavu mysle, počas meditácie, sa zvieratá stávajú priateľom a nemôžu človeku ublížiť.

zenu obohatilo témy a námety songského maliarstva (Cohn 1951, 62–63).

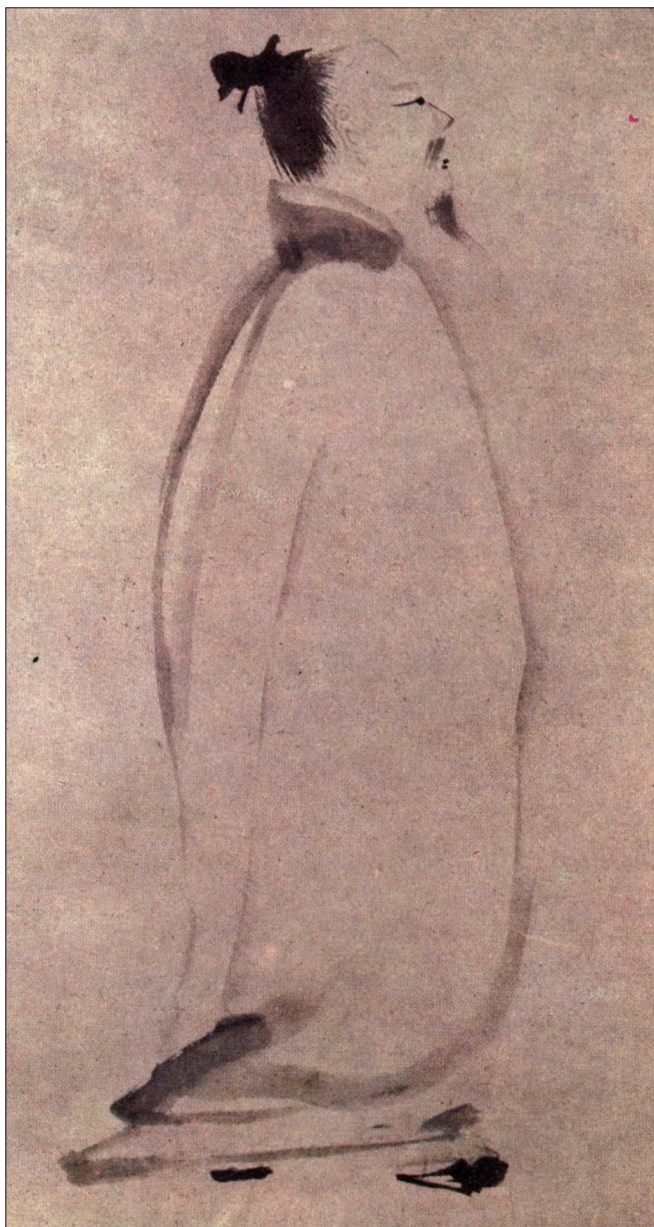
Pokračovateľmi Wu Daoziovkej figuralistickej tradície sa v 10 storočí (obdobie Piatich dynastií a Desiatich kráľovstiev) stali maliari z kláštorov meditatívnej sekty *chan*. Medzi maliarmi vynikali Wu Zongyuan 武宗元 (?–1050), Guan Xiu a Shike. Ich obrazy Buddhových žiakov majú často neskutočné, groteskné črty, gestá a karikatúrne výrazy. Najznámejšia je séria *16 Lohanov* od Guan Xiua, ktorá sa zachovala v početných kópiách a frotážach (voľne podľa: Hájek 2001, 260).

Pri hľadaní techniky, ktorou sa dá vyjadriť intenzita a bezprostrednosť a jeho intuície, sa zenový maliar obrátil k štetcu a monochromatickému tušu, a s prudkou koncentráciou kaligrafa zaznamenával svoje momenty pravdy vo vonkajších formách Buddhov alebo arhatov, alebo ich naznačoval akýmkoľvek subjektom, ktorý sa rozhodol namaľovať (Sullivan 1977, 156).

Jeden zo zenových maliarov z obdobia Piatich dynastií bol Guanxiu (832–912), zenový mních, maliar, ktorý žil v Chengdu. Zachovali sa jeho maľby arhatov. Pri maľovaní používal techniku, ktorá bola inak bežná pri konceptnej kaligrafii *caoshu*. Okrem toho bol aj vynikajúci kaligraf. Hovorilo sa o ňom, že jeho kaligrafie sa mohli porovnávať so slávnym kaligrafom Huaisuom, ale nevyrovnal sa mu v sláve (*Jiangming meishu cidian* 1991, 95). Jeho postavy boli vysoko štylizované, ovplyv-

nené zenovou filozofiou, novátorské. Jeho arhati boli načrtnutí s typicky zenovou nadsázkou, akoby jediná deformácia mohla byť tou náhlou, elektrizujúcou skúsenosťou, ktorú navrhovala zen buddhistická mystika (Sullivan 1977, 157).

Po jeho smrti rozvíjal tento štýl Shi Ke, maliar zo západných Shu, rovnako excentrický a nespútaný, ktorý takisto žil v Chengdu a po páde dynastie Západných Shu sa presťahoval do severosongského Kaifengu. Jeho meno je spojené s najstaršími zachovanými čisto tušovými maľbami (obr. 1). Ak to bol skutočne on, kto maľoval obrazy mníchov, ponorených do meditácií (Lochanov alebo zenových patriarchov) s takou slobodou štetca, musel byť skutočne revolučný. Jeho ťahy štetca sú inštinktívne s expresiou a kaligrafickou dynamikou (Cohn 1951, 63). Pretože Shi Kehov povaha bola nespútaná, jeho maľby boli 出於繩檢之外 *chu yu sheng jian zhi wai* „(...) odpútané od obmedzení a pravidiel“ (Yang Renkai 1991, 101). 惟面部手足用畫法, 衣紋皆粗筆成之 *wei mianbu shou zu yong hua fa, yiwen jie cubi chengzhi* (Yang Renkai 1991, 101): „Maľoval tváre, ruky a chodidlá, záhyby odevu naznačoval mohutnými ťahmi štetca.“ Vytvoril štýl figurálnej maľby veľkorysým štýlom *da xieyi*, zjednodušil ťahy štetca, rozvinul a objavil nové výrazové prostriedky a efekty tušovej maľby. Jeho štýl je mimoriadne osobitý. Mal obrovský vplyv na juhosongského Liang Kai 梁楷 a neskorších figuralistov maľujúcich zjednodušenými ťahmi štetca (Yang Renkai 1991, 101).



Obr. 2. Liang Kai, *Li Bo, kráčajúci a recitujúci báseň* (detail postavy, bez hornej časti zvitku), dynastia Song. Li Bo bol slávny básnik z obdobia dynastie Tang, bol známy svojím taoistickým pohľadom na svet a svojou vášňou pre víno.

Výtvarný kritik Zhu Jingxuan, žijúci v období Piatich dynastií, vo svojom diela *Tang chao ming hua lu* zatriedil maliarov do kategórií: *neng* 能 schopný, *miao* 妙 zručný, *shen* 神 božský. Ale pre Shi Ke bolo aj *shen* málo, pretože títo maliari ešte stále podliehali pravidlám. Preto jemu podobných maliarov označovali ako *yipin* 逸品, čo znamená „vymykajúci sa pravidlám“ (Sullivan 1977, 157). V jeho vysoko štylizovaných obrazoch sa maľba opäť posunula na hranice abstrakcie.

Dynastia Song znamenala novú etapu v histórii čínskeho maliarstva. Za dynastie Song dochádzalo k dvom odlišným tendenciám v maľovaní. Na jednej strane to bol realizmus v takej podobe, v akej sa v čínskej maľbe nikdy predtým a ani nikdy potom neprejavil v takej výraznej miere, prezentovaný nap-

ríklad Zhang Zeduanovým 張擇端 (1085–1145) zvitkom *Život pri rieke za sviatkov Čistoty a jasu*, kde je venovaná veľká pozornosť presnému zobrazeniu života. Tento realizmus mohol prameniť z filozofie neokonfucianizmu. Na druhej strane, práve kultúrna atmosféra za Song dovolila vzniknúť hlboko subjektívnej monochromatickej maľbe literátov, ktorí sa bránili preniknúť príliš hlboko do sveta prírody a materiálnych vecí. Z tohto obdobia sa nám zachovali diela od mnohých maliarov, ktoré sú už originály, nie neskoršie kópie.

Zatiaľ čo songskí profesionálni a palácoví maliari často sa snažili o presnú, precíznu maľbu, zdôrazňovali realistické spodobenie, kým maliari-literáti pokladali za prvoradé zachytenie ideí *xieyi*, zapísať v obrazoch svoje pocity a emócie, veľkorysý ťahy štetca, nenechať sa spútať obmedzeniami pravidiel maľby (Zhongguo meishu jianshi 1990, 128).

Na začiatku dynastie Severných Song sa maľba rozvíjala v cisárskej Hanlinskej akadémii. Táto akadémia mala v tej dobe pokrokový účinok. V severosongskej akademickej maľbe najviac vynikala krajinomalba. Medzi jej slávnych predstaviteľov patria Li Cheng 李成 (919-967), Fan Kuan 范寬 (11. storočie), Guan Tong 關仝 (907–960). Ďalší veľmi výrazný maliar krajiny je Guo Xi 郭熙 (11. storočie). Za dynastie Song sa termín prenos ideí, *chuanshen*, ktorý sa predtým používal iba vo figuralistike, rozšíril do krajinomalby a maľby kvetov a vtákov.

Guo Xi bol významným maliarom, patriacim do cisárskej maliarskej akadémie. Inšpiroval sa tvorbou Li Chenga, no jeho krajinomalba je ešte prirodzenejšia, precíznejšia, vyjadrujúca jemné premeny prírody. Okrem zobrazenia krajiny pridal výrazné citové zafarbenie obrazov. Hoci patril k profesionálnym maliarom, jeho dielo obdivovali aj vtedajší maliari-literáti. Okrem toho bol aj výtvarným teoretikom, ktorý diskutoval predovšetkým otázky týkajúce sa krajinomalby (Yang Renkai 1991, 170).

Koncom dynastie Severných Song malý krúžok intelektuálov, zoskupení okolo veľkého básnika Su Shi, nazývaný aj Su Dongpo 蘇東坡 (1036–1101), jeho učiteľ v maľovaní bambusu, Wen Tong 文同, maliar Mi Fei, učenec a kaligraf Huang Tingjian 黃庭堅 (1045–1105) a iní, prišli s revolučnou ideou, že účelom maľovania nie je zobrazovanie ale expresia. Podľa nich, cieľom maliara krajiny nie je evokovať divákovi rovnaký druh pocitov, aký by mohol mať keby hľadel na samotné hory, ale odhaliť svojim priateľom niečo zo svojich myšlienok a pocitov. Hovorili o požíčianí si foriem kameňov, stromov alebo bambusu, v ktorých v tom momente nachádzali priestrešie pre svoje myšlienky a pocity. Ich práca štetcom bola osobná a odrážajúca ich charakter rovnako ako ich písmo (Sullivan 1977, 168). Snažili sa o tvorbu pod vplyvom náhlejšej inšpirácie, neobmedzovali sa opisovaním vonkajšieho tvaru objektov. Ich vkusu vyhovovalo vyjadrovanie sa v monochromatickej maľbe (Yang Renkai 1991, 157).

Songskí maliari-literáti urobili ďalší krok k tomu, aby sa kultúrna úroveň umelca stala dôležitou súčasťou obrazu. Veľké množstvo ich diel bolo výrazom autorovho citu. V ich dielach a úvahách dominuje snaha o vyjadrenie subjektívnych pocitov a atmosféry, protest proti prehnanému kopírovaniu reality



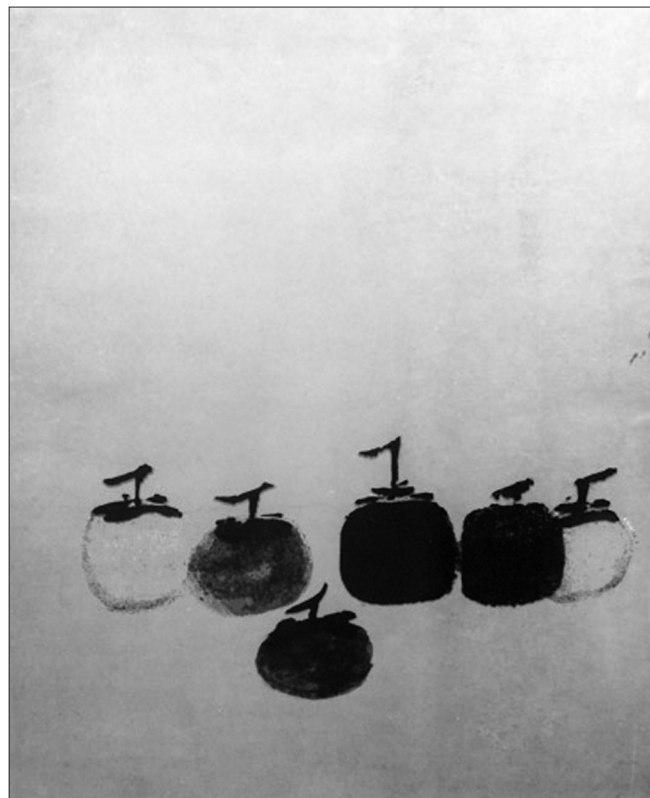
a prehnanému zobrazovaniu tvarovej podobnosti *xingsi*, tým prúd *songskej wenren hua* ovplyvnil maľbu literátov až so súčasnosti (*Zhongguo meishu jianshi* 1990, 123).

Maliari-literáti si vysoko vážili morálku v spojení s maľbou, tým sa vnútorný obsah zvýšil o autorov subjektívny názor, zahŕňala maliarove vedomosti, morálku, a iné faktory. Objektívna realita môže sa priblížiť tvorivej podstate umeleckej tvorby iba po maliarovom subjektívnom pretvorení na určitej významej rovine. Ak má človek vysoký charakter, „spirit-consonance“ *qi yun* 氣韻 v jeho obrazoch nemôže byť nízke. Preto sa požaduje vysoká morálka autora, vedomosti a vytríbený umelecký vkus, ktorý sa v čínskom tvorivom maliarskom procese sa vyjadruje ako norma, skutočné pocity a úprimné emócie, aby mohol dostať umelecký efekt, že keď človek uvidí obraz, akoby videl tvorcu samotného (Deng Fuxing 1986, 19). Su Shiho priateľ Wen Tong (1018–1079) sa preslávil v maliarstve predovšetkým svojimi bambusmi maľovanými priamo štetcom namočeným do tušu, bez obrysových línií (čierne bambusy). Wen Tong často prirovnával tušový bambus k „tušovému ušlachtilému mužovi“ *mo jun* 墨君. Hovoril o sebe, že miluje bambusy a maľuje ich, pretože tak vyjadruje svoju osobnosť a morálku. Zdôrazňoval, že „idea predchádza štetcu“ a esprit maľby leží mimo pravidiel a techniky. Veril, že pri maľovaní bambusu musí človek mať najprv bambus vyrastený vo svojej hrudi (Yang Renkai 1991, 189–190).

Ďalší z kruhu maliarov-literátov, básnik, literát, maliar a kaligraf, Mi Fei, alebo Mi Fu (1051–1107), nekopíroval a vo svojej tvorbe nebol obmedzený predošlými maliarmi. Jeho technika bodov mi bodov bola skutočne progresívna. V maľbách nezodrazňoval vonkajšiu podobnosť, veril, že v krajinomalbe 古今相識師, 少有出塵格 *gu jin xiang shi, shao you chu chen ge* (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 136) ... starí majstri sú bráni za učiteľov, súčasní maliari sa učia od nich, veľmi málo z nich prekročí pravidlá, vzory.

Pri maľovaní sa nesnažil o precíznosť a techniku. „Mi Fei bol niekým, kto mal slabosť pre starých excentrikov. Bol obdivovateľ maliara z jedenásteho storočia, Sun Zhiwei. Vrávalo sa o ňom, že v snahe zbaviť svoje diela profesionálnej práce príležitostne používal iné nástroje ako štetec na maľovanie, teda metódy, ktoré boli prvýkrát vyskúšané tangskými umelcami, ktorých výtvarní teoretici zaraďovali do triedy *yipin*. Vo svojom používaní veľkých vlhkých bodov a zrieknutí sa jemných vonkajších línií, preto bol často pokladaný za dediča techniky *pomo* umelcov ako bol Wang Mo. Jeho štýl, alebo jeho neskorší stereotyp, vyjadroval niečo agresívne alebo impulzívne z atmosféry pretrvávajúcej od Tang“ (Nelson, 1983, 416–417). Mi Feiov syn Mi Youren 米友人 (1074–1153) pri maľovaní krajiny tiež „pridávaním bodov vytváral dym a oblaky, nedbalé, jednoduché a pritom dokončené“ (*dian di yan yun, cao cao er cheng* 點滴煙雲, 草草而成), sám nazýval tento spôsob maľby „tušové hry“ *moxi* 墨戲, nesnažil sa pritom o vonkajšiu podobu, usiloval sa o prirodzenosť. Vyjadril estetické názory a pocity, atmosféru *songských* maliarov-literátov (*wenren*) a úradníkov (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 136).

Obaja maliari, Mi Fei a Mi Youren, používali jednoduché, zjednodušené tušové málo farebné línie a body, ktorými vy-



Obr. 3. Mu Xi, Šesť tomelov, dynastia Song. Táto maľba tušom je vo svojej jednoduchosti považovaná za ikonu zenu.

jadrovali krajinomalbu, oblaky, dym. Hovorilo sa, že krajinomalba 至兩米畫法大變, 蓋意過於形 *Zhi liang mi, er hua fa da bian, gai yi guo yu xing* (*Zhongguo meishu jianshi* 1990, 136) ... v období oboch Mi zaznamenala maľba veľké premeny, idea presiahla vonkajšiu podobnosť. Tento štýl maľby mal vplyv nielen na technickú stránku maľby tušom, ale začal aj novú tvár maľby literátov, *wenren hua* (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 136).

Ich maximálne štylizované, nejasné, akoby do hmly ponorené hory, vytvorené technikou, ktorá bola neskôr nazvaná podľa nich, *mi-body* (*mi dian*), sú semiabstraktné. Už nejde o konkrétne miesto, je to krajina snov, nezávislá od objektívnej reality.

Ďalší výrazný predstaviteľ *wenren hua*, básnik a maliar Li Gonglin 李公麟 (1049–1106), vynikal vo vyjadrovaní pocitov a emócií maliara. Keď maľoval bohyňu *Guanyin*, tvoril svoju subjektívnu, osobnú *Guanyin* 觀音, chcel vyjadriť jej pocity. Ako sám povedal: 自在在 心不在相。 *Zi zai zai xin bu zai xiang*. (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 127). Slobodné vyjadrenie je v srdci, nie vo vonkajšku. Používal spôsob maľby *bai-miao* 白描, techniku, ktorá nepoužívala farby, tvar objektu bol zachytený výlučne prostredníctvom tušových línií (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 127).

Za Južných Song sa maliari maľujúci krajinomalbu snažili o zachytenie ideí, *yijing*, ich cieľom bolo vyjadrenie svojich pocitov. Maliari sa už nesnažili o formálnu dokončenosť obrazu. Ale práve naopak, zdôrazňovali niektorú jeho časť. Ich



Obr. 4. Ying Yuqian, pripisované, *Horská dolina v trhajúcej sa hmle*, 13. storočie. Malba tušom, ktorú od abstrakcie delí len niekoľko ťahov štetcom.

Ťahy štetcom boli veľkorysejšie, mohutnejšie, menej deskriptívne. Vo väčšej miere využívali výrazové možnosti tušu. Li Tang 李唐 (1050–1130) bol pokladaný za zakladateľa maliarskeho štýlu Juhosongskej školy. Liu Songnian 劉鬆年 mal veľký význam pri vykresľovaní južnej krajiny. Typickí predstavitelia využívania rohovej kompozície boli akademickí maliari Ma Yuan 馬遠 (1190–1279) a Xia Gui 夏圭 (dyn. Song). Ich veľkorysé zdôrazňovanie jedného kútu malby, alebo určitého prvku krajiny, ktoré na malbe zanechávalo veľkú prázdnu plochu, zjednodušovalo kompozíciu a scenériu, zvýrazňovalo hlavný prvok na obraze. Práve tým sa scenéria stávala dokonalou, nepôsobila nedokončeným dojmom. To je nový tvorivý prínos Ma Yuana a Xia Guia do krajinomalby (voľne podľa: Yang Renkai, 1991, 160).

Možno vďaka zjavnej vizuálnej a emocionálnej výzve sú diela školy Ma-Xia, ako ich nazývajú, v západných očiach reprezentantom samotnou podstatou čínskej krajinomalby a mali hlboký vplyv aj na japonskú krajinomalbu. Ich vyjadrovací jazyk nie je celkom nový ale v umení Ma Yuana a Xia Guia sa rôzne ťahy objavili naraz, spojené so suverénnym majstrovstvom štetca, ktoré by hraničilo s manierizmom, keby nebolo tak hlboko predchnuté poéziou (voľne podľa: Sullivan 1977, 175–176).

Za dynastie Song došlo k ďalšiemu rozvoju buddhistického maliarstva. Pre výtvarné umenie bola najdôležitejšia jeho škola zen, ktorá svojím antidogmatizmom otvorila cestu k umeleckému vyjadrovaniu. Ak Buddha mohol byť vo všetkom, všetko mohlo nadobúdať vyšší, transcendentálny význam, čo dokazujú malby zenových maliarov tej doby.

Známy juhosongský maliar Liang Kai bol v rokoch 1201–1204 úradníkom, potom sa utiahol do ústrania a stal sa zenovým mníchom „vzal so sebou techniku štetca a la Xia Gui“ (Sullivan, 1977, 178). Mal rád alkohol, cisár mu daroval zlatý opasok, on ho zavesil v záhrade a odišiel. Maľoval figuralistiku, kvety a vtáky, krajinu, všetko veľmi dobre. Vynikal v maľovaní obrazov, pri ktorých používal veľmi málo línií, zjednodušujúcich. Bol zakladateľom prvým maliarom ktorý spôsobil neskoršie figurálnu malbu v štýle *xieyi* za dynastií Yuan, Ming a Qing (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 128). O jeho obrazoch je záznam vo *Vzácnnej knihe o maľovaní* (*Tu hui bao jian* 圖繪寶鑒). 精妙之筆。… 皆草草，謂之減筆 *jing miao zhi bi* ... *Jie cao cao, wei zhi jian bi* (Yang Renkai 1991, 207). „Vynikajúce ťahy štetcom, mimoriadne zjednodušené, nazývajú ich niekoľko ťahov.“ Jeho diela je možné rozdeliť na skoré a neskoré. Jeho poňatie drapérií a detailné vykreslenie hláv v niektorých jeho obrazoch nám pripomína Wu Daozi, to môžu

byť jeho skoršie práce. No aj tu je nepochybná osobitosť jeho štýlu a originalita inšpirácie. Neskôr sa jeho metóda očividne zmenila na metaforu a využívajúc divoké a vehementné ťahy štetca zametal nad podlahou s kaligrafickým rytmom. Do tejto fázy patria dve zobrazenia Šiestich patriarchov zenovej sekty a jeho portrét Li Boa 李白. Bola niekedy duchovná postava básnika portrétovaná presvedčivejšie a úspešnejšie? Niekoľko línií, vibrujúcich a sústredených a tu stojí (Cohn 1951, 73–74). Portrét Li Boa patrí medzi Liang Kaiove diela, ktoré sa svojou stručnosťou, úspornosťou a veľkorýsmi ťahmi štetca dostali veľmi blízko k abstraktnému maliarstvu (obr. 2).

Ďalší vynikajúci zenový maliar bol Mu Xi 牧溪 (?–1281), nazývaný aj Fachang 法常. Jeho repertoár bol veľmi široký, zahŕňal azda všetko, od početných zobrazení Guanyin, bohyně zľutovania, opice a iné námety. Jeden z jeho najznámejších obrazov predstavuje slávnych *Šesť tomelov*. Maľoval aj draky, ktoré sa v zenovom poňatí stávajú symbolom náhleho osvietenia, ako keď sa drak vynorí z mrakov (Sullivan 1977, 177). Ak sa Liang Kai javí ako pravý dramatik, Mu Xi (Fachang) je senzitívny lyrik. Vieme s istotou, že sa stal zenovým mníchom, pokiaľ ide o Liang Kaia, sú tu určité pochybnosti. Čínske zdroje sa málo zmieňujú o Mu Xi, možno preto, že nebol akademikom. Najvyzretejšie diela spojené s Mu Xiho menom patria medzi najväčšie objavy v čínskom maliarstve (obr. 3). Starší Liang Kai mohol byť jedným z jeho učiteľov, ale kým on ťažil väčšinou z graficky akcentovaných línií, Mu Xiho ťahy štetca sú prevažne rozpijavej povahy. Jeho osobitný charakter leží v jeho vizionárskej sile, v jemnosti, s akou kládol objekty na povrch obrazu, a v bohatstve tónov jeho tušovej palety (Cohn 1951, 74).

Najodvážnejší krok vo formovaní krajinomalby, ktorý dokonca prekročil Xia Guia, Liang Kaia alebo Mu Xiho, bol spravený iným zenovým mníchom, o ktorom predpokladáme, že žil v tom čase. Štetec Ying Yuqiana (13. storočie) sa vôbec neviazal k prírodným formám. S očividne náhodne vrhnutými splašmi vyjadril niekoľko domov, usadených v horách, most ležiaci cez riečku, človeka stúpajúceho do vrchov. V skutočnosti boli dosiahnuté hranice toho, čo môže byť dosiahnuté čistým jazykom štetca. Maľba je zaznamenaná v okamihu a zdá sa, akoby bola dosiahnutá idea zenovej intuície (Cohn 1951, 74). Podľa Sullivana, v dielach Ying Yuqiana prežilo niečo z kvalít neskorých tangských excentrikov, ako bol Wang Mo a iní, z ktorých diel sa nezachovalo vôbec nič (Sullivan 1973, 253). Ako vidíme na ilustrácii, jeho maľba nesie v sebe výrazný abstraktný náboj (obr. 4). Nebyť jemných ťahov, ktorými dokreslil detaily a dodal obrazu charakter krajiny v hmle, bola by to fakticky abstraktná maľba.

### 3.4. Dynastia Yuan (1271–1368)

Po páde dynstie Song sa dostala k moci mongolská dynastia Yuan. Napriek tomu, že Mongoli vojensky dobyli Čínu, stalo sa to, čo sa v čínskych dejinách zopakovalo viackrát; vojensky podrobená, no kultúrne vysoko vyspelá Čína ostala sama sebou, dobyvatelia zachovávali staré čínske tradície a často

sa asimilovali, do väčšej či menšej miery. Yuanská maľba sa seba definovala v nadväznosti na tradíciu Tang, Piaticich dynastií a Song. Jej výrazným znakom je rozkvet literárskej maľby. Pôvodné črty *wenren hua* sú v jej úzkej spätosti s literatúrou a v dôraze na prácu štetcom a tušom. Yuanská maľba si vážila esenciu kaligrafie a dôsledkom toho bolo ešte užšie spájanie poézie, maľby a kaligrafie do jediného celku, pričom tvarová podobnosť *xingsi* stála na podradnom mieste. Vo všeobecnosti možno povedať, že yuanská maľba zdôrazňovala subjektívne vyjadrenie emócií v maliarstve a prírodné objekty sa stali prostriedkom na vyjadrenie maliarových názorov, záujmov a emócií. Tým sa stala kontrastom k tomu typu songskej maľby snažiacemu sa o presné vyjadrenie tvaru. Zjednodušujúce, oslobodené umelecké postupy významných predstaviteľov yuanskej maľby vyniesli čínsku krajinomalbu na nový vrchol. Yuanská krajinomalba si požičiavala tvary predmetov na vyjadrenie osobnosti maliara, jeho povahy. Zjednodušujúci štýl *xieyi* sa prejavil takisto v maľbe kvetov a vtákov a figurálnej maľbe. Subjektívne črty sa prejavujú ešte intenzívnejšie ako v songskej maľbe.

Za dynastie Yuan nastal rozvoj maľby literátov, ktorí budovali svoju maľbu nie na kopírovaní prírody, ale na subjektívnom tvorivom prístupe k realite. Možno povedať, že svojimi maľbami tvorili novú realitu, inšpirovanú objektívnou skutočnosťou, no nezávislou od nej. Po vytvorení dynastie Yuan sa maliari – učenci obrátili dovnútra, v snahe uniknúť zo politických a sociálnych otrasov, keď Čínu ovládli mongolské kočovné kmene. Maľba literátov bola v tom čase ani nie tak expresiou ako individuálnou odpoveďou a obranou voči nestálosti a premenlivosti života. Za dynastie Yuan v umeleckom oživení vidíme zápas autorov za preorientovanie sa a opätovné objavenie individuálnej identity (Wen C. Fong 1992, 9).

Čínska maľba, chápaná v pôvodnom slova zmysle, zdôrazňuje *妙在似與不似之間 miao zai si yu bu si zhijian* (Xue Yongnian 1992, 358), teda „krásu na rozhraní medzi podobaním a nepodobaním sa“. Vyjadrené súčasným jazykom, „podobanie sa“ *si*, 似 poukazuje na kopírovanie konkrétnych faktorov realistickej skutočnosti, zatiaľ čo „nepodobanie sa“, *busi* 不似, ukazuje, že nie je zviazaná kopírovaním prvkov realistickej skutočnosti. Preto možno povedať, hodnota „krásy na rozhraní medzi podobaním a nepodobaním sa“ leží medzi realistickým a abstraktným zobrazovaním. Každý vie, že v procese tvorby čínskej maľby je zámerne zdôrazňovaná stránka nepodobnosti *busi*, čo sa začalo v dielach maliarov-literátov *wenren* a pomerne rozvité bolo za dynastie Yuan. Yuanskí maliari literáti sa snažili dosiahnuť abstraktné prvky nepodobnosti, krátko po období, kedy dôraz na realistické zobrazovanie (*ying wu xiang xing* 應物象形) za dynastií Severných a Južných Song dosiahol vrcholného bodu. V snahe, aby neopakovali úspechy svojich predchodcov, sa pozornosť maliarov presunula od zobrazovania objektívneho sveta na zobrazovanie subjektívneho sveta, aby vyjadrila obrovské rozdiely medzi ľudskými osobnosťami a povahami (Xue Yongnian 1992, 358).

Hlavný prínos maľby zo začiatku dynastie Yuan je v maľbe úradníkov, ktorá prispela k ďalšiemu posunu čínskeho maliarstva ako v teoretickej tak aj tvorivej oblasti. Maliari po-

Obr. 5. Zhao Mengfu, *Dvojité borovica*, dynastia Yuan.Obr. 6. Ni Zan, *Viator medzi stromami na brehu rieky*, datované do roku 1363, cca 59x31 cm. Vidíme tu niekoľko stromov a vzdialenú scenériu rieky, bez ľudského príbytku. Z obrazu sála pocit osamelosti.

užívali štetec a tuš predovšetkým na vyjadrenie osobných ideálov a morálky. Vo svojich dielach vyjadrovali spomienky na minulé dynastie. Najvýznamnejší spomedzi nich bol Zhao Mengfu 趙孟頫 (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 149). Zhao Mengfu (1254–1322), nazývaný aj Zi'ang 子昂, pochádzal zo súčasnej provincie Zhejiang. Vychádzal z estetiky a nálady, jeho dielo nadviazalo na maľbu Tang a Severných Song. Jeho štýl bol jemný, málo farebný, kultivovaný, jednoduchý (obr. 5). Vystupoval proti songskej akademickej maľbe, ktorá prehnane zdôrazňovala vonkajšiu, tvarovú podobnosť. V maľbe sa usiloval o esprit starobylosti. Zdôrazňoval vzťahy maľby a kaligrafie, pri maľovaní vo veľkej miere používal kaligrafické ťahy, aby tak zdôraznil jej umeleckú expresivitu (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 149–150).

Zvrat v čínskom maliarstve od realistickej reprezentácie k symbolickému sebvýjadrovaniu, ktorý sa odohral v koncom 14. a začiatkom 15. storočia, bol produkt a zároveň nástrojom zmien v čínskej spoločenskej a kultúrnej histórii (Fong 1992, 7). V spoločenskej atmosfére dynastie Yuan a podmienok mysle maliarov-literátov, vonkajšia podobnosť *xingsi* a realistické zobrazovanie boli dané na vedľajšie neďôležité miesto, viac kládli dôraz na subjektívne pocity, názory, myseľ. V čínskej maľbe bolo stále kladený dôraz na základný princíp spiritálnej konsonancie, *qi yun shengdong* 氣韻生動, no v tom období nebol kladený do reality, ale do subjektívnej a pociťovej sféry. To, čo malo pôvodne vyjadrovať výzor a ducha vo figuralistike, sa stalo kritériom na vyjadrovanie subjektívneho pocitu, subjektívnej atmosféry krajinomaľby (Li Zehou 1982, 180).

Dôraz na prácu štetca a tušu sa stalo špecifikom dynastie Yuan. Bol to nový tvorivý rozvoj v čínskom maliarstve. Maľba dynastie Yuan získala tak pomerne osobité estetické výsledky. Keď pozrieme na maľbu maliarov-literátov, krása maliarstva neleží iba v opisovaní prírody, ale rovnako, ba ešte viac, záleží na podstate línií maľby, farieb a ostatných prirodzených vlastnostiach tušu a štetca. Tuš a štetec sa nemusí opierať iba o vyjadrovanie zobrazovaného objektu (krajinu a vecí), má svoju vlastnú nezávislú krásu. Nie je to iba formálna krásu, krásu kompozície, ale formou kompozície vyjadruje rozličné subjektívne ľudské svety. Takto sa tradícia čínskeho umenia línií dostala na najvyšší stupeň, od starých maľovaných keramik a bronzov a pečatnej kaligrafie, línie sú stále dôležitým prvkom čínskej estetiky výtvarného umenia. Vo figuralistike sú to napríklad 鐵線描 *tie xian miao* „obrysový línie akoby vymodelované z drôtu“ alebo 吳帶當風 *wu dai dangfeng* „línie odevov vejúce vo vetre, v štýle Wu Daozi“ a iné, všetky hovoria o kráse línií (Li Zehou, 1982, 181).

V tom období došlo k úzkemu prepojeniu poézie a maľby. Od dynastie Yuan sa začala zdôrazňovať dôležitosť kaligrafie, čo sa stalo charakteristickou črtou nielen maľby literátov, ale čínskej maľby vo všeobecnosti. Nemožno ich jednoducho kritizovať pre formalizmus, naopak, vyjadrovali vyspelý estetický názor a estetický ideál. Plynutie a ohýbanie, pôvodná vlastnosť línií, tmavosť a svetlosť tušu, kompozícia, boli tým, čo vyjadrovalo pocity, silu, atmosféru, pocit časopriestoru, tým, čo vytvorilo dôležitú scenériu krásy (Li Zehou, 1982, 181).

V strede a na konci dynastie Yuan mali obrovský vplyv na neskoršiu maľbu štyria umelci, neskôr nazývaní *Štyria veľkí majstri dynastie Yuan*; Huang Gongwang 黃公望 (1279–1368), Wu Zhen 吳鎮 (1280–1354), Ni Zan 倪瓚 (1301–1374), Wang Meng 王蒙 (cca 1308–1385). V umení boli priamo ovplyvnení Zhao Mengfuovou maľbou. Svojimi dielami vyjadrovali ich pocity, dojmy a životný pocit. Ich krajinomalba kladie dôraz na ťahy štetca a tuš, záležalo im na osobnom štýle. Vo svojom umení sa snažili 寫胸中逸氣 *xie xiong zhong yiqi* (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 152), zaznamenať vnútornú oslobodenú odpútanú, nespútanú atmosféru.

Vynikajúci maliar, ktorý sa, podobne ako jeho songský predchodca Wen Tong, preslávil maľovaním bambusu, Wu Zhen (1280–1354), bol maliar, literát, básnik ako aj výborný kaligraf. Zobrazoval krajinomalbu, slivy a už spomínaný bambus. Ťahy štetca v jeho maľbách bambusu sú veľmi voľné, akoby nedbalé, naplnené hlbokým emocionálnym nábojom (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 152). Vo svojich maľbách často spájal maľbu a kaligrafiu.

Keď už raz existovala v maliarskej teórii idea, že dobrá maľba nemusí zachovávať vernú podobu svojmu subjektu, niektorý umelec musel skôr či neskôr spraviť ďalší krok a hrdý na nepodobnosť svojich maliieb naznačovať, že sa v nich zaoberá vyššou rovinou ležiacou nad reprezentáciou. Prvým čínskym umelcom, ktorý prijal túto nelogickú, veľmi modernú pozíciu, sa zdá byť Ni Zan (Cahill 1976, 166). Jeho dielo má osobitný význam pre neskoršiu maľbu aj pre rozvoj subjektívneho faktoru v čínskom maliarstve. Ni Zan (1301–1374) pochádzal z bohatej rodiny z Wuxi. Časť svojho života strávil putovaním v člene jazernatou krajinou južnej Číny. Jeho maľby sú zriedkavo farebné, ťahy štetca sú zjednodušené, sú veľmi jemná farebnosť, kultivované. Majú atmosféru osamelosti (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 152). „Moje takzvané maľby nie sú v skutočnosti nič viac ako nespútané ťahy štetca, voľne načrtnuté, nie sú spojené s formálnou podobnosťou (objektov v prírode), sú namalované iba pre moje osobné potešenie.“ Keď jeden jeho priateľ vyhlásil, že jeho bambus sa vôbec nepodobá na bambus, odpovedal: „Ah, ale úplné chýbanie podobnosti nie je vôbec ľahké dosiahnuť!“ (Cahill 1988, 88).

Jeho obrazy vždy zobrazovali niekoľko stromov, príbytok z trávy, bez ľudských postáv, bez pohybu (obr. 6). Ale práve v týchto bežných a jednoduchých scenériách prostredníctvom zjednodušených ťahov štetca, vyjadril pocit bezmocnosti a ľahkej melanchólie, určitý pocit osamelosti a mlčania akoby zem zostarla a nebo spustlo, načrtnol krásu výraznú pocitu (Li Zehou 1982, 183).

Ďalší umelec, ktorého krajinomalby nesú v sebe prvok abstraktného vyjadrovania, taoista Fang Congyi 方從義 (1302–cca 1393), vynikal v maľovaní hôr ponorených do hmieľ, ponáral sa do „tušových hier“. Jeho ťahy štetcom sú mimoriadne zjednodušené, maľoval až po dlhom procese sústredenia sa. Tento umelec „v niektorých svojich obrazoch vyzeral, akoby znova hral predstavenie skorších maliarov, ktorý vrhali tuš na papier (obr. 7). Kritici ho pochopiteľne zaradili do kategórie *yipin* a videli jeho štýl ako priame vyjadrenie jeho taoistickej nadprirodzenosti. „Ako by to mohol urobiť,“ pýtal



Obr. 7. Fang Congyi, *Hory v oblakoch*, dynastia Yuan.

sa jeden jeho súčasník, „ak nie je (taoistický) nesmrteľný?“ (Cahill 1988, 88–89).

Yuanská maľba na základe rešpektovania tradície vytvorila nový zmysel, nový štýl. Kaligrafické ťahy vyniesla na veľmi dôležité postavenie. Zavrholala štýly, ktoré sa snažili o presné vykresľovanie tvaru, stavali na remeselnej zručnosti, snahou o presnú podobu, vonkajšiu. Formálnu podobnosť *xingsi* odsunula na vedľajšie miesto. Zastávala názory 以神求貌 *yi shen qiu mao* „prostredníctvom espritu sa snažiť o vonkajšok veci“ 以逸為上 *yi yi wei shang* „vysoké umenie postavila na najvyšší stupeň“ (Yang Renkai 1991, 391).

### 3.5. Malba dynastie Ming (1368–1644)

Dynastia Ming je dôležitým obdobím v histórii maliarstva a kaligrafie. V malbe bola zastúpená Dai Jinom 戴進 ako predstaviteľom školy *Zhe*, Shen Zhouom 沈周 a Wen Zhengmingom 文征明, ktorí reprezentujú školu *Wu*. Na začiatku dynastie vystupovali do popredia hlavne akademickí maliari napodobňujúci realistické songské maliarstvo. V strede a neskôr sa vrátil štýl *wenren hua*, ktorý nadviazal na yuanskú malbu literátov. Maliari-literáti opäť zaujali vedúce postavenie (Yang Renkai 1991, 393). Dynastia Ming je obdobím, z ktorého máme pomerne veľké množstvo zachovaných obrazov, no aj iné materiály, napríklad poznámky umelcov o ich dielach a početné teoretické spisy.

Maliarstvo mingských učencov, podobne ako ich myslenie, smerovalo k tomu, aby sa stalo viac intuitívnym a zovšeobecneným, a ak ich predchodcovia naučili všetko, čo potrebovali vedieť zo štúdia reálneho sveta, tak si iba „požičiavali“, ako to povedal Su Shi, hory a vodu, kamene a stromy ako nástroje, ktorými vyjadrovali svoje pocity. Mingské maliarstvo znamenalo zároveň viac a menej ako songské; menej v tom, čo hovorilo o prírode, a viac v tom zmysle, že maliarstvo nieslo oveľa väčší batoh poetických a filozofických významov. Alebo, inými slovami, že autor hovoril veci, ktoré nemohli byť plne vyjadrené v termínoch konvenčnej krajinomalby. Pomáhalo to do takej miery, že Číňania umiestnili ideu mimo obrazu samotného, maliarove nápisy na obrazoch boli dlhšie a oveľa bohatšie po poetickej a filozofickej stránke (podľa: Sullivan 1977, 21).

V období Ming bola malba literátov *wenren hua* prvýkrát definovaná pod týmto názvom, keď maliar, literát a výtvarný teoretik Dong Qichang 董其昌 (1555–1636) prišiel so svojou teóriou o severnej a južnej škole. Možno povedať, že v období dynastie Ming začalo maliarstvo klásť väčší dôraz na subjektivitu, ktorá sa prejavovala nielen v úzkom okruhu vzdelaných literátov *wenren*, ale jej výdobytky boli postupne akceptované aj maliarmi z iných sociálnych vrstiev.

Tu treba poznamenať, že *wenren hua* býva v súčasnosti často chápaná aj oveľa v širších súvislostiach, ako bola definovaná Dong Qichangom. Často sa pod týmto pojmom rozumie subjektívne ladená škola, ktorá kladie väčší dôraz na sebavyjadrenie než na formálnu reprezentáciu, teda tento pojem sa v širšom slova zmysle nevzťahuje striktne len na malbu maliarov – učencov či úradníkov. Do takto rozšírenej definície *wenren hua* sa vmestí mnoho individualít, ktoré vo svojej dobe neboli považované za reprezentantov tejto školy. Pôvodná malba literátov bola príliš úzko zviazaná s určitou skupinou ľudí, hoci v čase svojho vzniku za dynastie Song bola vysoko progresívna, ale postupom času sa stala neprístupnou novým impulzom. Ako sa vyjadril Dong Qichang: „Někteří mají za to, že si má každý založit svoji školu. Ve skutečnosti tu není pro nic takového místa (...) 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“ (*Malířské rozpravy Mnicha Okurky*, 1996, 23–24). Tým sa mnohí originálni maliari dostali do pozície neortodoxných, „divokých“.

V štýle a technike vyzerá že to, čo je nazývané „divokosť“ sa začalo v neskorších alebo spontánnejších dielach Dai Jina a bolo rozvinuté v umení Wu Weia 吳偉, Lin Lianga 林良, Shi Honga, Xu Lina, rovnako ako u Zhang Fuyanga, Zong Liho, Jiang Songa 蔣嵩, Wang Zhaoa 汪肇, Zhang Lua 張路, Zhu Banga a iných. Umelci preferujúci tento štýl boli skoro všetci profesionálni majstri. Ako maliari boli opisovaní termínmi „útočiaci priamo“, „zúrivo narábali so štetcom“, „vrhali tuš na papier a nechali ho odkvapkávať“ – čo naznačuje, že používali svoju profesionálnu zručnosť v oblasti podobnej niečomu ako je čistý proces alebo spontánna tvorba. Ich techniky môžu byť opísané niekoľkými známymi termínmi („sekerovité ťahy“, niekedy ako *mi body*, metóda „bez kostí“) ale vo všeobecnosti vyžadujú také vágne ekvivalenty ako „čmáranie“ a „splaš“ (Barnhart, 1983, 370).

Mnohé z týchto malieb, označovaných pod pojmom „divoké“, sa svojou subjektivitou vo vyjadrovaní a veľkou mierou štylizácie, približujú k abstraktnému maliarstvu dvadsiateho storočia. V skutočnosti je samotný pojem abstrakcia, či abstraktné umenie, termínom, ktorý sa objavil relatívne nedávno, a to najskôr v západných avantgardných hnutiach. Akonáhle sa v čínskych dejinách malby objavilo dielo, ktoré by sme dnešným slovníkom označili za semiabstraktné, jeho súčasníci mohli použiť iba iné slová či výrazy ako „nespútaný realitou“, „oslobodený od tvaru“, „nevyjadrujúci vonkajšiu podobnosť“. Neortodoxný maliar Wu Wei (1459–1508), patriaci k *Zhe* škole, bol nazývaný aj Xiao Xian 小仙 (malý „svätec“, t. j. osoba vládnuca nadprirodzenými schopnosťami). Jeho krajinomalba a figuralistika sú aj v štýle malby pracným štetcom, *gongbi* aj malbe hrubým, veľkorysým štetcom *cubi* 粗筆. Na začiatku maľoval postavy v štýle Li Gonglina. Jeho malba veľkým štetcom *cubi* má korene v Liang Kaiovej malbe. Wu Weiove veľkorysé malby krajiny a postáv v štýle *xieyi* sú nespútané, veľkolepé, jeho tuš voľne stekal po papieri (Yang Renkai, 1991, 420–421). Vo Wu Weiových malbách je badateľný prvok abstrakcie (obr. 8).

Ďalší predstaviteľ *Zhe* školy, Lin Liang (cca 1436–1487), ktorý pochádzal zo súčasnej provincie Guangdong, maľoval predovšetkým kvety a vtáky. Jeho vtáky boli načrtnuté veľkorysými pohybmi, pripomínajúce kaligrafické konceptné písmo *caoshu*. Maľoval aj v štýle *gongbi*. Väčšina z jeho zachovaných prác sú malby v štýle *xieyi* (Yang Renkai 1991, 417). Vynikal v maľovaní malby tušom v štýle *xieyi*, maľoval najmä orly, jeho pohyby štetcom boli plné sily, prudké, maľoval aj farebné motívy v štýle *gongbi*.

Medzi neortodoxných maliarov patrila aj majster, žijúci začiatkom 16. storočia, Shi Hong. Bol excentrik a v neskorších rokoch nazýval sám seba Chi Weng, čo značí Starý blázon. Často opitý spieval a maľoval krajinomalby splašovým impulzívnym štýlom podobným Wu Weiovi (Cahill, 1988, 90–91). Počas prosperujúcich rokov v strede dynastie Ming bol okres Wu umeleckým centrom Číny a Shen Zhou 沈周 (1427–1509) jeho najkrajším ornamentom. Takisto bol pokladaný za zakladateľa školy *Wu*, ale bol iba najdôležitejším z dlhšej línie maliarov krajiny vo *Wu*, v ktorej môžeme ísť až ku Zhang Zovi z dynastie Tang (Sullivan, 1977, 215–216). Shen Zhou bol

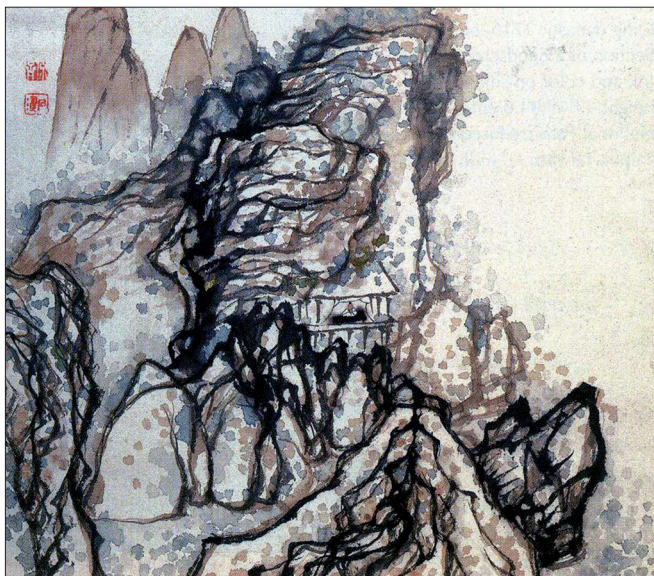
talentovaný maliar, malujúci trochu v štýle Ni Zana, no kým Ni Zanove obrazy boli osamelé, evokovali prázdny priestor bez ľudí, Shen Zhou maľoval postavy. V 16. storočí dominoval regiónu Wu Wen Zhengming (1470–1559). Iným dôležitým predstaviteľom Wu školy bol Chen Chun 陳淳 (1483–1544), nazývaný aj Daofu 道复, ktorý pochádzal zo Suzhou a vynikal v maľovaní kvetov a vtákov. Jeho ťahy štetcom boli slobodné, sledovali tok jeho myšlienok (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 180). Práve on býval udávaný ako príklad abstrakcie v čínskych dejinách umenia.

V 17. storočí, teda na konci dynastie Ming a začiatkom dynastie Qing (1644–1911), došlo k ďalším zmenám v čínskom maliarstve, ktoré sú dôležité nielen z aspektu skrytej, tušenej abstrakcie, ale aj z hľadiska celkového vývoja čínskeho maliarstva ako takého. K pádu dynastie Ming došlo v roku 1644, ale udalosti, ktoré zapríčinili jej pád, jej postupný úpadok, sa začal už dávno predtým, koncom 16. storočia. Konfuciánsky ideál služby štátu a spoločnosti sa už nemohol dlhšie udržať. Individualistické filozofie, ako boli Li Zhi 李贄 a *Divoký zen*, ktorý mal za cieľ skôr osobnú sebarealizáciu ako sociálnu harmóniu, koexistovali so snahami o reformy a o návrat k základom konfucianizmu. Bol to vek protikladov a antitéz, extrémnych pozícií v myslení a umení (Cahill, 1982, 1–2).

Veľké výsledky zaznamenali predovšetkým maliari malujúci kvety, ktorých hlavným predstaviteľom bol Xu Wei 徐渭 (1521–1593). Štetec a tuš sa v jeho podaní stali ešte „divokejšími“, prerazil niektoré pevne určené zásady. Keď tvoril, mohutnými veľkorysými pohybmi nanášal tuš, ktorý striekal a kvapkal všade navôkol. V jeho dielach sa prejavila výrazná umelecká osobnosť. Tento štýl v malbe mal obrovský vplyv na stred Qing a posledných sto rokov v maliarstve (Yang Renkai, 1991, 396). Xu Wei bol všestranne talentovaný, veľmi kultivovaný umelec. Vynikal aj v písaní kaligrafie konceptným štýlom *kuangcao*. Bol ovplyvnený novou vlnou snažiacou sa o oslobodenie osobnosti. Maľoval kvety a vtáky vo veľkorysom štýle *xieyi*, ktoré sú veľmi osobitné. Jeho ťahy štetcom pripomínajú kaligrafické ťahy *kuangcao*, zaznamenávajú prudké záchvevy autorových emócií. Používal techniku vrhania tušu na papier (splaše), ktorý nechal odkvapkávať. Uprostred 似與不似之間 *si yu busi zhijian* „podobania sa v nepodobnosti“ vo svojich obrazoch vyjadruje predovšetkým *shengyun* 生韻 „rytmus plný života“. Čínsku malbu kvetov a vtákov v štýle *xieyi* vyniesol na stupeň, kde dokáže priamo vyjadriť subjektívne pocity (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 181). Inšpiroval sa malbou kvetov a vtákov v štýle *xieyi* školy Wu a Lin Lianga, ale nenechal sa spútať ich štýlom. Xu Wei ove najradikálnejšie redukcie vizuálnej formy smerom ku kaligrafickým pohybom nás priniesla tak blízko k totálnej abstrakcii ako nič iné namaľované pred ním (Cahill, 1988, 92).

Obr. 8. Xu Wei, *Hrozno*, 1666, 133x64,5 cm, tuš a voda na papieri, dynastia Ming, Múzeum Zakázaného mesta, Beijing. Na obraze vyjadruje svoj smútok z jeho nešťastného života. Báseň vo vrchnej časti obrazu: ubehla polovica môjho života v zúfalej tiesni, som už starý. Stojím osamelo vo svojej pracovni, nočný vietor piska, perly z môjho stetca nemám kde predať, sú hodené do divokého viniča. Perla je metafora pre hrozno aj pre jeho prácu, v povzdychu, že jeho tvrdá práca a jeho umenie neboli ocenené.





Obr. 9. Shitao, *Spomienky na Qinhuai*, 17. storočie.

### 3.6. Dynastia Qing (1644–1911)

V 17. storočí, na začiatku dynastie Qing, zaznamenalo čínske maliarstvo jeden zo svojich vrcholov, pokiaľ ide o expresivitu tvorby. Zatiaľ čo ortodoxná maľba literátov postupne strácala na životnosti, do popredia sa stále viac dostávali individualistickí umelci, existujúci mimo establishmentu, alebo aspoň nezávisle od neho.

V 17. storočí sa maľba literátov postupne dostala na hlavné miesto v maliarstve. Populárne boli krajinomalba, ako aj tušová maľba v štýle *xieyi*. Začiatkom Qing to boli maliari, neskôr nazývaní *Štyria Wangovia*; Wang Shimin 王時敏 (1592–1680), Wang Jian 王鑒 (1598–1677), Wang Hui 王翬 (1632–1717), Wang Yuanqi 王原祁 (1642–1715). Títo umelci zdôrazňovali predovšetkým napodobňovanie starých majstrov, vynikali vysokým technickým majstrovstvom, ale ich obsah ich diel postrádal životnosť. Naproti tomu, nezávislí maliari, tradične nazývaní *Štyria mnísi*, Hongren 弘仁 (1610–1663), Kuncan 髡殘 (1612–1692), Shitao 石濤 (1641–1704), Zhu Da 朱耷 (1626–1705), a *Nankingská maliarska škola*, medzi umelcami ktorej vyniká najmä Gong Xian 龔賢 (1618–1689), zdôrazňovali v umení vyjadrenie osobnosti, protestovali proti presným vzorom, ktoré sa prenášali z generácie na generáciu. Ich práce boli plné citu, výrazné, štýl bol osobitý (Yang Renkai 1991, 505).

V období Qing, v maľbách počnúc Shitao, Zhu Da až po *Yanzhouskú maliarsku školu 18. storočia*, známejšiu pod názvom *Osem čudákov z Yangzhou*, vonkajšia, tvarová podobnosť *xingsi* bola opäť na krok opustená. Subjektívne idey, pocity, vnemy zatlačili všetko. Umelecova osobnosť, jej špecifiká, boli zdôrazňované stále viac (Li Zehou, 1982, 185).

Jedným z nezávislých maliarov bol mingský lojalista Hongren (1610–1663). Pochádzal z provincie Anhui, po páde dynastie Ming odišiel do hôr a stal sa mníchom. Od detstva mal

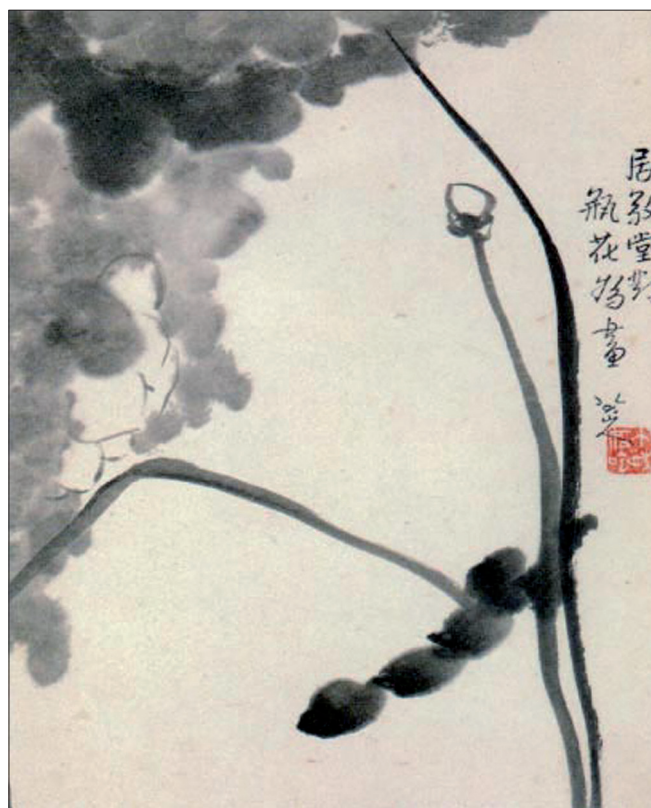
rád literatúru a maľbu. Maľoval najmä krajinomalby. V mnohých aspektoch vychádzal z Ni Zanových diel, jeho kompozícia je veľmi zjednodušená, nebol spútaný starými spôsobmi maľby, často používal suchý štetec. Preslávil sa maľbami hory Huangshan. Hovorí sa o ňom, že 得黃山之真性情 *de Huangshan zhi zhen xing qing* „pochopil skutočnú povahu a pocity hory Huangshan“ (Yang Renkai 1991, 533–535). V jeho maľbe hory Wuyi „na jednej strane, maľovanie je abstraktnou konštrukciou s veľkou komplexnosťou (...) na druhej strane, ako nám vraví umelec, ide o určitý druh reprezentácie niečoho, čo videl a zapamätal si popri rieke Deviatich zákrut vo Fujian“ (Cahill, 1982, 5).

Najoriginálnejších maliarov týchto desaťročí (koniec Ming, začiatok Qing), niekedy nazývaných aj školou Individualistov, nachádzame medzi buddhistickými mníchmi; vniesli nový život do tradície zenového štýlu. Je to Zhu Da 朱耷 (mníšskym menom Badashanren 八大山人), ktorého tu spomínam ani nie pre jeho krajinomalby (hoci ani tie neboli skutočne konvenčné), ako pre jeho maľby kvetov a vtákov tušovou technikou. Vedel, ako sa sústrediť na podstatné a vyjadriť sa pomocou tak málo prostriedkov ako je to len možné. Takisto vedel ako dokáže prázdna plocha na obraze byť výrečnou. Mních Shitao bol nielen mimoriadny maliar ale aj vynikajúci spisovateľ. Bol jedným z prvých, ktorí protestovali proti nekonečnému imitovaniu starých majstrov. Jeho obrazy ukazujú podobný postoj (Cohn, 1951, 100).

Shitao (1641–1704), nazývaný aj Mních Horká uhorka (*Kugua heshang* 苦瓜和尚), bol, rovnako ako Badashanren, silne ovplyvnený Xu Weiovým vyjadrovaním umeleckej osobnosti. Obaja pozorovali prírodu, neobmedzovali sa kopírovaním starých majstrov, neprijali obmedzenia starých techník. Spájali objektívne so subjektívnym, 尚意 *shangyi* „zdôrazňovali vyjadrenie ideí“. Pretrhali staré výtvarné postupy, nechali básne a kaligrafiu vstúpiť do maľby, rozvíjali techniku tušu. Ich umenie malo v tom období hlboký tvorivý impulz (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 186). Badashanrenove a Shitaoove maľby kvetov a vtákov v štýle *xieyi* znamenali nový vývoj v tvorbe tvarov, kompozícií, v práci so štetcom a tušom (*Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 187).

Shitao bol maliar – individualista, ktorý položil základy moderného čínskeho umenia. Bol priamym potomkom dynastie Ming. Po páde dynastie sa potuloval v okolí buddhistických kláštorov, no nebol mníchom v pravom zmysle slova. Nejaký čas žil v Nankingu v neskorších rokoch sa napokon usadil v Yangzhou, kde sa stal profesionálnym, no vysoko rešpektovaným maliarom. Jeho neskoré práce sú prekvapujúco moderné, s nádychom expresie (obr. 9). Hoci bol hlboko ovplyvnený zen buddhistickými myšlienkami, zdá sa, že sa nikdy úplne nepodriadil kláštorným regulám. Niektoré jeho maľby ponúkajú brilantné príklady používania tušu, farby a štetca, sú riskantné ale úplne úspešné (Cahill, 1982, 218–219). Čoraz viac sa odkláňal od zaužívaných tradícií. Vo svojich maľbách ako aj v teoretických úvahách zdôrazňuje vyjadrenie osobnosti, originalitu, nezávislosť od starých vzorov. V Shitaoových dielach z posledných rokov vidíme príklon k umeleckému subjektívnemu vyjadrovaniu stojacemu na rozhraní abstrak-



Obr. 10. Zhu Da, *Vtáky*, 17. storočie.Obr. 11. Zhu Da, *Lotos*, 17. storočie.

cie, slobodnej hry s čiarami, kde je vonkajšia podobnosť, či náznak krajiny sotva badateľný, a možno z hľadiska samotného diela už ani nie príliš dôležitý. Silný príklon k abstrakcii sa prejavuje najmä na obrazoch z neskorého obdobia. K najvýraznejším ukážkam tohto štýlu patrí napríklad dielo *Desaťtisíc škaredých tušových bodov*.

Zhu Da, známejší pod menom Badashanren (1626–1705), pochádzal z provincie Jiangxi, Nanchang. Mnohé jeho maľby vyjadrujú osobné pocity autora prostredníctvom požíčavania si tvarov, ktoré maľoval. Prostredníctvom symbolov vyjadril skrytý zmysel. Personifikoval objekty svojej maľby, vyjadril svoje pocity, city, emócie. V jeho dielach je veľký podiel subjektívneho. Napríklad oči jeho rýb a vtákov 白眼向人 *bai yan xiang ren* „akoby pozerali na diváka“ (obr. 10), vyjadrujú umelcovu nespokojnosť so svetom, s jeho nízkosťou a vulgárnosťou (Yang Renkai, 1991, 529). Niektoré maximálne zjednodušené, niekoľkými ťahmi načrtnuté kvety sa už blížia k abstraktnej maľbe (obr. 11).

Tretí maliar – mních, Kuncan (1612–1673?), dal buddhistickej koncepcii úplne nový aspekt. Kuncan, nazývaný aj Shixi, ktorý sa stal mníchom v roku 1651, maľoval figúry, krajinu, ako aj kvetinové zátišia. Jeho ťahy štetca boli hrubé a pevné, plné sily, jeho technika bola mohutná, veľkorysá, jednoduchá, ťahy štetca boli zjednodušené. Často pri maľovaní používal suchý štetec s trochou tušu. Vo svojej tvorbe zhrnul pocity a nálady maliarov rozličných období. Bol vo svojej dobe vysoko originálny (Yang Renkai, 1991, 531–533). V jeho diele

*Buddha v pustatine* je pozadie tvorené mohutnými horskými drevinami, ktoré sú namaľované vitálnymi dotykmi štetca. Ale prítomnosť Osvietenia leží vo vzduchu tajomnosti scenérie (Cohn, 1951, 100–101).

Iný významný qingský maliar, Gao Qipei (1660–1734), maľoval postavy, krajiny, kvety a vtáky. Vynikal v používaní štýlu *xieyi*. Maľoval prstami. Niektoré jeho diela sú pomerne abstraktné (voľne podľa: Yang Renkai, 1991, 565).

Začiatkom osemnásteho storočia sa spolu s oživením a vývojom spoločnosti, vyvíjali sa obchodné mestá, národnostné rozpory medzi Číňanmi a Mandžuanmi sa zmenšili, začali sa rozvíjať mnohé rozličné názory a kultúra s určitými črtami počiatkovej demokracie. Pod vplyvom Shitaa a iných maliarov s výraznými prvkami osobnosti, výraznej individuality sa prosperujúce obchodné mesto *Yangzhou*, s pomerne živými myšlienkovými prúdmi zmenilo na pulzujúce umelecké centrum, kde existoval trh s umeleckými dielami. Toto mesto priťahovalo mnohých umelcov rôznych umeleckých smerov. Najslávnejšia je *Yangzhouská maliarska škola 18. storočia*, známejšia ako *Osem čudákov z Yangzhou* (voľne podľa: *Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 189). V umeleckých kruhoch sa v 18. storočí odohrala premena, ktorá reflektovala zmeny v spoločenských a estetických názoroch. Napriek tomu, že napríklad každý z Osmich čudákov mal svoj osobitný štýl, môžeme si všimnúť aj niektoré spoločné umelecké črty. Je to predovšetkým vyjadrenie osobnosti, využívanie vlastnej umeleckej metódy, preferovanie štýlu *xieyi*, čo znamená vyjadrenie duchov-

nej podstaty, zdôrazňovanie ideovej, vnútornej podobnosti s maľovaným objektom *shensi*, dôraz na autorovu morálku, osobnosť a umeleckú kultivovanosť (voľne podľa: *Zhongguo meishu jianshi*, 1990, 191).

Osem čudákov z Yangzhou, boli niekoľkí maliari, ktorí žili v Yangzhou a okolí. Nie je presne známe, ktorí maliari patrili medzi tých ôsmich, ktorých spomínajú čínske pramene, údaje sa rôznia. Väčšinou sa tvrdí, že to boli Jin Nong 金農 (1687–1764), Huang Shen 黃慎 (1687–?1770), Zheng Xie 鄭燮 (1693–1765), známejší pod menom Zheng Banqiao 鄭板橋, Li Shan 李鱓 (1686–1762), Li Fangying 李方鷹 (1696–1755), Wang Shishen 汪士慎 (1686–1759), Gao Xiang 高翔 (1688–1753), ktorého tvorba s prvkami abstrakcie mala veľa spoločné s literátskou maľbou a Luo Pin 羅聘 (1733–1799). Osem čudákov využíva v umení rozličné výrazové prostriedky, každý má svoj osobitný výraz, ale majú aj veľa spoločných črt. Preto vytvorili silný umelecký prúd. Všetci mali podobné životné skúsenosti, názory a pocity. Väčšina z nich pochádzala z rodín intelektuálov, niektorí zložili štátne skúšky a nejakú dobu zastávali úradnícky post, ale v konečnom dôsledku sa živili predajom svojich obrazov. Zdôrazňovali originalitu v umeleckej tvorbe, vo vzťahu k vonkajšiemu tvaru, forme *xing* a espritu, *shen*, zdôrazňovali esprit. Vynikali v monochromatickej maľbe v štýle *xieyi*. Ich obrazy vyjadrovali výrazné subjektívne pocity. Kládli dôraz na prepojenie maľby, poézie a kaligrafie, pričom zdôrazňovali kaligrafické ťahy v maľbe (Yang Renkai 1991, 546–547). Sila mnohých z nich ležala práve v ich kaligrafii.

Umenie Yangzhoukej školy 18. storočia nesie hlboké idey, výraznú pečať autorskej osobnosti, bláznivé a veľkorysé umelecké tóny. Svojimi obrazmi vyjadrovali svoje pocity tiesne, hrdú povahu, výrazne vyjadrovali svoju osobnosť. Ich diela sú naplnené intenzívnym citom. Neboli spútaní jednotným štýlom maľby. Boli blázniví, čudní, odlišní, používali techniku *da xieyi*. Ich tvorba mala výrazný vplyv na neskorší vývoj maľby v štýle *xieyi*, ako aj na maľbu kvetov a vtákov až do súčasnosti. Najznámejší z ôsmich čudákov je kaligraf Zheng Xie (1693–1765), nazývaný aj Zheng Banqiao. Vynikal v maľovaní kameňov, bambusu, orchideí, najlepšie maľoval tušové bambusy. Štýl maľby sa učil od individualistických maliarov ako boli Xu Wei, Shitao a Zhu Da. Mimoriadne silne vyjadroval v kaligrafických nápisoch svoje 真性情, 真意氣 *zhen xingqing, zhen yi qi* „skutočné pocity, skutočný zmysel a esprit“. Jeho bambusy sú jeho vyjadrením jeho názorov a osobnosti, morálky. Mali špecifickú osamelú a hrdú povahu, cit pre spravodlivosť. V umení zdôrazňoval, že 意在筆先 *yi zai bi xian* „idea predchádza štetec“ (Yang Renkai 1991, 549–550).

Ďalší spomedzi ôsmich čudákov, Jin Nong (1687–1764) vo svojej dobe bol veľmi vysoko hodnotený a veľmi známy. Vynikal predovšetkým v kaligrafii. Okrem toho maľoval krajiny, figuralistiku, kvety a vtáky. Bol známy svojimi tušovými kvetmi *meihua* (slivy). Prednosťou jeho krajinomaľby bol *yi-jing*, prenos ideí. Jeho maľby boli jednoduché, dojíjali svojou akoby detskou úprimnosťou a zámernou neohrabanosťou. Jin Nongove obrazy mali silný básnický náboj, mimo obrazu. Postavy v jeho podaní boli akoby nedbalé, nezále-

žalo mu na vonkajšej podobe (Yang Renkai 1991, 549–550). Huang Shen (1687–1770?) pochádzal z provincie Fujian, vynikal v maľovaní postáv, po svojom príchode do Yangzhou rozvíjal figuralistiku v štýle *da xieyi*. Vo svojich obrazoch používal ťahy štetca typické pre kaligrafiu *kuangcao*, ktorú sám písal. Maľoval bláznivo, rýchlymi veľkorysými pohybmi, jeho maľby boli plné vnútornej energie (*Zhongguo meishu jianshi* 1990, 191).

Ďalší z yangzhouských maliarov, Li Shan (1686–1762), pochádzal z provincie Jiangsu. Od detstva maľoval, vo svojich 16–17 rokoch bol už uznávaný maliar. Učil sa od Gao Qipei, slávneho prstového maliara, ale bral inšpiráciu aj od Shitao, ktorý takisto žil v Yangzhou. Používal zničený štetec a pri maľovaní vrhal tuš na papier (*pomo* 潑墨). Neobmedzoval sa technikou, nesnažil sa o vonkajšiu tvarovú podobnosť. Vo výtvarnom svete bol rovnako slávny ako Jin Nong (Yang Renkai 1991, 550).

### 3.7. Vývoj maliarstva v 19. storočí

V strede 19. storočia sa prístavné mesto Šanghaj stalo ekonomicky prudko sa rozvíjajúcim veľkomestom, kde sa vytvoril nový trh s výtvarným umením. Atmosféra veľkomesta spolu s ekonomickou prosperitou pritiahli do Šanghaje maliarov z okolia. Vytvorila sa Šanghajska škola (*Haipai* 海派). Táto škola nadviazala na tradíciu literárnej maľby, spájajúcej maľbu, poéziu a kaligrafiu do jedného celku, ktorú kombinovala s jasnými farbami, typickými pre ľudové umenie.

Medzi najdôležitejších predstaviteľov Šanghajskej školy patria Ren Xiong 任熊 (1823–1857, Ren Xun 任薰 (1835–1893), Ren Yi 仁頤 (1840–1895), známy aj ako Ren Bonian 任伯年, Xugu 虛谷 (1824–1896), ako aj Wu Changshuo 吳昌碩 (1844–1927) a Zhao Zhiqian 趙之謙, ktorí bývali označovaní aj za *epigrafickú školu*. Maľba posledných dvoch mala prvky literárskej maľby. Nadviazali na tradíciu maľby *xieyi* kvetov ktorú rozvinul Xu Wei. Do maľby vniesli ťahy typické pre kaligrafiu a pre vyrezávané pečate. Otvorili novú cestu pre maľbu literátov (Yang Renkai 1991, 506–507).

Významný predstaviteľ Šanghajskej školy, bol Wu Changshuo (1844–1927), o ktorom sa niekedy hovorí ako o poslednom predstaviteľovi maliarov-literátov. Wu Changshuo bol maliar a kaligraf, rád písal básne. Preslávil sa ako maliar kvetov vo veľkorysej maľbe štýlu *xieyi*. Nadviazal tradície na umenia Chen Chuna, Xu Weia, Shitao, Badashanrena, Jin Nonga, Li Shana a Li Fangyinga. Takisto bol ovplyvnený Zhao Zhiqianom a Ren Yi. Často používal ťahy, bežné u kaligrafie typu pečatného písma 篆文 *zhuanwen* na maľovanie slív, ťahy bláznivej kaligrafie *kuangcao* na hroznové úponky. Spojil prirodzený vzhľad predmetu maľby so svojimi subjektívnymi predstavami a dojmami. Jeho štýl maľby mal veľký vplyv na maľbu moderných aj súčasných čínskych maliarov (Yang Renkai, 1991, 580). Pri používaní tušu vedel vynikajúco využiť jeho výrazové prostriedky, husté, riedke, suché a mokré ťahy, vyjadriť nimi vnútornú povahu a životnosť objektu, *shengyun*, ktorý presahuje vonkajšiu podobnosť objektu (*Zhongguo me-*

*ishu jianshi*, 1990, 234). Jeho obrazy nám ukazujú nie obrazy prírody, ale zátišia z rastlín a kameňov v abstraktnom priestore, obrazy, ktoré môžu byť ponímané ako štruktúry disciplinovaných ťahov štetca, vyhýbajúce sa dotyku so zemou (Cahill, in Kao Mayching, 1988, 69). Wu Changshuo svojimi dielami už predznamenal čínsku modernu, ktorá výraznou mierou nadväzuje práve na jeho tvorbu.

## ZÁVER

Aj v uvedenom veľmi stručnom prehľade čínskych dejín maliarstva si možno všimnúť, že popri dielach, ktoré zdôrazňovali vonkajšiu podobu maľby s objektom, je subjektivita a snaha o sebvýjadrenie v čínskom maliarstve niečo veľmi staré. Subjektivita ako taká sa prejavuje azda v každom historickom období svetových dejín maliarstva, ale sotva zanechala také hlboké stopy ako práve v čínskom maliarstve. Snahu o vyjadrenie emócií, autorových najvnútornejších pocitov, požičiavanie si formy predmetov na prejavovanie svojich najhlbších pocitov, nachádzame u mnohých čínskych maliaroch vo vyhrotenej podobe. Ak práve tieto elementy boli v minulosti dôvodom vzájomného nepochopenia medzi východným a západným maliarstvom, kde Západ zdôrazňoval presnú podobu, vedeckú perspektívu, kým maliarstvo Východu sa nechalo často unášať slobodnými, nespútanými ťahmi štetca, zabudnúc pritom na vonkajšiu podobu, v súčasnosti je to práve tento aspekt starého čínskeho maliarstva, ktorý je blízky nielen ideám moderny, ale aj celkovému pocitu, ktorý sprevádza súčasné svetové maliarstvo.

Kvalita umeleckého diela nemôžu byť merané podľa času, ktorý nad ním tvorca strávil a ak uznáme, že báseň môže vzniknúť v okamihu prudkého citového vzletu, vzplanutia, niet dôvodu, prečo by sme mali uprieť maliarstvu podobnú spontánnosť. Presnosť a podobnosť reality nie sú najdôležitejšie atribúty umeleckého diela, neboli nimi ani v obdobiach, keď sa od umelca vyžadovali. Leonardove obrazy nás neuchvacujú preto, že ich autor študoval ľudskú anatómiu, hoci sa stal známym aj svojimi anatomickými štúdiami, ale bez svojho talentu by sa určite nezapísal tak hlboko do dejín. V umení existuje niečo, čo je slovami dosť ťažko vysvetliť, no starí čínski výtvarní teoretici si všimli ten rozdiel medzi púhou napodobeninou prírody, nie veľmi odlišnou od fotografie a umeleckým dielom, ktoré je vynikajúce bez ohľadu, či verne zobrazuje objekt, alebo ho nanovo tvorí na papieri – a možno celkom inak ako vyzerá v skutočnosti; to, čo vzniká, je nová skutočnosť. V umení je dôležitá aj krása rýchlosti, ktorá je tiež jednou z estetických kategórií, ktorá sa v čínskej výtvarnej tradícii prejavila rovnako vo veľkorysých splešoch a maľbách *xieyi* ako v rýchlych líniách kaligrafie.

V subjektívnom videní čínskeho výtvarného umenia nachádzame výraznú predzvesť niečoho, čo sa vo svetovom umení naplno prejavilo až v dvadsiatom storočí, v prácach abstraktných maliarov, predovšetkým pokiaľ ide o smery, ktoré sú charakterizované viac expresivitou línie ako vedeckými poznatkami. Tým mám na mysli predovšetkým abstraktný

expresionizmus, ktorý má veľa spoločných črt s čínskymi splešmi a maľbami v štýle *da xieyi*, ktoré sú štylizované až na hranicu abstrakcie. Podobnú snahu nachádzame aj u mnohých informelových maliarov, či iných prúdov abstrakcie – snahu o oslobodenie línie od povinnosti zobrazovať, aby sa sama o sebe stala nositeľom emócií. Podobne ako vo výtvarnej teórii, aj v samotnom maliarskom prejave dospelo tradičné čínske maliarstvo až na pokraj abstrakcie, z ktorej by azda mohlo, za iných historických okolností, prejsť priamo k abstrakcii v pravom slova zmysle, bez reliktu zobrazovanej reality. No vývoj v čínskom umení sa uberal celkom iným smerom a tak sa o čisto abstraktnom maliarstve v čínskom kultúrnom prostredí dá hovoriť až oveľa neskôr.

## LITERATÚRA

- Barnhart, Richard (1983): *The "Wild and Heterodox School" of Ming Painting*. In: Bush, S. – Murck, C., eds., *Theories of the Arts in China*. New Jersey: Princeton University Press, 365–396.
- Cahill, James (1988): *The Shanghai School in Later Chinese Painting*. In: Kao Mayching, ed., *Twentieth-century Chinese Painting*. Hong Kong: Oxford University Press.
- Cahill, James (1976): *Hills Beyond a River, Chinese Painting of the Yuan Dynasty*. New York: Weatherhill.
- Cahill, James (1982): *The Compelling Image, Nature and Style in 17<sup>th</sup>-century Chinese Painting*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cahill, James (1988): *Three Alternative Histories of Chinese Painting*. Kansas: The Spencer Museum of Art, University of Kansas.
- Cahill, James, in Kao Mayching (1988): *Twentieth-century Chinese Painting*. Hong Kong: Oxford University Press.
- Cohn, William (1951): *Chinese Painting*. London: Phaidon Press.
- Deng Fuxing (1986): Qiantan zhongguo hua de gediao. *Zhongguo shuhua*, 18, 18–25.
- Fong, Wen C. (1992): *Beyond Representation, Chinese Painting and Calligraphy 8<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Century*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Ge Lu (1983): *Zhongguo gudai huihua lilun fazhan shi*. Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe.
- Hájek, Lubor, (2001): O osmi čínských „ošklivých obrazech“ ze zbírky Národní galerie. *Revolver Revue*, 45, 256–278.
- Li Zehou (1982): *Mei de licheng*. Beijing: Wenwu chubanshe.
- Lu Hong (1985): Cong xifang huihua zhong xishou xie shenme. *Meishu sichao*, 1, 20–25.
- Malířské rozpravy Mnicha Okurky* (1996): Překlad a komentáře Oldřich Král. Olomouc, Votobia.
- Nelson, Susan, E. (1983): I-p'in in Later Criticism. In: Bush, Susan – Murck, Christian, eds., *Theories of the Arts in China*. New Jersey: Princeton University Press, 397–424.
- Sullivan, Michael (1973): *The Meeting of Eastern and Western Art from the Sixteen Century to the Present Day*. Greenwich, CT: New York Graphic Society.
- Sullivan, Michael (1977): *The Arts of China*. Berkeley: University of California Press.
- Wang Xuelin – Xue Feng, eds. (1985): *Jianming meishu cidian*. Harbin: Heilongjiang renmin meishu chubanshe.
- Wang Yao-ting (1996): *Looking at Chinese Painting*. Tokyo: Ningensha Publishing.
- Xue Yongnian (1992): *Shu hua shi lun congkao*. Chengdu: Sichuan yishu chubanshe.
- Yang Renkai, ed. (1991): *Zhongguo shu hua*. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
- Zhongguo meishu cidian* (1991): Shanghai: Shanghai meishu chubanshe.
- Zhongguo meishu jianshi* (1990): Beijing: Zhongyang meishu xueyuan meishu hushi xi, Zhongguo meishushi jiaoyanshi, Gaodeng jiaoyu chubanshe.

## AUTORKA

Zhang Cziráková, Daniela (1. 12. 1968, Bratislava), slovenská sinologička a výtvarníčka; pracuje na Ústave orientalistiky Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Získala doktorát na Ústave Dálného východu, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Prahe (2002). Študovala čínsku maľbu na Centrálnej akadémii výtvarných umení, Peking (1992–1993 a 2002–2003). Predmetom jej vedeckého záujmu je čínske umenie. Zaujíma sa aj o súčasnú čínsku literatúru, hlavne o poéziu. Jej prednášky z dejín čínskeho umenia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave a inde sa zameriavajú na kultúrno-historický aspekt čínskeho umenia v širších spoločenských a filozo-

fických súvislostiach. Publikuje články a štúdie týkajúce sa čínskeho umenia, čínskej filozofie a aj celkovo problematiky čínskej kultúry, preklady čínskej literatúry, aj vlastné literárne eseje, takisto s čínskou tematikou. Jej esej *Pohľad zvonka – Nietzscheho Tak povedal Zarathustra a Lao c'ho Tao Te Ťing* získala v roku 1998 2. cenu v Tvorivej súťaži o najlepšiu vedeckú esej (*Romboid*, 3, 1999). Diplomová práca: *Kôň a jeho symbolika v diele maliara Sü Pej-hunga* (1994), dizertačná práca: *Proces formovania abstrakcie v súčasnom čínskom maliarstve* (2001).

Kontakt: Mgr. Daniela Zhang Cziráková, Ph.D, Ústav orientalistiky Slovenskej akadémie vied, Klemensova 19, 811 03 Bratislava, e-mail: danielazhang@hotmail.com.