

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Vliv zenového buddhismu na vývoj japonského středověkého
a předmoderního umění**

The Influence of Zen Buddhism on the Medieval and Premodern Japanese
Art

OLOMOUC 2018

Bc. Jitka Pospíšilová

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Dita Nymburská, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně
a že jsem uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne

Podpis:

Anotace

Jméno autora:	Bc. Jitka Pospíšilová
Katedra, fakulta:	Katedra asijských studií, Filozofická fakulta Univerzita Palackého v Olomouci
Název:	Vliv zenového buddhismu na vývoj japonského středověkého a předmoderního umění
Vedoucí práce:	Mgr. Dita Nymburská, Ph.D.
Počet stran:	75
Počet znaků:	160 959
Počet titulů použité literatury:	37
Počet příloh:	6
Klíčová slova:	zenový buddhismus, tušová malba, <i>sumie</i> , architektura zahrad, čajový obřad, <i>čanoju</i>

Cílem této diplomové práce je prozkoumat, jak zenový buddhismus ovlivnil vybrané formy japonského umění během středověku a předmoderního období, jinými slovy v období Kamakura (1185–1333), Ašikaga-Muromači (1336–1568), Azučimomojama (1568–1600) a v období Edo (1600–1867). Zkoumán je vývoj čajového obřadu, japonských zahrad a tušové malby v uvedených obdobích, kdy na tato umění měl zenový buddhismus nejvýraznější vliv. V první části je popsán samotný zenový buddhismus a stručně je zmíněna jeho historie a spojitost s uměním. V hlavní části je v jednotlivých kapitolách charakterizován vliv zenu na uvedené formy japonského umění.

Mnohokrát děkuji vedoucí mé magisterské diplomové práce Mgr. Ditě Nymburské, Ph.D., za její trpělivé vedení, ochotu a cenné rady.

Obsah

Ediční poznámka	6
Úvod	7
1. Zenový buddhismus	9
1.1. Definice zenu	9
1.2. Historie zenového buddhismu v Japonsku	13
1.3. Zen a umění	20
2. Čajový obřad	24
2.1. Příklad čaje do Japonska	24
2.1.1. Vznik čajového obřadu	26
2.1.2. Sen no Rikjú	30
2.2. Zen a čanoju	33
3. Architektura japonských zahrad	39
3.1. Historie japonských zahrad	39
3.2. Zen a japonské zahrady	51
4. Tušová malba	56
4.1. Historický vývoj japonské tušové malby	56
4.2. Zen a tušová malba	60
Závěr	65
Summary	67
Seznam použité literatury	68
Seznam příloh	72
Přílohy	73

Ediční poznámka

V této práci je použita česká transkripce japonských i čínských výrazů a jmen. Pořadí vlastních jmen je zde přizpůsobeno standardnímu českému zápisu, což znamená, že je psáno nejprve vlastní jméno a poté příjmení. U prvního výskytu jména za ním vždy následuje přepis do japonštiny, přičemž pořadí znaků je ponecháno v původní podobě japonského zápisu, první jsou tedy znaky pro příjmení a následně pro jméno.

U prvního výskytu japonských výrazů a jmen je vždy v závorce uveden přepis do japonštiny a následně přepis do latinky. Je-li však čtení znaků naprosto totožné se jménem či pojmem uvedeným před závorkou, přepis do latinky je vynechán. Dále jsou u osobností v závorce uvedena životní data. U první zmínky chrámů, zahrad a jiných staveb je uveden rok založení.

U klíčových výrazů, psaných v češtině, následuje v závorce japonský ekvivalent a přepis znaků do latinky. U jmen indického původu je uvedena i japonská výslovnost a přepis do znaků, pro účely snadnějšího dohledání dalších informací v japonsky psané literatuře.

Pro potřeby této práce pracuje autorka v textu s pojmem Čína, jakožto označením pro veškeré státní útvary, které v průběhu dějin existovaly v oblasti dnešní Čínské lidové republiky, přestože se během období zkoumaných v této práci název pro dané území měnil.

Názvy cizojazyčných publikací a uměleckých děl, jež nebyla přeložena do češtiny a jsou zmíněna přímo v práci, jsou přeložena autorkou práce. V bibliografických citacích je česká transkripce použita pouze pro japonská díla a anglické publikace jsou ponechány v původní podobě.

Veškeré překlady cizojazyčných textů do češtiny v této práci jsou vlastními překlady autorky, není-li uvedeno jinak. Fotografie jsou taktéž vlastnictvím autorky.

Pro zápis bibliografických údajů je použita citační norma ČSN ISO 690:2011.

Úvod

V současnosti je „zenový buddhismus“ či jednoduše „zen“¹ (禪, *zen*) pojem rozšířený po celém světě, avšak pro mnohé čtenáře může být velmi složité si pod tímto termínem představit něco konkrétního, jelikož podstata zenu je poměrně těžko popsatelná. Zen ovlivnil japonskou kulturu a japonská umění a v cizojazyčné literatuře je možné najít množství odborné či populárně-naučné literatury zabývající se vztahem mezi zenem a japonskou kulturou, v češtině je však publikací zaměřených na tuto problematiku velmi málo. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla věnovat se tomuto tématu ve své magisterské diplomové práci a pokusit se shrnout podstatu a dějiny zenového buddhismu a analyzovat vliv zenu na japonskou kulturu a umění.

Cílem mé práce je tedy prozkoumat, jak zenový buddhismus ovlivnil vybraná tradiční japonská umění během japonského středověku a předmoderního období, tedy v obdobích Kamakura (鎌倉時代, *Kamakura džidai*, 1185–1333), Ašikaga-Muromači (足利室町時代, *Ašikaga-Muromači džidai*, 1333–1568), Azuči-Momojama (安土桃山時代, *Azuči-Momojama džidai*, 1568–1600) a Edo² (江戸時代, *Edo džidai*, 1600–1868). Svě zkoumání jsem vymezila výše uvedenými érami, jelikož v této době byl zenový buddhismus v největším rozkvětu a jeho vliv na japonskou kulturu byl tak nejvýraznější. Během poměrně dlouhého období Edo vliv buddhismu sice slábl, stále však vznikala nová umělecká díla, která byla zenem silně ovlivněna, a proto je dle mého názoru vhodné věnovat se zde i tomuto období.

Zenový buddhismus ovlivnil širokou škálu různých forem umění, jako je například aranžmá květin, též zvané *ikebana* (生花), umění lukostřelby (弓道, *kjúdo*), keramika, próza i poezie, divadlo a mnoho dalších. Avšak vzhledem k rozsahu této problematiky jsem se rozhodla ve své diplomové práci věnovat pouze některým složkám japonského umění, konkrétně čajovému obřadu, architektuře japonských zahrad a tušové malbě.

Co se týče členění této práce, je rozdělena do čtyř hlavních kapitol. První kapitola je zaměřena na zenový buddhismus obecně, je zde tedy stručně popsána jeho podstata, historie a jeho vztah k umění. V dalších třech kapitolách se postupně hlouběji zabývám

¹ Termín zen je odvozen od výslovnosti čínského názvu pro tento směr, *čchan*. Původ tohoto čínského slova pak sahá až k indickému pojmu *dhjána*, pocházejícímu ze sanskrtu, který označuje formu meditace či rozjímání. (Viz HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 13. ISBN 03-944-1072-6.)

² Také označováno jako období Tokugawa (徳川時代, *Tokugawa džidai*).

čajovým obřadem, architekturou japonských zahrad a tušovou malbou. V každé z kapitol je stručně popsána historie jednotlivých forem umění a poté jejich spojitost se zenovým buddhismem.

V závěru práce pak shrnuji, jakým způsobem a do jaké hloubky zenový buddhismus, dle mého názoru, ovlivnil japonskou kulturu a její tradiční umění.

1. Zenový buddhismus

Cílem této práce je zmapovat, jaký měl zenový buddhismus vliv na japonskou kulturu a především na umění. Než se však pustím do samotné analýzy, považuji za nutné nejdříve načrtnout základní informace o zenu. Úvodní kapitulu proto věnuji popisu zenového buddhismu a stručnému shrnutí jeho historie. Následně se budu věnovat vztahu mezi zenem a japonským uměním a popíši hlavní rysy zenových uměleckých děl, aby byly navazující kapitoly uvedeny do patřičného kontextu.

1.1. Definice zenu

Řada odborníků i samotných následovníků zenového buddhismu se shoduje v tvrzení, že princip zenu je velmi těžko popsateľný a zejména pro laiky ze západních zemí bývá často obtížně uchopitelný. Jistě na tom má svůj podíl i skutečnost, že pro porozumění zenu je třeba nejdříve porozumět kulturám, ve kterých se utvářel. Přesto se v této kapitole pokusím alespoň stručně nastínit základní principy a cíle zenového buddhismu, a poté z tohoto nástinu hodlám vycházet v další části práce věnované vlivu zenu na japonské umění.

Zenový buddhismus spojuje prvky mahájánového buddhismu³ a taoismu⁴, a nelze také opomenout vliv, jaký později měla na zen i japonská kultura. Ovšem i přes to, že byl zenový buddhismus velmi ovlivněn těmito směry a kulturami, ve výsledku je možné říci, že díky svému rozmanitému vývoji je zen vsutku jedinečný a přináší něco zcela neotřelého.⁵

Podobně jako ostatní směry buddhismu, i zen se zabývá lidským utrpením, jehož původem je touha či „žízeň“ (v sanskrtu *tršná*) po pozemských majetcích, věcech,

³ Mahájána je jedním ze tří hlavních směrů buddhismu, který se označuje za velmi milosrdný a „liberální“, jelikož skýtá možnost probuzení velkému počtu lidí. Zastánci tohoto směru, kteří dosáhnou probuzení, zůstávají na světě, aby mohli k probuzení vést ostatní lidi. Probuzení v tomto směru není vyhrazeno pouze mnichům, ale také laikům. (WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 69–75. ISBN 80-900614-8-6.)

⁴ V taoismu rozlišujeme náboženskou a filozofickou podobu tohoto učení. V obou těchto formách je důležité žít v harmonii s přírodou, chovat se přirozeně, přijímat věci takové jaké jsou, ale nenechat se jimi omezovat, a také odstranit ze svého života to, co pro něj není nezbytně nutné. Za tímto účelem bychom měli poznat sebe sama a neustále pracovat na sebezlepšování. Existuje zde představa o dané podstatě univerza, se kterým bychom měli být v souladu a neměli bychom jej narušovat svými činy. (Viz NYMBURSKÁ, Dita. *Dějiny japonského myšlení*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, s. 64–65.)

⁵ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 4. ISBN 0-691-01770-0.

lidech, představách, citech a tak podobně. Všechny tyto věci a tužby jsou pomíjivé a jejich neuskutečnění a často i jejich uskutečnění nás naplňuje utrpením. Zjednodušeně lze tvrdit, že způsob jak se zbavit utrpení je změnit svůj náhled na svět a oprostít se od tužeb, jež nás pouze rozptylují od duchovního rozvoje a vedou k činům. Činy člověka ovlivňují jeho karmu, a tudíž vedou ke koloběhu života, čili reinkarnaci. Avšak když se zřekneme světských skutků a činností a přerušíme tak koloběh života, můžeme dosáhnout vrcholného stavu, kdy se zbavíme vášní a tím i frustrací bytí. Nicméně krom tohoto základu se zen od ostatních směrů buddhismu v mnohém liší.

Kdybychom chtěli popsat zenový buddhismus jednou větou, mohli bychom říci, že je to disciplína, která se zabývá probuzením, čili *satori* (悟り), které se taktéž překládá jako procitnutí, osvícení či náhlé uvědomění.⁶ Tento cíl je ostatně platný pro všechna odvětví buddhismu, nicméně zen se liší v tom, jakým způsobem lze podle něj tohoto stavu dosáhnout. *Satori* lze označit za stav, kdy člověk výsledkem pravidelné duchovní praxe docílí toho, že je schopný získat vhled do skutečného stavu věcí, přirozenosti světa a poznání nejhlubšího smyslu buddhismu.⁷ Nicméně probuzení nelze dosáhnout záměrně, silou vůle. Je to intuitivní prožitek a člověk jej může dosáhnout pouze bezděčně a spontánně, jelikož soustředěnost a touha dosáhnout *satori* již ztělesňují onu „žízeň“ a naopak probuzení znemožňují.⁸

Probuzení může být trvalé či jen přechodné, v jehož případě učedník pouze na okamžik pronikne do stavu probuzení, ale ještě není schopen jej plně uchopit. Chceli adept dosáhnout trvalého probuzení, nabízí se mu dvě cesty. První je ústním předáním mistrových zkušeností svému učedníku pomocí různých hádanek a zdánlivě nesmyslných příběhů zvaných *kóan* (公案), které se nedají vyřešit logickým uvažováním, i když se o to mohou učedníci pokoušet. *Kóany* slouží tedy k tomu, aby se učedníci odnaučili zvyku snažit se vyřešit hádanku pomocí logického uvažování a dali spíše průchod intuitivnímu poznávání věcí.⁹ Tato technika je typická pro zenový buddhismus, intenzita jejího využívání se však liší v různých zenových školách.

Druhý způsob dosažení probuzení je pomocí činu. Stačí každodenní prostá činnost, jako úklona nebo gesto během čajového obřadu, a člověk se může mnohému přiučít, či dokonce zcela bezděčně zažít *satori*. Toto se také pojí s principem soběstačnosti,

⁶ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 5. ISBN 0-691-01770-0.

⁷ WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 162–163. ISBN 80-900614-8-6.

⁸ *Ibid.*, s. 75.

⁹ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 7. ISBN 0-691-01770-0.

který je často postřehnutelný v metodách zenového buddhismu. Pro učedníka je nejdůležitější osobní zkušenost, musí prozřít svým vlastním úsilím, a tudíž musí být naprosto soběstačný. Nemůže se spoléhat na učení *súter* či svého mistra, že mu ukáží přesnou cestu k probuzení, jelikož nakonec jej může dosáhnout pouze pomocí svých vlastních sil.¹⁰

Jeden z hlavních rozdílů mezi zenem a ostatními buddhistickými směry je to, že v zenu nejsou psané texty tolik podstatné jako v některých jiných buddhistických školách. Na čtení a recitování *súter* a studium textů není zdaleka kladen takový důraz, jako na meditační praxe, poctivou práci, vlastní zkušenosti a na naslouchání příběhům mistrů. Z tohoto důvodu byl zen atraktivní také pro prakticky uvažující osoby, jakými byli například japonští samurajové, kteří se při svém životním stylu nemohli věnovat studiu *súter* v takové míře, jako tomu bylo zvykem u mnichů, a více jim vyhovovala možnost meditací a duchovního rozvoje na základě vlastních zkušeností.

Typická je pro zen také rovnost, která panuje mezi všemi jeho vyznavači, novici i zkušenými zenovými mistry. Samozřejmě mladší a méně zkušení učedníci by stále měli chovat úctu ke svým mistrům či více zkušeným učedníkům, avšak rovnocennost panuje například při účasti na manuální práci, jakou může být sbírání čajových lístků či obdělávání půdy, těchto činností se účastní bez rozdílu všichni.¹¹ Tento přístup vychází z myšlenky, že všichni lidé mohou dosáhnout probuzení, jelikož mají vrozenou buddhovskou přirozenost.¹² Jeden ze slavných a uznávaných zenových mistrů, Ekaku Hakuin¹³ (白隠慧鶴, 1686–1769) tento přístup velmi výstižně zachytil v jedné ze svých básní.

衆生本来仏なり。	<i>Šudžó honrai bucu nari</i>	Lidé jsou původem buddhové.
水と氷の如くにて、	<i>mizu to kóri no gotoku ni te</i>	Voda a led jsou to samé,
水をはなれて氷なく、	<i>mizu wo hanarete kóri naku</i>	bez vody nemůže být led,
衆生の外に仏なし。 ¹⁴	<i>šudžó no soto ni bucu naši</i>	bez člověka nemůže být buddha.

¹⁰ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 8–9. ISBN 0-691-01770-0.

¹¹ *Ibid.*, s. 4.

¹² HIRO, Sačija. *Bukkjó hówa daidžiten*. Tókjó: Suzuki šuppan, 2004, s. 383. ISBN 9784790211099.

¹³ Zenový mistr Ekaku Hakuin je jednou z osobností, jež nejvýznamněji ovlivnily zenový buddhismus. Reformoval školu Rinzai (viz kapitola 1. 2.), která byla ve fázi stagnace, a vrátil se k původním metodám a přísnému tréninku s využitím meditací a rozprav žáků s mistry. Více v kapitolách 1.2. a 4.1.

¹⁴ HIRO, Sačija. *Bukkjó hówa daidžiten*. Tókjó: Suzuki šuppan, 2004, s. 383. ISBN 9784790211099.

Jelikož se ve všech lidech skrývá buddhovská přirozenost, všechny vnímavé bytosti mohou dosáhnout probuzení; v duchovním slova smyslu jsou tak rozdíly mezi lidmi pouze marginální, ve skutečnosti jsou si všechny bytosti rovny.

Je také vhodné uvést, že i když mnoho lidí považuje meditaci za typicky zenový prvek, míra využívání meditační praxe se ve skutečnosti může v různých zenových školách lišit. Přestože je v zenovém buddhismu meditace jedním ze základních způsobů, jak dosáhnout probuzení, různé zenové školy, a dokonce i různí mistři, mají odlišné metody a názory. I přes to, že meditace skutečně je nedílnou součástí zenového buddhismu, existují dva faktory, které je potřeba vzít v úvahu.

První se týká formy meditace. Existují různé způsoby, které jednotliví mistři prosazují, jako je například meditace vsedě nazývaná *zazen*¹⁵ (坐禪), jež je velmi známá, rozšířená a typická pro zen. Za formu meditace však může být považována i jakákoliv rituální činnost. Typická denní činnost v zenovém klášteře je vysoce strukturovaná a všichni mniši mají přesně rozvrženo, co mají kdy dělat.¹⁶ Tak dochází k rutině, u které nemusí přemýšlet nad tím, co dělají, a samostatná každodenní činnost se tak stává určitou formou meditace.

Druhou skutečností, kterou je třeba vzít v potaz, je to, že meditace není typická pouze pro zenový buddhismus. Je velmi důležitou součástí buddhismu samotného, a tudíž je využívána ve všech buddhistických školách.

Na závěr této podkapitoly se tedy pokusím velmi stručně shrnout hlavní body klíčové pro zenový buddhismus. Zjednodušeně lze říci, že „zenový buddhismus je meditační buddhistický směr, který usiluje o intuitivní prozření s cílem porozumět pravé podstatě života a universa.“¹⁷ Tento směr je tedy soustředěn na *satori*, které se však nedá naučit a nelze jej dosáhnout pomocí logického myšlení, můžeme jej pouze intuitivně prožít. Abychom mohli dosáhnout probuzení, musíme se zbavit nepotřebných tužeb a vášní a soustředit se na spirituální rozvoj, který můžeme trénovat rozmluvami, sebezpoznaním a meditací. Ta může být jedinou činností v daném okamžiku, jako například *zazen*, nebo může být realizovaná prostřednictvím každodenních činností, jako je například zametání, konzumace jídla či pití čaje.

¹⁵ *Zazen*, neboli meditace v lotosové pozici, je typem meditace, která má specifická určení správného posedu a technik, jak uvolnit mysl a kontrolovat myšlenky.

¹⁶ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 160. ISBN 03-944-1072-6.

¹⁷ KAWAI, Masatomo. Hakuin to Zenga: Muromači džidai no zensó ga egaku suibokuga to no hikaku ni oite. *Booklet*. 2004, 12, 7–16, s. 7. ISSN 13420607.

Na rozdíl od řady jiných směrů buddhismu, se v zenu neklade velký důraz na studium *súter* jako prostředku k dosažení probuzení. Mnohem důležitější jsou prožitky, zkušenosti a sebepoznání. V zenu se také projevuje myšlenka, že všechny bytosti mají buddhovskou přirozenost, a proto jsou si naprosto rovny. Zen je tudíž přístupný všem zájemcům.

1.2. Historie zenového buddhismu v Japonsku

Zenový buddhismus vznikl kombinací mahájánového buddhismu a taoismu poté, co se mahájánový buddhismus rozšířil v Číně přibližně v 1. století našeho letopočtu a získal si zde značnou oblibu. V této době byl zen jedním z mnoha směrů vycházejících z mahájánového buddhismu, který se šířil v celé jižní Asii. V Číně byl zenový buddhismus zcela přirozeně ovlivněn čínskou kulturou, a proto jsou v něm prvky taoismu obzvláště výrazné.¹⁸

Počátky zenu jsou poněkud nejasné, často se však odkazuje na buddhistickou legendu, podle které Siddhárta Gautama, také zvaný Šákjamuni¹⁹ (釈迦, *Šaka*, 563–483 př. n. l.), držel jednou ve svých prstech květ, a když jej pozoroval, náhle se rozesmál. Pouze jeden z jeho mnoha studentů pochopil význam jeho smíchu. Jednalo se o Mahákášjapu (大迦葉, *Daikašó*, 6. – 5. století př. n. l.), kterému Šákjamuni následně svěřil „pečeť buddhovství“²⁰, jež je základním kamenem buddhismu, a Mahákášjapa se tak stal prvním patriarchou zenu.²¹

Velké zásluhy o rozšíření zenového buddhismu jsou pak připisovány poslednímu z osmadvaceti indických patriarchů zenu, Bodhidharmovi²² (菩提達磨, *Bodaidaruma*, ?–?). Tento legendami opředený buddhistický mnich údajně přinesl

¹⁸ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 3. ISBN 0-691-01770-0.

¹⁹ Šákjamuni byl v pořadí pětadvacátým buddhou, který dosáhl probuzení. Je často označován jako zakladatel buddhismu, obvykle k němu odkazujeme pouze pojmem Buddha. Když dosáhl probuzení, zasvětil řadu žáků do svého učení o „střední cestě“, podle kterého by se cesta k dosažení probuzení měla vyhýbat krajnostem, jako je například extrémní askeze či naopak velká požívačnost. Buddhovo učení si tak získalo velkou oblibu i u laiků. Po jeho smrti měli jeho následníci neshody, jak dále postupovat, a z tohoto důvodu již po jeho smrti začaly vznikat různé formy buddhismu. (NYMBURSKÁ, Dita. *Dějiny japonského myšlení*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, s. 17–20.)

²⁰ Pečeť buddhovství označuje Buddhovo učení o cestě k probuzení.

²¹ DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 68. ISBN 978-1135694746.

²² V japonštině velmi často zkracováno pouze na *Daruma* (達磨). Legenda praví, že Bodhidharma tak dlouho seděl v meditaci, až mu upadly nohy, a odtud pochází podoba známých japonských figurek daruma, které nemají nohy, a vždy, když se položí, jejich těžiště je opět vrátí do vertikální polohy. (WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 96. ISBN 80-900614-8-6.)

kolem 5. či 6. století zenové učení do Číny, kde založil první školu čínského zenu.²³ Přesné údaje o této osobnosti nejsou známy, a tak můžeme vycházet pouze z informací v buddhistických spisech. Tyto informace však nelze historicky doložit, tudíž se obecně předpokládá, že zen pravděpodobně vznikl až v Číně a legendy o jeho indickém původu byly uměle vytvořeny, aby bylo doloženo spojení mezi zenem, indickým buddhismem a historickým Buddhem.²⁴

Zenový buddhismus se v Číně velmi rozšířil a mezi 10. a 11. stoletím se zde stal dominantním odvětvím buddhismu.²⁵ V období dynastie Tchang (618–907) v Číně vzniklo velké množství zenových škol a dvě nejznámější brzy pronikly i do Japonska. Byly to školy Lin-t'i, japonsky Rinzai (臨濟宗, *Rinzaišú*), a škola Cchao-tung, jež se v japonštině nazývá Sótó (曹洞宗, *Sótóšú*). Z Číny se zenový buddhismus rozšířil i do dalších zemí východní Asie, především pak do Koreje a Vietnamu.

Japonci se seznámili se zenem již v obdobích Nara (奈良時代, *Nara džidai*, 710–784) a Heian (平安時代, *Heian džidai*, 794–1185) prostřednictvím tradičních buddhistických škol, které v té době přišly do Japonska, avšak jako samostatný směr jej zde představil až mnich Mjóan Eisai²⁶ (明菴栄西, 1141–1215), který je považován za zakladatele zenového buddhismu v Japonsku.²⁷ Mjóan Eisai chtěl oživit stagnující japonský buddhismus, a tak se rozhodl roku 1168 odcestovat na studijní pobyt do Číny, kde v místních kláštorech studoval nejnovější buddhistické směry.²⁸ Znovu se do Číny vypravil ještě roku 1187, a tehdy se již důkladně věnoval studii nauky školy Rinzai, jež v té době byla v Číně v rozkvětu. Posléze toto učení představil roku 1191 v Japonsku, kdy po návratu do vlasti založil první japonský chrám školy Rinzai, chrám Šófukudži²⁹ (聖福寺, 1195).³⁰

Eisai a jeho nově dovezené učení, které se nejprve potýkalo s odporem řady dalších buddhistických škol v Japonsku, si postupně získali podporu šóguna Minamota

²³ DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 68. ISBN 978-1135694746.

²⁴ WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 94. ISBN 80-900614-8-6.

²⁵ *Ibid.*, s. 115.

²⁶ Původně byl mnichem školy Tendai (天台宗, *Tendaišú*), jejímž ústředním chrámem je Enryakudži (延暦寺) na hoře Hiei. Je také znám jako Eisai Zendži (栄西禅師), čili jako „Mistr zenu Eisai“. Mimo jiné dovezl do Japonska také sazenice čínského čaje, viz kapitola 5.1.

²⁷ DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 138–140. ISBN 978-1135694746.

²⁸ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 48. ISBN 03-944-1072-6.

²⁹ Nachází se na ostrově Kjúšú (九州), v prefektuře Fukuoka (福岡県, *Fukuoka-ken*). Je považován za nejstarší zenový chrám v Japonsku.

³⁰ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 49. ISBN 03-944-1072-6.

no Joriieho (源頼家, 1182–1204) a dalších členů jeho válečné šlechty. V roce 1215 tak mohl založit další chrám školy Rinzai v tehdejší sídelní městě šógunátu³¹, Kamakuře (鎌倉市, *Kamakura-ši*).³² V této době již Eisai vynakládal na šíření zenu v Japonsku velké úsilí a mimo jiné sepsal i spis *Šíření zenu pro ochranu země* (興禪護国論, *Kózen gokokuron*, 1198), v němž nejenom představoval samotný zenový buddhismus, ale snažil se jeho prostřednictvím oživit zájem i o buddhismus jako takový.³³

Učení zenu, které klade důraz spíše na disciplínu a praxi, než na studování spisů, a nabízí tak na první pohled snadnou cestu k probuzení, se rychle rozšířilo mezi japonskými válečníky. Upoutalo je především tím, že svou praktičností odpovídalo jejich válečnému stylu života.

Škola Sótó se dostala z Číny do Japonska až roku 1227, kdy ji zde představil mnich aristokratického původu, Dógen³⁴ (道元, 1200–1253), který je druhou z velkých osobností počátku japonského zenového buddhismu.³⁵ Po svém návratu z Číny založil roku 1244 zenový chrám Eiheidži³⁶ (永平寺) a přispěl k šíření této školy a samotného zenu pomocí několika vlivných spisů, které jsou i v současné době považovány za základy zenového učení. Za jeho nejvýznamnější dílo se považuje *Nazření pokladnice pravého zákona* (正法眼蔵, *Šóbó genzó*, 1231–1253), v němž srozumitelnou japonštinou postupně popisuje základní učení zenu.³⁷ Svou přístupností a srozumitelností se tak na rozdíl od školy Rinzai, která si získala popularitu mezi válečnou šlechtou, stala Sótó oblíbenou školou především mezi prostým lidem.³⁸

Obě školy, Rinzai i Sótó, byly velmi vlivné jak v Číně, tak i v Japonsku, a přes to, že mají společný základ v zenovém buddhismu a podobnou historii, v mnohém se liší.

³¹ Šógun (将軍) je označení pro vojenské velitele, kteří drželi výkonnou moc mezi lety 1192–1867. Sídelní město šóguna bylo vždy správním centrem Japonska, formálně však bylo po celou dobu hlavním městem Japonska Kjóto, v němž sídlil císařský dvůr. Šógunát (幕府, *bakufu*) byl správní systém, ve kterém vojenský velitel držel výkonnou moc v zemi.

³² HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 49. ISBN 03-944-1072-6.

³³ DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 141. ISBN 978-1135694746.

³⁴ Stejně jako mnich Eisai, byl také Dógen původně mnichem buddhistické školy Tendai a buddhistické praxi se věnoval v klášteře Enryakudži, který však opustil po svém návratu ze studijní cesty do Číny. Je znám jako „Mistr zenu Dógen“ (道元禪師, *Dógen zendži*).

³⁵ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 50. ISBN 03-944-1072-6.

³⁶ Dnes je jedním ze dvou hlavních chrámů školy Sótó. Nachází se v prefektuře Fukui (福井県, *Fukui-ken*) na ostrově Honšú (本州). Jsou zde uloženy ostatky Dógena, kterého zde připomíná i jeho památník. (DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 141. ISBN 978-1135694746.)

³⁷ WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 118. ISBN 80-900614-8-6.

³⁸ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 51. ISBN 03-944-1072-6.

Nejvýraznější rozdíl je patrný v metodách používaných na cestě k probuzení, jaké každá škola upřednostňuje. Rinzai i Sótó se shodují v tom, že pro dosažení *satori* jsou důležité jak meditace *zazen*, tak i hádanky *kóan*, avšak zatímco škola Rinzai využívá více *kóanů* a zdůrazňuje jejich význam, škola Sótó je používá méně a mnohem větší důraz klade na meditaci *zazen*.³⁹

Další rozdíl lze najít v náhledu obou škol na probuzení. Zatímco škola Rinzai je zaměřená na „okamžité probuzení“, cílem školy Sótó je dosažení „postupného probuzení“. Nicméně tyto pojmy mohou být zavádějící, jelikož dosažení „okamžitého probuzení“ může trvat velmi dlouho. Adepti mohou meditovat a učit se pomocí *kóanů* většinu svého života, než dosáhnou *satori*, to je však nakonec okamžité v tom smyslu, že člověk zažije uvědomění v jeden jediný moment. Avšak při postupném probuzení se adepti pomocí dlouhých meditací *zazen* pomalu odpoutávají od tohoto světa a získávají vhled do pravé přirozenosti světa. Nedá se však říci, že by tento vhled byl cíl meditace, jelikož samotná meditace se ve škole Sótó rovná stavu, kdy člověk prožívá absolutno. *Satori* a meditace tedy v tomto pojetí znamenají to samé.⁴⁰

Období Kamakura bylo pro rozvoj buddhismu jedno z nejvýznamnějších období. Buddhismus se v této době těšil výrazné podpoře šógunátu, a mohl tak zásadním způsobem ovlivňovat všechny společenské vrstvy. V následujícím období Ašikaga-Muromači Japonsko obnovilo oficiální kontakty s Čínou, které přerušil v 9. století císař Uda (宇多天皇, *Uda tennó*, 867–931) na radu Sugawary no Mičizaneho⁴¹ (菅原道真, 845–903). Vliv čínské kultury na Japonsko byl v této době velmi silný, a to přispělo i k výraznému rozkvětu zenového buddhismu.⁴² Důkazem tohoto vzestupu je vláda šóguna Jošimicua Ašikagy⁴³ (足利義満, 1358–1408), který se zasloužil o stabilizaci politické scény v Japonsku a který velmi podporoval rozkvět japonské kultury a zenového buddhismu. Za jeho vlády získalo mnoho zenových mnichů vysoké vládní úřady a také vzniklo velké množství zenových chrámů a dalších významných staveb,

³⁹ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 48. ISBN 03-944-1072-6.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Sugawara no Mičizane byl významný učenec, básník a politik. Kvůli svému politickému vlivu, byl vnímán mocným rodem Fudžiwarů jako hrozba, a tak po zásahu členů tohoto rodu musel odejít do exilu, kde i zemřel. Dnes je uctíván jako šintoistický bůh učenosti Tendžin (天神). (REISCHAUER, Edwin O. a Albert M. CRAIG. *Dějiny Japonska*. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012, s. 34. ISBN 978-80-7106-513-5.)

⁴² DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 175. ISBN 978-1135694746.

⁴³ Jošimicu Ašikaga byl třetí šógun z rodu Ašikaga. Zasloužil se o ukončení dlouholetého politického schizma zvaného Nanbokučó (南北朝), kdy existoval Severní císařský dvůr a Jižní císařský dvůr, které bojovaly o moc.

jako je například Kinkakudži⁴⁴ (金閣寺, 1397), neboli Zlatý pavilon, jenž byl původně postaven jako šógunovo sídlo, ale po jeho smrti se stal součástí zenového chrámu.⁴⁵ I když byl Jošimicu Ašikaga bez pochyby klíčovou osobností v procesu pozvednutí zenového buddhismu, ještě významnější byly jeho zásluhy o rozvoj zenových umění. Podporoval nejen umění krajinné malby, divadlo *nó*⁴⁶ (能) a poezii, ale projevoval také vážný zájem o čajový obřad a o architekturu japonských zahrad, na jejichž rozvoji se aktivně podílel. Jeho velká záliba v umění a také v zenovém buddhismu vedla k tomu, že obojí šlo velmi často ruku v ruce a zen tak mohl významně ovlivnit různé formy umění. Také jeho vlastní praxe v meditacích *zazen* byla velkou inspirací pro jeho vojenské vazaly, kteří jej v tomto směru často následovali.⁴⁷

Další velice významnou osobností byl vnuk tohoto šóguna, osmý šógun rodu Ašikaga, Jošimasa (足利義政, 1435-1490), jenž po vzoru svého dědečka podporoval rozvoj japonské kultury a nechal postavit zenový chrám zvaný Stříbrný pavilon⁴⁸ (銀閣寺, *Ginkakudži*, 1474).

V následujícím historickém období, Azučí-Momojama, sehrál důležitou roli ve vývoji zenového buddhismu a umění jeden ze tří sjednotitelů Japonska⁴⁹, Hidejoši Tojotomi (豊臣秀吉, 1537–1598). Tojotomi si oblíbil zejména čajový obřad a keramiku⁵⁰ a díky jeho aktivní podpoře byla zpřístupněna zenová umění i prostým lidem.⁵¹

V období Edo získal v Japonsku na oblíbenosti jiný náboženský směr, konfucianismus⁵² (儒教, *džukjó*), a buddhismus byl mezi vládními kruhy spíše upozaděn.

⁴⁴ Zlatý pavilon, který Jošimicu zbudoval v tehdejší hlavní město Kjótu (京都) a skutečně jej nechal pozlatit, vydržel neponičen až do 20. století. Tehdy však podlehl požáru, který založil duševně nemocný mnich. Následně byl zrekonstruován a dnes je součástí světového kulturního dědictví UNESCO.

⁴⁵ DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 179. ISBN 978-1135694746.

⁴⁶ Divadlo *nó* je tradiční japonské divadlo, jež vzniklo koncem 14. století. Často kombinuje drama, tanec i zpěv a charakteristické pro něj je využívání masek.

⁴⁷ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 65. ISBN 03-944-1072-6.

⁴⁸ Stříbrný pavilon je podobně jako Zlatý pavilon zenový chrám nacházející se v Kjótu. Původně měl být pokryt stříbrem, ale kvůli hladomoru a chudobě nezbylo šógunovi dost finančních prostředků k dokončení pavilonu. Tento chrám je velice proslulý především svou důmyslnou zenovou zahradou.

⁴⁹ Nobunaga Oda (織田信長, 1534–1582), Hidejoši Tojotomi a Iejasu Tokugawa (徳川家康, 1543–1616) byli tři významní vojévůdci, kteří se postupně zasloužili o sjednocení Japonska v období válčících knížectví (戦国時代, *Sengoku džidai*, 1467–1573). Po sjednocení země následovalo dlouhé období míru a politici se tak mohli soustředit na budování státu.

⁵⁰ Viz kapitola 5.2.

⁵¹ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 123. ISBN 03-944-1072-6.

⁵² Konfucianismus je soubor filosofických a náboženských myšlenek a morálních, sociálních i politických zásad, které jsou obsaženy v učení čínského filosofa a politika Konfucia. Konfucianismus se zabývá především chováním člověka a klade důraz na nutnost se sebezlepšovat a kultivovat svou osobnost. Klade

Vládnoucí rod Tokugawů se při správě země opíral zejména o neokonfuciánské učence, nicméně zenový buddhismus v té době stále ve společnosti přetrvával a projevoval se především prostřednictvím poezie a čajového obřadu.⁵³

Ačkoliv bylo období Edo známé svou politikou izolace⁵⁴ (鎖国, *sakoku*), ve skutečnosti Japonsko nebylo kompletně izolováno od světa. Po celé toto období pokračoval obchod s Holanďany, a také do Japonska pronikaly nové myšlenkové směry z Číny, jako například zenová škola zvaná Óbaku (黄檗宗, *Óbakušú*, 1661). Poté, co čínští zenoví mistři přivezli učení této školy, poměrně rychle se v Japonsku rozšířilo, a to i přes přísnou vládu Tokugawů, kteří v tehdejší době upřednostňovali konfucianismus.⁵⁵

Škola Óbaku má mnoho společného se školou Rinzai, například obě školy mají obdobný typ asketických praxí, nicméně jejich pojetí probuzení se poněkud liší. Škola Óbaku, na rozdíl od školy Rinzai, připouští obě formy probuzení, okamžité probuzení i probuzení postupné. Prvního z nich mohou dosáhnout velmi talentovaní adepti, většina praktikujících však potřebuje více času a dosahuje probuzení postupně.

Co se týče dosažení *satori*, tato škola využívá jak meditaci *zazen*, tak *kóanů*, uplatňuje se v ní však i praxe invokací jména buddhy Amidy (阿弥陀), takzvaných *nembucu*⁵⁶ (念仏). V této škole však není buddha Amida chápán jako nadřazená bytost, jež slibuje pomoc všem, kteří o ni žádají, ale spíše jako ztělesnění buddhovské přirozenosti, která se skrývá v každé lidské bytosti.⁵⁷

Škola Óbaku také klade větší důraz na studium *súter*, než ostatní dvě školy japonského zenového buddhismu. *Sútry* jsou zde recitovány s čínskou intonací

také velký důraz na lojalitu vůči rodičům a vůči svému vládci a stávající moci. Do Japonska byl přivezen přibližně na počátku 5. století. (NYMBURSKÁ, Dita. *Dějiny japonského myšlení*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, s. 83–88.)

⁵³ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 125–126. ISBN 03-944-1072-6.

⁵⁴ Politiku izolace vyhlásil roku 1639 šógun Iemicu Tokugawa (徳川家光, 1604–1651) a zrušena byla až roku 1854, kdy byla japonská vláda donucena otevřít japonské přístavy. Iemicu zavedl tuto politiku především kvůli obavám z cizinců a z křesťanství. Říká se, že země byla naprosto uzavřena, ve skutečnosti však existovaly výjimky, jako například pokračující obchodní styky s Holandskem a s Čínou.

⁵⁵ DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 229. ISBN 978-1135694746.

⁵⁶ *Nembucu* je vzývání buddhy Amidy, které je praktikováno v některých mahájánových školách. Toto vzývání se překládá slovy: „Vzývám Tě, buddho Amido.“ (南無阿弥陀仏, *Namu Amida bucu*). V Japonsku se *nembucu* stalo populární praxí ve školách Čisté země, které učí, že recitováním *nembucu* lze dospět k osvobození od strastiplné pozemské existence. (NYMBURSKÁ, Dita. *Dějiny japonského myšlení*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, s. 35.)

⁵⁷ DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 230. ISBN 978-1135694746.

a přednes je doprovázen čínskými hudebními nástroji. Je tudíž patrný vliv čínské kultury na tuto školu.⁵⁸

I přes to, že se do Japonska dostal tento nový směr zenového buddhismu, konfucianismus byl vládou stále upřednostňován. Za určitý přelom ve vývoji zenu lze však považovat působení zenového mistra Ekakua Hakuina, který reformoval školu Rinzai a znovu prosadil původní dlouhé meditace a praxi *kóanů*. Je také autorem jednoho z nejznámějších *kóanů* vůbec: „Jak zní tlesknutí jednou rukou?“ (隻手音声, *sekišu ondžó*).⁵⁹

Dumoulin⁶⁰ stručně shrnul Hakuinův důraz na přísnou meditační praxi, bez které podle něj není možné dosáhnout skutečného probuzení: „Soustředěně trénovat znamená vzdát se všech vášní a myšlenek a eliminovat všechny tužby; dokonce i touhu po probuzení či po Čisté zemi, poněvadž tyto skutečnosti nejsou ničím jiným než vizí naší vlastní podstaty.“⁶¹

I když Hakuin uznával i mistry, kteří dosáhli probuzení prostřednictvím *nembucu*, považoval tuto metodu za příliš snadnou a domníval se, že praxe *kóanů*, které jsou psychicky náročné, vede k dosažení mnohem intenzivnějšího prožitku *satori*.⁶²

Hakuin tímto položil základy pro další vývoj japonského zenového buddhismu a jeho vliv byl znatelný i v pozdějších fázích rozvoje zenu.⁶³ Nicméně i přes Hakuinův vliv zen již nikdy neměl v japonské společnosti tak výsadní postavení jako v obdobích Kamakura a Ašikaga-Muromači.⁶⁴ Na druhou stranu se však v období Edo stal mnohem přístupnějším a srozumitelnějším pro prostý lid a pronikl tak do každodenního života.⁶⁵

V současné době v Japonsku existují tři velké zenové školy: škola Sótó, Rinzai a Óbaku, z nichž Sótó je škola největší a Óbaku nejmenší. Po druhé světové válce začali japonští zenoví mistři⁶⁶ často cestovat do západních zemí, kde předávali a vysvětlovali

⁵⁸ DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 230. ISBN 978-1135694746.

⁵⁹ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 127. ISBN 03-944-1072-6.

⁶⁰ Heinrich Dumoulin (1905–1995) byl německý teolog a profesor filozofie a historie na Univerzitě Sofia (上智大学, *Džóči daigaku*) v Tokiu. Byl také známý odborník na zenový buddhismus.

⁶¹ DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 256. ISBN 978-1135694746.

⁶² *Ibid.*, s. 256–257.

⁶³ *Ibid.*, s. 242.

⁶⁴ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 127. ISBN 03-944-1072-6.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 127–128.

⁶⁶ Za největšího propagátora zenového buddhismu v západních zemích se považuje Daisetz T. Suzuki.

zenovou nauku. Zájem o zenový buddhismus v těchto zemích tak postupně čím dál více roste.⁶⁷

1.3. Zen a umění

Je již zřejmé, že zenový buddhismus měl velice zásadní vliv na japonská umění a pronikl téměř do všech oblastí života japonského národa. Jeho vliv se odráží jak v umění, tak i v jazyce, řemeslné činnosti a i v myšlení Japonců.⁶⁸ To bylo možné nejen díky zenovým mistrům, o nichž jsme mluvili v předchozí kapitole, ale i díky jiným literátům a umělcům. Mezi nejvýznamnější patří například básník Bašó⁶⁹ (松尾芭蕉, *Macuo Bašó*, 1644–1694) či mistr japonské tušové malby (墨絵, *sumie*) Tójó Seššú⁷⁰ (雪舟等楊, 1420–1506). Umělecká díla těchto a dalších tvůrců, kteří byli ovlivněni zenovým buddhismem, tak určitou formou zprostředkovávala zenové učení jejich současníkům i dalším generacím.

V době Kamakura a Ašikaga-Muromači, se zen studoval téměř výhradně v zenových chrámech, kde také nejčastěji probíhala umělecká tvorba. Mnozí mniši cestovali do zahraničí, zejména do Číny, jako vládní stipendisté, a svého pobytu využívali také k tomu, aby se naučili nová umění, jež se rozvíjela na kontinentě. Mniši se tak stávali zároveň i básníky, výtvarníky, mistry čaje a tak podobně.⁷¹ Díky tomu vznikala řada děl přímo v zenových klášterech.

Zenoví mistři také často vyjadřovali své myšlenky a nápady pomocí uměleckých děl a jak podotýká Watts⁷², způsob, jakým se zen projevuje v uměleckých dílech, poskytuje „nejpřímější přístup k jeho pochopení“⁷³. Neoblíbenější mezi mistry zenu

⁶⁷ DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963, s. 234. ISBN 978-1135694746.

⁶⁸ WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 117. ISBN 80-900614-8-6.

⁶⁹ Bašó, vlastním jménem Manefusa Macuo (松尾宗房), byl všestranně nadaný japonský umělec a následovník zenu; dnes je uznáván jako jeden z nejznámějších japonských básníků. Je také považován za zakladatele japonské básnické formy haiku. (HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 153. ISBN 03-944-1072-6.)

⁷⁰ Seššú, který pocházel ze samurajského rodu Oda (小田), je jedním z nejslavnějších mistrů tušové malby. Podobně jako Bašó byl velmi ovlivněn zenovým buddhismem a během studijního pobytu v Číně se také důkladně seznámil s čínskou kulturou. Věnoval se především krajinomalbě, nevyhýbal se však ani portrétům a jiným stylům. Více viz kapitola 4.1. (HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 98–99. ISBN 03-944-1072-6.)

⁷¹ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 28. ISBN 0-691-01770-0.

⁷² Alan Wilson Watts (1915–1973) byl britský filozof, básník a spisovatel a podobně jako Suzuki byl známý odborník na zenový buddhismus a další východní směry a nauky.

⁷³ WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 181. ISBN 80-900614-8-6.

byla tušová malba, jelikož nejpříměji vystihuje prvky a učení zenového buddhismu.⁷⁴ Malba byla často doprovázena i básní a kaligrafií, obdobně jako byl čajový obřad doprovázen *ikebanou*, keramikou či obrazy a kaligrafií. Jednotlivé formy umění tak byly obvykle značně propojeny.

Umělecké a řemeslné dovednosti se předávaly podobným způsobem, jakým se předávalo učení zenu, tedy z mistra na žáka. Zenoví mistři svým žákům pomáhali dojít k probuzení, ale nikdy je nemohli naučit, jak jej dosáhnout. Podobný princip byl používán například i u tušové malby, kdy umělec maloval bez přímého mistrova vedení, spontánně a bez použití mysli; umělec musel být soběstačný a spoléhat se na své vlastní síly.⁷⁵ Inspirace tak nebyla výsledkem plánování a promyšlení, ale přicházela náhle, neočekávaně, během triviální činnosti, podobně jako *satori*.⁷⁶ Umělecká díla inspirovaná zenem jsou bezprostřední a většinou okamžitá zachycení světa.⁷⁷

Typické pro tato díla je také to, že v nich nenalezneme náboženské či společenské motivy. Zenové umění spíše zachycuje přírodu a snaží se o symbolické zobrazení světa.⁷⁸ Existují samozřejmě výjimky v podobě vyobrazení patriarchů buddhismu či dalších významných a inspirativních zenových mistrů, nicméně ve srovnání s přírodní tematikou děl, nejde o tak častý jev.

Napodobování přírody lze pozorovat například i v japonských zahradách⁷⁹. Architekti se snaží dosáhnout co nejpřirozenějšího vzhledu zahrad, aby tak lidský zásah nebyl téměř znatelný.⁸⁰ Tudíž i když jsou zahrady uměle vytvořeny, vypadají, jako by jejich jednotlivé útvary vznikly samovolně a lidé je jen mírně upravili.

Dalším prvkem typickým pro zenová umění je využití prázdných míst. Tato technika se objevuje velmi často například v malířství. Prázdná místa přitom nepůsobí jako nevyužitá pozadí, nýbrž jako součást samotné malby. Suzuki⁸¹ tuto techniku nazývá „one-corner style“, volně přeloženo se jedná o „techniku jednoho

⁷⁴ MUNSTERBERG, Hugo. *Zen and Art. Art Journal*. College Art Association, 1961, 20(4), 198–202, s. 198. DOI: 10.2307/774379. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/774379?origin=crossref>

⁷⁵ WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 205. ISBN 80-900614-8-6.

⁷⁶ MUNSTERBERG, Hugo. *Zen and Art. Art Journal*. College Art Association, 1961, 20(4), 198–202, s. 199. DOI: 10.2307/774379.

⁷⁷ WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 208. ISBN 80-900614-8-6.

⁷⁸ MUNSTERBERG, Hugo. *Zen and Art. Art Journal*. College Art Association, 1961, 20(4), 198–202, s. 202. DOI: 10.2307/774379.

⁷⁹ Blíže viz 3. kapitola.

⁸⁰ WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 203. ISBN 80-900614-8-6.

⁸¹ Daisetz T. Suzuki je pseudonym japonského filozofa a esejisty Suzukiho Daiseia Teitaró (鈴木大拙 貞太郎, 1870–1966). Suzuki je japonský filozof a esejista, který se stal velmi uznávaným odborníkem na buddhismus a zenový buddhismus. Jeho publikace měly velký vliv na šíření buddhistického učení na Západě.

rohu“. To znamená, že stačí namalovat například pouhou rybářskou loďku do rohu plátna a prázdnota kolem navodí pocit rozlehlého oceánu, který ji obklopuje.⁸² Stačí pár tahů štětcem a autor dokáže probudit celou plochu k životu. Tento styl souvisí se zenovým přístupem, který se při cestě k probuzení obejde bez zbytečného vysvětlování, úvah či komentářů.⁸³

Obdobný styl lze zpozorovat i v japonské poezii, kdy se básníci vyjadřují pomocí krátkých průpovědí, které „nic nevypovídají“, ale pouze popisují přítomný okamžik, každodenní prožitky a vjemy.⁸⁴ I v těchto verších lze nalézt „prázdný prostor“, který je vyjádřen absencí myšlenek, poněvadž se zde nemáme snažit o analýzu básníkovy sdělení, ale stačí pouze vnímat to, co nám tyto verše zachycují. V 17. století japonští básníci dovedli tento styl k dokonalosti v podobě krátkého trojverší o sedmnácti slabikách, jež je v současnosti znám pod označením *haiku* (俳句). Tato básnická forma vyjadřuje okamžik stručně a výstižně, bez nadbytečných slov, a popisuje svět „takový jaký je“, což je v japonštině označováno výrazem *sono mama* (そのまま).⁸⁵

V japonském výtvarném umění, architektuře či uměleckých řemeslech se také velmi často objevuje asymetrie, což západním laikům může připadat kuriózní, nicméně asymetrie společně s opomíjením geometrických tvarů má přímou souvislost s technikou jednoho rohu a se spontánností a absencí myšlenek, což jsou prvky příznačné pro zenový buddhismus. Velmi významným způsobem se tento jev projevuje v japonské architektuře. I když základy staveb, ať už se jedná o velké buddhistické chrámy či malé čajové chýše, mohou být symetrické a geometrické, jejich vnitřní kompozice či doplňující prvky jsou velmi často rozloženy asymetricky, působí tak neuspořádaně a rozbíjí tak ucelenost stavby.⁸⁶ To se týká například rozložení kamenů v zenových zahradách, nebo také rozmístění náčiní a dekoračních děl v čajových chýších.⁸⁷

Je tedy zřejmé, že mezi zenovým buddhismem a japonským uměním existovalo po dlouhou dobu velmi úzké spojení. Zenoví mistři byli často autory slavných uměleckých děl a jasný vliv zenu je patrný i v užitých technikách a stylech sekulárních

⁸² SUZUKI, Daisei. *Zen to Nihon bunka*. Vyd. 3. Tókyó: Iwanami Šoten, 2015, s. 13. ISBN 40-040-0020-3.

⁸³ WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 186. ISBN 80-900614-8-6.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 189–190.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 190–192.

⁸⁶ SUZUKI, Daisei T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 26. ISBN 0-691-01770-0.

⁸⁷ Více viz kapitola 2.2. a 3.2.

autorů. Dále lze v japonském umění zpozorovat zjednodušování, asymetrii, prázdný prostor, spontánnost, prostotu a inspiraci přírodou, přičemž všechny tyto motivy mají spojitost s učením zenu. V japonské kultuře a umění se tedy jasně projevuje řada rysů, které nepochybně pochází ze zenového buddhismu.

2. Čajový obřad

Tato kapitola je věnována velmi významné tradiční složce japonské kultury, a tou je čajový obřad, který se v japonštině označuje pojmem *čanoju* (茶の湯), *čadó* (茶道) nebo také *wabiča* (わび茶).⁸⁸ V první části bude popsán původ čaje, jak pronikl do Japonska a jak se zde následně začal formovat čajový obřad. V další podkapitole pak bude popsán jeho další vývoj a spojitost se zenovým buddhismem.

2.1. Příchod čaje do Japonska

Ačkoliv je čaj často spojován s Japonskem a právě v něm prošel čajový obřad největší proměnou, původně pochází z Číny a v Japonsku byl představen až na začátku období Heian. V této době často cestovaly japonské delegace, které mnohdy doprovázeli buddhističtí mniši, do Číny, aby navazovali obchodní vztahy a umožňovali kulturní výměnu. Z těchto cest si Japonci přiváželi různé artefakty a nauky, mimo jiné právě i čaj.⁸⁹ Ten byl v této době používán především jako léčivý nápoj nebo prostředek k udržení bdělosti během meditací, ale brzy si získal oblibu i pro svou chuť. Nicméně zpočátku byl čaj rozšířený pouze mezi mnichy a vysokou aristokracií, mezi prostý lid se rozšířil až v mnohem pozdější době.⁹⁰

Jak píše Kakuzó Okakura⁹¹ (岡倉覚三, 1862–1913), pití čaje bylo oblíbené ve vyšší společnosti už v 8. století, přesněji za vlády císaře Šómu (聖武天皇, *Šómu tennó*, 701–756⁹²). Císař, který byl velmi oddaný buddhistickému učení, tehdy svolal buddhistické mnichy, aby se zúčastnili náboženského obřadu, o kterém však nejsou

⁸⁸ *Čanoju* znamená doslova „horká voda na čaj“, *čadó* se překládá jako „cesta čaje“ a *wabiča* je druh čajového obřadu, který je v Japonsku nejběžněji praktikován a tudíž jde v tomto případě o synekdochu, kdy se název dílčí části může přenést na název celku. Pojem *čanoju* je však nejrozšířenější a z tohoto důvodu bude pro účely této práce využíván nejčastěji.

⁸⁹ YAMASHITA, Noboru. *The Development of Tea in Japan from Kissa to Chanoyu: The Relationship between the Warrior Class and Tea. Nagasaki daigaku gengo kjóiku kenkjú sentá ronšú*. 2016, s. 84.

⁹⁰ OKAKURA, Kakuzó. *The Book of Tea*. London: Penguin Classics, 2016, s. 18–19. ISBN 978-0-241-25135-5.

⁹¹ Okakura Kakuzó, též známý jako Okakura Tenšin (岡倉天心), byl japonský učenec, který vyzdvihoval asijské umění, které bylo v jeho době opomíjeno, poněvadž Japonci byli více zaujati uměním západním. Mezi jedno z jeho nejvýznamnějších děl patří *Knih o čaji*, kde zdůrazňuje význam čaje a čajového obřadu v životě Japonce.

⁹² Císař Šómu vládl od roku 724 do roku 749, kdy abdikoval ve prospěch své dcery, princezny Takano (高野, 718–770), jež po korunovaci přijala jméno Kóken. Tento císař je znám tím, že významně podporoval buddhismus.

dochovány podrobnější informace. Je ovšem jisté, že během tohoto obřadu pili přítomní čaj dovezený z Číny.⁹³

Na přelomu 8. a 9. století byly v Japonsku zaznamenány i první pokusy o pěstování čaje. Proslulý buddhistický mnich Saičó, jenž byl již zmíněn v první kapitole jako zakladatel školy Tendai, si přivezl čajová semínka z Číny, kde jako vládní stipendista studoval buddhismus. Po svém návratu do Japonska na počátku 9. století založil první čajovou plantáž v zemi, nedaleko proslulého kláštera Enrjakudži⁹⁴ (延暦寺), který Saičó o několik let dříve založil.⁹⁵

Ačkoliv není přesně známo, kdy tato další událost proběhla, považuje se za jisté, že někdy během 8. až 9. století navštívil císař Saga (嵯峨天皇, *Saga tennó*, 786–842) klášter, jehož opatem byl mnich Eičú (永忠, 743–816), a zmíněný mnich císaře pohostil čajem.⁹⁶ Císař Saga si tento nápoj natolik oblíbil, že se následně zasloužil o rozšíření pěstování čaje v Japonsku a pití čaje si časem získalo oblibu i mezi ostatními členy císařského dvora.⁹⁷

Nicméně, jak již bylo popsáno v úvodu do historie zenu, když v 9. století císař Uda přistoupil na doporučení svého čínského ambasadora Sugawary no Mičizaneho na to, aby Japonsko kvůli vnitřní politické nestabilitě čínské vlády upustilo od všech oficiálních kontaktů s Čínou, byl přerušen, až na výjimky, i vzájemný obchod a tak ustal i dovoz čaje.⁹⁸ Čaj se sice stále v Japonsku pěstoval, ale pouze ve velmi omezeném množství. V důsledku tohoto rozhodnutí tak Japonsko přerušilo dlouholeté přejímání znalostí a dovedností z čínské kultury.⁹⁹

Další přelomový bod přišel v roce 1191, kdy se Mjóan Eisai, buddhistický mnich a zakladatel buddhistické školy Rinzai v Japonsku se kterým jsme se již setkali v 1. kapitole, vrátil ze své cesty do Číny. Během pobytu v Číně studoval také zenový buddhismus, jehož součástí bylo i obřadné pití čaje vždy před a po meditaci, a dovezl

⁹³ OKAKURA, Kakuzo. *The Book of Tea*. London: Penguin Classics, 2016, s. 27. ISBN 978-0-241-25135-5.

⁹⁴ Klášter Enrjakudži byl postaven roku 788 na hoře Hiei. Je ústředním sídlem buddhistické školy Tendai a studovali zde zakladatelé mnoha dalších buddhistických škol, jako například zakladatelé škol Čisté země (viz kapitola 3.1.), Rinazi či Sótó. Lze jej tedy nepochybně označit za jeden z nejvýznamnějších klášterů v Japonsku.

⁹⁵ YAMASHITA, Noboru. *The Development of Tea in Japan from Kissa to Chanoyu: The Relationship between the Warrior Class and Tea. Nagasaki daigaku gengo kjóiku kenkjú sentá ronšú*. 2016, s. 85.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ SHIVELY, Donald H. a William H. MCCULLOUGH. *The Cambridge history of Japan: Volume 2 Heian Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 84. ISBN 05-212-2353-9.

⁹⁹ Japonsko znovu začalo obnovovat styky s Čínou až ve 14. století.

zpět do Japonska práškový, vysoce povzbuzující čaj *mačča*¹⁰⁰ (抹茶) a sazenice dalších ušlechtilých čajů, které zasadil na několika místech poblíž tehdejšího hlavního města Kjóta.¹⁰¹ Je proto považován za člověka, který přivezl tradici čaje do Japonska a dále ji zde kultivoval, a to i přes to, že čaj byl již v Japonsku známý dříve.¹⁰²

Eisaiův vliv na šíření pití čaje je doložitelný také díky jeho spisu *O pití čaje a prodloužení života* (喫茶養生記, *Kissa jódžóki*, 1211), který daroval samotnému kamakurskému šógunovi Minamotovi no Sanemotovi (源実朝, 1192–1219), který byl pověstný častým pitím alkoholu. Čaj se pro něho poté stal lékem, který mu pomáhal léčit následky přílišné konzumace alkoholu.¹⁰³ V tomto pojednání Eisai zdůrazňuje požívání čaje především kvůli jeho prospěšnosti pro zdraví a představuje jeho pití jako způsob, jak dosáhnout dlouhověkosti.¹⁰⁴ Podrobně zde popisuje, jak čaj působí na pět lidských orgánů, obzvláště pak na srdce, proti jakým nemocem a neduhům pomáhá a vysvětluje vhodné dávkování. Čaj si díky Eisaiovi a zenovému buddhismu postupně získal oblibu i mezi příslušníky vojenské šlechty, kteří se především od 14. století výrazně zasloužili o jeho další šíření a upevnění jeho postavení v životech Japonců.¹⁰⁵

2.1.1. Vznik čajového obřadu

Spolu s čajem byl do Japonska přivezen i postup jeho přípravy, který byl vázán určitými pravidly zavedenými čínskými buddhistickými mnichy. Tato obřadná příprava čaje se v této době občas nazývala „čajový obřad“, ale zatím se ještě nedalo mluvit o takovém čajovém obřadu, jaký známe dnes.

Některé prvky čajového obřadu byly přejaty z Číny již dříve a v Eisaiově době tak již existoval tzv. klášterní čajový obřad¹⁰⁶. Jak již bylo zmíněno, Japonsko v 9. století přerušilo oficiální kontakty s Čínou a během této doby se čajový obřad v Japonsku vyvíjel nezávisle na čínských kořenech.

¹⁰⁰ Čaj *mačča*, často známý také v anglické transkripci jako *matcha*, je právě tím čajem, který se v pozdější době začal používat během čajového obřadu.

¹⁰¹ YAMASHITA, Tandanori. Japanese Tea Ceremony. *Harvard Asia Pacific Review*. 2005, 7(2), s. 10–11.

¹⁰² REIDER, Noriko Tsunoda. Chanoyu: Following Ceremony to a Tea. *Phi Kappa Phi Forum*. 2015, 95(1), s. 32–33.

¹⁰³ YAMASHITA, Noboru. The Development of Tea in Japan from Kissa to Chanoyu: The Relationship between the Warrior Class and Tea. *Nagasaki daigaku gengo kjóiku kenkjú sentá ronšú*. 2016, s. 86.

¹⁰⁴ REIDER, Noriko Tsunoda. Chanoyu: Following Ceremony to a Tea. *Phi Kappa Phi Forum*. 2015, 95(1), s. 32–33.

¹⁰⁵ YAMASHITA, Noboru. The Development of Tea in Japan from Kissa to Chanoyu: The Relationship between the Warrior Class and Tea. *Nagasaki daigaku gengo kjóiku kenkjú sentá ronšú*. 2016, s. 86.

¹⁰⁶ WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 200. ISBN 80-900614-8-6.

Na konci 14. století se pak v Japonsku čaj začal rozmáhat díky vlivu šógunů z rodu Ašikagů, kteří se opět začali zajímat o čínskou kulturu. Od této doby začal čajový obřad sloužit spíše jako prostředek společenské zábavy, než jako forma meditace, jak tomu bylo zpočátku.¹⁰⁷ Obřad zlidověl a stal se populární formou rozptýlení především mezi vojenskými veliteli a bohatými obchodníky, pro které byl příležitostí k dohodnutí obchodu či vymýšlení vojenských strategií.¹⁰⁸ V 15. století byl šógunem Jošimasou Ašikagou (足利義政, 1436–1490) čajový obřad oficiálně ustanoven jako nezávislý světský rituál.¹⁰⁹ Typické bylo, že čajový obřad začal být příležitostí k vychutnávání si i dalších forem umění. Často byl doprovázen například výstavou obrazů, kaligrafie nebo různých čajových potřeb.¹¹⁰

Doba vlády rodu Ašikaga však nebyla soustředěná pouze na rozvoj kultury, jelikož Ašikagové museli řešit důležité politické záležitosti. Ne všechna knížata *daimjó*¹¹¹ (大名) byla k Ašikagům loajální a v této době probíhalo mnoho politických zvratů a válečných střetů mezi vůdci jednotlivých japonských provincií, kteří přestávali respektovat císaře a jeho dvůr. Odbojnější byla ta knížata, jejichž provincie se nacházely dále od hlavního města. Jejich lokální obchod a ekonomika vzkvétaly a tudíž tato knížata toužila po větší autonomii a větším území. Tato léta se nazývala obdobím válčících knížetství a tato chaotická doba, ve které se téměř nepřetržitě válčilo, měla velký vliv i na čajový obřad.

Jelikož se v tomto čase převratů a náhlých změn začal objevovat fenomén *gekokuđzó* (下克上), což znamená „níže postavený vítězí nad výše postaveným“, začaly se lehce stírat hranice mezi společenskými vrstvami a postavení lidí už nebylo striktně určeno, ale dalo se i změnit. Tudíž například i člověk z poměrně chudých poměrů se mohl stát mocným vojevůdcem. Toto se projevilo i u čajového obřadu, kterého se v té době již směli účastnit lidé různých sociálních statusů a všichni účastníci se k ostatním museli chovat jako k sobě rovným.¹¹²

¹⁰⁷ REIDER, Noriko Tsunoda. Chanoyu: Following Ceremony to a Tea. *Phi Kappa Phi Forum*. 2015, 95(1), 32–33.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ OKAKURA, Kakuzo. *The Book of Tea*. London: Penguin Classics, 2016, s. 27–28. ISBN 978-0-241-25135-5.

¹¹⁰ YAMASHITA, Tandanori. Japanese Tea Ceremony. *Harvard Asia Pacific Review*. 2005, 7(2), 10–11.

¹¹¹ Knížata *daimjó* byli šlechtici formálně podřízeni císaři, kteří však byli zároveň i nezávislí páni svých provincií. V období válčících knížetství jednotliví *daimjóové* bojovali proti sobě za účelem získat území a větší moc.

¹¹² REIDER, Noriko Tsunoda. Chanoyu: Following Ceremony to a Tea. *Phi Kappa Phi Forum*. 2015, 95(1), s. 32–33.

V době, kdy Japonsko přerušilo kontakty s Čínou, se tedy čajový obřad vyvíjel samostatně a během této doby se poněkud vzdálil od své původní podoby. Nebyl již využíván pouze jako součást náboženských úkonů či při meditaci, ale rozšířil se i mezi nižší společenské vrstvy. Stal se poněkud okázalou záležitostí a především lidé s vyšším sociálním postavením mohli jeho prostřednictvím demonstrovat svou moc a bohatství nashromážděné ve formě uměleckých sbírek.¹¹³ A právě této okázalosti se snažil oprostít Šukó Murata¹¹⁴ (村田珠光, 1423–1502), zenový buddhistický mnich a zakladatel již zmíněné formy čajového obřadu *wabiča*.¹¹⁵ O samotném Muratovi není příliš známo, ale výrazně se proslavilo jeho vyzdvihování střízlivé a nedokonalé krásy. Tvrdil, že čajový obřad by měl být prostší, skromnější a intimnější, než jak byl praktikován Ašikagy.¹¹⁶ Místo drahého čínského porcelánu, by se spíše měla využívat levnější japonská keramika a zároveň by hlavní náplní obřadu nemělo být znalecké hodnocení čínského porcelánu a dalšího náčiní, podstatná by měla být pouze samotná příprava a následné pití čaje.¹¹⁷ Obřad má probíhat v malé čajové místnosti (数寄屋, *sukija*), kam se nevtěsna více než pět lidí, aby spolu mohli poklidně komunikovat prostřednictvím čaje.¹¹⁸ Tato myšlenka se stala velmi významnou, avšak k jejímu uplatnění došlo až po smrti Muraty.

Žák Muraty, Džóó Takeno (武野紹鷗, 1502–1555), šel ve stopách svého učitele, propracovával jeho učení a sám se stal velice uznávaným čajovým mistrem. Tento bohatý obchodník z velice významného města Sakai¹¹⁹ byl například prvním, kdo v čajové místnosti vyvěsil japonské kaligrafické svitky místo tradičních čínských, čímž se, po vzoru svého mistra, odvracel od nekritického obdivování čínského umění,

¹¹³ YAMASHITA, Tandanori. Japanese Tea Ceremony. *Harvard Asia Pacific Review*. 2005, 7(2), s. 10–11.

¹¹⁴ Jméno tohoto čajového mistra se také často vyslovuje jako Džukó Murata, avšak známější čtení jeho křestního jména je Šukó.

¹¹⁵ YAMASHITA, Noboru. The Development of Tea in Japan from Kissa to Chanoyu: The Relationship between the Warrior Class and Tea. *Nagasaki daigaku gengo kjóiku kenkjú sentá ronšú*. 2016, s. 88.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ SANMIGUEL, Ines. Chadō Urasenke From Japan to Latin America. *Teikyō kokusai bunka* [online]. 2006, 19(1), 59–73 [cit. 2017-02-08], s. 62. Dostupné z: <https://appsv.main.teikyō-u.ac.jp/tosho/isanmiguel19.pdf>

¹¹⁹ Sakai (堺市, *Sakai-ši*) je město ležící v nynější prefektuře Ósaka. Již od středověku slouží jako důležitý námořní přístav. Díky zdejšímu obchodu se město stalo během éry Ašikaga-Muromači a v období válčících knížectví jedním z nejbohatších japonských měst a zároveň i centrem kulturního dění. Proto většina klasických čajových mistrů, jako Džóó Takeno a Sen no Rikjú, pocházejí z tohoto města.

jak tomu bylo u čajového obřadu zvykem.¹²⁰ Od té doby se japonské svitky staly preferovaným dekoračním prvkem v čajových místnostech.

Avšak byl to až žák Takenoa, mistr čaje Sen no Rikjū (千利休, 1522–1591), který se stal nejznámějším představitelem směru *wabiča*.¹²¹ Zdokonalil čajový obřad do takové podoby, jakou známe dnes, a díky němu se tento směr stal velmi populární nejdříve mezi prostými lidmi a následně i mezi šlechtou.¹²²

Sen no Rikjū, původně obchodník pocházející z města Sakai, byl natolik úspěšný, že se stal čajovým mistrem ve službách dokonce dvou ze tří slavných sjednotitelů Japonska, dvanáct let sloužil u Nobunagy Ody (織田信長, 1534–1582) a později devět let u Hidejošiho Tojotomiho.¹²³ Oba tito sjednotitelé měli velký vliv na vývoj čajového obřadu.

Nobunaga Oda přejal kulturu čaje, kterou zavedli a šířili Ašikagové jako symbol kultivovanosti a umělecké vytríbenosti, a využil tak obřad k demonstrování stejné úrovně a moci, jakou měli jeho předchůdci.¹²⁴ Při různých příležitostech vystavoval svoje rozsáhlé sbírky čajové keramiky, svitků a dalších uměleckých předmětů používaných během obřadu. Oda jej tak užíval jako prostředek k posílení své politické moci a upevnění pozice vojenského vládce Japonska. Nepřímo tím však posílil i význam samotného čajového obřadu, který se tak stal velmi významnou formou umění.¹²⁵

Když Tojotomi získal post japonského vůdce, rozhodl se pokračovat v „čajové politice“ svého předchůdce Ody a ponechal ve své blízkosti i původní Odovy čajové mistry, z nichž jeden byl již zmíněný Sen no Rikjū.¹²⁶ Tojotomi si jej natolik oblíbil, že ho povýšil na svého hlavního čajového mistra a později se Sen no Rikjū stal

¹²⁰ YAMASHITA, Noboru. The Development of Tea in Japan from Kissa to Chanoyu: The Relationship between the Warrior Class and Tea. *Nagasaki daigaku gengo kjōiku kenkjū sentā ronšū*. 2016, s. 91.

¹²¹ SANMIGUEL, Ines. Chadō Urasenke From Japan to Latin America. *Teikyō kokusai bunka* [online]. 2006, 19(1), 59–73 [cit. 2017-02-08], s. 64. Dostupné z: <https://appsv.main.teikyo-u.ac.jp/tosho/isanmiguel19.pdf>

¹²² YAMASHITA, Noboru. The Development of Tea in Japan from Kissa to Chanoyu: The Relationship between the Warrior Class and Tea. *Nagasaki daigaku gengo kjōiku kenkjū sentā ronšū*. 2016, s. 89.

¹²³ SANMIGUEL, Ines. Chadō Urasenke From Japan to Latin America. *Teikyō kokusai bunka* [online]. 2006, 19(1), 59–73 [cit. 2017-02-08], s. 63. Dostupné z: <https://appsv.main.teikyo-u.ac.jp/tosho/isanmiguel19.pdf>

¹²⁴ YAMASHITA, Noboru. The Development of Tea in Japan from Kissa to Chanoyu: The Relationship between the Warrior Class and Tea. *Nagasaki daigaku gengo kjōiku kenkjū sentā ronšū*. 2016, s. 93.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ SANMIGUEL, Ines. Chadō Urasenke From Japan to Latin America. *Teikyō kokusai bunka* [online]. 2006, 19(1), 59–73 [cit. 2017-02-08], s. 66. Dostupné z: <https://appsv.main.teikyo-u.ac.jp/tosho/isanmiguel19.pdf>

i Tojotomiho nejdůvěrnějším poradcem.¹²⁷ Toto výsadní postavení z něj učinilo jednoho z nejmocnějších mužů v celém Japonsku.

Nejvýraznějším činem Tojotomiho „čajové politiky“ byl nepochybně Velký čajový obřad v Kitanu (北野大茶会, *Kitano daisanoé*, 1587), na který pozval i samotného císaře Ógimačiho (正親町天皇, *Ógimači tennó*, 1517–1593), jehož návštěva legitimizovala Tojotomiho politickou moc.¹²⁸ Velkého čajového obřadu v Kitanu, který Tojotomimu pomáhal zorganizovat Sen no Rikjú, se zúčastnilo na osm set čajových mistrů a návštěvníci všech společenských vrstev.¹²⁹ Jak uvádí Thomovi, jasně se zde uplatňuje „...Rikjúův názor, že na ‚cestě čaje‘ neexistují žádné sociální rozdíly a při čajovém obřadu jsou si všichni rovni. Dokonce, pokud jsou hlavními hosty, se po dobu trvání *čanoju* mohou ti níže postavení stát výše postavenými.“¹³⁰ Rikjúovým názorům bude ve větší míře věnována následující podkapitola, nepřehlédnutelný v nich však je silný vliv zenového buddhismu, který nerozlišuje mezi lidskými bytostmi, neboť všichni mohou dosáhnout probuzení.¹³¹

2.1.2. Sen no Rikjú

Již bylo uvedeno, že Sen no Rikjú byl velmi významná a důležitá osoba čajového obřadu, zatím však nebylo jasně uvedeno, proč tomu tak bylo. Sen no Rikjú pokračoval v tradici směru *wabiča* po vzoru svých předchůdců, jimiž byli Murata a Takeno. Myšlenky svých předchůdců vytrýbil a vnesl do nich i něco nového. Podařilo se mu do čajového obřadu zakomponovat původní zenovou citlivost, klid, důraz na detail, skromnost a duchovnost. Podobně jako jeho učitelé se držel konceptu *wabi* (侘), který vyjadřuje již zmíněnou prostotu, krásu v omšelosti, pomíjivosti a nedokonalosti věcí, a navíc jeho význam ještě prohloubil. Suzuki popisuje *wabi* jako „obdivování chudoby“ (貧困の信仰, *hinkon no šinkó*), které je obzvláště typické pro Japonsko a myšlení japonského lidu.¹³²

¹²⁷ YAMASHITA, Noboru. *The Development of Tea in Japan from Kissa to Chanoyu: The Relationship between the Warrior Class and Tea. Nagasaki daigaku gengo kjóiku kenkjú sentá ronšú*. 2016, s. 94.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ THOMOVI, Soňa, Zdeněk, Michal: *Příběh čaje*. Praha: Argo, 2002, s. 128. ISBN 978-807-2034-475.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 278. ISBN 0-691-01770-0.

¹³² SUZUKI, Daisecu. *Zen to Nihon bunka*. Vyd. 3. Tókjó: Iwanami Šoten, 2015, s. 15. ISBN 40-040-0020-3.

Tento typický zenový koncept, který je jak principem duchovním, tak i estetickým, je například patrný na obdivování krásy nedokonalé a asymetrické keramiky, a také na stylizování čajové místnosti do podoby doškové chýše¹³³; právě tímto přístupem se Sen no Rikjú proslavil.¹³⁴ Tato chýše ztělesňovala omšelost, hrubost a skromnost, i když paradoxně byla místnost obvykle postavena z nejkvalitnějšího dřeva a její stavba byla poměrně nákladná.¹³⁵ Hoover¹³⁶ tento fakt výstižně komentuje slovy: „Je ironické, že dojmu chudoby a anti-materiálna, který prostupuje čajovou místnost, můžeme dosáhnout pouze s ohromnými výdaji, a přesto je tento klam jedním z nedocenitelných výtvorů zenového buddhismu.“¹³⁷

Vchod (躡り口, *nidžiriguči*) typický pro tuto čajovou stavbu je snížený tak, aby se všichni účastníci obřadu museli před vstupem sklonit a naznačit, že jsou pokorní a že jsou si rovni.¹³⁸ Jak již bylo zmíněno výše, Rikjú věřil, že u čajového obřadu by si měli být všichni účastníci rovni bez ohledu na jejich společenské postavení, a to dodržoval například i sám Tojotomi. Účastníci čajového obřadu také museli u vchodu odložit svoje zbraně, poněvadž čajová místnost je místem klidu, pokoje a míru.¹³⁹ Přírodní materiál použitý na stavbu chýše měl navozovat dojem elegantní chudoby a dekorace v místnosti byly prosté, aby hosta příliš nerozptylovaly a on se tak mohl soustředit na spirituální rozvoj.¹⁴⁰ Dále Sen no Rikjú zmenšil rozměry místnosti na pouhé dvě *tatami*¹⁴¹ (畳), omezil výběr jídla podávaného hostům a navrhl vlastní design čajového náčiní.¹⁴²

Sen no Rikjú také značně zjednodušil podobu čajového obřadu. V souladu s konceptem *wabi* se snažil oprostit obřad od všech nepotřebných věcí, a to až do takové

¹³³ Došková chýše je pro Japonce i Číňany motiv často užívaný v poezii i próze. Znázorňuje úkryt pro potulného buddhistického mnicha, který se zřekl světského života a zvolil si chudobu a čistotu ducha. (Více viz OKAKURA, Kakuzo. *The Book of Tea*. London: Penguin Classics, 2016, s. 51–52. ISBN 978-0-241-25135-5.)

¹³⁴ OKAKURA, Kakuzo. *The Book of Tea*. London: Penguin Classics, 2016, s. 52. ISBN 978-0-241-25135-5.

¹³⁵ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 133. ISBN 03-944-1072-6.

¹³⁶ Thomas Hoover (nar. 1941) je známý autor pocházející ze Spojených států amerických. Poté co napsal několik odborných publikací zabývajících se východním uměním, náboženstvím a především zenovým buddhismem, začal se věnovat i tvůrčímu psaní a proslavil se svými fíkcemi.

¹³⁷ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 133. ISBN 03-944-1072-6.

¹³⁸ THOMOVI, Soňa, Zdeněk, Michal: *Příběh čaje*. Praha: Argo, 2002, s. 127. ISBN 978-807-2034-475.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ OKAKURA, Kakuzo. *The Book of Tea*. London: Penguin Classics, 2016, s. 53. ISBN 978-0-241-25135-5.

¹⁴¹ Japonská míra určená velikostí jedné japonské rohože zvané též *tatami*, jež se využívá převážně v tradičních japonských místnostech. Klasický rozměr celé *tatami* je 90 x 180 x 5 centimetrů.

¹⁴² SANMIGUEL, Ines. Chadō Urasenke From Japan to Latin America. *Teikyō kokusai bunka* [online]. 2006, 19(1), s. 59–73 [cit. 2017-02-08], s. 65. Dostupné z: <https://appsv.main.teikyō-u.ac.jp/tosho/isanmiguel19.pdf>

míry, že celý obřad omezil na tři úkony – vaření vody, přípravu čaje a pití čaje. I zde se projevuje buddhistická snaha zbavit se světského lpění na věcech a dosáhnout prázdnoty mysli. Čajový obřad tak není jen pouhá kratochvíle, ale je zaměřen na vnitřní prožitky; proto je často považován za určitý druh meditace.¹⁴³

Když byl jednou Sen no Rikjú dotázán, co je podstatou čajového obřadu, odpověděl tazateli těmito verši:

茶の湯とは	<i>Čanoju to wa</i>	Měl bys vědět,
ただ湯をわかし	<i>tada ju wo wakaši</i>	že čajový obřad
茶を点てて	<i>ča wo tatete</i>	je pouhým vařením vody,
のむばかりなる	<i>nomu bakari naru</i>	přípravou čaje
ことと知るべし ¹⁴⁴	<i>koto to širubeši</i>	a jeho pitím.

Je zde zřejmé, že Sen no Rikjú prosazoval výrazně prostší provedení čajového obřadu, který byl do té doby poměrně složitý.

Tojotomi se nejprve s Rikjúovými ideály plně ztotožňoval a obdivoval díla tohoto čajového mistra, nicméně v pozdější době se začal odklánět od jednoduchosti a prostého zdobení čajové místnosti a začal pořádat honosnější čajové obřady, které demonstrovaly jeho bohatství a moc. Stěny místnosti byly pokryty zlatými pláty a i čajové náčiní bylo vyrobeno ze zlata.¹⁴⁵

Rikjú začal toužit po větší izolaci a prostotě života a tím, že se často stavěl proti Tojotomiho názorům, začal u svého patrona upadat ve stále větší nelibost. Ačkoliv není prokazatelné, proč Tojotomi nařídil svému čajovému mistrovi, aby spáchal rituální sebevraždu *seppuku* (切腹), existuje o Tojotomiho pohnutkách mnoho teorií.¹⁴⁶ Traduje se však, že Sen no Rikjú nakonec uposlechl rozkaz svého pána a sám se připravil o život.¹⁴⁷

Rikjú měl nepochybně velký vliv na vývoj čajového obřadu a zformoval jej do podoby, jakou známe dnes. Nezměnil však pouze průběh *čanoju*, ale domnívám se,

¹⁴³ YAMASHITA, Tandanori. Japanese Tea Ceremony. *Harvard Asia Pacific Review*. 2005, 7(2), s. 10–11.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ THOMOVI, Soňa, Zdeněk, Michal: *Příběh čaje*. Praha: Argo, 2002, s. 129. ISBN 978-807-2034-475.

¹⁴⁶ Například podle Okakury to způsobili Tojotomiho rádcové, kteří mu tvrdili, že se Sen no Rikjú chystá otrávit svého pána smrtelným jedem. (Více viz OKAKURA, Kakuzo. *The Book of Tea*. London: Penguin Classics, 2016, s. 107. ISBN 978-0-241-25135-5.)

¹⁴⁷ THOMOVI, Soňa, Zdeněk, Michal: *Příběh čaje*. Praha: Argo, 2002, s. 129. ISBN 978-807-2034-475.

že jeho největší přínos spočívá v jeho vyzdvihování náboženských a duchovních hodnot, které jsou dodnes v čajovém obřadu přítomny. Anderson¹⁴⁸ zastává podobný názor a tvrdí: „Předávají se stovky anekdot, které ilustrují, jak citlivě vnímal jemné umělecké a symbolické nuance. Každá anekdota určitým způsobem zdůrazňuje jeho přesvědčení, že prostý akt přípravy šálku čaje se může stát přínosným krokem k dosáhnutí probuzení.“¹⁴⁹

Styl čajového obřadu, jenž zavedl Sen no Rikjú, a jeho ideál *wabi* převzali a dále praktikovali i jeho potomci. Vnuk Rikjúa, Sen no Sótan (千宗旦, 1578–1658), se stal jeho dědicem, převzal dědečkův odkaz, a když zestárl, rozdělil rodinný majetek mezi své tři syny, kteří následně založili tři školy čajového obřadu, jež praktikují *čanoju* dodnes. Tyto školy, které se řídí Rikjúovými pravidly avšak mírně se liší ve své praxi a naukách, se nazývají Omotesenke (表千家), Mušanokódžisenke (武者小路千家) a Urasenke (裏千家), z čehož právě poslední jmenovaná škola je dnes nejrozšířenější.¹⁵⁰

2.2. Zen a čanoju

V této části se, s ohledem na již popsané informace, zaměříme na hlavní problematiku této práce, čili na to, jak zenový buddhismus ovlivnil vývoj čajového obřadu během doby jeho největšího rozkvětu a formování, což znamená ve středověku a v předmoderním období.

Je nepopíratelné, že zen ovlivnil čajový obřad na počátku jeho vývoje, a to i proto, že pití čaje začalo v Číně být populární především mezi mnichy v zenových kláštorech. Ovšem po té, co byl čaj přivezen do Japonska a získal si zde oblibu, začal být využíván především jako forma zábavy mezi japonskou šlechtou a vzdálil se tak od svého původního ideálu. Až Sen no Rikjú, který se nejvíce zasloužil o výrazné zjednodušení čajového obřadu, opět vrátil tomuto obřadu jeho původní význam. On sám podstoupil výcvik v zenovém klášteře, protože věděl, že bez zenového vzdělání se neobejde, chce-

¹⁴⁸ Jennifer L. Anderson je profesorka na Newyorské univerzitě a je autorkou mnoha spisů zabývajících se japonským čajovým obřadem, jako je například *Úvod do japonského čajového obřadu (An Introduction to Japanese Tea Ritual)*.

¹⁴⁹ ANDERSON, Jennifer L. Japanese Tea Ritual: Religion in Practice. *Man*. 1987, 22(3), 475–498, s. 481.

¹⁵⁰ *Ibid.*

li do své verze čajového obřadu zakomponovat jako jeho významnou součást koncept *wabi*, jak se mu to také později povedlo.¹⁵¹

Toto zenové vzdělání tedy značně ovlivnilo podobu čajového obřadu, který Rikjú vytvořil. A podobně jako on, i převážná většina jiných uznávaných čajových mistrů si dříve nebo později prošla zenovým výcvikem, tudíž je jenom přirozené, že vývoj této formy umění se nevyhnul vlivu zenového buddhismu.¹⁵²

Další neopominutelnou skutečností je, že čajový obřad lze chápat jako prostředek k dosažení cíle zenové praxe. Následovníci tohoto směru věří, že probuzení lze dosáhnout v prostých, každodenních činnostech a čajový obřad tento přístup ztvárňuje. Tyto každodenní úkony lze označit za jistou formou meditace sloužící pro spirituální rozvoj a právě proto, že i *čanoju* je chápáno jako běžná činnost, kterou může vykonávat kdokoli, tak i ona může napomoci dosažení probuzení. Hammitzsch¹⁵³ ve své publikaci *Zen v umění čajového obřadu (Zen in the Art of the Tea Ceremony)* vysvětluje, že šlehat čaj *mačča* je zenový úkon v pravém smyslu slova, a je také duchovní praxí, která může jedinci napomoci porozumět své nejniternější podstatě.¹⁵⁴ Podle něj netkví podstata čajového obřadu v prázdných rozmluvách a debatách o čajovém náčiní či způsobu přípravy čaje, ale pouze v dosažení stavu hlubokého rozjímání. V tomto stavu je člověk schopný manipulovat s náčiním spontánně, zatímco mysl toho člověka má možnost poznat jeho pravou buddhovskou podstatu.¹⁵⁵

Omšelost a zdání chudoby, které jsou obsaženy v konceptu *wabi*, se také shodují s ideály zenu. Podle zenového buddhismu bychom se měli oprostít od všeho nepotřebného a nadbytečného, jelikož život v prostotě je základní podmínkou pro to, aby adept dopěl k probuzení. Materiální svět je v zenu metaforicky označován za „zloděje“, jenž nás okrádá o naše nejcennější bohatství, to znamená o přirozenost, jednoduchost a sebereflexi.¹⁵⁶ A tím, že se čajový obřad odehrává v prostředí vyvolávajícím dojem chudoby a prostoty, se lidé dokáží osvobodit od starostí a plně prožívat přítomný okamžik.¹⁵⁷

¹⁵¹ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 318. ISBN 0-691-01770-0.

¹⁵² HAMMITZSCH, Horst. *Zen in the art of the tea ceremony*. New York: Arkana, 1993, s. 63. ISBN 0-14-019277-8.

¹⁵³ Horst Hammitzsch (1909–1991) byl německý japanolog, překladatel a uznávaný odborník na japonský čajový obřad.

¹⁵⁴ HAMMITZSCH, Horst. *Zen in the art of the tea ceremony*. New York: Arkana, 1993, s. 64. ISBN 0-14-019277-8.

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 65.

¹⁵⁶ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 136. ISBN 03-944-1072-6.

¹⁵⁷ *Ibid.*, s. 132.

Hammitzsch výstižně přirovnává princip *wabi* ke zkušenosti, jíž si procházeli potulní mniši a umělci: „Je to druh vědomé chudoby; ovšem díky tomu, že o ní víme, se již nedá označit za chudobu. *Wabi* je soběstačnost, již pociťovali zenoví mniši a básníci, když se vydávali na cesty za poznáním *satori*. V chudobě se toulali krajinou, překročili hory, přebrodivili řeky, prošli liduprázdnými tmavými lesy a průběhu se seznámili s pocitem osamění, který důvěrně odpovídá všem rozmarům přírody.“¹⁵⁸ Díky tomu, že je tento koncept *wabi* natolik včleněný do čajového obřadu, by se *čanoju* dalo označit za určitou formu zenu, který tak odmítá požitky materiálního světa.¹⁵⁹

Tato snaha o zjednodušování a prostotu je společným rysem zenu i čajového obřadu, jehož ideálem je také odmítání materiálního zaměření člověka a přiblížení se přírodě například tím, že obřad probíhá v doškové chýši, která je spoře, avšak umělecky vybavená.¹⁶⁰ Z tohoto důvodu ji také mnoho lidí vyhledávalo; jednoduché zařízení čajové místnosti dává člověku prostor k odpoutání se od „venkovního materiálního světa“ a stává se tak pro něj útočištěm klidu.¹⁶¹

V první kapitole již byl popsán význam asymetrie v zenovém buddhismu a bylo také uvedeno, že se často vyskytuje i v čajovém obřadě. Od té doby, co se v Japonsku ujal zenový buddhismus, se japonští umělci ve svých dílech začali co nejvíce vyhýbat symetrii, jež symbolizovala dokonalost a opakování. Tato jednotnost celku pro ně totiž znamenala, že již nezbyvá prostor pro představivost a kreativitu. Opakování bylo tedy i v čajové místnosti nepřijatelné a tvary a vzhled všech dekorací a náčiní se neměly objevit u více než jednoho předmětu.¹⁶² Tato myšlenka souvisí i s konceptem *wabi*, podle kterého je krása v nedokonalosti a neucelenosti dává člověku impuls ke spontánnímu zapojení představivosti.

Rikjú, který prosazoval rovnost všech hostů přítomných u čajového obřadu bez ohledu na jejich společenské postavení, kladl důraz i na to, aby účastníci byli naprosto upřímní, uctíví vůči ostatním hostům a neřídili se obecně přijatými konvenčními či etickými pravidly.¹⁶³ I tento přístup je naprosto v souladu se zenovým

¹⁵⁸ HAMMITZSCH, Horst. *Zen in the art of the tea ceremony*. New York: Arkana, 1993, s. 73. ISBN 0-14-019277-8.

¹⁵⁹ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 132. ISBN 03-944-1072-6.

¹⁶⁰ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 271. ISBN 0-691-01770-0.

¹⁶¹ OKAKURA, Kakuzo. *The Book of Tea*. London: Penguin Classics, 2016, s. 67. ISBN 978-0-241-25135-5.

¹⁶² *Ibid.*, s. 66.

¹⁶³ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 283. ISBN 0-691-01770-0.

buddhismem, který, ve své ideální podobě, neuznává sociální diskriminaci. Svědčí o tom také fakt, že zenoví mniši by měli přistupovat stejně ke všem společenským vrstvám a nezavrhnout žádného člověka, poněvadž každá vnímavá bytost může dosáhnout probuzení.¹⁶⁴ Zároveň lze tuto skutečnost přirovnat k dřívějšímu tvrzení, že podle buddhismu bychom se měli zbavit nepotřebných věcí, které nás jen omezují a znemožňují probuzení. V jistém smyslu by se dalo říci, že společenské zásady a etiketa jen svazují člověka určitými povinnostmi a zabraňují mu se soustředit na duchovní růst.

Uctivost, jež je mezi hosty navzájem vyžadována, se také odvíjí od jednoho ze čtyř zenových konceptů, které pomáhají dotvářet duchovní hodnoty obsažené v čajovém obřadu. Tyto koncepty jsou harmonie (和, *wa*), čistota (清, *sei*), klid (寂, *džaku*) a právě uctivost (敬, *kei*).¹⁶⁵ Dnes jsou tyto hodnoty považovány za základní prvky čajového obřadu.¹⁶⁶

Kei, jež se může v zenu projevat i jako úcta ke všem živým bytostem, má jasnou spojitost s harmonií, která prostupuje celou japonskou kulturou. Za účelem nastolení harmonie, je potřeba být schopný se ovládat a respektovat druhé, aby nevznikaly konflikty, kterým se obecně Japonci snaží vyhýbat. Kombinace uctivosti s harmonií pak odpovídá pojmu „ušlechtilost srdce“, kdy člověk cítí spojení se všemi živými bytostmi a umožňuje mu být ke všem empatický.

Čistota se vztahuje jak k vnější čistotě, tak i k té vnitřní. Na začátku obřadu si host opláchne ruce a ústa, aby ze sebe smyl prach z vnějšího materiálního světa a mohl tak vstoupit do čistého světa čajového obřadu. Když vkročí do místnosti, očekává se, že přichodí za sebou zanechá všechny emoce a tužby a vejde s „čistým srdcem“.

A neméně důležitý je typický buddhistický princip klidu a pokojnosti, který se také dá vyložit několika způsoby. Jedná se jak o klid duše, kterého člověk dosáhne během obřadu, tak o klid v osamění, jaké například našli zenoví mniši a básníci

¹⁶⁴ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 278. ISBN 0-691-01770-0.

¹⁶⁵ Tyto hodnoty původně vycházely ze zenového buddhismu a nebyly tak silně asociovány s čajovým obřadem, avšak poté, co Rikjú začal zdůrazňovat význam těchto principů, se pojem *wakeiseidžaku* (和敬清寂) značně rozšířil a začal být spojován s čajovým obřadem více, než s jinými formami umění.

¹⁶⁶ SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 273. ISBN 0-691-01770-0.

na svých cestách. Lze nalézt taky souvislost pokojnosti s prázdnotou a klidem myšlenek. V této prázdnotě totiž můžeme následně dosáhnout *satori*.¹⁶⁷

Dalším prvkem zenového buddhismu, který čajový obřad využívá a demonstuje tak zenový přístup k životu, je poklidná atmosféra a vyrovnanost, která je v *čanoju* vždy přítomná. S trochou nadsázky by se dalo říci, že čajový obřad ztělesňuje zenový buddhismus, který je v něm neustále přítomný.¹⁶⁸ Většina vědců zabývajících se japonskou kulturou zastává názor, že *wabiča* je přímou realizací zenu. Výstižně to vyjadřuje například Ludwig¹⁶⁹: „Duch čaje je přesně duchem zenu. Když někdo upozadí ducha zenu, nemůže pochopit ducha čaje, a když člověk nepozná příchut' zenu, neporozumí ani příchuti čaje.“¹⁷⁰ Jeden z předních představitelů rodu Urasenke, Sen Sósicu XV. (十五代目千宗室, *Džúgodaime Sen Sósicu*, 1923–2002), se s tímto názorem ztotožňoval a tvrdil, že čajový obřad je velmi populárním ztvárněním zenového buddhismu.¹⁷¹

S tímto souhlasí i Daisetz T. Suzuki podle kterého byl zen příliš nedostupný pro širokou veřejnost a z toho důvodu čajovní mistři využili čajový obřad jako pomůcku pro pochopení zenového učení.¹⁷² Suzuki upozorňuje i na skutečnost, že Japonci dokáží dovedně zachycovat duchovní ideály v umění, což můžeme vidět nejenom u čajového obřadu, ale i u mnoha dalších forem japonského umění.¹⁷³

Avšak nejen že zenový buddhismus značně ovlivnil vývoj čajového obřadu, ale později měl naopak i čajový obřad určitý vliv na estetické principy a nauku pozdějších forem zenu. Je to zřejmé například ze skutečnosti, že *čanoju* ovlivnilo některé další formy japonského umění, které vycházejí ze zenového buddhismu. Například vzhled čajové místnosti ovlivnil architekturu a vliv čajového obřadu obecně se projevil také v umění aranžování květin, tušové malbě, kaligrafii a výrobě keramiky, poněvadž všechny tyto výtvořby byly využívány jako výzdoba a pomůcky v čajových

¹⁶⁷ Více viz HAMMITZSCH, Horst. *Zen in the art of the tea ceremony*. New York: Arkana, 1993, s. 69–71. ISBN 0-14-019277-8.

¹⁶⁸ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 129. ISBN 03-944-1072-6.

¹⁶⁹ Theodor M. Ludwig je profesor na teologické fakultě na Univerzitě Valparaiso. Věnuje se náboženství a náboženským směrům obecně, ale často se zabývá i východními náboženskými směry, jako například ve své publikaci *Posvátné cesty Východu (The Sacred Paths of the East)*.

¹⁷⁰ LUDWIG, Theodore M. Before Rikyū: Religious and Aesthetic Influences in the Early History of the Tea Ceremony. *Monumenta Nipponica*. 1981, 36(4), 367–390, s. 368.

¹⁷¹ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 129. ISBN 03-944-1072-6.

¹⁷² SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 288. ISBN 0-691-01770-0.

¹⁷³ *Ibid.*, s. 307.

místnostech. Co více, svým ztvárněním zenových ideálů se obřad významně zasloužil o zachování těchto přesvědčení, a také o to, že byly předány dalším generacím.¹⁷⁴

Lze tedy učinit závěr, že vliv zenového buddhismu na čajový obřad byl skutečně významný a dodnes je jeho vliv patrný v principech *čanoju*, které se zřetelně shodují s principy a ideály zenu. Příklad lze spatřit v historickém vývoji čajového obřadu, v konceptu *wabi*, prostotě a zjednodušení, společenské rovnosti a poklidné atmosféře, která převládá v čajových místnostech. Také asymetrie patrná ve zdobení čajové chýše a fakt, že čajový obřad může sloužit jako forma meditace a prostředek k dosažení probuzení, zřetelně prokazují vliv zenového buddhismu. A v neposlední řadě jsou čtyři zenové hodnoty *wakeiseidzaku* (和敬清寂), které jsou dnes tak silně spojovány s *čanoju*, také nesporným důkazem.

Nepopiratelné je ovšem také to, že čajový obřad měl velký vliv na zenový buddhismus a jeho pozdější vývoj, a zároveň také prostřednictvím zenu ovlivnil mnohé další formy japonského umění.

¹⁷⁴ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 136. ISBN 03-944-1072-6.

3. Architektura japonských zahrad

Japonské zahrady fascinují a inspirují lidi po celém světě a lidé ze Západu mají často dojem, že Japonci mají poněkud neobvyklé estetické cítění a využívají prvků, které jsou jinde ve světě opomíjeny. Japonské zahrady vynikají prostou elegancí a jednoduchostí, ale zároveň je patrná určitá drsnost; jejich krása je často nedokonalá a použité materiály jsou zásadně přírodní.

Japonské zahrady mají všechny rysy uměleckého díla, jelikož jsou především uměleckým vyjádřením mistrů, kteří je vytvořili. Nicméně přes to, že jsou zahrady vytvořené člověkem, nejsou pouze napodobeninou přírody, jsou spíše jejím obrazem.¹⁷⁵

V této kapitole se hodlám zaměřit na vznik a vývoj japonských zahrad a na to, jaký na ně měl vliv zenový buddhismus, který, dle mého názoru, značně formoval jejich podobu a využití. I když tradice zahradní architektury vznikla v Číně již tisíciletí před příchodem zenového buddhismu, až poté, co se zen ujal v Japonsku a ovlivnil různé formy umění, se zahrady staly duchovním symbolem a prostředkem člověka k nalezení své vnitřní přirozenosti.¹⁷⁶

3.1. Historie japonských zahrad

Historie japonských zahrad sahá velmi daleko, jelikož Japonci měli vždy velmi blízký vztah k přírodě a tento vztah člověka a přírody se stal důležitou součástí japonské kultury. Uctívání přírody je základem původního japonského náboženství šintó¹⁷⁷ (神道, cesta božstev), v němž božstva spojená s přírodou¹⁷⁸ i samotná příroda hrají zásadní roli. Šintó výrazně ovlivnilo japonskou kulturu i každodenní život Japonců.

V polovině 6. století se z Koreje do Japonska dostal buddhismus, který byl přes počáteční nesnáze v Japonsku přijat a stal se vedle šintó druhým velkým

¹⁷⁵ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 13. ISBN 80-720-3191-0.

¹⁷⁶ HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977, s. 71. ISBN 03-944-1072-6.

¹⁷⁷ Šintó je jediné ryze japonské náboženství; je založeno na animismu a polyteismu. Důležitou úlohu v něm hraje uctívání přírodních sil a božstev *kami* (神), mezi které se řadí jak božští předkové Japonců, které známe z japonské mytologie, tak další nebeská i pozemská božstva, přírodní objekty, jež něčím zvláštním vynikají, či také významné historické osobnosti. Toto náboženství není založené na jasně daných pravidlech a dogmatech, nemá přesně strukturalizovanou doktrínu a mnoho Japonců jej nevnímá ani jako náboženství, ale spíše jako přirozenou součást svého života. (NYMBURSKÁ, Dita. *Dějiny japonského myšlení*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, s. 13–16.)

¹⁷⁸ Například bohyně slunce Amaterasu (天照大神, *Amateasu Ómikami*), bůh hromu a blesku Raidžin (雷神) či bůh větru Fúžin (風神).

náboženstvím v této zemi. Jelikož buddhismus také podporoval harmonický vztah člověka s přírodou, dokázala tato dvě náboženství spolu koexistovat.

Zahradní architektura se v Japonsku začala formovat v období Nara a v období Heian, ovšem k určité stylizaci zahrad v Japonsku docházelo už dříve. Například posvátná šintoistická místa, na nichž probíhaly různé obřady a rituály, byla upravována, přesně vymezena a velmi často vysypána pískem nebo oblázky; tento způsob úpravy nepochybně souvisí s tradicí suchých zahrad.¹⁷⁹ Podle jedné z nejstarších japonských kronik, *Nihonšoki*¹⁸⁰ (日本書紀, *Japonská kronika*, 720), přišel roku 612 z korejského království Päkče muž v japonštině zvaný Miči no ko Takumi (路子工, ?-?), který vytvořil v Japonsku zahradu a postavil v ní most čínského stylu.¹⁸¹ Na pozdější podobu japonských zahrad měl nepochybně vliv i zvyk stavět a upravovat pohřební mohyly¹⁸² a jejich blízké okolí. Mohyly měly většinou podobu uměle navržených pahorků, které byly zalesněné a obehnané vodním příkopem, jehož břehy byly zpevněné a zdobené kameny.¹⁸³

Přestože je jisté, že se japonské zahrady začaly vyvíjet v období Nara a Heian, z těchto období se jich dochovalo pouze několik, mimo jiné i kvůli požárům, kterými byla hlavní města těchto období zasažena. Informace o významu a vzhledu tehdejších zahrad se však zachovaly v poezii, románech, a také v soudobých malbách.¹⁸⁴ Například v hlavním městě období Nara, Heidžókjó¹⁸⁵ (平城京), bylo zbudovaných několik velkých zahrad. Dvě z těchto zahrad byly po důsledném výzkumu i znovu zrekonstruovány. Jedná se o Zahradu východního sídla (東院庭園, *Tóin teien*) a o Zahradu císařského paláce (宮跡庭園, *Kjúseki teien*). Obě tyto zahrady využívaly oblázků a kamenů k ohraničení jezírek, věnovaly pozornost jemným tvarům přírody,

¹⁷⁹ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 22. ISBN 80-720-3191-0.

¹⁸⁰ *Nihonšoki*, často zvaná také *Nihongi* (日本紀, *Japonské anály*), je po *Kodžiki* (古事記, *Zápisy o starých věcech*, 712) druhá nejstarší dochovaná japonská kronika. Oproti *Kodžiki* je *Nihonšoki* psána čínsky a je považována za historicky přesnější pramen.

¹⁸¹ O, Yasumaro no. *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697*. Lexington, 2013, s. 484. ISBN 978-1482071184.

¹⁸² Japonské mohyly *kofun* (古墳), které sloužily jako hrobky japonských vládců, jsou nejvýznamnějším zdrojem informací o společenském a politickém životě v období Kofun (4. století – 8. století n. l.), jež je po mohylách pojmenované. Do těchto mohyl se ukládala i část majetku zesnulého a další rituální předměty. Často měly mohyly tvar klíčové dírky.

¹⁸³ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 22. ISBN 80-720-3191-0.

¹⁸⁴ *Ibid.*, s. 23.

¹⁸⁵ Tehdejší název dnešního města Nara.

nápaditě používali i vodní prameny, písek a další přírodní motivy a materiály.¹⁸⁶ Na základě informací z krásné literatury se usuzuje, že tyto zahrady byly využívány nejen k odpočinku, ale především ke společenským událostem.¹⁸⁷

V období Heian se z hlavního města Heiankjó¹⁸⁸ (平安京) stalo centrum kultury, umění tak zde po několik staletí vzkvétalo. Za důkaz tehdejší vyspělé architektury se často považuje chrám Daikakudži (大覚寺, 814), který sice také vyhořel, ale následně byl opět vybudován; dnes je proslulý svou krásnou zahradou.¹⁸⁹

Přibližně od konce 9. století se začal prosazovat architektonický styl *šinden-zukuri*¹⁹⁰ (寝殿造) a většina zahrad z této doby nesla znaky tohoto stylu. Ovlivnil nejen domy šlechticů, ale i císařské paláce, jako například Kjótský císařský palác (京都御所, *Kjóto gošo*, 794). Tato sídla byla stavěna na větším prostranství a byla propojena se zahradou, jež je obklopovala a pomáhala dotvořit výsledný dojem. Podobným stylem byly tvořeny také čajové chýše, které, stejně jako zahrady, byly budovány velice nákladně, ale zároveň měly působit co nejpřirozeněji (viz příloha č. 1).

V těchto zahradách se obvykle nacházelo jezírko, na němž byl alespoň jeden ostrov, ke kterému vedl obloukový most. Dále se zahradou vinula řada malých zdánlivě neupravovaných cestiček, jež lemovaly stromy či keře a často se zde nacházel i malý bambusový háj. Zahrady byly budovány tak, aby zde v každém ročním období kvetly květy a keře, které bylo možné obdivovat. Mnohdy zahradu zdobily také uměle vytvořené vodopády a kopce, vše však vždy kopírovalo tvary, které lze vidět v přírodě, a zahrady tak vytvářely harmonický celek.¹⁹¹ I když byl pozemek chráněn zdmi, ty byly vždy vysoké jen tak, aby dovolovaly návštěvníkům výhled na okolní stromy a hory, které dotvářely výslednou scenerii.¹⁹²

Japonská architektura v sobě vždy skrývala bohatou symboliku. Japonci převzali z čínské kultury nauku *feng-šuej*, která zdůrazňuje vliv, jež má architektura

¹⁸⁶ KUITERT, Wybe. Gardens in Japan. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961, s. 958. ISBN 9781402045592.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Tehdejší název dnešního Kjóta.

¹⁸⁹ KUITERT, Wybe. Gardens in Japan. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961, s. 959. ISBN 9781402045592.

¹⁹⁰ Název pochází z označení hlavní budovy, která se nazývá *šinden* a na kterou přímo navazovala zahrada.

¹⁹¹ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 24–25. ISBN 80-720-3191-0.

¹⁹² KUITERT, Wybe. Gardens in Japan. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961, s. 959. ISBN 9781402045592.

a rozestavení jednotlivých složek na celkovou harmonii prostředí a na člověka, jenž v daném místě žije. Tvůrci zahrad, kteří byli tímto směrem ovlivněni, se snažili udržovat přírodní rovnováhu, poněvadž věřili, že její narušení by mohlo mít neblahé následky.¹⁹³ Součástí této symboliky jsou i sochy zvířat a živá zvířata, která se velmi často nacházela v heianských zahradách.¹⁹⁴

S vírou v sílu přírody a harmonie souvisí i pověřivost Japonců. Na základě různých pověr a legend vznikly i pravidla architektury zahrad, která se dodržovala. Například se říkalo, že umístí-li se plochý kámen ve „spící poloze“ poblíž pokoje majitele domu, bude jej čekat předčasná smrt. Dále bylo také známým pravidlem, že se nemá doprostřed zahrady zasadit jeden jediný strom, jelikož tato kompozice by příliš připomínala čínský znak, který se v japonštině čte jako *komaru* (困る), což znamená „mít potíže“.¹⁹⁵

Vlivy a pravidla převzatá z Číny a japonská snaha, aby zahrady působily co nejpřirozenějším dojmem, vyvolaly tendence vyhýbat se symetrii. Podle obecně přijímaného názoru symetrie působí nepřirozeně a je ukazatelem lidského zásahu do přírody, poněvadž v přírodě je symetrie poměrně vzácná. I když původně na počátku období Heian byly zahrady a paláce budované podle čínského vzoru spíše symetrické, ve druhé polovině tohoto období pro ně začala být typická asymetrie.¹⁹⁶

Většinu pravidel, poznatků a teorií o japonských zahradách shrnuje známý spis z 11. století *Sakuteiki*¹⁹⁷ (作庭記, *Záznamy o tvorbě zahrad*). Tato příručka zdůrazňovala význam porozumění přírodě a jejím scénériím a poskytla mnoho rad a návodů k tvorbě zahrad. Stala se tak jedním z nejvýznamnějších spisů o japonských zahradách a byla základem tradice, která přetrvala dlouhá staletí.¹⁹⁸

¹⁹³ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 24. ISBN 80-720-3191-0.

¹⁹⁴ Tato tendence přetrvala až dodnes. Například sochy želv symbolizují zdraví a dlouhověkost, japonští kapři (鯉, *koi*) nacházející se v jezírkách zase reprezentují lásku, přátelství a štěstí.

¹⁹⁵ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 29. ISBN 80-720-3191-0.

¹⁹⁶ KUITERT, Wybe. *Themes in the history of Japanese garden art*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002, s. 6–7. ISBN 08-248-2312-5.

¹⁹⁷ Autor této příručky není znám, avšak vedou se spory o možném autorství Tačibany no Tošicuny (橘俊綱, 1028–1094), který byl synem Jorimičiho Fudžiwary. (KUITERT, Wybe. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Vyd. 3. Amsterdam: Gieben Publishers, 1988, s. 29. ISBN 08-248-2312-5.)

¹⁹⁸ KUITERT, Wybe. Gardens in Japan. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961, s. 959. ISBN 9781402045592.

V období Heian, kdy do politického dění prostřednictvím své sňatkové politiky¹⁹⁹ velmi silně zasahoval rod Fudžiwarů²⁰⁰ (藤原氏, *Fudžiwara-ši/udži*), se velice dařilo poezii, kterou měli Fudžiwarové ve velké oblibě. Psaní básní se stalo společenskou událostí, a jelikož zahrady byly v té době jedním z nejoblíbenějších míst pro pořádání těchto sešlostí, byly tyto dvě formy umění velmi provázány. V zahradách se tak pořádala různá setkání, kdy hosté společně tvořili verše, nebo naopak poměřovali svoje nadání v básnických soutěžích²⁰¹ (歌合, *uta awase*). Verše, které nejčastěji vystihovaly krásu přírody, se tak mnohokrát inspirovaly zahradami, ale na druhou stranu měly tyto verše i určitý vliv na tvorbu zahrad nových.²⁰² Z poezie, ale také z prózy, tak získáváme řadu informací o tom, jak v této době zahrady vypadaly. Během shromáždění měli hosté možnost obdivovat se krásám zahrad ve všech ročních obdobích a často tak činili z prostorných teras či z loděk, kterými se mohli plavit po jezírku.

V období Kamakura se změnil v Japonsku systém vlády a politická moc se přenesla z císařského dvora na kamakurské vojenské vůdce. Tato změna ovlivnila i vývoj umění. Přepychová heianská kultura se přeměnila ve střídou kulturu kamakurskou a tato změna ovlivnila i pohled na umění, které bylo do této doby okázalou záležitostí a bylo pevně spjaté se společenským životem šlechticů. Vojenští vládci, pod vlivem zenového buddhismu, začali přepych omezovat a krása začala být spatřována spíše v prostých věcech každodenního života. Tento vývoj se však zprvu zahradní architektury příliš nedotkl a díky tomu, že zahrady byly úzce spjaty s přírodou a snadno se tak přizpůsobily novým požadavkům, byli oblíbené i nadále. Koncem tohoto období, kdy si zenový buddhismus zatím jen postupně získával popularitu u vojenských vládců a mezi dalšími společenskými vrstvami, se umění a architektura začaly opět orientovat spíše směrem na čínskou kulturu.²⁰³

K rozvoji zahrad v tomto období přispěla také buddhistická škola Čisté země (浄土宗, *Džódošú*). Učení této školy, se rychle šířilo, jelikož zpřístupňovalo buddhismus

¹⁹⁹ Příslušníci rodu Fudžiwara provdávali svoje dcery za členy císařské rodiny, a prostřednictvím těchto sňatků získávali na císařském dvoře větší moc.

²⁰⁰ Rod Fudžiwara byl mocný šlechtický rod, který původně zajišťoval provádění šintoistických rituálů na císařském dvoře. Postupně si však získal takovou moc, že velmi zásadním způsobem ovlivňoval dění v celém státě. Nikdy se sice příslušníci tohoto rodu nesnažili získat přímo císařský trůn, ale na císaře a jeho rozhodnutí měli obrovský vliv.

²⁰¹ Básnické soutěže byly oblíbenou společenskou zábavou v období Heian. Tyto soutěže spočívaly v tom, že dvě skupiny básníků spolu soupeřily v kompozici japonských básní na dané téma.

²⁰² KUITERT, Wybe. *Themes in the history of Japanese garden art*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002, s. 3. ISBN 08-248-2312-5.

²⁰³ KUITERT, Wybe. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Vyd. 3. Amsterdam: Gieben Publishers, 1988, s. 64. ISBN 08-248-2312-5.

všem lidem učením, že ke znovuzrození v Čisté zemi není třeba velké píle a ustavičného trénování, ale stačí vzývat jméno buddhy Amidy. Když se člověk znovuzrodí v tomto rajském místě, je pro něj snazší dosáhnout probuzení, jelikož v této zemi není tolik utrpení jako na tomto světě. V období Kamakura, kdy se učení této školy rychle šířilo, vznikaly v okolí hlavního města klášterní komplexy s velkými jezerními zahradami, které se také nazývají „rajské zahrady“, jelikož měli zpodobňovat rajskou Čistou zemi buddhy Amidy.²⁰⁴

Šlechtici také podporovali stavbu nových chrámů této buddhistické školy a občas došlo i tomu, že v ně přestavěli některé ze svých sídel, jako to například již dříve udělal Jorimiči Fudžiwara (藤原頼通, 992–1074), který tak nechal zbudovat chrám Bjódóin²⁰⁵ (平等院, 1052). Tento chrám je celý postaven ve stylu *šinden-zukuri* a dodnes je brán jako ukázkový příklad tehdejší architektury a „rajských zahrad“ (viz příloha č. 2).²⁰⁶

V období Ašikaga-Muromači významně napomohli rozvoji zahrad i zenového buddhismu tehdejší patroni umění, rod Ašikaga. První vládnoucí šógun z tohoto rodu, Ašikaga Takaudži (足利 尊氏, 1305–1358), zrušil předchozí zákaz obchodu s Čínou a začal znovu podporovat kulturní výměnu mezi oběma zeměmi, což mělo značný vliv na vývoj umění. Tento mocný rod, který se stal mecenášem japonského umění, byl ovlivněn čínskou kulturou a jelikož v Číně byla v té době velmi populární architektura zahrad, těšila se velké oblibě i v Japonsku.²⁰⁷

Ašikagové byli neméně ovlivněni také zenovým buddhismem, což dokládá i skutečnost, že několik zenových mnichů mělo velice vysoké postavení přímo na šógunově dvoře. Vliv a estetické cítění zenového buddhismu je pak patrné ze dvou nejvýznamnějších staveb, které vůdci z rodu Ašikagů nechali zbudovat, a ze zahrad, jež je obklopují – ze Zlatého a Stříbrného pavilonu.²⁰⁸

²⁰⁴ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 31. ISBN 80-720-3191-0.

²⁰⁵ Chrám Bjódóin se nachází ve městě Udži (宇治市, *Udži-ši*) blízko Kjóta. Budova tohoto chrámu byla dokončena již v roce 998 jako sídlo tehdejšího ministra z leva Šigenobua Minamota (源重信, 922–995). Roku 1052 však byla přestavěna na chrám Bjódóin a roku 1053 byla dokončena Fénixova síň (鳳凰堂, *Hóóódó*), nejslavnější část tohoto chrámu. V budově se nachází mnoho národních pokladů a uměleckých děl. Chrám je i zobrazen na japonské desetijennové minci a roku 1994 byl zapsán na seznam světového dědictví UNESCO.

²⁰⁶ KUITERT, Wybe. Gardens in Japan. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961, s. 959. ISBN 9781402045592.

²⁰⁷ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 45. ISBN 80-720-3191-0.

²⁰⁸ *Ibid.*

V období Ašikaga-Muromači se umění architektury zahrad tedy dostalo na vrcholnou úroveň, vznikala nová odvětví, žánry a školy. Pod neutuchajícím vlivem čínské kultury se japonské zahrady poněkud proměnily. Dříve byly budovy paláce či sídla, k nimž zahrada patřila, mimo hlavní scénérii, aby nenarušovaly přirozenost zahrady, avšak v této době začaly být i budovy vnímány spíše jako součást celé scénérie. Společenská zábava, která v období Heian probíhala především v zahradě, se nyní přesunula spíše do interiéru a podstatný se tak stal především výhled z domu na zahradu. Tím se začal klást větší důraz na kompozici zahrady a na to, aby působila krásným dojmem při pohledu z několika vybraných úhlů.²⁰⁹

Tento přístup dobře ilustruje kjótský Zlatý pavilon. Jezero a malé ostrůvky, jež se na něm nachází, jsou uzpůsobeny tomu, aby tvořily krásné výhledy jak z protilehlého břehu jezera a z boční cesty, tak z vrchní galerie samotného pavilonu. Zároveň jsou ostrůvky rozmístěny tak, aby nenarušovaly odraz Zlatého pavilonu ve vodě (viz příloha č. 3).

V době Ašikaga-Muromači se ještě více rozvíjí symbolismus a zjednodušování, tedy zenovým buddhismem ovlivněné prvky, které byly již dříve pro japonské zahrady typické. Tyto tendence vedly ke vzniku nového směru zahradní architektury, k vytváření takzvaných suchých zahrad (枯山水, *karesansui*).

Tyto vysoce symbolické písčité či kamenné zahrady, většinou čtvercového nebo obdélníkového půdorysu, se rozprostírají na výrazně menším prostoru než zahrady s jezery a jsou navrženy tak, aby abstraktním způsobem napodobovaly přírodní scénérii. Pečlivě rozložené větší kameny představují hory nebo vodopády, zatímco okolní uhrabaný písek či oblázky většinou reprezentují moře.²¹⁰ Nejproslulejší zahradou tohoto stylu je zahrada chrámu Rjóandži²¹¹ (龍安寺), jež se nachází v severozápadním Kjótu. Tato zahrada je obdélníkového půdorysu a ze tří stran ji obklopuje nízká zeď z hlíny a oleje. Důležitým faktorem, který doplňuje celou scénérii, jsou stromy a hory, které je možné vidět za plotem.²¹² Na prostranství této poměrně malé zahrady je rozmístěno

²⁰⁹ KUITERT, Wybe. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Vyd. 3. Amsterdam: Gieben Publishers, 1988, s. 68. ISBN 08-248-2312-5.

²¹⁰ KUITERT, Wybe. *Gardens in Japan*. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961, s. 960. ISBN 9781402045592.

²¹¹ Chrám Rjóandži, jemuž zahrada náleží, byl postaven roku 1450, není ovšem jisté, kdy byla vytvořena samotná zahrada. Traduje se, že vznikla na začátku 16. století.

²¹² Toto se často označuje jako „vypůjčená scénérie“. (KUITERT, Wybe. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Vyd. 3. Amsterdam: Gieben Publishers, 1988, s. 86. ISBN 08-248-2312-5.)

15 kamenů v pěti seskupeních. Jedinou zelení, jež se v této zahradě nachází, jsou pruhy mechu kolem rozestavěných kamenů. Kromě nich tu není žádný strom, keř ani tráva (viz příloha č. 4).

Tento styl zahrady se stal předlohou a inspirací pro umělce mnoha dalších generací. „Rjóandži je svou koncepcí vrcholné jednoduchosti nepřekonatelným mezníkem ve vývoji japonských meditačních zahrad.“²¹³

Suché zahrady jsou svou prázdnotou a prostotou předurčeny k meditacím, je tedy pochopitelné, proč se tento typ zahrad začal vyvíjet nejdříve v zenových klášterech. Později se však začaly objevovat i jako součásti rotačních zahrad, kde se návštěvníci procházeli většinou v půlkruhu či v kruhu a kde mohli obdivovat různé přírodní scenérie, jako například jezírka s ostrovy, bambusové háje, mechové lesíky či suché zahrady.²¹⁴ Znáмым příkladem tohoto spíše pozdějšího typu²¹⁵ zahrad je zahrada, která se rozprostírá u Stříbrného pavilonu v Kjótu. Na dvou prostranstvích jsou zde z bílého písku vytvořeny suché zahrady. První kompozice je rovná plocha plná pečlivě uhrabaného písku, která znázorňuje mořské vlny. Druhá je 180 cm vysoká písková homole s rovným vrcholem, které se říká „Plošina obrácená k měsíci“²¹⁶ a která nápadně připomíná japonskou horu Fudži (viz příloha č. 5).

Jedním z neznámějších tvůrců japonských zahrad z tohoto období je Musó Sóseki²¹⁷ (夢窓疎石, 1275–1351), jenž byl velmi oblíbený vojenskými vládci státu, kteří jej podporovali. Dvě z jeho mnoha zahrad – zahrady chrámů Saihódži²¹⁸ (西芳寺, 1339) a Tenrjúdži²¹⁹ (天龍寺, 1339) – měly obzvláště velký vliv na vznik a pozdější vývoj suchých zahrad.

²¹³ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 61. ISBN 80-720-3191-0.

²¹⁴ *Ibid.*, s. 58.

²¹⁵ Většina zahrad tohoto typu pochází až z období Edo.

²¹⁶ Více viz HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 55. ISBN 80-720-3191-0.

²¹⁷ Musó Sóseki byl všestranně nadaný umělec a zenový mnich školy Rinzai. Jeho nadání uznával i samotný císař Godaigo (後醍醐天皇, *Godaigo tennó*, 1288–1339), který jej pozval do Kjóta a nazval jej Musó Kokuši (夢窓国師), neboli „Učitel národa Musó“. (KUITERT, Wybe. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Vyd. 3. Amsterdam: Gieben Publishers, 1988, s. 81. ISBN 08-248-2312-5.)

²¹⁸ Chrám Saihódži byl původně postaven mezi lety 729 a 749, roku 1339 byl pak kompletně zrekonstruován podle návrhů Musóa.

²¹⁹ Tento chrám nechal postavit šógun Takaudži Ašikaga s cílem usmířit si ducha císaře Godaiga, který zemřel v exilu, a jeho zbudováním pověřil právě Musóa. Nachází se v západní části Kjóta. V průběhu dějin byl chrám poškozen osmi požáry, vždy byl však znovu opraven. Roku 1994 byl zapsán na seznam UNESCO.

Chrám Saihódži je velmi často přezdíván „Mechový chrám“ (苔寺, *Kokedera*), poněvadž jeho zahrada je téměř kompletně pokryta mechem. Stejně jako u předchozích zahrad jezerního typu se i v této zahradě nachází jezero s několika ostrovy, ovšem na druhou stranu je, podobně jako pozdější zahrady v tomto období, určena spíše k procházkám či obdivování zahradní kompozice z meditační haly, než k projížděním v lodích po jezeře či společenským událostem. Zahrada chrámu Saohódži je určena především k rozjímání, obdivování přírody a k vnímání její krásy. Její zvláštností je, že je složena ze dvou částí, z horní a dolní zahrady, což je také typické zejména pro zahrady, jež vznikly až v pozdější době. V této zahradě se tak kombinují rysy heianských zahrad a prvky zahrad, které vznikly později, často se proto označuje za první zahradu, která ovlivnila vznik suchých zahrad *karesansui*.²²⁰

Také zahrada chrámu Tenrjúdži je určena primárně k procházení a především k obdivování výhledu z protilehlých budov kláštera; lze tedy říci, že zahrada je vnímána obdobně, jako když se díváme na obraz.²²¹ Toto také naznačuje, nakolik byly zahrady v době stavby tohoto chrámu ovlivňovány uměním tušové malby, a tak i tato zahrada byla pojata jako výtvarné dílo. Lze ji jednoduše popsat jako ryzí „...přírodu upravenou člověkem, stejně jako jiné umělecké materiály.“²²² V zahradě chrámu Tenrjúdži se již nacházejí jasně rozpoznatelné prvky suché zahrady, proto je i tato zahrada považována za milník mezi heianskými zahradami a *karesansui* (viz příloha č. 6).

Koncem období Ašikaga-Muromači začalo být umění zahrad populární i mezi prostým lidem. V Japonsku existovala třída lidí zvaných *kawaramono* (河原者), doslovně „lidé žijící u řeky“. Byli to většinou lidé na nejnižším stupni společenského žebříčku, kteří pracovali s nečistými materiály, jako například s hlínou. Často se proto dostali do kontaktu se zahradami, sledovali a napomáhali při procesu jejich výroby a časem se sami začali zapojovat do vytváření a plánování zahrad. Pokud byli talentovaní, jejich práce si získala uznání i mezi výše postavenými lidmi, kterým v této době více nežli na společenském postavení záleželo na talentu a na uměleckých vlohách.²²³

V období Azuči-Momojama se zahrady staly ještě oblíbenější než dříve. S rostoucí mocí knížat *daimjó* se začala zvětšovat i jejich sídla a pro knížata se stala

²²⁰ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 46–49. ISBN 80-720-3191-0.

²²¹ KUITERT, Wybe. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Vyd. 3. Amsterdam: Gieben Publishers, 1988, s. 89. ISBN 08-248-2312-5.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, s. 133.

symbolem jejich moci umělecká díla včetně zahrad, které v jejich sídlech nesměly chybět. V této době se tak začaly vyvíjet dvě poněkud protichůdné tendence. Zatímco šlechta začala svými zahradami a dalšími uměleckými díly demonstrovat svou moc a vzdělání, u prostého lidu a duchovenstva se projevovaly opačné tendence. Začali budovat prostší zahrady, v jejichž středu se nacházela skromná došková chýše, která se využívala ke společenským setkáním s hudbou a divadlem či k popíjení čaje. Tento typ zahrad se postupně vytříbil, začal být určován velkým množstvím pravidel a brzy se pro tyto zahrady vžilo označení „čajové zahrady“ *rodži* (露地).²²⁴ Estetické pojetí těchto zahrad bylo významně ovlivněno filozofií a principy čajového obřadu.

Sen no Rikjú často využíval konceptu *wabi* jak v čajových chýších, tak i v zahradách, které často sám navrhoval. Snažil se, aby zahrada, kterou návštěvník procházel cestou do čajové chýše, navodila atmosféru intimnosti, malého prostoru a elegantní omšelosti. Zahrada měla připomínat hluboký les vysoko v horách, kde poutník může v zapadlé chýši najít útočiště. Barvy použité v zahradě proto byly tlumené a květin v tomto typu zahrad bylo pomálu. Jelikož tyto zahrady byly poměrně malé v porovnání se zahradami s jezery, jejich tvůrce mohl doladit každou složku zahrady do nejmenšího detailu a docílit tak svého záměru.²²⁵

V tomto období se také začala vyvíjet technika tvarování dřevin; skupiny keřů a stromů se začaly upravovat tak, aby navozovaly dojem kamenů, a mohly tak být použity v písečné ploše místo nich.²²⁶

Významné postavení měly v období Azučí-Momojama také miniaturní zahrady²²⁷. Tyto zahrady se v Japonsku začaly objevovat už během první velké vlny čínského vlivu, tedy přibližně mezi 6. a 9. stoletím, nicméně až od 14. století začaly být velmi oblíbené. Dělo se tak především díky vlivu rozvoje architektury japonských zahrad a neustále rostoucímu vlivu zenového buddhismu. Vytváření těchto zahrad bylo původně oblíbenou šlechtickou kratochvílí, avšak v pozdější době přerostlo ve velice uznávané umění. Oceňováno bylo pro svou schopnost střídme a symbolicky vyjádřit autorův záměr a silné spojení člověka s přírodou. Podobně jako básnická forma *haiku* dokáže

²²⁴ KUITERT, Wybe. Gardens in Japan. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961, s. 960. ISBN 9781402045592.

²²⁵ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 80. ISBN 80-720-3191-0.

²²⁶ Ovšem nejvíce byla tato technika využívána až v době Edo.

²²⁷ Tyto zahrady byly v průběhu dějin nazývány mnoha pojmy, například *bonsan* (盆山, hora v misce), *bonseki* (盆石, kámen v misce) nebo *saikei* (栽景, vsazená scenérie). Pro tento typ zahrad se začaly pěstovat známé miniaturní stromky *bonsaie* (盆栽).

jen pár slovy vyvolat vlnu emocí, tak i miniaturní zahrady mohou na malém prostoru postihnout podstatu přírody a stavu mysli svého tvůrce.²²⁸

Na počátku období Edo zavedl vládnoucí rod Tokugawa politiku izolace a díky tomu měli šógunové více času soustředit se na vývoj státu a rozkvět umění. Také zahrady v této době prošly výrazným vývojem a začala vznikat řada škol zahradní architektury. Jelikož se v tomto období přesunulo sídlo šóguna do Eda²²⁹ a knížata *daimjó* musela často jezdit do šógunova sídelního města, centrum kultury se po velmi dlouhé době přesunulo z Kjóta do tohoto města. Knížata z celého Japonska, kterým velmi šlo o to, aby demonstrovala svou moc, se ráda předbíhala v tom, kdo vlastní vytříbenější zahrady.²³⁰

Obecně se začala projevovat tendence doplňovat zahrady velkým množstvím detailů, jako byly například vodní nádržky a kamenné svítilny, které dokreslovaly atmosféru zahrad. V období Heian se v zahradách dbalo především na jejich lyričnost, a jejich vyznění tak bylo důležitější než jejich forma. V období Edo se tento trend však začal měnit a větší důraz se začal klást na formu zahrady a technické zpracování přílehlých staveb.²³¹

Typická pro toto období je také syntéza téměř všech dosud využívaných základních prvků a vznik takzvaných procházkových zahrad (回遊式庭園, *kaijú-šiki teien*), které měly podobnou funkci jako rotační zahrada obklopující Stříbrný pavilon. Tyto rozlehlé zahrady kombinovaly různé prvky přírody a návštěvník si je mohl prohlédnout během příjemné procházky. Jejich smyslem bylo „...přispět k intenzivnějšímu vnímání přírody a její krásy spektrem rozmanitých scénérií i zahradních žánrů a vytvořit tím prostředí pro gradaci emocí a dramatický prožitek.“²³² V těchto zahradách často nacházíme rozlehlé jezero podobně jako v období Heian, nechybí zde ale ani prvky čajové či suché zahrady. Z budov se zde nachází, kromě

²²⁸ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 143–147. ISBN 80-720-3191-0.

²²⁹ Tehdejší název dnešního Tokia.

²³⁰ KUITERT, Wybe. Gardens in Japan. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961, s. 960. ISBN 9781402045592.

²³¹ KUITERT, Wybe. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Vyd. 3. Amsterdam: Gieben Publishers, 1988, s. 146. ISBN 08-248-2312-5.

²³² HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 99. ISBN 80-720-3191-0.

hlavního sídla, také čajové chýše, různé pavilony a přístřešky.²³³ V některých zahradách se dokonce objevují malá rýžová či čajová políčka.²³⁴

V 18. století začalo být velmi populární ztvárňovat v kompozicích zahrad určitá významná místa. Knížata daimjó často cestovala do Eda a na svých cestách se setkávala s řadou zajímavých a neobvyklých míst, jejichž miniatury pak nechala zakomponovat do svých zahrad.²³⁵

Začátkem období Meidži (明治時代, *Meidži džidai*, 1868–1912) již krásné a prostorné zahrady nebyly pouze v sídlech panovníků a šlechticů, ale často se jimi mohli chlubit i bohatší měšťané a postupně toto umění proniklo i k dalším společenským vrstvám.²³⁶ Vznikaly například lázeňské a hotelové parky a časem i takzvané „rezidenční zahrady“.²³⁷ V této době byla vydána i řada knih a příruček o kompozicích zahrad a o jejich tvorbě.²³⁸

Od té doby se zahrady i nadále velmi proměňovaly a přizpůsobovaly se novým vlivům. S příchodem modernizace a s přílivem západních vlivů v době Meidži zahrady neustále vstřebávaly nové formy, ideje i materiály. Zahrady se začaly objevovat i v těsné blízkosti moderních budov a do jejich architektury byly často zakomponované moderní prvky jako například beton.²³⁹

Velké popularitě se zahrady v Japonsku těší i v současné době a jsou důležitou součástí mnoha moderních budov, jako jsou hotely či stavby velkých firem, najít je můžeme ale i v mnoha soukromých domech. Jejich popularita roste i v zahraničí, znatelný je zejména velký zájem o suché zahrady. V České republice se v současnosti nachází několik japonských zahrad, například v Praze, Karlových Varech a v Plzni.²⁴⁰

²³³ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 99–100. ISBN 80-720-3191-0.

²³⁴ KUITERT, Wybe. Gardens in Japan. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961, s. 961. ISBN 9781402045592.

²³⁵ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 106. ISBN 80-720-3191-0.

²³⁶ KUITERT, Wybe. Gardens in Japan. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961, s. 961. ISBN 9781402045592.

²³⁷ Rezidenční zahrady jsou typem zahrad u soukromých rezidencí, které mohou patřit lidem z jakékoliv společenské vrstvy. (Více viz HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 121–123. ISBN 80-720-3191-0.)

²³⁸ KUITERT, Wybe. Gardens in Japan. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961, s. 961. ISBN 9781402045592.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Poblíž Prahy se nachází japonská zahrada Oleško, v Karlových Varech je veřejně přístupná zahrada v jižní části města a v Plzni se nachází suchá zahrada zvaná Šówa-en. V České republice lze nalézt více než deset zahrad postavených v souladu s japonskou tradicí.

3.2. Zen a japonské zahrady

I když zenový buddhismus začal ovlivňovat vývoj japonských zahrad až od období Kamakura, je zřejmé, že japonská kultura skýtala určité předpoklady pro souznění zahradní architektury a zenového buddhismu. Blízký vztah k přírodě, který je pro Japonce typický a který se projevuje v japonských zahradách, je v souladu se zenovým přístupem k přírodě, jelikož podle zenu příroda odráží skutečnou podobou světa a jejím prostřednictvím tak můžeme světu porozumět. A člověk, který porozumí přírodě, může lépe porozumět své vlastní přirozenosti.

Důraz na přirozenost vyskytující se v zenu a zenových uměleckých dílech, je spojen s vnímáním nenápadné krásy, jež je prostá a téměř až hrubá. Tato hrubost se projevuje především v japonských suchých zahradách; když se návštěvník zahledí na bělostný písek kontrastující s několika zdánlivě náhodně rozmístěnými neopracovanými kameny, zapůsobí na něj přirozenost, rafinovanost a prostota zenu a samotné přírody.²⁴¹

V období Kamakura a Ašikaga-Muromači byly centrem vzdělanosti a rozvoje umění zenové chrámy a sami umělci byli často i zenoví mistři. Zen a umění tak byly v neustálém kontaktu. Vliv zenu podporovala svým zájmem vojenská šlechta, zejména díky rodu Ašikagů, kteří byli výrazně ovlivněni zenovým buddhismem a zároveň horlivě podporovali rozvoj veškerého umění. Zen tak měl skutečně velký vliv na architekturu japonských zahrad, které se nacházely téměř ve všech zenových chrámech. Vojenští vůdci nechali mnoho zenových chrámů postavit a dokonce některá z jejich sídel byla přestavěna na duchovní centra.

Jedním z nejvýraznějších prvků zenového buddhismu, které můžeme v japonských zahradách najít, je asymetrie. Asymetrie je typická pro sekulární architekturu, ale projevuje se také v zenových uměních a samozřejmě i v zahradách. Symetrické uspořádání věcí bývá často výsledkem logického uvažování, od kterého je v zenu potřeba se oprostit a místo logiky se člověk má nechat vést intuicí, přítomným okamžikem a být přirozeně spontánní.

Například zahrada chrámu Rjóandži je obdélníkového tvaru a její tvar je tak symetrický, nicméně kameny, které se v ní nacházejí, jsou rozestavěné asymetricky v různých uskupeních a sami navíc nejsou souměrné. I jezerní zahrady, jako jsou

²⁴¹ WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 112–113. ISBN 80-900614-8-6.

například Tenrjúdži či Kinkakudži, postrádají symetrii v jejich vnitřní kompozici, břehy jezer jsou nerovné a ostrůvky, jež se na jezerech nachází, jsou rozmístěny asymetricky. Tvůrci zahrad si vždy zakládali na vystižení tvarů přírody, jelikož zahrady měly působit co nejpřirozeněji a lidský zásah do kompozice neměl být patrný. Z toho důvodu se také architekti snažili vycházet při plánování zahrad z již existujícího přírodního uspořádání; pokud to bylo třeba, pouze naaranžovali kameny a rostlinstvo tak, aby působily dojmem, že tam rostliny samy vyrostly a kameny tam stály již po dlouhá staletí.²⁴²

V zahradách je také využita výrazná zenová symbolika, která se nejzřetelněji projevuje v kompozici suchých zahrad. Ačkoliv bylo řečeno, že symbolika byla běžná i v jiných typech zahrad, jako například v heianských zahradách, v suchých zahradách byla zenová symbolika dovedena k vrcholu. Kompozice z kamenů a písku většinou symbolizují hory, vodopády a moře, tyto prvky však mohou znázorňovat i mnohem více. Například v chrámu Daisen'in (大仙院, 1509–1513²⁴³) jsou kameny, oblázky a písek využity tak, že vytvářejí dojem koryta řeky, která proudí do moře a přes kterou vedou mosty a lávky. Kameny mohou také symbolizovat loďky, ostrovy, útesy a řadu dalších motivů. Homole z písku mohou znázorňovat konkrétní hory a při vytváření kompozice velice záleží i na způsobu, jakým je písek v zahradách uhrabán. Každý detail může představovat něco jiného, než co si návštěvník může při prvním pohledu na tyto předměty vybavit, a právě proto je toto prostředí ideální pro zenovou meditaci a rozjímání.

Velice symbolické je také využití prázdného prostoru v suchých zahradách. Kontrast mezi bílým pískem a kameny, mechem a jinou zelení je velmi podobný kontrastu, který vzniká v tušové malbě za použití techniky jednoho rohu, kdy je malba pouze v rohu plátna, ale oživuje celý prázdný prostor, který ji obklopuje. V první kapitole byl tento styl přirovnán k formě *haiku*, která stručně vystihuje autorovo rozpoložení či okolní atmosféru a prázdný prostor kolem těchto veršů dává čtenáři možnost nechat své emoce vygradovat a plně působit. Stejným způsobem se tato zenová technika projevuje i v suchých zahradách, kde má prázdný písčitého prostoru jasnou symboliku, kterou mu dává několik kamenů rozmístěných na ploše. I zde se projevuje základní princip zenu, podle kterého je potřeba vyhnout se zbytečným slovům a vysvětlením. Jedinec musí sám intuitivně procitnout za pomoci drobných a nejasných nápověd.

²⁴² WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 204. ISBN 80-900614-8-6.

²⁴³ Datum dokončení není přesně známo, ale odhaduje se, že byl postaven mezi těmito lety.

Objevuje se zde i zenový koncept *wabi*, který hledá krásu v prostých a jednoduchých věcech. Tento koncept je přítomný nejen v suchých zahradách, ale především v zahradách čajových. Sen no Rikjú, který se zapřičinil o využití principu *wabi* v čajovém obřadu, dbal i na atmosféru zahrady, jež čajovou chýši obklopuje, a proto musela vyvolávat dojem nostalgie, intimnosti a hlavně elegantní omšelosti, stejně jako samotná chýše. Tuto symboliku zachycovaly například na kamenné lampy, kamenné stezky či zeleň v tlumených odstínech. Rikjú tvrdil, že ideální dobou pro konání čajového obřadu je soumrak, jelikož ten v kombinaci s nevýraznými barvami zeleně a slabým světlem kamenných lamp dodává čajové zahradě patřičnou atmosféru.²⁴⁴ Člověk je klidný, jeho emoce jsou upozaděny, a on tak může všemi smysly vnímat prostou krásu kolem sebe. „*Rodži* osvobozuje hosta, ubírajícího se v kimonu tlumené barvy a v dřevěných sandálech do čajového domku, od zajetí všednosti, uklidňuje ho a přivádí ho k hlubšímu soustředění.“²⁴⁵ Tento princip i jeho cíl a celková atmosféra čajové zahrady jsou v souladu se zenovým učením o oproštění se od emocí a myšlenek, které člověka pouze vzdalují možnosti dosáhnout probuzení.

Když se tedy podíváme na jednotlivé typy zahrad, lze s jistotou říci, že nejvíce ovlivněné zenem byly suché zahrady a poté i čajové zahrady. Nicméně není vhodné opomenout také ostatní styly, ve kterých se rovněž odráží zenový přístup.

Procházkové zahrady byly určeny k rozjímání a vnímání krásy přírody během chůze v různorodých částech zahrady. Prvotním cílem nebylo pořádat zde společenské události, ale vytvořit prostor, jenž může člověku napomoci rozjít a navodit tak podobný stav, do jakého se například během meditace dostávají zenoví učedníci, kteří se snaží dosáhnout *satori*. Podle manželů Hrdličkových²⁴⁶ je cílem japonských zahrad stupňovat emoce návštěvníků, jež vyvolává přírodní krása, a napomoci jim tak k hlubokému a intenzivnímu prožitku.²⁴⁷

Také miniaturní zahrady jsou velice symbolické, poněvadž se snaží zachytit podstatu přírody na velmi malém prostoru. I zde se projevuje schopnost japonských umělců vyjádřit své pocity či okolní atmosféru stručně, avšak zároveň i velmi výmluvně. Nezáleží na tom, zda se jedná o básníky, kteří se vyjadřují pomocí *haiku*, malíře,

²⁴⁴ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 80. ISBN 80-720-3191-0.

²⁴⁵ *Ibid.*, s. 78.

²⁴⁶ Věna Hrdličková (1924) a Zdeněk Hrdlička (1919) jsou odborníci na kulturní dějiny Číny a Japonska. Během svého 15 letého pobytu v Číně a v Japonsku se věnovali podrobnému zkoumání kultury a dějin umění, především pak zahradám, *ikebaně* a bonsajím.

²⁴⁷ HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998, s. 34. ISBN 80-720-3191-0.

jímž stačí pouhý roh plátna, či o zahradní architektky, kteří dokáží přenést kouzlo velké zahrady do malé misky.

Podle tohoto učení nezáleží na postavení člověka, poněvadž všechny vnímavé bytosti mají buddhovskou podstatu a mají potenciál dosáhnout probuzení. I tento přístup se projevuje v určité fázi vývoje japonských zahrad. Jedná se o zmíněný případ *kawaramono*, neboli společensky níže postavených lidí, kteří se věnovali „špinavým“ pracím, avšak koncem období Ašikaga-Muromači měli někteří z nich možnost věnovat se i tvorbě japonských zahrad a talent těchto jedinců byl uznáván i šlechtici. Aristokracii v té době záleželo více na umění než na společenském statutu těchto lidí, někteří z nich tak dokonce měli příležitost ocitnout se na šógunově dvoře.²⁴⁸ Tito uznávaní umělci z nižších poměrů pak získali přezdívku s koncovkou -ami, jako například známý malíř a zahradní architekt, Sóami (相阿弥, ?–1525), jemuž je připisována řada známých japonských zahrad.

Architektura japonských zahrad byla spojena i s jinými formami umění, které byly také ovlivněny zenovým buddhismem. Významná je souvislost například s tušovou malbou, která byla již několikrát zmiňovaná. Tušová malba ovlivnila zahrady v mnohém, kupříkladu svou technikou prázdného prostoru. Zahrady byly často zachyceny na plátno, ale naopak bylo také běžné, že zahrady vznikaly podle již existujících tušových maleb nebo se jimi alespoň inspirovaly.²⁴⁹ Trendy v malbě tedy často ovlivňovaly tendence v architektuře zahrad. Jako příklad poslouží i skutečnost, že během období Ašikaga-Muromači se začalo více dbát na to, jak zahrada vypadá při pohledu zevnitř budovy a cílem bylo, aby host získal dojem, že se dívá na obraz. Tato technika, kdy člověk vnímá scénérii zahrady spíše jako obraz na plátně, narušuje racionální vnímání prostoru, což dává návštěvníkovi příležitost vnímat výhled jinak, než za použití logického uvažování.²⁵⁰ I to zřetelně souvisí se zenovým buddhismem, podle kterého logické uvažování brání člověku v dosažení probuzení. Je zde tedy jasně patrný tehdejší výrazný vliv tušové malby na kompozici zahrad a vliv zenového učení na obě formy umění.

Další formou umění, jež nepochybně ovlivnila vývoj zahrad, byl čajový obřad, jak je zřejmé ze skutečnosti, že následkem tohoto vlivu vznikl styl čajových zahrad. Mnozí odborníci označují *čanoju* za ztělesnění zenu, a tak se i v japonských zahradách

²⁴⁸ KUITERT, Wybe. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Vyd. 3. Amsterdam: Gieben Publishers, 1988, s. 135. ISBN 08-248-2312-5.

²⁴⁹ *Ibid.*, s. 84–86.

²⁵⁰ *Ibid.*, s. 85.

odrážejí některé zenové prvky čajového obřadu. Nejvýraznější z nich jsou pak bezpochyby estetika *wabi* a atmosféra intimity, rovnosti a přímosti, které zastával mistr Rikjú a sám je promítl do svých zahrad.

Umění, jež zanechala svou stopu na kompozici japonských zahrad je mnoho, avšak dle mého názoru jsou vlivy tušové malby a čajového obřadu nejvýznamnější. Dále nelze také opomenout poezii, později i prózu a kaligrafii. A jelikož všechny tyto formy umění, jež na sebe navzájem takto působily, byly ovlivněny zenovým učením, je zjevné jak hluboko zenový buddhismus proniknul do japonské kultury.

Vliv zenového buddhismu na japonské zahrady byl tedy opravdu výrazný, a to především v případě suchých zahrad a čajových zahrad. Působení tohoto učení můžeme spatřit například v asymetrii vnitřní kompozice, ve vysoké symbolice a využití prázdného prostoru, v souznění člověka s přírodou, které zahrady reprezentují, a také v konceptu *wabi*, jenž je patrný obzvláště v zahradách čajových. Také uznání umělců z nižších společenských vrstev v 16. století by bylo pravděpodobně velmi obtížné, nebýt zenového učení. A kdyby toto učení nebylo ve 12. století představeno Japoncům, zajisté by dnes neexistovalo velké množství světoznámých zahrad, které Japonsko tolik ozvláštňují v očích západních zemí.

4. Japonská tušová malba

Tušová malba, často nazývaná také *sumie*²⁵¹, je formou umění, jejímž cílem je zachytit podstatu světa pouze v několika tazích štětce. Stejně jako kaligrafie výhradně využívá černé tuše a pomocí ředění tuše s vodou se vytváří různé odstíny šedi. Na rozdíl od západního umění, které bylo zaměřeno na zachycení objektů co nejrealističtějším způsobem, *sumie* se soustředí především na vyjádření autorova vnímání skutečnosti. Svou zestručněnou technikou zachycuje osobu, předmět či přírodní scénérii tak, aby symboličnost tohoto díla umožňovala rozjímání a možnost odlišného náhledu na realitu.²⁵²

Podobně jako většina japonských forem umění, tak i japonská tušová malba má své kořeny v čínské kultuře, avšak poté, co se toto umění v Japonsku ujalo, uzpůsobili si jej místní umělci tak, aby odpovídalo japonským estetickým ideálům. Mnoho dnešních odborníků na *sumie* se věnuje japonské a čínské tušové malbě zároveň, to ovšem není dle mého názoru příhodné, poněvadž oba dva styly tušové malby se během svého vývoje od sebe v mnohém začaly odlišovat natolik specifickým způsobem, že si každý styl sám o sobě zaslouží zvláštní pozornost.

Jelikož Japonci měli vždy ve zvyku přejímat prvky z jiných kultur a upravovat si je pro své potřeby, není překvapující, že stejným způsobem vznikla i ryze japonská tušová malba, která má v Japonsku svá daná specifika. A podobně, jako u jiných forem japonského umění, je na ní znát velký vliv zenového buddhismu, který byl v Japonsku v rozkvětu právě v době, kdy zde byla tušová malba přijata.

4.1. Historický vývoj japonské tušové malby

V Japonsku existovaly různé druhy malířského umění již mnoho staletí předtím, než se zde objevila tušová malba. Toto odvětví malířství zde bylo představeno až v období Kamakura, kdy tato země znovu navázala oficiální kontakty s Čínou a zažila tak druhou vlnu čínského vlivu. Tušová malba byla v této době importována

²⁵¹ Často nazýváno také *suibokuga* (水墨画), avšak toto označení je spíše vhodné pro počáteční formu tušové malby, jež vznikla v Číně. Na rozdíl od *sumie*, která využívá ručního papíru a vyznačuje se minimálním počtem tahů štětce, ve stylu *suibokuga* je upřednostňována detailní malba na hedvábí. (Viz SATO, Shozo. *Sumi-e: the art of Japanese ink painting*. Rutland: Tuttle Publishing, 2014, s. 9. ISBN 978-1462916283.)

²⁵² OKAMOTO, Naomi. *Japanese Ink Painting: The Art of Sumi-e*. New York: Sterling Publishing Co., 1995, s. 8. ISBN 08-069-0832-7.

z Číny zenovými mnichy, a poněvadž umění obecně se v tomto období soustřeďovalo v zenových klášterech, není nijak zvláštní, že se z počátku tušová malba rozvíjela právě v těchto chrámech.²⁵³

V období Ašikaga-Muromači byla *sumie* v Japonsku již známa a oblíbena. Rod Ašikagů, a po jeho vzoru i vojenská šlechta, významně podporoval rozvoj umění, a to se týkalo z velké části i tušové malby. Šógunové z tohoto rodu si začali najímat zenové malíře *sumie* jako soukromé profesionální umělce, a kvůli tomu se tak tvorba tušové malby začala pomalu přesouvat z duchovní sféry zenových klášterů do sféry světské.²⁵⁴ Z této skupiny profesionálních malířů, která byla podporována šóguny z rodu Ašikaga, vznikla v 15. století malířská škola Kanó (狩野派, *Kanó ha*).²⁵⁵ Tušová malba se tak rozvíjela čím dál více a do určité míry byla stále v kontaktu se zenovým buddhismem. Nicméně vliv zenu postupně přestával být tak výrazný, jako tomu bylo v období Kamakura.

V 15. století byla tušová malba a další japonská umění pod silným vlivem čínské kultury. Běžným zvykem bylo, že při různých setkáních se předávaly importované čínské obrazy hostiteli jako dar. Tyto obrazy byly mnohdy darovány i samotnému šógunovi.²⁵⁶

Během období Ašikaga-Muromači začal působit slavný mistr tušové malby Tójó Seššú. Tento zenový mnich začal od roku 1440 působit v Kjótu, kde se dostal do styku s čínskými uměleckými díly, která mu byla inspirací.²⁵⁷ Jeho touha po zdokonalení se v tvorbě čínské tušové malby jej vedla k tomu, že v roce 1468 vycestoval do Číny, díky čemuž se v budoucnu mohl stát uznávaným expertem na čínské umění. Kromě toho však byl považován i za zkušeného zenového učence a po svém návratu do Japonska jeho sláva rostla.²⁵⁸ V Seššúově díle se mísí několik technik tušové malby. Nejvýraznější a nejtypičtější prvkem je pro Seššúu však technika stříkané tuše (澆墨, *hacuboku*). Nejčastějším námětem je pak krajinomalba.²⁵⁹ S technikou *hacuboku* úzce

²⁵³ IWAMOTO, Hajime. The Japanese Aesthetic Sense: Zen and Zen calligraphy, Zen painting, from Kamakura to Muromachi. *Dialogos*. 2004, 4, 1–16, s. 5. ISSN 1346-3101.

²⁵⁴ AVIMAN, Galit. On Monkeys, Illusion and the Moon in the Paintings of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon. *Japan Studies Association Journal*. 2010, 8, 209–228, s. 211. ISSN 1530-3527.

²⁵⁵ IWAMOTO, Hajime. The Japanese Aesthetic Sense II: On Zen Painting, Zenga and Their Influence from the Momoyama Period to the Later Edo Period. *Dialogos*. 2005, 5, 1–26, s. 1. ISSN 1346-3101.

²⁵⁶ GUTIÉRREZ, Fernando G. Sesshū and His Masters. *Monumenta Nipponica*. Sophia University, 1961, 16(3/4), 221–262, s. 245.

²⁵⁷ *Ibid.*, s. 250.

²⁵⁸ *Ibid.*, s. 251.

²⁵⁹ GUTIÉRREZ, Fernando G. Sesshū and His Masters. *Monumenta Nipponica*. Sophia University, 1961, 16(3/4), 221–262, s. 253.

souvisí styl zestručněné malby, jenž si Seššū také velmi oblíbil a který má silnou spojitost se zenem.²⁶⁰ Jeho nejznámějším dílem, namalovaným technikou stříkané tuše, je *Haboku sansui* (破墨山水, 1495), neboli *Krajina stříkané tuše*. V tomto díle Seššū dokázal neuvěřitelně úsporně, pouhými několika tahy štětce, zobrazit dům na břehu jezera, na kterém se plaví loďka, a za nimi se rozprostírající strmé kopce a zalesněný útes. Vše bylo namalováno spontánně a procítěně, z díla lze však také vycítit rozhodnost a při bedlivém pozorování můžeme vypořádat logiku v každém jednotlivém tahu.²⁶¹ *Krajina stříkané tuše* je dodnes považována za vizuální zpodobnění zenového učení.²⁶²

Seššū je doposud považován za tvůrce ryze japonského stylu tušové malby, který se vyznačuje výraznými dynamickými tahy štětce a zdůrazňováním blízkého vztahu člověka a neustále se měnící přírody. Seššūova díla také vynikají prací s prázdným zdánlivě nekončícím prostorem.²⁶³

Koncem období Ašikaga-Muromači začalo zenových malířů ubývat a výrazně přibývalo profesionálních umělců, kteří nenásledovali zen. Patřil mezi ně například výše zmíněný zahradní architekt Sóami, který se mimo jiné věnoval i tušové malbě a mnoha dalším druhům umění. Sóami byl podobně jako i jiní umělci, jejichž jméno bylo zakončeno na -ami, z nižších poměrů, a přesto byl jeho umělecký talent uznáván šlechtou i samotným šógunem. Stejně tak ani stoupenci školy Kanó často nebyli zenoví učenci. Koncem tohoto období lze tedy vypořádat zřejmý odklon tušové malby od zenového buddhismu.²⁶⁴

Podobně jako v předchozí kapitole byly popsány dvě protichůdné umělecké tendence, které se objevily v architektuře zahrad v době Azučí-Momojama, i v tušové malbě se začaly projevat dva rozdílné směry. Na jedné straně rostl vliv školy Kanó, která byla v pozici, kde mohla dokonce určovat soudobé umělecké hodnoty, kterými se řídily i další malířské školy. Mistři tušové malby působící ve škole Kanó byli především profesionální umělci a mohli, ale také nemuseli, být zenovými mnichy.²⁶⁵ Mezi podporovatele školy Kanó se řadily významné osobnosti, jako byli například

²⁶⁰ GUTIÉRREZ, Fernando G. Sesshū and His Masters. *Monumenta Nipponica*. Sophia University, 1961, 16(3/4), 221–262, s. 255–256.

²⁶¹ *Ibid.*, s. 258–259.

²⁶² LIPPIT, Yukio. Of Modes and Manners in Japanese Ink Painting: Sesshū's Splashed Ink Landscape of 1495. *The Art Bulletin*. 2012, 94(1), 50–77, s. 50.

²⁶³ ANDRIJAUSKAS, Antanas. Specific Features of Traditional Japanese Medieval Aesthetics. *Dialogue & Universalism*. 2003, 13(1/2), 199–220, s. 219–220. ISSN 1234-5792. Více v následující kapitole.

²⁶⁴ IWAMOTO, Hajime. The Japanese Aesthetic Sense: Zen and Zen calligraphy, Zen painting, from Kamakura to Muromachi. *Dialogos*. 2004, 4, 1–16, s. 11–12. ISSN 1346-3101.

²⁶⁵ AVIMAN, Galit. *Zen Paintings in Edo Japan (1600-1868): Playfulness and Freedom in the Artwork of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon*. Routledge, 2017, s. 17–18. ISBN 9781409470427.

Nobunaga Oda a Hidejoši Tojotomi. Tito velitelé byli sice ovlivňováni zenovým učením, nicméně často se od zenové střídmosti odkláněli a honosná umělecká díla využívali pro demonstraci své moci.

Na druhé straně pak byli učenci v zenových kláštorech, kteří tušovou malbu využívali pro svou duchovní praxi. Tito mniši reagovali na výše uvedenou tendenci školy Kanó a jejích podporovatelů vytvořením nového střídmějšího stylu tušové malby zvaného *zenga* (禅画, zenový obraz), který je typický pro většinu malířských děl z období Edo.²⁶⁶

Zenga se vyvinula až na samém konci období Azučí-Momojama, roku 1600, a následně byla považována za jeden z nejvýznamnějších směrů období Edo. Tento, nejen malířský ale i kaligrafický, styl se vyznačoval „...jednoduchostí formy a hloubkou duchovního vyjádření a hrál zásadní roli ve zprostředkování zenového ducha pomocí maleb a kaligrafie.“²⁶⁷ Účelem *zengy* je předat zenové učení a pomoci člověku dosáhnout stavu rozjímání a meditace a vést ho k probuzení. Malby byly jednodušší a jejich „sdělení“ bylo důležitější, nežli technika a preciznost; toto sdělení obrazu pak bylo často doprovázeno i krátkými kaligrafickými verši.²⁶⁸ Určitá „svoboda vyjádření“ autora a osvobození se od malířských technik a postupů jsou prvky, které styl *zenga* nejvíce odlišují od předešlých forem zenového malířství.²⁶⁹

Nejvýznamnějším představitelem tohoto směru je Ekaku Hakuin. Hakuin byl v první řadě zenovým mistrem a o umění se zajímal spíše druhotně, o čemž svědčí i skutečnost, že se zenovému umění začal hlouběji věnovat přibližně až ve svých šedesáti letech.²⁷⁰ Mnicem se stal v patnácti letech a od té doby se učil zenovému buddhismu. Mnoho let žil v malé chýši v horách, kde se soustředil na meditaci a na svůj duchovní rozvoj. Ve svých dvaatřiceti letech se však vrátil do chrámu Šóindži²⁷¹ (松蔭寺, 1279), v němž předtím studoval, a stal se jeho opatem.²⁷² Poté se Hakuin věnoval šíření buddhismu a často pořádal přednášky s výkladem zenového učení pro prostý lid,

²⁶⁶ AVIMAN, Galit. *Zen Paintings in Edo Japan (1600-1868): Playfulness and Freedom in the Artwork of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon*. Routledge, 2017, s. 17–18. ISBN 9781409470427.

²⁶⁷ IWAMOTO, Hajime. The Japanese Aesthetic Sense II: On Zen Painting, Zenga and Their Influence from the Momoyama Period to the Later Edo Period. *Dialogos*. 2005, 5, 1–26, s. 2. ISSN 1346-3101.

²⁶⁸ *Ibid.*, s. 8.

²⁶⁹ AVIMAN, Galit. *Zen Paintings in Edo Japan (1600-1868): Playfulness and Freedom in the Artwork of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon*. Routledge, 2017, s. 18. ISBN 9781409470427.

²⁷⁰ KAWAI, Masatomo. Hakuin to Zenga: Muromači džidai no zensó ga egaku suibokuga to no hikaku ni oite. *Booklet*. 2004, 12, 7–16, s. 12. ISSN 13420607.

²⁷¹ Chrám Šóindži spadá pod správu zenové školy Rinzai. Nachází se ve městě Numazu (沼津市, *Numazu-ši*) v prefektuře Šizuoka (静岡県, *Šizuoka-ken*).

²⁷² KAWAI, Masatomo. Hakuin to Zenga: Muromači džidai no zensó ga egaku suibokuga to no hikaku ni oite. *Booklet*. 2004, 12, 7–16, s. 12. ISSN 13420607.

kterých se účastnilo až 400 lidí najednou.²⁷³ Umění pro něj představovalo přirozený způsob vyjadřování svých myšlenek a také způsob jak zprostředkovat zenové učení dalším lidem.²⁷⁴

Hakuinova tvorba se vyznačovala především svobodou vyjádření, jež nebyla vázaná konvenčními pravidly a malířskými technikami, a projevovala se zjednodušováním, abstrakcí a karikaturizací.²⁷⁵ Hakuin věřil, že třibení vlastních duchovních schopností je důležitější, nežli třibení umělecké techniky.²⁷⁶ Inspiraci často čerpal z lidských zkušeností, zenových příběhů a legend, a také mnohdy znázorňoval významné náboženské osobnosti.²⁷⁷ Jedním z jeho nejslavnějších děl je *Obraz opice* (猿猴図, *Enkózu*), která se drží větve a snaží se dosáhnout na odraz měsíce ve studni. Toto zobrazení má spojitost s buddhistickým učením, podle kterého nás touha po věcech naplňuje trápením, a to i když tuto touhu nakonec naplníme.²⁷⁸

Hakuinova tvorba ovlivnila i mnoho pozdějších umělců, nicméně zenová tušová malba se již nikdy netěšila takové oblibě společnosti, jako v předešlých obdobích. Pevná tradice tohoto umění se však zachovala a v 20. století začala tušová malba být opět detailněji zkoumána.²⁷⁹

4.2. Zen a tušová malba

Podobně jako tomu bylo i u předchozích forem umění, zkoumaných v této práci, i kořeny tušové malby úzce souvisí se zenovým buddhismem. V první řadě byla tradice tušové malby dovezena do Japonska zenovými mnichy z Číny, kde byla malba již dříve ovlivněna zenem. V následujícím vývoji *sumie* v Japonsku to byli právě zenoví mniši,

²⁷³ AVIMAN, Galit. *Zen Paintings in Edo Japan (1600-1868): Playfulness and Freedom in the Artwork of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon*. Routledge, 2017, s. 23. ISBN 9781409470427.

²⁷⁴ KAWAI, Masatomo. Hakuin to Zenga: Muromači džidai no zensó ga egaku suibokuga to no hikaku ni oite. *Booklet*. 2004, 12, 7–16, s. 12. ISSN 13420607.

²⁷⁵ AVIMAN, Galit. On Monkeys, Illusion and the Moon in the Paintings of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon. *Japan Studies Association Journal*. 2010, 8, 209–228, s. 216. ISSN 1530-3527.

²⁷⁶ *Ibid.*, s. 222.

²⁷⁷ KAWAI, Masatomo. Hakuin to Zenga: Muromači džidai no zensó ga egaku suibokuga to no hikaku ni oite. *Booklet*. 2004, 12, 7–16, s. 12. ISSN 13420607.

²⁷⁸ Tato tematika vychází z buddhistického příběhu o tlupě opic, která se snažila dosáhnout na odraz měsíce ve studni, nakonec do ní však všechny spadly. (AVIMAN, Galit. On Monkeys, Illusion and the Moon in the Paintings of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon. *Japan Studies Association Journal*. 2010, 8, 209–228, s. 216–217. ISSN 1530-3527.)

²⁷⁹ AVIMAN, Galit. *Zen Paintings in Edo Japan (1600-1868): Playfulness and Freedom in the Artwork of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon*. Routledge, 2017, s. 5–6. ISBN 9781409470427.

kdo se věnoval tomuto umění v největší míře, a navíc byli soustředěni především v zenových kláštorech.

Na konci období Ašikaga-Muromači lze jasně zpozorovat odklon tušové malby od zenového buddhismu, na druhou stranu se však v tomto období proslavil i významný zenový mnich a mistr tušové malby, Tójó Seššú, jehož tvorba v sobě spojovala umění *sumie* a učení zenového buddhismu. Seššú používal mnoho malířských technik, jako například techniky stříkané tuše a zestručněné malby, které ve velké míře využívají symboličnosti a náznakovosti, což souvisí se zenovým buddhismem, podle něhož je potřeba oprostít se od zbytečných věcí a stručné vyjádření je považováno za ideální. Zároveň tato symboličnost nabádá k rozjímání, které může vést ke stavu podobnému meditaci a napomáhat tak adeptům dosáhnout *satori*.

Jeho díla se také vyznačovala spontánností a zdáním neohraničeného prostoru. Spontánnost má spojitost s intuitivním probuzením, které je považováno za cíl zenového buddhismu. Obdobně jako *satori* by mělo být spontánním a nezamýšleným prožitkem, i inspirace by měla přijít náhle a tahy štětce by tak měly být intuitivní a oproštěné od nadbytečných myšlenek. Tímto způsobem *sumie* v podstatě stručně zpodobňuje prožitek probuzení.

Zdánlivě nevymezený prostor obrazu souvisí s technikou jednoho rohu. Seššúova zobrazení nezabírají celý prostor obrazu, ale jsou obklopena prázdným prostorem, díky němuž se jeví hloubka kompozice ještě intenzivněji. Díky tomuto prázdnému prostoru je pak také patrná asymetrie, která je neoddělitelnou součástí techniky jednoho rohu. Asymetrie v kompozicích maleb nabádá člověka, který se na obraz dívá, aby se oprostil od racionálního uvažování, a zároveň dodává malbě přirozenost; působí tak jako věrohodný obraz přírody.

I motivy Seššúových děl jsou velmi ovlivněny zenem. Především přírodní scenérie a krajinomalby, kterým se často věnoval, korespondují se zenovým důrazem na pevné spojení člověka s přírodou. Jeho dílo by se tak mohlo dát považovat za „...jasné a výstižné zobrazení zenových estetických principů a zenového postoje ke světu.“²⁸⁰ Seššú je velice uznáván především díky tomu, že je schopen uchopit podstatu předmětu či výjevu, který zobrazuje, a zároveň se vyhnout veškerým nadbytečným podnětům.²⁸¹

²⁸⁰ GUTIÉRREZ, Fernando G. Sesshū and His Masters. *Monumenta Nipponica*. Sophia University, 1961, 16(3/4), 221–262, s. 250.

²⁸¹ *Ibid.*, s. 262.

Dvě protichůdné tendence, které se začaly objevovat v období Azučí-Momojama, vedly určitým způsobem k částečnému navrácení zenových prvků do tušové malby. I když byl odklon od zenu stále zjevný, v zenových kláštorech se začal vyvíjet nový styl malby *zenga*. Tento styl byl natolik ovlivněn zenovým buddhismem, že lze dokonce říci, že představuje nejvyšší formu spojení zenu a tušové malby. Svědčí o tom několik skutečností, například odpoutání se od malířských technik, které je v tomto stylu patrné, a také důraz na svobodné vyjádření autora. To má spojitost se zenovou tendencí neklást důraz na studování buddhistických textů a spíše upřednostňovat meditační praxi a vlastní prožitky. Podstatný je spíše význam malby, co zobrazuje a sděluje, a na formu není kladen tak velký důraz. Jednoduchost a stručnost se pak týká formy, jelikož autoři se často vyjadřují minimálním počtem tahů štětce, ale objevuje se i v obsahu, který má být úderný. Tento styl napomáhal nejen malířům k dosažení probuzení, jakožto forma meditace, ale také poučoval ty, kteří si pak tato díla prohlíželi.²⁸²

Zenový mistr Hakuin ještě více zdůraznil vliv zenového buddhismu na *zengu* tím, že svá díla co nejvíce zjednodušoval, dbal na stručnost, abstrakci a věnoval se náboženským tématům. A stejně jako bylo popsáno výše, i on kladl mnohem větší důraz na duchovní praxi, než na malířské techniky a normy, proto se také snažil ve svých dílech vyjádřit svou oddanost zenu a jeho učení. Zenový buddhismus tak byl hlavním tématem většiny jeho děl.²⁸³ Tento umělec byl v první řadě zenovým mnichem, není tedy nijak zvláštní, že měl zen na jeho tvorbu tak významný vliv.

V jeho díle *Obraz opice* je také zřejmé využití typicky zenové techniky jednoho rohu a symbolismu. Je zde vyobrazena opice, která se snaží dosáhnout na obraz měsíce ve studni, celý výjev je však obklopen prázdným prostorem a odraz měsíce je znázorněn pouze jedním kruhovitým tahem štětce. Prázdný prostor a symbolismus v tomto díle dávají člověku příležitost k rozjímání a dotvoření obrazu ve své vlastní mysli, vedou tedy nahlízejícího k jisté svobodě, soběstačnosti a spoléhání se na vlastní intuitivní prožitky, což jsou velmi výrazné principy v zenovém buddhismu.

V Hakuinově díle je také patrný humor a karikaturizace, kterou lze spatřit například v jeho autoportrétu z roku 1768. Jeho technika se může zdát až laická, nicméně tato karikaturizace jeho vlastní osoby má souvislost se zenovými hádankami *kóan*, které se také mohou zdát směšné a nesmyslné, jejich cílem je však vyprovokovat

²⁸² IWAMOTO, Hajime. The Japanese Aesthetic Sense: Zen and Zen calligraphy, Zen painting, from Kamakura to Muromachi. *Dialogos*. 2004, 4, 1–16, s. 14. ISSN 1346-3101.

²⁸³ KAWAI, Masatomo. Hakuin to Zenga: Muromači džidai no zensó ga egaku suibokuga to no hikaku ni oite. *Booklet*. 2004, 12, 7–16, s. 12. ISSN 13420607.

adepta k oproštění se od racionálního uvažování a ke spontánnímu vnímání světa a sebe sama. Je tedy možné usoudit, že Hakuin tímto způsobem zaznamenal vlastní představu o své osobnosti, naprosto osvobozen od racionálního a logického přemýšlení, a zároveň se tímto způsobem snažil vést své žáky ke stejné svobodě mysli.²⁸⁴ Cílem zenových tušových obrazů také není zachycení krásy, ale zobrazení objektů či scénérií tak, jak jejich podstatu vnímá autor.²⁸⁵ Proto byla tato karikaturizace oblíbená nejen u Hakuina, ale i u mnoha umělců v pozdějších letech.

Za účelem dostatečného popisu zenových prvků vyskytujících se v umění *sumie*, je třeba zmínit také obecný přístup, který umělci jako Seššú či Hakuin zaujímali k tušové malbě. Považovali za nutné nejprve porozumět objektu malby, plně pochopit jeho esenci a vlastnosti a poté malbou znázornit samotnou podstatu objektu, ne pouze vnější vzhled.²⁸⁶ Aby bylo možné toho dosáhnout, je potřeba se nejprve vzdát svých slabostí, tužeb, strachu a dalších emocí, které by umělce vedly jen k utrpení. Musí se zbavit racionálního uvažování, aby se tak mohl stát součástí universa a mít možnost nahlédnout do podstaty objektu malby.²⁸⁷ Tento přístup může být označen jako forma přípravné praxe či meditace vedoucí k dosažení *satori*.

Podstatná je také samotná černá tuš, která se používá pro malbu. Tato skutečnost má také své opodstatnění v zenovém učení. V rámci oproštění se od nadbytečných barev, se využívají pouze odstíny černé a šedé, které mohou dostatečně vyjádřit intenzitu autorových prožitků, a mají tak zřetelnou souvislost se zenovými koncepty zjednodušování, stručnosti, symboličnosti a náznakovosti. Kontrast černé tuše s bílým okolním prostorem a paleta různých odstínů černé navíc dávají malbám *sumie* neočekávaně expresionistický charakter.²⁸⁸

Na závěr lze tedy tušovou malbu popsat jako formu umění, jež nejsrozumitelněji vystihuje a ztělesňuje učení zenového buddhismu. Můžeme tak soudit dle skutečnosti, že i přes dočasný odklon umění tušové malby od zenu, který byl zřetelný od konce období Ašikaga-Muromači po začátek období Edo, se díky několika významným zenovým mistrům podařilo znovu propojit učení zenu s tušovou malbou a vytvořit zcela

²⁸⁴ AVIMAN, Galit. On Monkeys, Illusion and the Moon in the Paintings of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon. *Japan Studies Association Journal*. 2010, 8, 209–228, s. 216. ISSN 1530-3527.

²⁸⁵ *Ibid.*, s. 224.

²⁸⁶ OKAMOTO, Naomi. *Japanese Ink Painting: The Art of Sumi-e*. New York: Sterling Publishing Co., 1995, s. 8. ISBN 08-069-0832-7.

²⁸⁷ MOMIYAMA, Nanae. *Sumi-e: An Introduction to Ink Painting*. Vyd. 2. New York: Japan Society, 1966.

²⁸⁸ OKAMOTO, Naomi. *Japanese Ink Painting: The Art of Sumi-e*. New York: Sterling Publishing Co., 1995, s. 8. ISBN 08-069-0832-7.

nové styly zenové malby. Například Tójo Seššú se zasloužil o rozvoj techniky stříkané tuše a zestručněné malby; Ekaku Hakuin pak rozšířil zájem o styl *zenga*, a jelikož byly u něj časté náboženské náměty, používal *sumie* i jakožto prostředek šíření zenového učení. Pro oba tyto autory jsou pak společnými rysy například vysoká symboličnost, zjednodušování formy, stručnost a údernost obsahu, spontánnost tvorby, využití prázdného prostoru a osvobození se od všeobecných pravidel a zavedených malířských technik.

Závěr

Je nezpochybnitelné, že zenový buddhismus měl velmi výrazný vliv na vývoj japonské kultury a umění, může však být obtížné uvědomit si, jak významné působení zenového učení bylo. Proto bylo cílem mé diplomové práce prozkoumat, jakým způsobem a do jaké hloubky byly vybrané formy japonského umění ovlivněny zenovým buddhismem během japonského středověku a předmoderního období.

Ve výsledku lze shrnout několik zenových prvků, které můžeme spatřit ve všech ze tří vybraných japonských forem umění. Především je zřejmá základní spojitost těchto umění se zenem v tom, že všechna tato umění do Japonska přivezli mniši z Číny, kde se vyvíjela především v tamních zenových kláštorech. Následně se tato umění po několik staletí rozvíjela v japonských zenových chrámech a umělci byli převážně zenoví mistři a učenci.

Další podstatná souvislost tkví v tom, že na cestě k probuzení, se v zenu běžně využívají hádanky *kóan* a meditační praxe. A právě tvorba zenových uměleckých děl může být považována za určitou formu meditace, rozjímání a trénování kvalit, které jsou nezbytné k dosažení *satori*, jako například odpoutání se od racionálního uvažování a soustředění se na intuitivní prožitek. Časté je také oproštění se od všeobecně přijímaných pravidel, technik a konvencí, které mysl umělce pouze svazují, podobně jako v zenovém buddhismu je typický důraz na vlastní zkušenost a soběstačnost, spíše než na psané texty.

V mnoha uměleckých dílech ze zkoumaného období lze nalézt základní zenové prvky jako je asymetrie, stručnost a zjednodušování, silný symbolismus a náznakovost. Všechny tyto principy mají adeptovi pomoci osvobodit se od věcí omezujících jeho mysl a dosáhnout schopnosti intuitivního prožitku a navodit stav rozjímání.

Typicky zenovým konceptem je také omšelá elegance a prostota zvaná *wabi*, která se nejvýrazněji projevuje především v čajovém obřadu, je ale důležitou součástí i dalších forem umění. Často využívána je také technika jednoho rohu, přičemž prázdný prostor kolem díla dokresluje jeho celkové vyznění. Tuto techniku lze spatřit zejména v tušových malbách, ale nalezneme ji také v poezii či v kompozicích suchých zahrad.

V neposlední řadě je ve všech uměleckých směrech velmi nápadná inspirace přírodou, poněvadž příroda podle zenového učení odráží podstatu světa a porozuměním přírodě lze lépe porozumět světu a přirozenosti člověka. Toto můžeme spatřit například

v omšelosti a prostotě vybavení čajové chýše, kopírování tvarů přírody v architektuře japonských zahrad či v přírodní tématicce, jež je častá u tušové malby.

Velmi výrazná je také silná spojitost mezi jednotlivými druhy japonského umění. V čajových chýších jsou častou dekorací kaligrafické svítky, tušové obrazy a *ikebana*. Architektura japonských zahrad byla ovlivněna zenovou estetikou čajového obřadu, což jasně dokládá skutečnost, že v Japonsku vznikl zvláštní styl čajových zahrad. Zahradní architektura byla ovlivněna také tušovou malbou, kterou pak byla tendence napodobovat. Na druhou stranu tušové malby zase mnohdy zachycovaly krásy japonských zahrad, a také často bývaly doprovázeny kaligrafií a poezií.

Věřím, že se mi cíle, jež jsem si v úvodu práce vytkla, podařilo naplnit, a že tak předkládaná práce může českému čtenáři posloužit jako úvod do zkoumané problematiky. Každé z těchto umění si však, dle mého názoru, zaslouží mnohem hlubší analýzu, než jakou rozsah této práce dovoluje.

Summary

The purpose of this thesis is to analyze the influence of Zen Buddhism on selected forms of Japanese art, specifically during the Middle Ages and the Premodern era. These years are in Japan better-known as periods Kamakura (1185–1333), Ashikaga-Muromachi (1336–1568), Azuchi-Momyama (1568–1600) and Edo (1600–1867). The fields, which are explored mainly during these periods that were the most significant for the development of these arts, are the tea ceremony, Japanese gardens and ink painting. The Zen Buddhism itself, its history and connection to art is described in the first chapter. The influence of Zen Buddhism on the development of each field specifically is analyzed in detail in the following three chapters.

Seznam použité literatury:

1. ANDERSON, Jennifer L. *An Introduction to Japanese Tea Ritual*. Albany: State University of New York Press, 1991. ISBN 0-7914-0749-7.
2. ANDERSON, Jennifer L. Japanese Tea Ritual: Religion in Practice. *Man*. 1987, 22(3), 475–498.
3. ANDRIJAUSKAS, Antanas. Specific Features of Traditional Japanese Medieval Aesthetics. *Dialogue & Universalism*. 2003, 13(1/2), 199–220. ISSN 1234-5792.
4. AVIMAN, Galit. On Monkeys, Illusion and the Moon in the Paintings of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon. *Japan Studies Association Journal*. 2010, 8(1), 209–228. ISSN 1530-3527.
5. AVIMAN, Galit. *Zen Paintings in Edo Japan (1600-1868): Playfulness and Freedom in the Artwork of Hakuin Ekaku and Sengai Gibon*. Routledge, 2017. ISBN 9781409470427.
6. DUMOULIN, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. New York: Pantheon Books, 1963. ISBN 978-1135694746.
7. GUTIÉRREZ, Fernando G. Sesshū and His Masters. *Monumenta Nipponica*. Sophia University, 1961, 16(3/4), 221–262.
8. HAMMITZSCH, Horst. *Zen in the art of the tea ceremony*. New York: Arkana, 1993. ISBN 0-14-019277-8.
9. HIRO, Sačija. *Bukkjó hówa daidžiten*. Tókjó: Suzuki šuppan, 2004. ISBN 9784790211099.
10. HOOVER, Thomas. *Zen Culture*. New York: Random House, 1977. ISBN 03-944-1072-6.

11. HRDLIČKA, Zdeněk a Věna HRDLIČKOVÁ. *Umění japonských zahrad*. Vyd. 2. Praha: Argo, 1998. ISBN 80-720-3191-0.
12. IWAMOTO, Hajime. The Japanese Aesthetic Sense: Zen and Zen calligraphy, Zen painting, from Kamakura to Muromachi. *Dialogos*. 2004, 4(1), 1–16. ISSN 1346-3101.
13. IWAMOTO, Hajime. The Japanese Aesthetic Sense II: On Zen Painting, Zenga and Their Influence from the Momoyama Period to the Later Edo Period. *Dialogos*. 2005, 5(1), 1–26. ISSN 1346-3101.
14. KAWAI, Masatomo. Hakuin to Zenga: Muromači džidai no zensó ga egaku suibokuga to no hikaku ni oite. *Booklet*. 2004, 12(1), 7–16. ISSN 13420607.
15. KUITERT, Wybe. Gardens in Japan. In: *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*. Vyd. 2. Dordrecht: Springer Netherlands, 2008, 958–961. ISBN 9781402045592.
16. KUITERT, Wybe. *Themes in the history of Japanese garden art*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002. ISBN 08-248-2312-5.
17. KUITERT, Wybe. *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*. Vyd. 3. Amsterdam: Gieben Publishers, 1988. ISBN 08-248-2312-5.
18. LIPPIT, Yukio. Of Modes and Manners in Japanese Ink Painting: Sesshū's Splashed Ink Landscape of 1495. *The Art Bulletin*. 2012, 94(1), 50–77.
19. LUDWIG, Theodore M. Before Rikyū: Religious and Aesthetic Influences in the Early History of the Tea Ceremony. *Monumenta Nipponica*. 1981, 36(4), 367–390.
20. LUDWIG, Theodore M. The Way of Tea: A Religio-Aesthetic Mode of Life. *History of Religions*. 1974, 14(1), 28–50.

21. MOMIYAMA, Nanae. *Sumi-e: An Introduction to Ink Painting*. Vyd. 2. New York: Japan Society, 1966.
22. NYMBURSKÁ, Dita. *Dějiny japonského myšlení*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.
23. OKAKURA, Kakuzo. *The Book of Tea*. London: Penguin Classics, 2016. ISBN 978-0-241-25135-5.
24. OKAMOTO, Naomi. *Japanese Ink Painting: The Art of Sumi-e*. New York: Sterling Publishing Co., 1995. ISBN 08-069-0832-7.
25. O, Yasumaro no. *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697*. Lexington, 2013. ISBN 978-1482071184.
26. REIDER, Noriko Tsunoda. Chanoyu: Following Ceremony to a Tea. *Phi Kappa Phi Forum*. 2015, 95(1), 32–33.
27. REISCHAUER, Edwin O. a Albert M. CRAIG. *Dějiny Japonska*. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012. ISBN 978-80-7106-513-5.
28. SATO, Shozo. *Sumi-e: the art of Japanese ink painting*. Rutland: Tuttle Publishing, 2014. ISBN 978-1462916283.
29. SHIVELY, Donald H. a William H. MCCULLOUGH. *The Cambridge history of Japan: Volume 2 Heian Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. ISBN 05-212-2353-9.
30. SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1970. ISBN 0-691-01770-0.
31. SUZUKI, Daiseicu. *Zen to Nihon bunka*. Vyd. 3. Tókjó: Iwanami Šoten, 2015. ISBN 40-040-0020-3.

32. THOMOVI, Soňa, Zdeněk, Michal: *Příběh čaje*. Praha: Argo, 2002. ISBN 978-807-2034-475.
33. WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Olomouc: Votobia, 1995. ISBN 80-900614-8-6.
34. YAMASHITA, Tandanori. Japanese Tea Ceremony. *Harvard Asia Pacific Review*. 2005, 7(2), 10-11.
35. YAMASHITA, Noboru. The Development of Tea in Japan from Kissa to Chanoyu: The Relationship between the Warrior Class and Tea. *Nagasaki daigaku gengo kjōiku kenkjū sentā ronšū*. 2016.

Internetové zdroje:

1. MUNSTERBERG, Hugo. Zen and Art. *Art Journal*. College Art Association, 1961, 20(4), 198–202. DOI: 10.2307/774379. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/774379?origin=crossref>
2. SANMIGUEL, Ines. Chadō Urasenke From Japan to Latin America. *Teikyō kokusai bunka* [online]. 2006, 19(1), 59–73 [cit. 2017-02-08]. Dostupné z: <https://appsv.main.teikyo-u.ac.jp/tosho/isanmiguel19.pdf>

Seznam obrazových příloh

- Č. 1. Zahrada u Kjótského císařského paláce
- Č. 2. Chrám Bjódóin a přilehlé jezero
- Č. 3. Zlatý pavilon a přilehlé jezero
- Č. 4. Suchá zahrada Rjóandži
- Č. 5. Písečná plocha a homole z písku u Stříbrného pavilonu
- Č. 6. Výhled na část zahrady u chrámu Tenrjúdži z protilehlých budov

Přílohy



Č. 1. Zahrada u Kjótského císařského paláce



Č. 2. Chrám Bjódoin a přilehlé jezero



Č. 3. Zlatý pavilon a přilehlé jezero



Č. 4. Suchá zahrada Rjóandži



Č. 5. Písečná plocha a homole z písku u Stříbrného pavilonu



Č. 6. Výhled na část zahrady u chrámu Tenrjúdži z protilehlých budov