

## **Základní pravidla citování v odborném textu:**

### **Samostatný odkaz na zdroj uvádíme v závorce přímo v textu:**

O tom hovoří rovněž Plaks (2006, s. 130), který se domnívá, že .....

Někteří autoři se domnívají, že toto téma zde není zpracováno poprvé (Lomová, 2004, s. 39).

### **Přímá citace:**

Přímá citace je vždy v uvozovkách a následuje za ní odkaz na zdroj. Dbejte na pozici uvozovek vzhledem k interpunkci. Delší citace může být oddělena od hlavního textu jinými prostředky (velikost písma, kurzíva, odsazení) – pak nemusí být v uvozovkách.

### **Příklady:**

Podle Andrewa Plakse patří mezi hlavní rozdíly mezi západní a tradiční čínskou narativní literaturou „rozdíl mezi primátem vypravěčské funkce v jedné tradici a funkcí přenosu hypotetického nebo skutečného faktu v tradici druhé“ (Plaks, 1977, s. 314).

Podle Maxe Webera (1951, s. 226) měl v protestantismu radikální rozdíl mezi Bohem a zkaženým světem za následek „skutečně nekonečný úkol racionálně si podrobit a ovládnout svět, tj. racionální, objektivní ‘pokrok’. Tento úkol racionální transformace světa stojí v kontrastu vůči konfuciánskému přizpůsobení se světu“.

Max Weber tvrdí: „Tento úkol racionální transformace světa stojí v kontrastu vůči konfuciánskému přizpůsobení se světu.“

Obecnou kritiku kontrastivních přístupů formuluje následovně Michael Puett (2002, s. 23):

Vytváření takových kontrastivních přístupů vyžaduje vytrhnout určité texty z kontextu a číst je jako předpoklady sdílené celými kulturami, které jsou srovnávány. [...] Rekonstrukce tohoto kontextu nám [naopak] umožňuje podat historický výklad toho, proč byly určité výroky vysloveny, a rekonstruovat provokativní sílu, kterou tyto výroky měly ve své době. Redukovat je na pouhé příklady obecně čínského způsobu myšlení nám znemožňuje zachytit kulturní sílu, již tyto výroky měly.

Citace z cizojazyčné literatury vždy překládáme!

## **Odkazy na zdroje uvedené v závorce v textu je třeba do textu „zakomponovat“:**

### Příklad:

Podle Dentonova (1996, s. 31-36) výkladu rozlišení mezi „reprezentací“ a „ztělesněním“ odráží zásadní rozdíl mezi chápáním literatury na Západě a v Číně. Západní mimetická tradice se vyznačuje orientací na text jako produkt tvůrčí intence autora a reprezentaci vnější nebo vnitřní skutečnosti. Tyto oblasti jsou chápány jako navzájem izolované a pozornost je tudíž upřena na text jako prostředkující médium, které „zachycuje svět skrze jazyk“ (Anderson 1990, s. 37). Do popředí se dostává jazykový (znakový) charakter literatury a problematika reference. Naproti tomu tradiční čínský pohled na literární text vychází z předpokladu „bezešvého spojení“ (Yu 1987, s. 33) mezi autorem, čtenářem, textem a světem. Podle Yu je báseň „literární reakcí básníka na svět kolem něj, jehož je integrální součástí. Neexistují žádné nespojitosti mezi sdílenou tradicí, osobností autora, realitou a literárním dílem (...)“ (s. 35). Tvůrčímu aktu autora předchází mimoliterární (a mimojazyková) souvislost všech těchto oblastí, která je založena v celku kultury, a zároveň na principech, jež zakládají svět (bytí) jako celek, a které je proto možné chápat jako ontologické principy. Do popředí se dostává osobnost autora a její sebekultivace, jíž se tato osobnost stává součástí reality, čímž je uschopněna k literární tvorbě. Tento tradiční přístup k literatuře zůstává podle Dentona v platnosti i v myšlení teoretiků Májového hnutí: „ (...) velká část moderního čínského myšlení je motivována touhou obnovit ‘bezešvé spojení’ mezi individuem, textem a světem (...)“ (Denton 1996, s. 33).

### **Chybné odkazování:**

Období pěti dynastií a deseti království, jak je toto období někdy nazýváno, představovalo opět rozdělení říše na severní a jižní. Na severu se v relativně krátkých historických úsecích vystřídalo pět dynastií a na jihu deset království. Klasickou čínskou historiografií je toto období považováno za období temna. V tomto období však na mnoha místech docházelo ke značnému rozvoji umění, především krajinomalby, malby květin a ptáků. Ke konci dynastie Jižní Tang vznikla v hlavním městě Nanjingu Císařská malířská akademie. Založil ji císař Li Yu (vládl 961-975), který byl milovníkem umění, velkým mecenášem, sběratelem a velmi dobrým kaligrafem. Ke spoustě obrazů, které prošly jeho sbírkami, připisoval názvy děl a kolofony ve svém originálním císařském stylu, tzv. „zlaté písmo ostré jako nůž“ (*jincuodao shu*), který se potom stal předlohou nebo by se dalo říct předchůdcem pro kaligrafii pozdně severosongského císaře Huizonga a pro jeho císařský styl „zlatého štíhlého písma“ (Zádrapa, 2009).

### **Správně:**

Období Pěti dynastií, jak je toto období někdy nazýváno, představovalo opět rozdělení říše na severní a jižní.<sup>1</sup> Na severu se v relativně krátkých historických úsecích vystřídalo pět dynastií a na jihu deset království. Klasickou čínskou historiografií je toto období považováno za období temna. V tomto období však na mnoha místech docházelo ke značnému rozvoji umění, především krajinomalby, malby květin a ptáků. Ke konci dynastie Jižní Tang vznikla v hlavním městě Nanjingu Císařská malířská akademie. Založil ji císař Li Yu (vládl 961–975), který byl milovníkem umění, velkým mecenášem, sběratelem a velmi dobrým kaligrafem. Ke spoustě obrazů, které prošly jeho sbírkami, připisoval názvy děl a kolofony ve svém originálním císařském stylu, tzv. „zlaté písmo ostré jako nůž“ (*jincuodao shu*). Jak uvádí Pejčochová (Pejčochová a Zádrapa, 2009, 234), tento styl se později stal předlohou pro kaligrafii pozdně severosongského císaře Huizonga a pro jeho císařský styl „zlatého štíhlého písma“.

---

<sup>1</sup> Informace o vývoji kaligrafie v období Pěti dynastií v tomto odstavci čerpám z: Twitchett, 1995, s. 345-358.