

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav asijských studií

Bakalářská práce

Agáta Jančová

Pojetí evropské realistické malby v malířské škole Akita ranga
Interpretation of European realistic painting in the school of Akita ranga

Poděkování

Zde bych chtěla velmi poděkovat své vedoucí práce Mgr. Markétě Hánové, Ph. D za cenné rady a připomínky, které přispěly ke zvýšení kvality této práce. Dále můj hluboký dík patří Mgr. Petře Kanasugi, Ph. D, bez které by tato práce rovněž nemohla vzniknout. Stejně tak patří mé poděkování za poskytnutí práv k publikaci obrázků následujícím institucím: Muzeum Umění Akita Senšú (秋田市立千秋美術館), Akitské Museum Moderního Umění (秋田県立近代美術館), Městské Museum v Kóbe (神戸市立博物館) a Knihovna Univerzity Waseda (早稲田大学図書館). Děkuji své rodině a přátelům za podporu po celý čas mého studia a na závěr bych ráda poděkovala jednomu konkrétnímu člověku, který ve mě věřil vždy a neustále.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1. 8. 2021

Agáta Jančová

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zaměřuje na evropské pojetí realistické malby v tvorbě malířů školy Akita Ranga v období japonského novověku. V 18. století vzrostl zájem o evropské vědy, zejména medicínu, astronomii a nauku o přírodě a současně také zájem o nové malířské přístupy, které lze zaznamenat v různých částech Japonska. Cílem této práce je poukázat na vlivy evropské malby, která poskytla umělcům školy Akita Ranga možnost odpoutat se od tradičních malířských vzorů a poukázat na pojetí realismu v *obrazech květin a ptáků*. Práce je rozčleněna do tří částí, přičemž v první části vysvětluje umělecko-historický kontext období Edo (1603-1867). V druhé části se věnuje vzniku školy Akita Ranga a osobnostem Satake Šozana, Hiragy Gennaie a Odano Naotakeho. Třetí část se soustřeďuje na realistické prvky v *obrazech květin a ptáků* a v jejich variacích – zátiších. V tvorbě školy Akita Ranga se tento žánr osamostatňuje od tradičního způsobu vyobrazení a díky poučení z evropské i čínské malby vytváří nový kompoziční typ zátiší nebo variantu zátiší jakožto nedílnou součást krajinomalby.

Klíčová slova: Akita Ranga; japonské malířství; 18. století; realismus; *kačóga*; zátiší

Abstract:

This bachelor thesis focuses on the European approach to the realistic painting, which can be seen in the works of art of the Akita ranga school during the modern history of Japan. The rise of interest in European sciences, especially medicine, astronomy and natural history was growing during 18. century. In some parts of Japan can be also seen the rise of interest in new painting techniques. The aim of this study is to show the influences of European painting tradition, which helped painters of Akita ranga to become independent of Japanese indigenous traditional conceptions. The other goal of this study is to point to the approach to realism manifested in the *bird-and-flower paintings*. This thesis consists of three parts. In the first part, there is an explanation of historical and artistic context of the Edo period (1603-1867). The second part describes the origin of the Akita ranga school and the notable persons related to the school, Satake Shozan, Hiraga Gennai and Odano Naotake. The third part focuses on the realistic elements in the paintings of flowers and birds and in their variations – still lifes. In the works of art in the Akita ranga school the still life becomes a genre on its own and thus becomes independent on the traditional conceptions. The Akita ranga „members“ having the knowledge of Chinese and European painting created a new composition type of still life or a variation of still life as an integral part of landscape painting.

Keywords: Akita ranga; Japanese painting; 18. century Japan; realism; *kachōga*; still life;

Obsah	
Úvod	7
1 Úvod do umělecko-historického kontextu období Edo	11
1.1 Období Edo, holandské vědy a neokonfucianismus.....	11
1.2 Výtvarný svět – profesionální akademie a literátský okruh malby	15
1.3 <i>Obrazy květin a ptáků</i>	18
2 Okolnosti vzniku školy Akita ranga.....	20
2.1 Osobnost Satake Šozana	20
2.2 Pozvání Hiragy Gennaie do léna Akita	22
2.3 Odano Naotake a <i>Kaitai šinšo</i>	23
3 Realismus v díle Akita ranga.....	26
3.1 Charakteristické rysy stylu školy Akita ranga.....	26
3.1.1 Z pohledu technického vyobrazení	26
3.1.2 Z pohledu kompozice	33
3.1.3 Z pohledu motivů	37
3.2 Použití realismu v obrazech se zátiším	40
3.3 Význam realismu v <i>obrazech květin a ptáků</i>	49
Závěr.....	54
Seznam použitých zdrojů	56

Úvod

V polovině 19. století nastaly v Japonsku vlivem zahraniční politicko-ekonomické expanze a také i důsledkem vnitropolitických nepokojů mohutné společenské, politické a kulturní změny, které naznačily směr, kterým se bude tato země dále ubírat. Tento jev označujeme pojmem *modernizace*, v rámci níž přecházíme do období moderních dějin. Avšak ještě před tímto klíčovým momentem japonské historie můžeme v předcházejícím 18. století pozorovat určitou reformu v novém výtvarném přístupu v reflexi skutečnosti pod vlivem evropských věd.

V období Edo 江戸 (též Tokugawa 徳川, 1600-1868) převládala politika mezinárodní izolace Japonska, která vyplývala z restriktivních opatření vlády, týkající se především zákazu šíření křesťanství nebo zahraničního obchodu. I přes zmíněné restriktce docházelo v 18. století v Japonsku postupně k uvolnění reprezentované např. zrušením zákazu dovozu zahraničních knih roku 1720,¹ především z oborů astronomie, medicíny či přírodních věd. Tyto publikace se těšily velkému zájmu mezi japonskou intelektuální vrstvou, protože přispěly k poznání a značnému pokroku těchto vědních oborů.

Předmětem této bakalářské práce je vysvětlit vlivy západních malířských technik na styl školy Akita ranga 秋田蘭画 a způsob či význam realistického vyjádření v *obrazech květin a ptáků* 花鳥画 (jap. *kačóga*, čínsky *huaniohua*). Konkrétním cílem bude ozřejmit způsob, jak interpretovat realismus v díle školy Akita ranga s ohledem na nově přejaté evropské techniky a zároveň odpovědět na otázku, v čem byl realismus pro umělce Akita ranga významný.

Na úvod je nutné poznamenat, že definice realismu je velice složité téma, na které se zaměřuje řada publikací.² Tato práce vychází zejména z poznatků publikovaných v článku *Realism and Relativism in the Theory of Art*, který hovoří o hlavním elementu realismu, a sice o fenoménu *přesnosti*, a jejích třech aspektech: *narativní přesnosti* (přesnost vyobrazení příběhu), *ikonické přesnosti* (přesné reprezentace člověka či místa) a konečně *obrazové přesnosti* (přesnost

¹ Vyjma těch knih, které měly cokoli společného s křesťanským náboženstvím.

² O realismu v japonské krajinomalbě pojednává např. Naruse Fudžio, který popisuje proměnu vnímání oka japonského umělce při zobrazování krajiny. Za objekt svého zkoumání pojímá zejména zobrazení hory Fudži, na kterém ukazuje postupné osvobození se od zavedených vzorů k zobrazení spoléhající se na empirické pozorování. Více viz NARUSE 1998.

vyobrazení materiálu, objektu či aktivity).³ V této práci se zaměříme na třetí aspekt, *obrazovou přesnost*, protože v umělecké tvorbě školy Akita ranga získal tento rys zásadní význam⁴ a současně představoval i odlišný prvek v malbě na rozdíl od dobových malířských stylů.

Metodickým přístupem v analýze malířského stylu této školy je komparativní studium vybraných děl s tvorbou Nanpinovy malířské školy 南蘋派 (*Nanpin ha*),⁵ která tematicky i kompozičně velice ovlivnila styl školy Akita Ranga; dále komparaci s vybranými evropskými knihami, dostupnými na tehdejšímu trhu, jako např. *Přesná zobrazení čtyřnohých zvířat, ryb, bezkrevných vodních živočichů, ptáků, hadů a draků*⁶ (dále *Přesná zobrazení...*) napsaná polským přírodovědcem Janem Jonstonem (1603-1675) nebo *Velká kniha pro malíře*⁷ od holandského malíře a uměleckého teoretika Gerarda de Lairese (1640-1711).

O malířské škole Akita ranga existuje mnoho publikací, ale jsou napsané převážně japonskými badateli v japonském či anglickém jazyce,⁸ ale nechybí zde ani statě badatelů ze zahraničí, kterých je však podstatně méně.⁹ Mezi nejdůležitější publikace patří *Gašú: Akita Ranga (Kompilace obrazů: Akita Ranga)*, od Takehany Rintatóa z roku 1989,¹⁰ která popisuje vznik školy, její dílo a zároveň slouží jako katalog všech v té době nalezených děl; dále kniha od Naruse Fudžia Satake Šozan: *Ga no jó taru ja nitaru o toutou (Účelem obrazu je ctít podobu)*¹¹ o jednom z hlavních představitelů školy knížete (daimjó 大名) léna Akita jménem Satake Jošiacu 佐竹義敦 (uměleckým jménem Šozan 曙山, 1748-1785) a o vzniku školy Akita ranga. Kniha však také

³ HYMAN 2005, s. 40-41.

⁴ Nicméně je zde nutno zdůraznit, že hlavní protagonista Odano Naotake této školy experimentoval i s *ikonickou přesností*, kdy zhotovil několik „obrazů skutečných krajín 真景図 (*šinkeizu*), založených na skicování skutečných krajín. IMAHASHI 2016, s. 9.

⁵ Malířský styl, jehož zakladatelem byl čínský malíř Šin Nanpin 沈南蘋 (též Shen Quan, 1682-1760). Tento styl se specializoval na malbu *obrazů květin a ptáků* 花鳥画 (*kačóga*) a vyznačoval se bohatou barevností a dekorativností. Více o této malířské škole viz CURUTA 1993.

⁶ *Naeukeurige beschryving van de natuur der vier-voetige dieren, vissen en bloedlooze water-dieren, vogelen, kronkel-dieren, slangen en draken.* (jp. Jonston dóbcu zufu ヨンストン動物図譜) Amsterdam 1660. Celý dokument v digitální podobě dostupný na této adrese: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/263420#page/21/mode/1up>. Vyhledáno: 18.6.2021.

⁷ Het Groot Schilderboek. Amsterdam 1707. Celý dokument v digitální podobě dostupný na této adrese:

[https://rmda.kulib.kyoto-](https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/item/rb00007618#?c=0&m=0&s=0&cv=2&r=0&xywh=722%2C1407%2C5414%2C2200)

[u.ac.jp/item/rb00007618#?c=0&m=0&s=0&cv=2&r=0&xywh=722%2C1407%2C5414%2C2200](https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/item/rb00007618#?c=0&m=0&s=0&cv=2&r=0&xywh=722%2C1407%2C5414%2C2200), vyhledáno 10.6.2021.

⁸ Např. KOBAYASHI-SATO 2014.

⁹ Např. LINHARTOVÁ 1996.

¹⁰ TAKEHANA 1989.

¹¹ NARUSE 2004.

analyzuje dvě Šozanovy statě o výtvarném umění *Shrnutí principů malby (Gahó kórjó 画法綱領)* a *Porozumění malbě 画図理解 (Gazu rikai)*. Dále publikace, která pojednává o západních vlivech na tuto školu nese název *Western Influences on Japanese Art*¹² od Hiroko Johnson. Imahashi Riko vydala k tématice školy Akita ranga několik statí, z nichž nejvýznamnější je publikace *The Akita Ranga school and the cultural context in Edo Japan*.¹³ V ní se autorka kromě dosavadnímu výzkumu této školy věnuje také malíři jménem Hirafuku Hjakusui 平福百穂 (1877-1933)¹⁴ a dále novému způsobu malířského pojetí nejznámějšího obrazu této školy s názvem *Rybník Šinobazu 不忍池図 (Šinobazu no ike zu, obr. 82)* od Odano Naotakeho 小田野直武 (1750-1780). Důležité je také zmínit reprezentativní výstavu děl školy Akita ranga, ve které nechyběly ukázky evropských vědeckých knih „*Odano Naotake a Akita ranga: Sedm odvážných let*“,¹⁵ která se konala na přelomu let 2016 a 2017 v tokijském Muzeu umění Suntory. K této výstavě byl rovněž vydán stejnojmenný katalog.¹⁶

Práce je rozdělena do tří kapitol. První přibližuje umělecko-historický kontext období Edo v souvislosti s holandskými vědami (*Rangaku 蘭学*) a studiem přírodních věd s ohledem na charakter mezinárodní izolace Japonska, která se nejeví jako absolutní; dále se soustřeďuje na umělecký styl tehdy uznávaného akademického stylu profesionální školy Kanó (*Kanó ha 狩野派*) ve službách šógunátu a vedlejší malířské proudy rozvíjející se mimo profesionální ateliéry jakými byla např. literátská malba *bundžinga 文人画* (také *nanga 南画*) či Nanpinova škola. V poslední části této kapitoly je představen vznik žánru *obrazů květin a ptáků 花鳥画* (jap. *kačóga*, čínsky *huaniaohua*) v Číně a jeho následnému rozšíření v Japonsku. Tento úvodní přehled je důležitý pro definování stylu Akita ranga. Kapitola druhá se věnuje vzniku školy Akita ranga, tzn. osobnosti Satake Šozana, příchodu Hiragy Gennaie do léna Akita a odchod Odano Naotakeho do Eda, kde

¹² JOHNSON 2005.

¹³ IMAHASHI (pozn. 4) 2016.

¹⁴ Malíř „obrazů v japonském stylu“ 日本画, který jako první rozšířil povědomí o škole Akita ranga a který zároveň pocházel ze stejného města Kakunodate 角館 ležícího v knížectví Akita stejně jako nejproslulejší malíř této školy Odano Naotake 小田野直武 (1750-1780). Více viz IMAHASHI (pozn. 4), s. 33-74.

¹⁵ Odano Naotake to Akita Ranga: Sekai ni idonda nana nen, 小田野直武と秋田蘭画—世界に挑んだ7年.

¹⁶ SANTORÍ BIDŽUCUKAN (kat. výst.) 2016.

se učil evropským technikám. Obsahem poslední kapitoly je analýza realistických prvků inspirovaných evropskou i čínskou malbou v žánru *obrazů květin a ptáků*. Protože se tito umělci zabývali především realisticky přesným vyobrazením rostlin, představuje třetí kapitola jak bohatý výběr *obrazů květin a ptáků*, tak její variace, žánr zátiší, známý z evropské výtvarné tradice.¹⁷ Obrazům se zátiším není v kontextu výzkumu tvorby Akita ranga věnována větší pozornost a tato práce tedy i pro tento důvod pojímá jeho zpracování a interpretaci jako svou součást.¹⁸ Nakonec proběhne analýza významu realistických prvků v *obrazech květin a ptáků* na základě vybraných pasáží ze statě *Shrnutí principů malby*.

Pro zápis japonských výrazů používáme českou transkripci a pro zápis výrazů čínských mezinárodně užívanou transkripci *pinyin*. U rozšířených termínů jako např. *jin* a *jang* nebo *čchan* ponecháváme transkripci českou. Japonská i čínská jména budou uváděna v tradičním pořadí, tzn. první příjmení a až poté křestní jméno. Výjimku v transkripci a pořadí zápisu tvoří jména japonských badatelů, jejichž citovaná práce je napsána v anglickém jazyce. V takovém případě zápis dodržuji a nepřevádím jej do zápisu českého.

¹⁷ V japonštině existuje název pro zátiší *seibucuga* 静物画, doslova „obrazy tichých věcí“. Tento výraz nejspíše poprvé použil spisovatel a lékař Mori Ógai 森鷗外 (1862-1922) v roce 1890 v překladu německého *stilleben* (tichý život). Viz MACUURA 2010, s. 29.

¹⁸ Dosud existuje jedna práce od Nakamači Keiko pojednávající o významu předmětů oblíbených mezi vzdělanou vrstvou „literátů a malířů“ *bundžin* 文人. Viz NAKAMAČI 1999.

1 Úvod do umělecko-historického kontextu období Edo

Období Edo dle japonských historiků spadá do tzv. předmoderního období, které se v japonštině označuje termínem *kinsei* 近世 narozdíl od pojmu *kindai* 近代, kterým se nazývá období počínající Reformou Meidži. V terminologii dějin japonského umění se nejčastěji užívá dělení dle historických éř.

1.1 Období Edo, holandské vědy a neokonfucianismus

Tři roky po vítězné bitvě u Sekigahary přijal Tokugawa Iejasu titul šóguna od císařského dvora, čímž založil šógunátní vládu rodu Tokugawa setrvávající u moci po dalších 250 let až do roku 1867. Charakteristickým rysem období Edo byla politika mezinárodní izolace (*sakoku* 鎖国),¹⁹ kdy se Japonsko uzavřelo světu a v roce 1635 byl vydán zákaz všem Japoncům opustit zemi pod trestem smrti. Důvodem pro uzavření země bylo rozšiřující se křesťanství, které zde začalo proudit již v druhé polovině 16. století s příchodem Portugalských misionářů. Křesťanství však bylo vnímáno jako podvratný vliv, a proto došlo i k přísnému omezení zahraničního obchodu. Jediné země, se kterými Tokugawové byli ochotni jednat, byli Číňané a Korejci. V roce 1543 zde připlouvají portugalští obchodníci, ale roku 1639 byl pro Portugalce vydán zákaz pro vstup do japonských přístavů. Roku 1580 připlouvají do Japonska i Angličané, ale opouštějí zemi roku 1623. Byli zde i holandsí obchodníci, kteří zde připluli roku 1600 a pokračovali zde ve své obchodnické činnosti až do konce období Edo.²⁰

Holandsí obchodníci a jejich Nizozemská východoindická společnost (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie*, dále VOC) obdržela povolení k obchodu se šógunátem pouze pod podmínkou, že zde nebude jakýmkoli způsobem šířit křesťanskou víru. VOC neměla žádné misionářské ambice šíření křesťanství, usilovala pouze o budování svého obchodního impéria. V Japonsku směli

¹⁹ Slovo *sakoku* však v 18. století nebylo rozšířené. Poprvé bylo použito tlumočnickem Šizuki Tadaoem (1760-1806) v roce 1801. Viz FORRER a KOBAYASHI-SATO 2014 (pozn. 8), s. 242.

²⁰ WHITNEY HALL 1991, s. xvii-xviii.

oficiálně přistát pouze do přístavu v Hiradu v dnešní prefektuře Nagasaki, avšak od roku 1641 museli přesídlit na umělý ostrov Dešima (出島, také Dedžima) u přístavu v Nagasaki.²¹

Jelikož holandská VOC byla jedinou evropskou mocností, které bylo dovoleno od roku 1609 obchodovat s tokugawským režimem, hrála významnou roli nejen jako obchodní partner²² ale působila zde i coby zprostředkovatel západní vědy a kultury. Obchodní aktivity VOC v Japonsku měly dvojí charakter: oficiální²³ a neoficiální. Neoficiální neboli soukromý obchod (nesoucí označení *kambang*), dodával řadu zboží, o které měli Japonci veliký zájem jako např. o již zmiňované knihy, ale také hodinky, glóby, tropické ptáky aj.²⁴

S nástupem vlády v pořadí osmého šóguna Jošimuneho 吉宗 (1716-1745) byl roku 1720 zrušen zákaz dovozu zahraničních knih, díky němuž do Japonska mohly proudit knihy mimo ty, které měly křesťanský obsah.²⁵ Díky uvolnění tohoto zákazu začínal být v Japonsku větší zájem o evropské přírodní vědy. Tvrzení o uvolnění zákazu západních knih však není podle badatele Grant K. Goodmana přesné. Goodman poznamenává, že „*vzpomínky na tzv. ‚křesťanskou‘ rebélii v Šimabaře, na vyhnání Portugalců a uvěznění Holanďanů na Dešimě byly stále čerstvé v myslích Japonců, a tudíž bylo přirozené, že zde chyběl obecný entusiasmus pro západní vědomosti ze strany badatelů raného období Tokugawa.*“²⁶ Goodman dále zmiňuje, že již v 17. století měli japonští tlumočníci z holandštiny (*oranda cúdzi*, オランダ通詞) holandské knihy k dispozici,²⁷ a tudíž zákaz na knihy platil pouze na dovoz západních knih s křesťanským obsahem přeloženým do čínštiny, nikoli na dovoz všech západních knih.²⁸ Následně doplňuje, že nicméně kvůli stále přítomnému strachu z šíření křesťanství pod záminkou zprostředkovávání západních vědomostí se v tomto období ještě příliš neodlišovalo od knih náboženských a knih čistě vědeckých, jak dodává Goodman.²⁹ Teprve bez otevřeného zájmu šóguna Jošimuneho o vědu a technologii by tedy nejspíš takový zájem o holandské vědy nevzrostl.

²¹ Holanďané byli údajně z Hirada přemístěni na ostrov z důvodu zápisu data zhotovení nového skladu na jeho štítu podle křesťanského kalendáře. GOODMAN 2000, s. 15-16.

²² Vyvážely se především drahé kovy jako zlato, stříbro a měď výměnou za hedvábí z Číny, Persie nebo Bengálska; evropské a indické textilie a různé druhy koření z jihovýchodní Asie. BLUSSÉ et al. 2004., s. XXIV.

²³ Viz pozn. 22.

²⁴ BLUSSÉ et al. (pozn. 22), s. XXV.

²⁵ JOHNSON (pozn. 12), s. 10.

²⁶ GOODMAN 2000 (pozn. 21), s. 34.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 35.

²⁹ Ibidem.

Jošimune se do japonské historie zapsal především vydáním *Reforem Kjóhó* (*Kjóhó no kaikaku* 享保の改革, 1716-1745), které byly využívány hlavně za účelem regulace stagnujícího hospodářství. V rámci těchto reforem byl kladen důraz na praktičnost např. v zemědělství a z toho důvodu vyplýval zájem šóguna o nové technologické vymoženosti a západní vědu. Holandské vědy zapadaly do zájmů šógunátu, jejich hlavním cílem bylo praktické využití nových poznatků. Jinými slovy, Jošimuneho vláda napomohla změnit směr japonského myšlení příkloněním se k exaktním oborům přírodních věd.³⁰

Jedním z významných myslitelů, který přispěl k intelektuální revoluci byl neokonfuciánský filozof a botanik Kaibara Ekiken (貝原 益軒, 1630-1714). Studoval v Nagasaki západní vědy a hledal způsob, jak propojit nově přicházející vědecky podložené tendence v uvažování se zavedeným neokonfuciánským myšlenkovým systémem a původními náboženskými animistickými představami uctívající přírodní síly, které dnes nazýváme *šintó* (神道, „cesta bohů“).

Jedním z jeho zásadních přínosů bylo zpochybnění metafyzického dualismu v neokonfucianismu, v rámci něhož celá naše realita se dá rozdělit do dvou částí, a sice části „bez tvaru“, která je věčná, metafyzická, a část „s tvarem“, která je fyzické povahy. Kaibara však vysvětluje koncept „principu života“ (*seiri*) který prostupuje celým universem³¹ a v něm obsažené obě části - duch a materie – nejsou od sebe ani v nejmenším oddělené a empirické studium přírodních věd může naopak pomoci člověku k dosažení nejvyššího poznání skutečnosti neboli k poznání *makoto no kokoro* (誠の心, „duch pravdy/skutečnosti“), který slučuje s tímto universálním „principem života“.³² Kaibara vyslovuje závěr, že racionální a praktické pozorování přírody se vůbec nevylučuje s cestou k poznání této universální pravdy.³³

Metoda poznávání by měla být systematická, praktická a empirická, jak zdůrazňoval i Sugita Genpaku 杉田玄白 (1733-1817), vůdčí postava holandských věd.³⁴ Sugita Genpaku však neskrýval, že jej ovlivnil Ogiú Sorai 荻生徂徠 (1666-1728) a jeho důraz na studium historie, ve

³⁰ WHITNEY HALL 1991 (pozn. 20), s. 456.

³¹ Ibidem, s. 623.

³² NAJITA 1975, s. 934.

³³ Ibidem, s. 943.

³⁴ Termín pro holandské vědy v japonštině je *rangaku* (蘭学) a skládá se ze znaku pro Holandsko (蘭) a znaku pro studium *gaku* (学). Jedná se o „holandské“ vědy, ale obecně jde obecně o studium západních vědeckých poznatků založených na čistě racionálním a empirickém pozorování odděleného od náboženského obsahu.

kterém akcentoval především historické texty (prameny) v klasické čínštině, jakožto jediného zdroje poznání. Tím byl jeho myšlenkový postoj v opozici k filozofii Kaibary Ekikena.³⁵ Genpaku byl tedy vlivem Soraie přesvědčen, že je nutné nejdříve studovat holandský jazyk a jeho gramatická pravidla. Výsledkem tohoto snažení bylo i první japonské vydání knihy o lidské anatomii *Kaitai Šinšo* (obr. 1) neboli „Nového textu o anatomii“ (解体新書), kterou Genpaku přeložil z holandského překladu *Ontleedkundige tafelen* (1734), původně německé knihy o anatomii *Anatomische tabellen* (1722), jejímž autorem byl německý vědec Johan Adam Kulmus (1689-1745). Shodou okolností toto japonské vydání knihy ilustroval vedoucí malíř školy Akita ranga, Odano Naotake, jemuž se tímto dostalo unikátního vhledu do intelektuálního světa tehdejšího Eda.

Další klíčovou postavou holandských věd je nepochybně farmakolog Hiraga Gennai 平賀源内 (1728-1780). Roku 1756 přišel do Eda po ročním studiu v Nagasaki, aby se zde učil pod známým herbalistou Tanomurou Genjuem. V Edu se seznámil s Holanďany Janem Cransem a lékařem Georgem Rudolfem Bauerem,³⁶ od kterých koupil přírodopisné knihy jako *Florilegium* (1631, pořízeno 1761) od Emanuela Sweertse, *Crydt-Boeck* (1608, pořízeno 1765), kterou napsal Rembert Dodonaeus a další.³⁷ Další knihou, kterou měl rovněž ve vlastnictví byla kniha s názvem *Přesná zobrazení...*, kterou si pořídil roku 1768.³⁸

Gennaiovým záměrem bylo rozšiřovat povědomí o západních přírodních vědách a roku 1763 vydal knihu o 6 svazcích s názvem *Klasifikace různých materiálů*³⁹ (*Bucurui hinšicu* 物類品騭) s popisem 360 druhů rostlin a místem jejich výskytu. Pátý svazek této knihy obsahující pouze ilustrace rostlin zhotovil malíř jménem Só Šiseki 宋紫石 (1715-1786), který silně ovlivnil styl školy Akita ranga.

³⁵ WHITNEY HALL 1991 (pozn. 20), s. 634.

³⁶ Holanďané se nesměli po Japonsku volně pohybovat a setkání v Edu bylo možné pouze při příležitosti oficiální audience kapitána holandské faktorie (*opperhoofd*) u šóguna v Edu. Takováto návštěva se označuje termínem *Edo sanpu* (江戸参府).

³⁷ Podrobněji k tématu viz KOBAYASHI-SATO 2004 (pozn. 8), s. 288 (pozn. č. 50).

³⁸ Více viz JOHNSON (pozn. 12), s. 99-100.

³⁹ Celý dokument v digitalizované podobě dostupný zde: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2555265?tocOpened=1>. Vyhledáno 18.6.2021.

1.2 Výtvarný svět – profesionální akademie a literátský okruh malby

V období Edo existovalo mnoho uměleckých směrů, nicméně obecně vzato umělecký svět tohoto období lze rozdělit na tzv. „oficiální profesionální akademie“ a „neoficiální“. Toto rozdělení vyplývá ze striktního společenského řádu, který se řídil oficiální neokonfuciánskou ideologií šógunátu Tokugawa. Zástupcem tzv. „oficiální akademie“ v období Edo byla profesionální malířská škola Kanó se širokou sítí umělců působících po celé zemi, jejíž tradice sahá do okruhu vlády rodu Ašikaga 足利 v období Muromači 室町 (1336-1573). Podle tradičních zvyklostí musel každý začínající profesionální malíř projít základní výukou malířských dovedností pod vedením malíře školy Kanó. Hlavní výukovou metodou této školy bylo zvládnout malířskou techniku a obrazovou kompozici pomocí přesného napodobení předlohy *funpon* 粉本. Metoda kopírování podle starších vzorů se využívala v profesionálních ateliérech na zakázkách buddhistických obrazů. Škola Kanó navázala na tento malířský postup, který spočíval v systematickém zdokonalování malířské techniky metodou *funpon*. Tato technika vycházela původně z čínské filozofie napodobování starých vzorů a uplatnila se jak v literatuře, tak i v malířské praxi. Prostřednictvím napodobování byla skrze malbu možná komunikace mezi umělci, kteří byli schopni rozpoznat příslušné odkazy či narážky ukrývající se v obrazech.⁴⁰ Škola Kanó si ve snaze udržet svůj monopol na zakázky od šógunátu zachovávala svůj rigidní styl metodou *funpon*⁴¹ a odrazovala tak své žáky od vlastního malířského projevu, důsledkem čehož postupně ztrácela uměleckou originalitu výrazu.

Další skupina umělců, která využívala metody *funpon* byli vzdělaní „literáti a malíři“, pro jejichž obrazy se užívá termínu „literátská malba“, neboli *bundžinga* 文人画 (čínsky *wenrehua*). Tento styl se do Japonska dostal z Číny pravděpodobně v 17. století. Malířské náměty zachycovaly hlavně „obrazy hor a vod“ *shanshuihua* (japonsky *sansuiga*, 山水画), dále figurální kompozice s čínskými mudrci nebo přírodní zátiší. Literátské obrazy malovali vzdělanci hlavně štětcem a tuší, pro které je typický monochromní styl malby. Někteří literátští malíři jako např. Ike no Taiga 池

⁴⁰ KAMEDA-MADAR 2014, s. 711.

⁴¹ V souvislosti s tímto fenoménem se užívá termín *funponismus* (funponšugi 粉本主義).

大雅 (1723-1776) byli také později ovlivněni západním stylem malby.⁴² Literátská malba se odlišovala od stylu školy Kanó tím, že kladla důraz na originalitu malíře a k metodě kopírování tak zaujala opačný přístup: metoda kopírování měla pro literátského malíře význam nikoli pro zachování malířského stylu, ale pro znovuoživení ducha *seišin* 精神, který dlí v mistrově malbě.⁴³

Literátská malba vychází z tzv. jižní malířské školy *nanšúga* 南宗画⁴⁴ (čínsky *nanzhonghua*), jejímž cílem bylo překonat přehnaně dekorativní výraz tzv. severní malířské školy *hokušúga* 北宗画 (čínsky *beizhonghua*) a dále také prosadit v obraze své vlastní ideje ve vztahu ke skutečnosti neboli *ša'i* 写意 (čínsky *xieyi*). Malíři často užívali při malování štětcem kaligrafických technik, které nabízely volnost v malířském přístupu a tím jim tvorba poskytovala ryzí potěšení. Pomyslný protiklad ke koncepci *ša'i* je metoda *šasei* 写生 (čínsky *xiesheng*), která přistupuje k zobrazení vnější reality a její podoby přesně takové, jak ji vnímá člověk svým zrakem. To znamená, že malíř usiluje o přepis skutečnosti (実を写す) pomocí pozorování a nikoli na základě kopírování předloh např. podle malířských manuálů, neboli *gafu* 画譜. Richard M. Barnhart k pojmům *ša'i* a *šasei* poznamenává, že obrazy zhotovené v duchu *šasei* by měly teoreticky obsahovat jakýsi element „pozorování toho, jak se věci dějí“.⁴⁵ Konkrétně např. na příkladu motivu přirozené reakce zvířete Barnhart ilustruje nabytí odpozorované zkušenosti v daném čase a prostoru.

Metoda *šasei* našla odezvu ve škole Marujama-šidžó (*Marujama šidžó ha*, 円山四条派), jejíž vůdčí osobností byl Marujama Ókjo 円山応挙 (1733-95). Marujama Ókjo se také zajímal o přírodní vědy a nový přístup k zobrazení skutečnosti. Nejznámějšími příklady tohoto malířského stylu jsou jeho vyobrazení hmyzu.

Výrazným představitelem malířského stylu severní školy byl čínský malíř Šin Nanpin 沈南蘋 (také Shen Quan, 1682-1760). V první polovině 18. století projevoval šógunát značný zájem

⁴² MECCARELLI 2015, s. 226.

⁴³ KAMEDA-MADAR 2014, (pozn. 40), s. 712.

⁴⁴ Tohle rozdělení pochází z rozdělení zapříčiněného buddhistickým schizmatem v období dynastie Tang, kdy vznikla severní a jižní čchanová škola. MECCARELLI 2015 (pozn. 42), s. 185 (pozn. 43).

⁴⁵ BARNHART 2013, s. 26.

o čínské umění. Na pozvání japonské vlády proto Šin Nanpin přijel roku 1731 do Nagasaki, kde pobýval dva roky⁴⁶ a předával své malířské dovednosti, aby se brzy jeho styl rozšířil po celé zemi.⁴⁷ Např. v Edu tento styl rozšířil již zmiňovaný Só Šiseki, který byl žákem japonského malíře Kumaširo Júhiho 熊代 熊斐 (1713-1772), který byl přímým žákem Šina Nanpina.⁴⁸

Šin Nanpin se specializoval převážně na obrazy ptáků a rostlin a jeho styl se vyznačoval precizní drobnokresbou a dekorativností v duchu akademického stylu mingské a qingské malby navazující na severní školu.⁴⁹ Jeho malířský styl často kritizovali japonští literátští malíři. Jedním z nich byl např. Kuwajama Gjokušú 桑山玉洲 (1746-1759), který považoval Nanpinovo dílo za vulgární proto, že se snaží pouze oslovit svojí dekorativností podobně jako nízký malířský styl „těch rusovlasých“ *kómó* (紅毛).⁵⁰

Styl *jófúga*,⁵¹ neboli „obrazů v západním stylu“ (洋風画), využívá techniky perspektivy a stínování, avšak není jisté, kdy se do Japonska tyto inovace poprvé dostaly a snad se má za to, že na začátku 17. století spolu s příchodem jezuitského misionáře Giovanniho Nicoloa (1560-1726).⁵² Nicméně v tomto období (tzv. období „první fáze malby v západním stylu“) malíři kopírovali čistě pro náboženské účely a nestudovali malířské techniky. Studovali spíše to, jak správně a co nejdokonaleji zkopírovat, což však dílům těchto malířů vůbec neubírá kvality a jsou rovněž velice zajímavá. Malíři spadající do tzv. „druhé vlny“, do které patří i škola Akita ranga, se odlišovali právě přímým studiem západní malby,⁵³ tzn. techniky a kompozice.

Poznání západního typu lineární perspektivy ovlivnilo malíře Okumuru Masanobua 奥村 正信 (1686-1764), který stál roku 1740 u zrodu slavných „obrázků v perspektivě“ *uki-e* (浮絵).⁵⁴

⁴⁶ MECCARELLI 2015 (pozn. 42), s. 204.

⁴⁷ KOBAJAŠI 1983, s. 153.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ V japonské literatuře nalezneme tento styl pod označením *sógenintaigafú* (宋元院体画) nebo *intaiga* (院体画).

⁵⁰ MECCARELLI 2015 (pozn. 42), s. 204.

⁵¹ Vývoj *jófúga* se rozděluje na dvě fáze, a to na první, která nese označení *nanbanha* (南蛮派) a začíná v roce 1543 s příjezdem prvních Portugalců a trvá přibližně do roku 1612, kdy bylo křesťanství oficiálně zakázáno šógunátem. Druhá fáze nese označení *kómóha* 紅毛派 (či také *Orandaha* オランダ派 nebo *Ranha* 蘭派) a zde se již jedná o období spojené se studiem holandských věd. Viz TAKEHANA 1989 (pozn. 10), s. 111.

⁵² SCREECH 1994, s. 58.

⁵³ TAKEHANA 1989 (pozn. 10), s. 111-112.

⁵⁴ K tématu viz např. HÁNOVÁ 2017.

Obrazy zachycovaly často známé místo *meišo* (名所) a díky ubíhající perspektivě⁵⁵ navozovaly dojem, že se pozorovatel na daném místě skutečně nachází. Dalším účelem bylo také oslovit co nejvíce lidí nevšedním vyobrazením prostoru. Nedlouho po obrazech *uki-e* vznikly tzv. *megane-e* 眼鏡絵, které vytvářel již dříve zmíněný Marujama Ókjo. *Megane-e* jsou stejně jako *uki-e* obrazy v perspektivě, ale jsou zachyceny zrcadlově, aby se na ně dalo pohlížet přes optický přístroj zograskop.⁵⁶ Tyto tisky *uki-e* i *megane-e* byly zpracovávány, podobně jako pozdější *ukijo-e*, pro městskou společnost, a tudíž byly součástí populární kultury lišící se od kultury samurajské aristokracie.

Dá se říci, že 18. století zaznamenalo rozkvět několika uměleckých proudů vyrůstajících jak z domácí tradice, tak ze zahraničních vlivů, i přes převládající stav zahraničně-politické „uzavřenosti“ Japonska. Z těchto malířských proudů se svým vlastním způsobem inspirovaly odlišným pojetím v zobrazování skutečnosti v evropské a čínské malbě.

1.3 Obrazy květin a ptáků

Obrazy květin a ptáků se staly jedním z hlavních žánrů v čínské i japonské malbě poté, co se naplno rozvinula krajinomalba „obrazů hor a vod“.⁵⁷

Ptáci a květiny vyjadřovaly přírodní prostor již v básních známého tangského básníka Du Fua (712-770).⁵⁸ *Obrazy květin a ptáků* se poprvé objevují za vlády dynastie Tang, nicméně různá vyobrazení ptáků a rostlin se objevovaly již dávno předtím např. na keramických nádobách.⁵⁹ Tyto obrazy vyjadřovaly nepatrný výsek přírodního celku a proto se zobrazovaly s motivem kamenu, který měl zastupovat prvek hor.⁶⁰ Hory byly totiž považovány za místo, kde přebývají taoističtí nesmrtelní a již v období Tang nesměl v zahradě kultivovaného člověka chybět kámen coby objekt,

⁵⁵ Takehana Rintaró poznamenává, že díla Masanobua a Ókjoa byly s větší pravděpodobností inspirovány importovanými suzhouskými obrázky v perspektivě (*sošú mokuhan uki-e* 蘇州木版浮絵), které byly přímo ovlivněny západními perspektivními obrázky. Dochází zde nejspíše tudíž k ovlivnění evropskou technikou perspektivy, avšak nepřímo skrze Čínu. Doplnuje, že západních rytin bylo v Japonsku podstatně méně. Viz TAKEHANA 1989 (pozn. 10), s. 113.

⁵⁶ Tento přístroj se skládá z odkládací plochy pro pozorovaný obrázek (otočený vzhůru nohama), kolmo k ploše je upevněná tyč, na které je zpravidla zabudovaná čtvercová deska s vestavěnou konvexní čočkou a naproti té čočce visí vůči ní v ostrém úhlu zrcadlo, které je tímto šikmo nakloněné nad pozorovaný obrázek. Obrázek se pak ukáže tomu, kdo se dívá skrze čočku se zdůrazněnou hloubkou díky přísnému zpracování technikou perspektivy.

⁵⁷ MIJAZAKI 2018, s. 24.

⁵⁸ Ibidem, s. 163.

⁵⁹ Ibidem, s. 171.

⁶⁰ Ibidem, s. 175.

který si zaslouží obdivu pozorovatele. Často se jednalo o kameny prazvláštních tvarů vytvarovaných přesně tak, jak je příroda stvořila, a tudíž to byly existence hodné povšimnutí a zvláštního ocenění. Známým příkladem by mohl být kámen *taihushi* 太湖石 (japonsky *taikoseki*).

Je důležité zmínit, že v Číně byly *obrazy květin a ptáků* velmi populární mezi dvořany a příslušníky vzdělané vrstvy (*shidafu* 士大夫), neboť byly vhodné jako dar. Již před vznikem těchto obrazů totiž představovali ptáci a květiny v Číně šťastný symbol např. nesmrtelnost, dlouhý život tento i ten příští a také hojnost.⁶¹ Velice častým motivem byly pivoňky, které byly považovány za „královnu květin“ a i díky svému bohatému okvěti symbolizovaly císařskou moc. Byly tudíž také spojené s tradičním císařským dvorem v tradičním císařském městě Luoyang 洛陽.⁶² Za vlády dynastie Severní Song se však nově objevují i scény s dravcem vyhlížejícím svou kořist a obrazy tak vyznačují určité napětí místo příznivého a příjemného dojmu. Na dvoře však byly stále populární převážně obrazy s blahopřejnou symbolikou.⁶³

Zásadní obrat ve způsobu malování *obrazů květin a ptáků* zaznamenal nástup císaře Huizonga v roce 1100, jenž prosadil akademicky přesné zacyhčení motivu a malování podle skutečnosti *xiesheng* (šasei).⁶⁴

Rozvoj žánru *obrazů květin a ptáků* v Japonsku se začíná objevovat nejdříve v období Severní a jižní dynastie (*Nanbokučó* 南北朝, 1336-1392) v podání zenových malířů. V následujícím období Momojama 桃山 (1568-1600) se motivy ptáků s bohatě rozkvetlými květinami začaly objevovat na malbách se zlatým podkladem na tradičních japonských posuvných dveřích/stěnách (*kinpeki šóhekiga*, 金碧障壁画). V období Edo se žánr proměňuje pod vlivy ze zahraničí – Evropy a Číny – kdy se začíná projevovat větší důraz na realističnost výrazu.⁶⁵

Po stručném shrnutí základních historických souvislostí a aspektů japonské malby v 18. století včetně žánru, který je hlavním objektem výzkumu této práce, se můžeme zaměřit na okolnosti vzniku školy Akita ranga a její konkrétní tvorbu v kapitole následující.

⁶¹ Ibidem, s. 25.

⁶² Ibidem, s. 174.

⁶³ Ibidem, s. 179.

⁶⁴ Ibidem, s. 181.

⁶⁵ Tókjó Geidžucu Daigaku Daigaku-in Bunkazai Hozongaku Nihonga Kenkjúšicu 2007, str. 10.

2 Okolnosti vzniku školy Akita ranga

Školou Akita ranga nazýváme neformální uskupení malířů a příslušníků samurajské vrstvy, kteří působili převážně v 70. letech 18. století. Toto rozmezí let přibližně odpovídá období trvání Féry An'ei 安永 (1772-1781). Náhlé ukončení působnosti bylo zapříčiněno brzkou smrtí dvou nejvýznamnějších protagonistů, Odano Naotakeho, nižšího samuraje sloužícího na hradě v Kakunodate v léně Akita a Satake Šozana, knížete léna Akita. Dalšími umělci, kteří také patřili k významným členům školy jsou Satake Jošimi 佐竹義躬 (1749–1800), kastelán hradu v Kakunodate a Taširo Tadakuni 田代忠国 (1757-1830), samuraj sloužící knížeti Šozanovi.

Je nutné hned v úvodu říct, že škola Akita ranga nikdy nebyla skutečnou „školou“ *per se* či uměleckým hnutím.⁶⁶ Jednalo se skutečně pouze o skupinu malířů, jež spojoval zájem o evropský styl malby, potažmo zájem o západní vědy neboli *rangaku*. Tato kapitola se věnuje osobnostem Satakeho Šozana, Hiragy Gennaie, Odano Naotakeho, kteří tvoří nejdůležitější články skupiny Akita Ranga.

2.1 Osobnost Satake Šozana

Rod Satake byl původně bohatým klanem majícím pod kontrolou provincii Hitači 常陸国 (*Hitači no kuni*, dnešní prefektura Ibaraki 茨城県) s výnosem přes 545 800 koku 石.⁶⁷ Po Bitvě u Sekigahary (1600) bylo však jejich léno přemístěno do provincie Dewa 出羽国 (*Dewa no kuni*) čítající pouze 205 800 koku.⁶⁸

Satake Šozan se narodil roku 1748 v Edu v rezidenci klanu Satake. V 11 letech (1758) se stal v pořadí osmým knížetem léna Akita. Jeho rodiče byli příbuzní a patrně proto trpěl různými nemocemi. Bylo o něm také známo, že byl vznětlivé povahy a neváhal vyhodit své podřízené, pokud s jejich službami nebyl spokojený.⁶⁹

⁶⁶ JOHNSON 2005 (pozn. 12), s. 9.

⁶⁷ Japonská historická jednotka odpovídající přibližně 180 l objemu.

⁶⁸ NARUSE 2004 (pozn. 11), s. 1.

⁶⁹ Ibidem, s. 4.

Navzdory této povahové vlastnosti to byl člověk vzdělaný s bystrým intelektem. Měl konfuciánské vzdělání a zejména jej zajímal Zhu Xiho (jap. Šuši 朱子) neokonfuciansismus, ale věnoval se i skládání poezie waka.⁷⁰ Navíc se už jako velmi mladý zajímal o přírodní vědy (*hakubucugaku* 博物学) a vytvořil si pevné vazby s knížaty, kteří tento zájem sdíleli.⁷¹ Např. ještě před jeho působením coby člena školy Akita ranga existuje jeho vyobrazení larvy hmyzu *magotarómuši* 孫太郎虫. Objevil se názor, jestli tohle není důkaz Šozanova prvenství v praktikování západního stylu malby, tzn. před Odano Naotakem. Tohle však Naruse Fudžio vyvrací, neboť se identické zachycení hmyzu našlo ve skicách knížete léna Kumamoto 熊本 Hosokawy Šigekaty 細川重賢 (1720-1785),⁷² který se rovněž velmi zajímal o *rangaku*. Šozanovo „Realistické zachycení“ (*šasei*) hmyzu působí skutečně nikoli kvůli užití západních technik malby, ale použitím techniky *kumadori* 隈取⁷³ tradiční východoasijské malířské techniky poznamenává Naruse⁷⁴. Jedná se tudíž o Šozanovu kopii Šigekatovy ilustrace a nelze zde jasně prokázat, že by Šozan použil evropský způsob realistického vyobrazení skrze studium těchto technik. Šigekata se velmi nadšeně zajímal o přírodní vědy již v letech pokrývající éru Hóreki 宝暦 (1751-1764) a pravděpodobně i jeho osobnost měla v tomto ohledu vliv na Satake Šozana vzhledem k tomu, že se patrně měli šanci potkat ve Velké audienční síni *Óhiroma* (大広間) na edském hradě při audienci u šóguna.⁷⁵ Záhy si pořídil knihu bylin (*Cruydt-Boeck*) vydanou roku 1583 a napsanou holandským přírodovědcem jménem Rembert Dodonaeus (1517-1585) a dále knihu „*Přesná zobrazení...*“ od Jana Jonstona.⁷⁶ Víme také, že Hosokawa Šigekata, se kterým byl Satake Šozan v kontaktu, vytvořil ilustrované katalogy hmyzu a různých druhů živočichů, přičemž tyto ilustrace cirkulovaly mezi dalšími knížaty, která sdílela zájem o přírodní vědy, což potvrzuje i Šozanova

⁷⁰ Ibidem, s. 6.

⁷¹ IMAHASHI (pozn. 4), s. XI.

⁷² NARUSE (pozn. 11), s. 12.

⁷³ Tradiční východoasijská technika stínování, která spočívá v rozostření či rozmytí barevné nebo tušové kontury, zatímco kontura ještě nezaschla. Tato technika byla používána pro navození trojrozměrnosti a tvořila alternativu k dosud nepoznanému evropskému způsobu stínování. Tókjó Geidžucu Daigaku Daigaku-in Bunkazai Hozongaku Nihonga Kenkjúšicu (ed.) (pozn. 65), s. 103.

⁷⁴ NARUSE 2004 (pozn. 11), s. 12.

⁷⁵ Ibidem, s. 13. K vyjasnění pojmu zde patří můj dík panu Jonu Morrisovi z Tokijské univerzity cizích jazyků.

⁷⁶ Ibidem, s. 15.

kopie larvy *magotarómuši*.⁷⁷ Při zkoumání těchto knih a sledováním aktivit ostatních knížíat patrně nabyl Šozan přesvědčení, že by obraz měl sloužit praktickým účelům, a tudíž zobrazované objekty by se měly co nejvíce přibližovat realitě, a proto se patrně rozhodl vytvořit sbírku (*šaseičó* 写生帖) ilustrací ptáků a květin. Tohle rozhodnutí bylo možným stimulem k tomu, aby Satake Šozan začal studovat západní styl malby.

Bylo poměrně časté, že knížata měla v období Edo malbu jako svůj koníček, ale většina z nich se soustřeďovala na techniky školy Kanó, jež se učili od malířů, které zaměstnávali (tzv. *gojóeši* 御用絵師) a Satake Šozan nebyl výjimkou.⁷⁸ Pro jeho rané dílo, tzn. před začátkem používání západního stylu malby, jsou typické náměty tycké pro tvorbu školy Kanó jako např. vyobrazení bambusu, pinií, tygrů, čínských mudrců apod. Nicméně je vzácným případem to, že kníže spolupracuje se svým podřízeným v úsilí ovládnout tehdy značně neobvyklý západní styl malby a později dokonce napíše teoretické statě o tomto nově poznaném stylu a jeho principech.⁷⁹ Byly to již zmiňované teoretické statě s názvem: *Shrnutí principů malby a Porozumění malbě*. Tato pojednání jsou mj. výjimečné i tím, že jsou to první spisy o západním stylu malby v Japonsku.

2.2 Pozvání Hiragy Gennaie do léna Akita

Léno Akita bylo důležité kvůli těžbě mědi, která byla významná pro obchod s VOC. Tyto doly však nebyly využívány ve svém plném potenciálu. V této době byl šógunát i jednotlivá knížectví ve finančně tíživé situaci, a nebylo tomu jinak ani v případě knížectví Akita. Proto zde byl pozván učenec Hiraga Gennai jako expert na důlní průmysl kvůli konzultaci ohledně metod zvýšení produkce mědi.⁸⁰

Obecně přijímaný narativ praví, že Gennai byl pozván do léna Akita r. 1773 a na své cestě do akitských dolů Ani 阿仁 a pro přístup k těmto dolům bylo nutné jít přes město Kakunodate, kde žil i Odano Naotake. V budově, kde byl ubytován Gennai se svým společníkem Riheiem, Gennai uviděl malbu na paravánu, kterou zhotovil Odano Naotake a nechal si jej zavolat. Dával mu rady

⁷⁷ SANTORÍ BIDŽUCUKAN 2016 (pozn. 16), s. 183, (položka 117).

⁷⁸ NARUSE 2004 (pozn. 11), s. 5.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ JOHNSON 2005 (pozn. 12), s. 31.

ohledně techniky stínování pro docílení vyššího stupně realismu.⁸¹ Dále Naotakeho poučil o tom, že sice je konvenční praxí vyobrazovat náměty *šikunši* 四君子⁸² (čínsky *sijunzi*) tradičními štětcovými technikami zdůrazňujícími linii, ale že příroda sama se nepodobá monochromatickému tahu štětce. Spíše, nežli liniemi by se měla vyobrazovat barvami a stíny, neboť jen takovými technikami je možno docílit reálného vyjádření.⁸³ Tento příběh je však některými badateli považován za nedůvěryhodný.⁸⁴ Nicméně je zajímavá shoda, že velice podobné principy se objevují ve spise *Shrnutí principů malby* od Satake Šozana. Není známo, za jakých okolností bylo domluveno, že Odano Naotake bude povolán do Eda, ale je jisté, že desátého měsíce roku 1773 přišel pokyn přímo z léna Akita, aby Naotake odjel do Eda jako člověk „mající na starosti kontrolu produkce z měděných dolů“.⁸⁵ Je nutno poznamenat, že nebylo zbykem to, že by nižší samuraj jako Naotake dostal příležitost spolupráce s Hiragou Gennaiem či Sugitou Genpakuem. Nabízí se proto scénář, který zdůrazňuje roli a zájem Satake Šozana vyslat Naotakeho do Eda, aby se zde naučil nové západní techniky od Hiragy Gennaie. Pro Satake Šozana nebylo však možno v důsledku jeho postavení volně se rozhodnout jet do Eda a přímo se učit těmto inovacím. Obecně přijímanou verzí je tedy vyslání Naotakeho jakožto náhrady, aby se poté mohl vrátit a naučit tyto techniky Satake Šozana a Satake Jošimio.⁸⁶

2. 3 Odano Naotake a *Kaitai šinšo*

Jak bylo uvedeno výše, Odano Naotake byl ilustrátorem první japonské knihy o lidské anatomii z pohledu západní medicíny, *Kaitai Šinšo*, kterou přeložil Sugita Genpaku.⁸⁷ Tato kniha obsahuje ilustrace lidského těla, kostry, vnitřních orgánů apod. Ilustrace Naotake pravděpodobně obkreslil a následně provedl dřevořezy, z nichž se pak vytiskla konečná podoba knihy.⁸⁸ Odano Naotake se pustil do práce na této zakázce hned, jakmile se dostal do Eda, a proto je možné, že i

⁸¹ TAKEHANA 1989 (pozn. 10), s. 115.

⁸² Doslova „čtveřice urozených“ (pozn.: překlad termínu převzat z HRDLIČKOVÁ et al. 2010). Jedná se o vyobrazení s náměty slivoní, orchidejí, bambusu a chryzantém; květin, symbolizujících vznešenost a ctnost, což jsou vlastnosti, které by měl mít každý ušlechtilý muž (j. *kunši*, č. *junzi*).

⁸³ TAKEHANA 1989 (pozn. 10), s. 115.

⁸⁴ Viz SANTORÍ BIDŽUCUKAN 2016 (pozn. 16), s. 155.

⁸⁵ Ibidem, s. 189.

⁸⁶ NARUSE 2004 (pozn. 11), s. 51.

⁸⁷ Dokument je dostupný v digitální podobě na této adrese: https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/ya03/ya03_01060/. Vyhledáno 21.6.2021.

⁸⁸ JOHNSON 2005 (pozn. 12), s. 50.

Hiraga Gennai měl zájem o to, aby Odano Naotake přišel do Eda, neboť v Edu tehdy nebyl nikdo, kdo by se zajímal o západní styl zobrazení.⁸⁹ Nabízela se možnost oslovit Só Šisekiho, který již ilustroval Gennaiovo *Klasifikaci různých materiálů*, ale pravděpodobně již nebyl osloven kvůli svému pokročilému věku a nutnosti mimořádné preciznosti vyžadované pro zhotovení tohoto druhu ilustrací.⁹⁰ Tato zakázka byla důležitá z několika důvodů. Zaprvé se zde Odano Naotake dostal mezi známé vzdělance působící v Edu, jako je Hiraga Gennai či Sugita Genpaku, kde mohl plně rozvíjet svůj malířský talent a získávat cenné podněty ke studiu ilustrací vědeckého charakteru. Bylo také vzácností, že Odano Naotake dostal jedinečnou příležitost studovat západní styl malby pod Gennaiovým vedením. Za druhé, je známo, že vedle Sugity Genpakua bydlel Só Šiseki, kterého znal i Hiraga Gennai a Odano Naotake se s ním tudíž musel rovněž dostat do kontaktu. Dokládá to i samotné dílo Akita ranga, které bylo velice ovlivněno stylem Nanpinovy, kterou Só Šiseki v Edu propagoval. Je otázkou, zda se Odano Naotake nesetkal se stylem Nanpinovy školy již předtím, než přišel do Eda. Takehana Rintaró se zmiňuje, že *Malířský manuál Só Šisekiho* 宋紫石画譜 (*Só šiseki gafu*)⁹¹ vydaný roku 1765 bylo dovezen do Akity již v roce 1772, tj. rok před tím, než se Naotake vydal do Eda. Je toho názoru, že Odano Naotake znal Nanpinovu školu ještě předtím, než se seznámil se Só Šisekim, hlavním propagátorem Nanpinova stylu v Edu.⁹² Je však spíše pravděpodobnější, že se s tímto stylem setkal až v Edu, neboť obrazy vykazující evidentní vliv Nanpinovy školy na kompozici již obsahují prvky evropské realistické malby, a tudíž lze říci, že teprve až setkání se Só Šisekim a jeho manuály pro malíře byly pro Odano Naotakeho klíčovým okamžikem pro inspiraci.⁹³

Jak by mělo být zřejmé z předešlého výkladu, Satake Šozan, Hiraga Gennai a Odano Naotake byli nejdůležitějšími osobami pro vznik školy Akita ranga a každý sehrál svou jedinečnou roli. Satake Šozan se zajímal o přírodní vědy a západní styl realistické malby a díky jeho zájmu a záštitě, byť nepřímou vyjádřenou, se mohla uskutečnit cesta Odano Naotakeho do Eda. Vidíme zde opakující se jev zájmu „shora“, bez kterého by kvůli do jisté míry svazujícího společenského postavení nebylo možné uplatňovat inovace ve stylu zobrazení. Nebylo by to však uskutečněno ani

⁸⁹ NARUSE 2004 (pozn. 11), s. 56.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Manuál v digitální podobě dostupný na této adrese:

https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko08/bunko08_b0131/bunko08_b0131_0002/bunko08_b0131_0002.html.

Vyhledáno 25.7.2021.

⁹² TAKEHANA 1989 (pozn. 10), s. 117.

⁹³ NARUSE 2004 (pozn. 11), s. 139.

bez teoretických znalostí Hiragy Gennaie, který pobýval v Nagasaki v průběhu roku 1752, kde se tyto techniky naučil. Je třeba říct, že zájem Hiragy Gennaie nespočíval v touze přetvořit výraz japonského umění, nýbrž v uplatnění těchto technik pro ryze praktické účely jako ilustrace vědeckých knih. Odano Naotake byl poté tou centrální osobností, která umožnila vznik školy prostřednictvím osvojení si nových malířských technik a jejich předávání dalším malířům.

Odano Naotake pobýval v Edu v letech 1773-1777 a po svém návratu do Kakunodate patrně učil západní styl malby Satake Jošimiho, se kterým si byl blízký pro společný zájem k umění.⁹⁴ Je možné, že nebylo vhodné, aby hned po návratu z Eda učil nové techniky knížete Satakeho a bylo tudíž potřeba pro Naotakeho vytvořit pozici, se kterou by mohl působit přímo na hradě Kubota 久保田, kde kníže sídlil. Byla mu udělena pozice „malíře ve službě knížete“ a začal zde knížeti přímo sloužit. Za takových podmínek již vzniklo prostředí vytvořené oficiální cestou, díky kterému mohl Naotake předávat Satakemu své nabyté vědomosti. Naotake se vydal do Eda i podruhé v roce 1778, tentokrát jako doprovod knížete Šozana v rámci výměnné služby *sankin kótai* 参勤交代.⁹⁵

Konec působnosti Akita Ranga přišel záhy. Škola prakticky upadla do zapomnění po smrti všech těchto tří osob v 80. letech 18. století. Hiraga Gennai se zapletl do incidentu, ve kterém v záchvatu vzteku zavraždil dva lidi, za což byl odsouzen do vazby, ve které v roce 1779 zemřel. Protože tento incident vzbudil velkou pozornost, bylo nutno rozčeřit jakákoli podezření na Naotakeho, a tudíž i léno Akita. Okamžitě byl odvolán zpět do Akity a byl podroben domácímu vězení, kde následujícího roku zemřel ve věku 30 let.

⁹⁴ SANTORÍ BIDŽUCUKAN 2016 (pozn. 16), s. 155.

⁹⁵ Ibidem.

3 Realismus v díle Akita ranga

Jak si ukážeme v této kapitole, evropské pojetí realismu se od východoasijského stylu zobrazení liší v několika aspektech. Pro evropské realistické zobrazení, které se začalo formovat za období renesance, je typické užití lineární perspektivy, díky které dokážeme docílit navození rozpínajícího se prostoru. Další důležitou složkou je i technika *chiaroscuro*, která slouží k dosažení trojrozměrnosti vyobrazovaného předmětu skrze užití kontrastu světla a stínu. Naproti tomu v čínské a japonské výtvarné tradici tyto prvky nespátřujeme a i když např. v čínské krajinomalbě období dynastie Song je přítomný náznak perspektivy, tj. co se nachází blíže se jeví jako větší, a naopak předmět v dále se zdá být větší, je zde evidentní tendence k ignorování přirozeně se utvářejícího se světla a stínu.

Styl školy Akita ranga je odlišný právě tím, že usiluje o zavedení těchto evropských prvků realismu do své tvorby. Jak již bylo řečeno výše, tyto techniky se do Japonska dostávaly v 18. století skrze dovoz evropských vědeckých knih a patrně i suzhouských tisků z Číny. Tyto zdroje používali i umělci Akita ranga pro studium těchto evropských inovací. V následujícím výkladu si blíže přiblížíme uplatnění prvků evropského realistického zobrazení v díle Akita ranga.

3.1 Charakteristické rysy stylu školy Akita ranga

Předmětem této práce je význam realismu v tvorbě školy Akita Ranga se zaměřením na žánr *kačóga* skrze pozorování *obrazové přesnosti*. Nicméně pro jednodušší uchopení je nutno definovat nejen užívané techniky, ale i zvolené kompozice, motivy a styly, které měly vliv na význam realismu v jejich umělecké tvorbě.

3.1.1 Z pohledu technického vyobrazení

Dá se říct, že v zásadě nejdůležitějším principem aplikace realismu je co nejvěrněji zachytit *skutečnost*. Termínem *skutečnost* označujeme vnější realitu a její jevy nacházející se v našem bezprostředním okolí. Umělci Akita ranga se snažili namalovat vnější realitu co nejpřesněji, a proto začali studovat metody, jak toho dosáhnout.

Na příkladu obrazu *Sklady sake v Šinkawě*⁹⁶ 新川酒蔵 (*Šinkawa sakagura*, obr. 2) od Odano Naotakeho lze spatřit uplatnění prvků západního stylu realistického zobrazení. Tento obraz byl zhotoven jako *megane-e* a byl tudíž určen pro pohled skrze optický přístroj. Nepřekvapí nás, proto, užití lineární perspektivy k navození dojmu, že řada budov umístěných podél řeky se od nás vzdaluje. Všimneme si také umístění třech zvětšených loděk v popředí a zasazení několik malých úměrně tomu, jak jsou od nás vzdáleny. Na hladině vody se odráží tvar každé této lodě a to stejné můžeme zpozorovat i u každého domu a jeho střechy. Naotake nezapomněl ani na odrazy kúlů stojících ve vodě na levé straně. Spatřujeme tedy pečlivé technické zpracování i takových detailů jako je navození objemu u postavy v modrém oblečení v popředí uplatněním *chiaroscuro*. Horní část obrazu tvoří obloha, která je vcelku neutrálně vyobrazena, avšak na levé straně se objevuje mrak, který představuje pokus o navození skutečného dojmu. Pro Naotakeho styl zobrazení je charakteristické stínování tenkými vodorovnými liniemi inspirované evropskými tisky z mědirytin. Předkládaný obraz však není tiskem, nýbrž obrazem malovaným na papíře.

Jako možný zdroj inspirace pro způsob vyobrazení mohly být ilustrace (obr. 3, 5; 8-13) obsažené ve *Velké knize pro malíře*. Jedná se o knihu ilustrací a vysvětlivek obsahující reference pro malíře. Nemáme dochovaný záznam, že by Hiraga Gennai nebo někdo jiný tuto knihu vlastnil, ale máme dochované Šozanovi kopie ilustrace ženské postavy (obr. 4) z této knihy, tudíž musela být jemu i Naotakemu k dispozici.⁹⁷ Na ilustraci krajiny (obr. 5) si v popředí můžeme všimnout větví, pařezu a ulomené větve ležící vedle něj. Tyto objekty jsou zahalené do hlubokého stínu ostře kontrastujícím s druhým plánem a zároveň svým umístěním definují rozkládající se prostor. Na obloze je zasazen shluk mraků, což nabízí možnost, že se Naotake učil evropské techniky z těchto ilustrací. Tento stín můžeme spatřit na obraze *Sklady sake v Šinkawě* (obr. 2), *Obraze moře v Takanawě*⁹⁸ 高輪海景 (*Takanawa kaikei*, obr. 6) a na obraze *Noční rybaření na řece Šinagawa* 品川沖夜釣り (*Šinagawa oki jozuri*, obr. 7), kde se rovněž vyskytuje v popředí stín a motiv kúlů naznačujících prostor. Tento motiv se pak vyskytuje i v nejznámějším Naotakeho obraze, *Rybníku Šinobazu* (obr. 81a), o kterém se zmíníme později. Referencí pro odrazy vody mohla Naotakemu posloužit jiná ilustrace rovněž z *Velké knihy pro malíře* (obr. 8) či ilustrace z *Představení přírody*

⁹⁶ Šinkawa je čtvrť nacházející se v centru dnešního Tokia.

⁹⁷ Dalším, kdo kopíroval tyto ilustrace byl např. Morišima Čúrjó 森嶋中良 (1756-1810), žák Hiragy Gennaie, který se rovněž zajímal o holandské vědy *rangaku*. SANTORÍ BIDŽUCUKAN 2016 (pozn. 16), s. 161.

⁹⁸ Takanawa je čtvrť nacházející se v centru dnešního Tokia.

(fr. *Le spectacle de la nature*), knihy napsané francouzským knězem jménem Noël-Antoine Pluche (1688-1761) a vydané roku 1733. V holandštině vycházela v letech 1739-1749 ve 14 svazcích pod názvem *Schouwtoneel der Natuur* a máme dochovaný záznam o vlastnictví této knihy tom Hiragou Gennaiem.⁹⁹ *Velká kniha pro malíře* dále obsahuje ilustrace teoretického charakteru podávající vysvětlení o správně zachycených a přirozených způsobech zobrazení stínu, lineární perspektivy (obr. 9-12) a pracování se zdrojem světla a vrženými stíny (obr. 13).

Zmiňovali jsme také možný zdroj pro studium evropských technik suzhouské tisky, které byly importovány do Číny křesťanskými misionáři v 16. století.¹⁰⁰ Byly přímo inspirovány evropskými „obrázky v perspektivě“ neboli *vues d'optique* a uvádí se, že tyto tisky japonští malíři jako Okumura Masanobu 奥村正信 (1686-1764) kopírovali bez teoretických znalostí lineární perspektivy.¹⁰¹ Matthi Forrer poznamenává, že možnost přítomnosti suzhouských tisků v Japonsku v první polovině 18. století není pravděpodobná, neboť lineární perspektiva v soudobých suzhouských tiscích ještě není evidentní, zatímco v japonských *uki-e* se lineární perspektiva objevuje již ve 40. letech 18. století a nejranějším a zároveň nejznámějším příkladem tohoto užití je *uki-e* od Okumury Masanobua, *Užívání si chladivého večera u Mostu Rjógoku* (両国橋夕涼見).¹⁰²

Je známo, že Odano Naotake často navštěvoval dům Hiragy Gennaie a ten mimo jiné, že byl vědcem, farmakologem a vynálezcem,¹⁰³ byl také spisovatelem a tvůrcem děl spadajících do tzv. „nízké literatury“ *gesaku* 戯作. Tato literatura byla významnou součástí městské kultury podobně jako *uki-e* a *ukijo-e*, které doplňují výjevy z městského života. Víme také, že se Hiraga Gennai účastnil setkání, kde si lidé vyměňovali obrázkové kalendáře *egojomi* 絵曆,¹⁰⁴ jejichž vývoj byly úzce spjat se suzhouskými tisky a pokládají se za počáteční bod rozšíření *ukijo-e*.¹⁰⁵ Je tudíž možné, že Odano Naotake pro své studium západních technik využíval všechny možné dostupné

⁹⁹ JOHNSON 2005 (pozn. 12), s. 100.

¹⁰⁰ FORRER 2014, s. 249.

¹⁰¹ SCREECH 1994 (pozn. 52), s. 59.

¹⁰² FORRER 2014 (pozn. 100), s. 256.

¹⁰³ Gennaiův nejznámější vynález představuje elektrostatický generátor *erekiteru* エレキテル.

¹⁰⁴ KIJOKAWA 2012, s. 132. Dostupné na této adrese: https://kansai-u.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=12354&item_no=1&page_id=13&block_id=21. Vyhledáno 15.7.2021.

¹⁰⁵ Více k tématu viz KIJOKAWA 2021 (pozn. 104)

zdroje. S jistotou však víme, že mu byly dostupné knihy od Hiragy Gennaie a toho se v této práci budeme držet. Tohle rovněž podporuje tvrzení Abe Kuniko, která zdůrazňuje odlišný charakter *megane-e* zhotovených Naotakem a těch, které cirkulovaly mezi příslušníky městské vrstvy v Edu. Za prvé, Naotake nezhotovuje tisky, ale malby na papíře. Za druhé, tématicky se rovněž odlišuje od běžných *megane-e*, které si např. volí za téma divadelní interiéry, kdežto Naotake volí výjevy s vodní hladinou nebo např. i výjev na *Chrám Tóeizai Kan'eidži* 東叡山寛永寺. Možným důvodem pro vyhýbání se běžným námětům *megane-e* by mohlo být jeho postavení samuraje, pro kterého nebylo vhodné tvořit obrazy ze zábavních čtvrtí, jak poznamenává Abe Kuniko.¹⁰⁶ Naotake se však snaží ve svých *megane-e* uplatňovat nově nabyté poznatky ze studia západních technik a usiluje o co nejvěrnější obraz skutečnosti. Podporuje to i fakt, že používá tenké linie typické pro tisky z mědirytin. Abe dodává, že Naotake rovněž vlastnil tisk z mědirytiny, který byl kopií obrazu známého holandského krajináře Jana van Goyena (1596-1656). Prvky jako kůly a lodě přenesené z této kopie jsou evidentní i na výše zmíněných *megane-e* s vodní hladinou.¹⁰⁷

Dalším prokazatelně významným zdrojem evropské proveniencí pro Naotakeho byla kniha „*Přesná zobrazení...*“, která obsahuje reference pro zobrazení zvířat. Je samozřejmostí, že ilustrace z této knihy používali pro svá díla i evropští malíři. Příkladem může být obraz Jana Breughela st. (1568-1625) *Vstup zvířat na Noemovu archu* (1613, obr. 15), kde je použita stejná reference lva (obr. 16), kterou si zvolil i Odano Naotake pro svůj obraz *Lev* 獅子図 (*Šiši zu*, obr. 17).¹⁰⁸ V Naotakeho kompozici se objevuje pár změn. Je to například zrcadlové otočení těla lva, jeho vychýlení směrem nahoru a přidání ocasu. Zvíře tak působí jako by bylo právě v pohybu, a tudíž navozuje dynamický dojem. Porovnáme-li aplikaci stínu na Jonstonově ilustraci se stínem na *Obraze lva*, všimneme si, že Naotake vykreslil celou plochu stínu v jednom tónu a nerozostřil jej, což působí trochu nepřirozeně. Kromě lva je zde také vyobrazen strom zabraný jen zčásti, což je prvek, který se tradičně objevuje ve východoasijské malířské tradici.

Pro příklady srovnání aplikace stínů a definování zdroje světla porovnejme obrazy od Odano Naotakeho a Só Šisekiho se stejným námětem jestřába. Obraz Odano Naotakeho *Jestřáb II*.

¹⁰⁶ ABE 2021, s. 42. Dostupné na této adrese: https://www.jstage.jst.go.jp/article/iasrc/12/0/12_35/article/-char/en. Vyhledáno 16.7.2021.

¹⁰⁷ Ibidem. Reprodukce mědirytiny dostupná ve stejnojmenné práci (pozn. 106), s. 50. Pro ilustraci je možno srovnat s kresbou Jana van Goyena *Zřícenina hradu Borgvliet* (Ruïne van het kasteel Borgvliet, obr. 14)

¹⁰⁸ JOHNSON 2005 (pozn. 12), s. 140.

鷹図 (*Taka zu*, obr. 18) je výjev s jestřábem na skále v popředí a zasazenou krajinou v pozadí. Zdroj světla přichází zprava a tělo jestřába tudíž vrhá stín levým směrem. Plochy skály z levé strany jsou rovněž zahaleny stínem a dodržující tudíž zákonitosti přirozeného vytváření stínů. Obraz Só Šisekiho *Jestřáb na skále* 岩上鷹図 (*Gandžó taka zu*, obr. 19) tyto principy neuplatňuje a zároveň užívá tradiční čínskou štětcovou techniku *šunpó* 皴法 (č. *cun fa*) pro modelaci povrchů stromů, kamenů a skal.¹⁰⁹ Tato technika byla populární mezi umělci školy Kanó i umělci stylu literátské malby *bundžinga*. Odano Naotake se zde pokouší tuto techniku nahradit novým způsobem zobrazení, který se více blíží skutečnosti. Dalšími příklady uplatnění zákonů utváření stínů definováním zdroje světla můžeme nalézt i na obrazech Satakeho Šozana *Pinie a papoušek* 松に唐鳥図 (*Macu ni karatori zu*, obr. 20) a *Jávští vrabci s kaméliemi* 椿に文鳥図 (*Cubaki ni bunčó zu*, obr. 21), kde je rovněž viditelná snaha o dodržování zobrazení definované přirozeným zdrojem světla. Je však třeba dodat, že na papoušek na obraze Pinie a papoušek působí nepřirozeně, neboť jeho tělo nevrhá žádný stín. Rovněž je zde pokus o vyobrazení větve, která se vlní do dále, ale výraz působí opět nepřirozeně.

Na obraze Satake Šozana *Pivoňky na skále* 岩に牡丹図 (*Iwa ni botan zu*, obr. 22) je však vidět i mezistupeň vývoje aplikace stínu v tvorbě Akita ranga, kde Satake Šozan slučuje evropský styl zobrazení stínu a vykreslení teček, které hojně používali umělci Nanpinovy školy. Pro srovnání můžeme uvést obraz *Pes s vlčími máky* 芥子に洋犬図 (*Keši ni jóken zu*, obr. 23) od malíře jménem Tó Kjúdžo 董九如 (1745-1802), stoupence stylu Nanpinovy školy, kde rovněž můžeme zpozorovat zobrazení textury trávníků technikou teček nežli vykreslením stébel trávy podle skutečnosti.

Největší zastoupení ve škole Akita ranga mají však zobrazení květin a ptáků v rámci žánru *kačóga*, o němž bude více zmíněno v části pojednávající o motivech. Zde se však dotkneme technického zpracování květin, které bylo, jak si ukážeme, ovlivněno Nanpinovou školou. Pro

¹⁰⁹ Způsoby zobrazení těchto komponentů obrazu obsahuje např. *Malířský manuál zahrady hořčičného semínka* 芥子園画伝 (*Kaišien gaden*) poprvé vydané v Číně roku 1679. Do Japonska se dostal patrně v pozdějším období 17. století, nicméně byl zde znovu vydaný roku 1748. Více viz <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/kaishiengaden.htm>, vyhledáno 15.7.2021.

srovnání je uveden Só Šisekiho obraz *Pivoňky a malý pták* 牡丹小禽図 (*Botan šókin zu*, obr. 24) a obraz Taširo Tadakuniho *Pivoňky na skále* 岩に牡丹図 (*Iwa ni botan zu*, obr. 25).

V této souvislosti je potřeba zmínit techniku *mokkocu* 没骨 (č. *mogu*),¹¹⁰ která pochází z Číny a používala se zde sice již za vrcholného období vlády dynastie Tang (8. – 9. st.). Plně se však rozvinula až v následujícím období vlády dynastie Song především díky malíři Xu Ximu 徐熙 (jap. Džo Ki, ? - 975), a proto se někdy této technice přezdívá *džošitai* 徐氏体. Jedná se o štětcovou techniku, s pomocí které lze modelovat objem zobrazovaného předmětu skrze rozmývání světlých a tmavých barevných ploch (či tuše při tušové malbě) bez použití kontur. Tato technika se široce používala právě při tvorbě *obrazů ptáků a květin*.¹¹¹ Díky tomuto postupu je pak možné dosáhnout silnějšího navození realismu, a proto se zdála být vhodnou i pro umělce školy Akita ranga.

Při pohledu na oba obrazy lze jasně rozpoznat použití techniky *mokkocu* u květů pivoňek, kde se střídají tmavé a světlé tóny růžové spolu s bílými plochami navozující trojrozměrnost objektu a svěžest výrazu. Všimneme si i prvku pečlivě vypracovaných listů na obou obrazech, který se často objevuje i na obrazech Nanpinovy školy.¹¹² Dalším příkladem je možno uvést jiný obraz od Só Šisekiho, *Danzhouský nesmrtelný lotos* 儋州仙蓮図 (*Danšú senren zu*, obr. 26), který je působivým vyobrazením lotosů a lotosových listů pokrytých sněhem a ledem klenoucími se nad jezerem. Zde stojí za pozornost pečlivé vykreslení okvětních listů leknínu za použití tenkých bílých linií představujících žilnatinu. Je to vzácný příklad užití realistického zobrazení květiny dovedený téměř do dokonalosti.¹¹³ Pro srovnání uveďme obraz od Satake Jošimiho *Malí ptáci na skále s pivoňkami* 岩に牡丹に小禽図 (*Iwa ni botan ni šókin zu*, obr. 29), kde Jošimi stejným způsobem jako Só Šiseki vykresluje žilnatinu okvětních lístků. Lze tedy říct, že Odano Naotake a poté ostatní

¹¹⁰ Znamená doslova „bez kostí“. Zde zamýšleno ve smyslu „bez linií“.

¹¹¹ Tókjó Geidžucu Daigaku Daigaku-in Bunkazai Hozongaku Nihonga Kenkjúšicu 2007 (pozn. 65) s. 107.

¹¹² Zajímavým příkladem je obraz *Broskve nesmrtelnosti Xi Wangmu* 王母献寿図 (*Obokendžu zu*) od japonského malíře pracujícím ve stylu Šina Nanpina, Kumaširo Júhiho, který přišel roku 1732 do Nagasaki (rok po příjezdu Šina Napina) a stal se Nanpinovým žákem. Obraz je dostupný v digitální kolekci Městského muzea v Kóbe: https://www.kobecitymuseum.jp/collection/large_image?heritage=365250&apiHeritage=448990&digital=1. Vyhledáno 10.7.2021.

¹¹³ Podobně pečlivý postup můžeme nalézt na obraze Šina Nanpina při zobrazování ptáků (obr. 27 a 28).

umělci Akita Ranga, kteří se od něj učili, se pravděpodobně inspirovali technickým zpracováním u tvorby Só Šisekiho. Pro úplnost ještě uvedme příklad Naotakeho vyobrazení *Lotosu* 蓮図 (*Hasuzu*, obr. 30), kde můžeme spatřit velice zdařilý pokus o realistické vyobrazení lotosových listů. List umístěn u lotosového květu a jeho spodní strana jsou vyobrazeny až způsobem blížícím se hyperrealistickému zachycení. Žilnatinu na okvětních listech nezpozorujeme, protože se Naotake rozhodl květ vyobrazit světle růžový až bělostný. V souvislosti s tímto obrazem máme dochovány kresby leknínů z Naotakeho *Sbírký skic* 写生帖 (*šaseičó*, obr. 31-36), které patrně tvořil za přímého pozorování a snad i proto se je obraz *Lotosu* je jedním z nejzdařilejších Naotakeho pokusů o realistické zobrazení rostliny.¹¹⁴ Díky poučení z evropských malířských technik zde rovněž aplikuje vodní odraz, který např. na obraze lotosu od Só Šisekiho chybí. Navíc, na obraze *Leknínu* zasazuje Naotake do pozadí krajinu přenesenou z krajin objevujících se na tiscích z mědirytin. Pro zbylou horní část pozadí, která zabírá nemalou část obrazu, Naotake zvolil místo prázdné plochy dle tradičních východoasijské malířské tradice vykreslit i oblohu s mraky. Co dále dodává tomuto obrazu na reálném dojmu je to, že Naotake nezapomněl na drobné detaily. Kromě pečlivě zobrazených žilnatin na listech jsou to také nečistoty objevující se jak na listu vyobrazeném ve spodní části obrazu, tak i nečistoty na stoncích.¹¹⁵ Jak jsme si nyní ukázali, je to především Odano Naotake z umělců školy Akita ranga, který posouvá výraz Nanpinovy školy o krok dále svým smyslem pro realistické zachycení.

Akita ranga se od Nanpinovy školy odlišuje i v aspektu dekorativnosti. Jak jsme zmínili v první kapitole, styl Nanpinovy školy se vyznačuje delikátní linií či její absencí a detailní drobnokresbou navazující na tradici mingské a qingské akademické školy. Kumaširo Júhi (viz pozn. 111) a jeho styl vyznačující se detailním realismem navozující dramatický efekt měl jistě vliv na styl Só Šisekiho, který byl jeho přímým žákem v Nagasaki. Jak jsme měli možnost si ukázat, Só Šiseki ovlivnil i styl Akita ranga a u některých děl *kačóga* lze skutečně rozpoznat aspekt dramatičnosti, jako např. na obraze Odane Naotakeho *Pivoňky na skále* 岩に牡丹 (*Iwa ni botan*,

¹¹⁴ Uvádí se, že ne všechny skici z této sbírky jsou vykresleny za přímého pozorování, avšak je osti pravděpodobné, že tento obraz byl zpodoběn na základě skutečného pozorování. Je rovněž pravděpodobné, že tyto skici Naotake vytvořil u Rybníka Šinobazu nacházejícím se ve čtvrti Ueno 上野 v dnešním Tokiu. Viz SANTORÍ BIDŽUCUKAN 2016 (pozn. 16), s. 173 (položka 76).

¹¹⁵ Tyto detaily je možno rozpoznat na oficiálních stránkách digitální kolekce Městského muzea v Kóbe: https://www.kobecitymuseum.jp/collection/large_image?heritage=365048&apiHeritage=399828&digital=1. vyhledáno 15.7.2021.

obr. 37). U stylu Šina Nanpina můžeme však rozpoznat mnohem vyšší podíl dekorativních prvků projevených v umístění přemíry příznivých symbolů jako jsou jeřábi, chryzantémy, slivoně, bambusy nebo kohouti. Na páru závěsných svitků pojmenovaných *Jeřábi 鶴* (*Curu*, obr. 38 a 39) od Šina Nanpina jsou velice detailním způsobem vyobrazení dva jeřábi a při pohledu na detail jejich hlav je vykreslení blížící se naturalismu obzvlášť působivé. Šin Nanpin zde však nedefinuje zdroj světla a ptáci tedy nevrhají žádné stíny. Je možné, že kdyby tuto složku přidal, dosahoval by vyjádření jeřábů ještě vyšší míry realismu. Krajina kolem ptáků je vyobrazena tradičními čínskými štětcovými technikami jako *šunpó* či tečkami, a tudíž působí dekorativně. Šin Nanpin zde však přidává do pozadí mraky pro navození skutečného dojmu. Používá také zářivé barvy pro přitáhnutí pozornosti diváka a dosažení pocitu líbivosti.

Pro srovnání můžeme uvést již zmiňovaný Šozanův obraz *Pinie a papoušek* (obr. 20) a Só Šisekiho obraz *Bílá slivoň a papoušek* 白梅鸚哥図 (*Hakubai inko zu*, obr. 40). Podobnost můžeme zaznamenat v zářivém a detailním vyobrazení papouška na obou obrazech, což je častým prvkem v žánru *obrazů květin a ptáků* ve stylu Nanpinovy školy. Na obraze Só Šisekiho je však monochromně vyobrazena větev tradičními štětcovými technikami působícími expresivně a vytvářející kontrast s detailním zpracováním papouška. Při srovnání vyjádření na obou obrazech působí obraz Satake Šozana klidněji a neutrálněji. Je tedy evidentní, že styl Nanpinovy školy volí dekorativnější způsob zobrazení často na úkor realistického zobrazení. Meccarelli uvádí, že důvodem pro zdůraznění dekorativního aspektu u Nanpinovy školy mohlo být vyhovění poptávce obchodnické vrstvy.¹¹⁶ U umělců Akita ranga je však potřeba zdůraznit fakt, že nemalovali pro komerční účely jako malíři Nanpinovy školy a díky tomu, že měli finanční zajištění plynoucí z jejich samurajského postavení, měli větší volnost ve volbě zobrazení.

Lze tedy říct, že z hlediska technického zpracování se Akita ranga inspiroval stylem Nanpinovy školy z hlediska vyobrazení komponentů objevujících se v žánru *kačóga*. Zároveň do svého výrazu přidává i prvky získané studiem evropského stylu realistické malby jako je lineární perspektiva a technika *chiaroscuro*.

3.1.2 Z pohledu kompozice

¹¹⁶ MECCARELLI 2015 (poznámka 42), s. 215.

Protože jsou předmětem této práce především *obrazy květin a ptáků*, je zde věnována pozornost kompozičním principům uplatněných v obrazech tohoto žánru. Není přehnaným tvrzením, že pravidla kompozice v tvorbě školy Akita ranga byla výrazně ovlivněna stylem kompozičními principy vyskytující se v tvorbě Nanpinovy školy. Na úvod je potřeba říct, že volba kompozice obrazů stejně jako námětů vycházela s největší pravděpodobností z malířských manuálů vydaných a dovezených z Číny a následně vydaných v Japonsku. Jeden z těchto nejdůležitějších malířských manuálů představoval manuál s názvem *Osm malířských alb* 八種画譜 (*haššu gafu*)¹¹⁷ vydaný v Číně roku 1621 a v Japonsku roku 1672 a 1710.¹¹⁸ Tento manuál a mnohé další byly z Číny do Japonska přiváženy skrze přístav v Nagasaki. Manuál byl velmi populární mezi umělci literátské malby *bundžinga* jako byl např. malíř Ike no Taiga.¹¹⁹ Kompozice v tomto manuálu (např. obr. 41) jsou velmi podobné těm uplatněných v tvorbě Nanpinovy školy i školy Akita ranga a dá se tudíž pokládat za jeden z možných zdrojů.

Jako nejvhodnější příklad pro ilustraci vlivu poslouží srovnání obrazů *Pivoňky ve větru* 風牡丹図 (*Kaze botan zu*, obr. 42) od čínského malíře jménem Zheng Pei 鄭培 (jp. Tei Bai, ?-?), který přišel do Japonska roku 1758¹²⁰ pravděpodobně spolu s jiným čínským malířem Só Šiganem 宋紫岩 (1715-1786); obrazu Só Šisekiho *Kočka a pivoňky* 猫に牡丹図 (*Neko ni botan zu*, obr. 43) a obrazu Odano Naotakeho *Pivoňky na skále I*. 岩に牡丹図 I (*Iwa ni botan zu I*, obr. 44). Naneštěstí obrazy Nanpinovy školy i obrazy školy Akita ranga nejsou datované, a tak je velmi těžké určit, které z jednotlivých obrazů byly namalovány dříve v rámci jednotlivých škol. Dá se nicméně odhadnout přibližné pořadí vytvoření obrazů z životních dat a z dokumentace historiografických zdrojů. Zde můžeme s jistotou určit, že první vznikl obraz od Zheng Peie, neboť byl žákem Šina Nanpina. Poté až vznikl obraz od Šisekiho,¹²¹ který se teprve učil styl Nanpinovy školy od Júhiho a Só Šigana, Nanpinových žáků. Samozřejmě až nakonec vznikl obraz Naotakeho, který se se Só Šisekim setkal nejdříve roku 1773.

¹¹⁷ Dostupný v digitální kolekci Národní knihovny japonského parlamentu (National Diet Library): <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2557932?tocOpened=1>. Přístup 15.7.2021.

¹¹⁸ MECCARELLI 2015 (pozn. 42), s. 184.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Někdy se uvádí, že zde přišel dříve již se svým učitelem Šinem Nanpinem, ale Curuta se spíše přiklání k pozdějšímu datu 1758. CURUTA 1993 (pozn. 5), s. 34.

¹²¹ Šiseki přišel do Nagasaki přibližně kolem roku 1760. CURUTA 1993 (pozn. 5), s. 54.

Na výjevech je možno ihned poznat jasnou podobnost v esovitém tvaru vinoucích se stonků pivoňek směrem k horní části celého obrazu. Při pohledu na obraz od Zheng Peie zaznamenané snahu o navození dojmu foukajícího větru, který uvádí květy a listy do pohybu, což působí realisticky a dodává tomuto dynamiku výrazu, který umocňuje i zasazení letícího hmyzu do pozadí. Jedná se zde o typickou kompozici Nanpinovy školy, která se vyznačuje umístěním námětu obrazu do pravého či levého dolního rohu. Komponent obrazu, na které je upírána pozornost, je téměř výhradně zachycen jen zčásti, přičemž zbylá část pokračuje již mimo záběr obrazu. Nejčastější jsou kompozice pivoňek či jiných květin v kombinaci se skálou či *taikoseki* proplétajících se navzájem do sebe a zasazených u vodní plochy. Pozadí většinou nebývá vyobrazeno a pokud ano, chybí zde jasná hranice horizontu oddělujícího prostor nebe a země. Tato kompozice je také obsažena i v manuálu *Osm malířských alb* (obr. 41). Obraz Só Šisekiho je koncipován velmi podobně jako ten od Zheng Peie, především co se týče tvaru bílé pivoňky, který je téměř identický, avšak není zde tak silný aspekt větru a z toho důvodu působí statictější. Změna byla provedena ve tvaru a směřování rozevřeného růžového květu, ke kterému se z druhé strany naklání poupě. Je možné, že tyto dvě květiny symbolizují dva lidi, kteří se k sobě takto naklání, neboť pivoňka mj. představuje i symbol lásky a ženské krásy.¹²² Tato část je vyjádřena s podivuhodnou živostí. Na spodní části obrazu je vyobrazena kočka, symbol dlouhého života,¹²³ která tento výjev pozoruje. Na tomto obraze také není zahrnuta linie horizontu. Obraz Odano Naotakeho se liší v několika aspektech. Za prvé, volí změnu polohy esovitého prohnutí stonku a nedává mu tak dynamický charakter jako Só Šiseki. Za druhé, významně přiblížil záběr na květ pivoňky ve spodní části (podobně jako na obr. 37) a skrze tento „průhled“ jsme schopni vidět krajinu „přetlumočenou“ z evropských mědirytin. Zde se nám tedy jeví typický kompoziční rys stylu Odano Naotakeho vyjádřený v rámci žánru *kačóga*, což je rozdělení obrazu na dva plány – přední (první) a zadní (třetí). Druhý plán je vynechán a je zde tedy zvolen ostrý kontrast z hlediska kompozice.¹²⁴ Podobný princip můžeme vidět i na již zmíněném obraze Odano naotakeho *Lotosu* (Obr. 30). Na obraze *Danzhouský nesmrtelný lotos* (obr. 26) od Só Šisekiho není patrné přiblížení záběru do takového stupně v kombinaci s průhledem do krajiny a patrně se jedná o invenci Odano Naotakeho. Inspirací pro přiblížení mu mohla být již zmíněná ilustrace v manuálu *Osm malířských alb* (obr. 41).

¹²² HRDLIČKOVÁ et al. (pozn. 82), s. 78.

¹²³ INOUE 2003, s. 85.

¹²⁴ Naruse Fudzio tyto obrazy *kačóga* proto pojmenovává „Obrazy květin a ptáků v krajině“ 花鳥山水図 (*kačó sansuizu*). Viz NARUSE 2004 (pozn. 11), s. 144.

V souvislosti s uplatněním horizontu lze uvést další rozdíl mezi výrazem v tvorbě Nanpinovy školy a školy Akita ranga. Podíváme-li se na obraz Šina Nanpina *Koně s lidskou postavou v krajině* (obr. 45), lze na něm zaznamenat diagonální strukturu kompozice, která určuje perspektivní pohled na krajinu.¹²⁵ Tento pohled je většinou uplatňován v tradiční čínské krajinomalbě *shanshuihua* (jap. *sansuiga*). V případě volby kompozice v *obrazech květin a ptáků* školy Akita ranga je však zvolena krajina s nízkým horizontem působící realističtěji než krajina s „diagonální perspektivou“, kterou uplatňuje čínské malířství a na něj navazující Nanpinova škola.

Dalším příkladem Naotakeho invenčnosti může být srovnání s ilustrací ptáka na kameni (obr. 46) z *Osmi malířských alb* a obrazu *Volavky* 鷺図 (*Sagi zu*, obr. 47). Kompozice je velmi podobná, a tudíž je pravděpodobné, že Naotake převzal kompozici s ptákem stojícím na kameni u vodní plochy za nímž se tyčí rostlinný prvek. Naotake však mění nejen komponenty obrazu, ale uplatňuje zde i aspekt průhledu na krajinu skrze zvětšený záběr na celý výjev s volavkou a komponenty jej obklopujícího. Vyměnil zde komponent kamene a vkládá místo něj kládu, zatímco za ním jsou umístěny kosatce, pivoňky a kůl. Je možné, že se těmito prvky inspiroval u evropských tisků z mědirytin, které jsme si ukázali v části popisující technické zpracování (obr. 5, 14).

Jako další variaci na tuto kompozici můžeme uvést srovnání ilustraci pivoňek na skále v *Malířském manuálu Só Šisekiho* (obr. 48) s obrazem Odano Naotakeho *Podzimní chryzantémy* 秋菊図 (*Šúkiku zu*, obr. 49) a obrazem Satake Jošimiho *Pivoňky na skále I*. 岩に牡丹図 I (*Iwa ni botan zu*, obr. 50). S největší pravděpodobností Naotake čerpá inspiraci pro tuto kompozici z manuálu Só Šisekiho, kde uplatňuje kontrastní kompozici dvou plánů s průhledem skrze květinu do krajiny zobrazené v evropském stylu realistického zobrazení. Téměř identickou kompozici volí i Satake Jošimi po vzoru Naotakeho, ale chybí zde aspekt průhledu.

Další velice častou kompozicí objevující se v tvorbě *kačóga* školy Akita ranga je motiv stromu vinoucí se z jedné strany okraje záběru obrazu na druhý. Příklad této kompozice se objevil již ve zmiňovaném obrazu *Pinie a papoušek* (obr. 20). Tato kompozice je nejvíce patrná v tvorbě Satake Šozana a stejný motiv lze nalézt i v díle Nanpinovy školy, např. na obraze Só Šisekiho *Bílá slivoň a papoušek* (obr. 40). Dalšími příklady této kompozice z Šozanovy tvorby jsou *Stará pinie* 老松図 (*Róšó zu*, obr. 51) nebo obraz *Jávští vrabci s kaméliemi na pinii* 松に椿に文鳥図 (*Macu*

¹²⁵ MECCARELLI 2015 (pozn. 42), s. 206.

ni cubaki ni bunčó-zu, obr. 52).¹²⁶ Tuto kompozici uplatnil i Satake Jošimi v obraze *Magnolie s pinií I. 松に辛夷図 I (Macu ni kobuši zu*, obr. 53). U všech těchto obrazů se objevuje přiblížený záběr na rostlinný prvek v popředí, nicméně na obraze *Jávští vrabci s kaméliemi a pinií* není zasazeno pozadí. U zbývajících dvou obrazů pozadí zahrnuto je, avšak není zde viditelný výrazný aspekt průhledu do krajiny do takové míry jako u děl Odano Naotakeho. Jistá snaha o docílení kompozičního kontrastu po vzoru Naotakeho je zde viditelná. Krajina je vypracovaná v evropském stylu realistické malby jak technicky, tak i začleněním prvku horizontu. Aspekt detailního přiblížení záběru na komponent v popředí je viditelný i u umělců ukijo-e Kacušky Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849, obr. 54) a Utagawy Hirošigeho 歌川広重 (1797-1858, obr. 55).

3.1.3 Z pohledu motivů

Ukázali jsme si, že škola Akita ranga ve své tvorbě *kačóga* kombinuje z hlediska technického a kompozičního vyobrazení čínské a evropské způsoby realistického zobrazení.

Je pravdou, jak si ukážeme, že své náměty pro *kačóga* čerpali převážně z čínské výtvarné tradice a důvodem může být to, že byli příslušníky samurajské vrstvy, pro které bylo dle těchto sociálních struktur vytvořených vojenským režimem (šógunátem) vhodné uplatňovat motivy mající vazbu na tradiční čínskou, tedy vysoce uznávanou kulturu. Zároveň s rostoucí popularitou čínské literátské kultury se hojně vyobrazovaly i předměty vyskytující se v učebnách vzdělanců-literátů. Tyto motivy jsou reprezentované převážně symboly příznivosti jako ptáci, květiny a ovoce a dále ušlechtilosti a vzdělanosti jako psací náčiní či knihy. V tomto aspektu umělci Akita ranga skutečně zůstali u tradičního spektra motivů s výjimkou variací na zátiší, kde se dostává i aspekt městské a také evropské kultury, o nichž pojednává následující část této kapitoly. Materiálem pro komparaci motivů s prvky objevujícími se v *obrazech květin a ptáků* v tvorbě Akita ranga může být již několikrát citovaných *Osm malířských alb*.

Na obr. 56 je zobrazena ilustrace lotosu z *Osmi malířských alb*, která se shoduje nejen námětem, ale podobá se i kompozicí s obrazem *Lotosu* (obr. 30) od Odano Naotakeho. Zde však, jak již bylo řečeno, Odano Naotake nespolehal na kompozici úplně a opíral se zde i o své nákresy z přímého pozorování (*šasei*) lotosu. Dalším motivem byly magnólie od Satake Jošimiho (obr. 53),

¹²⁶ O vlivu obrazu Odano Naotakeho na kompozici zvolenou v tomto obraze viz IMAHAŠI 1993.

které se také objevují i v *Osmi malířských albech* (obr. 57). Odano Naotake např. zahrnul motivy z tohoto manuálu (obr. 58) i do své *Sbírký skic*, jako např. ilustraci lilií (obr. 59), která je dále použita v obraze Satake Jošimiho *Bílé lilie na skále* 岩に白百合図 (*Iwa ni širajuri zu*, obr. 60). Dále se stejně jako v *Osmi malířských albech* ve *Sbírkách* objevuje také ilustrace hortenzie (obr. 61, 62) a chryzantém (obr. 63, 64), přičemž reference chryzantém se vyskytuje v již zmiňovaném obraze Odano Naotakeho *Podzimní chryzantémy* (obr. 49) či v obraze Taširo Tadakuniho *Chryzantémy a begonie* 菊と秋秋海棠図 (*Kiku to šúkaidó zu*, obr. 65). Existuje však jeden obraz pojmenovaný *Evropská skleněná nádoba* 紅毛玻璃器図 (*Kómó hariki zu*, obr. 66), který vznikl spoluprací Taširo Tadakuniho a Satake Jošimiho. Můžeme jej klasifikovat jako žánr *kačóga* či jako žánr *zátiší*, který kombinuje východoasijské motivy jako orchideje, tykve, jablka a broskve spolu s evropskou nádobou patrně dovezenou holandskými obchodníky.¹²⁷ Orchideje vyobrazené na tomto obraze se také podobají ilustraci v *Osmi malířských albech* (obr. 67).

Motivy v *obrazech květin a ptáků* se tedy moc neliší od zavedených prvků objevujících se v tomto žánru a dá se říct, že motivy jsou společným rysem sdíleným např. s konzervativní školou Kanó či stylem literátské malby bundžinga. Vhodným příkladem může být detail malby na posuvných dveřích fusuma malíře Kanó Tanjúa 狩野探幽 (1602-1674) s názvem *Jestřáb a pinie* 松に鷹図襖 (*Macu ni taka zu fusuma*, obr. 68), který pojímá tyto dva velice oblíbené prvky, které se vyskytují i na obrazech Akita ranga, jak již bylo ukázáno. Druhým příkladem může být obraz s názvem *Chryzantémy a pivoňky* (obr. 69) od malíře ve stylu literátské malby Ike no Taigy (zde pod uměleckým jménem Kašó 霞樵), kde se rovněž vyskytují oblíbené komponenty čínských obrazů ptáků a květin.

Zajímavým dílem je obraz od Odano Naotakeho *Tangský císař Taizong s květy, ptáky a krajinou* 唐太宗・花鳥山水図 (*Tó Taisó kačósansui zu*, obr. 70-72). Jedná se o triptych, v jehož středu je císař Taizong vyobrazený ve žlutém rouchu, symbolické barvě čínského císaře (obr. 71). Po stranách se nachází vyobrazení květin a ptáků jako např. květy jabloně, rostlina prodara či pták lejskovec japonský (obr. 70), slivoň, aukuba a pták bulbulčík japonský (obr. 72). Tyto motivy jsou

¹²⁷ SANTORÍ BIDŽUCUKAN 2016 (pozn. 16), s. 188 (položka 137).

pokládány za symboly příznivosti.¹²⁸ Tento Naotakeho obraz byl podle Hirafuku Hjakusuie darován Satake Šozanem knížeti léna Sacuma 薩摩藩 (*sacuma han*) Šimazu Šigehidemu 島津重豪 (1745-1833), který se rovněž zajímal o vědy *rangaku*.¹²⁹ V tomto obraze lze rozpoznat snahu o realistické zobrazení v evropském stylu malby skrze užití *chiaroscuro* a vržených stínů stejně jako definování prostoru skrze perspektivu reprezentovanou postupným zmenšováním kachliček na podlaze do dálí. Podobného zobrazení jsme si mohli všimnout ve *Velké knize pro malíře* (obr. 11). Nevíme s jistotou kde, kdy a pro koho Odano Naotake maloval své obrazy, ale pokud je tento záznam pravdivý, ukazovalo by to dvě věci. Za prvé, obrazy Akita ranga musely nějakým způsobem kolovat mezi úzkou vrstvou samurajů zajímajících se o *rangaku*, čemuž napovídá i zmiňovaná kopie hmyzu *magotarómuši*. Za druhé, i když zde byl silný zájem o evropské vědy a evropský pohled zobrazení, náměty a motivy odkazují k čínské kultuře.

Z hlediska předložených komparací motivů můžeme tedy určit jasnou tendenci odkazovat na čínskou kulturu stejně jako u malířů školy Kanó a také u literátských malířů *bundžin*. Je však potřeba položit si otázku, do jaké míry hraje volba námětu roli při zařazení tvorby této školy do kategorie „obrazů v západním stylu“ *jófúga*.

Obrazy ptáků a květin jsou tradičním námětem východoasijského malířství a tvoří významnou část díla školy Akita ranga, a tudíž by se mohlo zdát, že není pochyb o zařazení těchto děl do kategorie *nihonga*, japonské malby. Japonský badatel Učida Takeši zřejmě z důvodu časté volby tradičních námětů je vůči zařazení této školy do kategorie „obrazů v západním stylu“ skeptický, neboť nejen v *obrazech květin a ptáků* ale i v celé tvorbě školy Akita ranga lze rozpoznat jasnou návaznost na „duši východoasijského malířství“ (東洋絵画の精神), tzn. shodu v tradičních námětech.¹³⁰ Namítá, že tendence zařazovat školu Akita ranga do „obrazů v západním stylu“ byla ovlivněna badateli období Meidži (1868-1912) jako byl Hirafuku Hjakusui, v jehož době převládala tendence „opustit Asii a vstoupit do Evropy“ (*dacu a njú ó* 脱亜入欧) a tedy snaha zasadit evropský vliv v japonské malbě do co nejranějšího časového období.¹³¹ Naruse Fudžio naopak vysvětluje, že pod „obrazem v západním stylu“ bychom měli chápat obraz vytvořený

¹²⁸ Ibidem, s. 180 (položka 108).

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem, s. 157.

¹³¹ Ibidem.

v Japonsku, pro jehož zhotovení byly použity evropské malířské techniky jako lineární perspektiva či stínování. Dodává, že i kdyby japonský malíř maloval na papír či na hedvábí tradiční námět, jsou-li použity evropské techniky perspektivy a *chiaroscuro*, jedná se o „obraz v západním stylu“.¹³²

V tvorbě Akita ranga nelze tedy přehlédnout uplatnění západních malířských technik předané skrze tisky z mědirytin, jejich studium a z něj pramenící inspirace pro např. zasazení pozadí v evropském stylu malby do tvorby *kačóga*. Tohle použití se např. liší od stylu Nanpinovy školy, školy Kanó nebo stylů vzdělaných „literátů a malířů“. Není tedy přehnaným tvrzením, že obrazy školy Akita ranga lze skutečně považovat za „obrazy v západním stylu“.

3.2 Použití realismu v obrazech se zátiším

Obrazy zátiší (ang. *still life*, fr. *nature morte*), patřící do kategorie žánrových obrazů,¹³³ zobrazují v kontextu evropského malířství malý samostatný svět neživých věcí, ve kterém v daném okamžiku nefiguruje lidská bytost.¹³⁴ Mají do jisté míry funkci odrazu či otisku lidské činnosti (jako např. nedojedené jídlo), která zde ještě před chvílí aktivně působila.¹³⁵ Častým motivem bylo ovoce, úlovky ryb, ptáků či hudební nástroje. Není to jen lidská činnost, která na objekty působí, ale je zde zahrnut i aspekt plynutí času, který má vliv na zobrazované předměty, typicky např. na květiny, které s postupem času přirozeně vadnou. Důraz na realistické vyobrazení těchto procesů lze spatřit v holandských zátiších, jejichž nejproslulejšími malíři jsou například Pieter Aertsen (1508-1575), Jacob Vosmaer (1574-1661) či Ambrosius Boschaert starší (1573-1621, obr. 73). V Evropě spolu s rozšířením zájmu o botaniku a pěstitelství nově dovezených rostlinných druhů ze zámoří, sílil v 16. století mezi malíři zájem tyto rostliny zachytit v co nejpřesnější a nejviditelnější podobě např. skrze vyobrazení motivu vázy s květinou.¹³⁶ Nejčastějším typem

¹³² NARUSE 2002, s. 3-4.

¹³³ Obraz zpodobňující scény z každodenního života prostých lidí stojící jako protiklad k obrazům s náboženskou tematikou.

¹³⁴ V počátečním vývoji tohoto žánru lidé v obrazech vystupovali. V popředí bylo zasazeno zátiší s předměty, v jejich blízkosti přítomný člověk a v pozadí např. biblický motiv, což lze spatřit např. v díle Joachima Beuckelaera (1533-1574). Viz SEIFERTOVÁ (kat. výst.) 2002, s. 55.

¹³⁵ WOOD 1913, s. 22.

¹³⁶ SEIFERTOVÁ 2002 (pozn. 134), s. 55.

kompozice s květinovou vázou byla „vějířová sestava“, díky níž bylo možno rozprostřít bohaté množství květin po větší ploše obrazu.¹³⁷

Japonský potažmo východoasijský žánr, který je tematicky blízký evropským zátiším s květinovými vázami představují *obrazy ptáků a květin*. Podobnosti můžeme spatřit již v samotném ztvárnění bohatosti miniaturního světa přírody, ve kterém, jak již bylo řečeno, nevystupuje člověk, nýbrž rozličné druhy květin a hmyzu. Naopak odlišující prvek představuje koncept obou těchto žánrů, na kterých jsou vystaveny. Krása a přepych květin symbolizují bohatství. Aspekt jejich uvádání představuje pomíjivost krásy těchto květů a metaforicky i lidského života. Idea vyjádřena v těchto zátiších je spojena s mravní zásadou *memento mori* (lat. „Pamatuj na smrt“), která člověku připomíná krátkost jeho působení na tomto světě a zároveň nabádá k jeho smysluplnému využití. Vázy s květinami byly zprvu doplňkem k předmětům symbolizujícím smrt jako např. lidská lebka, přesýpací hodiny či zhaslá svíčka. Postupem času se však i pojetí zátiší přerodí v demonstraci bohatství v důsledku navození efektu líbivosti a dekorativnosti.¹³⁸ Konceptuálně se tudíž blíží japonským *obrazům květin a ptáků*, které pojímají ztvárnění rostlin a hmyzu jako příznivý symbol rovněž přinášející štěstí a bohatství.

V Japonsku dále v období Edo existovaly tzv. *surimono* 摺物 (dosl. „tištěné věci“), které původně představovaly jakýkoli tisk vyrobený z dřevořezu. Od druhé poloviny 18. století označovaly však tyto tisky soukromou výrobu pro úzkou skupinu lidí, které zahrnovaly např. básnické skupiny či bohatou klientelu sestávající z příslušníků městske vrstvy.¹³⁹ Tyto tisky se odlišovaly od *ukijo-e*¹⁴⁰ v několika aspektech. Zaprvé, nebyly tvořeny pro komerční účely, ale rozdávaly se např. na novoročních básnických setkáních *utakai* 歌会 či obchodním klientům jako pozornost.¹⁴¹ Za druhé se odlišovaly i námětem, což byla především zátiší sestávající např. z motivů ryb, mušlí, hudebních nástrojů, vějířů, ptáků, květin, knih či psacího náčiní.¹⁴²

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ MACUURA 2010 (pozn. 17) s. 28.

¹³⁹ MACUURA 2007, s. 63.

¹⁴⁰ Přesněji „brokátové tisky“ *nišiki-e* 錦絵 které představovaly vrcholnou fázi vývoje *ukijo-e*, jež se na začátku zhotovovaly monochromně a postupem času se zde přidávaly i jednotlivé barvy jako červená, žlutá či zelená.

¹⁴¹ MACUURA 2007 (pozn. 139), s. 65.

¹⁴² Ibidem, s. 66-67.

Je potřeba zmínit, že obrazy zátiší, s výjimkou nálezů maleb z antického období, byla v Evropě vždy zobrazována jako doprovodný prvek k hlavnímu námětu.¹⁴³ V Japonsku tomu nebylo jinak a tento jev lze spatřit např. v ilustrovaných svitcích *emakimono* 絵巻物, ve kterých se objevují květiny či miniaturní stromy v květináčích (*bonsai* 盆栽) zasazené do zahrady či položené na úzké venkovní verandě *engawa* 縁側.¹⁴⁴

Dalším příkladem mohou být čínské malířské manuály, ve kterých jsou obsažená zátiší s předměty, které byly považovány „literáty a malíři“ za ušlechtilé. Byly to převážně nástroje na kaligrafii,¹⁴⁵ vázy s květinami, mísy s ovocem nebo hudební nástroje.¹⁴⁶ Jeden manuál s názvem *Příručka malířství a kaligrafie Studovny deseti bambusů* 十竹斎書画譜 (*Džiččiku saišo gafu*) obsahuje zátiší těchto předmětů vyobrazených samostatně.¹⁴⁷ V Japonsku se výrazně začínají tyto motivy objevovat v polovině 18. století na malbách i na tiscích (dříve zmíněná *surimono*) a bylo to vlivem importu těchto manuálů z Číny.¹⁴⁸ Je velice pravděpodobné, že se umělci Akita ranga inspirovali z těchto obrazových materiálů, neboť Só Šiseki, se kterým byl přinejmenším Odano Naotake v kontaktu, vydal malířský manuál s názvem *Liwengovo schéma pro obytné prostory* 笠翁居室圖式 (*Rjúo kjošicu zušiki*, 1771),¹⁴⁹ který obsahoval ilustrace ze života „malířů a literátů“ a který byl určen pro japonské malíře jakožto vzor zobrazení životního stylu těchto vzdělanců.¹⁵⁰ Dokazuje to i fakt, že můžeme najít v obrazech umělců Akita ranga motiv kruhového okna *ensó* 円窓, což je typický prvek čínské architektury, který se objevuje i v tomto manuálu. V *Malířském manuálu Só Šisekiho* je rovněž vyobrazeno jedno zátiší s květinami ve váze v čínském stylu (obr. 74), což na umělce Akita ranga mohlo rovněž mít vliv. Jinými slovy, není pochyb o tom, že tyto

¹⁴³ Např. obraz *Svatba manželů Arnolfiniových* (1434) od Jana van Eycka (1390-1441) či obraz *Zvěstování* (1427-1432) od Roberta Campina (1375? -1444).

¹⁴⁴ INOMATA 2015, s. 54, 56.

¹⁴⁵ Tzv. „čtyři poklady kaligrafie“ (*bunbó šihó* 文房四宝), které sestávaly z: papíru, štětce, tuše a kamene na roztírání tuše.

¹⁴⁶ NAKAMAČI 1999 (pozn. 18), s. 20.

¹⁴⁷ Digitální podoba 7. svazku dostupná na této adrese: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1148229>. Přístup 25.7.2021.

¹⁴⁸ NAKAMAČI 1999 (pozn. 18), s. 20.

¹⁴⁹ Li Liweng, neboli Li Yu 李漁 (jp. Ri Gjo, 1610-1680) byl čínský spisovatel a dramatik. Tento malířský manuál je dostupný na této adrese:

https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko08/bunko08_b0132/bunko08_b0132_0008/bunko08_b0132_0008.pdf. Vyhledáno: 25.7.2021.

¹⁵⁰ NAKAMAČI 1999 (pozn. 18), s. 21.

umělci se zajímali o kulturu „literátů a malířů“ a že prvky jejich životního stylu zasazovali do svých obrazů.

Só Šisekiho *Liwengovo schéma pro obytné prostory* i *Příručka malířství a kaligrafie Studovny deseti bambusů* obsahují výjevy z místnosti vzdělaného člověka, ve které se nacházejí dříve zmíněné „ušlechtilé předměty“ zaujímající sekundární roli a dále i ilustrace těchto objektů osamostatněných od interiéru, které se tudíž samy stávají námětem. Navzdory odlišnostem v symbolice a kulturnímu kontextu v Holandsku, Číně a Japonsku je jistě tedy zajímavé, že se jedná o stejný vývoj spočívající v přesunutí pozornosti k objektům samotným, jejichž výrazem malíř vyjadřuje svůj vztah k jednotlivým předmětům či demonstruje svoje záliby (např. kaligrafie). Holandské květinové vázy se jakožto samostatný námět rovněž osamostatnily a je zajímavé, že např. na obraze Ambrosia Bosschaerta vyobrazující vázu s květinou (obr. 73) je zvolen velice podobný kompoziční typ, jaký volí i Odano Naotake, tzn. v prvním plánu spatřujeme vyobrazení květiny a v třetím plánu průhled do daleké krajiny. Rozdílem je však zasazení květiny doprostřed obrazu a také množství vyobrazených květin.

V tvorbě školy Akita ranga se vyskytují také zátiší, avšak u některých těchto děl je evidentní, že se přímo vyvinuly z tradičního žánru *obrazů květin a ptáků*. Jak jsme si již řekli, ve většině kompozic *obrazů květin a ptáků* jsou květiny posazeny do levého či pravého rohu obrazu, přičemž květiny a další komponenty nejsou vyobrazeny celé, nýbrž nejčastěji z poloviny. V některých zátiších v tvorbě Akita ranga se objevuje stejná kompozice, ale odlišuje se tím, že zde květiny vystupují společně s květináčem či košíkem, a tudíž dochází k drobné variaci tohoto námětu. Není zde zobrazen jen miniaturní svět přírody, ale nově i předmět, který můžeme najít v interiéru vzdělance. Tato zátiší se objevují např. na obraze Taširo Tadakuniho *Chryzantémy a begonie* (obr. 65) či Odano Naotakeho *Pivoňky v košíku* 芍薬花籠図 (*Šakujaku hanakago zu*, obr. 75). Oba tyto obrazy využívají znalosti nabyté studiem evropské realistické malby, což se projevuje definováním zdroje světla, užitím vrženého stínu a také naznačením prostoru – pravděpodobně stolu či podlahy. Tato linie by v případě *obrazů květin a ptáků* označovala horizont. Je možné, že se umělci námětem inspirovali v čínských malířských manuálech vyobrazujících život „literátů a malířů“. Tato variace *obrazů květin a ptáků* se objevuje pouze v tvorbě Akita ranga.

Dvěma však nejzajímavějšími a unikátními zátišími jsou dva obrazy od Satake Šozana *Kosatce a nůž* 燕子花にナイフ (*Kakicubata ni naifu zu*, obr. 76) a *Kosatce a nůžky* 燕子花にハ

サミ図 (*Kakicubata ni hasami zu*, obr. 77), která se i z hlediska volby námětu velice blíží evropským zátiším s květinovými vázami. Existuje zmínka o tom, že roku 1724 byl do Japonska dovezen obraz zátiší s květinami a ptáky od holandského malíře Willema van Royena (1672-1742) jako dar pro šóguna Jošimuneho, který jej následující rok daroval chrámu Gohjakurakandži 五百羅漢寺 nacházející se v dnešním Tokiu.¹⁵¹ Tento chrám byl oblíbeným místem navštěvovaný mnoha turisty i malíři, o čemž svědčí i dvě kopie tohoto holandského zátiší, z nichž jedna byla zhotovena Išikawou Taróem 太郎 a Mókóem 孟高 (obr. 78) a druhá Tani Bunčóem 谷文晁 (1763-1841).¹⁵² Je velmi pravděpodobné, že Naotake a další malíři zajímající se o evropskou realistickou malbu tento chrám navštívili kvůli tohoto obrazu jako pomoc při studiu evropských technik.

Šozanova zátiší rovněž obsahují motiv květin ve váze upravených blízky pravidlům japonského umění aranžování květin *ikebana* 生け花 (také *kadó* 華道), které se zde rozšířilo již v 7. století.¹⁵³ Jedním ze známých stylů aranžování květin byl bohatý styl *rikka* 立花 (vzpřímené květiny, obr. 79) uspořádaný ze sedmi větví mající svůj symbol¹⁵⁴ a začal být velmi populární v 17. století mezi dvořany, samuraji i mnichy. Tím, že se v období Edo začala dvorská a aristokratická kultura promítat mj. i do oblasti *ikebany*, se koncem 17. století kromě tohoto stylu postupně vyvinul také jednodušší styl *šóka* 生花 („živá květina“, obr. 80). Jednalo se o způsob aranžování květin sestávající pouze ze tří větví, přičemž první stonek byl nejvyšší, druhý odpovídal dvěma třetinám prvního a třetí pouze třetině prvního stonku.¹⁵⁵

Satake Šozan volí do svých váz uspořádání květin blízké jednoduššímu stylu *šóka*, přičemž styl *šóka* i motiv kosatců byly oblíbené mezi příslušníky městské vrstvy.¹⁵⁶ Zároveň jsme si ukázali, že Satake Šozan a ostatní umělci školy Akita ranga se při tvorbě *obrazeů květin a ptáků* drželi tradičních motivů zastoupenými např. vyobrazeními bambusu, pivoňek či chryzantém. Dále je zde přítomen další vzácný prvek – západní importované předměty v podobě nůžek a nože. Nůžky (obr. 77) jsou nástrojem běžně používaným při procesu aranžování květin, avšak tyto nůžky jsou

¹⁵¹ KOBAYASHI-SATO 2004 (pozn. 8) s. 273.

¹⁵² Ibidem, s. 272.

¹⁵³ BOHÁČKOVÁ et al. 1987, s. 320.

¹⁵⁴ Vrchol, pahorek, vodopád, mesto, údolí, stranu ozářenou sluncem, stranu ve stínu. Viz ibidem (pozn. 153), s. 321.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 322.

¹⁵⁶ JOHNSON 2005 (pozn. 12), s. 139.

západního typu a při aranžování květin se nepoužívaly. Na tomto obraze tudíž plní funkci symbolu evropské kultury, což akcentuje i pečeť v západním stylu umístěná v pravé části obrazu. Stejnou funkci plní i v obraze *Kosatce a muž* (obr. 76), kde je muž vyobrazen čistě pro symbolický účel. Je možné, že právě tyto vázy s květinami a evropské předměty působící v té době vzácným dojmem měl Šozan ve své rezidenci, a tudíž je maloval podle skutečnosti. Na těchto obrazech se tudíž mísí motivy japonské městské kultury a evropské kultury a jsou tudíž něčím výjimečným nejen v tvorbě Akita ranga ale i v žánru *obrazů květin a ptáků* potažmo zátiší. Je otázkou, zda tyto obrazy klasifikovat jako *obrazy květin a ptáků* či jako zátiší, neboť, jak můžeme vidět, v tvorbě Akita ranga je linie vymezující tyto žánry nejasná. V této práci jsou obrazy vyobrazující nádoby či vázy interpretována primárně jako zátiší.

Na první pohled by se mohlo zdát, že Satake Šozan ve svých zátiších zanedbává evropské způsoby realistického zobrazení např. v použití stínů, jak píše Hiroko Johnson.¹⁵⁷ Je však nepravděpodobné, že Satake Šozan při tvorbě těchto obrazů pravidla evropské perspektivy či stínování neznal. Jak již bylo řečeno, Šozan se začal učit evropskému stylu realistického zobrazení od Naotakeho po jeho příjezdu z Eda roku 1777, a tudíž obrazy uplatňující tyto techniky musely pocházet z období minimálně po roce 1777, což, předpokládáme, byla většina Šozanových obrazů. Jak bylo rovněž řečeno, Šozan měl k dispozici i ilustrace z *Velké knihy pro malíře* (obr. 8-13) popisující tyto zákonitosti, které jistě studoval. Dále víme, že Satake Šozan snad s Naotakeho pomocí napsal v roce 1778 dvě teoretické statě pojednávající o západním umění: *Shrnutí principů malby* a *Porozumění malbě*. V *Porozumění malbě* Šozan píše: „(...) když svítí měsíc či světlo ozáří objekty, můžeme spatřit jejich odrazy a stíny. (...) Proto, když malujeme, pravidlo pro naznačení světla a stínu je to, že umělci rozlišují ozářené a zatemněné plochy užitím světlé či tmavé tuše před nebo za objektem.“¹⁵⁸ Jmenovali jsme také obraz, ve kterém Satake Šozan uplatňuje pravidla přirozeného utváření se světla a stínu např. na obraze *Pivoňky na skále* (obr. 22). Nemůžeme si být jisti, zda tato zátiší nevznikla až po obraze *Pivoňky na skále*, ale lze předpokládat, že i z hlediska vývoje žánru *obrazů květin a ptáků* by se Šozan nejdříve pokusil o vyobrazení tradičního žánru s tradičními prvky jako jsou květiny, hmyz či kámen *taikoseki* a poté se pustil do vyobrazení nevšední kompozice květinové vázy se západním předmětem. Nevíme bohužel, jestli tato zátiší

¹⁵⁷ Ibidem, s. 137.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 160.

vznikla ve stejném období, či které vzniklo dříve. Pro nás však jedno ani druhé nemusí být důležité, soustředíme-li se na obrazovou přesnost a práci s realismem na těchto obrazech.

Obraz *Kosatce a nůž* (obr. 76) je z pohledu obrazové přesnosti technicky velice dobře zvládnutý. Podíváme-li se na rostlinnou část, spatříme velice detailní zpracování stonků a listů, na kterých je vykreslena žilnatina, což je prvek, který jsme již mohli zpozorovat na obrazech Odano Naotakeho (obr. 30), Só Šisekiho (obr. 26) či Satake Jošimiho (obr. 29). Dále jsou zde i zachycené stíny jak na listech, tak i na květech a snaha o co nejrealističtější vyobrazení rostlinné části je zde evidentní. Na obraze je rovněž definován zdroj světla, který přichází zprava. Levá část je tudíž zahalena stínem, což jde nejlépe vidět na váze, která je z poloviny osvětlená a z poloviny zahalena stínem, což odpovídá i výše citované pasáži v Šozanově stati. Při pozorném pohledu je vržen stín i na hladině vody ve váze vzniklý působením okraje vázy. Chybí zde však vržený stín před nebo za vázou a nožem a z toho důvodu zátiší nepůsobí realisticky. Je otázkou, proč zde Šozan nezahrnul stín. Nelze říct, že je to z důvodu nedokončení obrazu, neboť na obraze je pečeť. Rovněž to nemohlo být zapříčiněno neznalostí, neboť, jak jsme již vysvětlili, Satake Šozan znal zákonitosti tvorby stínu z ilustrací z *Velké knihy pro malíře* a rovněž se učil evropským technikám od Odano Naotakeho, s jehož pomocí poté napsal dvě krátká pojednání o evropském umění. Je tedy možné, že Satake Šozan tyto stíny nezahrnul záměrně, aby obraz vypadal více „asijsky“. Podobný jev můžeme vidět např. i na obraze jezuitského misionáře Giuseppe Castiglioneho (1688–1766), který sloužil na čínském císařském dvoře jako malíř. Jeho styl je charakteristický slučováním evropských a čínských malířských stylů, což můžeme vidět na jeho obraze *Shromáždění příznivých znamení* 聚瑞圖 (*Jurui-tu*, 1723, obr. 81), na kterém můžeme najít několik podobností s obrazem *Kosatce a nůž* (obr. 76). Jedná se rovněž o námět vázy s květinou a je zde také definován zdroj světla vyznačující se ozářením světla z pravé strany a tím i zahalením levé části vázy ve stínu. Co mají tyto dva obrazy společného je i absence vrženého stínu. Giuseppe Castiglione byl italský malíř znalý technik vyobrazení stínu a je zde tudíž jasná snaha o přiblížení se jak námětem, tak i technicky východoasijskému výtvarnému výrazu, který tradičně nezahrnuje vržené stíny či odrazy vody. Je tedy možné, že Satake Šozan ponechal objekty bez vržených stínů v rámci zachování východoasijského způsobu zobrazení a určitého propojení s evropským malířským stylem.

Podíváme-li se na obraz *Kosatce a nůžky*,¹⁵⁹ vidíme opět snahu o realistický výraz jak u květin a stonků. Můžeme si všimnout i odrazu rostliny na hladině vody ve váze a také snahy o dosažení realismu skrze vyobrazení upadlého či odstříhnutého stonku kosatce mající již nevýraznou barvu v kontrastu s živou rostlinou. Satake Šozan zde evidentně usiluje o přidání aspektu přirozenosti, a to samovolným odpadnutím stonku od květiny. Oproti váze na předešlém obraze se na tomto obraze Šozan snaží ji vyobrazit nikoli z pohledu zepředu ale z poloprofilu. Tvar vázy je však zachycen nepřesně, a tudíž působí jaksi zdeformovaně, což tvoří výrazový kontrast k přesnému a detailnímu zachycení rostlinné části. I zde Šozan přidává zdroj světla přicházející zleva, což způsobí, že je pravá část vázy zahalena tmou a váza vrhá stejným směrem stín. Můžeme si všimnout, že nůžky nevrhají stín na stejnou stranu a zdánlivě nevrhají stín vůbec. Při pohledu zblízka však zjistíme, že v místě, kde se nůžky uchopují je stín skutečně zobrazen. Když se na objekty podíváme poprvé, nůžky působí zvláště. Vypadá to, jako by se nacházely v jiném prostoru nežli váza, a to samé platí i pro vržený stín nůžek, který funguje dle pravidel prostoru, ve kterém se objekt nachází. Nejen svými hroty ale i bezprostřední blízkostí k váze zasahující do jejího prostoru. Na tomto obraze se tudíž mísí dva odlišné prostory definované dvěma odlišnými předměty koexistující v iluzorním společném prostoru. Na předešlém obraze jsme viděli, že předměty svůj prostor sdílely a za předpokladu toho, že obraz *Kosatce a nůž* vznikl dříve než obraz *Kosatce a nůžky*, můžeme téměř jistě usoudit, že zvláštní prostorové zasazení nůžek je záměrné.

Jiným příkladem aspektu iluzornosti v zátiší je i slavný obraz Odano Naotakeho *Rybník Šinobazu* (obr. 82). Jedná se pravděpodobně o nejznámější dílem vzešlým z tvorby školy Akita ranga, které dosahuje nezvyklých 98, 5 na výšku a 132, 5 cm na šířku. Tento obraz se liší nejen od předešlých zátiší ale i ostatních děl *obrazů a ptáků* tím, že pojímá ve svém pozadí jasně rozpoznatelné skutečně existující místo, rybník Šinobazu, který se současně zařazuje do „známých míst“ *meišo* 名所. O propojenosti tohoto známého místa v zadním plánu a motivu pivoněk v předním plánu pojednává Imahashi Riko,¹⁶⁰ kde poukazuje na funkci pivoněk symbolizujících

¹⁵⁹ Detail tohoto obrazu lze v digitální podobě zhlédnout na stránkách kolekce Městského muzea v Kóbe: https://www.kobecitymuseum.jp/collection/large_image?heritage=365050&apiHeritage=448790&digital=1. Vyhledáno: 1.8.2021.

¹⁶⁰ Viz IMAHASHI 2016 (pozn. 4), s. 161-210.

krásnou ženu a funkci ostrova Benten 弁天島 (*Benten-džima*), zastupující místo setkávání milenců.¹⁶¹

Nás bude však tento obraz zajímat z pohledu obrazové přesnosti. Platí zde znovu princip setkávání odlišných prostorů a reálných prvků s nereálnými jako na Šozanových zátiších s kosatci. Realismus je zaprvé zastoupen výjevem pozadí namalovaném přímo z místa záběru.¹⁶² Za druhé je to upřením pozornosti na detaily vzniklé působením přirozených procesů jako je definování zdroje světla a následné utváření stínů, tvorba odrazů na hladině vody, vítr opřený do trávy u břehu a také detail nažloutlých listů pivoňek ve spodní části stonku v květináči, což jsou všechno prvky namalované na základě reálného pozorování objektů. Nereálný prvek se však odráží v pojetí prostoru na obraze, kde se setkává prostor pozadí a prostor popředí. Květiny v květináčích jsou úmyslně zvětšeny vůči pozadí, a tudíž neodpovídají skutečnosti, tzn. objekty v takovémto úhlu pohledu nemohly na břehu rybníka existovat. Pokud by byla květina malována podle skutečnosti, musela by být extrémně veliká. Druhou možností je, že by květina na břehu byla malována z velké blízký z nepraktické pozice (např. z pozice vleže). Je tudíž jasné, že nejdříve bylo namalováno pozadí a následně květina dosazená do výjevu na principu koláže, díky němuž dochází k již zmiňovanému ostrému kontrastu mezi popředím a pozadím, což platí i u ostatních *obrazů květin a ptáků* malířského stylu Akita ranga. Je zde tudíž evidentní záliba v malování květin a krajiny pomocí evropských technik realistického zobrazení s tím, že se na jednom obraze propojují prostory dvou rovin, což působí iluzorně až fantaskně. Tuto zálibu v iluzornosti a experimentování s vyobrazením prostoru za použití západních přístupů k vyobrazení reality můžeme spatřit i v tvorbě *uki-e* nebo *megane-e* v druhé polovině 18. století, kdy pohled na výjevy známých míst představovaly jistou formu zábavy převážně v městských kruzích. Jak jsme mohli vidět na příkladu zátiší Satake Šozana a Odano Naotakeho, experimentování s odlišným způsobem zobrazení reality mělo kuriózní charakter i pro příslušníky samurajské vrstvy a lze vyvodit, že mezi touto úzkou vrstvou i mezi samuraji vládla záliba v pozorování obrazů, které využívaly hru s realitou a iluzorností. Dále zde figuruje i speciální charakter zátiší dovolující pojmout prostor každého předmětu zvlášť, což může být důvodem výskytu aspektu iluzornost a fantasknosti v zátiších *Kosatce a nůžky* (obr. 77) nebo *Rybníka Šinobazu* (obr. 82).

¹⁶¹ Ibidem, s. 167.

¹⁶² Krajiny malované z místa zachycení označujeme pojmem *šinkeizu* 真景図, neboli “obraz skutečné krajiny” a v terminologii zvolené v této práci odpovídá *ikonické přenosti*.

3.3 Význam realismu v *obrazech květin a ptáků*

V realistických prvcích zakomponovaných v *obrazech květin a ptáků* školy Akita ranga můžeme najít několik významů. Pro pochopení těchto významů se podíváme na několik pasáží ze statě *Shrnutí principů malby* a následně vyhodnotíme několik z nich vyplývajících důležitých bodů.¹⁶³

Obrazy květin a ptáků a přírodní vědy mají společný předmět zájmu a tím je příroda. Jak již bylo zmíněno, jedním z důležitých neokonfuciánských filozofů období Edo byl botanik Kaibara Ekiken, který zdůrazňuje „princip života“ prostupující veškerenstvím a dále skutečnost, že vědeckým pozorováním přírody lze dojít k nejvyššímu poznání universální pravdy. V *Shrnutí principů malby* Šozan píše:

„Zvířata a rostliny mají odlišné tvary; větve a listy stromů mající své vlastní přirozené formy rostou do mnoha směrů. Všechny mají přírodní formy. Tyto formy jsou vytvořeny přirozeně, nikoli uměle. Jak může však existovat soubor pravidel, jak je namalovat? Nemůže. Učit obecná pravidla malby jde proti rozumu. Zachování přirozených forem je na malířství to hodnotné. Když umělec maluje, nejdříve udělá přípravné linie tenkým štětcem a poté pokryje tyto linie barvou. Tohle je to, co myslíme, když řekneme, že nelze najít žádné stopy po liniích v dílech umělců minulosti. Protože dávní umělci kladli důraz na jemné vykreslení linií nazýváme je gakó 画工 (muži štětce). Když Guo Xi 郭熙¹⁶⁴ (1020-1090) maloval krajiny a také lesy v zimním období; když malovali Han Gan 韓幹 (706-783) a Zhou Fang 周昉 (730-800), malovali pravdu/skutečnost. Velcí gakó totiž kladli důležitost na minutní detaily. Účinnost obrazu se však vytrácí snaží-li se malíř uplatnit kaligrafické tahy. V pozdějších letech umělci učili o tom, že podobnost reálným objektům by měla být odmítnuta. V důsledku toho nemůžeme vidět pravé formy a barvy objektů. Jak může někdo říct, že něco je obrazem, když ten obraz nemá (rozpoznatelné) formy a barvy? Nemůže.

¹⁶³ Toto pojednání bylo přeloženo do angličtiny v publikaci JOHNSON 2005 (pozn. 12), s. 157-169 a v následujících pasážích bude použit český překlad tohoto překladu.

¹⁶⁴ Malíř a umělecký teoretik, jehož teorie a úvahy o krajinomalbě byly sestaveny jeho synem do traktátu *Linquan Gaozhi* 林泉高致, který vyšel i v českém překladu pod názvem *Vznešené hodnoty lesů a potoků*. Více viz PEJČOCHOVÁ, 2016.

Kvůli nejednoznačnosti forem je mnoho případů, kdy nerozumíme pravému významu obrazu. ¹⁶⁵

V tomto delším úryvku lze cítit silný důraz na *přirozenost* vyskytující se v přírodě a její rozmanitosti. Tvary přírody by mělo malířství následovat, a toho lze docílit nikoli kaligrafickými postupy a lineárností z ní vycházející, nýbrž detailní kresbou, držením se pravých forem a barev, tzn. takových, jak je ve skutečnosti vidíme a nikoli jak si je idealizujeme, neboť to způsobuje vágnost. Východoasijské malířství má tradičně spíše lineární charakter, který ne vždy dovoluje bohatost těchto barev, které realita nabízí. Rovněž čteme, že skrze nahlédnutí pravdivých forem a barev můžeme teprve pochopit význam obrazu, a tudíž i význam vyobrazeného, přírody. Je-li tedy pozorovaný objekt, v našem případě rostlinný motiv, přesně zachycen, můžeme lépe tuto zobrazovanou věc, její *přirozenost* a princip jí prostupující, poznat. V této pasáži lze tedy zachytit ozvěnu Kaibarova konceptu „principu života“, který je zastupován přirozenými formami, přirozeností. Přirozeností v obraze lze docílit jejím dokonalým zpodobněním, což nabízí právě evropské techniky realistického zobrazení.

Dalším významem realismu v malířství je účel komunikace. Ve *Shrnutí principů malby* čteme:

„Všechno ve vesmíru bylo stvořeno na principu jinu a jangu. Odlišná místa mají odlišné věci: co existuje tady, neexistuje na jiných místech; co existuje na jiných místech, neexistuje tady. Žijeme díky vzájemnému vyměňování toho, co máme. Tohle se praktikovalo v minulosti a praktikuje se i v současnosti. Byl by i génius schopen porozumět všemu v tomto vesmíru, aniž by odešel z místa, kde žije? Nebyl. Bylo to právě kvůli tomuto, sdělování významů, že lidé v dávných časech vytvořili znaky, používali jazyk a malovali obrazy. (...) Funkce obrazu je odlišná od funkce jazyka. Obraz umí sdělit tvary, barvy a vzdálenost tak jasně, že dokonce i dítě či pošetilý člověk je schopen okamžitě mu porozumět, když jej vidí. ¹⁶⁶

V tomto úryvku je přítomný aspekt zprostředkování informace pocházející z různých míst nebo od různých lidí. Je zde kladen větší důraz na to, co může tohle zobrazovací médium předat pozorovateli. Navíc, je malířstvím možno předat informaci komukoli bez požadavku předchozího

¹⁶⁵ JOHNSON 2005 (pozn. 12), s. 158.

¹⁶⁶Ibidem, s. 157.

studia, jak je to potřeba u písma. Malířství a realistické zobrazení má tedy i praktický a edukativní účel. Obrazy květin a ptáků mohou např. zprostředkovat informace o vzácných druzích květin a ptáků. Víme, že Satake Šozan zhotovil tři svazky knih obsahující ilustrace nejrůznějších druhů hmyzu, ptáků a květin.¹⁶⁷ Pro pohodlnost je zde pro tyto knihy zvolen název *Sbírky ilustrací*. Konkrétním příkladem vzácného zvířete je zvláštní druh ještěrky podobné svým tvarem malému drakovi, a i proto je označována v této sbírce holandským slovem *draak*. Zmínka o tomto zvířeti se objevuje i v Gennaiově *Klasifikaci různých materiálů*.¹⁶⁸ Z rozmanitého charakteru ilustrací obsažených v těchto Sbírkách lze vyvodit, že měly fungovat buď jako jistý druh encyklopedie či jako sbírka referencí pro malíře, jak přesně a realisticky vyobrazit daný předmět. Zde se funkce přesnosti realistického zobrazení blíží vědeckým účelům, což je primárně zprostředkovat informace. Zájem o zprostředkování informací samotných, ale i informací vědeckého charakteru rovněž ukazuje na provázanost vlivu intelektuálního světa učenců holandských věd *rangaku*, zejména Hiragy Gennaie, s umělci Akita ranga. Účelem tvorby těchto Sbírek ilustrací je rovněž i ambice o posunutí způsobu zobrazení reality dále za pomoci evropských technik realistického zobrazení a možná i snaha přimět ostatní malíře v zobrazování světa kolem nás realističtějšími metodami malby. Zdá se také, že Šozan má pocit, že čínský a japonský styl zobrazování přírody není vyspělý, není racionální. Není to svět, který se skutečně nachází kolem nás, ale je to realita vytvořená na základě subjektivních pocitů každého jednotlivce, která nemůže být všem společná, a tudíž je nepraktická.

Dalším důležitým významem realismu objevující se v tvorbě školy Akita ranga je i kritika minulých i soudobých malířských postupů, čehož jsme se lehce dotkli již v prvním úryvku pojednávající o principu přirozenosti.

„Hodnotou obrazu je naturalismus (pozn.: věrné zpracování). Kresby hvězdných map, zeměpisných prvků, lidských postav, ptáků a květin jsou výborné proto, že jsou založeny na naturalismu. (...) Tyto obrazy jsou k ničemu, jestli se nepodobají místům samotným. Ale je zde teorie, která zdůrazňuje více koncepty nežli formy. Vidí vyšší hodnotu v ušlechtilosti ducha než v praktických zobrazeních forem. Kvůli tomuto malba ztrácí svou praktičnost. Jak můžeme sdělit cokoli o stromech, ptácích, zvířatech, rybách, měkkýších, hmyzu a minerálech bez toho, aniž bychom použili jejich formy? Nemůžeme. Pocity a efekty

¹⁶⁷ Více viz ibidem, s. 104.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 105.

*nemohou být namalovány, ale mohou být vyjádřeny písmem. (...) Čtenáři však nemohou porozumět písmu neumí-li číst. Ale obraz může být pochopen všemi bez předešlého učení.*¹⁶⁹

V tomto úryvku je pokračování o důležitosti praktického aspektu v malířství, avšak je zde naznačeno, že spíše než praktické účely jsou mezi jistou skupinou lidí více ceněny účely konceptuální čili v tomto případě abstraktnější neboli malířství mající primární účel ve vyjádření pocitů. Touto skupinou má Šozan pravděpodobně na mysli „literáty a malíře“ *bundžin*. Dále pokračuje:

„Nejhorší je, že lidé považují malířství jako jedno ze "čtyř umění" kinkišoga 琴棋書画.¹⁷⁰

Považují obrazy za zábavu, která nemá hodnotu pro národ. Kromě toho si profesionální malíři myslí, že malovat pro potěšení je chvályhodné, ale malování map nebo praktických kreseb je zbytečné a ostudné. Tohle je velká chyba.

Podle kaligrafických pravidel existuje osm tahů.¹⁷¹ Stejně jako v kaligrafii, malířství má také svá vlastní pravidla. Říká se, že tvar orchideje malujeme podle tvaru oka fénixe, bambus užitím tahů pro čínský znak pro bambus (竹) a že květy slivoně a chryzantém mají také svůj zvláštní způsob zobrazení. Říká se, že jestli se člověk naučí namalovat "čtveřici urozených"¹⁷² a bude následovat jejich zobrazovací pravidla, dokáže namalovat cokoli. To je však pochybné (...)¹⁷³

Jak jsme již zmiňovali, literátská malba *bundžinga* dává větší důraz na koncept *ša 'i* neboli vyjádření niterných pocitů malíře, nežli na koncept *šasei*, který byl populární právě mezi umělci Akita ranga, který dává naopak důraz na vnější realitu a její přesné zobrazení. V tomto úryvku je zmínka o hodnotě, kterou má mít malířství pro národ. Není úplně jasné, co má tato věta znamenat, ale může to souviset s aspektem praktičnosti v tom smyslu, že celý „národ“ je schopen „číst v obrazech“ a v tom spočívá ta hodnota malířství. Může to být ale i do jisté míry úmyslným

¹⁶⁹ Ibidem, s. 157.

¹⁷⁰ Umění hry na hudební nástroj *gugin* 古琴, umění hry go, umění kaligrafie a umění malby.

¹⁷¹ Odkazuje k osmi základním tahům užívaných v kaligrafii, které jsou všechny uplatněny ve znaku pro věčnost *ei* 永: 1.) bodový tah; 2.) vodorovný tah (vždy zleva doprava); 3.) svislý tah (vždy shora dolů); 4.) háček; 5.) stoupající tah zleva doprava; 6.) klesající tah zprava doleva; 7.) klesající tah zprava doleva; 8.) klesající tah zleva doprava.

¹⁷² Viz pozn. 82.

¹⁷³ JOHNSON (pozn.12), s. 158.

přidáním kvůli Šozanovu samurajskému postavení přirozeně loajálnímu k vojenskému režimu. Šozanův způsob psaní totiž vykazuje jistý dojem strachu či autocenzury v této větě: „(...) *Tohle je proto, že (tradiční) umělci prostě neznají principy (západní) perspektivy.*“¹⁷⁴ Šozan zde jmenovitě nepíše o evropské lineární perspektivě, nýbrž pouze o perspektivě. Při pohledu zpět na předešlý úryvek ještě můžeme zaznamenat větu zmiňující „profesionální malíře“, což pravděpodobně odkazuje k umělcům školy Kanó. Víme však, že tito malíři nemalovali jen pro potěšení, ale hlavně na zakázky, a proto výrazové prostředky jejich obrazů nevykazovaly takovou volnost, jakou např. styl školy Akita ranga.

Dále je zde kritika používání kaligrafických metod na zobrazování reality a je zde poukazováno na zkostnatělé přístupy např. malby květu orchideje připodobněné k oku fénixe. Květiny a vše ostatní by se mělo malovat s pomocí skutečného pozorování daného objektu. Šozan zde rovněž odsuzuje poučku o tom, že když umělec ovládne namalovat čtyři vybrané květiny dle předem daných pravidel, je schopen namalovat cokoli. To podle Šozana nedává smysl, neboť každá květina i je stejného druhu má naprosto jedinečný tvar a je možno jej zachytit jen skrze jeho pozorování.

Posledním významem realismu, jehož jsme se dotkli v části s obrazy se zátišími, je již zmiňovaná iluzornost, což působí paradoxním dojmem. Zvládnutí evropských technik realistického zobrazení dovoluje naopak experimentování se zobrazením reality a následném vytváření zábavy z této tvorby či pozorování. V předešlém úryvku je však ocitovaná pasáž, která jistým způsobem malířství jakožto zábavu odsuzuje. Jak bylo řečeno, buď je tato pasáž vložena úmyslně z důvodu loajality, anebo si Šozan jednoduše protřečí. Rovněž nelze zapomenout na aspekt exotičnosti evropských technik zobrazení oblíbený mezi úzkou skupinou lenních knížat.

Z předcházejícího výkladu by mělo být jasné, že významem, který nese realismus jistě nejen v *obrazech květin a ptáků*, ale i v ostatních žánrech tvorby Akita ranga je vyobrazení skutečnosti taková jaká je s jejími přirozenými projevy, snaha o pochopení přírody a jejího všeprostupujícího principu; dále účel zprostředkování informací druhému člověku; snaha o posunutí způsobu vyobrazení přírody a zároveň kritika nepřesného a idealizovaného pohledu na realitu kolem nás. Realismus se pak stává rovněž prostředkem ozvláštnění výjevu iluzorním a fantaskním dojmem – jistého způsobu hry s okem pozorovatele.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 159.

Závěr

Když hledíme na obrazy školy Akita ranga, zdají se nám něčím zvláštní či netradiční, protože nás nejdříve upoutá technické zpracování, jež je pro japonskou výtvarnou tradici „nezvyklé“. Cílem této práce tedy bylo na základě komparativní analýzy *obrazů květin a ptáků* a citací vybraných pasáží ze statě *Shrnutí principů malby* vysvětlit vliv evropské realistické malby na styl školy Akita ranga a její pojetí realismu.

Závěry, ke kterým jsme došli jsou následující. Vlivem holandských věd *rangaku* a klíčové role šóguna Jošimuneho, díky jehož reformám vzrostl zájem o evropské přírodní vědy a roli Hiragy Gennaie, zprostředkovatele technik evropského realismu, mohla vzniknout malířská škola Akita ranga. Zásadní roli zde sehrál malíř Odano Naotake, jehož malířský styl se stal fakticky stylem Akita ranga. Prvky evropského realismu jsou více přítomny v díle Akita ranga než v díle Nanpinovy školy odlišující se menším důrazem na dekorativnost, což bylo zapříčiněno relativní volností výrazu. Ta byla možná díky finančnímu zajištění umělců Akita ranga coby příslušníku samurajské vrstvy na rozdíl od umělců Nanpinovy školy, kteří tvořili na zakázky.

Akita Ranga se odlišovala od ostatních škol a stylů tím, že dokázala technicky dokonale napodobit a zvládnout lineární perspektivu a *chiaroscuro*, jež k ní z Evropy přicházely v podobě přírodovědeckých knih a jejich ilustrací prostřednictvím VOC. Vysvětlili jsme, že z pohledu technického zobrazení je přítomná snaha o co nejrealističtější vyjádření uplatněním lineární perspektivy a stínování, tzn. definování zdroje světla a zachycení přirozeně se utvářejících stínů. Nejčastější typ kompozice bylo vyobrazení ostrého kontrastu popředí s pozadím navozující dojem koláže, přičemž se tento typ promítl nejen do obrazů květin a ptáků, ale příznačně i do jednoho obrazu se zátiším.

Rozpoznali jsme také záměrné nezahrnutí vrženého stínu u objektů vyskytujících se v Šozanových zátiších a odlišné pojetí setkávání prostorů v rámci více objektů projevené např. vyobrazením stínu v rámci samostatného prostoru objektu nezávisle na objektu jiném, na což dosud nebylo poukázáno. Na těchto zátiších jsme tedy mohli vysledovat záměrné propojení prostorů objektů a na obraze *Rybník Šinobazu* propojení prostoru květiny v popředí s prostorem skutečně existující krajiny. Všechna tato propojení jsou však nereálná a iluzorní. Zajímavá je aplikace detailů vzniklých přirozeným působením přírodních procesů jako již zmiňované stíny, ale i odrazy vod, utváření mraků či uvadající rostlinné části – listy a stonky. Pojetí realismu v *obrazech květin a ptáků* školy Akita ranga tedy spočívá v propojení velmi realistických detailů a technického

zpracování, obrazové přesnosti, s nereálným zachycením prostoru, které mělo za cíl potěšit oko pozorovatele a působit „neobvyklým“ dojmem. Tyto obrazy se zátiším můžeme také považovat za první zátiší v evropském stylu, která se začínají objevovat v japonském umění v 19. století.

Pojetí realismu v zachycení rostlinných motivů bylo důležité také pro vymezení se vůči idealistickému způsobu zobrazení skutečnosti (ša'i), které podle Šozanovy statě *Shrnutí principů malby* není hodnotné, protože neodpovídá realitě nacházející se kolem nás, a tudíž nejasné a těžko uchopitelné pro druhého člověka. Takový malířský přístup totiž hůře zprostředkovává komunikaci mezi lidmi a současně ztěžuje pochopení skutečné pravdy (neboli Kaibarův „princip života“) o realitě, která nás obklopuje. Nemají-li motivy na obraze své pravdivé formy a barvy zachycení na základě reálného pozorování nejedná se o skutečně existující objekt a vyobrazení nemá pro Šozana tak hluboký význam.

Škola Akita ranga měla sice krátkého trvání, ale svým jedinečným pojetím evropského realistického zobrazení se odlišovala od soudobých malířských stylů především touhou po novém zachycení reality, které by se odpoutalo od tehdejších tendencí k monochromatickému malířského stylu nevycházejícího z přímého pozorování. Lze tedy říci, že styl Akita ranga vykazuje známky modernity ještě před tím, než započala faktická modernizace japonského umění v 19. století.

Seznam použitých zdrojů

- ABE Kuniko, Akita ranga: Megane-e to fúkeizu (Akita ranga: obrázky v perspektivě a obrazy krajín) *Journal of the Institute for Asian Studies and Regional Collaboration Akita International University* č. 12, 2021, s. 35-52. Dostupné z: https://www.jstage.jst.go.jp/article/iasrc/12/0/12_35/article/-char/en, vyhledáno: 1.7.2021.
- BARNHART Richard M., *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, New York 2013.
- BLUSSÉ Leonard et al., *The Deshima diaries: marginalia, 1740-1800*, Tokyo 2004.
- BOHÁČKOVÁ Libuše – WINKELHÖFEROVÁ Vlasta, *Vějíř a meč: kapitoly z dějin japonské kultury*. Praha 1987.
- CURUTA Takejoši, *Só Šiseki to Nanpin-ha (Só Šiseki a Nanpinova škola)*, Tokio 1993 (Nihon bidžucu, č. 326).
- FORRER Matthi, The Dutch Presence in Japan, in: DaCosta KAUFMANN Thomas et al. *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*. Amsterdam 2014, s. 239-319, Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt128787z>. Vyhledáno 1. 5. 2021.
- GOODMAN Grant K., *Japan and the Dutch 1600-1853*. Richmond 2000.
- HÁNOVÁ, Markéta, Japonsko viděné západní optikou, in: *Věda a umění – sborník z 5. sjezdu historiků umění*, Praha 2017. s. 147-157.
- HRDLIČKOVÁ Věna – TRNKA Aleš, *Rostlina jako symbol v čínské a japonské kultuře*, Praha 2010.
- HYMAN John, Realism and Relativism in the Theory of Art, *Proceedings of the Aristotelian Society* č. 105, 2005, s. 25-53. <https://www.jstor.org/stable/4545425>, vyhledáno 1. 6. 2021.
- IMAHASHI Riko, *The Akita Ranga school and the cultural context in Edo Japan*, přel. Ruth S. McCreery, Tokyo 2016.
- IMAHAŠI Riko. Odano Naotake hicu „Macu ni cubaki zu“ kara Satake Šozan e: Edo džidai „kačó“ ga saikó (Odano Naotake „Kamélie“: Její kulturní význam a vztah s přírodními vědami v období Edo), *Kenkjú nenpó/Gakušúin daigaku bungakubu (Výroční výzkumná zpráva/Univerzita Gakušúin)* č. 39, 1993, s. 1-35. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10959/2481>. Vyhledáno: 10.7.2021.
- INOUE Jukiko, Čúgoku no kišó močifu ni cuite (Příznivé symboly v čínském umění), *Tecugaku kaiši, (Výroční zpráva společnosti filosofie)* č. 27, 2003, s. 77-89. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10959/2049>, vyhledáno: 20.7.2021.
- JAMAKAWA Takeši – NAKADŽIMA Rjóiči, *Só Šiseki gašú: Kusumoto Sekkei (Kompilace obrazů Só Šisekiho: Kusumoto Sekkei)*
- JOHNSON Hiroko, *Western Influences on Japanese Art*, Leiden 2005.

KAMEDA-MADAR Kazuko, Copying and Theory in Edo-Period Japan (1615–1868), in: *Art History* č. 37, Oxford 2014, s. 708-727. Dostupné z: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12111>, vyhledáno 10.7.2021.

KOBAYASHI-SATO Yoriko, Japan's Encounters with the West through the VOC: Western Paintings and Their Appropriation in Japan, in: *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, s. 267-290. Amsterdam 2014.

KAUFMANN Thomas DaCosta – Michael North, *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, Amsterdam 2014.

KONDÓ Hidemi, Shen Nanpin's Japanese roots, *Ars Orientalis* č. 19, 1989, s. 79-100. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/4629388>. Vyhledáno 1. 7. 2021.

Georges Didi-Huberman, Rovina materiálu. Tvárnost, znepokojení, přežívání, *Umění* XLVI, 1998, s. 502–514

KOBAJAŠI Tadaši, *Edo Kaiga širon (Pojednání o historii malířství období Edo)*. Tokio 1983.

LINHARTOVÁ Věra, *Sur un fond blanc: Écrits japonais sur la peinture du IX^e au XIX^e siècle*, Paris 1996.

MACUURA Čieko, Egakareta mono: Edo no čónin wa surimono no seibucu ni nani wo mita ka (Zátiší v surimono: zátiší jako reprezentace tužeb v surimono v období Edo), *Musashi studies in humanities* č. 7, 2007, s. 63-72. Vyhledej tu citaci ještě!!

MACUURA Čieko, Nihon bidžucu ni okeru seibucuga, *Musashi studies in humanities* č. 10, 2010, s. 27-42.

MECCARELLI Marco, Chinese Painters in Nagasaki: Style and Artistic Contamination during the Tokugawa Period (1603-1868), in: *Ming Qing Studies*, Ariccia 2015, s. 175-236.

MIJAZAKI Noriko, *Kačó, Sansuiga o jomitoku: Čúgoku kaiga no imi (Obrazy květin a ptáků a krajinomalba: význam čínských obrazů)*, Tokio 2018.

NAJITA Tetsuo. Intellectual Change in Early Eighteenth Century Tokugawa Confucianism, *Journal of Asian Studies* č. 34, 1975, s. 931-944.

NAKAMAČI Keiko. Nihon kinsei bidžucu ni okeru bundžin šumi no kenkjú (2): Odano Naotake hicu „Šinobazu no ike zu“ to bonkazu no rjúkó (Předměty vzdělanců v předmoderním japonském umění II: popularizace čínské literátské kultury), *Aesthetics and art history* č. 14, 1992, strana 19-42.

NARUSE Fudžio, *Nihon kaiga no fúkei hjógen: Genši kara bakumacu made* (Výraz krajinomalby v japonském malířství: Od počátku po pád šógunátu), Tokio 1998.

NARUSE Fudžio, *Edo džidai jófúgaši-Momojama džidai kara bakumacu made* (Dějiny umění v západním stylu v období Edo: Od období Momojama po pád šógunátu), Tokio 2002.

NARUSE Fudžio, *Satake Šozan: Ga no jó taru ja nitaru o toutou* (Satake Šozan: Účelem obrazu je ctít podobu), Kjóto 2004.

PEJČOCHOVÁ, Michaela. *Vznešené hodnoty lesů a potoků*. Praha 2016.

SANTORÍ BIDŽUCUKAN, *Odano Naotake to Akita Ranga: Sekai ni idonda nana nen (Odano Naotake a Akita Ranga: Sedm odvážných let)* (kat. výst.), Tokio 2016.

SCREECH Timon, The Meaning of Western Perspective in Edo Popular Culture, *Archives of Asian Art*, č. 47, 1994, s. 58-69. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20111244>, vyhledáno 1. 7. 2021.

SCREECH Timon, *The Lens Within the Heart: The western scientific gaze and popular imagery in later Edo period*. London: 2002.

SEIFERTOVÁ Hana. *Mezi zátišími: flámské a holandské obrazy 17. století a jejich ohlas v kabinetní malbě střední Evropy* (kat. výst.), Liberec 2002.

TAKEHANA Rintaró, *Gašú: Akita ranga (Kompilace obrazů: Akita ranga)*, Akita 1989.

TAKEDA Cuneo, *Kanó Tanjú*, Tokio 1980 (Nihon bidžucu kaiga zenšú (Kompletní série japonského malířství) č. 15)

Tókjó Geidžucu Daigaku Daigaku-in Bunkazai Hozongaku Nihonga Kenkjúšicu (ed.), *Zukai Nihonga Jógo džiten (Ilustrovaný slovník pojmů z japonského stylu malby)*, Tokio 2007.

WHITNEY HALL John (ed.), *The Cambridge history of Japan*, Connecticut 1991.

WOOD T. Martin, Still-Life Painting, *Art and Progress*, sv. 5, č. 1, 1913, s. 22–25. Dostupné z: www.jstor.org/stable/20560997, vyhledáno 1.7.2021.

Internetové zdroje:

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

https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko08/bunko08_b0132/bunko08_b0132_0008/bunko08_b0132_0008.pdf

https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/ya03/ya03_01060/

<https://www.biodiversitylibrary.org/item/263420#page/21/mode/1up>

<https://www.britishmuseum.org/collection>

<https://dl.ndl.go.jp/>

<https://www.kobecitymuseum.jp/collection/>

<https://www.metmuseum.org/art/collection>

<https://www.npm.gov.tw/>

<https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/item/rb00007618#?c=0&m=0&s=0&cv=2&r=0&xywh=722%2C1407%2C5414%2C2200>