

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

studijní obor: Dějiny výtvarného umění

Disertační práce

Petra Polláková

Východoasijská kaligrafie a české umění po roce 1948

East Asian Calligraphy and Czech Art after 1948

Vedoucí disertační práce: doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.

2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 29. 3. 2020

.....

Petra Polláková

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Marii Rakušánové, PhD. za její odborné vedení, podporu a za mimořádně lidský a otevřený přístup.

Děkuji své rodině za dlouholetou podporu mých studijních snah, především v nelehkých posledních letech.

Abstrakt

Jako výchozí téma práce jsem zvolila problematiku ohlasů a inspirací východoasijskou kaligrafií v českém umění po roce 1948. Vzhledem k složitosti a mnohohvrstevnatosti však dané téma analyzuji v podstatně širším geografickém, historickém a také metodologickém záběru. Základní metodologické východisko čerpá z aktuální odborné problematiky **globální historie umění**. V tomto kontextu se zaměřuji především na otázky cirkulace a apropriace nejrozličnějších témat transnacionálních dějin umění, ke kterým přistupuji z pohledu mezikulturního dialogu, ve snaze poukázat na různé přístupy v rámci jednotlivých kulturních regionů a civilizačních okruhů.

Jako druhé metodologické východisko uplatňuji **intermediální přístupy**, především v kontextu vzájemných inspirací vizuálního umění, poetické tvorby, ale také hudby nebo filmového umění. Zásadním je v tomto směru také rozvíjení filosofického dialogu mezi východoasijským myšlením (především taoismem a čchanovým (zenovým) buddhismem) a evropskou filosofickou tradicí, a to zejména z pohledu fenomenologických přístupů. Jako určitý jednotící prvek různých intermediálních a globálních východisek uplatňuji tematiku **kruhu a spirály**, prostřednictvím kterých se pokouším propojit základní aspekty globálního historického, uměleckého a filosofického diskursu.

V kapitolách věnovaných vybraným tématům českého poválečného umění ve vztahu k východoasijskému myšlení a kaligrafickým inspiracím se pokouším v kontextu konkrétních uměleckých děl a projektů ukázat, že čeští umělci, i přes nepříznivou politickou situaci a tíživou kulturní izolaci po roce 1948, navazovali v určitých ohledech na aktuální globální témata. Na jedné straně se zaměřuji na některé styčné námětové okruhy a metodologická východiska, ale na straně druhé, také na důvody odlišného přístupu českého umění a na způsoby reflexe témat východoasijského umění a myšlení s ohledem na uměleckou a sociální izolaci. Zkoumám návaznost na tradiční čínská filosofická díla, která českým umělcům umožňovala vyjádřit se k současné osobní i politické situaci, a to zejména v kontextu tvorby Emila Filly, Jiřího Koláře nebo Bohumila Hrabala. Zkoumám také základní předpoklady rozvoje akčního umění, performativních přístupů a originální reflexe českého umění v rámci globální problematiky tématu informelního znaku a skripturálních přístupů v umění, jako volných ohlasů na tradici východoasijské kaligrafie.

Abstract

My dissertation thesis seeks to explore some specific social aspects of the dialogue between traditional Chinese art and thinking and Czech art scene after the February 1948, when the Communist party took power in former Czechoslovakia. I am mainly interested in the problematic of inspiration from traditional Chinese calligraphy and Daoist philosophy on Czech painting, visual poetry and literature in the 1950s and 1960s. I will argue that the appropriation of selected Chinese philosophical and artistic themes helped Czech artists, working under the communist repression, to express their innermost human emotions in relation to home, culture, freedom, and one's artistic and human destiny.

The communist regime meant to many artists the end of their official artistic career. Life in seclusion outside the main political and social streams became for some of them an opportunity to display pent-up feelings of affinity with the life stories of the ancient Daoist thinkers. In this context, focus is primarily placed on an analysis of several distinctive visual and literary works by Czech leading artists of the period, especially on the selected works by the visual artists **Emil Filla**, **Jiří Kolář**, **Vladimír Boudník**, **Jan Kotík** or **Zdeněk Sklenář** and the novelist **Bohumil Hrabal (1914 – 1997)** and his world famous novel *Too Loud a Solitude* (Self-published in 1976).

From a methodological point of view my thesis focuses primarily on a global and interdisciplinary approach, which is based on an analysis of the interaction between philosophical text, poetry and visual art. One of the bases of this approach is a completely new visual, social and philosophical perception of written text or letter, whose full enforcing began in the late 1950s and during the 1960s. The written text often found itself in a dichotomous position, when on the one hand had a positive, informative function, but on the other hand began to alienate from its original purpose and gained entirely new meanings revealing its irrational, misleading and enigmatic nature.

These new artistic approaches and possibilities were often inspired by Chinese (East-Asian) calligraphic techniques. In this connection, I am interested particularly in the visual and literary works, in which the "calligraphic" image and sign or "calligraphic" gesture is dominating in the role of iconographic key to understanding of the fundamental philosophical problems of the period.

Klíčová slova

české umění po roce 1948, čínské znaky, ekfráze, fenomenologie (filosofický směr), gesto, globální historie umění, informelní umění, intermediální přístupy, konceptuální umění, kruh, labyrint, performance, poststrukturalismus, spirála, taoismus, vizuální poezie, východoasijská kaligrafie, zenový buddhismus

Keywords

Art informel, Chinese characters, circle, conceptual art, Czech art after 1948, East Asian calligraphy, ekphrasis, gesture, global art history, intermediality, labyrinth, phenomenology (philosophy), performance, poststructuralism, spiral, taoism, visual poetry, zen buddhism

Poznámka k přepisům čínských a japonských jmen, názvů a termínů

V textu používám českou transkripci čínských a japonských jmen, názvů a termínů. Při prvním výskytu používám v závorce také mezinárodní přepisy a v případě zásadních jmen, názvů a termínů také čínské, japonské znaky. U čínských a japonských jmen uvádím jako první příjmení, s výjimkou jména myslitele D. T. Suzukiho, který působil dlouhodobě v západním (americkém) prostředí.

Obsah

10...	1. ÚVOD A METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA
26...	2. ORIENT – DOBRÁ LÁTKA PRO SNĚNÍ
26...	Vymysli si krajinu, třeba Japonsko
30 ...	Asie vrací komplimenty
35...	Ve stínu nicoty
38...	Zenové vábení
41...	Bez tvaru a zvuku
46...	Rotace moderního těla
49...	Pohyb básnického textu
54...	3. ČÍNSKÉ ZNAKOVÉ PÍSMO V KONTEXTU ZÁPADNÍHO MYŠLENÍ
54...	Zkomolené hieroglyfy
57...	„Vizuální hieroglyfy“ jako pohyblivé obrazy
61...	4. PRVNÍ OHLASY VÝCHODOASIJSKÉ KALIGRAFIE V ZÁPADNÍM UMĚNÍ
61...	Ideál uměleckého šílenství – Hokusai Kacušika a Vincent van Gogh
67...	Kandinského rytmus vnitřní energie
71...	Rytmus šamanských bubnů
73...	Zvuky, hudba, tanec
76...	Pohyb ticha na okraji kruhu
78...	Sólo dynamické čáry
79...	Vnitřní pohyb přírody
82...	Z okna jedoucího vlaku
83...	5. OHLASY VÝCHODOASIJSKÉ KALIGRAFIE V POVÁLEČNÉM UMĚNÍ
83...	Začátek nulté hodiny
89...	Původní nevinnost japonské kaligrafie
92...	6. ČESKÉ UMĚNÍ A VÝCHODOASIJSKÁ KALIGRAFIE
92...	Písmo žaponské
98...	Meditace Emila Filly
103...	Jako by každý strom vysílal své vlastní světlo
108...	Valící se kameny – Kolářův <i>Mistr Sun</i>

111...	V Zemi klidného rána
114...	Nebesa nejsou humánní
119...	Tělo z kovu a pilin
122...	Nadvláda viděného
126...	Svět v šifrách
132...	Tao má hlavu i nohy
135...	Ticho a prázdnota
139...	7. MÍSTO ZÁVĚRU – JAK NEZBLoudIT V LABYRINTU
144...	Ilustrace
145...	Literatura

Haiku o splněné touze

Léta jsem toužil

vytvořit z ničeho

báseň. Zde je. A zní.¹

Ladislav Novák, 1975

1. Úvod a metodologická východiska

Jako výchozí téma této práce jsem zvolila problematiku ohlasů a inspirací východoasijskou² kaligrafií v českém umění po roce 1948. V průběhu výzkumu jsem však dospěla k závěru, že danou problematiku je třeba pojmut v podstatně širším geografickém, historickém a také metodologickém záběru, který by umožnil alespoň v základních obrysech naznačit vývoj, složitost a mnohohrstevnatost tohoto tématu. České umění daného období totiž v mnoha aspektech reagovalo nejen na soudobou globální uměleckou scénu, i když s určitými odchylkami, ale zároveň navazovalo na českou (evropskou) modernistickou tradici, která zformovala mnohá témata čerpající z mezinárodního uměleckého a kulturního dialogu. Tato témata zůstala v mnoha ohledech aktuální také v umění druhé poloviny 20. století a to nejen v oblasti výtvarné tvorby, ale též v dalších uměleckých nebo filosofických přístupech.

Vzhledem k tematice východoasijských uměleckých inspirací v českém (západním) umění je zároveň třeba zdůraznit, že s výjimkou problematiky evropského a severoamerického japonismu, kterému se v posledních desetiletích intenzivně věnují jak západní, tak japonští teoretici umění,³ patří problematika uměleckého dialogu mezi moderním a současným západním uměním a uměleckou tradicí východní Asie mezi poměrně málo probíraná témata. Této situaci odpovídá také podstatně menší množství odborné literatury, a to především absence rozsáhlejších mezioborových studií, které by se do větší hloubky a z různých metodologických náhledů věnovaly stěžejním problémům tohoto tématu.⁴ Většinou se jedná pouze o zmínky v přehledově koncipovaných publikacích, které konstatují ohlasy

¹ Ladislav Novák, *Dílo II - 1999*, k vydání připravil Petr Kubešský, Praha 2017, s. 473.

² Pod pojmem východoasijské umění chápu v kontextu této práce především tradiční čínské a japonské umění, které zaznamenalo nejvýraznější ohlasy v rámci západního moderního a současného uměleckého a filosofického diskursu.

³ K problematice japonismu v českém výtvarném umění kolem roku 1900, s odvoláním na základní zahraniční literaturu k tématu, viz Markéta Hánová, *Japonismus ve výtvarném umění v Čechách*, Národní galerie v Praze 2010 a idem, *Japonismus v českém umění*, Národní galerie v Praze 2014.

⁴ Výjimkou jsou v tomto směru zejména kolektivní monografie, které vznikly pod vedením americké badatelky a kurátorky Alexandry Munroe, zabývající se dialogem amerického a japonského umění, nebo problematikou moderního a současného japonského a čínského umění ve vztahu k Západu. K obecnému tématu amerických inspirací v oblasti asijského umění viz zejména publikaci Alexandra Munroe (ed.), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860 – 1989*, Guggenheim Museum New York 2009.

čínské (japonské) kaligrafie nebo duchovního myšlení v tvorbě určitého umělce, nebo uměleckého hnutí, avšak bez výraznějších pokusů o komplexnější analýzu příčin a kontextů těchto inspirací.

Zásadním je také problém, že i když fascinace čínským znakovým písmem a čínskou nebo japonskou kaligrafickou tradicí patří mezi základní okruhy západních inspirací v oblasti východoasijské kultury, pouze několik málo západních umělců proniklo hlouběji do této problematiky. Ohlasy na tradiční kaligrafii, která se v Číně začala rozvíjet jako svrchovaná umělecká disciplína již v průběhu 2. století n. l.,⁵ se začaly v evropském umění objevovat velmi pozdě, sporadicky až ve druhé polovině 19. století ve francouzském umění. Zásadnější reflexe východoasijské kaligrafie v západním umění a kultuře pak přinesly až první dekády 20. století a to zejména v souvislosti s rozvojem abstraktního umění a novými filosofickými přístupy.

Čínsko-německá umělkyně a historička umění Marguerite Hui Müller-Yao (1934 - 2014), která publikovala v roce 1985 zatím jedinou monografickou studii věnovanou ohlasům čínské kaligrafie v západní informelní malbě,⁶ rozlišuje mezi umělci pouze *inspirovanými* východoasijskou kaligrafií a umělci přímo *ovlivněnými*, kteří do hloubky ovládli tradiční kaligrafické techniky a metodologii a asimilovali do své tvorby všechny důležité prvky umění kaligrafie.⁷ Autorka mezi umělce přímo *ovlivněné* kaligrafickou tradicí řadí dokonce pouze dva západní autory, a to amerického malíře **Marka Tobeye** (1890 – 1976), klíčového představitele lyrické abstrakce, a s určitými výhradami také francouzského umělce **André Massona** (1896 – 1987), u kterého se zájem o kaligrafii rozvinul zejména ze zkušenosti surrealistické automatické kresby.

U většiny dalších evropských nebo amerických umělců se jednalo především o volné ohlasy, vycházející zejména ze zaujetí dynamikou, tvarem, rytmem a pohybem (kaligrafické) linie v prostoru malířského díla, problematikou střídání prázdných a plných malířských ploch

⁵ K začátkům teorie a estetického vnímání čínské kaligrafie a jejímu propojení s malířskou, poetickou a myšlenkovou tradicí viz například Chang Ch'ung-ho – Hans H. Frankel, *Two Chinese Treatises on Calligraphy*, New Haven - London 1995, s. ix. Ze základních přehledových publikací k tématu viz také Tseng Yuho, *A History of Chinese Calligraphy*, Hong Kong 1993. V české odborné literatuře poskytuje výborný přehled podmínek a rozvoje tradice čínské kaligrafie publikace Lukáš Zádřapa – Michaela Pejčochová, *Čínské písmo*, Praha 2009.

⁶ Jedná se o publikovanou disertační práci, obhájenou na Filosofické fakultě Univerzity v Bonnu. Viz Marguerite Hui Müller-Yao, *Der Einfluß der Kunst chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*, Köln 1985.

⁷ Ibidem, s. 2. Mezi další důležité, i když kaligrafií pouze volně inspirované, západní umělce, autorka řadí především Pierra Alechinskyho, Juliuse Bissiera, Jeana Degottexe, Morrise Gravesa, Hanse Hartunga, Georgese Mathieua nebo Henriho Michauxa. Tito umělci podle autorky sice více či méně intenzivně reagovali na čínskou kaligrafii, ale nikdy dostatečně nepřejali specifické kaligrafické techniky.

a objemů, kde hrály důležitou roli také nové přístupy k pojednání bílé a černé barvy. Dalším důležitým faktorem se v kontextu kaligrafických inspirací stalo zkoumání možností abstrahujících tvarů v souvislosti se zájmem o znak jako piktografický symbol, nebo o uvolnění malířského gesta a rozvíjení performativních projevů, souvisejících s novým chápáním tělesnosti umělce a jeho fyzickým propojením s uměleckým dílem.⁸ Inspirace v oblasti východoasijské kaligrafie výraznou měrou přispěly také k rozvoji mezioborových přístupů, zejména v kontextu hledání společných východisek malířské a básnické tvorby, a to především v oblasti rozvoje vizuální poezie, ale také v prolínání výtvarného umění s hudební, taneční nebo filmovou tvorbou. Tyto umělecké inspirace neodlučně souvisely také s reflektováním východoasijské myšlenkové tradice, a to zejména čchanového (*chan*, 禪) (jap. zenového) buddhismus a čínského taoismu.

Vzhledem k intermedialitě zkoumaného tématu jsem zvolila jako určitý jednotící prvek archetypální motivy **kruhu a spirály**, prostřednictvím kterých se pokouším reflektovat danou problematiku v kontextu různých uměleckých, historických, filosofických, intertextových a mezikulturních náhledů. Kruh, považován v rámci nejrozličnějších světových myšlenkových, náboženských, mytologických systémů za univerzální symbol jednoty, dokonalosti a harmonie,⁹ vstoupil na přelomu 19. a 20. století také do soudobého uměleckého a filosofického diskursu, a to především prostřednictvím inspirací čerpajících z oblasti okultismu, magie, esoterické spirituality,¹⁰ reflektovaných také v rámci dobově populárního teosofického učení.¹¹

Kruh se stal také jedním z výchozích formálních prvků umění 20. století, zkoumajících možnosti abstrahování a geometrizace tvarů, nového pojednání prostoru uměleckého díla, nebo vyjádření pohybu v rámci uměleckého procesu. Nadále však byla přehodnocována také archetypální symbolická rovina této obrazové formy. Jak výstižně upozorňuje Marie Rakušanová, i když moderní umění usilovalo o zbavení obrazu jeho kultické funkce, přesto mnozí představitelé abstrakcionismu dospěli k formálním principům prostřednictvím reflexe

⁸ Ibidem, s. 42.

⁹ V historickém kontextu k symbolice kruhu viz klasickou studii Rudolfa Arnheima, *The Power of the Centre: A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley – Los Angeles – London, 1983. K symbolice Středu viz také Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*, přeložila Eva Strebingrová, Praha 1993, zvl. s. 14 – 19. Původní vydání ve francouzštině *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris 1949.

¹⁰ K tématu kruhu v kontextu inspirací okultismem v tvorbě Josefa Váchala a dalších dobových umělců viz Marie Rakušanová, *Josef Váchal. Magie hledání*, Praha 2014, zvl. s. 198 – 212.

¹¹ Helena Blavatská (1831 – 1891) také charakterizuje kruh na základě svých syntetických analýz různých světových učení, jako univerzální princip jednoty, zdroj neznámého, prostor bez časového a prostorového omezení, reprezentující skutečný symbol božského. Viz Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, sv. 1, The Theosophical Publishing Company 1993, s. 113 – 114.

magické síly vizuálních forem.¹² Motiv kruhu tak nebyl reflektován pouze v rovině formálního aparátu výtvarného umění, jeho symbolika našla výraznou odezvu také ve filosofickém nebo lingvistickém diskursu, psychologii¹³ nebo literární a básnické tvorbě. V rámci západních apropriací východoasijského umění a myšlení ve 20. století se motiv kruhu obohatil o další symbolické roviny, čerpající ze základních filosofických úvah o problematice vztahu člověka ke světu, nadosobnímu řádu a univerzálnímu přírodnímu koloběhu.

V kontextu moderních globálních kaligrafických inspirací byl tento motiv reflektován zejména ve formě rotujícího zenového prázdného kruhu. Malířské (kaligrafické) provedení monochromního kruhu jediným tahem a na jeden nádech, symbolizuje mentální sílu, vnitřní rozpoložení umělce a duchovní vyprázdnění jeho mysli (obr. 1).¹⁴ Různorodé formální variace tohoto motivu a jeho filosofických obsahů představovaly v kontextu světového umění podnětný zdroj zkoumání nových východisek, a jak ukážeme, našly odezvu také v tvorbě předních českých osobností poválečného umění.

Všudypřítomnost, globálnost, někdy až banálnost motivu rotujícího kruhu nebo spirály v umění, myšlení, psychologii poloviny 20. století vtipným, až vyloženě satirickým způsobem vysvětluje v jednom z listů své komiksové uměleckohistorické série *How to look...* (1946)¹⁵ americký umělec, kritik a teoretik **Ad Reinhardt** (1913 – 1967). List nazvaný *How to look at a Spiral* (obr. 2), autor uvádí větou, že „každý pokus o to, učinit moderní malbu víc srozumitelnou a sdělnou musí zahrnovat seriózní úvahu o spirále. Reinhardt dodává, „že spirála je demokratická záležitost – každý dokáže spirálu vytvořit – ale co přesně znamená? Co znamenala v minulosti a jak může tento motiv využít malíř pro budoucnost?“

V dalším odstavci, věnovaném stručným globálním vizuálním dějinám spirály, Reinhardt připomíná, že starověká spirála symbolizovala obraz nesmrtelné duše,

¹² Viz Marie Rakušanová (pozn. 10), s. 212 a 216. Rakušanová dodává, že abstrakci již nezajímaly vnější rekvizity a atributy magie, ale vracela se k podstatě magického pohledu na svět, který vycházel nejen ze starověké magie, ale také z oblasti věd a filosofie. Ibidem, s. 216.

¹³ Na základě svého výkladu symboliky asijské mandaly se snažil analyzovat její působení v kontextu psychoanalýzy a lidského nevědomí také Carl Gustav Jung. Viz v českém překladu publikaci Carl Gustav Jung, *Mandaly: obrazy z nevědomí*, z němčiny přeložila Eva Bosáková, Brno 2004.

¹⁴ Výhradně moderní reflexi klasického výtvarného motivu zenového kruhu (*ensō*) se po roku 1962 věnoval přední představitel japonského poválečného umění **Jošihara Džiró** (Yoshihara Jirō, 吉原治良, 1905 – 1972), spoluzakladatel japonské umělecké skupiny Gutai. K malířské a kaligrafické tradici v kontextu japonského zenového buddhismu viz Stephen Addiss, *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600 - 1925*, New York 1998.

¹⁵ Reinhardt vytvořil v letech 1942 až 1947 pro newyorské levicově zaměřené noviny *PM* přes tisíc ilustrací. V roce 1946 vznikla série komiksových listů *How to look...*, ve kterých se autor velmi vtipným, ale zároveň i kritickým způsobem vyjadřoval k nejrůznějším tématům a problémům moderního umění. Základní poznatky z historie umění a formování moderního (abstraktního) umění Reinhardt zdařile propojuje s nejrůznějšími globálními vizuálními zdroji, čerpajícími ze soudobé literární, sociologické, politické nebo populární až lidové kultury. K této části Reinhardtovy tvorby viz katalog Anna Gray – Kristine Bell (ed.), *Ad Reinhardt: How to Look: Art Comics*, New York 2014.

představovala důležitý ornamentální prvek antického umění, symboly archaického zobrazení čínského draka a tygra,¹⁶ znak pro mraky a hromy nebo magickou ochranu proti působení zlých sil. Univerzální význam spirály symbolizuje také oběh Země kolem Slunce v eliptické spirále, nebo archetypální víra v neustálé, cyklické znovuzrození.¹⁷

Kruh i spirála v nanejvýš symbolické rovině reflektují právě problematiku periodického obnovování mytického¹⁸ a také historického času, která se ukazuje být v mnoha směrech zásadní pro moderní i současné umělecké uvažování. Zcela přelomovým momentem je v tomto ohledu **myšlenka věčného návratu téhož**, kterou v osmdesátých letech 19. století formuloval **Friedrich Nietzsche** (1844 – 1900) a tím pro moderní západní společnost obnovil ideu cyklického pojetí času v kontextu vztahu současnosti k historickému kontextu. Kruh jako symbol začátku, nebo nultý, výchozí bod filosofického uvažování nebo vzniku uměleckého díla, v sobě zároveň obsahuje návaznost, cyklické opakování jak uměleckého, tak historického nebo sociologického kontextu.

Problematiku cyklu a cykličnosti zkoumám také v rámci dvou základních umělecko-historických období, kterým se budu v kontextu východoasijských inspirací blíže věnovat. Jedná se především o první čtvrtinu 20. století, a to zejména o krizové roky před a po první světové válce a pak opětovně o první roky po ukončení druhé světové války, kdy se v mnoha ohledech začaly v západním umění objevovat zcela nové přístupy k umělecké tvorbě a nově bylo definováno také sociální postavení umělce. Koncem čtyřicátých a začátkem padesátých let se podobně naléhavě jako po první světové válce objevovala potřeba nového začátku, který umožnil nejen hlubší mezikulturní a mezicivilizační dialog, ale posílil také potřebu revize původních uměleckých kořenů a zdrojů.

Jak již předznamenává samotné téma práce, základní metodologické východisko této studie čerpá z aktuální odborné problematiky **globální historie umění**. V tomto kontextu se zaměřuji především na otázky cirkulace a apropriace nejrůznějších témat transnacionálních dějin umění. Pokouším se reflektovat jednu z ústředních idejí autorů publikace *Circulations in*

¹⁶ Malířský motiv dynamické spirály se v čínském umění rozvíjel jako výrazný dekor již na některých typech neolitické keramiky a je symbolicky považován za prapředchůdce čínské tušové malby nebo kaligrafie. K tomu viz například Tseng (pozn. 5), s. 8.

¹⁷ Své znalosti z oblasti asijského umění a myšlení Reinhardt využil v dalším ze svých satirických komiksů nazvaném *A Portend of the Artist as Yhung Mandala* (1956), kde připodobnil složitý systém soudobé institucionalizace a komercializace umění k archetypální struktuře kruhové mandaly. Reinhardt patřil mezi těch několik západních umělců, kteří měli poměrně dobré teoretické znalosti dějin východoasijského umění. V letech 1946 až 1952 studoval dějiny asijského umění na Newyorské univerzitě, v padesátých letech navštěvoval kurzy D. T. Suzukiho. Na konci padesátých a začátkem šedesátých let také dlouhodobě cestoval po Asii. Více viz Walter Smith, *Ad Reinhardt's Oriental Aesthetic*, *Smithsonian Studies in American Art* IV, 1990, č. 3 - 4, s. 22 – 45, cit. s. 26.

¹⁸ K mytické regeneraci času viz zejména Eliade (pozn. 9), zvl. s. 38 – 65.

the Global History of Art zdůrazňující, že dnešní situace uměleckohistorického bádání se v kontextu rozšiřování původních kánonů značně mění. Tradičně dominantní oblast západního umění se v rámci globálních dějin umění a rozvoji postkoloniálních studií otevírá zcela novým perspektivám.

Západní umění se ocitá v propojeném, decentralizovaném a multikulturním rámci, který na jedné straně výrazně rozšiřuje a upřesňuje původní kontexty, na straně druhé však zároveň komplikuje a fragmentalizuje tradiční koncepty národní umělecké identity.¹⁹ Zkoumání vybraných témat západního a (východo)asijského umění by v tomto kontextu nemělo být chápáno jako posilňování dvou na sobě nezávislých, nebo dokonce protichůdných tradic, ale především jako pokus o analýzu různých přístupů k mezikulturnímu dialogu, které přispívají k obohacení jednotlivých uměleckých oblastí.²⁰

Tento přístup však čelí některým výrazným problémům. Jedním ze zásadních je posouvání původních narativů jiných kultur, které přesunutím do kontextu kultury domáčí, často definují především vlastní tradici a reagují na domáčí krizové situace.²¹ Globální diskurs totiž může reflektovat osobní, individuální ambice a postoje umělců nebo teoretiků, a také dobová celospolečenská sociální, kulturní a především politická a nacionální témata, v rámci kterých se někdy zkreslují, potlačují nebo přímo překrucují původní významové struktury a celky. Tento problém velkou měrou narůstá v kontextu dialogu geograficky, myšlenkově a jazykově tak vzdálených kultur jako je Evropa a region východní Asie,²² které se prakticky až do poloviny 19. století rozvíjely nezávisle na sobě a na diametrálně odlišných myšlenkových základech.

Ve vztahu západní Evropy a Spojených států k oblasti východní Asie navíc hraje zásadní roli koloniální historie, která hluboce zasáhla do sociopolitického vývoje vzájemných kontaktů. V těchto ohledech se proto vynořuje další a to zcela zásadní otázka, do jaké míry, a jestli vůbec, je možné budovat otevřený vědecký obor globálních dějin umění, které by měly

¹⁹ Viz úvodní stať monografie Thomas Dacosta Kaufmann – Catherine Dossin – Béatrice Joyeux-Prunel (ed.), *Circulations in the Global History of Art*, London - New York 2015, s. 1.

²⁰ Nesprávný je již samotný náhled na západní a východní umění jako na dvě velké monolitické tradice, který ignoruje různorodost a rozmanitost nejrůznějších přístupů v rámci jednotlivých světových regionů.

²¹ K problematice rozmanitosti a dichotomie v rámci individuálního a mezikulturního dialogu v kontextu teorie postkoloniálního diskursu viz například Zhang Longxi, *The Complexity of Difference: Individual, Cultural, and Cross-Cultural*, *Interdisciplinary Science Reviews* 35, 2010, č. 3 – 4, s. 341 – 352.

²² Vzácné jsou příklady osobností, které dlouhodobě odborně nebo umělecky působily v rámci obou civilizačních okruhů a dokázaly s odstupem a hlubokým porozuměním reflektovat dobovou problematiku umění jak v Evropě, tak v oblasti východní Asie. Viz například osud britského uměleckého keramika **Bernarda Leache** (1887 – 1979), který se narodil v Hong Kongu a dlouhodobě umělecky i pedagogicky působil především v Japonsku. Leach, považovaný za zakladatele moderního britského designu keramiky, na vysoké dobové odborné a umělecké úrovni propojil tradici japonské keramické tvorby s moderními uměleckými přístupy. K tomu viz zejména studie Bernard Leach, *A Potter's Book*, London 1940 nebo Bernard Leach, *Beyond East and West: Memoirs, Portraits and Essays*, London 1978.

dostatečné metodologické nástroje k objektivní analýze teorie a dějin umění různých světových regionů v kontextu širšího mezikulturního dialogu.

O odpovědi na tuto otázku se v posledních desetiletích v kontextu různých metodologických přístupů pokoušejí teoretici umění z různých částí světa. Z předních osobností se problému metodologie globálních dějin umění systematicky věnuje James Elkins. O shrnutí základní problematiky tohoto oboru se pokusil například ve studii *Art History as a Global Discipline*²³, uvádějící kolektivní monografii *Is Art History Global?*, která je výsledkem mezinárodního semináře za účasti různých světových odborníků na danou problematiku.²⁴

Elkins vytyčuje několik základních bodů, které by z jeho pohledu měli teoretici umění brát v úvahu, když se pokoušejí o analýzu dějin umění z globální perspektivy. Upozorňuje na nejrůznější problémy, které komplikují rovnoměrný rozvoj světových dějin umění. Vnímá například zásadní rozdíly v akademické dostupnosti oboru dějin umění (nebo například také dějin východoasijského umění) v různých světových oblastech, dále upozorňuje na fakt, že historici umění se často úzce specializují na dějiny umění zaměřené na svůj region a soustředí se pouze na omezená metodologická východiska, která vnímají jako zásadní ve svém národním kontextu. V této souvislosti upozorňuje, že pohnutky historiků umění mohou být často přímo nacionalistické, co následně výrazně ovlivňuje celkový kontext odborných textů o dějinách umění v nejrůznějších částech světa.²⁵

Zásadní je zejména Elkinsův názor, že současný globální přístup k dějinám a teorii umění vychází ze západních metodologických přístupů, a to bez ohledu na zkoumaná témata.²⁶ Zdůrazňuje, že i významné recentní publikace, které se pokoušejí o alternativní přístupy k tématům světové historie umění, se vždy ve svém základu odvolávají na západní metodologii umění.²⁷ V tomto vidí důležitý jednotící bod globálních dějin umění, které

²³ Viz James Elkins, *Art History as a Global Discipline*, in: James Elkins (ed.), *Is Art History Global?*, London – New York 2007, s. 3 – 23.

²⁴ Semináře se účastnil také český teoretik umění Ladislav Kesner ml., který se ve svém příspěvku mimo jiné zaměřil na problematiku vztahu české vědecké a kulturní scény k asijskému umění, mimo jiné v kontextu budování sbírek asijského umění v Národní galerii v Praze. Viz Ladislav Kesner, *Is a Truly Global Art History Possible?*, in: James Elkins (pozn. 23), s. 81 – 112.

²⁵ Jako asi nejznámější příklad tohoto přístupu Elkins uvádí Gombrichův silně evropocentrický *Příběh umění* (*The Story of Art*, první vydání Londýn 1950), na který následně reagovali teoretici umění v jiných částech světa tím, že psali „globální“ dějiny umění z pohledu vlastních regionálních kontextů. Viz Elkins (pozn. 23), s. 10. Elkins reflektuje problematiku jednoho centrálního příběhu umění v protikladu k širokému komplexu různých světových příběhů umění v rámci své studie *Stories of Art*, New York 2002.

²⁶ Elkins (pozn. 23), s. 19 – 20. Zde však autor zároveň upozorňuje na problematiku a rozporuplnost aplikování západní metodologie a terminologie například na výuku čínských dějin umění, jak se to děje v rámci současných čínských univerzit.

²⁷ Elkins sám zkoumá možnosti a zároveň limity tohoto přístupu ve své studii *Chinese Landscape Painting as Western Art History*, Hong Kong 2010.

přístupují jinak, alternativně a inovativně k problémům světového umění.²⁸ Metodologicky vycházejí ze západní tradice, ale zároveň umožňují zcela jiné pohledy na historii světového umění.²⁹ Za těchto podmínek Elkins věří v možnost fungování globálních dějin umění a zároveň tento přístup k výkladu dějin a teorie umění vnímá jako závazek. Upozorňuje, že problematika a metodologie zkoumaná v rámci určitého regionálního tématu, může být důležitá také pro historiky umění v dalších částech světa.³⁰ Zdůrazňuje, že se jedná o složitou síť, která by měla fungovat celosvětově. Historici umění v různých částech světa by měli být pozorní k novým interpretačním metodám, které mohou být aplikované na nejrozličnější témata regionálních i globálních dějin umění.³¹

Z tohoto požadavku nebo závazku přirozeně plyne také nutnost přistupovat k metodologii globálních dějin umění na základě **intermediálního a mezioborového** kontextu. Jak upozorňuje Miroslav Petříček, nárůst složitosti, který charakterizuje současný globální svět, vyžaduje jiné přístupy ke zkoumání různých kulturních a vědních systémů, včetně mezioborových východisek. Petříček považuje mezioborovost za analogickou s mezikulturností, metodologický univerzalizmus spojuje s myšlenkou kulturní univerzalizace.³² V kontextu různorodosti zkoumané tematiky v rámci této práce také uplatňuji mezioborové přístupy, které v mnoha směrech usnadňují porozumění některým zásadním otázkám globálního uměleckohistorického dialogu.

V úvodních kapitolách reflektuji problematiku **filosofického diskursu** ve vztahu k inspiracím z oblasti tradičního východoasijského myšlení. Zaměřuji se zde na analýzu základních předpokladů, ale také závažných sociopolitických témat mezikulturního dialogu západní moderní společnosti a východoasijské umělecké a myšlenkové tradice v prostředí rodící se moderní japonské a čínské společnosti a kultury. Poukazuji na význam, ale také způsoby a metodologie postupného pronikání základních myšlenek buddhistické nebo taoistické tradice do kontextu moderního západního filosofického uvažování.

Snažím se ukázat, jak filosofické reflexe staré východoasijské tradice umožnily vnést do západního diskursu zcela nová témata, především problematiku ontologického pojetí prázdnoty a ticha, dvou témat, která budou opakovaně rezonovat v rámci formování globálních uměleckých východisek v průběhu celého 20. století. Z pohledu západní filosofie

²⁸ Zde se ovšem opět nabízí otázka, jak vysvětlovat čínskou (japonskou) odbornou terminologii historie a teorie umění a estetiky v rámci globálních dějin umění a kultury. V české odborné literatuře se této složité, ale velice důležité problematice z pohledu čínské tradiční estetické teorie věnuje publikace Ondřej Dadejčík – Olga Lomová – Vlastimil Zuska, *Ťing- ťie: poznámky k písňím ze světa lidí*, Praha, Karolinum 2015.

²⁹ Elkins (pozn. 23), s. 20 – 21.

³⁰ Ibidem, s. 21 – 22.

³¹ Ibidem, s. 22 – 23.

³² Miroslav Petříček (ed.), *Moderní svět v zrcadle literatury a filosofie*, Praha 2011, s. 5.

jsou v tomto ohledu zásadní zejména **fenomenologické** přístupy, konkrétně pozdní dílo **Martina Heideggera** (1889 – 1976), originálně reagující na témata zenového buddhismu a taoismu ve vztahu k evropské tradici metafyziky. Dalším důležitým bodem pro uměleckou tvorbu se stalo také nové chápání tělesnosti a fenomenologie vnímání, rozvíjené zejména v kontextu díla **Maurice Merleau-Pontyho** (1908 – 1961), které také v některých ohledech volně navazuje a čerpá z podnětů východoasijského myšlení.

Ohlasy z oblasti východoasijského myšlení se však do západního prostředí nedostávaly pouze prostřednictvím akademického lingvistického a filosofického diskursu, ale především v kontextu širokého hybridního proudu obecného (populárního) zájmu o esoteriku a spirituální přístupy kolem roku 1900. Tyto tendence podnítily zkoumání nejrůznějších zdrojů, včetně světových mytologií a různých náboženských tradic, ve snaze odhalit všezahrnující (univerzální) pravdu, která by byla přístupná širokému okruhu laických zájemců.

Na tyto snahy se pokoušeli navazovat také někteří japonští intelektuálové, kteří se snažili překonat mezikulturní bariéry, a prosadit v západním prostředí témata domácí myšlenkové nebo umělecké tradice. V tomto ohledu bylo asi nejúspěšnější působení japonského myslitele **D. T. Suzukiho** (Suzuki Daisetsu Teitarō, 鈴木大拙貞太郎, 1870 - 1966), především jeho osobité vysvětlování zenového učení v západním akademickém, uměleckém i populárním prostředí, zdůrazňující individualitu a spontánnost ve všech aspektech tvořivého života.

Hledání formule pro univerzální fungování světa probudil také zájem některých umělců o moderní vědu, vysvětlující přírodní procesy ve vztahu k lidskému tělu a fyziologickému vnímání uměleckého díla. Tyto podněty vedly některé zásadní umělecké osobnosti modernismu, jako byli **František Kupka** (1871 – 1957) nebo **Wassily Kandinsky** (1866 – 1944) k zevrubnému zkoumání vnitřních principů a mechanismů fungování přírodních dějů. Toto hledání umělci ve výtvarné rovině reflektovali mimo jiné zájmem o pohyb, mnohostrannost a zejména výtvarnou svébytnost dynamické čáry, což nejen pomáhalo posilovat gestické projevy, ale také ontologii lineárního projevu a komplexní chápání moderního výtvarného díla, které sdílí základní umělecké postupy s poezií, tancem nebo hudební skladbou.

Umělec ve své tvorbě zkoumá nejrůznější světové historické nebo náboženské tradice, moderní psychologii, přírodní vědy, ve snaze odhalit transcendentální podstatu existence. Snaží se pronikat do samotného procesu vzniku a fungování světa, čímž vytváří nové, vlastní umělecké vize. K tomuto dění však nepřistupuje ve smyslu vytváření konkurence samotnému Stvořiteli, ale z potřeby až nutnosti stát se prostřednictvím svého fyzického těla i psychického

naladění nedílnou součástí univerzálního tvořivého systému. Tyto přístupy umělce často nutí výrazně překračovat daná společenská pravidla, což jej někdy staví do role **excentrické**, společensky nezařaditelné (někdy až sociálně nepřijatelné) **osobnosti**.

Také v této oblasti sehrály zajímavou roli vzájemné kontakty moderní evropské a východoasijské umělecké scény, které definovaly předobraz moderního umělce prostřednictvím výrazných autorů druhé kultury. Zatímco v evropském kontextu představovala již od druhé poloviny 19. století důležitou inspiraci osobnost japonského umělce **Hokusaie Kacušky** (Hokusai Katsushika, 北斎 葛飾, 1760 – 1849), japonské umělecké prostředí vyzdvihovalo zejména **Vincenta van Gogha** (1853 – 1890) jako umělce veskrze japonského. Van Gogh byl v Japonsku ceněn nejen pro své umění inspirované tradicí japonského umění, ale také pro svou mentální nemoc, ovlivňující jeho osobnost i uměleckou tvorbu.

Pohled na moderního umělce jako na excentrickou, někdy až šílenou osobnost, totiž reagoval jak na moderní evropské pokroky v oblasti psychologie a psychoanalýzy, na které navázaly také významné západní umělekohistorické studie,³³ tak na některé tradiční japonské a čínské umělecké osobnosti,³⁴ skupiny a výtvarné přístupy, zdůrazňující principy individuální svobody a nespoutanosti v umělecké tvorbě.³⁵

Význam neortodoxních uměleckých i životních postojů v rámci vzájemných západních a východoasijských inspirací přetrvával v teoriích některých historiků umění také v poválečném umění, kdy role hlavního „západního“ excentrika připadla americkému malíři

³³ Zejména studie *Legenda o umělci* Ernsta Krise a Otto Kurze z roku 1934 rozvíjející mýtus západního umělce z pohledu psychoanalýzy. V kontextu tématu melancholie a šílenství v západní umělecké tvorbě viz zásadní publikaci Margot a Rudolfa Wittkowera *Born Under Saturn...* z roku 1963, ve které se autoři zaměřili na zkoumání výrazných osobností západního umění od antiky až do konce 18. století na základě jejich neobvyklého temperamentu, excentrických přístupů a sklonnosti k depresi až šílenství. K tomu viz zejména pátou kapitolu knihy *Genius, Madness and Melancholy*, in: Margot Wittkower – Rudolf Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists: Documented History from Antiquity to the the French Revolution*, New York 2007, s. 98 – 133.

³⁴ Jedním z nejvýraznějších případů šílenství v kombinaci s uměleckým gényem je osud čínského kaligrafa, malíře, básníka a dramatika Sü Weje (Xu Wei, 徐渭, 1521 – 1593), který ve své době rozvinul nové umělecké možnosti monochromní tušové malby. Umělec, který pravděpodobně trpěl bipolární poruchou, se nejen několikrát pokusil o sebevraždu, ale v záchvatu paranoie zabil svou druhou ženu. K tomu podrobněji viz například studii Bruce E. Carpenter, *Cruelty and Genius: Poems of Hsü Wei*, *Tezukayama University Review* (*Tezukayama Daigaku Ronshu*), Nara, Japan, 1979, č. 26, s. 16–36.

³⁵ Neortodoxní, individualistické přístupy k umělecké tvorbě se v historii čínského i japonského umění objevovaly pravidelně, často souvisely s filosofickými přístupy daných uměleckých osobností. K tomu viz v souvislosti s čchanovým myšlením například disertační práci Paramita Paul, *Wandering Saints: Chan Eccentrics in the art and culture of the Song and Yuan China*, Leiden University 2009.

V období pádu čínského císařství a prvních let Čínské republiky, kdy se formovaly základy moderní čínské kultury v kontaktu se západním světem, reflektoval konzervativní, zkostratělou čínskou společnost v konfrontaci s postavou „blázna“ zakladatel moderní čínské povídky Lu Sün (Lu Xun, 鲁迅, 1881 – 1936) v novele *Bláznův deník* (1918), ve které čerpal jak z čínských, tak evropských (především ruských) literárních a filosofických tradic. Nejnovější české vydání viz Lu Sün, *Bláznův deník*, překlad Berta Krebsová a Jaroslav Průšek, Praha 2019.

Jacksonu Pollockovi (1912 – 1956). Britský historik východoasijského umění Michael Sullivan (1916 – 2013) uvádí ve své stěžejní publikaci na téma mezikulturního dialogu *The Meeting of Eastern and Western Art*³⁶ v konfrontaci s Pollockovou osobností³⁷ tvorbu čínského malíře a kaligrafa známého pod přezdívkou „**Tušový Wang**“ (zemřel kolem roku 805 n. l.), jenž se proslavil svými neortodoxními přístupy k malbě i životu.³⁸ Tento umělec byl údajně lehkomyšlný a divoké povahy a často maloval pod vlivem alkoholu.³⁹ Při tvorbě rozléval, prskal a cákal tuš na hedvábí (které měl při tvorbě, podobně jako Pollock svá plátna, položené na zemi), pak se rozesmál, začal zpívat, podupával po hedvábí a rozmazával tuš do všech směrů rukama, nohama, štětcem nebo vlasy.⁴⁰ Jeho pohyby rukou prý odpovídaly stavu mysli, proto mohl být při své tvorbě srovnáván s prvotním stvořitelem universa.⁴¹

Vedle objevování zcela nových tvůrčích procesů, filosofických východisek a formování moderních archetypů umělecké osobnosti, představovalo v rámci západních inspirací východoasijskou kaligrafií zásadní téma čínské **znakové písmo**. Problematika znakového písma, se, na rozdíl od umění kaligrafie, objevila v evropském akademickém diskursu již v 16. století a záhy se stala jedním z důležitých podnětů v rámci dlouhodobé lingvistické a filosofické debaty o možnostech formování **globálního univerzálního jazyka**.⁴² V tomto kontextu byly čínské znaky charakterizované jako odnož egyptských hieroglyfů a zcela nesprávně interpretované jako obrázkové, piktografické písmo, které mělo představovat jednu z možností, jak vytvořit univerzálně srozumitelný mezinárodní jazyk. Tyto zkreslené historické evropské představy o čínském písmu vstoupily do kontextu rozvoje moderního západního umění, filosofie, psychologie a také sociálních studií a moderních

³⁶ Michael Sullivan se celoživotně věnoval různým tématům východoasijského umění a publikoval na toto téma několik stěžejních odborných studií. Jeho dnes již klasická studie *The Meeting of Eastern and Western Art*, poprvé publikována v Londýně v roce 1973, představuje průkopnickou práci na téma dialogu západního (západoevropského a severoamerického) a čínského a japonského umění. Sullivan sleduje danou problematiku v širokém historickém záběru, přibližně od roku 1550, kdy započaly výraznější kontakty Evropy s oblastí východní Asie, až do sedmdesátých let 20. století.

³⁷ Analyzovanou také z pohledu návaznosti moderního umění na šamanistické nebo animistické zdroje. K tomu viz přehledově Evan R. Firestone, *Animism and Shamanism in Twentieth-Century Art: Kandinsky, Ernst, Pollock, Beuys*, London-New York 2017.

³⁸ K významu rozvoje individualistických přístupů v čínské kaligrafii viz stručně Tseng Yuho (pozn. 5), s. 136 – 149.

³⁹ Wang Yao-t'ing, *Čínské malířství. Průvodce filosofií, technikou a historií*, Praha 2008, s. 104.

⁴⁰ Sullivan (pozn. 36), s. 245.

⁴¹ Wang Yao-t'ing (pozn. 39), s. 104. Zde je však nutné zdůraznit, že význam čínské kaligrafie primárně vycházel z jejího úzkého propojení s vládnoucí vrstvou vzdělanců. Kaligrafické vyjádření mělo reflektovat vznešenost a ušlechtilost autora, proto byla také mimořádně ceněna kaligrafická díla významných kulturních nebo politických osobností. K tématu čínské kaligrafie, jako tradičního symbolu moci a vládnoucích elit, v kontextu politického vývoje ve dvacátém století viz publikaci Richard Curt Kraus, *Brushes with Power: Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy*, University of California Press 1991.

⁴² K tomu viz zejména Umberto Eco, *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*, přel. Zora Jandová, Praha 2001.

masmédií. Zásadním způsobem poznamenaly zrod mnoha intermediálních uměleckých přístupů 20. století.

Původní historický zájem evropských jazykovědců a filosofů o hledání nového jazyka, přetrvával v západním filosofickém diskursu ve 20. století především v kontextu francouzského **strukturalismus** a **poststrukturalismus**, zaobírajícímu se krizí evropského (západního) logocentrismu a kritikou západní sémiokracie. Přední představitelé jako **Roland Barthes** (1915 – 1980), **Jacques Derrida** (1930 – 2004) nebo **Gilles Deleuze** (1925 – 1995), hledali opozici a možnosti nových filosofických přístupů mimo jiné ve „východním“ myšlení, včetně reflektování tématu čínského (japonského) znakového písma.⁴³

V kapitolách věnovaných vybraným tématům českého poválečného umění ve vztahu k východoasijskému myšlení a kaligrafickým inspiracím se pokouším v kontextu konkrétních uměleckých děl a projektů ukázat, že čeští umělci, i přes nepříznivou politickou situaci a tíživou kulturní izolaci po roce 1948, navazovali v určitých ohledech na aktuální globální témata. Na jedné straně se snažím poukázat na některé styčné námětové okruhy a metodologická východiska, ale na straně druhé, také na důvody odlišného přístupu českých umělců v kontrastu k té části poválečné západoevropské, americké, nebo také japonské umělecké scény, která se soustředila na globální přístupy.

Mezinárodní umělecká komunita, zdůrazňující otevřenost, liberální přístupy a snahy o transnacionální spolupráci,⁴⁴ stála v opozici k českému (středoevropskému) uměleckému prostředí, kde totalitní politický režim přinutil mnohé umělce k uzavření se do sebe, k tvorbě v sociální izolaci. V tomto kontextu představovaly ohlasy na čínské umění a myšlení určitý únik, možnost odpoutat se a vyvázat se z konkrétních dobových traumat. Zejména jedinečné umělecké osobnosti, jako byli Emil Filla, Jiří Kolář nebo Bohumil Hrabal, dokázaly navázat mimořádný umělecký dialog s ikonickými díly čínské literární, filosofické nebo malířské tradice, ve snaze reflektovat tíživou osobní i celospolečenskou situaci v tehdejší Československu a zároveň reflektovat z pozice solitérů některá globální umělecká i sociopolitická témata.

⁴³ K přehledu vývoje strukturalismu a poststrukturalismu a jejich zásadnímu vlivu na rozvoj nových interpretací v rámci různých uměleckých oborů viz v českém jazyce publikaci Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, *Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*, Praha 2009.

⁴⁴ K mezinárodní poválečné umělecké spolupráci ve vztahu k japonskému umění viz Alexandra Munroe, *All the Landscapes: Gutai's World*, nestránkováno, článek přístupný na adrese: <http://www.alexandramunroe.com/all-the-landscapes-gutais-world/>, vyhledáno 25. 8. 2019. Článek původně publikován v katalogu *Gutai: Splendid Playground*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum 2013.

Ikonickou roli v tomto ohledu sehrál především **Emil Filla** (1882 – 1953), který se čínskému (i obecněji mimoevropskému) umění věnoval na umělecké, teoretické i sběratelské úrovni v průběhu celého života. Jeho zájem o čínskou taoistickou tradici rezonoval v průběhu umělcových traumatických let věznění v koncentračním táboře a následně na sklonku života, kdy byl perzekuován a ponižován komunistickou mocí.

Fillova osobnost symbolizovala v poválečném umění také určitou kulturní spojnici s meziválečnou českou uměleckou scénou, kdy se inspirace z oblasti čínského umění a kultury otevřely především zásluhou mimořádných českých osobností vědy a umění. Důležité byly překlady filosofických nebo básnických děl do češtiny, které do budoucna inspirovaly další generace českých sinologů, umělců, filosofů. Výraznou součástí českých meziválečných kontaktů s čínským uměleckým světem byly také výstavy čínského tradičního umění a soudobé tušové malby, které se uskutečnily díky osobnostem sběratelů, jako byli Vojtěch Chytil⁴⁵ nebo Josef Martínek, dlouhodobě působících v Číně a propagujících čínské umění v evropském kontextu.

Poválečný zájem české kulturní scény o inspirace z oblasti čínského (východoasijského) umění tak byl do určité míry přirozeným navazováním na významnou součást české moderní kultury. V padesátých letech, v souvislosti s rozvíjením diplomatických kontaktů s komunistickou Čínskou lidovou republikou, podnikli někteří čeští umělci v rámci kulturních delegací cesty do Číny. Mnozí z nich refletovali své zaujetí čínskou kulturou a uměním v rámci vlastní umělecké, ilustrátorské nebo také literární a esejistické tvorby.⁴⁶ Sociopolitický příklon k Číně v padesátých letech oživil také zájem o poválečné výstavy čínského tradičního umění.⁴⁷

⁴⁵ Malíř, pedagog a sběratel čínského umění **Vojtěch Chytil** (1896 – 1936) působil ve 20. a 30. letech jako profesor západních malířských technik na Národní akademii umění v Pekingu. V meziválečném období uskutečnil v Čechách a Evropě několik výstav čínského umění. Shromáždil jednu z nejlepších evropských sbírek soudobého čínského malířství. Značná část jeho kolekce je dnes součástí sbírek Národní galerie v Praze. K osobnosti Vojtěcha Chytila viz především monografii Michaela Pejčochová, *Posel z Dálného východu: Vojtěch Chytil a sběratelství moderní čínské tušové malby v meziválečném Československu*, Národní galerie v Praze 2019.

⁴⁶ K tématu československých kulturních delegací v ČLR padesátých let viz zejména Michaela Pejčochová, *Padesátá léta – přátelské styky se vzdálenou Čínou*, in: Michaela Pejčochová, *Mistři čínské tušové malby 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Národní galerie v Praze 2008, zvl. s. 30 – 36.

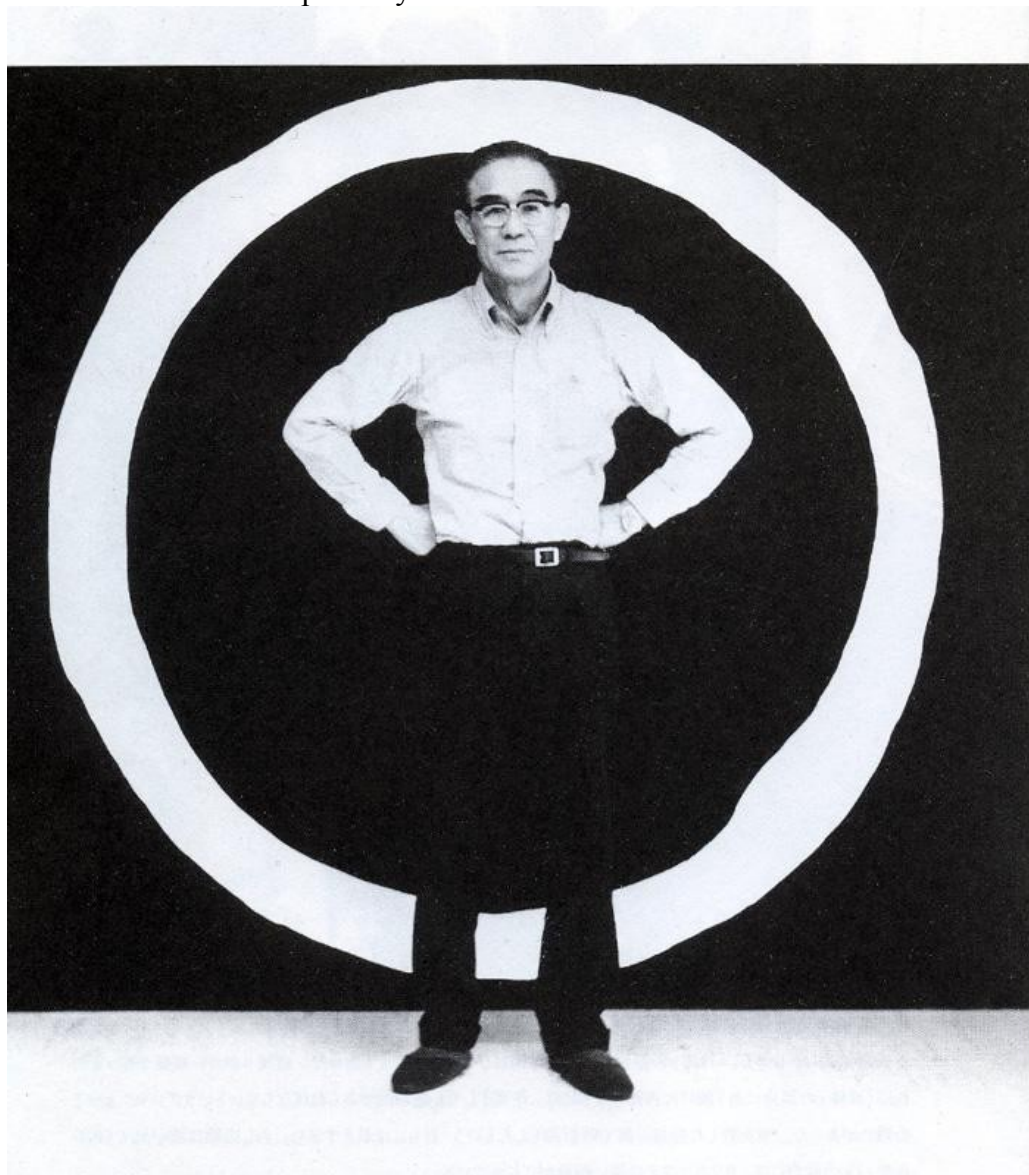
⁴⁷ V roce 1952 vznikla také Sbirka orientálního umění Národní galerie v Praze v čele s Luborem Hájkem (1921 – 2000), který svou odbornou činností na dlouhá desetiletí definoval v rámci české kulturní scény některá klíčová témata východoasijského umění. Hájek ve svých studiích také reflektoval aktuální globální dobová témata, včetně soudobých inspirací zenovým myšlením a uměním, nebo komparativní témata japonské poválečné kaligrafie a západního informálního umění. K dobovému významu, ale zároveň také limitům Hájkova odborného přístupu viz zejména publikaci Lubor Hájek, *Západ slunce na moři. Studie o mimoevropském umění*, editoval a úvodní studie o metodologii teorie umění Lubora Hájka napsal Ladislav Kesner, Praha 2009.

V kontextu poválečného globálního zaujetí čínským znakovým písmem, experimenty s tělem a expresivními malířskými projevy, reflektovali také čeští umělci témata rozvoje gestických a skripturálních postupů. V tomto kontextu musíme zmínit především přelomové umělecké přístupy **Vladimíra Boudníka** (1924 – 1968), který sice nebyl přímo inspirován čínským uměním nebo kaligrafickými přístupy, ale svým originálním navazováním (v mnoha ohledech i předstihem) na aktuální tendence světového umění, se dotýkal také problematiky spojené se západními inspiracemi ve východoasijském umění a myšlení. Boudníkovy originální reflexe informelu mu otevřely také cestu k aktuálním filosofickým tématům, rezonujícím také v západoevropském uměleckém a kulturním diskursu.

V základní rovině přímých ohlasů na čínskou kaligrafii a znakové písmo se od poloviny padesátých let rozvíjela zejména tvorba **Zdeňka Sklenáře** (1910 – 1986), **Jana Kotíka** (1916 – 2002) nebo do určité míry také **Jiřího Balcara** (1929 – 1968). Významy a struktury znaku, nebo možnosti gestického psaní, zkoumali také přední představitelé české **vizuální poezie**, v čele s osobností **Jiřího Koláře** (1914 – 2002). Kolář, v určité návaznosti na teoretické přístupy Emila Filly v oblasti čínského myšlení, dlouhodobě přehodnocoval téma cykličnosti, tradice a historických kořenů v kontextu rozvoje nových uměleckých přístupů.

V rámci části věnované českému umění se snažím klást důraz na texty jednotlivých umělců, a to nejen v rovině rozvíjení uměleckých teorií ve vztahu k čínskému nebo japonskému umění, ale také v oblasti filosofických úvah a reflexí východoasijské myšlenkové tradice. V tomto kontextu sehráli významnou roli překlady i vlastní filosofické úvahy **Egona Bondyho** (vl. jménem Zbyněk Fišer, 1930 - 2007), čerpající mimo jiné z kontaktů kolem osobnosti **Bohumila Hrabala** (1914 – 1997), jehož dlouholeté literární reflexi taoistické filosofie se věnuji především v rámci umělcových ekfrastických postupů v klíčovém románu *Příliš hlučná samota* nebo také v novele *Něžný barbar*, formující literární osobnost Vladimíra Boudníka v kontextu jeho uměleckých experimentů.

Obr. 1 Jošihara Džiró před svým obrazem s námětem zenového kruhu



Obr. 2 Ad Reinhardt, *How to look at a Spiral*, 1946 (detail)



2. Orient – dobrá látka pro snění

Vymysli si krajinu, třeba Japonsko

Na počátku současného bádání v oboru globálních dějin umění a kultury stojí výzkum v oblasti teorie koloniálního diskursu, zahrnující nejrůznější vědecké disciplíny zabývající se problematikou recepcí mimoevropských kultur v západním prostředí. Zrod tohoto oboru je symbolicky spojován s rokem 1978, kdy byla publikována přelomová studie **Edwarda Saida** (1935 – 2003) *Orientalismus*. Do té doby bylo studium mimoevropských (přesněji mimozápadních) kultur zaměřeno především antropologicky, Saidova publikace však přinesla zásadní obrat, protože zdůraznila význam kulturních studií pro tuto vědeckou oblast, včetně literární a vizuální historie a teorie,⁴⁸ a iniciovala zrod postkoloniálních studií.⁴⁹

Said se ve svém bádání zaměřil především na evropský historický, kulturní a sociopolitický vztah k dnešnímu regionu Blízkého východu⁵⁰, jeho poznatky však v mnoha ohledech implikují také obecnější problematiku vztahu evropské civilizace k mimoevropským kulturám. Said chápal orientalismus jako směr založený na ontologickém a epistemologickém rozlišení mezi Orientem a Západem. Pojem Orient vysvětloval z pohledu Foucaultovy teorie moci především jako mocenský, imaginární konstrukt západního světa, který stojí v opozici k evropské kultuře, představuje pro ni svět jiných.⁵¹ Evropská kultura tak podle Saida mohla sama sebe definovat svým vymezováním se vůči Orientu, který pro ni zároveň symbolizoval „*jakési náhradní či zasuté já*“.⁵² Said zároveň rozlišoval, že na jedné straně vztahu Západu k Východu stojí snaha získávat přesné poznatky a informace (*zjevný*

⁴⁸ Charles Harrison – Paul Wood (ed.), *Art in Theory: 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell 2003, s. 1005 - 1006.

⁴⁹ Na základě koloniálního diskursu se začal v průběhu osmdesátých let rozvíjet obor postkoloniálních studií, které nejen rozšířily, ale v mnoha ohledech také relativizovaly, přehodnotily nebo přímo vyvrátily původní Saidovy teorie. Rozsáhlý reprezentativní výběr studií předních představitelů tohoto oboru prezentuje Diana Brydon (ed.), *Postcolonialism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, 5 sv., London 2000.

⁵⁰ Termín Orientalismus je z pohledu dnešních postkoloniálních studií považován za velmi problematický. Primárně totiž odkazuje k původní západní vědní disciplíně zrozené v 18. století, která pod tento termín zahrnuje celý asijský a severoafrický region, a to především na základě sociopolitického vývoje britských a francouzských koloniálních aktivit, zahájených kolem roku 1800.

⁵¹ Jedna z ústředních postav tohoto oboru, teoretik literatury **Homi K. Bhabha** (nar. 1949 v indické Bombaji) ve své zásadní studii *Místa kultury* (*The Location of Culture*) z roku 1994 reformuloval na základě klíčového pojmu „*kulturní hybridity*“ původní západní představy o jednotných a neměnných identitách v rámci různých koloniálních oblastí.

⁵² Edward W. Said, *Orientalismus: západní koncepce Orientu*, Praha – Litomyšl 2008, s. 14.

orientalismus), ale na straně druhé působí neuvědomělý vztah, kde Orient představuje místo snů, mýtů a fantazií (*latentní orientalismus*).⁵³

Imaginativní Orient podle Saida zasahuje také do našeho chápání prostoru, protože „*prostor nabývá emotivního a dokonce i racionálního smyslu prostřednictvím jistého druhu poetického procesu, přičemž prázdné a anonymní vzdálené oblasti získávají význam vzhledem k nám zde.*“⁵⁴ Tento proces Said vztahuje také k imaginativnímu vnímání času, když říká, že „*většina toho, co si spojujeme s obdobími jako „před dávnými časy“, „na počátku“ či „na konci časů“, [...] je poetická – smyšlená.*“⁵⁵

Tyto západní fiktivní představy o Orientu, ideově zahrnující nejen islámskou kulturní oblast, ale prakticky celý asijský kontinent, do značné míry působily také na recepci východoasijského umění v evropském, a také severoamerickém prostředí. Vztah západní společnosti k tradiční čínské nebo japonské kultuře se do jisté míry měnil v závislosti na koloniální historii, nebo v kontextu vzájemných přímých i nepřímých kontaktů. Základní premisou však dlouhodobě zůstávala západní představa asijské kultury jako ahistorické a fantazijní civilizace.⁵⁶

Problematicke této ideje Orientu v evropském umění meziválečného období se ve svých esejích opakovaně věnovala také **Věra Linhartová** (nar. 1938). Linhartová například upozorňuje na to, jak byli francouzští umělci a básníci surrealismu ve dvacátých a třicátých letech zaujati tématem Orientu, které však bylo chápáno právě ve své utopické podobě, především jako podnětný zdroj pro volnou uměleckou inspiraci. Zcela výstižný je v tomto kontextu citát **Paula Valéryho** (1871 – 1945) z roku 1938, ve kterém vyjádřil, za jakých podmínek se pro evropského umělce stává téma Orientu vhodným inspiračním zdrojem, těmito slovy:

*“Aby však toto slovo (Orient) vydalo svůj plný a celkový účinek, je především nutné onu nejasně vymezenou končinu osobně neznat[...] Musí se umíchat z prostoru a času, z pseudopravd a lživých jistot, z mrzkých detailů a hrubě zveličených pohledů. A to je náš duchovní Orient.”*⁵⁷

⁵³ K tomu viz Homi K. Bhabha, *Postkoloniální myšlení III. [Místa kultury/ Homi K. Bhabha]*, Praha 2012, s. 127.

⁵⁴ Viz Said (pozn. 52), s. 70.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ S těmito fantaziemi historicky souvisela především evropská (severoamerická) móda chinoiserií (později také japonérií), imitujících a volně napodobujících čínské, japonské umění v rámci západního uměleckého řemesla, architektury, ale i literatury, divadla nebo hudby. Z rozsáhlé základní literatury k tématu viz například klasickou publikaci Hugh Honour, *Chinoiserie: The Vision of Cathay*, London 1961.

⁵⁷ Věra Linhartová, *Surrealistické malířství v Japonsku, 1925 – 1945 (Úvod k další studii)*, in: Věra Linhartová, *Soustředné kruhy*, Praha 2010, s. 353. Linhartová v této souvislosti upozorňuje také na fakt, že i přes dlouhodobý

O tom, že tyto představy o asijských kulturách nebylo pro mnohé evropské umělce možné překonat ani prostřednictvím přímého kontaktu, svědčí například známý cestopis belgicko-francouzského umělce, básníka, spisovatele a teoretika **Henri Michauxa** (1899 – 1984), zcela příznačně nazvaný *Barbar v Asii* (*Un barbare en Asie*, první vydání v Paříži roku 1933). Tato sbírka esejů vznikla na základě umělcovy cesty roku 1931 po asijských krajinách, kdy mimo jiné navštívil Indii, Čínu a Japonsko. I když se Michaux snažil o otevřený, podnětný, umělecky pojednaný a ničím nezatížený pohled na jednotlivé asijské země, a to především ve snaze narušit stereotypy západní koloniální fantazie a popřít tradici evropských cestopisů o „asijských barbarech“, sám často sklouzával do xenofobní až rasistické rétoriky.

V nové předmluvě ke knize z roku 1967 Michaux sebekriticky přiznal, že tato kniha jej dnes obtěžuje, uráží a dělá mu ostudu.⁵⁸ Uvažuje o tom, proč nebyl schopný při své cestě vidět reálnější situaci v krajinách, které navštívil.⁵⁹ Připisuje to mimo jiné své tehdejší nevědomosti, naivitě a zaslepenosti příslušníka nadřazeného národa. Zdůrazňuje také fakt, že podlehl západním iluzím a smyšlenkám o asijských civilizacích, a když dorazil do skutečných míst, byl zaskočený, pohnutý a rozčilený.⁶⁰ Má pocit, že podnikl výpravy do smyšlených krajin, které si již před ním vymyslel někdo jiný, a až při své osobní návštěvě Číny nebo Indie nabytí dojmu, „že si národy na téhle zemi zaslouží být skutečné.“⁶¹

Když se v poválečném evropském a severoamerickém umění znovu výrazně probudil zájem o východoasijské umění a duchovní myšlení, které mělo stát v určitém protikladu k západní filosofii,⁶² mnohým autorům nadále stačily jen povrchní znalosti této problematiky. Jak uvádí Dore Ashton, většina poválečných amerických umělců znala pouze pár výňatků z popularizujících knih **D. T. Suzukiho**.⁶³ Dále přetrvávala představa asijských (i obecně

zájem moderních francouzských (západních) umělců o témata mimoevropských kultur, byly skutečné kontakty s asijskými umělci v této době velmi chabé. A to i přes to, že francouzské surrealistické hnutí zdůrazňovalo svůj mezinárodní charakter. Ukazuje to právě na problematice japonského surrealismu, kterému se nikdy nepodařilo blíže propojit s původním francouzským hnutím, i když mnoho japonských umělců působilo v meziválečném období ve Francii. Linhartová si zde klade důležitou otázku, jestli byla hlavní příčinou této situace jen značná zeměpisná vzdálenost a jazyková bariéra, nebo také celkový postoj Evropy v té době, která se obávala přímého kontaktu se skutečnou asijskou zemí a její realitou. K tomu viz ibidem, s. 352 a s. 353.

⁵⁸ Henri Michaux, *Barbar v Asii*, z francouzštiny přeložila Hana Zahradníčková, Kutná Hora 2010, s. 12.

⁵⁹ Michaux mimo jiné zlehčoval dobové militantní a imperialistické tendence v tehdejší Japonsku, které líčí jako pozitivní rys nejvýkonnějšího národa na světě, „který je nejvíce ze všech svým vlastním pánem.“ Viz ibidem, s. 195.

⁶⁰ Ibidem, s. 11.

⁶¹ Ibidem. K dobové problematice napětí mezi skutečností a imaginací v kontaktu západního intelektuála s východoasijským prostředím viz také publikaci francouzského archeologa, lékaře, básníka a sinologa Victora Segalena (1878 – 1919), *Voyage au pays du réel*, první vydání posmrtně roku 1929 v Paříži.

⁶² Dore Ashton, *The Unknown Shore. A View of Contemporary Art*, London 1964, s. 104.

⁶³ Ibidem, s. 105.

mimoevropských) kultur jako utopického prostředí, zcela odtrženého od soudobého západního světa. V tomto kontextu byla důležitá také myšlenka jakési průzračné kvintesence východoasijského umění, kam si každý mohl doplnit vlastní umělecké cíle.

Také proto mohl **Roland Barthes** ještě v roce 1970, když publikoval svou esejistickou studii o Japonsku nazvanou *Říše znaků* (*L'Empire des signes*),⁶⁴ připodobnit Japonsko k symbolickému systému signifikantů rušících význam slova a promluvy ve prospěch psaného projevu, který chápal v naprostém protikladu k západní sémiokracii. Barthes zdůraznil, že jej k esejím o japonské kultuře nepřivedl nějaký láskyplný vztah k Východu, který je mu v podstatě lhostejný, ale pouze fakt, že mu Japonsko poskytlo dostatek důležitých rysů, umožňujících vytvořit možnost „*odlišnosti, proměny, revoluce ve vlastnictví symbolických systémů*.“⁶⁵

⁶⁴ V české verzi viz Roland Barthes, *Říše znaků*, přeložil Petr Zavadil, Praha 2012.

⁶⁵ Ibidem, s. 14.

Asie vrací komplimenty⁶⁶

Když se podíváme na danou problematiku z pohledu východoasijské umělecké a obecně intelektuální scény konce 19. a prvních desetiletí 20. století, narazíme na nejrozličnější metodologické přístupy, související s formováním moderní japonské a čínské kultury v konfrontaci s evropskou civilizací. Intelektuální elity přijímaly v kontextu celospolečenských modernizačních snah západní filosofická a umělecká východiska, která implementovaly do vlastních vzdělávacích systémů. Mnoho japonských a čínských dobových umělců a intelektuálů studovalo na západních univerzitách, kde se snažili mimo jiné aktivně navázat na globální umělecký a myšlenkový dialog.

Konfrontace s evropskou vědou, uměním a kulturou přinesly také možnosti nového porozumění a rozvíjení vlastní umělecké tradice. Pro mnoho intelektuálů však byla v tomto ohledu charakteristická i určitá oscilace mezi západními inspiracemi, a snahou o celkové vymezení se vůči západní civilizaci. Někteří teoretici umění a estetiky, filosofové nebo umělci se snažili definovat svou vlastní kulturní a (nad)národní tradici v protikladu k modernímu západnímu světu. Důležitý a nezbytný diskurs o významu a zachování domácí umělecké, kulturní a myšlenkové tradice v kontextu moderního globálního dialogu, však v některých případech přecházel do nacionalistických až xenofobních tendencí. Východoasijská, i obecněji asijská civilizace, se v tomto politickém kontextu měla stát alternativním modelem k západní civilizaci.⁶⁷

První zemí východní Asie, která zahájila rozsáhlejší diskurs mezi evropskou a domácí kulturou a civilizací, bylo Japonsko. V Japonsku se již od začátku reformu éry Meidži (Meiji, 1868 – 1912) v roce 1868 začal v některých směrech rozvíjet konflikt mezi uchováním domácí tradice a snahou o překotnou modernizaci v západním duchu, zahrnující také přijímání evropských výtvarných médií a postupů.⁶⁸ Jednou z nejvýraznějších osobností tohoto proudu byl přední dobový teoretik umění a kultury **Okakura Kakuzó** (zvaný Tenšin, Tenshin, 天心) (Okakura Kakuzō, 岡倉覚三, 1862 – 1913). Okakura byl původně žákem a blízkým spolupracovníkem amerického japanologa, historika umění, filosofa a sociologa

⁶⁶ Citováno z publikace Okakura Kakuzó, *Kniha o čaji*, překlad Dita Horáková, Praha 1999, s. 12.

⁶⁷ Alexandra Munroe (ed.), *Japanese art after 1945: Scream against the Sky*, New York 1994, s. 125. Ambivalentní vztahy moderního Japonska k západní civilizaci analyzuje z různých pohledů kulturního i politického dialogu například publikace Hirakawa Sukehiro, *Japan's Love-Hate Relationship with the West*, Kent 2005.

⁶⁸ Pád feudální vlády v roce 1867 umožnil Japonsku po dlouhých staletích izolace, navazovat otevřeně kulturní kontakty mimo jiné s Evropou nebo se Spojenými státy. K historickému vývoji postojů japonské společnosti a politické scény k západním vlivům viz Wakabayashi Bob T., *Modern Japanese Thought*, Cambridge University Press 1998.

Ernesta Fenollosa (1853 – 1908), působícího na sklonku 19. století dlouhodobě v Japonsku.⁶⁹ Fenollosa se stal velkým propagátorem japonského (východoasijského) umění,⁷⁰ které považoval v mnoha směrech za nadřazené západnímu modernímu umění.⁷¹ Jeho snahy o moderní přístupy k tradičnímu japonskému umění přesto v mnoha ohledech navazovaly také na soudobou západní metodologii.⁷²

Okakura se postupně rozcházel s Fenollosovou teorií, své vlastní myšlenky však také formuloval na základě evropské filosofické tradice.⁷³ Vycházel především z Hegelovy teorie absolutní ideje, která se realizuje prostřednictvím společnosti a kultury. Na základě této teorie se snažil vytvořit představu o Asii jako synonymu umění. V rámci této ideologie se soustředil na soupeření mezi východní a západní civilizací a kulturou. Stal se velkým propagátorem myšlenky panasiatismu, kterou charakterizoval ve své slavné esejí *Ideály Východu* (poprvé publikováno v angličtině roku 1903) těmito slovy:

„Celá Asie jest jednota. Himalaje ovšem oddělují dvě velké vzdálenosti: čínskou s Konfuciovým komunismem a indickou s individualismem Véd; ale dělí je jen, aby výrazněji vyniklo to, co jest jim společné. Ba himalajská zasněžená úbočí nezastavila ani na chvíli široký proud touhy po prapříčině a praučelu všeho bytí, kterážto touha, jako společné myšlenkové dědictví, uzpůsobila asijská plemena k tomu, aby tato zrodila všechna velká světová náboženství, oddělivši však tyto rasy od mořeplaveckých národů Středozevního a

⁶⁹ Fenollosa působil v Japonsku od roku 1878. Společně s Okakurou stál u zrodu první *Tokijské akademie umění*, založené v roce 1889. Z výuky na akademii byly záměrně vyloučeny obory zaměřené na západní umění a škola se plně věnovala rozvíjení japonské umělecké tradice. Byla to zároveň jediná japonská univerzita té doby, kde bylo upřednostněno tradiční japonské vzdělávání před moderním západním systémem. Jedním z hlavních důvodů bylo také to, že japonské tradiční vizuální umění bylo od poloviny 19. století jako jediné s nadšením přijímáno v evropském i severoamerickém prostředí, kde inspirovalo vlnu západních japonismů. Viz Karatani Kojin, *Japan as Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa*, in: Munroe Alexandra (ed.), (pozn. 67), s. 33.

⁷⁰ Fenollosa se věnoval také sběratelství japonského umění. Svou rozsáhlou sbírku později věnoval bostonskému *Museum of Fine Arts*, kde po svém návratu do Spojených Států v roce 1890 působil jako hlavní kurátor.

Fenollosa se stal pro americké umělce výraznou osobností propagující východoasijskou kulturu, zen-buddhismus a ideu harmonického propojení východních a západních kultur. K tomu viz například Helen Westgeest, *Zen in the Fifties: Interaction in Art Between East and West*, Reaktion Books 1998, s. 44.

⁷¹ Fenollosa s Okakurou připravili také ideový projekt Japonského pavilonu pro Světovou výstavu v Chicagu v roce 1893. Pavilon, inspirovaný historickou japonskou architekturou, sice obsahoval několik ukázek tradičního japonského umění, většina výzdoby interiéru a vystavených děl však vznikla v rámci *Tokijské akademie* pod Okakurovou taktovkou. Jednalo se zde především o prezentaci soudobého národního japonského umění. K tomu více viz Judith Snodgrass, *Presenting Japanese Buddhism to the West: Orientalism, Occidentalism and the Columbian Exposition*, Chapel Hill – London 2003, zvl. s. 29 až 34.

⁷² Viz Munroe (pozn. 67), s. 125.

⁷³ Okakura v dětství navštěvoval školu vedenou americkými misionáři působícími v Japonsku. Měl proto výbornou znalost anglického jazyka. Studoval také východoasijskou tradiční kulturu, jeho vzdělání však bylo především západní. Okakurův stručný životopis v českém jazyce viz doslov Dity Nymburské k překladu Okakurova eseje *Kniha o čaji* (pozn. 66), s. 80 – 81.

Východního moře, jejichž láska se upínala více na jednotlivé životní projevy než na životní účely.“⁷⁴

V rámci svého chápání panasiatismu Okakura zároveň zdůrazňoval nadřazenost Japonska jako nadčasového muzea umění, kde se vedle sebe nerušeně a harmonicky vyvíjely nejrůznější umělecké a estetické tradice asijské civilizace.⁷⁵ Jeho boj za tradiční japonské umění zahrnoval také obranu kaligrafie. V kontextu dobového přijímání západní teorie a dějin umění se totiž některé tradiční japonské (východoasijské) umělecké discipliny, které neměly svůj bližší ekvivalent v rámci dějin a kategorizace západního umění, ocitly na okraji zájmu a pod palbou některých představitelů domácí kritiky.⁷⁶

Okakura se v této souvislosti dostal do sporu s malířem a zastáncem západního umění **Kojamou Šótaróem** (Koyama Shōtarō, 小山正太郎, 1857 – 1916). Kojama v článku *Kaligrafie není umění*⁷⁷ z roku 1882 nahlíží na japonskou (čínskou) kaligrafii pouze jako na vizuální záznam jazyka, který, podobně jako západní latinka, pro něj představuje především prostředek komunikace bez uměleckého obsahu. Nepovažuje proto kaligrafii za umění, ale pouze za řemeslo, které v žádném případě nemůže dosáhnout uměleckých kvalit (západního) malířství nebo sochařství.⁷⁸

Okakura na Kojamův článek reagoval kritickým esejem, ve kterém se snažil vysvětlit, proč je naopak třeba východoasijskou kaligrafii řadit mezi nejpřednější umělecké discipliny. Hned v úvodu zdůraznil, že uměleckou pravdu nemůžeme hledat v logice, staří čínští mistři byli z jeho pohledu vedeni především intuicí a konvencí.⁷⁹ Okakura ve své obhajobě kaligrafie vycházel také z tradičního hlubokého propojení osobnosti člověka s individuálním kaligrafickým projevem. Na příkladech z čínské historie umění se snažil ukázat, že charakter

⁷⁴ Značnou celosvětovou dobovou popularitu Okakurových studií dosvědčuje i český překlad jeho stěžejních esejů, poprvé publikovaných již v roce 1927. Citát viz Okakura Kakuzō, *Kniha o čaji, Ideály Východu, Rozpravy*, přeložil František Šimáček, Praha 1927, s. 103.

⁷⁵ Tento Okakurův ideologický projekt, snažící se vytvořit z Japonska alternativní model k západní civilizaci, vnímal asijské umění jako součást japonské historie a kultury a zároveň jako nástroj formování svěbytné japonské moderní společnosti a moderního japonského národa. K této problematice viz Brij Tankha (ed.), *Okakura Tenshin and Pan-Asianism, Shadows of the Past*, Folkestone, Kent U.K., Global Oriental 2008, s. 28.

⁷⁶ Inaga Shigemi, Is Art History Globalizable? A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View, in: James Elkins (ed.), *Is Art History Global?* (pozn. 23), s. 266.

⁷⁷ Kojamův rozsáhlý článek byl publikován v čísle 11, 12 a 15 periodika *Eastern Journal of Arts and Sciences*.

⁷⁸ Problematiku uměleckých hodnot kaligrafie v kontextu formování moderního umění řešila také čínská intelektuální scéna v prvních desetiletích 20. století. K základní debatě o kaligrafickém umění v rámci čínské umělecké kritiky a estetiky ve dvacátých a třicátých letech 20. století viz překlad dobového textu a základní přehled dobových názorů Shi Xiongbo, Zhang Yinlin: A Preface to Chinese Calligraphy Criticism (1931), *Journal of Art Historiography*, 2015, č. 13, přístupné online z <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/xiongbo-shi.pdf>, vyhledáno 25. 8. 2019.

⁷⁹ Okakura Kakuzō, Reading „Calligraphy is not Art“ (1882), překlad do angličtiny Timothy Unverzagt Goddard, *Review of Japanese Culture and Society* 24, 2012, s. 168.

a morální kvality předních vzdělců a intelektuálů říše se posuzovaly v první řadě na základě jejich kaligrafických schopností.⁸⁰

Okakura zde opět zdůraznil svůj názor vyjadřující zásadní rozdíly mezi východní a západní společností a kulturní tradicí. Kritizoval zejména Kojamův výrok, že kaligrafie je zbytečná, protože nepřispívá k rozvoji moderního průmyslu. Okakura se v tomto kontextu děsí představy, že ctnost, elegance a radost, kterou z jeho pohledu přinášejí tradiční umění včetně kaligrafie, budou zničené moderní (rozuměj západní) civilizací, založené pouze na zisku a materialismu.⁸¹

Myšlenku nadřazenosti japonské kultury a kritiku západní společnosti obsahuje také Okakurova nejslavnější esejistická studie *Kniha o čaji* (první vydání v angličtině v New Yorku roku 1906)⁸², oslavující japonskou kulturu čaje jako vrchol etiky, estetiky, zenového a taoistického myšlení, které podle něj západní svět není schopen plně pochopit. V úvodní kapitole Okakura představuje čaj také jako stmelující látku mezi východní a západní civilizací. Čajový rituál je podle něj jediným prvkem, který na Západě vzbuzuje bez výhrad všeobecné uznání. Dokonce v této souvislosti mluví o (čajové) misce člověčenství jako o symbolu univerzální lidskosti, která se setkává právě a pouze v šálku čaje.⁸³

V kapitole *Čajová místnost* se Okakura věnuje vztahu japonského čajového obřadu k estetice architektury místnosti, jejímu okolí i celkové atmosféře, kterou má v návštěvníkovi vyvolat. Proti údajnému materialismu Západu zde Okakura staví estetiku prázdnoty, neúplnosti, tlumeného světla a ticha, které z jeho pohledu vystihují samotnou prapodstatu východoasijské duchovnosti.⁸⁴

O několik desetiletí později byla publikována další slavná esej *Chvála stínů* (první vydání v japonském jazyce v roce 1933) předního japonského spisovatele **Tanizakiho**

⁸⁰ Ibidem, s. 169 – 170.

⁸¹ Ibidem, s. 174.

⁸² Okakura hojně cestoval a přednášel v Evropě, ve Spojených Státech nebo v Indii. Své myšlenky o významu japonského tradičního umění se snažil šířit celosvětově, proto i jeho hlavní esejistická díla byla publikována primárně v angličtině.

⁸³ Okakura, *Kniha o čaji* (pozn. 66) s. 14. Okakura v první kapitole knihy také ostře kritizuje xenofobní obraz Asie v západním světě. Závažnou je zejména Okakurova výtku k Západu, který podle něj začal považovat Japonsko za civilizovanou zemi až od té doby, kdy začalo vést imperialistické války ve východní Asii. Viz ibidem, s. 11.

Následně si autor klade otázku, kdy už Západ pochopí, nebo se alespoň pokusí pochopit Východ. Zdůrazňuje, že Asiaté jsou zděšení podivnými fantastickými příběhy, které se o asijských civilizacích často šíří v západním světě. Záhy však dodává, že Asie je schopna v tomto směru plně vracet „komplimenty“ Západu, když i zde přetrvávají xenofobní představy o západním světě. Okakura uznává, že tato civilizační nedorozumění již do určité míry mizí, ale z jeho pohledu opět především zásluhou Asiátů, kteří se alespoň snaží studovat západní kulturu. Podrobněji viz ibidem, zvl. s. 12 – 13.

⁸⁴ Inaga Shigemi, Between Revolutionary and Oriental Sage: Paul Cézanne in Japan, *Japan Review* 28, 2015, s. 151.

Džuničiróa (Tanizaki Jun'ichirō, 谷崎潤一郎, 1886 – 1965), která také na dlouhá desetiletí předurčila základní vnímání japonské kultury a estetiky u západního publika. Tanizakiho esej narýsovala jasné hranice mezi japonskou estetickou tradicí a západním moderním světem technických vymožeností, které autor vnímal v ostrém protikladu. Symbol západního světa pro něj představovala především umělá záře elektrického světla, hukot moderních přístrojů nebo ostrý lesk kovových nádob, které z jeho pohledu zásadně narušovaly tradiční japonskou estetiku starobylosti, skrytou v pološeru, temnotě a stínech.⁸⁵

⁸⁵ Zajímavé jsou Tanizakiho poznámky o tom, že japonská města byla již v období třicátých let, kdy psal tuto esej, spolu s americkými velkoměsty nejrozsáhleji elektrifikována. Již v té době bohatě využívala také reklamní neony a pouliční osvětlení. K tomu viz Tanizaki Džuničirō, *Chvála stínů: tradice japonské estetiky*, Praha 2017, s. 63 - 64. Moderní, kosmopolitní ráz Tokia třicátých let potvrzuje také Michaux, když píše, že Tokio je stokrát modernější než Paříž. Viz *Barbar v Asii* (pozn. 58), s. 201.

Ve stínu nicoty

Okakura i Tanizaki se ve svých esejích v umělecké rovině dotkli jednoho z ústředních termínů buddhistického myšlení, ontologického pojmu prázdnoty, vyjadřujícího pravou podstatu našeho světa. Prázdnota, základní kategorie mahájánového buddhismu,⁸⁶ se na začátku stala v západním prostředí jedním z nejnepochopenějších témat. Jak upozornil francouzský filosof Roger-Pol Droit, první poznatky o buddhismu, přicházející do Evropy poměrně pozdě, až v průběhu 20. a 30. let 19. století,⁸⁷ zde způsobily značné zděšení a vyvolávaly pocity ohrožení. Kategorie prázdnoty je totiž v evropské filosofické tradici neznámá a nemá zde ani žádnou bližší analogii.⁸⁸ Droit zdůrazňuje, že na rozdíl od indického védského bráhmánismu, který zejména v německé filosofii období romantismu zastupoval sen o „orientální renesanci“, tj. o evropském (árijském) návratu k prapůvodní humanistické tradici,⁸⁹ byl buddhismus nesprávně vnímán jako nihilistické a sebedestruktivní náboženství bez skutečného Boha.⁹⁰ Původní orientální sen se tak podle Droita změnil v noční můru, představa indického ráje v asijské peklo.⁹¹

Tyto fantasmagorické představy o buddhismu jako symbolu pesimismu a nihilismu,⁹² přijímali v průběhu 19. století v kontextu svých teorií také zásadní představitelé evropské filosofie. Mylné chápání buddhistické nauky v západním prostředí našlo odezvu zejména v dobové sociopolitické situaci v Evropě, kdy se začaly rozpadat původní politické, společenské a náboženské struktury a nastoupila všeobecná krize morálních a etických hodnot. Někteří západní myslitelé tak projektovali vlastní myšlenky v procesu hledání nových metodologických východisek mimo jiné do těchto evropských představ o buddhismu.⁹³

⁸⁶ *Śūnyatā* (v sanskrtu prázdnota) vyjadřuje všeobecnou vesmírnou prázdnotu všech věcí a jevů, neexistujících mimo tuto prázdnotu, která jimi proniká. Nejedná se o nihilistický názor, že věci neexistují, ale že existují v rámci našeho materiálního světa jako pouhá zdání. V českém jazyce viz základní charakteristiku Vladimír Miltner, *Malá encyklopedie buddhismu*, Praha 2002, s. 237.

⁸⁷ Obecně znalosti o východoasijských myšlenkových směrech se do Evropy dostávaly poměrně pozdě, až v průběhu 18. století. Zpočátku probíhal diskurs o této tematice pouze v okruhu předních evropských intelektuálů, jako například u Leibnize, a až od 19. století se evropská společnost začala obecněji seznamovat s prvními prameny východních myšlení. K tomu viz například Egon Bondy, *Buddha*, Praha 1995, s. 178 – 179.

⁸⁸ Ibidem, s. 188.

⁸⁹ Roger - Pol Droit, *The Cult of Nothingness, The Philosophers and the Buddha*, The University of North Carolina Press 2003, s. 8.

⁹⁰ Ibidem, s. 4 - 5.

⁹¹ Ibidem, s. 9.

⁹² Nihilismus, který vstoupil do německého filosofického diskursu na sklonku 18. století, znamenal narušení vztahu k nadřazené instanci, což vedlo k pokusům o absolutizaci subjektu s následkem rozkladu morálního chápání světa. Viz Pavel Kouba, *Nietzsche. Filosofická interpretace*, Praha 1995, s. 143.

⁹³ Viz Droit (pozn. 89), s. 21.

Zejména **Friedrich Nietzsche** vnímal ve svém filosofickém zápasu o překonání *nemoci* soudobého světa sám sebe jako „*Buddhu Evropy*“.⁹⁴ Zároveň se však stavěl i do role „*Anti-Buddhy*“, protože mylně analyzoval Buddhovo učení jako nezdravou negaci života, proti které naopak stavěl svou myšlenku *přítakání světu*.⁹⁵

Ve studii *Antikrist* (1895), kterou vyvrcholil Nietzscheho protikřesťanský radikalismus, staví autor proti křesťanství buddhismus. Obě náboženství chápe jako nihilistická⁹⁶ a dekadentní, ale vytyčuje mezi nimi zásadní rozdíly.⁹⁷ Buddhismus charakterizuje jako realističtější a objektivnější náboženství, kde „*pojem „boha“ je už vyřízen.*“⁹⁸ Na rozdíl od křesťanství buddhismus podle Nietzscheho nebojuje proti hříchu, ale staví na tom nejzásadnějším boji, a to boji proti utrpení. Buddhismus proto stojí „*mimo dobro a zlo.*“⁹⁹ Nietzsche jej charakterizuje jako náboženství „*pro pozdní lidi, pro dobrotivé, jemné, předuchovnělé rasy[...]vede je zpět k míru a jaré mysli.*“¹⁰⁰

Zásadní pro další vývoj moderní kultury a společnosti se však stala zejména Nietzscheho nauka *věčného návratu téhož*,¹⁰¹ kterou poprvé veřejně publikoval ve své studii *Radostná věda* z roku 1882, i když v jeho deníkových zápiscích se toto téma objevuje již na sklonku léta roku 1881.¹⁰² Myšlenku plně rozvinul zejména ve svém zásadním díle *Tak pravil Zarathustra* (1883) v ústřední postavě perského proroka Zarathustry.

Na konci čtvrté knihy *Radostné vědy* si Nietzsche klade otázku, jak by reagoval člověk, kterému by někdo řekl, že jeho život, tak jak jej teď žije a žil, bude muset žít ještě nespočetněkrát a znovu prožívat každou bolest, rozkoš, vše nevýslovně malé i velké, co se člověku v životě přihodilo.¹⁰³ Nietzsche tak představil svět jako koloběh, kde dění probíhá cyklicky. Každý stav světa tu již byl, a bude se neustále navracet.¹⁰⁴ V *Zarathustrovi* je tato

⁹⁴ Antoine Panaïoti, *Nietzsche and Buddhist Philosophy*, Cambridge University Press 2013, s. 2. Panaïoti upozorňuje, že komparativní studie zaměřené na téma Nietzscheho recepce buddhistického myšlení jsou poměrně recentní. První anglická monografie na toto téma byla publikována až v roce 1981. Viz Freny Mistry, *Nietzsche and Buddhism: Prolegomenon to a Comparative Study*, Berlin 1981.

⁹⁵ Ibidem, s. 3.

⁹⁶ Pavel Kouba podrobně osvětluje Nietzscheho chápání a zejména přehodnocení původního významu nihilismu, který byl pro Nietzscheho především „*prostředkem k rozlomení dichotomie morálky, k restrukturalizaci našeho rozumění světu.*“ Viz Kouba (pozn. 92), s. 159.

⁹⁷ Friedrich Nietzsche, *Antikrist: Přehodnocení všech hodnot (fragment)*, přeložil a poznámkami opatřil Josef Fischer, Olomouc 2001, s. 29.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 32.

¹⁰¹ V české recentní odborné literatuře viz na toto téma rozsáhlou monografii Aleše Nováka, *Věčný návrat téhož*, Praha 2015.

¹⁰² Viz ibidem, s. 31.

¹⁰³ Friedrich Nietzsche, *Radostná věda*, přeložila Věra Koubová, Praha 2001, s. 183 - 184.

¹⁰⁴ Rainer Thurner – Wolfgang Röd – Heinrich Schmidinger, *Filosofie 19. a 20. století III.*, přeložil Miroslav Petříček, Praha 2009, s. 114.

myšlenka mimo jiné vyjádřena základním příměrem, že „čas je kruh.“¹⁰⁵ Aleš Novák uvádí citace z Nietzscheho deníkových záznamů z roku 1881, kde autor již formuloval proto-formy pozdější metaforiky spisu *Tak pravil Zarathustra*. Nietzsche zde používá pro myšlenku věčného návratu archetypální symboly hada věčnosti stočeného v kruhu, nebo symbol prstenu věčnosti.¹⁰⁶

Tyto metafory však nelze chápat v prvotní, jednoduché rovině víry v znovuzrození, ale v nejhlubším filosofickém smyslu toho, že ke každému okamžiku náleží celistvost času.¹⁰⁷ V přítomném okamžiku se vždy odehrává (opakuje) celý čas, jsou zde přítomny dimenze minulosti i budoucnosti.¹⁰⁸ Nietzsche touto myšlenkou vymanil prastarou ideu cykličnosti světa¹⁰⁹ z mytického pojetí a převedl ji do kontextu chápání času v dějinách. Tím uvedl do moderního filosofického diskursu přelomové téma, které bude rezonovat v důležitých momentech zrodu nových uměleckých přístupů a východisek v průběhu celého dvacátého století.¹¹⁰

Proti tomuto modernímu pojetí historického času stojí mytický pojem času, který Ernst Cassirer výstižně charakterizuje jako *absolutní minulost*, „*která jako taková už nepotřebuje žádné další vysvětlení a ani ho není schopna*.“¹¹¹ Cassirer dále důrazňuje, že právě existence této *absolutní minulosti* odlišuje mytické chápání času od času v dějinách;

„Čas nenabývá pro mýtus formu pouhé relace, v němž se momenty současného, minulého a budoucího neustále posunují a navzájem se střídají, nýbrž empirickou současnost od mytického původu odděluje pevná závora a propůjčuje oběma jejich vlastní, nezaměnitelný „charakter.“¹¹²

¹⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*, přeložil Otokar Fischer, Olomouc 1995, s. 144.

¹⁰⁶ Viz Aleš Novák (pozn. 101), s. 132 – 133.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 294.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 295. Filosofický odkaz problematiky celistvosti času, zejména v kontextu „*ideje trvání*“, rozvíjel ve svých filosofických úvahách na přelomu 19. a 20. století také Henri Bergson (1859 – 1941). K tomu viz Henri Bergson, *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*, přeložil Boris Jakovenko, Praha 1994.

¹⁰⁹ Myšlenka cykličnosti světa a života, která se v evropském prostředí objevuje již od antických dob, je pevně ukotvena také v tradičním asijském myšlení a náboženských systémech, včetně buddhistické nauky.

K problematice mytické cykličnosti a regeneraci času viz Mircea Eliade (pozn. 9), zvl. s. 38 – 64.

¹¹⁰ V českém literárním kontextu na tuto zásadní Nietzscheho myšlenku přímo navazuje Milan Kundera v úvodu svého románu *Nesnesitelná lehkost bytí* (první vydání ve francouzštině roku 1984), když zdůrazňuje, že myšlenka věčného návratu přikládá každému individuálnímu lidskému rozhodnutí velkou váhu, protože se bude donekonečna navracet a opakovat.

¹¹¹ Ernst Cassirer, *Filosofie symbolických forem II.: mytické myšlení*, přeložil Petr Horák, Praha 1996, s. 131.

¹¹² Ibidem.

Zenové vábení

V evropském prostředí postupně docházelo k hlubšímu odbornému porozumění buddhistickému myšlení, o co se však zasloužili zejména západní orientalisté a lingvisté prostřednictvím překladů zásadních děl buddhistické nauky do evropských jazyků.

V samotném Japonsku období *Meidži* docházelo k ostré kritice buddhismu a hledaly se cesty k jeho „obnově“ v duchu moderní společnosti.¹¹³ Pro další apropriaci témat buddhismu v západním filosofickém myšlení a umění se v první polovině 20. století, a pak zejména v poválečném období, staly zásadní inspirace a ohlasy z oblasti japonského meditativního zenového myšlení,¹¹⁴ které se zároveň ukázalo být nejvhodnějším nástrojem japonské kulturní propagace v západním prostředí.¹¹⁵

Tyto aktivity, které započaly již krátce po roce 1900, vycházely zejména z úzkého okruhu japonských intelektuálů, kteří pořádali přednášková turné po Americe nebo Evropě.¹¹⁶ Většina z propagátorů zenu však byli laikové, kteří sami neměli žádné hlubší zkušenosti s praxí tradičních zenových mistrů a jejich myšlenky často vycházely z nesprávného, nebo zkresleného výkladu zenové praxe.¹¹⁷ Jednou z hlavních snah těchto aktivit bylo globálně

¹¹³ Nacionalisticky citící reformátoři perzekuovali buddhismus jako antisociální myšlení plné pověr, nehodné moderní japonské společnosti. Buddhismus zároveň představoval cizorodý element, který byl z pohledu reformátorů v minulosti implementován do údajně zcela jinak duchovně citící japonské společnosti.

Z intelektuálních, univerzitních kruhů začaly vycházet snahy o modernizaci buddhistického myšlení. Cílem bylo „obnovit“ buddhismus jako „moderní“, „kosmopolitní“ a „humanistické globální náboženství“, které mělo symbolizovat obrozený moderní japonský národ. Tento *Nový buddhismus* měl být symbolem racionálního a empirického myšlení, zcela v souladu s nejmodernějšími vědeckými poznatky. Robert H. Sharf upozorňuje, že tyto snahy o obrodu buddhismu mimo jiné hledaly inspiraci v dobové evropské kritice antiklerikalismu a antiritualismu. Viz Robert H. Sharf, *The Zen of Japanese Nationalism*, *History of Religions* 33, 1993, č. 1, s. 3 - 4.

¹¹⁴ Škola *čchan*, japonsky *zen*, patří mezi nejvýznamnější školy východoasijského buddhismu. Jedná se o původní čínský buddhistický myšlenkový směr založený v 7. století n. l., který se dostal v průběhu 12. a 13. století do Japonska. *Čchan* je zaměřený především na praxi spočívající v duchovních cvičeních. Při cvičení se má mysl zklidnit natolik, aby se člověk mohl pohroužit do vlastního vědomí, zcela nezávislého na smyslech. Tyto meditace mají adeptovi pomoci zachytit prostřednictvím intuice absolutno, nejvyšší transcendentní pravdu. Absolutno je univerzální a prázdné (to znamená rozumovým myšlením neuchopitelné), proto je možné zachytit jej pouze v jediném okamžiku náhlé intuice. K tomu viz v českém jazyce především Anne Cheng, *Dějiny čínského myšlení*, Praha 2006, zvl. s. 383 – 390. K základní historii a charakteristikám čchanového myšlení viz také Jiří Holba, Lin-ti a čchan, in: Olga Lomová – Zlata Černá (ed.), *Hledání harmonie. Studie z čínské kultury*, Brno 2009, s. 71 - 83, nebo Egon Bondy, *Poznámky k dějinám filosofie 2. Čínská filosofie*, Praha 1993, s. 204 – 214.

¹¹⁵ Pokusy o obrodu buddhistického myšlení v Japonsku období *Meidži* představovaly důležitý ideologický nástroj v koloniálních snahách Japonska v oblasti východní a jihovýchodní Asie, které vyvrcholily v období 2. světové války. Někteří z propagátorů japonského buddhismu jej dokonce vnímali jako jediný, který si v rámci Asie udržoval svou původní, čistou podobu. K tomu viz Sharf (pozn. 113), s. 33.

¹¹⁶ Ibidem s. 3.

¹¹⁷ Robert H. Sharf zdůrazňuje v tomto kontextu nepochopení základní doktríny zenového učení a připomíná, že hlubší znalost zenu není možná bez důkladného studia buddhistické nauky a tradiční zenové literatury. Ibidem, s. 2.

prezentovat ideu výjimečnosti a jedinečnosti japonského národa. Ten měl stát vysoko nad západní tradicí a kulturou, údajně neschopnou pochopit hlubokou spirituálnost a meditativní přístupy východních náboženství.¹¹⁸ Tento zpopularizovaný výklad zenu pro západní svět měl představovat myšlenku čisté, bezprostřední osobní zkušenosti. Japonský zen byl prezentován jako ahistorický, nadčasový, transkulturní, propojující a sjednocující zkušenosti a učení různých světových náboženství.¹¹⁹

Nejvlivnější byla v tomto směru činnost již několikrát zmíněného D. T. Suzukiho, který po absolvování Tokijské univerzity působil dlouhodobě ve Spojených státech,¹²⁰ kde v padesátých letech přednášel na Kolumbijské univerzitě v New Yorku (konkrétně v letech 1952 – 1957). Proslavil se zejména desítkami populárních studií na téma zenového buddhismu v kontextu západního umění a kultury.¹²¹ Suzuki, který neměl akademické filosofické vzdělání a v oboru zenového myšlení byl také pouze laikem, vytvořil vlastní komplex čerpající z nejrůznějších proudů východní i západní myšlenkové tradice. Své učení o zenovém buddhismu mimo jiné propojoval s dobově populárními směry mysticismu, jako byla například teosofie.¹²²

David L. MacMahan velmi výstižně upozornil, že Suzukiho prezentace zenu v západním kulturním okruhu vycházela z hybridního a pluralistického konceptu, propojujícího základy zenového učení se západními myšlenkovými a uměleckými směry, a to zejména s německým romantismem a americkým transcendentalismem.¹²³ Tento hybridní koncept podle MacMahana umožnil pevně ukotvit Suzukiho zenové myšlení v západním prostředí moderní kultury a definovat jej jako univerzální cestu k nalezení osobní spontánnosti a kreativity, a to nejen v umění, ale doslova ve všech aspektech života.¹²⁴

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem, s. 1 – 2.

¹²⁰ Suzuki začínal na sklonku 19. století ve Spojených státech jako překladatel, a to zejména z čínštiny a sanskrtu. Působil jako asistent amerického religionisty německého původu Paula Caruse, editora časopisu *The Open Court*, který se zaměřoval na vědeckou analýzu náboženských studií. Carus vnímal Buddhu v duchu německé filosofické tradice 19. století jako volnomyšlenkáře a ikonoklastu. Představoval pro něj prvního proroka *Náboženství vědy*, které se mělo stát základem nového jednotného světového náboženství. Buddhismus byl pro něj myšlením oproštěným od nadpřirozených zjevení, založeným na racionalitě a empirickém poznání.

¹²¹ V roce 1934 byla v Kjótu v anglickém jazyce publikována Suzukiho nejznámější studie *Úvod do zen-buddhismu* (*An Introduction to Zen Buddhism*). Kniha se brzy dočkala mnoha vydání v dalších světových jazycích. K prvnímu německému vydání z roku 1939 napsal rozsáhlou úvodní stať Carl Gustav Jung. Na knize *Zen-buddhismus a psychoanalýza* (*Zen Buddhism and Psychoanalysis*) z roku 1960 Suzuki spolupracoval s Erichem Frommem.

¹²² Suzukiho americká manželka Beatrice Erskine Lane byla členkou *Teosofické společnosti*, kam později vstoupil jako aktivní člen také Suzuki.

¹²³ David L. MacMahan, *The Making of Buddhist Modernism*, Oxford University Press 2008, s. 123.

¹²⁴ Ibidem.

V tomto filosofickém kontextu se Suzuki pokoušel reflektovat také dobově velmi aktuální problematiku metafyzického propojení člověka s přírodním děním.¹²⁵ Řešení našel opět ve svém výkladu zenu, který definoval jako myšlení vycházející z iracionality, představující podle něj typický aspekt zenového učení.¹²⁶ Suzuki zde, podobně jako Okakura, prosazoval koncept dualismu mezi západním a východním myšlením. Západ definoval jako racionální, zatímco východní myšlení prezentoval jako intuitivní, nepřístupné racionálnímu poznání, a tím pádem také nadřazené západnímu filosofickému uvažování.¹²⁷ Podle Suzukiho nám právě iracionalita přírody, překračující naše lidské pochybnosti a nedůvěru, umožňuje osobní transcendenci a vzájemné univerzální splnutí.¹²⁸

Suzukiho přístup k propagaci buddhistického myšlení v západním prostředí, nebo také jeho osobní politické postoje, se později dočkaly kritiky ze strany některých teoretiků,¹²⁹ přesto byl jeho přínos pro meziválečné a zejména poválečné západoevropské a zejména americké umění, filosofické myšlení a populární kulturu zcela zásadní. Jeho výklad zenu totiž rozvinul několik důležitých formativních témat, která inspirovaly zásadní osobnosti poválečné umělecké scény. Helen Westgeest ve své publikaci *Zen in the Fifties: Interaction in Art between East and West*, mapující inspirace zenovým buddhismem v poválečném západoevropském, americkém, ale i japonském umění, nastínila pět základních tematických okruhů umění padesátých let, inspirovaných zenovým myšlením v podání D. T. Suzukiho.¹³⁰ Westgeest zdůraznila zejména problematiku vyjádření prázdnoty a nicoty v uměleckém díle, důraz na dynamický charakter malířské nebo kaligrafické tvorby, vnímání neurčitosti a neomezenosti prostoru malířského díla, přímou zkušenost umělce tady a teď, a také univerzálnost umění, které se pokouší překonat odvěký dualismus objektu a subjektu.¹³¹

¹²⁵ Ibidem, s. 125.

¹²⁶ Proti tomuto Suzukiho výkladu zenu se zvedla kritika ze strany některých východoasijských myslitelů. Viz zejména studii Hu Shih, Ch'an (Zen) Buddhism in China: Its History and Method: Is Ch'an (Zen) Beyond Understanding?, *Philosophy East and West* 3, 1953, č. 1, s. 3 – 24. Na tuto studii Suzuki reagoval článkem Daisetz Teitaro Suzuki, Zen: A Reply to Hu Shih, *Philosophy East and West* 3, 1953, č. 1, s. 25 – 46, ve kterém autorovi původní studie vyčetl, že znalost historie a metodologie *čchanu* (zenu) nestačí k hlubokému porozumění tomuto myšlení. Zásadní a zcela nezbytná pro absolutní porozumění tomuto učení je podle Suzukiho kreativní, individualistická osobnost, která se vymyká běžnému historickému pojednání daného tématu.

¹²⁷ Viz MacMahan (pozn. 123), s. 127.

¹²⁸ Ibidem, s. 125.

¹²⁹ Především Robert H. Sharf a Brian D. Victoria ostře kritizují Suzukiho roli v nacionalistické propagaci zenového buddhismu, která přispěla k militantnímu postoji Japonska v období druhé světové války. K tomu viz především publikaci Brian D. Victoria, *Zen at War*, Rowman & Littlefield 1997. K problematice neschopnosti pravdivě reflektovat osobní a někdy také celospolečenské jednání v době druhé světové války v Japonsku, viz román Ishiguro Kazuo, *Malíř pomíjivého světa*, překlad Jiří Hanuš, Praha 2018.

¹³⁰ Viz Westgeest (pozn. 70), s. 17.

¹³¹ Ibidem, s. 17 – 25.

Bez tvaru a zvuku

„Ve skutečnosti je však stín zjevným, ale neproniknutelným dokladem skryté záře.“¹³²

Zásadnější pro moderní filosofický dialog a komparativní přístupy byla práce nejvýraznějšího japonského filosofa první poloviny 20. století **Nišidy Kitaróa** (Nishida Kitarō, 西田幾多郎, 1870 – 1945), zakladatele tzv. kjótské filosofické školy, dlouholetého přítele a inspirátora D. T. Suzukiho. Nišida, absolvent Tokijské univerzity v oboru západní filosofie, se dlouhodobě pokoušel o syntézu západní filosofické tradice a východního duchovního myšlení, opět především v kontextu zenového buddhismu a čínského taoismu. Jak zdůrazňuje James Heisig, Nišidovým novátorstvím byla již samotná snaha být filosofický a zároveň nezápadní.¹³³ Snažil se uvést do filosofické tradice ze své podstaty nefilosofický přístup zenového buddhismu a zároveň najít osobitý jazyk, jak mluvit o věcech, které zen považuje za nemožné formulovat.¹³⁴

Zásadním pojmem jeho filosofie se stala myšlenka „*absolutní nicoty*“.¹³⁵ Nišida tento termín charakterizuje jako univerzální, nejvyšší princip reality, nadřazen všem ostatním univerzálním principům a myšlenkám.¹³⁶ „*Absolutní nicotu*“ chápe jako aktivní a tvořivý základ světa, který je beztvarý a nehučný, a demonstruje se prostřednictvím vlastní sebenegace. Domnívá se, že tento princip může překonat základní ontologické rozdíly západního a východního myšlení a zároveň je sjednotit, protože vyjadřuje současnost přítomnosti i nepřítomnosti, dialektický pohyb bytí a nebytí.

Dalším důležitým pojmem Nišidovy filosofie je „*prostor nicoty*“, který klade základy pro možnost uniknout každodenní konečnosti, ke které nás poutá naše bytí.¹³⁷ V tomto „*prostoru nicoty*“ se ego lidského subjektu zcela poddává intuici, světu „čisté

¹³² Citace viz Martin Heidegger, *Věk obrazu světa*, přeložil Ivan Chvatík, Praha 2013, s. 60.

¹³³ Nišida ve snaze novátorsky propojovat západní filosofickou tradici a východoasijské myšlení vytvořil vlastní odbornou terminologii, která však jeho dílo učinila téměř nesrozumitelným pro nezasevěné čtenáře. K tomu viz James W. Heisig, *Philosophers of Nothingness: An Essay on the Kyoto School*, Honolulu 2001, s. 37.

¹³⁴ Ibidem, s. 38.

¹³⁵ V japonštině tomuto výrazu zodpovídá slovo *mu* (v čínštině *wu*, 無), klíčový termín buddhistického i taoistického myšlení. Sloveso *wu* v překladu z čínštiny znamená „nevyskytuje se“ nebo „to, co zde není“, ve smyslu toho, co nemá určení ani konečnost, je nerozlišené, nemá obrysy viditelné reality. K tomu podrobněji viz v českém jazyce Anne Cheng (pozn. 114), zvl. s. 311, 313, 319, 321, 355 a 358. K buddhistickému termínu prázdnota (šúnjató) viz stručně také pozn. 84 této práce.

¹³⁶ Viz Heisig (pozn. 133), s. 63.

¹³⁷ Michael F. Marra, *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, Honolulu 1999, s. 174.

*zkušenosti*¹³⁸, která svou bezprostředností předchází jakémukoliv hnutí naší mysli. Intuice má především tvořivý charakter, připomínající proces umělecké činnosti.¹³⁹ Zde mysl a tělo představují jednotu.¹⁴⁰

V evropském meziválečném a poválečném myšlení tematizoval pojem *nicoty* ve vztahu k tradici západní metafyziky především **Martin Heidegger**.¹⁴¹ Překonal původní západní nihilistické výklady tohoto pojmu¹⁴² a zdůraznil neoddělitelnost kategorie *nicoty* od filosofického zkoumání *bytí* a *jsoucna*. V jedné ze svých zásadních studií *Co je metafyzika*¹⁴³ podrobně analyzuje tuto kategorii, kterou nazývá *Nic* (*das Nichts*). Klade si otázku co je *Nic* a kde je možné toto *Nic* najít. Dochází k závěru, že *Nic*, jako naprosté popření veškerosti *jsoucna*,¹⁴⁴ se projevuje v úzkosti, spolu s vymykajícím se *jsoucnem* v celku.¹⁴⁵ Podle Heideggera tak „*nic nezůstane neurčitým protějškem jsoucna, nýbrž odhalí se jako to, co přináleží k bytí jsoucna.*“¹⁴⁶ Proto pouze na základě prvotního *Ničeho* může lidské bytí směřovat k *jsoucnu*. *Nic* není předmětné a není ani *jsoucno* a je nám ve své původnosti zastřeno,¹⁴⁷ protože *Nic* „*jako Jiné oproti jsoucnu je závoj bytí.*“¹⁴⁸ Jasnou definici tohoto pojmu Heidegger uvádí v další své meziválečné studii *Věk obrazu světa* z roku 1938, kde píše, že:

¹³⁸ Teorii „čisté zkušenosti“ Nišida rozvinul již ve své první práci *Studie o dobru* z roku 1911. „Čistá zkušenost“ umožňuje sjednocení subjektivního „já“ s věcmi, které nás obklopují. Bez této jednoty by podle Nišidy poznání reality nebylo vůbec možné. K tomu viz v českém jazyce Linhartová (pozn. 57), s. 429 - 430.

¹³⁹ V kontextu řešení filosofických témat metodou intuice, na kterém stavěl své teorie také D. T. Suzuki, můžeme jasně vytušit ohlasy na filosofii Henriho Bergsona. K tématu intuice u Bergsona viz především pojmy, jako jsou „životní *vzmach*“ nebo „tvořivý vývoj“. Viz zejména publikaci Henri Bergson, *Vývoj tvořivý*, přeložili Ferdinand Pelikán, František Žákavec, Praha 1919.

¹⁴⁰ Viz Marra (pozn. 137), s. 174.

¹⁴¹ Heidegger se dlouhodobě věnoval tématům reflektujícím tradici východoasijského myšlení, a to opět především taoismu a zenového buddhismu. Sám však tyto inspirace nikdy explicitně nezmiňoval. V posledních desetiletích se objevují odborné studie, zaměřené na analýzu těchto Heideggerových „skrytých zdrojů“. K tomu viz zejména publikaci Reinhard May, *Heidegger's Hidden Sources: East Asian Influences on His Work*, London 1996. Z recentní odborné literatury na téma německé fenomenologie a taoistické a buddhistické tradice viz zejména Eric C. Nelson, *Chinese and Buddhist Philosophy in early Twentieth-Century German Thought*, New York 2017. Na rok 2020 Eric S. Nelson připravuje k vydání další monografii na toto téma, tentokrát v kontextu filosofie Martina Bubera. K tomu viz anotaci připravované publikace Eric S. Nelson, *Martin Buber's Phenomenological Interpretation of Laozi's Daodejing*, in: *Daoist Encounters with Phenomenology*, Hong Kong 2020.

¹⁴² Heidegger měl několik japonských studentů filosofie, dobře znal Suzukiho i Nišidovo dílo, i když Nišidu označoval za příliš západního. Nišida na druhé straně kritizoval Heideggerovo dílo, které bylo z jeho subjektivního pohledu nepřesné v otázce analýzy kategorie *Nicoty*. K tomu viz John W. M. Krummel, *On Nothing: Heidegger and Nishida*, *Continental Philosophy Review* 51, 2018, s. 239 – 268.

¹⁴³ Heideggerova nástupní veřejná profesorská přednáška z července roku 1929, kterou přednesl na Univerzitě ve Freiburgu.

¹⁴⁴ Martin Heidegger, *Co je metafyzika?*, přeložil Ivan Chvatík, Praha 2006, s. 51.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 59.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 71.

¹⁴⁷ Ibidem, s. 63.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 93.

„[...] *toto Nic jako to, co není jsoucnem, je nejostřejším opakem pouhé nicotnosti. Toto Nic není v žádném případě nic a právě tak to ani není nějaké něco ve smyslu předmětu, nýbrž je to bytí samo, jehož pravda bude člověku přivlastněna tehdy, až překoná sebe sama jakožto subjekt a to znamená tehdy, až si nebude jsoucno představovat jako objekt.*“¹⁴⁹

Jakým způsobem však může umělec ve svém díle vyjádřit toto „zastřené“ *Nic*, když vizuální umění vychází primárně z materiálních médií? K této otázce se Heidegger vyjadřuje ve své pozdější studii *Věc (Das Ding)* z roku 1950,¹⁵⁰ kde zkoumá ontologickou podstatu věci na příkladu jednoduchého hliněného džbánu. Zajímá jej, jak se džbán stává věcí ve formě džbánu a co charakterizuje jeho funkčnost a užitečnost.

Ve svém zkoumání podstaty džbánu (věci) se Heidegger mimo jiné odkazuje na verš jedenácté kapitoly taoistického spisu *Tao te t'ing (Dao de jing, 道德經)*¹⁵¹ vysvětlující funkčnost nicoty ve vztahu k praktickým předmětům jako jsou kola vozů, prázdná nádoba, nebo funkce oken a dveří u lidského obydlí.¹⁵² Heidegger zde reflektuje zejména následující verš: „*Hlína se hněte a tvoří se nádoby/ leč „nic“ jejich vnitřku tvoří použitelnost nádob.*“¹⁵³ Právě v tomto kontextu vysvětluje také funkčnost hliněného džbánu, která spočívá v schopnosti přijímat nalévanou tekutinu. V tomto procesu to však nejsou (materiální) stěny a dno nádoby, které nalévaný obsah pojímají, ale právě ono *prázdno*, protože podle Heideggera „*Věcnost nádoby nikterak nespočívá v látce, z níž nádoba sestává, nýbrž v onom pojímajícím prázdnu.*“¹⁵⁴

¹⁴⁹ Martin Heidegger, *Věk obrazu světa*, přeložil Ivan Chvatík, Praha 2013, s. 60 – 61.

¹⁵⁰ Jedná se o přednášku proslovenou na půdě Bavorské akademie krásných umění 6. června roku 1950, která byla poprvé uveřejněna v Ročence akademie z roku 1951.

¹⁵¹ Spis *Lao-c' (Laozi, 老子)* známější pod názvem *Tao te t'ing* (Berta Krebsová překládá název spisu do češtiny *O tao a ctnosti*), jehož autorství je podle legendy připisované Starému mistrovi (Lao-c'), je tradičně datován do 6. až 5. st. př. n. l. Podrobná analýza textu však vede mnohé současné znalce k přehodnocení datování díla do pozdější doby, na přelom 4. až 3. st. př. n. l. Viz Anne Cheng (pozn. 114), s. 101. První evropské překlady vybraných částí tohoto díla pořídili jezuitští misionáři v Číně v průběhu 18. století. První francouzský překlad celé studie publikoval zakladatel francouzské sinologie Stanislav Julien v roce 1841. První německé vydání díla pochází z roku 1870. Překladatel německé verze - literát, básník a religionista Victor von Strauss chápal *Tao te t'ing* jako teosofické dílo, příklad starodávné esoterické moudrosti. Tento základní spis čínské taoistické tradice byl v Evropě dlouho považován za nihilistické, kvietistické a pasivní dílo. K tomu viz John James Clarke, *The Tao of the West: Western Transformations of Taoist Thought*, London and New York 2000, s. 54.

¹⁵² Véronique Marion Fóti, *Vision's invisibles: Philosophical Explorations*, Albany 2003, s. 91. Jeden z největších znalců Heideggerova díla, německý fenomenolog Otto Pöggeler uvádí, že Heidegger dobře znal taoistické texty již kolem roku 1930. Zejména spis *Tao te t'ing* výrazně inspiroval jeho pozdní filosofické uvažování. K tomu viz Otto Pöggeler, *West-East Dialogue: Heidegger and Lao-tzu*, Graham Parkes (ed.), *Heidegger and Asian Thought*, Honolulu 1987, s. 47 – 78.

¹⁵³ Lao-c', *Tao te t'ing (O tao a ctnosti)*, přeložila, komentáři a poznámkami opatřila Berta Krebsová, Praha 1997, s. 53. Původní překlad díla od Berty Krebsové byl publikován již v roce 1971. Ilustrace opatřil Zdeněk Sklenář.

¹⁵⁴ Martin Heidegger, *Věc (Das Ding)*, in: Martin Heidegger, *Básnický bydlí člověk*, přeložil Ivan Chvatík, Praha 1993, s. 13.

Proto hrnčič, který na hrnčičském kruhu zhotovuje z hlíny nádobu, vytváří především *prázdnost*. Není tvůrcem ve smyslu toho, že by zhotovoval něco nového, co předtím nikde neexistovalo. Džbán napřed ukáže svému zhotoviteli svou podobu, která je již v bytostném smyslu přítomná, a to ještě před samotným začátkem procesu umělecké činnosti.¹⁵⁵ Hrnčič má tedy (pouze) schopnost svou činností pojmout původní nepojatelnost *prázdnosti* a převést toto *prázdnost* do konkrétního tvaru nádoby. A právě *prázdnost* určuje každý hrnčičův pohyb a hmat při vytváření džbánu z hlíny.¹⁵⁶ *Prázdnost* je zároveň to, co dává džbánu schopnost pojímat. Džbán přijímá a podržuje vodu nebo víno, čímž pojímá. Toto pojímání se podle Heideggera naplno uplatňuje pouze jako vylévání tekutin z nádoby a nalévání hostům.¹⁵⁷ To slouží nejen k uhašení žízně smrtelníků, ale také v podobě nalévání vína k posvátné úlitbě bohům.

V těchto darech nalévaného a bytnosti džbánu tak podle autora dlí nebesa a země. Hliněný džbán, charakterizovaný svým *prázdností* schopným pojímat, v sobě propojuje jednotu nebe, země, božských i smrtelných. Heidegger pro tuto jednoduchou semknutost čtyř používá označení *součtveří*, které předchází „*všechno, co zde jest*.“¹⁵⁸ Jednotu tohoto *součtveří* Heidegger nazývá *čtveřinou*. V této myšlence můžeme opět vytušit inspiraci z oblasti taoistického myšlení a to zejména v kontextu ústředního pojmu *tao*.¹⁵⁹ V čínském myšlení tento pojem představuje prapůvodní nediferencovanou, abstraktní jednotu, přirozený zdroj všech věcí.¹⁶⁰

Čtveřina představuje svět, který „*světuje*“ jako zrcadlová hra, jako „*krouživý rej uvlastňování*.“¹⁶¹ Jednotlivé části *součtveří* semknuté ve *čtveřině* se v sobě zrcadlí navzájem. Toto vzájemné zrcadlení však nevytváří kopie, ale právě naopak, zrcadlení dále prosvětluje a uvlastňuje jednotlivé části, které se navzájem oddávají jedno druhému.¹⁶² Heidegger tuto představu tvoření světa v samotném závěru eseje popisuje následovně:

¹⁵⁵ Ibidem, s. 11 a 13.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 13.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 17.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 19.

¹⁵⁹ K podrobné analýze výskytu tohoto termínu v Heideggerově díle viz May (pozn. 141), s. 37 – 47. ¹⁶⁰ *Tao* (*Dao*, 道) v širším významu znamená také „*způsob*“, „*metoda*“. Ve staré čínštině může mít toto slovo také slovesný význam „*jít*“, „*kráčet kupředu*“ nebo také „*mluvit*“. Tento výraz, často spojován pouze s taoistickým myšlením, byl ve skutečnosti v staré čínské literatuře všeobecně používán. Viz Cheng (pozn. 114), s. 27. Berta Krebsová *tao* charakterizuje jako „*vše a nic*“, které je samo „*bez původu*“, ale je „*kořenem*“ všeho, trvale „*bez činnosti*“ a přesto „*zdrojem*“ veškerého bytí a dění. Viz Lao-c' (pozn. 153), s. 16.

¹⁶⁰ K tomu viz v kontextu tradičního čínského umění publikaci Stephen Little – Shawn Eichman (ed.), *Taoism and the Arts of China*, Chicago 2000, zvl. s. 13 – 30.

¹⁶¹ Heidegger, *Věc* (pozn. 154), s. 31.

¹⁶² Ibidem, s. 29.

„Teprve až svět zasvitne, a to patrně náhle, jako svět, zaleskne se vířící prsten, a lehounký vír země a nebe, božských a smrtelných se mu vykroutí do svitku své jednoduché semknutosti.“¹⁶³

¹⁶³ Ibidem.

Rotace moderního těla

Heidegger představuje podstatu světa jako kruhový pohyb, spirálovité točení, víření prstenu, který sjednocuje a propojuje všechny složky *součtveří* v ucelenosti *čtveřiny*. Zásadním je zde princip pohybu, rotace, a propojení jednotlivých složek, které určují také průběh uměleckého procesu. V tomto procesu se propojuje pohybujícího se tělo umělce s rodícím se dílem.

Důležitým tématem se tak stává tážení po významu lidského (uměleckého) těla, které v západní filosofii poloviny 20. století výrazně rozvinul další z představitelů fenomenologické filosofie – francouzský myslitel **Maurice Merleau-Ponty** (1908 – 1961). Merleau-Ponty překonal původní tezi svého učitele Edmunda Husserla (1859 – 1938) o „*dvojitě jednotě*“ subjektivního a objektivního těla a představil svou vlastní teorii těla jako ontologicky svébytného pole.¹⁶⁴ Jak upozorňuje Jan Halák, Merleau-Ponty ve svém pozdním filosofickém bádání opakovaně charakterizoval tělo (*corps*) a věci, které tělo ve světě obklopují, jako různé varianty tělesnosti (*chair*).¹⁶⁵ Tělesnost charakterizuje jako univerzální látku světa,¹⁶⁶ v rámci které tělo funguje jako nástroj komunikace a představuje „*živel bytí*“.¹⁶⁷ Zásadní je zde cirkularita vztahů duše a těla.¹⁶⁸ Nejvýrazněji se Merleau-Ponty k této problematice vyjádřil v kapitole *Splétání-chiasmus* v pozdní studii *Viditelné a neviditelné* (vydáno posmrtně roku 1964), když píše, že:

„*Tělo nás svou ontogenezí spájí přímo s věcmi, poněvadž spojuje v jedno obě své kontury, oba své okraje: smyslovou masu, kterou jest, i masu smyslového, z níž se oddělováním rodí a pro kterou je jakožto vidoucí otevřeno. Tělo a pouze tělo, které je bytím o dvou dimenzích, nás může přivést k věcem samým, jež samy nejsou nějaká plochá jsoucná, nýbrž jsoucná nadaná hloubkou, nedostupná pro subjekt, který je pozoruje z nadvědu, jež se otevírá pouze tehdy, pokud je tu něco, co s nimi koexistuje ve stejném světě.*“¹⁶⁹

¹⁶⁴ K tomu viz Jan Halák, Merleau-Pontyho ontologická interpretace Husserlova pojetí těla jako „*dvojitě jednoty*“, *Filosofický časopis* 64, 2014, č. 3, s. 339 – 354.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 340.

¹⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, přeložil Miroslav Petříček, Praha 2004, s. 140.

¹⁶⁷ Halák (pozn. 164), s. 345.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 353.

¹⁶⁹ Merleau-Ponty (pozn. 166), s. 138- 139.

Merleau-Ponty si zároveň uvědomuje, že pohyb je úzce spjat s viděním. Jeho pojetí živoucího těla představuje „*spleť vidění a pohybu*“.¹⁷⁰ Pohled, podobně jako tělo, „*objímá, ohmatává viditelné věci a spojuje se s nimi[...]* jako by je znal ještě dřív, než je pozná[...].“¹⁷¹

V eseji *Oko a duch* Merleau-Ponty aplikuje svou teorii vidění na uměleckou tvorbu. Tělo, které se pohybuje a vidí, udržuje věci kolem sebe v kruhu.¹⁷² Tyto věci se jeví jako prodloužení těla, prostupují jeho tělesností, a proto se vidění uskutečňuje uprostřed věcí.¹⁷³

Vidění Merleau-Ponty charakterizuje jako základ malířského umění. Oko umělce vidí svět a zároveň vidí, co světu chybí, aby se mohl stát obrazem.¹⁷⁴ Malířství tak „*propůjčuje viditelnou existenci tomu, co laické vidění považuje za neviditelné.*“¹⁷⁵ Intenzivní malířské vidění dokáže proniknout až ke „*tkanivu Bytí*“.¹⁷⁶ V tomto kontextu malíř (umělec) představuje pro ostatní lidi prostředníka, který má schopnosti a nadání zviditelnit „*preexistenci*“ světa, která původně existuje (pouze) jako virtuální viditelné.¹⁷⁷ Merleau-Ponty proto tvrdí, že „*svět už není před malířem jako představa, nýbrž malíř sám se rodí ve věcech jako koncentrace viditelná, jež si uvědomilo sebe sama.*“ Malíř v tomto procesu „*rození*“ uměleckého díla nezobrazuje nějaký konkrétní předmět, ale vychází ze „*zobrazení ničeho*“ a ukazuje „*jak se věci stávají věcmi a svět světem*“.¹⁷⁸

Jedním ze základních prostředků malíře, schopných zachytit zrod viditelná v uměleckém díle, je **čára**. Merleau-Ponty v této souvislosti vyzdvihuje zejména malířskou tvorbu **Henriho Mattise** (1869 – 1954) a **Paula Klee** (1879 – 1940). Inspiruje se studií, již dříve zmiňovaného básníka a umělce **Henriho Michauxe**, nazvanou *Aventures de Lignes* (*Dobrodružství linií*).¹⁷⁹ Michaux zde oslavuje Kleeovo umělecké mistrovství v tvorbě děl

¹⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch a jiné eseje*, přeložil Oldřich Kuba, Praha 1971, s. 26.

¹⁷¹ Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné* (pozn. 166), s. 135 – 136.

¹⁷² Merleau-Ponty, *Oko a duch* (pozn. 170), s. 10.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 12.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 12 - 13.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 13.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 14.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 26. Merleau-Ponty se v rámci svých dějin filosofie zabíral také dějinami čínského myšlení. I když nikdy nevedl přímý dialog s Nišidou, jeho filosofická argumentace se v některých ohledech přibližuje Nišidovým východiskům. K tomu viz například komparativní studii Maria Carmen López Sáenz, An Approach to Comparative Phenomenology: Nishida's Place of Nothingness and Merleau-Ponty's Negativity, *Philosophy East and West: A Quarterly of Comparative Philosophy* 68, duben 2018, č. 2, s. 497 – 515.

¹⁷⁹ Viz Henri Michaux, *Aventures de Lignes*, Paris 1954.

založených na malířské nebo kresebné linii.¹⁸⁰ Tato díla klade do kontextu s přírodou, vnímá je jako návrat k vlastním počátkům.¹⁸¹

Tento zásadní význam zachycení prvotní malířské čáry (linie) při tvorbě uměleckého díla, úzce souvisí s novým chápáním těla a gestickými projevy v uměleckém procesu. Zde se již dostáváme do oblasti, kdy se západní umění dotýká některých základních aspektů kaligrafického umění, a to zejména v procesu hledání rovnováhy mezi spontaneitou a intuicí na jedné straně a tělesnou kontrolou a řádem na straně druhé.¹⁸²

K problematice dynamiky malířské čáry se Merleau-Ponty vrací také v eseji *Nepřímá řeč a hlasy ticha*, když analyzuje filmové záběry zachycující Mattisovy malířské pohyby. Domnívá se, že záznam filmové kamery, sledující Matisse při tvorbě, umožnil divákovi poodhalit tajemství malířské tvorby. Merleau-Ponty zdůrazňuje, že:

„Tentýž štětec, který poskakoval od jednoho úhozu k druhému, pozorován pouhým okem, jakoby meditoval v této radostné a slavnostní chvíli, v této blízkosti stvoření světa,¹⁸³ jakoby se rozhodoval pro některý z desíti možných pohybů, tancoval před plátnem, několikrát se ho lehounce dotkl a nakonec se na něj vrhl jako blesk a načrtl jedinečnou čáru.“¹⁸⁴

Matisse se prý po zhlédnutí tohoto filmu domníval, že při své umělecké činnosti působí jako tvořivý Bůh. To je podle Merleau-Pontyho přehnané tvrzení, i když záhy přiznává, že Matisse při práci volil z mnoha různých možností a zachytil jednu, určitou čáru, „která ho volala, aby se obraz konečně stal tím, k čemu se právě chystal.“¹⁸⁵

¹⁸⁰ Klee ve své tvorbě také vědomě navazoval na inspirace východoasijskou kaligrafickou tradicí. K tomu viz zejména monografii Okuda Osamu – Kakinuma Marie (ed.), *Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen*, Zentrum Paul Klee Bern – Museum für Ostasiatische Kunst Köln, 2013. Ke kaligrafickým inspiracím s bohatým obrazovým doprovodem viz zvl. s. 64 – 82.

¹⁸¹ Nina Parish, *Henri Michaux: Experimentation with Signs*, Amsterdam – New York 2007, s. 178.

¹⁸² Viz anotaci ke katalogu *Taking a Line for a Walk: the Art of Paul Klee*, <https://www.snoeck.de/book/229/Taking-a-Line-for-a-Walk>, vyhledáno 2. 7. 2019.

¹⁸³ Text zdůraznila autorka dizertační práce.

¹⁸⁴ Merleau-Ponty, *Nepřímá řeč a hlasy ticha*, in: Maurice Merleau-Ponty: *Okolo a duch* (pozn. 170), s. 58 a 59.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 59. K ontologickému významu čáry v uměleckém procesu viz také Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Praha 2009, s. 80 – 126.

Pohyb básnického textu

Na přelomu 19. a 20. století začala být zásadní také otázka, jak vyjádřit vnitřní rytmus a pohyb v básnické tvorbě. Snahy o nalezení nových východisek přispěly k propojování básnického vyjádření s dalšími uměleckými obory, a to nejen s vizuálním uměním, ale také s hudební skladbou nebo tancem. Nastal převratný rozchod s tradicí, charakterizovaný zejména rozvolněním sémantické a grafické struktury básně ve snaze o bezprostřední zachycení emocí, představ a obrazových vizí. **Stéphane Mallarmé** (1842 – 1898) se ve svém vrcholném díle *Vrh kostek nikdy nezruší náhodu* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, vydáno posmrtně roku 1914) pokusil vnést pohyb a (hudební) rytmus¹⁸⁶ do literárního (básnického) textu pomocí typografie, čímž inicioval zrod vizuální poezie 20. století.

Mallarmého experimentální básnická skladba má složitou formální strukturu, kdy autor pro jednotlivé verše využil celou tiskovou dvoustranu. Pracoval s různými velikostmi a druhy písma, rytmickými pauzami nebo významovým využitím prázdného prostoru stránek, které umožnily nelineární, hypertextové čtení básně. Mnohovýznamový pohyb básně je navíc reflektován ústředním tématem cyklického bloudění v nicotě, motivem beznadějně cesty, symbolizované ztroskotáním loď osamělého námořníka uprostřed rozlehlého oceánu.¹⁸⁷ Zásadním se zde stává nové pojmání básnického jazyka, který sám Mallarmé definoval jako „*potlačení výmluvnosti básníka, který první podnět ponechává slovům uvolňovaným tóny, zvuky, úhozy jejich různorodosti[...]*“.¹⁸⁸

Dobře známé jsou další dobové modernistické experimenty s básnickou formou, jako jsou **Marinettiho** (1876 – 1944) *Osvobozená slova* (první vydání 1922), **Apollinairova** (1880 – 1918) básnická skladba *Pásmo* (1912) a obrazové básně *Kaligramy* (1918),¹⁸⁹ nebo rozvoj dadaistické poezie.¹⁹⁰ Právě v oblasti nového chápání dynamiky, pohybu, zvuku a především vizuální a imaginativní stránky básnické tvorby, sehrály nemalou roli inspirace z oblasti čínského (a japonského) znakového písma nebo poetické tradice. V prvním desetiletí 20.

¹⁸⁶ Sám Mallarmé o této básnické skladbě mluvil jako o hudební partituře, inspirace hudbou však báseň prostupují na mnohem hlubší úrovni, pronikají k samotnému jádru díla, udržují jeho celistvost a řád. Jan Tomeš, Lampa v Tournonu (Mallarméovská studie), in: Stéphane Mallarmé: *Souhlas noci II*, Praha 2002, s. 96 - 97. Obecněji o vztahu Mallarmého k hudbě a dobovým hudebním skladatelům viz ibidem, s. 89 – 95.

¹⁸⁷ Básník je přemožen Náhodou (představující krutý obraz Nicoty), která je jedinou skutečností. Ibidem, s. 99.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 84.

¹⁸⁹ *Kaligramy* vycházely především z evropské tradice emblematické barokní básně. K tomu viz Josef Hiršal et al., *Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let*, Praha 1997, s. 15. Například Willard Bohn však v souvislosti s významem ideografického vyjádření u Apollinaira rozvíjí také problematiku inspirací západních básníků modernismu v oblasti čínského znakového písma. K tomu viz kapitolu Modernizing the Ideogram v publikaci Willard Bohn, *Modern visual poetry*, Newark – London 2001, s. 31 – 50.

¹⁹⁰ Stručný přehled geneze tradice vizuální poezie 20. století viz Eva Krátká, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*, Brno 2016, zvl. s. 21 – 72.

století pracoval na své esejí o čínském znaku jako básnickém médiu **Ernest Fenollosa**, čímž umožnil otevřít dobově významné téma vztahu čínského „ideogramu“ ke studiu pohybu a vizuality v poetickém, výtvarném nebo také filmovém umění.¹⁹¹ Východoasijská poetická tradice výrazně zasáhla oblast moderní angloamerické poezie, především tvorbu výrazných představitelů *imagismu*, uměleckého hnutí začátku 20. století.¹⁹²

Fenollosova pozůstalost, zahrnující také anglické překlady východoasijské poezie, zaujala básníka, překladatele a esejistu **Ezru Pounda** (1885 – 1972), předního představitele *imagismu*. Poundův zájem o vizuální stránku východoasijské poezie a znakového písma podnítil jeho přístup k básni jako poeticko-vizuálnímu sdělení. Za přelomovou je v tomto směru považována Poundova báseň z roku 1911 nazvaná *Na stanici metra* (*In a Station of the Metro*, poprvé publikována 1913)¹⁹³, která zní:

„Zjevení těch tváří v davu
Lístky na vlhké černé větvi.“¹⁹⁴

Báseň bez sloves, volně inspirována tradicí japonské básnické formy haiku,¹⁹⁵ přibližuje autorovy autentické pocity při pobytu v rušném pařížském metru.¹⁹⁶ Pound se snaží o emocionální a vizuální zachycení své přímé zkušenosti v podobě volného verše, oproštěného od západní poetické tradice. Původní vydání básně z roku 1913 vyjadřuje také novátorské typografické ztvárnění, pracující pomocí mezer v textu s rytmem a pohybem básně.

¹⁹¹ Podrobněji k tomuto tématu viz kapitulu „Vizuální hieroglyfy“ jako pohyblivé obrazy.

¹⁹² Vztahu amerických básníků modernismu k čínské tradiční poezii a myšlení se věnuje zejména Qian Zhaoming ve svých publikacích *Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams*, Durham – London 1995 nebo *The Modernist Response to Chinese Art: Pound, Moore, Stevens*, University of Virginia Press 2003.

¹⁹³ Báseň byla poprvé publikována v roce 1913 v zásadním americkém literárním periodiku *Poetry* (*Poezie*), který začal vycházet roku 1912 v Chicagu.

¹⁹⁴ *Imagisté*, výběr a překlad básní Petr Mikeš, Jitka Herynková, doslov Josef Jařab, Praha, Fra 2002, s. 82. Originál básně zní: „*The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough.*“

¹⁹⁵ Tradiční japonská básnická forma *haiku*, krátké trojverší o sedmnácti slabikách. K tomu viz základní charakteristiku v české odborné literatuře Zdeňka Švarcová, *Japonská literatura 712 – 1868*, Univerzita Karlova v Praze 2005, s. 175 – 177. V americké poezii, kde mají inspirace v oblasti *haiku* bohatou domácí tradici, je tato Poundova báseň označována za vůbec první americkou báseň *haiku*. K základnímu přehledu na toto téma viz antologii Jim Kacian – Philip Rowland - Allan Burns (ed.), *Haiku in English. The First Hundred Years*, New York 2013.

¹⁹⁶ Rupert Richard Arrowsmith zdůrazňuje také význam tradičních japonských dřevořezů *ukiyo-e* (*ukiyo-e*, 浮世絵) pro rozvoj a inspiraci imagistické poezie, včetně této zásadní básně. Pound údajně našel pro báseň inspiraci v jednom z japonských dřevořezů, které obdivoval při svých návštěvách londýnského *Britského muzea*. Viz Rupert Richard Arrowsmith, *The Transcultural Roots of Modernism, Japanese Visual Culture, and the Western Museum System*, *Modernism/Modernity* 18, 2011, č. 1, zvl. s. 33 – 40. Podrobněji k Poundovým pravidelným návštěvám asijské sbírky *Britského muzea* viz také Zhaoming Qian, *Orientalism and Modernism* (pozn. 192), zvl. s. 9 – 18.

Pound se dlouhodobě věnoval inspiracím z oblasti tradiční východoasijské, a to zejména čínské poesie, jak dokazuje jeho sbírka *Cathai* (1915)¹⁹⁷ a zejména jeho celoživotní monumentální dílo *Cantos* (1915 – 1962), dlouhá lyrická báseň, představující pokus o zachycení nejrůznějších literárních a historických vrstev nebo jazykových projevů světové civilizace.¹⁹⁸ Poundův blízký přítel, angloamerický básník a spisovatel **Thomas S. Eliot** (1888 – 1965) k tomu pronesl dnes již klasickou větu, že „*Pound vynalezl čínskou poesii pro naši dobu.*“¹⁹⁹ Nejednalo se zde o bezduché navazování na prastarou a statickou tradici, ale právě naopak, o nastartování nových uměleckých procesů, stojících u samotného zrodu a formování moderního západního přístupu k umění a literatuře. Pound reflektoval starou čínskou poezii a tradiční myšlení zcela v soudobém duchu, mimo jiné v kontextu dobových sociálních a politických traumat, a to zejména jako uměleckou reakci na kolektivní útrapy první světové války.²⁰⁰

Sám Eliot zásadně přispěl k rozvoji nové obraznosti a k propracování dalších vyjadřovacích možností poetické tvorby modernismu. Jeho básnická skladba *Pustá země* (1922, *The Waste Land*)²⁰¹, věnována právě Ezru Poundovi,²⁰² představuje jeden z milníků zrodu evropského (západního) modernismu. Eliot zde opět tematizuje cestu moderního člověka, život ve velkoměstě, beznaděj válečných útrap a lidských osudů.

Martin Hilský charakterizuje *Pustou zemi* jako „*sled více či méně izolovaných obrazů a vizí, které získávají estetickou jednotu opakováním několika nosných motivů[...]*.“²⁰³ Báseň však uplatňuje také bohatou zvukovou stránku, rezonují zde různé zvuky a promlouvají

¹⁹⁷ Sbírka *Cathai* obsahuje originální variace na slavná díla čínské poetické tradice a to především na dílo nejslavnějšího čínského básníka všech dob **Li Paje** (Li Bai, nebo také Li Bo, 李白, 701 – 762). Pound čerpal především z Fenollosovy literární pozůstalosti, z jeho překladů básní z japonštiny, proto používá japonské čtení Li Pajova jména, které zní Rihaku.

¹⁹⁸ V českém překladu viz k části *Cantos* věnovaných čínským inspiracím Ezra Pound, *Cantos III. Čínská Cantos LII – LXI*, z angličtiny přeložila a komentáři opatřila Anna Kareninová, na komentářích spolupracovala Olga Lomová, Brno 2013. Pound zde prostřednictvím tradičního díla čínské historiografie ukazuje paralely mezi čínskou a moderní západní kulturou. Čínská *Cantos* vznikala v letech 1937 až 1939, poprvé byla publikována v roce 1940.

¹⁹⁹ K tomu viz například Robert Kern, *Orientalism, Modernism and the American Poem*, Cambridge University Press 1996 s. 3.

²⁰⁰ Hledání uměleckého východiska z válečných traumat Pound objevoval nejen ve staré východoasijské poezii, ale například také v příklonu k myšlení čínského konfucianismu K tomu viz v české odborné literatuře Jakub Guziur, *Příliš těžké lry. Eseje o rekonstrukci smyslu v Eliotově Pustině a Poundových Cantos*, Brno 2008, zvl. s. 77 – 90.

²⁰¹ Zásadní význam této básnické skladby pro českou kulturní scénu dosvědčuje také hned několik významných překladů, včetně poválečného v podání Jiřiny Haukové (1919 – 2005) a Jindřicha Chalupeckého (1910 – 1990), který vznikl mimo jiné na popud Jiřího Koláře. Výbor všech dosavadních českých překladů básně viz T. S. Eliot, *Pustá země*, Praha 1996.

²⁰² Věnování Ezru Poundovi s přípisem *il miglior fabbro*. Dedikace odkazuje k 26. zpěvu části *Očistce* Dantovy *Božské komedie*. Pound na básni *Pustá země* výrazně a pravidelně spolupracoval, a to zejména v rovině editorské.

²⁰³ Martin Hilský, Básník a kritik T. S. Eliot, in: Thomas Stearns Eliot, *O básnictví a básnících*, Praha 1991, s. 331.

nejrůznější lidské hlasy. Na půdorysu základního (archetypálního) příběhu, volně čerpajícího z artušovské legendy o zraněném *Králi Rybáři*, střežícím na svém hradě v pusté krajině zlatý grál,²⁰⁴ Eliot podává aktuální a zneklidňující vizi moderního světa.²⁰⁵ Základní příběh je protnut různými dalšími citacemi a bohatou symbolikou čerpající z literární, mytologické, lidové a náboženské tradice, včetně biblických, antických, nebo také buddhistických témat.

Básnickou skladbu tak charakterizují především principy fragmentalizace, opakování, vršení a překrývání různých historických a mytických časů na pozadí traumat soudobé poválečné doby. Jakub Guziur v této souvislosti vnímá *Pustou zemi* jako „obraz vědomí moderního člověka (chaotické změní vjemů, vzpomínek, tužeb a potřeb).“²⁰⁶ Upozorňuje také na neucelenost příběhu, který symbolizuje novou, zlomkovitou životní zkušenost člověka.²⁰⁷

Guziur si v souvislosti s Poundovou a Eliotovou tvorbou všímá důraz, který modernisté kladli na univerzální cyklické dění, myšlenku věčného návratu téhož, kterou, jak již bylo řečeno v předchozích kapitolách, pro moderní západní filosofii a umění oživil Friedrich Nietzsche.²⁰⁸ V Poundově i Eliotově tvorbě jsou všechny časy simultánní a představují bezprostřední přítomnost.²⁰⁹ Pro osud moderního člověka totiž neexistuje přímé východisko, vše probíhá v kruhu. Naděje spočívá především v tom, že tento cyklus se zároveň stále obnovuje, renovuje a regeneruje.²¹⁰

Myšlenka cykličnosti je u Eliota, podobně jako u Mallarmého, nebo také v případě Joycova *Odyseje*, vyjádřena tématem cesty a bloudění. Tento archetypální motiv symbolizuje v *Pusté zemi* například postava fénického mořeplavce Flébase, marně hledajícího svatý grál. Jeho osud je vylíčen ve čtvrté části díla, příznačně nazvané *Smrt utopením*. Ta popisuje mrtvé Flébovo tělo unášené mořem následovně:

²⁰⁴ K historii a literárním dílům vycházejícím z legendy o svatém grálu viz například publikaci Richard Barber, *The Holy Grail: Imagination and Belief*, Harvard University Press 2005.

²⁰⁵ Jak upozorňuje Martin Hilský, Eliot zde postupuje podobně jako James Joyce ve svém stěžejním díle *Odyseus* (první vydání ve Francii roku 1922), kdy je banální příběh se současností konfrontován s antickým homérským mýtem. Martin Hilský (pozn. 203), s. 331. Eliot čerpal inspirace zejména z dobově mimořádně populární studie Jessie L. Westonové *From Ritual to Romance*, Cambridge 1920. Westonová se zaměřila na různé prameny k artušovským legendám. Soustředila se zejména na keltský motiv Pustiny, prokleté země, kterou může osvobodit pouze pravý hrdina. Autorka hojně čerpala ze západní i mimoevropské symboliky, důležitým zdrojem informací pro ni byla dobově mimořádně populární *Zlatá ratolest* Jamese G. Frazera (první vydání roku 1890). Celá studie *From Ritual to Romance* je přístupna také elektronicky na adrese: <https://www.sacred-texts.com/neu/fr/#contents>, vyhledáno dne 15. 10. 2019.

²⁰⁶ Guziur (pozn. 200), s. 47.

²⁰⁷ Ibidem, s. 47.

²⁰⁸ Ibidem, s. 23 až s. 26.

²⁰⁹ Ibidem, s. 19.

²¹⁰ Ibidem, zvl. s. 24 a 25.

*„Podmořský proud
posbíral jeho kosti v šepotu. Jak byl dole
a zas nahoře,
procházel stadii svého věku a mládí
vstupujícího do víru.“²¹¹*

Cykličnost času a lidského života zde Eliot přirovnává k víru, který hraje podstatnou roli také v Poundově umělecké teorii, charakterizované následovně:

*„Vír (vortex) je bod maximální energie. V mechanice představuje nejvyšší účinnost.
[...]Lidský vír má v moci osnovu budoucnosti[...]Vorticismus je umění předtím, než přešlo ve
stav ochablosti[...]"²¹²*

Idea *vorticismu*,²¹³ navazující na další západní avantgardní umělecké směry, potvrdila zásadní význam rytmu, pohybu, propojení prostoru a času, slova a obrazu v kontextu formování moderního umění. Různorodé tradice, včetně inspirací v čínské poezii a znakovém písmu, poskytly modernímu umění zcela nová východiska.

²¹¹ T. S. Eliot, *Pustá země*, Praha 2002, s. 54.

²¹² *Poezie přelomu století*, antologii uspořádali Jiří Honzík, Barbora Köpplová, Jiří Pechar, přeložil kolektiv autorů, Praha 1984, s. 340. Pound svůj manifest *vorticismu* publikoval v periodiku *Fortnightly Review* 96, 1914, č. 573, s. 461 – 471.

²¹³ Pound je považován za prvního umělce, který používal výraz *vorticismus*. *Vorticismus* v širším kontextu označuje londýnské avantgardní umělecké hnutí, působící v letech 1914 až 1919, které mělo představovat nezávislou alternativu k futurismu, kubismu nebo expresionismu. Z recentní odborné literatury viz zejména Mark Antliff – Scott W. Klein (ed.), *Vorticism: New Perspectives*, Oxford University Press 2013.

3. Čínské znakové písmo v kontextu západního myšlení

Zkomolené hieroglyfy

Výraznější zájem Evropanů o čínské znakové písmo se rozvíjel již od 16. století, což na začátku souviselo především s činnostmi jezuitských a dalších misionářů v Číně.²¹⁴ V následujícím století se dále prohlubovala znalost evropských učenců o čínském písmu, záhy se však začaly objevovat také pseudovědecké informace o této oblasti, které do budoucna v mnoha směrech předurčily značně zkreslené chápání vývoje a charakteru čínského písma v evropském filosofickém a uměleckém kontextu. Tyto fantastické představy se opíraly především o údajný piktografický charakter čínského písma a o náhled na čínštinu jako univerzální jazyk, oproštěný od své fonetické stránky. Mnozí západní učenci uvažovali o čínském písmu jako o „myšlenkové abecedě“ a domnívali se, že znakové písmo vzniklo zcela nezávisle, ještě před čínským jazykem.²¹⁵ Tyto úvahy souvisely s dlouhodobým tématem hledání dokonalého jazyka, vycházejícím z problematiky původního biblického babylonského zmatení jazyků.

V této souvislosti zmiňme především monumentální dílo *China illustrata...* (původní latinské vydání v roce 1667 v Amsterdamu) německého jezuitského polyhistora a orientalistu **Athanasia Kirchera** (1602 – 1680), ve kterém se autor věnoval geografii, jazyku, náboženstvím a architektonickým projektům čínského císařství. Kircher zde představil také vlastní podrobnou analýzu čínského písma, které kladl do souvislosti s egyptskými hieroglyfy,²¹⁶ i když vnímal rozdíly mezi těmito dvěma písemnými soustavami.²¹⁷ Kircher sdílel obecný dobový názor evropských myslitelů, že čínské písmo a egyptské hieroglyfy spolu vývojově úzce souvisejí. Prastarí Číňané byli dle Kirchera následovníci Egypťanů a své písmo vytvořili skládáním obrazců podle předlohy nejrůznějších věcí přírody, které je obklopovaly.²¹⁸

²¹⁴ K stručnému přehledu v českém jazyce o historii nejstarších kontaktů západního světa s čínským písmem viz Zádrapa - Pejčochová (pozn. 5), zvl. s. 18 – 29.

²¹⁵ Ibidem, s. 20 – 21.

²¹⁶ Doložené dějiny čínského znakového písma sahají před rok 1200 př. n. l., je tedy podstatně mladší než egyptské hieroglyfické písmo, které se zformovalo již kolem roku 2 900 př. n. l. Ibidem, s. 17.

²¹⁷ Ibidem, s. 19.

²¹⁸ Timothy O'Neill, *Ideography and Chinese Language Theory*, Berlin – Boston 2016, s. 154. Nejstarší čínské legendy připisují vynález znakového písma mytickému vladaři a zakladateli čínské civilizace Fu-simu (Fuxi, 伏羲). Podle legend Fu-si vytvořil znaky pozorováním otisků stop zvířat a ptáků. Připisuje se mu také vynález osmi trigramů, symbolických obrazců tvořených třemi plnými a třemi přerušovanými čarami, které jsou

V dalším svém rozsáhlém díle *Oedipus Aegyptiacus*... (vznikalo v letech 1652 – 1655), zaměřeném na egyptologii, Kircher rozvinul dobové teorie o vývoji a historii egyptských hieroglyfů. Podle Kirchera, pro kterého představovaly hermetické nauky hlavní oblast jeho filosofického zájmu, byla „tajná universální moudrost“, původně předána Bohem Adamovi, zapsána hieroglyfy a známá pouze několika zasvěceným. Podle autora postupně docházelo k výrazným dezinterpretacím těchto posvátných hieroglyfických textů. Jejich modifikace se šířily světem a daly vzniknout nejrůznějším pohanským kultům a idolatrii. Čínské písmo představovalo podle Kirchera jednu z odnoží zkomolených hieroglyfických textů.²¹⁹

I Egypťané podle Kirchera vytvořili hieroglyfy pozorováním rostlin, zvířat nebo různých objektů a nástrojů, ale na rozdíl od čínského písma hieroglyfy nikdy nesloužily k obvyčnému dorozumívání se, ale měly svůj hluboký mystický význam, vyjadřující skryté síly největších tajemství přírody.²²⁰ Egyptské hieroglyfy tak představovaly silné magické symboly bez jakékoliv spojitosti se zvukovou stránkou jazyka.²²¹ Čínské písmo Kircher chápal do určité míry podobně; jako univerzální ideografický systém, zcela odpoutaný od konkrétního jazyka a fonetického systému, i když postrádající kryptografický přesah egyptských hieroglyfů. V tomto pojetí, které převládlo v západním intelektuálním myšlení v průběhu 18. a 19. století, bylo čínské písmo chápáno jako svého druhu univerzální jazyk němých, kterým se na základě piktografických symbolů můžou dorozumět všechny národy užívající tuto písemnou soustavu.²²² Čínské znaky v těchto teoriích představovaly obrazy hmatatelných věcí a symboly abstraktních pojmů, které lidská mysl vnímá skrze oči.²²³

Piktografické písmo bylo v západním myšlení dokonce považováno za prazáklad malířského umění. **Étienne Bonnot de Condillac** (1715 – 1780) ve své *Eseji o původu lidského poznání* (první vydání roku 1746) přisuzuje vznik znaků právě jednoduchému malířskému záznamu věcí a myšlenek. Opět se věnuje především domnělému vývoji a klasifikaci hieroglyfů.²²⁴ Podobně jako Kircher i de Condillac analyzoval čínské písmo jako určitou zjednodušenou verzi hieroglyfů, která byla oproštěna od složité symboliky.²²⁵

základem starověké *Knihy proměn* (datována do 2. tisíciletí př. n. l.), používané mimo jiné jako orákulum. K tomu viz základní informace například Tseng (pozn. 5), s. 1 – 2.

²¹⁹ O'Neill (pozn. 218), s. 145.

²²⁰ Ibidem, s. 155.

²²¹ Ibidem, s. 155.

²²² Zádrapa – Pejčochová (pozn. 5), s. 20 – 21.

²²³ Ibidem, s. 22.

²²⁴ Étienne Bonnot de Condillac, *Esej o původu lidského poznání*, Praha 1974, s. 197-198. Na Condillacův spis v souvislosti s moderními proměnami tématu hieroglyfů v českém a západním umění upozorňuje Karel Šrp v publikaci *Stíny hieroglyfů*, V Řevnicích 2015, s. 7.

²²⁵ Viz Condillac (pozn. 224), s. 199.

Západní představy o čínském jazyce a písmu se staly v průběhu 19. století také jedním ze symbolů imperialisticky zaměřeného pohledu Západu na čínskou civilizaci jako na ahistorickou a stagnující. Typickým prvkem těchto názorů byla představa Číny jako ženského principu, kde se opět projevil návaznost na stereotypy propojené se starověkou egyptskou civilizací. Například Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803) přirovnal čínské císařství k mumii zabalené v hedvábí a pomalované hieroglyfy.²²⁶

Na těchto historických základech vstoupilo téma čínského znakového písma do kontextu evropské (americké) modernistické tradice, kde přehodnocování původních západních filosofických představ o společných „piktografických“ symbolech světové kultury přispělo mimo jiné k rozvoji nových uměleckých médií.

²²⁶ Archetyp egyptské mumie, zejména ve spojení s genderovými stereotypy, patřil k tradičním západním orientalistickým mýtům, které symbolicky připodobňovaly „orientální“ společnost k mumifikované ženské postavě, doslova zmrazené v čase. Tyto představy vstoupily i do populární kultury. Zejména ve francouzské literatuře poloviny 19. století se objevovala literární díla s tématem objevu záhadných egyptských ženských mumií. K tomu viz Madeleine Dobie, *Foreign Bodies: Gender, Language and Culture in French Orientalism*, Stanford University Press 2001, s. 147 – 148.

„Vizuální hieroglyfy“ jako pohyblivé obrazy

Fantasmagorické představy o čínském písmu jako o piktografickém systému, který ve vizuálních zkratkách zaznamenává reálné stavy a děje, přežily v západním myšlení hluboko do 20. století. Jak upozorňuje Andrea Bachner, tyto tradiční teorie byly v umělecké oblasti oživeny na přelomu 19. a 20. století v souvislosti s rozvojem nových zvukových a optických médií, především s nástupem pohyblivého filmového obrazu, který zcela narušil původní vnímání naší reality a zpochybnil možnosti pozorování skutečnosti prostřednictvím lidského oka.²²⁷ Přirovnání filmového obrazu k údajnému ideografickému písmu, oproštěnému od zvukové stránky, se opakovaně objevovalo především v souvislosti s rozvojem němého filmu v prvních desetiletích 20. století. Proces tvorby filmového obrazu byl připodobňován ke způsobu vzniku nejstarších prehistorických jeskynních kreseb, nebo právě k egyptskému a čínskému písmu.²²⁸ Z tohoto pohledu bylo němým filmovým obrazem možné, podobně jako údajným ideografickým písmem, přímo zaznamenat objekt pozorování, určitou myšlenku nebo mentální obraz.²²⁹

Vůbec prvním pokusem o hledání vztahu mezi ideogramem a filmovým obrazem byla studie amerického básníka, malíře a teoretika **Nicolase Vachela Lindsaye** (1879 – 1931)²³⁰ *The Art of the Moving Picture*, publikována již v roce 1915. Lindsay chápal filmový obraz jako hieroglyfické písmo,²³¹ přičemž v tomto směru zásadně nerozlišoval mezi čínskými znaky a egyptskými hieroglyfy.²³² Film pro něj představoval pouze typ specifické grafie,²³³

²²⁷ Andrea Bachner, *Beyond Sinology: Chinese Writing and the Scripts of Culture*, New York 2014, s. 57.

²²⁸ Christian Metz, *Language and Cinema (Approaches to Semiotics (As))*, Haag 1974, s. 272.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ V roce 1961 byl v češtině v překladu Stanislava Mareše publikován výbor z Lindsayovy básnické tvorby pod názvem *Kongo*. V úvodní stati líčí prof. Zdeněk Vančura (1903 – 1974) Lindsayův životní a umělecký příběh lidového šířitele vlastní básnické tvorby. Lindsay putoval po americkém venkově, a snažil se svou poezií burcovat prosté lidi, aby „procitli z lhostejnosti a dovedli vidět kolem sebe krásu...“ Vančura jej přirovnává k „černošskému kouzelníkovi“ pro něhož byla poezie „rytmickým zaklínadlem“. Lindsayova básnická tematika v sobě propojovala nejrozumnější významové roviny, inspirace hledal v moderní oblasti filmu nebo automobilů a na druhé straně také v „tradičních“ oblastech afroamerické hudby, kultur severoamerických původních obyvatel, a v neposlední řadě také v čínské poezii. Jeho vrcholná básnická skladba *Kongo* z roku 1914, tematizující svět původní africké civilizace, pracuje s výraznou zvukovou, dynamickou i obrazovou stránkou. Podrobněji viz Zdeněk Vančura, Kramář krásy, in: Vachel Lindsay, *Kongo*, Praha 1961, s. 7 – 14.

²³¹ Ve Spojených státech se již v první polovině 19. století rozvíjel silný vědecký a kulturní zájem o egyptské hieroglyfy, vznikaly četné odborné studie věnované Champollionovu rozluštění egyptského písma. Fascinace hieroglyfickým písmem inspirovala tvorbu předních dobových amerických autorů, včetně Hermana Melvilla, Edgara A. Poea, Ralpha Waldo Emersona nebo Henryho D. Thoreaua. K tomu viz zejména John Irwin, *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*, 2016 (první vydání 1980).

²³² Bachner (pozn. 227), s. 63.

kteřý se z jeho pohledu nijak zásadně nelišil od jazykových systémů. Lindsay ve své teorii vycházel ze série několika stovek obrazů základních předmětů, ke kterým přiřazoval jednoduché symbolické roviny (například obraz trůnu symbolizuje moc). Tyto obrazové symboly, uspořádané do sekvencí podobných textům, představovaly pro Lindsaye základní osnovy filmového scénáře.²³⁴ Filmové „hieroglyfy“, které Lindsay chápal v souvislosti s klasickými uměleckými disciplinami, jako jsou malířství, sochařství nebo architektura, měly v tomto kontextu fungovat také jako nová univerzální abeceda.²³⁵

Přelomovou studií je však v tomto směru zejména esej **Ernesta Fenollosu** *Čínský písemný znak jako básnické médium* (*The Chinese written character as a medium for poetry*) která vznikala v prvním desetiletí 20. století.²³⁶ Po Fenollosově smrti esej přepracoval, editoval a v roce 1919 publikoval **Ezra Pound**. Tuto studii je možné číst a analyzovat mnoha různými způsoby, například z perspektivy rozvoje nové, moderní poetiky nebo právě z pohledu vizuálních a filmových teorií. V souladu s tradiční západní představou o čínském písmu jako o piktografickém systému, zdůrazňuje i tato studie vizuální stránku znaků²³⁷ na úkor jejich fonetických vlastností.²³⁸ Čínské znaky, které Fenollosa (potažmo Pound) označuje termínem „vizuální hieroglyfy“ (*visible hieroglyphics*), jsou z jeho pohledu založené na živé obrazové zkratce přírodních dějů. Fenollosa však chápe čínské písmo, na rozdíl od západního myšlení 19. století, jako dynamický prvek, jako vyjádření pohybu, pohyblivého obrazu.²³⁹ Znaky pro něj navíc mají, podobně jako filmový obraz, multimediální charakter, protože v sobě kromě vizuální stránky zahrnují také kategorie času a prostoru.²⁴⁰

Z Fenollosova pohledu tak texty psané v čínských znacích překonávají odvěký rozpor západního umění mezi malířským dílem, které ztrácí prvek přirozené časové posloupnosti, a dílem poetickým, které zase postrádá vizuální účinek. K obhajobě svých teorií uvádí jako příklad větu v čínských znacích 人 (Muž) 見 (vidí) 馬 (koně), kterou chápe pouze vizuálně,

²³³ K tomu viz zejména studii Alicja Helman, *Znak, Kino-Ikon* 3, 1999, č. 1, s. 1, a stručně také Peter Michalovič – Vlastimil Zuska (pozn. 43), s. 237.

²³⁴ Bachner (pozn. 227), s. 64.

²³⁵ Ibidem, s. 63 – 64.

²³⁶ V českém překladu viz Ernest Fenollosa a Ezra Pound, *Čínský písemný znak jako básnické médium / The Chinese written character as a medium for poetry*, přeložili Oldřich Král a Martin Pokorný, Praha 2005.

²³⁷ Zásadní Fenollosův přínos z hlediska narušení západního systému dominance slova v oblasti literatury a poetického psaní, inspirovaného čínským znakovým písmem, zdůrazňuje Jacques Derrida ve své *Gramatologii*. Derrida upozorňuje, že „tato neredukovatelně grafická poetika bola spolu s poetikou Mallarmého prvou ruptúrou najhlbšej západnej tradície.“ Viz Jacques Derrida, *Gramatológia*, preklad do slovenského jazyka Martin Kanovský, Bratislava 1999, s. 102.

²³⁸ Tyto představy jsou v rozporu také s tradicí čínské poezie, kde měl písemný záznam básně v podstatě jen pomocný charakter. Primární roli hrála zvuková podoba básně. K tomu viz v české odborné literatuře Olga Lomová, *Poselství krajiny. Obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*, Praha 1999, s. 73.

²³⁹ K tomu viz podrobněji Bachner (pozn. 227), s. 61.

²⁴⁰ Ibidem, s. 61.

bez zvukové stránky čínského jazyka. Jednotlivé znaky věty pro něj představují mentální obrazy, které má divák vnímat postupně, jako rozvíjející se dynamický děj. Tyto tři znaky se dále snaží rozkládat na jednotlivé vizuální části s důrazem na prvek pohybu, který vysvětluje následovně: „*Nejprve tu stojí muž na dvou nohách. Za druhé se jeho oko pohybuje prostorem [...] A za třetí kůň stojící na čtyřech nohách.*“²⁴¹ Tato věta v čínských znacích je podle autora schopna vyvolat myšlenkovou asociaci stejně, jako fonetická stránka jazyka, a navíc mnohem reálněji pomocí vizuální zkratky pohybu nohou: „*Nohy patří ke všem třem znakům: jsou živé. Celá skupina působí dojmem souvislého pohyblivého obrazu.*“²⁴²

Čínské (japonské) znakové písmo dal do souvislosti s rozvojem kinematografie začátku 20. století a především se svou teorií filmové montáže také sovětský režisér, scénárista a teoretik **Sergej Ejzenštejn** (1898 – 1948) ve své slavné esejí *Kinematografický princip a ideogram*.²⁴³ Ejzenštejn zkoumá „kinematografické črty“ japonského umění, které nalézá především v japonském (potažmo čínském) znakovém písmu nebo v básnické a divadelní tradici. Základní principy filmové montáže režisér objevuje zejména v jednom z druhů japonských (čínských) znaků, a to ve *znacích, které skládají významy*.²⁴⁴ Jedná se o jeden z nejpopulárnějších druhů znaků, protože některé znaky v sobě obsahují prvky piktografické povahy a představují minimalistické narativní situace, které do určité míry odrážejí původní dobové kulturní zvyklosti.²⁴⁵ Právě toto propojení různých základních významových elementů do jednoho celku zaujalo Ejzenštejna v rámci jeho teorie filmové montáže, kde přesazoval postup seřazování smyslově neutrálních záběrů do významových komplexů.²⁴⁶

Vztah mezi hieroglyfickým písmem a obrazem zkoumal ve vztahu k psychoanalytické metodě výkladů snů také **Sigmund Freud** (1856 – 1939). Zdůrazňoval, že nevědomí je nejlépe rozpoznatelné prostřednictvím figurativního jazyka, který má být jakousi obdobou čínského znakového písma nebo písma hieroglyfického.²⁴⁷ V šesté kapitole knihy

²⁴¹ Ibidem, s. 23.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Tato studie byla publikována v roce 1929 jako doslov k textu N. Kaufmanna *Japonský film*. Překlad do slovenského jazyka viz Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *O zábere, Umenie mizanscény II*, preložila Viera Mikulášová-Škridllová, Bratislava, Divadelný ústav 1998. Z jiného filosofického náhledu k tematice pohybu ve filmu viz také klasickou studii Waltera Benjamina, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, zvl. s. 34 – 35.

²⁴⁴ Tento druh znaků je někdy nesprávně označován jako ideogramy. Podrobněji Viz Zádrapa – Pejčochová (pozn. 5), s. 47.

²⁴⁵ Kombinace dvou nebo více významových prvků naznačuje význam příslušného znaku. Je však třeba zdůraznit, že tyto významy musíme znát (naučit se je), nejedná se o obrázkové písmo, které je každému na první pohled přístupné a srozumitelné. K tomu podrobněji viz ibidem, s. 48.

²⁴⁶ Ejzenštejn (pozn. 243), s. 241.

²⁴⁷ Tom Conley, *Film Hieroglyphs: Ruptures in Classical Cinema*, Minneapolis 2006, s. xi.

Výklad snů nazvané *Snová práce* Freud charakterizuje sen jako obrázkovou hádanku.²⁴⁸ Tuto hádanku (rébus) však není možné dešifrovat jako kresbu, ale pouze jako písemný záznam, protože „*snový obsah je dán jakoby obrázkovým písmem, jehož znaky se musí jednotlivě převádět do řeči snových myšlenek*“.²⁴⁹ Podle Freuda je proto možné snovou obrázkovou hádanku správně posoudit teprve tehdy, když se pokusíme nahradit každý obraz slabikou nebo slovem, které se v nějakém vztahu dá znázornit tímto obrazem.²⁵⁰

Na Freudovu problematiku písemného charakteru snové práce navázal v rámci svých vlastních filosofických teorií *pra-písma* (*archi-écriture*) také Jacques Derrida, který v nejrůznějších rovinách rozvíjí Freudův zájem o způsoby „dešifrování“ snových rébusů, nebo o chápání různých možností výkladu snů v kontextu mnohovýznamovosti čínského znaku.²⁵¹

²⁴⁸ Sigmund Freud, *Výklad snů*, přeložil Ota Friedmann, Pelhřimov 1994, s. 172.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ K tomu viz Jacques Derrida, Freud and the Scene of Writing, in: Jacques Derrida, *Writing and Difference*, London, 1993, s. 196 – 231.

4. První ohlasy východoasijské kaligrafie v západním umění

Ideál uměleckého šilenství – Hokusai Kacuška a Vincent van Gogh

Počátky zájmu o východoasijskou kaligrafii (a také tušovou malbu) jako o umělecký žánr se v západním prostředí, na rozdíl od dlouhodobé lingvistické a filosofické fascinace čínským znakovým písmem, začaly rozvíjet až ve druhé polovině 19. století. Souvisely zejména s pořádáním Světových výstav, které mimo jiné představily západnímu publiku v širší míře tradiční japonské umění a umělecké řemeslo. Francouzský sběratel japonského umění a umělecký kritik **Philippe Burty** (1830-1890), jeden z předních představitelů francouzského japonismu, uspořádal v roce 1879, v návaznosti na pařížskou Světovou výstavu z roku 1878, živou ukázkou kaligrafie, kterou předvedl japonský umělec Watanabe Seitei (1851-1918). V sedmdesátých letech 19. století začali také francouzští umělci sporadicky zkoušet a velmi volně napodobovat japonskou tušovou malbu a kaligrafii.²⁵²

Francouzští umělečtí kritici jako právě Burty nebo **Théodore Duret** (1838 – 1927)²⁵³ stáli také u zrodu francouzské (západní) fascinace osobností malíře a mistra dřevořezů *ukijo-e* **Hokusaie Kacušky**.²⁵⁴ Hokusai byl v dobovém francouzském intelektuálním prostředí považován nejen za největšího japonského umělce všech dob,²⁵⁵ ale byl dokonce přirovnáván

²⁵² Viz Westgeest (pozn. 70), s. 100.

²⁵³ Duret podnikl v letech 1871 a 1872 s bankéřem a slavným sběratelem asijského umění Henrim Cernuschim (1821 – 1896) velkou cestu po Asii, při které navštívili také Japonsko a Čínu. V roce 1874 publikoval o svých asijských cestách studii *Voyage en Asie: Le Japon – La Chine – La Mongolie – Java – Ceylan – L'Inde*. V cestopisu se věnuje různým stránkám každodenního života, umění a kultury navštívených krajin. Jeho postřehy, i když měl v úmyslu je zapsat zcela realisticky, opět často vycházejí ze západních klišé o té které krajině. Japonce například vykresluje jako pořád se usmívající lidi, což dokonce považuje za dominantní rys celé japonské společnosti. K tomu píše: „*Japonci se smějí s námi, smějí se mezi sebou, zdá se, že se smějí pořád*.“ Viz Duret, *Voyage en Asie*, s. 9. Na cestě po Japonsku jej (jak jinak) velmi zaujalo Hokusaiovo dílo, které obdivoval pro jeho schopnost zachytit postoje, gesta, výrazy lidských tváří. Měl dojem, že Hokusai zachytil lidi a jejich každodenní život v Japonsku zcela podle reality, tak jak ji Duret sám údajně vnímal při svých cestách po této krajině. Ibidem, s. 28.

²⁵⁴ K samotným počátkům zájmu francouzských sběratelů o Hokusaiovo dílo v padesátých letech 19. století viz Geneviève Lacambre, Hokusai and the French Diplomats: Some Remarks on the Collection of Baron de Chassiron, in: Gabriel P. Weisberg – Laurinda S. Dixon (ed.), *The Documented Image: Visions in Art History*, New York 1987, s. 71 – 86.

²⁵⁵ Na rozdíl od dobového japonského dějepisu umění, kde nebyl Hokusai zdaleka tak vysoce ceněn. K tomu viz Inaga Shigemi, The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme, *Japan Review* 15, 2003, zvl. s. 93 – 95. Inaga v této souvislosti dodává, že japonská intelektuální elita v rámci přijímání západního uměleckohistorického kánonu zapudila Hokusaie a další mistry *ukijo-e*. Japonští intelektuálové se dokonce za tyto umělce – řemeslníky do značné míry styděli. K tomu viz Inaga Shigemi, Is Art History Globalizable? A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View, in: James Elkins (ed.), *Is Art History Global?* (pozn. 23), s. 26 – 27.

k takovým velikanům evropského umění, jakými byli Michelangelo, Rubens nebo Rembrandt van Rijn.²⁵⁶

Zajímavé srovnání vývoje názorů francouzských teoretiků na Hokusaiovu osobnost a tvorbu přinesla Helen Westgeest. Prostřednictvím dvou francouzských životopisů Hokusai z konce 19. a začátku 20. století upozornila na okamžik proměny vztahu západních umělců a teoretiků k tradici východoasijského umění a myšlení.²⁵⁷ Zatímco podle Westgeest umělci druhé poloviny 19. století, inspirováni zejména vlnou japonismů, přebírali především formální aspekty japonského umění a kultury²⁵⁸, nová generace se již snažila o hlubší porozumění tradičním (východo)asijským uměleckým principům.²⁵⁹

První životopis z pera spisovatele a literárního kritika **Edmonda de Goncourt** (1822 – 1896), poprvé publikován v roce 1896, přináší především tradiční, anekdoticky pojednaný Hokusaiův životopis a zdoluhavý výčet a popis jeho tvorby.²⁶⁰ Westgeest poukázala na určitou změnu v metodologickém a ideovém přístupu, kterou přinesl druhý Hokusaiův životopis z roku 1914 (druhé vydání již z roku 1925, dosvědčuje velkou popularitu této knihy)²⁶¹ od předního dobového historika umění **Henriho Focillona** (1881 – 1943).²⁶² Focillon zdůraznil různé formální aspekty Hokusaiovi tvorby, které byly dobovými západními umělci a teoretiky umění, považované za revoluční a zároveň reflektovaly jejich názor na japonské umění v obecnější rovině.²⁶³

V úvodu své studie Focillon připomíná začátky francouzské (evropské) fascinace tradičním japonským uměním, kterou zahájila Světová výstava v Paříži v roce 1878, ale zároveň dodává, že od té doby došlo k výraznému prohloubení západního porozumění japonskému umění. Snažil se zde jasně distancovat od francouzského japonismu druhé poloviny 19. století. Kritizoval starší generaci umělců nebo teoretiků umění kvůli jejich neschopnosti vnímat japonské umění v celé jeho šíři, vrstevnatosti a psychologické složitosti. Focillon velmi poeticky přirovnává první západní obdivovatele japonského umění ke slepcům,

²⁵⁶ Inaga zdůrazňuje, že Hokusaiovo „pozvednutí“ mezi největší evropské umělce nespočívalo pouze v umělecké rovině, ale mělo souvislost také s dobovými sociopolitickými a uměleckými změnami ve Francii, s útoky intelektuálů na konzervativní baštu Francouzské akademie umění. Více viz Inaga, *The Making* (pozn. 255), s. 77 – 78.

²⁵⁷ Hokusaiova obecná popularita v západním světě, jako asi vůbec nejznámějšího tradičního japonského umělce, přetrvává do současnosti. Viz například nedávnou rozsáhlou reprezentativní výstavu jeho tvorby *Hokusai: Beyond the Great Wave*, která se konala v roce 2017 v British Museum v Londýně. Viz také doprovodnou publikaci k výstavě Timothy Clark (ed.), *Hokusai: Beyond the Great Wave*, London, Thames nad Hudson 2017.

²⁵⁸ Westgeest (pozn. 70), s. 31 a s. 32.

²⁵⁹ Ibidem, s. 31 a s. 32.

²⁶⁰ Edmond de Goncourt, *Hokusai*, New York 2018.

²⁶¹ Viz Henri Focillon, *Hokusai: Le fou génial du Japon moderne*, Paris 2014.

²⁶² Focillon se v průběhu druhého desetiletí 20. století věnoval intenzivněji studiu asijského umění a myšlení.

Kromě monografie o Hokusaiovi, publikoval v roce 1921 také studii o buddhistickém umění (*L'art bouddhique*).

²⁶³ Westgeest (pozn. 70) s. 102.

kterým se po operaci vrátil zrak, a náhle zahlédli světlo, i když přesto nebyli schopni rozeznat v tomto novém světě (japonského umění) nic víc než kombinaci linií a různých (malířských) tónů, připomínající dekory textilie.²⁶⁴

Focillon se proto snaží prostřednictvím Hokusaiova životopisu posunout dobový náhled na japonské (východoasijské) umění do nových, aktuálnějších souvislostí, i když se ani jemu nedaří vyhnout obecním západním kliše o japonském (východoasijském) umění. Soustředí se převážně na Hokusaiovu malířskou tvorbu v kontextu problematiky východoasijských malířských a kaligrafických technik, malířského pojednání prázdného prostoru, nebo propojenosti umění a duchovního myšlení. Všímá si elegance, dynamiky, ale také performativního kaligrafického (malířského) projevu v provádění tušových tahů alla prima, které vyžadují absolutní přesnost a pevnou ruku umělce.²⁶⁵

Příznačný je již samotný podtitul Focillonova životopisu Hokusai, který zní *Le fou génial du Japon moderne (Geniální blázen moderního Japonska)*, naznačující pohled na umělce jako na excentrickou a neopakovatelnou tvůrčí osobnost, schopnou překračovat dosud dané společenské a umělecké limity a pravidla. Focillon tak prostřednictvím osobnosti tradičního japonského umělce vyjadřuje obecnější (generační) názor na důležitost spontaneity a svobody v umělecké tvorbě.²⁶⁶ Ve druhém vydání životopisu z roku 1925 líčí Focillon Hokusai dokonce jako univerzálního génia, reprezentujícího ctnosti celé asijské společnosti.²⁶⁷

Do určité míry podobný proces mytizace probíhal v dobovém Japonsku v kontextu tvorby a osobnosti **Vincenta van Gogha** (1853 – 1890). Inaga v této souvislosti dokonce užívá termín „japonský mýtus Vincenta van Gogha“.²⁶⁸ Van Gogh, přední představitel francouzského japonismu a také sběratel japonského umění, volně imitoval tvary znaků při inspiracích v oblasti japonských dřevořezů. Typickými příklady jsou zejména jeho olejomalby

²⁶⁴ Viz Henri Focillon, *Hokusai* (pozn. 260).

²⁶⁵ Helen Westgeest uvádí několik výňatků z Focillonova životopisu, které dokazují fascinaci západního odborného publika tušovou malbou a kaligrafií. Viz Westgeest (pozn. 70), s. 225.

²⁶⁶ Zde opět vidíme jasnou návaznost na filosofii Henriho Bergsona. K tomu viz v české odborné literatuře Vlastimil Zuska, *Explozivní potenciál živých forem Henriho Focillona*, in: Ludmila Dostálová – Miloš Ševčík (ed.), *Studie k teorii umění Henriho Focillona: život forem v žitém světě*, Praha, Filosofia 2018, s. 14.

²⁶⁷ Inaga uvádí, že Focillon se zde odvolává zejména na Okakurovy myšlenky z publikace *Ideály Východu*. I když Okakura, jako vůdčí dobový představitel japonských dějin umění a kultury, nepřisuzoval Hokusaiově umělecké činnosti příliš vysoké postavení, Focillon si osobnost Hokusai ztotožnil s Okakurovým hledáním ideálních archetypů asijské kultury. Viz Inaga, *The Making* (pozn. 255), s. 95.

²⁶⁸ K tomu viz zejména studii Inaga Shigemi, *The Myth of Vincent van Gogh in Modern Japan and China*, Meng Hua– Hirakawa Sukehiro (ed.), *The Images of Westerners in Chinese and Japanese Literature*, Amsterdam – Atlanta 2000, s. 199 – 211.

*Kvetoucí slivoň*²⁶⁹ (obr. 3) a *Most v dešti*²⁷⁰ z roku 1887, které vznikly jako originální variace na dřevořezby **Hirošigeho Utagawy** (Hiroshige Utagawa, 広重歌川, 1797 – 1858). Van Gogh oba své výjevy orámoval ornamentálně působícími nápisy v japonském znakovém písmu, které bez hlubšího pochopení pouze tvarově přejal z jiných japonských dřevořezů. Jedním z důvodů byla umělcova snaha zachovat původní rozměr dřevořezů, na druhé straně však dekorativnost a důraz na barevné kombinace pásů s „japonskými“ nápisy naznačují umělcovu fascinaci znakovým písmem, především jeho linearitou, rytmem a bohatostí tvarů. I když van Gogh pouze napodobil znakové písmo, jasně svým přístupem předznamenal budoucí zájem západních umělců o tvary, tahy a dynamické formy, vycházející z umění východoasijské kaligrafie.

Van Goghův zájem se neomezoval pouze na japonské vizuální umění, hlouběji jej zaujaly také myšlenky vycházející z buddhistické nauky, které čerpal především z četby evropských autorů.²⁷¹ Jeho fascinace a obdiv k japonskému umění a asijskému myšlení, které se projevy také v umělcově přístupu k tvorbě a životu, zaznamenaly velký ohlas u japonských intelektuálů první třetiny 20. století. Van Gogh byl v průběhu dvacátých let 20. století vůbec nejoblíbenějším západním umělcem nejen v Japonsku, ale také v širší oblasti východoasijské umělecké obce²⁷² a byl dokonce považován za japonského umělce.

V japonském jazyce bylo již v průběhu druhého desetiletí 20. století publikováno několik životopisů Vincenta van Gogha, které sice vycházely z francouzského životopisu umělce z roku 1916 z pera Thédora Dureta, ale snažily se posouvat kontext van Goghova života a tvorby do souvislostí čerpajících z různých východoasijských uměleckých a myšlenkových tradic.²⁷³

Japonští umělci a teoretici vycházeli z van Goghových postřehů a dopisů, ve kterých se umělec vyjadřoval k japonskému umění a ke svým pocitům, když například popisoval

²⁶⁹ Vincent van Gogh, *Kvetoucí slivoň*, říjen – listopad 1887 v Paříži, olej na plátně, 55,6 x 46,8 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam. Přímou inspirací k tomuto dílu byl Hirošigeho dřevořez *Švestková (Slivoňová) zahrada v Kameido* z roku 1857 ze série *Sto pohledů na slavná místa v Edu* (1856 – 1858).

²⁷⁰ Vincent van Gogh, *Most v dešti*, říjen – listopad 1887 v Paříži, olej na plátně, 73,3 x 53,8 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam. Přímou inspirací k tomuto dílu byl Hirošigeho slavný dřevořez *Večerní déšť u velkého mostu* z roku 1857 ze série *Sto pohledů na slavná místa v Edu* (1856 – 1858).

²⁷¹ Jacquelyn Baas, *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*, University of California Press 2005, s. 29 – 31. Baas uvádí úryvek z van Goghova dopisu Emilu Bernardovi z června 1888, kde se van Gogh zmiňuje o tématice znovuzrození a uvažuje nad tím, že život není plochý a neběží od zrození ke smrti, ale je spíše cyklický.

²⁷² Inaga, *The Myth of Vincent van Gogh* (pozn. 268), s. 199.

²⁷³ K tomu podrobněji viz také další Inagův článek na toto téma – Inaga Shigemi, Théodore Duret, Kuroda Jutaro et Feng Zikai: *Biographie de van Gogh et sa répercussion en Asie de l'Est*, *Japan Review* 10, 1998, s. 93 – 107.

prostředí a intenzitu barev v Arles podobně, jako by se nacházel v samotném Japonsku.²⁷⁴

Často zmiňovaným tématem je také van Goghův zvyk vyměňovat si umělecká díla v okruhu svých přátel umělců, tradice, která má silné kořeny právě ve východoasijské umělecké tradici.²⁷⁵

Důležitým bodem japonské legendy Vincenta van Gogha se stala také otázka jeho nevyrovnaného psychického stavu, ústícího téměř do šílenství. Van Goghův japonský životopisec Kuroda Jutaro (1887 – 1970)²⁷⁶ jde proti Duretovi, který spíše tiše obchází kolem tohoto problému. Duret píše, že van Gogh byl přemožen mentální nemocí. Kuroda naopak zdůrazňuje a vysvětluje van Goghovo šílenství jako autorovu dobrovolnou sebedestrukci, která vycházela z absolutního a bezbřehého oddání se uměleckému tvoření. Tuto van Goghovu vlastnost opět vztahuje k japonské kulturní a umělecké tradici, kde excentričnost umělce nebo myslitele byla v některých oblastech vysoce ceněna.²⁷⁷

Čínský umělec, esejista, umělec, výtvarný kritik a teoretik **Feng C'-kchaj** (Feng Zikai, 豐子愷 1898 – 1975) školený v Japonsku, přeložil v roce 1929 do čínštiny Kurodův životopis Vincenta van Gogha a dále jej reinterpretoval z pohledu tradiční čínské myšlenkové tradice. Především v duchu konfuciánského morálního kodexu vykreslil neschopnost Vincenta van Gogha žít se prodejem svých děl, jako ctnost pravého umělce, který opovrhne majetkem a je zcela odpoután od světských (materiálních) záležitostí.²⁷⁸ Pro Fenga byl zásadní také motiv malířovy sociální osamělosti, kterou reinterpretoval zcela v duchu tradiční čínské myšlenky života geniálního umělce v ústraní.²⁷⁹

²⁷⁴ Inaga, *The Myth* (pozn. 268), s. 200.

²⁷⁵ Ibidem. Tento bod zmiňuje také Baas (pozn. 271), s. 32.

²⁷⁶ Kurodův životopis Vincenta van Gogha v japonštině byl publikován v roce 1921. V této době již byly v japonštině k dispozici dokonce čtyři další kritické životopisy Vincenta van Gogha. Viz Inaga, *The Myth* (pozn. 268), s. 202.

²⁷⁷ Ibidem, s. 203. K tomu viz v recentní odborné literatuře zejména monografii Puck W. Brecher, *The Aesthetics of Strangeness: Eccentricity and Madness in Early Modern Japan*, Honolulu, Hawaii University Press 2013.

²⁷⁸ Inaga, *The Myth* (pozn. 268), s. 207.

²⁷⁹ Ibidem, s. 208. Život intelektuála v ústraní, mimo oficiální svět úřadů, patří k ústředním tématům tradiční čínské kultury. K tomu viz například studii Li Chi, *The Changing Concept of the Recluse in Chinese Literature*, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 24, 1962 – 63, s. 234 – 247.

Obr. 3 Vincent van Gogh, *Kvetoucí slivoň*, říjen – listopad 1887 v Paříži, olej na plátně, 55,6 x 46,8 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.



Kandinského rytmus vnitřní energie

Feng C'-kchaj patřil mezi přední teoretiky čínské meziválečné estetiky a umění, kteří se snažili řešit krizi čínské kultury snahou vybudovat moderní uměleckou teorii a vzdělávací systém, a to nejen na základě přejímání západních uměleckých vzorů a metodologií, ale také aplikováním tradiční čínské umělecké teorie na soudobé západní a celkově globální umění.²⁸⁰ V kontextu analýzy soudobého světového umění z pohledu čínské tradiční metodologie pro ně představovalo důležité východisko zejména první pravidlo čínské malířské teorie, které zní: „životí a pohybem (vyjádřit) rytmus vnitřní energie“²⁸¹ (čchi jün šeng tung, qiyun shengdong, 氣韻生動).²⁸² Toto obecně znějící pravidlo platilo v dlouhé historii čínského malířství jako hlavní kritérium pro hodnocení kvality malířského projevu, i když se teoretické náhledy na to, jak pravidlo vysvětlovat a analyzovat, v rámci dějin a teorie čínského malířství měnily.²⁸³ Pokusy o jeho aplikování na moderní čínské i západní malířství, měly nejen dokázat globální nadřazenost a historické prvenství čínského umění a umělecké teorie, ale v neposlední řadě také umožnit čínským teoretikům kriticky hodnotit kvality každého malířského díla a to bez ohledu na to, zda se jednalo o čínskou tušovou malbu nebo západní olejomalbu.²⁸⁴

Jedním z nejradikálnějších příspěvků v rámci tohoto přístupu byla Feng C'-kchajova rozsáhlá esej z roku 1934 s příznačným názvem *Převaha (Triumf) čínského umění*.²⁸⁵ Feng se zde pokusil, nutno však zdůraznit, že na základě zkresleného a nepřesného srovnání vývoje a charakteru čínského tradičního a moderního západního umění, prosadit myšlenku prvenství čínského umění nad uměním evropským. Vývoj moderního evropského umění od dob impresionismu totiž chápal především jako soudobé (a značně opožděné) západní navazování

²⁸⁰ Základní kritickou antologií textů čínské teorie umění a estetiky v době po pádu císařství (1912) a vzniku republiky až do nástupu maoistické diktatury v roce 1949 představuje publikace Érica Janicota, *L'esthétique moderne chinoise: l'épreuve de l'Occident*, Paris 2007.

²⁸¹ Překlad čínského termínu do češtiny viz Michaela Pejčochová v publikaci Hsü Kuo-huang, *Deset zastavení s čínským obrazem*, Praha 2007, s. 9.

²⁸² Jedná se o první a nejdůležitější ze šesti základních pravidel teorie čínského malířství (*liou fa*, *liufa*, 六法), které formuloval v 6. století čínský teoretik **Sie Che (Xie He, 謝赫, činný 479-502)**. Prvořadý význam má zde zejména klíčový termín vnitřní, vše prostupující energie *čchi*, která se v kontextu čínské civilizace stala jádrem všech úvah o umění, estetice, a také etice. K tomu viz Anne Cheng (pozn. 114), zvl. 28 - 29.

²⁸³ K tomu viz Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037 - 1101) to Tung Chi'-ch'ang (1555 - 1636)*, Hong Kong 2012, zvl. s. 15 - 17. K různým moderním interpretacím tohoto pravidla v rámci západní teorie a dějin čínského malířství viz například studii Peter Way, How to Read Xie Ho's Six Principles: A Re-Review, *East and West* 47, 1997, č.1/4, s. 271 - 291.

²⁸⁴ Janicot (pozn. 280), s. 45.

²⁸⁵ Celou esej viz v překladu do francouzštiny ibidem, s. 159 - 190.

na tradiční čínskou malířskou teorii, z čehož vyvozoval přirozenou nadřazenost čínského malířství a prosazoval myšlenku „orientalizace“ evropského umění.²⁸⁶

Feng se zároveň pokoušel toto základní čínské malířské pravidlo propojit s moderní západní filosofickou tradicí, především s dobově vlivnou *teorií vcítění* (*Die Einfühlungstheorie*) německého filosofa **Theodora Lipse** (1851 – 1914), na kterou navázal **Wilhelm Worringer** (1881 – 1965) ve své studii *Abstrakce a vcítění* (*Abstraktion und Einfühlung*) z roku 1907 (první publikace 1908). Feng považoval Lippsovu teorii pouze za moderní obměnu tradiční čínské malířské teorie *vyjádření rytmu vnitřní energie*. V moderním evropském (abstraktním) malířství podle Fenga nejlépe vyjadřoval ve své umělecké i teoretické tvorbě toto tradiční čínské pravidlo **Wassily Kandinsky** a to zejména v kontextu své rané myšlenky *vnitřního znění*, rozvinuté v rámci studie *O duchovnosti v umění* (první vydání v prosinci 1911,²⁸⁷ datováno do roku 1912).²⁸⁸ Pro Fenga tak Lippsova nebo Kandinského teorie představovaly důkazy toho, že tradiční čínská malířská teorie je univerzální a platná jak pro východoasijské, tak pro moderní západní malířství a tím pádem pro globální uměleckou teorii.²⁸⁹

Feng považoval za jeden z uměleckých základů umožňujících pochopení pravidla *vyjádření rytmu vnitřní energie* tradiční čínskou kaligrafickou tvorbu. Jednotlivé kaligrafické tahy a jejich provedení podle něj vyjadřují čistotu a jednoduchost abstraktních forem. Kaligrafie tak představuje jeden z předobrazů moderního abstraktního umění, protože vyjadřuje určitý význam nebo vnitřní pocity prostřednictvím čistých forem. Feng se zároveň domnívá, že Kandinského abstraktní malířské tvorbě můžeme naplno porozumět právě na základě studia tradiční východoasijské kaligrafie.²⁹⁰

Toto údajné těsné napojení Kandinského malířské praxe i teorie na oblast východoasijského umění přejali také někteří současní západní teoretici, věnující se dialogu východoasijského a západního umění. Michael Sullivan v tomto kontextu zdůraznil Kandinského názor na popření vnější vizuální formy ve prospěch vnitřního obsahu díla a

²⁸⁶ Ibidem, s. 160 – 172.

²⁸⁷ Kandinsky knihu sestavil již v roce 1910 a představil zde své teoretické názory několika předcházejících let, které se formovaly především v průběhu jeho působení v Mnichově.

²⁸⁸ Feng vycházel ve svém hodnocení Kandinského tvorby a teoretických myšlenek z japonského překladu Kandinského spisu *O duchovnosti v umění*, který pořídil japonský teoretik a básník Sono Raizô (1891 – 1973). Tento japonský autor se intenzivně věnoval Kandinského tvorbě zejména v letech 1917 až 1919 a v roce 1922 Kandinského dokonce osobně navštívil.

²⁸⁹ Janicot (pozn. 280), s. 186.

²⁹⁰ Ibidem, s. 187.

vyzdvihl umělcův důraz na spontánní expresivní vyjádření.²⁹¹ Oba přístupy dal do souvislosti s údajnou Kandinského spřízněností s koncepty tradiční čínské teorie umění.²⁹²

Helen Westgeest nebo Jacquelynn Baas také hledají prvopočátky Kandinského teorie *vnitřního znění* v kontextu umělcova zájmu o mimoevropské umění a kulturu. Konkrétně zdůrazňují význam jeho návštěvy rozsáhlé výstavy japonského umění nazvané *Japan und Ostasien in der Kunst*, která se konala v roce 1909 v Mnichově. Když Kandinsky psal pro ruský umělecký časopis *Apollon* recenzi na tuto vůbec první rozsáhlou evropskou retrospektivu starého japonského umění, vyjádřil nadšení pro tento druh umění, ve kterém mimo jiné objevil mnoho zásadních prvků, důležitých pro rozvoj jeho vlastních uměleckých i teoretických východisek.²⁹³ Kandinsky obdivoval zejména schopnost japonského umění pro abstrakci formy a barvy, podřízení se pocitu rytmu, který je pro něj vyjádřením jedinečného, čistě uměleckého temperamentu.²⁹⁴ Jednotícím prvkem všech vystavených japonských děl pro něj bylo zejména univerzální *znění*, které v soudobém západním umění „*divně utichlo*“, což z umělcova pohledu představovalo jednu z příčin úpadku současné umělecké produkce. Jedinou možnou nápravu viděl v znovuprobuzení tohoto *vnitřního znění*, vycházejícího z nejvnitřnějších hlubin našeho nitra.²⁹⁵

Kandinského dojem z této výstavy tradičního východoasijského umění korespondoval s jeho názorem na obrodu soudobého umění prostřednictvím společného vnitřního směřování morálních a duchovních principů ke společnému cíli, „*jehož už bylo v minulosti jednou dosaženo, ale později zase upadl v zapomnění*“.²⁹⁶ Kandinsky zde zdůrazňuje, že z obdobného vnitřního ladění určitých období mohou vznikat formy, které již v minulosti existovaly. Jako určitý pravzor této teorie vidí umění „*primitivů*“, když říká, že: „*Tito čistí umělci se stejně jako my pokusili ve svých dílech vyjádřit vnitřní podstatu věcí, a dobrovolně se proto zřekli veškerých vnějších nahodilostí.*“²⁹⁷

Helen Westgeest v souvislosti s Kandinského studií *O duchovnosti v umění* upozorňuje také na umělcovy doprovodné dřevořezy k textu. Jsou datované do roku 1911, tj.

²⁹¹ Sullivan (pozn. 36), s. 241.

²⁹² Sullivan se zde odvolává, i když bez udání přesného zdroje, na Willa Grohmana, který poznamenal, že „*Dálný východ má lepší možnosti porozumět Kandinskému než máme my.*“ Viz ibidem, s. 243.

²⁹³ Baas (pozn. 271), s. 66, též Westgeest (pozn. 70), s. 34.

²⁹⁴ Westgeest (pozn. 70), s. 34.

²⁹⁵ Ibidem. Westgeest upozorňuje také na zmínku o Kandinského zenových inspiracích v klasické monografické studii Willa Grohmana, *Wassily Kandinsky: Leben und Werk*, Köln 1961, s. 84, kde Grohmann k tomuto píše; „*Der Unterschied von Körper und Geist schwindet, und der inwendige Mensch der Zen-Sekte ist geahnt.*“

²⁹⁶ Wassily Kandinsky, *O duchovnosti v umění*, Praha 2009, s. 11.

²⁹⁷ Ibidem, s. 11 - 12.

až dva roky po Kandinského návštěvě výstavy japonského umění v Mnichově.²⁹⁸ Autorka vnímá jako jednotící princip těchto děl pohyb a dynamiku abstrahující monochromní linie, který dává do souvislosti s inspirací japonským dřevořezem a tušovou malbou.²⁹⁹ V této souvislosti upozorňuje také na reprodukce několika tradičních japonských tušových kreseb, publikovaných v rámci almanachu *Der blaue Reiter* (první vydání 1912).³⁰⁰

²⁹⁸ Westgeest (pozn. 70), s. 35.

²⁹⁹ Ibidem, s. 36 – 37.

³⁰⁰ Viz Franz Marc – Wassily Kandinsky (ed.), *Der blaue Reiter*, Mnichov, Piper Verlag 1912.

Rytmus šamanských bubnů

Kandinsky v tomto období čerpal z nejrůznějších zdrojů a podnětů, které dokázal originálním způsobem reflektovat ve své tvorbě. Během svého pobytu v Berlíně v roce 1908 navštěvoval přednášky Rudolfa Steinera,³⁰¹ předního představitele mezinárodní teosofie. Jak upozornila historička umění Peg Weiss, Kandinsky v raném období projevoval výrazný zájem o studium etnografie, ruského folkloru a také o výzkum šamanských kultur v asijských oblastech Ruska.³⁰² Weiss symbolicky propojila Kandinského osobnost s postavou šamana, kterou vyjadřoval v raném díle především postavou svatého Jiří na koni.³⁰³ Kůň zde symbolizuje možnost odpoutat se od země, duchovně putovat (letět) do jiných světů.³⁰⁴

Kontakt s duchovním světem šamanovi usnadňují různé rituální předměty, v některých oblastech je to právě hůl stylizovaná do tvaru koně (nazývaná hůl-kůň)³⁰⁵ nebo hůl opatřená koňskou hlavou.³⁰⁶ Základním symbolickým předmětem umožňujícím mystickou cestu je však šamanský buben, někdy také nazýván „šamanův kůň“.³⁰⁷ Bubny oválného nebo kruhového tvaru jsou potažené kůží a jsou často zdobené stylizovanými kresbami zvířat, lidí, rostlin a nejrůznějších symbolických předmětů.³⁰⁸ Tyto kresby symbolizují makrokosmos jednotlivých světových zón (Nebe, Zem a Peklo) a prostředky, pomocí kterých šaman cestuje mezi těmito zónami.³⁰⁹ Weiss vnímá souvislost mezi těmito jednoduchými piktografickými symboly a Kandinského přechodem k abstrahujícím tvarům. Zdůrazňuje především malířovo přetváření původních obrazových motivů v dynamické abstraktní lineární struktury.³¹⁰ Malířská linie se zcela osvobodila, přestala plnit pouze roli kontury ohraničující tvary, a stala se zcela samostatným výtvarným elementem.³¹¹ Zároveň si však zachovala určité sémantické vlastnosti znaku, protože je v ní stále možné rozeznat význam původních piktografických symbolů.

³⁰¹ Viz Petr Wittlich, Kandinského kopernikánský obrat, in: Wassily Kandinsky, *O duchovnosti v umění*, Praha 2009, s. 129.

³⁰² Viz zejména publikaci Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*, 1995, Yale University Press 1995.

³⁰³ Ibidem, s. 72 – 77.

³⁰⁴ Mircea Eliade zdůrazňuje, že zejména sibiřští a severoameričtí šamani při své duchovní cestě létají, uskutečňují kouzelný let. Mircea Eliade, *Šamanismus a archaické techniky extáze*, z francouzštiny přeložil Jindřich Vacek, Praha 2017, s. 403 - 405.

³⁰⁵ Ibidem, s. 397.

³⁰⁶ Eliade zdůrazňuje, že kůň, spojován především s pohřebními rituály, umožňuje šamanovi dosáhnout extáze a vydat se na mystickou cestu. Nemusí se nutně jednat o cestu do podsvětí, šaman může na „koni“ také vzlétnout k Nebi. Kůň především umožňuje přechod z tohoto do jiných světů. Ibidem, s. 396.

³⁰⁷ Ibidem, s. 153.

³⁰⁸ Kresby zdobící kůži bubnů jsou charakteristické pro všechna tatarská etnika a pro Laponce. Ibidem, s. 153.

³⁰⁹ Ibidem, s. 153.

³¹⁰ Weiss (pozn. 302), s. 87.

³¹¹ Firestone (pozn. 37), s. 24.

Weiss v tomto procesu rozeznává také přerod ikonické postavy jezdce cválajícího na koni v několikrát zaoblenou linii, kterou srovnává s konkrétními kresbami na šamanských bubnech.³¹² Zároveň ukazuje, jak Kandinsky v konečné fázi zcela nahradil motiv jezdce abstraktním tvarem kruhu,³¹³ který bude i do budoucna představovat důležitý malířský motiv umělcovy tvorby. Jako zásadní příklad zde autorka uvádí umělcův obraz *V kruhu*,³¹⁴ ve kterém spatřuje přímou inspiraci tvarem šamanského bubnu a piktografickými kresbami, které Kandinsky abstrahoval do ucelené dynamické abstraktní kompozice.

Abstrahování piktografických symbolů souvisí do jisté míry s problematikou ornamentu, které se Kandinsky také věnoval ve spisu *O duchovnosti v umění*. Zdůraznil, že ornament se původně zrodil v přírodě. Tyto přírodní tvary se však v ornamentu uplatňují v symbolické rovině a jsou pojednány téměř hieroglyfickým způsobem.³¹⁵ Síla a symbolika ornamentů se však postupem doby oslabovaly, protože lidé přestali rozumět jejich původnímu vnitřnímu významu. Kandinsky v tomto kontextu uvádí jako příklad motiv čínského draka, jeden z archetypálních symbolů čínské civilizace, který měl v rámci čínského císařství zásadní rituální význam. Ornamentalizovaná podoba draka se však podle Kandinského v moderní době již natolik oslabila, až se stala zcela banální. Tento vzor proto může být používán klidně v jídelně, ložnici nebo jako vzor na vyšíváním ubrusu.³¹⁶

K problematice vztahu realistického předmětu k vývoji ornamentu a abstraktní malířské čáry se Kandinsky vrátil v odlehčené podobě také v krátké pozdní esejí *Linie a ryba* z roku 1935.³¹⁷ Autor hned v úvodu eseje zdůrazňuje, že nevidí žádný zásadní rozdíl mezi malířskou linií a živou rybou. Izolovaná malířská čára stejně jako ryba pro něj představují živoucí bytosti, každá obsahující vlastní, pro ně příznačnou, ale zároveň latentní sílu. Tato síla se může naplno projevit pouze v kompozici, která je organizovanou sumou vnitřních funkcí (expresí).³¹⁸ Na závěr Kandinsky vtipně podtrhuje svůj druhý pohled na rozdíl mezi malířskou čárou a rybou. Ryba může plavat, jíst a být sama sněžená. Tyto vlastnosti ryby však malířská čára postrádá. Kandinsky však zdůrazňuje, že pro potřeby malířství jsou zbytečné, a proto ve své malířské tvorbě upřednostňuje čáru před rybou.³¹⁹

³¹² Weiss (pozn. 302), s. 87.

³¹³ Ibidem, s. 89. K tomu viz také Firestone (pozn. 37), s. 24. Jacquelynn Bass v Kandinského tematické kruhů vidí dokonce inspirace kaligrafickým čchanovým (zenovým) kruhem. Viz Baas (pozn. 271), s. 61 – 62.

³¹⁴ Wassily Kandinsky, *V kruhu* (asi 1911 – 1913), akvarel, kvaš a tuš na papíře, 48,9 x 48,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž.

³¹⁵ Kandinsky, *O duchovnosti* (pozn. 296), s. 92.

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Esej byla publikována v angličtině pod názvem *Line and Fish* v londýnském uměleckém časopise *Axis*.

³¹⁸ Wassily Kandinsky, *Line and Fish*, in: Kenneth C. Lindsay – Peter Vergo (ed.): *Kandinsky: Complete Writings on Art*, New York 1994, s. 774.

³¹⁹ Ibidem, s. 775.

Zvuky, hudba, tanec

Dynamika a umělecká svébytnost malířské čáry se v Kandinského tvorbě rozvíjela také v kontextu dalších uměleckých oborů, a to především hudební kompozice a moderního tance. Nejedná se zde pouze o umělcovy inspirace v soudobé moderní hudbě, ale také o navazování na prapůvodní hudební zdroje a způsoby uměleckého vyjadřování.

Kandinsky publikoval na sklonku roku 1912 v Mnichově album třiceti osmi básní v próze nazvané *Zvuky (Klänge)*, doprovázené padesáti šesti černobílými a barevnými autorskými dřevorezy, vznikajícími v letech 1907 až 1912. Toto „hudební“ album podle Kandinského představovalo malou ukázkou jeho ideje umělecké syntézy, vzájemné inspirace mezi jednotlivými druhy umění.³²⁰ Jednotlivé básně alba představují umělcův pokus prostřednictvím zvuků slov, jejich opakování a grafického rozrůznění jednotlivých veršů destabilizovat původní narativní významy.³²¹ Autor se zde snaží překonat tradiční vztah mezi textem (slovem) a obrazem, kdy jedna forma slouží jako doplnění a vysvětlení druhé formy. Básnické texty a dřevorezy překračují tato pravidla a stávají se propojenými dynamickými formami, zcela nezávislými na narativním principu.

Příznačným je již samotný název alba *Zvuky*, který neodkazuje pouze k hudební oblasti, ale evokuje širokou škálu nejrůznějších přírodních, lidských nebo i umělých a vnitřních, symbolických zvuků. Kromě bubnování se v básních ozývá zvonění zvonů, tleskání rukou nebo také zvuk hromu. Peg Weiss v souvislosti s tímto dílem opět upozorňuje na jeho spojitost s šamanskými obřady, při kterých bití na buben propojuje performanci s ožívováním „mapy vesmíru“ prostřednictvím kreseb na bubnu a také s hudební složkou, umožňující dosáhnout extázi a přejít do jiných světů.³²² Sám Kandinsky hned v úvodním textu alba nazvaném *Kopce (Hügel)* tematizuje tento motiv v tajemné postavě muže v dlouhém černém rouchu nesoucím buben, který kráčí po úzké stezce mezi pestrobarevnými kopci. Muž nepravidelně, mimo rytmus, a téměř mechanicky bubnuje na buben a přitom pomalu kráčí, pak zase běží, strnule stojí a na závěr padá v totálním vyčerpání. Po chvíli však znovu vstává a dává se opět do běhu.³²³

³²⁰ K tomu podrobněji viz Christopher Short, *Between Text and Image in Kandinsky's Oeuvre: A Consideration of the Album Sounds*, *Tate Papers: Tate's Online Research Journal*, č. 6, 31. 1. 2012

³²¹ Ibidem.

³²² K inspiracím Kandinského alba *Zvuky* šamanským rituálem viz Weiss (pozn. 302), zvl. s. 106 – 108 a s. 110–112. Mircea Eliade zdůrazňuje funkci šamanského bubnu jako kouzelného hudebního nástroje, umožňujícího dosáhnout extázi prostřednictvím hudební magie. Eliade, *Šamanismus* (pozn. 304), s. 154.

³²³ V anglické verzi viz Kenneth C. Lindsay – Peter Vergo (pozn. 318), s. 295 – 296.

Dynamika, pohyb, ticho, náhlé změny rytmu nebo hudební symbolika zde vycházejí nejen z textů básní, ale podobně jako v ilustracích ke studii *O duchovnosti v umění* souvisejí také s výtvarným pojednáním abstrahující čáry. K této problematice se Kandinsky vracel také v následujících letech a podrobně ji rozpracoval především ve své studii *Bod-Linie- Plocha (Punkt und Linie zu Fläche)*, publikované v Mnichově roku 1926 v době Kandinského působení v Bauhausu. V kapitole věnované linii autor hned v úvodu podtrhuje význam pohybu a dynamiky. Píše, že linie se zrodila z posouvajícího se bodu. Tento pohyb vznikl tím, že byl narušen „*maximální a do sebe pohroužený klid, který je pro bod příznačný*.“³²⁴ Pohyb linie v sobě zároveň obsahuje časový rozměr, protože délka linie je časovým pojmem.³²⁵

Kandinsky dále podrobně zkoumá nejrůznější typy přímých i zaoblených linií a také jejich vzájemných sestav a komplexů. Podává jejich přesnou výtvarnou analýzu, včetně různých způsobů zvlnění, směrů, tlaků a napětí, které na linie působí.³²⁶ Zdůrazňuje, že linie mají také své *vnitřní znění*, korespondují s jednotlivými barvami, plošnými geometrickými útvary a také s vnitřním napětím a psychickým naladěním. Dodává, že „*pro každý jev vnitřního či vnějšího světa existuje lineární ekvivalent*.“³²⁷ Každý životní děj je proto možné „*přepsat*“ do linií.³²⁸

Tento názor Kandinsky vyjadřuje uvedením příkladů z dalších uměleckých, ale také technický oborů nebo přírodních, organických dějů, kde se z jeho pohledu různými způsoby uplatňuje svébytnost linie. Z umělecké oblasti jako základní uvádí hudební linii, a nezapomíná také na poezii, kde je linie zásadní především v „*abstraktní básni*“, pro kterou může být podle Kandinského vytvořen obdobný systém notového záznamu jako v hudbě.³²⁹

Další uměleckou oblastí, pro kterou je rytmus, dynamika a časovost linie důležitá, je také moderní tanec.³³⁰ Kandinsky zdůrazňuje, že „*na tvorbě jasného tanečního výrazu se podílí celé tělo, a v novém tanci dokonce i každý prst*. Dodává, že „*moderní*“ tanečník se *pohybuje po parketu v přesných liniích, jež jsou podstatným elementem jeho taneční kompozice*.“³³¹ Tělo tanečníka při tanci navíc vytváří lineární kompozici.³³² Pohybem

³²⁴ Wassily Kandinsky, *Bod- Linie - Plocha*, z německého originálu přeložila Anita Pelánová, Praha 2000, s. 51.

³²⁵ Ibidem, s. 88 – 89.

³²⁶ Ibidem, zvl. s. 77 – 89.

³²⁷ Ibidem, s. 61.

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ Ibidem, s. 91.

³³⁰ V soudobé hudbě a tanci se rozvíjely podobné přístupy. Viz zároveň impuls z oblasti ruského lidového tance a původních rituálů v Stravinského (1882 – 1971) *Svěcení jara (Le Sacre du Printemps)*, premiéra v pařížském divadle *Théâtre des Champs-Élysées* v dubnu 1913). K tomu viz také velkoformátová díla Henriho Matisse *Tanec (La Danse)* a *Hudba (La Musique)* z roku 1910.

³³¹ Kandinsky, *Bod - Linie – Plocha* (pozn. 324), s. 90.

³³² Ibidem, s. 90.

v konkrétním prostoru a času se tak původně dvourozměrná malířská čára či linka „osvobozuje“ a získává trojdimenzionální charakter.

Kandinsky se v kontextu své teorie blíže věnoval tanečním pohybům předních avantgardních dobových umělců, jako byli původem ruský tanečník a choreograf Alexander Sacharov (1886 – 1963) nebo německá tanečnice Greta Paluccová (1902 – 1993).³³³ Taneční tvorbě Greta Paluccové Kandinsky věnoval také jeden ze svých esejů z roku 1926,³³⁴ ve kterém publikoval také studii *Bod-Line-Plocha*. Kandinsky převedl některé základní taneční pohyby umělkyně do jednoduchých lineárních kreseb. V textu zdůraznil význam fotografických záznamů tance, které umožňují lépe porozumět postupnému organickému budování celé (taneční, lineární) kompozice, včetně přechodových fází, které pouhým okem nemůžeme zachytit.³³⁵

³³³ Ibidem.

³³⁴ V anglické verzi viz Kenneth C. Lindsay – Peter Vergo (pozn. 318), s. 519 – 523.

³³⁵ Ibidem, s. 522.

Podoby ticha na okraji kruhu

Pohyb, dynamiku a *vnitřní znění* Kandinsky vztahoval také k působení barev, které pro něj představovaly základ malířské tvorby. Podle Kandinského barvy na člověka nepůsobí pouze fyzicky, ale mají také svou vnitřní psychickou sílu, která proniká až do duše. Podrobně se věnuje charakteristice základních skupin barev i jednotlivým barvám a jejich účinkům na divákovu psychiku.³³⁶

Konečnou podobu Kandinského systému základních barev, rozdělených podle protikladů do tří párů, symbolizuje velký kruh. Kandinsky tento kruh popisuje jako hada zakousnutého do vlastního ocasu, který pro něj představuje symbol věčnosti a nesmrtelnosti.³³⁷ Napravo a nalevo od tohoto kruhu se nacházejí dvě krajní barvy černá a bílá, které představují dvě velké podoby ticha a nicoty,³³⁸ symbolizují smrt a zrození. Kandinsky v této souvislosti upozorňuje také na rozdíly vnímání bílé v západním a čínském (asijském) prostředí, kde právě bílá tradičně symbolizuje smrt a smutek.³³⁹

V bílé můžeme podle Kandinského spatřovat „*symbol světa[...]* Tento svět se rozkládá v nebeských výšinách, z nichž nedolehne ani jediný zvuk. Slyšíme jen veliké ticho[...].“³⁴⁰ Toto ticho zní jako nicota, která je ještě v prenatalním stavu, před okamžikem svého zrození.³⁴¹ Černá barva je mrtvá nicota, která už není schopna další proměny. Je to definitivní uzavření kruhu, představuje „*věčné a beznadějné prázdno*.“³⁴² Hudebním protějškem černé je „*poslední definitivní pauza, po níž už následuje něco úplně jiného, po níž se zrodí úplně nový svět[...]*.“³⁴³

³³⁶ Kandinsky ve své teorii barev a barevných vztahů navázal zejména na Goethovu *Teorii barev* (*Zur Farbenlehre*, první vydání Tübingen 1810). Petr Wittlich v této souvislosti upozornil také na Kandinského zájem o berlínskou přednášku Rudolfa Steinera z roku 1908 nazvanou *Slunce, Měsíc a Hvězdy*, ve které Steiner mimo jiné rozvíjel Goethovu studii. Steiner zdůraznil duchovní vztah světla a barev. Zaměřil se na symboliku světla vycházejícího ze Slunce, kterou vnímal v hlubší, duchovní rovině. Tato sluneční energie údajně vytvořila také lidské oko jako orgán, který má proto schopnosti vnímat duchovní poselství. Viz Petr Wittlich, Kandinského kopernikánský obrat, in: Wassily Kandinsky, *O duchovnosti* (pozn. 296), s. 129.

³³⁷ Kandinsky, *O duchovnosti* (pozn. 296) s. 82.

³³⁸ Ibidem.

³³⁹ V současné světové literatuře tematizuje bílou barvu jako symbol smutku, smrti, ale zároveň naděje a vzkříšení slavná jihokorejská autorka Han Kang (nar. 1970) v novele *Bílá kniha* (v češtině vydal Odeon roku 2019). V knize, vznikající ve Varšavě, autorka propojila text a vizuální stránku, aby konfrontovala prostřednictvím symboliky bílé barvy nejen dějiny druhé světové války, ale také vlastní rodinné i osobní zkušenosti.

³⁴⁰ Kandinsky, *O duchovnosti* (pozn. 296), s. 75 – 76.

³⁴¹ Ibidem, s. 76.

³⁴² Ibidem.

³⁴³ Ibidem. Petr Wittlich upozorňuje v souvislosti s Kandinského pojetím černé a bílé barvy opět na Goethovu symboliku protikladů světla a tmy, kdy se barvy rozzáří až po kontaktu paprsků světla s temnotou. Petr Wittlich, Kandinského kopernikánský obrat, in: Wassily Kandinsky, *O duchovnosti* (pozn. 296), s. 131.

I když černá podle Kandinského představuje tiché, mrtvé tělo, kterého život již vyhasl, přesto je schopna „rozeznít a rozjásat dokonce i barvy, jež samy o sobě znějí jen velmi slabě.“³⁴⁴

Problematicku prázdného prostoru v kontextu malířského díla, koncepci ticha (vnitřní polyfonie) a vnitřního působení barev ve vztahu k tvaru kruhu Kandinsky tematizoval také v mnohem pozdější esejí *Prázdné plátno* z roku 1935, ve které se v lyrické, až poetické rovině vrátil k některým svým předchozím myšlenkám.³⁴⁵ Hned v úvodních řádcích Kandinsky charakterizuje prázdné plátno jako tiché, lhostejné, téměř netečné.³⁴⁶ Ve skutečnosti je však pravým opakem, je nabitě napětím, tisícem tichých hlasů, plných očekávání. Prázdné plátno zároveň nesnese žádnou faleš, ta v něm vyvolává nesnesitelný, pronikavý vřiskot. Úžasné je podle Kandinského takovéto prázdné plátno, mnohem krásnější než některá malířská díla.³⁴⁷ Podobnou poctu umělec skládá také dynamické malířské linii nebo malířskému bodu.

V následujících řádcích Kandinsky tematizuje také další svůj oblíbený motiv kruhu a to v podobě **černého kruhu**, který pro něj symbolizuje vzdálený hrom, svět sám pro sebe, je chladný, nestará se o nic jiného, je uzavřený do sebe.³⁴⁸ Naproti tomu staví **červený kruh**, symbolizující vášně, pohyb, dynamiku, rozpínání, hrom a blesk propojený v jedno.

Kandinsky uzavírá esej výrokem, že malba je syntetickou jednotou všech svých částí.³⁴⁹ Skutečná malířská akce se nemá odehrávat na povrchu plátna, ale někde ve vnitřním „iluzorním“ prostoru. Prostřednictvím „lži“ (tj. abstrakce), musí v malířském díle promluvit pravda.³⁵⁰

³⁴⁴ Kandinsky (pozn. 296), s. 76.

³⁴⁵ Esej byla původně publikována ve francouzštině pod názvem *Toile vide* v periodiku *Cahiers d'Art*.

³⁴⁶ Wassily Kandinsky, *Empty Canvas*, in: Kenneth C. Lindsay – Peter Vergo (pozn. 318), s. 780.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*, s. 781.

³⁴⁹ *Ibidem*, s. 782.

³⁵⁰ *Ibidem*, s. 783.

Sólo dynamické čáry

V mnoha směrech obdobné výtvarné a teoretické problémy v této době řešil také **František Kupka**. Jak upozornila Ludmila Vachtová, jedním z určujících principů Kupkovy tvorby se stala fascinace pohybem. Postupně přecházel od figurálního znázornění tance, vlnění těl nebo rotace předmětů v prostoru k abstrakci základních zákonitostí pohybu.³⁵¹ Nejznámějším příkladem je v tomto směru mnohokrát analyzovaný přerod staticky pojednaného výjevu *Děvčátka s míčem* z roku 1908, v dynamické, abstraktní studii lineárních vztahů, kdy pohyb míče postupně splynul s pohybem lidského těla. Tyto studie vyvrcholily v jednom z přelomových Kupkových děl – v olejomalbě *Amorfa – Dvoubarevná fuga* z roku 1912,³⁵² kdy se umělec již zcela oprostil od realistického znázornění akce těla a rotujícího předmětu ve prospěch komplexního pohybu dynamických křivek v prostoru malířského díla. Vachtová také zdůrazňuje, že Kupka v tomto stádiu již navíc překonal původní ornamentální pojetí lineárních tvarů a proto mohl v *Amorfě* dospět k monumentalizaci pohybu, kdy se podle autorky „prvotní nevinná hra s barevným míčem dostává do kosmických proporcí zásadních vztahů a sil.“³⁵³

Banální každodenní námět tak v tomto klíčovém díle zároveň získává nové metafyzické rozměry. Pohyb kruhovitěho tělesa, který se stane trvalou součástí Kupkova uměleckého zájmu, se zde neprolíná pouze s umělcovými zájmy o vědné obory, jako jsou biologie, fyzika nebo astronomie, ale také s jeho fascinací hermetickými naukami.³⁵⁴ Vachtová v této souvislosti upozorňuje například na olejomalbu *První krok*,³⁵⁵ zachycující rotující vesmírná tělesa nebo satelity. Autorka popisuje kroužení jednotlivých vesmírných objektů i souhru jejich pohybů následovně:

³⁵¹ Ludmila Vachtová, *František Kupka*, Praha 1968, s. 63.

³⁵² František Kupka, *Amorfa – Dvoubarevná fuga*, 1912, olej na plátně, 211 x 220 cm, Národní galerie v Praze. Obraz byl poprvé vystaven v roce 1912 v rámci pařížského *Podzimního salonu*. V díle se setkává hned několik symbolických rovin, včetně abstraktní hudební složky, která působí v propojení s malířskými tvary a barvami. K tomu viz recentní studii Anna-Maria von Bonsdorff, *Zvuková abstrakce – hudba, barva a spiritualita*, in: Anna Pravdová – Markéta Theinhardt (ed.), *František Kupka 1871 – 1957*, výstavní katalog Národní galerie v Praze 2018, s. 80.

³⁵³ Vachtová (pozn. 351), s. 63.

³⁵⁴ Kupka se prostřednictvím spojení moderní vědy, hermetiky, zkoumáním různých historických, kulturních a uměleckých zdrojů, včetně mimoevropských, snažil vytvořit vizi kosmické pravdy a jednoty. K tomu viz Jaroslav Anděl – Dorothy Kosinska (ed.), *František Kupka: průkopník abstrakce, malíř kosmu*, Ostfildern-Ruit 1997, s. 17, s. 38.

³⁵⁵ František Kupka, *První krok*, 1909 – 1911, olej na plátně, 83,5 x 130 cm, The Museum of Modern Art, New York.

„Oddělené, uzavřené geometrické jednotky se propojují, navazují jedna na druhou, plynou – i když to není pohyb zcela pravidelný – přecházejí z jedné fáze do druhé.“³⁵⁶

Vnitřní pohyb přírody

Pro Kupku představovala problematika pohybu v uměleckém díle zásadní prostředek jak co nejobjektivněji zachytit podstatu nepřetržitého přírodního dění. Proces přírodního tvoření (*La Création*) Kupka vnímá jako složitý vnitřní pohyb a dynamismus, když píše, že: „V přírodě je vše v pohybu, ať pozorovatelném, nebo neviditelném.“³⁵⁷ Malíř se však v umělecké tvorbě nemůže přírodnímu tvoření přiblížit nápodobou, jeho umělecká činnost musí představovat originální paralelu přírodního dění, „novou nebo druhou přírodu.“³⁵⁸

Jedním ze základních formálních prostředků jak v uměleckém díle rekonstruovat přírodní tvoření je podle Kupky rozvíjení možností dynamické malířské čáry.³⁵⁹ Ludmila Vachtová v tomto kontextu vyděluje samostatnou skupinu Kupkových děl, které nazývá *Příběhy tvarů a barev*. Tato díla mají podle Vachtové za cíl „důkladnou analýzu jednotlivých komponent“, která představuje zkušební materiál pro další syntézy.³⁶⁰ Jedním ze zásadních tvarů této skupiny je právě osamostatněná rytmizovaná linie.³⁶¹ Na pařížském *Salonu nezávislých* roku 1913 Kupka vystavil obraz *Sólo hnědé čáry* (1912 -13),³⁶² který byl prezentován v sále číslo XLV v rámci sekce „orfických obrazů“. Dominantním tématem díla je pohyb monumentální hnědé čáry, rozvíjející se samostatně ve volném prostoru a propojující levou a pravou část obrazu, vyplněnou překrývajícími se geometrickými útvary.³⁶³

Kupka téma dynamické čáry, pohybující se dle časové posloupnosti v prostoru uměleckého díla,³⁶⁴ dále rozvíjel především v menších formátech, v kvaších nebo grafických listech, jako například v dřevorytu *Promenáda bílé čáry* (1920, 32 x 25 cm) nebo v kvaších

³⁵⁶ Vachtová (pozn. 351), s. 63.

³⁵⁷ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, přeložila Věra Urbanová, Praha 1999, s. 41.

³⁵⁸ V této souvislosti upozorňuje Karel Srp na Kupkovu inspiraci v oblasti islámského umění. Podle Srpa pro Kupku islámské umění představovalo vzor kultury, která překonala empirické napodobení přírody. Viz Karel Srp, *František Kupka - geometrie myšlenek*, V Řevnicích 2012, s. 31- 32.

³⁵⁹ Karel Srp se zde věnuje také problematice arabesky, kterou Kupka odmítal označit za dekorativní. Ornament znamenal původně v řečtině vesmír. Arabeska se tak pro Kupku stala nosným příkladem uměleckého vyjádření, jímž lze obnovit přímý kontakt s univerzem. Ibidem, s. 32.

³⁶⁰ Vachtová (pozn. 351), s. 135.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² František Kupka, *Sólo hnědé čáry*, 1912 – 1913, olej na plátně, 70 x 115 cm, Národní galerie v Praze.

³⁶³ Již samotný název díla *Sólo hnědé čáry* opět odkazuje ke spojitosti s hudbou a také tanečním pohybem. Viz Vachtová (pozn. 351), s. 135 – 136.

³⁶⁴ Kupka, *Tvoření* (pozn. 357), s. 45.

Bílé rytmy na černém (1920, 30 x 42cm) a *Kaligrafie* (1920, 25 x 20 cm).³⁶⁵ Ludmila Vachtová tuto skupinu děl označuje termínem „čisté kaligrafie gesta.“³⁶⁶ Kupka se zde podle Vachtové sice přiblížil určitým kaligrafickým postupům v rámci práce s lineární kompozicí, ale nikdy důsledně nerozvíjel problematiku kaligrafického písma a znaku v jeho sémantickém významu.³⁶⁷

Problematicke čáry a malířského tahu se Kupka věnoval také v samostatných podkapitolách teoretické studie *Tvoření v umění výtvarném* (první vydání ve francouzštině v roce 1914 pod názvem *La Création dans les arts plastiques*, první české vydání roku 1923), kde mimo jiné reflektoval své postřehy z oblasti japonského nebo čínského umění. Hned v úvodu kapitoly *Čára (Linie)* Kupka zdůrazňuje, že čára je „z nejdůležitějších činitelů v našem pojetí plastických útvarů. Skoro bychom mohli říci, že odpovídá gestu kapelníka orchestru, ovládajíc hmotnou přítomnost rozloh.“³⁶⁸ Imaginární, neviditelnou čáru umělec vnímá také v kontextu vnitřních lidských vizí a obrazů, které jsou často nesouvislé, někdy se vzájemně pronikají, v jiných případech jsou naopak daleko a odloučeny. Možností, jak tyto nesourodé, fragmentární vnitřní vize ohraničit a učinit je hmatatelnými, představuje podle Kupky činnost, když si čtáme „v duchu čáry, abychom spojili viděné fragmenty, abychom je stmelili v celek.“³⁶⁹ Kupka však v zápětí upozorňuje, že někdy vnitřní vize nelze uspořádat do srozumitelných organických celků. V tomto případě imaginární čáry slouží jako „stereoskopické mosty, které „zprostředkovávají přechod od jednoho komplexu vize k druhému.“³⁷⁰

Když se umělec snaží dát svým vizím vnitřního světa konečnou (hmotnou) podobu v uměleckém díle, musí je propojovat také se soustavou různých tělesných poloh a pohybů.³⁷¹ Hmotnou soustavu malířského díla tak řídí síť linií, určujících vztahy mezi různými polohami v prostoru nebo ve světle malířského díla.³⁷²

Kupka vyděluje několik hlavních typů linií, které též vnímá v kontextu různých spirituálních významů. Například **vertikála** (kolmice) „je páteří života v prostoru[...].“³⁷³ **Horizontála**, to je *roditelka, Gáia*. [...] Horizontála symbolizuje výraz klidu, „budí v nás

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Ibidem, s. 136.

³⁶⁷ Vachtová zde upozorňuje pouze na jedno Kupkovo dílo nazvané *Grafity* (1926, olej na plátně, 70 x 70 cm), které se dotýká určitých sémantických významů. Jedná se ale o dílo ojedinělé, které již umělec dále nerozvíjel. Viz Vachtová (pozn. 351), s. 136.

³⁶⁸ Kupka, *Tvoření* (pozn. 357), s. 118.

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ Ibidem, s. 119.

³⁷¹ Ibidem, s. 123.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Ibidem, s. 126.

představu nehybnosti věcí ležících, postavených, pomalých, odpočinku, horizontu, cesty.“³⁷⁴

Ke kontrastnímu působení vertikály a horizontály v rámci malířského díla Kupka uvádí vlastní „postřeh“ z oblasti čínského malířství. Ptá se, „*proč se Číňané vyhýbají ve svých malbách horizontálním liniím a kladou všude do zobrazených budov úhlopříčny?*“ Odpověď je velice lyrická, když autor konstatuje, že je to proto „*Poněvadž jsou Nebešťané, jejichž horizont je vysoký, vidí všechno shora, „z nebe“.*“³⁷⁵

Kupka dále uvádí, že vedle přímých linií existují také křivky, „*jež čím jsou zvlněnější, tím jsou hmotnější. Jsou pro zrak nárazkou na posloupnost, oko je sleduje jako pohybující se hady, jsou tedy výrazem veličiny času. [...] A čím jsou záhyby křivější, tím jsou hovornější, ba žvatlavější.*“³⁷⁶

V následující podkapitole se Kupka věnuje základní charakteristice malířského tahu. Mimo jiné si všímá spojitosti fyzické aktivity těla a celkových fyziologických procesů při provádění tahů. Kupka dává v tomto směru za vzor přístup japonských malířů (kaligrafů), u kterých si všímá, že při tvorbě dodržují přesná pravidla tělesného pohybu a zejména správného dýchání:

*„Hle, o čem jsme my na Západě ani nepřemýšleli! A přece jistě jednou k tomu obrátíme zření. Provádění tahů závisí zřejmě na tělesné činnosti svalové[...]. Proto dýchání a zvláště podstatné složení krve má tu velmi závažnou úlohu. Všechny tyto okolnosti určují charakter a výraznost tahů, jež provádíme.“*³⁷⁷

Tah je pro Kupku „*základním prvkem plastického výrazu*“. Jeho prapočátky nalézá již v pokusech „*primitivních předků*“³⁷⁸, ale je vhodný také „*k projevům i nejvyšších oblastí ducha [...]. Pro výtvarného umělce je (tah) útvarem v reprezentativních obrazech výrazových prostředků a mluvčím všech odstínů a tajů událostí, jež se odehrávají ve vnitřní cele umělcova nitrozření. Ať je mluvčím aristokratické běli a černi*“³⁷⁹, ať je slabikou z primitivních rytin do

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ Ibidem.

³⁷⁶ Ibidem, s. 126 – 127.

³⁷⁷ Ibidem, s. 128.

³⁷⁸ Ibidem, s. 130.

³⁷⁹ Zde opět reflektována symbolika černé barvy, které se Kupka věnoval dlouhodobě, již v symbolistní rovině v dílech s námětem *Cesty ticha*, a později ji rozvíjel také ve své abstraktní tvorbě. K problematice viz zejména studii Pierre Brullé, Černobílé vyprávění, in: Anna Pravdová – Markéta Theinhardt (ed.), *František Kupka 1871 – 1957*, výstavní katalog Národní galerie v Praze 2018, s. 138 – 156. K pojetí prázdného (černého) prostoru v kontextu Matissova díla a jeho možných inspirací v Kupkově tvorbě viz také Karel Srp (pozn. 358), s. 180 – 183.

dřeva, nebo ať je písmem abecedy čínské, arabské či řecké – chvěje se svým vlastním životem, a nechť je jeho existence jakákoliv, vždy něco znamená.“³⁸⁰

Z okna jedoucího vlaku

V tomto kontextu je důležité upozornit, že Kupka charakterizoval samotný princip výtvarného vyjadřování jako „*jakési písmo, jež má být rozlušťeno totožností tvarů a jejich vzájemným vztahem[...]*“.³⁸¹ *Dílo malované nebo modelované je skutečností samo o sobě, jeho úlohou je učinit viditelným, co se děje na filmu umělcovy vize.*“³⁸² Vnitřní umělcovy představy tak Kupka přirovnává k filmovému obrazu. Fotoaparát nebo kinematograf pro něj zároveň představují paralelu malířova přístupu při zachycování přírodních procesů. Kupka zdůrazňuje, že malíř musí jednat „*tak rychle jako fotografický aparát[...]*nebo jako kinematograf – či ostatně jako sama sítnice -, chce-li zachytit dojmy po sobě následující.“³⁸³

Význam filmového obrazu a pohybu v Kupkově tvorbě velmi podnětně zpracoval v jedné ze svých studií Vojtěch Lahoda.³⁸⁴ Lahoda zdůrazňuje význam kinetického zážitku v širším kontextu Kupkova díla, přirovnává jej k umělcovu zážitku pozorování přírody z okna jedoucího vlaku, kdy ubíhající pásy krajiny působí jako pohyblivý film.³⁸⁵

Velmi zajímavý je v tomto směru Lahodův příměr filmového pásu ke Kupkově velkolepé rané sérii ilustrací pro šestisvazkovou encyklopedickou historii člověka Eliséea Recluse *L'Homme et la Terre* (Člověk a země) z roku 1905. Lahoda tuto sérii výjevů, zachycujících různé světové lidské archetypy a situace, charakterizuje jako dobové panoramatické pojednání o historii člověka, jako jakýsi film lidstva. Film je médiem časovosti, následností, sekvencí, jedná se o nepřetržitý tok vizuality, které zde plně podporují Kupkovo oblíbené téma, rytmus historie.³⁸⁶

³⁸⁰ Kupka, *Tvoření* (pozn. 357), s. 130-131.

³⁸¹ Kupka, *Tvoření* (pozn. 357), s. 102.

³⁸² Ibidem.

³⁸³ Ibidem, s. 42.

³⁸⁴ Vojtěch Lahoda, František Kupka a česká avantgarda: „nebezpečí muzikálnosti“ a „kinografie“, in: Helena Musilová (ed.), *František Kupka: cesta k Amorfě: Kupkovy salony 1899 - 1913*, Národní galerie v Praze 2012, s. 93.

³⁸⁵ Ibidem, s. 89. Lahoda velmi podnětně charakterizuje v kontextu Kupkova chápání filmového pohybu a obrazu v procesu vlastní tvorby, také jeho dlouhodobé nepochopení v českém uměleckém prostředí. Uvádí zde Teigeho představu „kinografie“, vyjádřenou v rámci *Manifestu poetismu* v roce 1928 a také významnou Teigeho publikaci *K estetice filmu – dynamický obraz, dynamická grafika, dynamické malířství* z roku 1929, která však vznikala nezávisle na Kupkových teoriích. Lahoda zdůrazňuje, že Teige nedokázal pochopit význam kinematografické hodnoty v Kupkově díle. Viz zejména s. 87 – 88.

³⁸⁶ Ibidem, s. 94. Význam filmu pro dobové umění Lahoda připomíná také v kontextu suprematické tvorby Kazimira Maleviče.

5. Ohlasy východoasijské kaligrafie v poválečném umění

Začátek nulté hodiny

„Zero je ticho. Zero je začátek. Zero je okrouhlé. Zero se točí[...]"³⁸⁷

Jak již bylo několikrát zmíněno, Kandinsky ani Kupka nedospěli k výtvarnému vyjádření znaku, znakového písma, i když dlouhodobě řešili problematiku malířské linie a dynamiky tahu. V předválečných a válečných letech se však objevilo několik výrazných děl, aktualizujících problematiku znaku jako archetypálního piktografického výjevu, který často vystupoval v symbolické rovině předtuchy nebo traumat války. Zmíníme zde alespoň v náznaku tematiku groteskních a zároveň obludných bytostí Joana Miróa (1893 – 1983),³⁸⁸ nebo díla André Massona, vyjadřující v prudkých, dynamických znakových a kaligrafických lineárních variacích šílenství a brutalitu zabíjení.³⁸⁹

Avšak teprve poválečné období, zejména v souvislosti s rozvojem abstraktního umění a zkoumáním možností informelního znaku, naplno rozvinulo zájem o inspirace v oblasti kaligrafie a čínského (japonského) znakového písma. Zájem umělců o východoasijské umění souvisel také se snahami o celkovou obnovu poválečné globální umělecké scény. Mnozí se domnívali, že již není možné přímo navazovat na předválečné umělecké směry a snažili se o hledání zcela nového výchozího bodu.³⁹⁰ Právě tento nový, nultý začátek se stal charakteristickým východiskem poválečných uměleckých skupin a hnutí jako byla například nizozemská skupina *Nul*,³⁹¹ nebo mezinárodní umělecké hnutí ZERO³⁹², a to nejen v rovině

³⁸⁷ Překlad je můj. Věty v německém originálu: „Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich...“ Jedná se o úvodní věty manifestu mezinárodní umělecké skupiny ZERO z roku 1963. Skupinu založili v roce 1958 v Düsseldorfu Otto Piene a Heinz Mack. V roce 1961 se ke skupině připojil Günter Uecker.

³⁸⁸ Jiří Padrt v souvislosti s Miróovou tvorbou koncem třicátých let mluví o „krutosti imaginace“, kdy se umělec často vyjadřuje prostřednictvím repertoáru tvarů „inspirovanými představami přírodní biologické krutosti“. Viz Jiří Padrt, *Joan Miró*, Praha 1967, s. 35.

³⁸⁹ Viz v tomto tematickém kontextu zejména Massonův obraz *The Kill*, 1944, olej na plátně, 55,2 x 67,9 cm, Museum of Modern Art New York.

³⁹⁰ Viz zejména katalog Éric de Chassey – Sylvie Ramond (ed.), *Répartir a zéro: comme si la peinture n'avait jamais existé*, Lyon – Paris 2008. Do katalogu byla zahrnuta také tvorba Josefa Istlera, který zejména v menších grafických formátech intenzivně řešil možnosti propojení surrealistické automatické kresby a znakového vyjádření. Istler se v těchto přístupech výrazně přibližoval tematice některých západoevropských poválečných skupin a tématům informelu. K tomu viz Marie Klimešová, *Roky ve dnech. České umění 1945 – 1957*. Řevnice 2010, s. 74.

³⁹¹ Skupina *Nul* byla založena v roce 1961 v Amsterdamu a svou činnost rozvíjela mezi lety 1961 až 1966. Důležité byly také mezinárodní přesahy a kontakty této skupiny. V roce 1965 uspořádali mezinárodní výstavu v Stedelijk Museum v Amsterdamu, které se zúčastnilo také několik japonských umělců z okruhu poválečného japonského hnutí *Gutai* včetně dnes světově proslulé japonské umělkyně Kusama Jajoi (Kusama Yayoi, nar. 1929). Ke kontaktům skupiny *Nul* a umělců hnutí *Gutai* viz například studii Yamamoto Atsuo,

metodologické, ale také v podobě formálních, vizuálních odkazů na symboliku nuly nebo kruhu, prozrazujících zřetelné inspirace v oblasti východoasijského myšlení a umění. (obr. 4).³⁹³

K pocitům intelektuálů a umělců, působících po druhé světové válce, se výstižně vyjádřil **Jindřich Chalupecký** (1910 – 1990) v úvodu ke své knize esejů *Umění dnes*. Novou situaci ve světovém umění chápal v určitém protikladu k přístupům předválečného umění:

*„Avantgarda po druhé světové válce nesdílí však už ze sociální hry nic. Co válka po sobě zanechala, je především hrůza ze společenské a dějinné skutečnosti. Ani už otrásl světem nechce umělec, protestovat proti němu, ukázat jeho pravou tvář – ostatně svět už dávno přerostl všechny síly básnické představivosti.“*³⁹⁴

Chalupecký se domnívá, že *„jediné co zbývá, je uzavřít se do sebe a hledat poslední a nevývratnou už jistotu docela až na dně sebe sama, vydat se opět bez výhrad onomu „vnitřnímu hlasu“, který vedl kdysi abstraktní expresionisty a dadaisty k nejasnému, neurčitému tušení, zdvihajícímu se pomalu z hloubi a rozprostírajícímu se ve vědomí.“*³⁹⁵

Francouzský umělecký kritik a teoretik **Michel Tapié** (1909 – 1987) ve své vlivné studii *Un art autre (Jiné umění)* z roku 1952 vyzdvihl nové abstrahující umělecké přístupy, založené na improvizaci a gestických projevech.³⁹⁶ Také zdůraznil absolutní rozchod soudobého umění s minulostí a tradicí ve prospěch bezprostřednosti a spontánnosti v umění. Skuteční tvůrci se podle Tapiého musí vyjadřovat prostřednictvím magie, návalu emocí a absolutní extáze. Soudobou cestu k novému (jinému) umění dokonce přirovnal k obtížím a strádáním, které zažil ve svých mystických prožitcích Svatý Jan od Kříže (1542 – 1591).³⁹⁷ Podle Tapiého již nejsou pro soudobé umění zajímavá hnutí, ale autentická tvorba jednotlivých umělců. Tito jednotlivci nám podle autora ukazují, že existuje nový, jiný svět,

ZERO/Gutai/ZERO, in: Colin Huizing – Tijds Visser (ed.), *nul = 0: The Dutch Nul Group in an International Context*, Stedelijk Museum Schiedam 2011, s. 76 – 83.

³⁹² Zde je však třeba zdůraznit, že skupina kromě zájmu o poválečné inspirace v oblasti zenového myšlení, výrazně navazovala ve snaze o syntézu prostoru, pohybu a světla v uměleckém díle, také na meziválečné dědictví Bauhausu, a to zejména na konstruktivistické a kinetické přístupy László Moholy-Nagye (1895 – 1946).

³⁹³ Podobné tendence se objevily také v japonském poválečném umění, kde před vznikem hnutí *Gutai* také působila v letech 1952 až 1955 skupina ZERO. Podrobněji viz Huizing – Visser (pozn. 391), s. 77.

³⁹⁴ Jindřich Chalupecký, *Umění dnes*, Praha 1966, s. 20.

³⁹⁵ Ibidem.

³⁹⁶ V této studii Tapié poprvé užil termín *art informel (informelní umění)*

³⁹⁷ Michel Tapié, „A New Beyond“, 1952, in: Hershel Browning Chipp (ed.), *Theories of Modern Art: a source book by artists and critics*, Berkeley – Los Angeles 1968, s. 603.

umožňující přechod od konečného k intuitivnímu a nekonečnému.³⁹⁸ Upozornil také na význam informelního znaku pro soudobé umění, který podle něj doslova vybuchuje v prudkosti transcendentní kaligrafie.³⁹⁹

Jedním z nejradikálnějších prostředků, jak propojit expresivní lineární „kaligrafické“ projevy, básnické vyjádření, a nové přístupy k umělecké tvorbě, bylo užívání halucinogenních drog, jak o tom svědčí například část tvorby Henriho Michauxa. Jak jsem již několikrát zdůraznila v předchozích kapitolách, Michaux se dlouhodobě věnoval problematice čínského znakového písma a kaligrafie⁴⁰⁰ a to také v kontextu vlastní kreslířské a básnické tvorby.⁴⁰¹ V rámci snahy proniknout k nejhlubším základům tohoto uměleckého přístupu, tvořil v průběhu padesátých let pravidelně pod vlivem meskalinu a mezi roky 1956 až 1959 publikoval tři sbírky na téma experimentů s touto halucinogenní látkou.

V roce 1956 vyšla sbírka *Misérable Miracle (Bídny zázrak)*, reflektující výsledky těchto umělcových přístupů k tvorbě, ke které napsal předmluvu mexický básník **Octavio Paz** (1914 – 1998), pozdější laureát Nobelovy ceny za literaturu z roku 1990.⁴⁰² Paz v předmluvě vysvětluje, že Michauxovu poetickou a výtvarnou tvorbu je třeba chápat jako určitý komplex. Údajně zejména pod vlivem meskalinu dochází k procesu, kdy se básnická slova a abstrahující lineární kresby nedají rozdělit na původní komponenty, ale tvoří kompaktní celek. Formy, myšlenky a pocity se zde navzájem proplétají. Rytmus a pohyb linií připomíná hudební záznam, ve skutečnosti se však podle Paze jedná především o zachycení vírů, šrámu a různých prolínání samotného bytí.⁴⁰³ Pohyb linií vytváří znaky a formy, které se ocitají na půli cesty mezi ideografem a magickým znamením.⁴⁰⁴

Sám Michaux popsal pocity při tvorbě po požití meskalinu následovně:

„Všechno začíná vibrací. Nepostřehnutelný pohyb, který se zrychluje minutu od minuty. Vítr, dlouhý skučivý pískot, bičující hurikán, proud tváří, forem, linií. Všechno padá,

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ Viz Harrison – Wood (pozn. 48), s. 631

⁴⁰⁰ Michaux ještě v roce 1975 publikoval na toto téma esejistickou studii *Idéogrammes en Chine*, kde složil umělecký holt čínskému znaku a umění kaligrafie, které inspirovaly jeho celoživotní výtvarné a poetické dílo.

⁴⁰¹ Vytvářel mimo jiné básně inspirované grafickou tvorbou slavného čínsko-francouzského abstraktního umělce Čao Wu-tiho (Zhao Wuji, 趙無極, 1920 – 2013), jeho jméno známé na Západě v přepisu jako Zao Wou-ki, který působil od konce čtyřicátých let ve Francii. K tomu viz v českém překladu dvě básně, které Michaux označil jako **čtení** litografií Čao Wu-tiho. Henri Michaux, *Tvář se ztracenými ústy*, přeložil Jan Vladislav, Praha 2014, s. 78 – 79.

⁴⁰² Sám Paz byl ve své tvorbě výrazně inspirován japonskou a čínskou poetickou tradicí. K tomu viz například kolektivní monografii Roberto Cantú (ed.), *The Willow and the Spiral: Essays on Octavio Paz and the Poetic Imagination*, Newcastle upon Tyne 2014.

⁴⁰³ Henri Michaux, *Misérable Miracle*, předmluva Octavio Paz, New York 2002, s. v.

⁴⁰⁴ Ibidem, s. v a vi.

*žene se vpřed, stoupá, mizí, znovu se objevuje. Závrativé odpařování a kondenzace. Bubliny, další bubliny, oblázky, kamínky. Skalnaté útesy plynu. Čáry, které se kříží, setkávání řek, nekonečná rozvětvení, meandry, delty, pouště, které krácejí, pouště, které létají“.*⁴⁰⁵

Experimenty s meskalinem zavedly Michauxe až do oblastí, které Paz označil jako démonické fáze experimentů, odhalující transhumánní eroticismus. Paz mluví o psychickém znásilnění, které otevřelo a rozšířilo nejtajnější části lidského bytí. Domnívá se, že tyto umělcovy zážitky nevycházely primárně z kontaktu s Erosem, ale spíše z mystické vize, zachycující prapůvodní chaos univerza. Vize chaosu představuje podle Paze jistý druh rituální lázně, regeneraci ponořením do prapůvodního pramene. Původní kultury, kam Paz řadí Řeky, ale také čínskou civilizaci a její taoistické myšlení, údajně neměly, na rozdíl od západní kultury, strach před tímto primordiálním kontaktem. Západ, který lpěl na mravnosti a morálce, izoloval člověka od této prapůvodní jednoty a tím jej vnitřně rozpůlil.⁴⁰⁶

Také mnoho poválečných uměleckých osobností ve Spojených státech hledalo inspiraci v oblasti východoasijského myšlení a umění, a to mimo jiné i ve snaze jasně se vymezit vůči evropské kultuře. Nadále převládal zájem o taoismus a zenový buddhismus, podporovaný plodnou publikační a přednáškovou činností D. T. Suzukiho. Jak však upozorňuje Dore Ashton, zájem o zen (a také o taoismus) u amerických (západních) umělců a spisovatelů vycházel nejen z obsahu, ale také z formálních principů. Mnohých zaujali krátké, stručné texty tradičních zenových a taoistických spisů, typické nelogickými zvraty a poetickými idiomy, působícími podobně jako bezprostřednost zenové tušové malby.⁴⁰⁷

Také zde hrála zásadní roli intuitivnost a až frenetické soustředění se na tvorbu. Například původní text ikonického amerického románu beatnické generace *Na cestě (On the Road)*, text vznikl již v roce 1951, první vydání roku 1957) napsal **Jack Kerouac** (1922 – 1969) za několik dní pod vlivem alkoholu a drog na třicet metrů dlouhý svitek japonského papíru. Kerouac usiloval o bezprostřední, intuitivní zachycení myšlenek v jedolitém literárním útvaru, proto jej při psaní na stroji omezovalo vkládání stále nových listů papíru.

⁴⁰⁵ Český překlad úryvku textu je můj. Anglický překlad francouzského originálu zní následovně: “*It all begins with a vibration. An imperceptible movement that accelerates minute by minute. Wind, a long screeching whistle, a lashing hurricane, a torrent of faces, forms, lines. Everything falling, rushing forward, ascending, disappearing, reappearing. A dizzying evaporation and condensation. Bubbles, more bubbles, pebbles, little stones. Rocky cliffs of gas. Lines that cross, rivers meeting, endless bifurcations, meanders, deltas, deserts that walk, deserts that fly.*” Viz Henri Michaux, *Misérable Miracle*, předmluva Octavio Paz, New York, s. vii.

⁴⁰⁶ Ibidem, s. ix.

⁴⁰⁷ Ashton (pozn. 62), s. 107.

Vyrobil si proto z japonských pruhů kreslicího papíru dlouhou roli,⁴⁰⁸ kterou v psacím stroji nepřetržitě posouval.⁴⁰⁹

Kerouac byl podobně jako další představitelé beatnické generace inspirován zenovým buddhismem, což se výrazně projevilo v celé jeho literární tvorbě.⁴¹⁰ Jak upozorňuje umělcův životopisec Gerald Nicosia, motiv cesty jako duchovního putování a vizionářského rituálu se stal ústředním tématem hned několika Kerouacových děl. Toto téma nejen navazovalo na starší americkou literární tradici,⁴¹¹ ale zároveň přineslo velmi důležité poválečné znovuzduchovnění Ameriky.⁴¹² V polovině padesátých let vznikla další Kerouacova novela *Dharmoví tuláci* (první vydání 1958), která zachycuje autorovo putování a výstup na kalifornskou horu Matterhorn, společně s básníkem, překladatelem a esejistou **Gary Snyderem** (nar. 1930) (v románu postava Japhyho Rydera), předním představitelem americké buddhistické tradice, propojující východoasijské myšlení s původními americkými kulturami a enviromentálními tématy.⁴¹³ Ústřední téma románu, meditativní putování (americkou) přírodou plně navázalo nejen na americkou tradici a západní inspirace zenovým myšlením, ale otevřelo také nové možnosti v umělecké a sociálním vnímání přírodního prostředí.⁴¹⁴

⁴⁰⁸ Svitek s originálním textem románu byl v roce 2001 zakoupen do soukromé sbírky amerického podnikatele Jima Irsaye.

⁴⁰⁹ Gerald Nicosia, *Memory babe: kritická biografie Jacka Kerouka*, Olomouc 1996, s. 304.

⁴¹⁰ Kerouac byl také vynikající básník, navázal mimo jiné na tradici americké formy haiku. Haiku se věnoval od poloviny padesátých let až do své smrti. V češtině vyšel v minulém roce reprezentativní překlad Kerouacových haiku. Viz Jack Kerouac, *Kniha haiku*, přeložil Petr Onufer, Praha 2019.

⁴¹¹ Nicosia (pozn. 409), s. 304.

⁴¹² Ibidem, s. 306.

⁴¹³ K tomu viz zejména Gary Snyder, *Hory a řeky bez konce*, z angl. originálu přeložil Luboš Snížek, Praha 2007.

⁴¹⁴ K problematice ekologie v kontextu buddhismu viz v českém jazyce Dušan Lužný, *Zelení bódhisattvové: sociálně a ekologicky angažovaný buddhismus*, Masarykova univerzita v Brně 2000.

Obr. 4 Manifest umělecké skupiny ZERO, 1963.



Zero
ist die Stille. Zero ist der
Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich.
Zero ist der Mond. Die Sonne ist Zero.
Zero ist weiss. Die Wüste Zero. Der Himmel
über Zero. Die Nacht - . Zero fließt. Das Auge
Zero. Nabel. Mund. Kuss. Die Milch ist rund. Die
Blume Zero der Vogel. Schweigend. Schwebend. Ich
esse Zero, ich trinke Zero, ich schlafe Zero, ich wache
Zero, ich liebe Zero. Zero ist schön. dynamo dynamo
dynamo. Die Bäume im Frühling, der Schnee, Feuer,
Wasser, Meer. Rot orange gelb grün indigo blau violett
Zero Zero Regenbogen. 4 3 2 1 Zero. Gold und
Silber, Schall und Rauch Wanderzirkus Zero.
Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang.
Zero ist rund. Zero ist
Zero

Zero der neue Idealismus

Původní nevinnost japonské kaligrafie

Poválečná léta představovala zlomové období také pro **japonské umění**, kde se záhy opět rozběhla debata mezi modernistickými přístupy a japonskou uměleckou tradicí. Tento diskurs podnítil na sklonku čtyřicátých a začátku padesátých let vznik několika uměleckých skupin, které se pokoušely aplikovat modernistické umělecké koncepty v rámci japonské tradice. Japonští umělci věřili, že moderní abstraktní umění vyjadřuje univerzální principy, oproštěné od všech nacionalistických tendencí, kulturních a estetických programů.⁴¹⁵ V tomto období nastal také velký rozvoj umění kaligrafie, bylo založeno několik kaligrafických skupin, které usilovaly o modernizaci kaligrafie v rámci soudobého globálního umění. Kaligrafie, jako základ japonského (východoasijského) umění, myšlení a poezie, se měla stát jedním z proudů světového informelního malířství.

Tento úkol byl velice nesnadný, a to hned z několika základních důvodů; tradiční kaligrafie má pevně daná základní média (štětec, papír, tuš) a je již ze své podstaty propojena se sémantickým významem čínských (japonských) znaků. I proto v předválečném Japonsku převládal názor, že kaligrafie nemůže být „modernizována“. Přesto se již od třicátých let objevovaly snahy o novátorské přístupy ke kaligrafii, naplno se však rozvinuly až ve čtyřicátých letech a pak v poválečném období.⁴¹⁶ Progresivní kaligrafické skupiny začaly zkoumat nová média a postupy, a co bylo zcela zásadní, začaly uvolňovat sémantické vazby na původní význam znaků, čímž získaly určitou nezávislost na psaném jazyce. Kaligrafický znak se tím do určité míry proměnil v abstraktní malířskou formu složenou z dynamických linií a kaligrafie se přiblížila moderní abstraktní malbě.⁴¹⁷

Po válce japonští umělci opět usilovali o výraznější kontakty se západním světem, někteří přesídlili v padesátých letech do Spojených států. Americká kulturní scéna sice byla hluboce zaujata tradičním východoasijským myšlením a kulturou, měla však minimální zájem o současné japonské umění.⁴¹⁸ Určitou výjimkou byla právě současná japonská kaligrafická tvorba.⁴¹⁹ V roce 1954 se v *Muzeu moderního umění (The Museum of Modern Art, MoMA)*

⁴¹⁵ Viz Nishida Kitaro, *An Inquiry into the Good*, New Haven 1990, vii – xxvii.

⁴¹⁶ K tomu podrobněji viz například Munroe (ed.), *Japanese art* (pozn. 67), s. 129.

⁴¹⁷ Ibidem.

⁴¹⁸ Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu, Hawaii University Press 2001, s. 22.

⁴¹⁹ Popularita východoasijského myšlení v evropském a americkém prostředí přispěla také k rostoucímu zájmu o tradiční čínské a japonské umění, včetně kaligrafických děl. To se projevilo mimo jiné v kontextu budování

v New Yorku uskutečnila skupinová výstava téměř čtyřiceti japonských současných kaligrafů.⁴²⁰ V tiskové zprávě z výstavy se píše, že se jedná o vůbec první výstavu tohoto druhu ve Spojených státech, která po svém uvedení v New Yorku bude putovat po dalších amerických městech.⁴²¹ Tisková zpráva charakterizuje vystavená díla jako ukázky současné japonské abstraktní kaligrafie, představující aktuální vývoj tohoto tradičního východoasijského umění. Autoři zprávy zdůrazňují, že na rozdíl od kaligrafické tradice, kde jsou umělecky provedené znaky zároveň nástrojem komunikace, se tito současní japonští kaligrafové zaměřují na piktorální kvalitu znaků a jejich sémantický význam je až druhořadý. Základem se stává experimentování s archaickými formami znakového písma, podobně jako západní umělci abstrahují tradiční figurální scénu nebo zátěže a nechávají pouze základní vizuální vodítka.⁴²²

Spolupráci s japonskými umělci rozvíjel v padesátých letech i Michel Tapié, který také spatřoval spřízněnost mezi uměním informelu a japonskou soudobou kaligrafickou tvorbou.⁴²³ Na jeho turné po Japonsku jej doprovázel také přední soudobý představitel francouzského informelu **Georges Mathieu** (1921 – 2012), kterého André Malraux dokonce v roce 1950 označil za prvního západního kaligrafa.⁴²⁴ Jeho dobově slavnou uměleckou performance v Ósace v roce 1957 sugestivně popsal ve své esejí o japonské kaligrafii také Adolf Hoffmeister, kterému se budu věnovat v následující kapitole této práce.

Jedním z výsledků této poválečné mezinárodní spolupráce v oblasti zájmu o kaligrafickou tvorbu je krátkometrážní 16 minutový film belgického umělce **Pierra Alechinskyho** (nar. 1927) z roku 1955 nazvaný *Japonská kaligrafie (Calligraphie japonaise)*.⁴²⁵ Film představuje ve výrazně lyrické podobě tradici i současnost umění japonské kaligrafie, jak ji vnímal soudobý evropský umělec. Úvod nabízí záběry na japonské ulice, plné nápisů ve znacích na tradičních vývěsních štítech, obchodech, domech, i na předmětech každodenní potřeby, čímž naznačuje všudypřítomnost kaligrafie v japonské tradiční společnosti. Japonsko je zde symbolicky představeno jako otevřená kniha, plná kaligraficky

sbírek východoasijského umění. Jak upozornil Lubor Hájek, západní sbírky tradiční východoasijské kaligrafie se začaly formovat právě v šedesátých letech 20. století. Viz Hájek (pozn. 47), s. 58.

⁴²⁰ Viz <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3320?locale=en>, vyhledáno 15. 8. 2019.

⁴²¹ Výstava vznikla z iniciativy Arthura Drexlera, dlouholetého ředitele *Sbírky architektury a designu (The Department of Architecture and Design)* Muzea moderního umění. Drexler byl dlouhodobě zaujat japonským uměním a architekturou. V roce 1955 publikoval studii *Japonská architektura (The Architecture of Japan)*.

⁴²² Strojepis tiskové zprávy a seznam autorů a vystavených děl je přístupný na adrese: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3320?locale=en>, vyhledáno 15. 8. 2019.

⁴²³ Munroe (ed.), *Japanese art* (pozn. 67), s. 100

⁴²⁴ Viz Westgeest (pozn. 70), s. 99.

⁴²⁵ Film v anglickém znění je přístupný na adrese: <https://archive.org/details/japanesecalligraphy>, vyhledáno 15. 8. 2019. Autentickou hudbu k filmu vytvořil významný belgický skladatel a muzikolog André Souris (1899 – 1970).

psaných znaků se silným piktografickým charakterem. Autor filmu zdůrazňuje, že Japonci se učí kaligrafii již od dětství, kdy musí postupně ovládnout gesta a naučit se přísné disciplíně a přesným postupům psaní znaků. Pouze ti nejlepší mistři kaligrafie mohou po mnoha letech učení, meditace a koncentrace dosáhnout svobody ve své tvorbě. Tato svoboda jim údajně umožňuje interpretovat v kaligrafickém díle své ztracené dětství, původní nevinnost každého člověka.⁴²⁶ Kaligrafie je tak zároveň velmi osobní umění, protože vyjadřuje nejskrytější charakter svého tvůrce.

Film zároveň zdůrazňuje rozchod některých japonských umělců s původní kaligrafickou tradicí. Představuje několik výrazných osobností soudobé avantgardní japonské kaligrafie, včetně vůdčí osobnosti tohoto hnutí, malíře a kaligrafa **Mority Širjúa** (Morita Shiryū, 森田子龍, 1912 – 1998).⁴²⁷ Na tvorbě těchto autorů Alechinsky ukazuje novátorské experimenty s kaligrafickými médii. Autenticky zachycuje Moritovo expresivní kaligrafické umění, jeho obratnost v práci s velkoformátovými štetci, tušovou hmotou nebo umělcovu rychlost, důslednost a zároveň naprostou originalitu provedení kaligrafického díla.⁴²⁸ Vznik těchto kaligrafických děl autor filmu poeticky líčí jako zrození univerzálního jazyka umění.

⁴²⁶ Zde můžeme vytušit jasný odkaz na dobově populární zájem umělců o návrat k archaickým, primitivním, dětským uměleckým projevům. K tomu viz v kontextu kaligrafických inspirací u Henriho Michauxe Nina Parish (pozn. 181), s. 195 – 204.

⁴²⁷ Morita byl v letech 1951 až 1981 editorem vlivného uměleckého a literárního měsíčníku *Krásá tuše* (*Bokubi*, 墨美). Dlouhodobě umělecky i teoreticky usiloval o propojení a umělecký dialog mezi soudobým západním uměním a japonskou avantgardní kalografií. K tomu více viz Stephen Salel, *Conjuring Dragons: Morita Shiryū and the Globalisation of Abstract Expressionism*, in: Theresa Papanikolas – Stephen Salel, *Abstract Expressionism: Looking East from the Far West*, výstavní katalog, Honolulu Museum of Arts 2017.

⁴²⁸ Tento obdiv k technické a umělecké zručnosti japonských kaligrafů a spontaneitě jejich přístupů do určité míry připomene Focillonovy postřehy k Hokusaiově malířské tvorbě.

6. České umění a východoasijská kaligrafie

Písmo žaponské

Význam japonské kaligrafické tradice a jejich proměn v rámci globálního poválečného umění zaznamenali také čeští umělci a teoretici. Příмым českým odkazem na mezinárodní popularitu kaligrafie v padesátých letech je esej **Adolfa Hoffmeistera** (1902 – 1973) *Japonská kaligrafie*, kterou v roce 1958 publikoval na pokračování ve *Výtvarné práci*.⁴²⁹ Hoffmeister se v této studii věnoval obecnějším úvahám o historii, estetickém významu, charakteru a vývoji tradiční i současné japonské kaligrafie. Zdůraznil také důležitost inspirace soudobých západních umělců⁴³⁰ v této oblasti, když zařadil japonskou kaligrafii mezi jeden z předmětů „zápasu o moderní umění.“⁴³¹

V úvodu studie se zaměřil na popis velkolepé kaligrafické performance Georgese Mathieua, uskutečněné v Japonsku v létě roku 1957. Hoffmeister Mathieua vnímá především jako výstředníka, který se svým tradičním oděvem i vystupováním stylizuje do role japonského umělce.⁴³² Malířovo veřejné umělecké vystoupení popisuje následovně:

„Při malování se chová jako šelma. Nejprve číhá na intuici. Pak se vymrští a krouží s nevýslovnou obratností a vzácnou přesností křivky, hyperboly, kotouče, ovály a kruhy na

⁴²⁹ Adolf Hoffmeister, *Japonská kaligrafie*, *Výtvarná práce*, 1958, č. 5, s. 12 a *Výtvarná práce*, 1958, č. 6, s. 4 -5. Hoffmeister uskutečnil cestu do Japonska v roce 1957. K jeho dlouhodobým uměleckým, ale také politickým zájmům o oblast východní Asie viz článek Tomáš Winter, *Politický Orient*, in: Karel Srp (ed.), *Adolf Hoffmeister (1902 – 1973)*, Praha 2004, s. 220 – 223.

⁴³⁰ Hoffmeister v této souvislosti zmiňuje tvorbu několika výrazných západních umělců inspirovaných východoasijskou kaligrafií, jakými byli Joan Miró, Hans Hartung, Bram van Velde, Wols nebo právě Pierre Alechinsky. Viz Hoffmeister, *Japonská kaligrafie* (pozn. 429), s. 12.

⁴³¹ Ibidem.

⁴³² Ibidem. Tento umělcův performativní přístup analyzuje v kontextu poválečných malířských směrů také Jindřich Chaloupecký. Chaloupecký zdůrazňuje, že Mathieu, jako jeden z představitelů přímé, gestické akční malby, potřebuje navodit před malířskou tvorbou podprahové soustředění. K tomu se může přimět mimo jiné tím, že tvoří umělecká díla veřejně. Jedná se o performance, kde hraje svou roli přetvoření do určité (divadelní) postavy. Umělcova vystoupení tím získávají divadelní, taneční nebo až sportovní vyznění. Viz Chaloupecký, *Umění dnes* (pozn. 394), s. 21.

Mimořádných performativních a expresivních kvalit čínského (a také japonského) tradičního herectví si byli umělci francouzského okruhu vědomi již dlouhodobě. Téma dynamiky a pohybů těla čínského herce v podobě husté změti kaligrafických tahů zpracoval v roce 1957 také André Masson v díle *Čínští herci*, lept, 57 x 76 cm. Reprodukcí díla viz Marguerite Hui Müller-Yao (pozn. 6), obr. příloha, s. 58. Henri Michaux ve svém *Barbarovi v Asii* sugestivně líčí své zážitky z čínského divadelního představení následovně: „Když vidíte, s jakou péčí herec lije z neexistujícího džbánu neexistující vodu na hadřík a jak si jím myje obličej, když potom ten neexistující hadřík jaksepatří vyždímá, stává se existence té nezejvně, a přesto zjevně vody jakousi halucinací. [...] Některé hry jsou ve znamení neustálého pohybu, herci zdolávají neexistující zdi pomocí neexistujících řebříků, aby mohli ukrást neexistující truhlu s cennostmi, a divák z divadla odchází zcela vyčerpaný.“ Viz Michaux, *Barbar v Asii* (pozn. 58), s. 176.

bílé plátno. Při tom skáče do výše, krčí se a sportovně si rozcvičuje pohyb ruky [...]metá barvou tu i tam či kradmo upažuje do prázdné plochy barevnou tečku. [...]Nevím, zda se pokládá za tašistu či zda založil nějaký vlastní muskulárně – dynamický směr.“⁴³³

Hoffmeister v kontextu západního zaujetí kaligrafií zmiňuje také dokumentární film Pierra Allechinskyho, o kterém jsem podrobněji pojednala v předchozí kapitole. Film, promítán v Paříži u příležitosti menší výstavy japonské kaligrafie, prý přitáhl značnou pozornost francouzských umělců.⁴³⁴

Hoffmeister v článku připomíná také další obecně přijímané informace o kaligrafických inspiracích v soudobém umění. Vyzdvihuje mimořádné výtvarné kvality východoasijské kaligrafie, která má schopnost prostřednictvím síly a přesnosti kaligrafického gesta vyjádřit stejné formální i obsahové principy jako malířství. Též zmiňuje, že kaligrafické vyjádření je ze své skripturální podstaty vždy nositelem určité myšlenky. Je proto obsahově plné a nehrozí mu vyprázdnění, jako se to podle autora stalo v případě mnohých západních uměleckých směrů. V tomto vidí také důvod, proč se mnoho moderních západních umělců prostřednictvím kaligrafických inspirací začalo obracet „*k neprobádaným tajemstvím a k objevům o novou municí pro svou fantasii.*“⁴³⁵

Hoffmeister také popisuje základní výtvarná média kaligrafie. Zdůrazňuje zejména význam papíru pro kaligrafickou tvorbu, na němž přímo závisí výsledek práce se štětcem a především s různými odstíny a objemy tuše. Upozorňuje také na to, že kaligrafové při tvorbě nevnímají znaky jako realistické obrazy věcí, ale především jako hru nejrůznějších tvarů, které nejsou přímo závislé na významu znaku.⁴³⁶ Zmiňuje různé školy kaligrafie, přičemž zdůrazňuje zejména význam avantgardních kaligrafů, a dochází ke stejnému závěru jako Pierre Alechinsky ve svém filmu, když píše, že v dílech těchto umělců dochází k přerodu kaligrafického psaní ve svrchované výtvarné dílo.⁴³⁷

Hoffmeister svým zaujetím východoasijskou kulturou navazoval na poměrně zajímavou českou předválečnou a meziválečnou tradici teoretického, uměleckého i sběratelského zájmu o čínské a japonské umění.⁴³⁸ Již v první původní české studii na téma dějin východoasijského umění *Žaponské umění* od Arnošta Hofbauera, která vyšla v roce

⁴³³ Hoffmeister, Japonská kaligrafie (pozn. 429), s. 12.

⁴³⁴ Ibidem.

⁴³⁵ Ibidem.

⁴³⁶ Hoffmeister, Japonská kaligrafie, *Výtvarná práce*, 1958, č. 6, s. 4.

⁴³⁷ Ibidem.

⁴³⁸ Výborný přehled o předválečných a meziválečných aktivitách českých umělců v kontextu uměleckého, sběratelského i teoretického zájmu o čínské umění viz Tomáš Winter, Čínské umění a český modernismus, in: Michaela Pejčochová (ed.), *Mistři čínské tušové malby* (pozn. 46), s. 38 – 54.

1908 v periodiku *Volné směry*,⁴³⁹ se objevují informace o umění kaligrafie. Hofbauer, který ještě vychází z inspirací evropským japonismem, zdůrazňuje, že tušová malba i kaligrafie jsou v japonské umělecké hierarchii stejně vysoko postavené. Reaguje také na západní chápání znakového písma jako piktografického systému, když poznamenává, že:

„*Souvislosti písma s malbou bylo i žertovným způsobem využito v několika knížečkách, kde obrysy figur jsou sestaveny ze značek písma*“⁴⁴⁰ [...] *Nesymetričnost písma žaponského upoutá mimoděk pozornost k malebnému vyvážení plochy. Žaponec, když komponuje, počítá s prázdnou plochou jako s dekorativním elementem, který jest úplně rovnocenným s plochou, pokrytou malbou.*“⁴⁴¹

V kontextu inspirací českého moderního umění v oblasti čínského (i obecně mimoevropského) umění představovala důležitý milník také třetí pražská výstava *Skupiny výtvarných umělců* v Obecním domě v roce 1913, která představila základní inspirační zdroje českých kubistů, včetně lidového umění, gotického sochařství nebo také různorodých ukázek mimoevropského umění a uměleckého řemesla.⁴⁴² Na výstavě bylo zastoupeno také několik buddhistických plastik z českých soukromých sbírek.⁴⁴³ Širší zájem umělců *Skupiny* o buddhistické umění a myšlení reflektuje také překlad článku francouzského sinologa D'Ardennea de Tizac⁴⁴⁴ *Umění buddhistické* od **Josefa Čapka** (1887 – 1945), publikovaný v roce 1915 ve *Volných směrech*.⁴⁴⁵

Z českých dobových umělců se intenzivně věnoval buddhistickému myšlení v kontextu vlastní tvorby a rozvíjení mystických nauk zejména **František Drtikol** (1883 – 1961), známý v prostředí českých mystiků jako Fráňa Drtikol, učitel a patriarcha českého buddhismu.⁴⁴⁶ Drtikol projevoval celoživotní zájem o mystické směry v křesťanství a mimoevropských myšleních. Po roce 1935, kdy se zcela stáhl z veřejného života, se umělecky věnoval především malbě a kresbě, tematicky vycházející z jeho buddhistického duchovního učení.

⁴³⁹ Arnošt Hofbauer, *Žaponské umění*, *Volné směry* XII, 1908, s. 281 – 356.

⁴⁴⁰ Ibidem, s. 283.

⁴⁴¹ Ibidem.

⁴⁴² K tomu viz Tomáš Winter, *Čínské umění a český modernismus* (pozn. 438), s. 40 – 41.

⁴⁴³ Ibidem, s. 41.

⁴⁴⁴ Spisovatel a sinolog Jean-Henri d'Ardenne de Tizac (také Jean Viollis, 1877 – 1932) působil mimo jiné jako kurátor v pařížském Musée Cernuschi. Celoživotně se věnoval dějinám asijského, zejména čínského umění. Na toto téma publikoval několik studií, v roce 1931 vyšla jeho monografie *Čínské sochařství* (*La sculpture chinoise*).

⁴⁴⁵ Viz Ardenne H. de Tizac, *Umění buddhistické*, přeložil Josef Čapek, *Volné směry* XVIII, 1915, s. 97 – 122.

⁴⁴⁶ Drtikol překládal některá zásadní díla buddhistického nebo taoistického učení z německého jazyka. Na jeho myšlenkový odkaz později navazovaly výrazné osobnosti české intelektuální scény, včetně spisovatele a filosofa Egona Bondyho.

Obrat od křesťanského mysticismu k buddhismu umělec reflektoval také ve svých fotografických autoportrétech. Stylizované autoportréty umělce jako umučeného Krista vystřídal na konci dvacátých let stylizace do postavy meditujícího buddhistu nebo asijského poutníka.

Své duchovní představy Drtikol reflektoval také v několika cyklech maleb, kreseb a fotografií, převážně ze třicátých a čtyřicátých let, vizualizujících různá mystická sdělení. Autoři výstavy a katalogu *František Drtikol - fotograf, malíř, mystik*⁴⁴⁷ zařadili tato díla do cyklů nazvaných *Svět duše*, *Odpoutání* a *Světlo*. Drtikol se zde snažil vyjádřit své základní myšlenky prostřednictvím abstrahujících forem a tvarů. Je patrné, že se pokoušel také o volné, komorní improvizace na téma kaligrafických linií, stále je zde však patrné jeho původní secesní cítění. Například v dílech zařazených do cyklu *Odpoutání* vycházel z jakéhosi kosmického reje manýristicky prodloužených nahých ženských těl, která se zbavila své zemské přitažlivosti a víří v transcendentním, abstrahovaném prostoru. Některá těla získávají abstraktní charakter dynamických tahů a linií, volně reflektujících kaligrafické inspirace.

Zásadním pro porozumění východoasijské myšlenkové tradici v meziválečném (a pak i poválečném) období byl český překlad taoistického spisu *Tao te t'ing* publikovaný v roce 1920 pod názvem *Lao-Tsiova Kanonická kniha o Tau a ctnosti*, který z čínského originálu převedl první český orientalista a sinolog prof. **Rudolf Dvořák** (1860 – 1920). Dvořákův překlad se, s výjimkou překladu z roku 1954, stal na více než půlstoletí jediným publikovaným českým překladem tohoto důležitého díla čínské filosofické tradice. Inspiroval nejen všechny další české odborné sinologické překlady tohoto spisu, ale také volné parafráze a literární inspirace, které publikovali přední čeští básníci, spisovatelé, filosofové nebo vizuální umělci.

Dvořák spatřoval ve svém překladu *Tao te t'ingu* silný humanistický a politický přesah, reagující na dobovou evropskou situaci těsně po skončení první světové války. V předmluvě ke knize vyjádřil naději, že tento starověký čínský filosofický traktát bude schopen aktuálně reagovat nejen na problémy současného člověka, ale celkově na hlubokou poválečnou krizi evropské (západní) civilizace. Právě tento moment apropriace filosofického a sociálního kontextu této čínské studie ve vztahu k politickým a společenským traumatům české společnosti 20. století se do budoucna ukáže být jedním z nejzajímavějších přínosů čínského tradičního myšlení pro českou kulturu.⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ K tomu viz výstavní katalog Anna Fárová – Petr Nedoma – Stanislav Doležal, *František Drtikol – fotograf, malíř, mystik*, Praha 1998.

⁴⁴⁸ Rudolf Dvořák, první český orientalista a sinolog, od roku 1896 první český profesor orientální filologie, zpopularizoval staré čínské myšlení v českém prostředí a otevřel nový romantický přístup k Číně, který se plně

V této souvislosti byly zásadní také první české překlady, nebo přesněji parafráze, staré čínské poezie v podání básníka, překladatele a literárního teoretika **Bohumila Mathesia** (1888 – 1952).⁴⁴⁹ K jeho první sbírce čínských básní *Černá věž a zelený džbán* z roku 1925, zaměřených na válečnou a pijáckou tematiku, vytvořil grafickou úpravu a navrhl obálku, formálně inspirovanou tvary čínského znakového písma, Josef Čapek.⁴⁵⁰ Mathesius v doslovu k této knize zdůraznil její protiválečné poselství,⁴⁵¹ které mělo podobně jako Dvořákův překlad *Tao te t'ingu* apelovat na nadčasový humanistický odkaz. Tato myšlenka vycházela z obecnějšího poválečného naladění západní civilizace, kdy byla staročínská poezie považována za lék na válečná traumata. Například z již zmíněné Poundovy sbírky *Cathay* (1915), inspirované starou čínskou poezií, četl vojákům na evropských bojištích První světové války Poundův přítel - francouzský malíř a sochař Henri Gaudier-Brzeska (1891 – 1915).⁴⁵²

V polovině třicátých let vytvořila ilustrace k parafrázím čínských básní *Čajové květy*⁴⁵³ také **Toyen** (1902 – 1980), i když se nepokoušela o žádné formální navazování na čínské umělecké tvarosloví, využila pouze exotičnost čínských lyrických motivů. Čínský čaj a čajovnu, romantizující symboly východoasijské kultury, Toyen reflektovala také ve své volné tvorbě, především na olejomalbě *Čínská čajovna* z roku 1927.⁴⁵⁴ Podobné motivy základních prvků čínské (japonské) architektury nebo písma najdeme také u **Jindřicha Štyrského** (1899 – 1942) na jeho obrazech *Čínská krajina (Japonská zahrada)*⁴⁵⁵ z roku 1923 nebo *Lampiony* z roku 1925.⁴⁵⁶ Štyrský na obou obrazech používá čínské znakové písmo, pokouší se také i o určité kaligrafické vyznění, určujícím prvkem zde však zůstává především dekorativnost,⁴⁵⁷ až určitá kulisovitost základních motivů, užitých bez hlubších znalostí a kontextů

rozvinul v meziválečném období. K tomu viz Olga Lomová, Milovaná Čína. Obdiv a idealizace, *Dejiny a současnost*, 2017, č. 2, s. 13.

⁴⁴⁹ Mathesius překládal čínskou poezii z evropských jazyků. Ve své překladatelské činnosti se zaměřoval především na ruskou literaturu, mimo hlavní evropské jazyky překládal také z norštiny a latiny.

⁴⁵⁰ Tomáš Winter upozorňuje, že sám Josef Čapek byl ve svých kresbách z let 1919 a 1920 volně inspirován východoasijskou kaligrafií. V jeho sbírce se nacházelo také několik japonských dřevorezů. Viz Winter (pozn. 440), s. 43.

⁴⁵¹ Bohumil Mathesius, *Černá věž a zelený džbán*, grafická úprava Josef Čapek, Praha, Ot. Štorch-Marien 1925, s. 43.

⁴⁵² Jakub Guziur, Zrození ideogramu z ducha čínského znaku, *Tvar*, 2016, č. 2, přístupné z <https://itvar.cz/zrozeni-ideogramu-z-ducha-cinskeho-znaku>, vyhledáno 10. 6. 2019.

⁴⁵³ *Čajové květy. Verše ze staré Číny*, přeložil František Chudoba, grafická úprava a ilustrace Toyen, Brno 1934.

⁴⁵⁴ Toyen, *Čínská čajovna*, 1927, olej na plátně, 54 x 73 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou.

⁴⁵⁵ Jindřich Štyrský, *Čínská krajina (Japonská zahrada)*, 1923, olej na plátně, 53,5 x 70 cm, Národní galerie v Praze.

⁴⁵⁶ Jindřich Štyrský, *Lampiony*, 1925, olej na plátně, 56 x 63 cm.

⁴⁵⁷ Na pozdější použití tajného písma, šifry, inspirované hieroglyfickým písmem upozorňuje Karel Srp v ukážce „korespondence“ mezi Toyen a Jindřichem Heislerem na stránkách časopisu *Médium*. Viz Karel Srp (pozn. 224), s. 9.

východoasijského umění.⁴⁵⁸ Toyen i Štyrský v těchto dílech navazují na obecnou fascinaci umělců *Devětsilu* v oblasti mimoevropských kultur, a to především v kontextu představy rajske, nadčasové vize orientální (exotické) civilizace.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Obraz, původně ve sbírce vídeňského sběratele dr. Ivo Rottera, byl vydražen v rámci aukce uspořádané aukční síní *Adolf Loos Apartment and Gallery* dne 28. října 2018 v pražské výstavní síni Mánes. Reprodukce díla dostupná na stránkách aukční síně, viz <https://aloos.cz/cs/uspech/1752-jindrich-styrsky-lampiony>, vyhledáno 10. 9. 2019.

⁴⁵⁹ K širšímu pojetí exotismu v rámci umění *Devětsilu* viz studii Vladimír Štulc, Exotismus, in: *Revoluční sborník Devětsil*, Praha 2010 (první vydání 1922), s. 179 – 184. Štulc označuje za exotické vše, co leží mimo geografický a kulturní evropský region. Viz ibidem, s. 179.

Meditace Emila Filly

Tento dlouhodobý a mnohostranný zájem české intelektuální a umělecké scény o východoasijské umění a myšlení, nebo v mnoha případech také obecněji o „exotická“ mimoevropská témata, dostal zcela nový rozměr za války a poté v prvních poválečných letech, poznamenaných nástupem komunistické diktatury v únoru 1948. V průběhu války bylo mnoho významných českých umělců a intelektuálů internováno nebo popraveno v koncentračních táborech. V některých případech právě zájem o tradiční čínské umění a filosofii představoval určitý záchranný bod, který pomáhal psychicky překonávat tíživé prostředí koncentračních táborů.⁴⁶⁰ Tyto pocity shrnul dva roky po skončení války sinolog Jaroslav Průšek ve své knize *O čínském písemnictví a vzdělanosti* těmito slovy:

„I u nás jsme poznali hodnoty čínského ducha za války, kdy čínská poezie a literatura dávaly nám alespoň na chvíli klid a vyrovnanost za strádání a ponížení. Poznali jsme, jak mnoho nám může říci tato kultura, hledající spásu člověka jen v něm samém, v jeho souladu a sžití se s přírodou a společností.“⁴⁶¹

Po roce 1948 u nás (v oblasti středoevropského regionu) nastala zcela jiná situace než v západním světě. Nástup komunismu zásadně změnil a destruoval svět umění. Česká umělecká scéna byla přinucena nástupem komunistické diktatury přerušit svůj předchozí vývoj a do značné míry ztratila dříve silné kontakty s aktuálním západoevropským i světovým uměleckým děním.

Mahulena Nešlehová zdůraznila zvláštní rys českého umění v období totality, které s globálními směry komunikovalo jen do určité míry. Nešlehová zde, i když zejména v kontextu období normalizace, používá označení „*bytí mezi*“.⁴⁶² Umělecká tvorba se vyznačovala improvizací, vnitřním soustředěním, úniky umělců do vlastního soukromí,

⁴⁶⁰ Například skladatel Pavel Haas (1899 – 1944 koncentrační tábor Osvětim), žák Leoše Janáčka a bratr slavného herce Hugo Haase, vytvořil v roce 1944 v Terezíně cyklus nazvaný *Čtyři písně na slova čínské poesie*, inspirovaný motivy Mathesiových *Zpěvů staré Číny* (první vydání v březnu roku 1939). Tento výběr básnických parafrází staré čínské poezie poskytl umělci zásadní materiál pro hudební vyjádření nejnepříjemnějších lidských emocí v konfrontaci s válečným utrpením. Haas si záměrně vybral básně s tematikou vzdáleného domova a stesku po něm. Podrobně k životu a tvorbě Pavla Haase viz Lubomír Peduzzi, *Pavel Haas: život a dílo skladatele*, Brno, Muzejní a vlastivědná společnost 1993.

⁴⁶¹ Text se nachází na přebalu knihy. Viz Jaroslav Průšek, *O čínském písemnictví a vzdělanosti*, Praha 1947.

⁴⁶² Mahulena Nešlehová, *Mezi meditací a expresí. Podněty arte povera, redukce výtvarných prostředků a dynamika výrazu*, in: Rostislav Švácha - *Dějiny českého výtvarného umění*, VI/2, 1958/2000, Praha, Academia 2007, s. 627.

tvůrčího čerpání z vlastního nitra.⁴⁶³ Podobně charakterizoval českou uměleckou scénu padesátých let Miroslav Petříček, když také zdůraznil nezbytnost uměleckého *privatissima*, a čerpání z toho mála, co ještě zbylo, protože „*nejsilněji promlouvají pozůstatky, zbytky, holá materie života, torza naděje, to, co ještě zbývá – z existencialismu, ze surrealismu, z člověka.*“⁴⁶⁴ Podle Petříčka zůstávala v tomto kontextu zásadní právě **autenticita tvůrce**, která „*nebyla ani heslo, ani program, nýbrž nezbytnost,*“⁴⁶⁵ protože „*autenticita je to, co je v člověku neredukovatelné.*“⁴⁶⁶

Významným milníkem těchto myšlenkových postojů v navazování na východoasijské inspirace v české poválečné kultuře je umělecká i teoretická tvorba **Emila Filly**. Fillův celoživotní odborný i sběratelský zájem o asijské umění byl již v recentní uměleckohistorické literatuře podrobně zkoumán.⁴⁶⁷ Důležitý byl ale také autorův vztah k tradičnímu čínskému myšlení, které dokázal velmi inspirativně propojit s myšlenkami čerpajícími ze západní filosofické tradice. Obsáhlé znalosti čínského a západního myšlení Filla prokázal ve své knize *O svobodě*, kterou koncipoval v průběhu uvěznění v koncentračním táboře Buchenwald.⁴⁶⁸ Tuto sbírku esejů, publikovanou v roce 1947, Filla označil jako kontemplaci⁴⁶⁹ o svobodě člověka. Filla zde prostřednictvím vlastních životních zkušeností, osobních postojů a bohatých odkazů na dějiny umění, literatury a dějiny evropské i čínské myšlenkové tradice, hledá odpovědi na to, jak dosáhnout svobodu osobní a celospolečenskou, která pro něj představuje synonymum lidství.⁴⁷⁰ Kontemplace⁴⁷¹ a umělecké dílo jsou pro Fillu symboly věčnosti a nesmrtelnosti, když píše, že: „*V těchto posledních činěních je mu (člověku) možno dosáhnout dokonalosti člověčenství[...]* v kontemplaci a uměleckém dílu se vysoukává ze své lidské kůže.“⁴⁷²

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ Miroslav Petříček, Padesátá, in: Marie Klimešová, *Roky ve dnech* (pozn. 390), s. 14.

⁴⁶⁵ Ibidem, s. 13.

⁴⁶⁶ Ibidem.

⁴⁶⁷ Fillova sbírka mimoevropského umění, jedna z nejvýznamnějších soukromých kolekcí tohoto typu v kontextu českého sběratelství 20. století, měla své těžiště především v oblasti čínského umění. Část Fillovy sbírky je dnes součástí sbírek Národní galerie v Praze. Podrobně k problematice Fillu sběratele viz především Tomáš Winter, *Emil Filla, primitivismus a mimoevropské umění*, disertační práce, Praha, Filozofická fakulta UK 2005, s. 35-50 nebo Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Praha 2007, s. 457- 466. Viz také Tomáš Winter – Vojtěch Lahoda (ed.), *Emil Filla. Archiv umělce/The Archive of the Artist*, Praha, Galerie Středočeského kraje ve spolupráci s Ústavem dějin umění AV ČR 2010, zvl. s. 177 – 195.

⁴⁶⁸ Emil Filla, *O svobodě*, Praha 1947.

⁴⁶⁹ Ibidem, s. 9.

⁴⁷⁰ Ibidem, s. 16.

⁴⁷¹ Filla nechápe kontemplaci ve smyslu mystického vytržení, ale jako „*[...] akci, která vyžaduje plné činnosti osobnosti, aby mohla se účastnit plného jednání vůči světu a spolu s celým světem, jako projádření plné a nefalšované svobody.*“ Ibidem, s. 144-145.

⁴⁷² Ibidem, s. 78.

Svůj dlouhodobý teoretický zájem o čínské umění a myšlení Filla vyjádřil také v eseji *Krajina v čínském umění*, poprvé publikované ve *Volných směrech* na přelomu let 1947-1948.⁴⁷³ Studie vznikla nejen v kontextu zájmu o čínské umění, ale také jako pokus o komparativní analýzu čínské krajinářské tradice a holandské krajinomalby 17. století v díle Jana van Goyena (1596 – 1656). Dílu Jana van Goyena Filla věnoval celou monografickou studii, vycházející z obecných úvah o podstatě (globální) umělecké tvorby.⁴⁷⁴ Hned v úvodní eseji k monografii Filla vysvětluje svůj zájem o umělecká díla minulosti, když zdůrazňuje význam historického poznání umění a umělecké tvorby pro soudobé umění a teorii:

*„Čím širší možnosti poznání historických děl, čím odlehlejší okrsky může člověk poznávat, tím širší a hlubší je jeho současné umění. [...] Zpřítomnili jsme si historii a minulost a toto zpřítomnění je výsledkem a vnitřní podstatou našeho nynějšího umění – naší tvořivé přítomnosti.“*⁴⁷⁵

Filla zároveň zdůrazňuje, že soudobé poznávání minulých uměleckých období, včetně mimoevropského umění, umožňuje budovat vášnivý, emocionální vztah současníka k těmto historickým uměleckým počinům.⁴⁷⁶ Právě tento bezprostřední, láskyplný vztah k umění minulosti je důkazem toho, že současné umění dokáže přirozeně dosáhnout až ke svým kořenům, k prazákladům lidské tvořivosti. Porozumění mimoevropskému umění je podle autora důležitou součástí tohoto procesu, protože nám údajně pomáhá vidět také rubovou stránku evropského umění.⁴⁷⁷ Filla v tomto kontextu vnímá čínské (mimoevropské) umění jako jiné, v mnoha ohledech opačné k západnímu umění.

Tento názor uplatňuje také v rámci studie o čínské krajinomalbě, kterou staví v mnoha směrech do opozice ke krajinářské tvorbě Jana van Goyena. Pro Fillu představuje široký pojem čínské krajinářské tradice především malířství období dynastie Sung (Song chao, 宋朝, 960 – 1279), které pro něj symbolizuje silné vnitřní propojení malířského umění s duchovním myšlením, a to především opět s taoistickou tradicí. Čínskou krajinomalbu chápe jako prostředek osobní meditace a sebekultivace, prostřednictvím které může člověk dosáhnout odosobnění (*odpersonalisování*) a najít ideální stav absolutní vnitřní prázdnoty. Z Fillova

⁴⁷³ Viz Emil Filla, *Krajina v čínském umění*, *Volné směry* XL, 1947/48, s. 273 – 282.

⁴⁷⁴ Emil Filla, *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství*, Praha 1959.

⁴⁷⁵ Ibidem, s. 9.

⁴⁷⁶ Ibidem.

⁴⁷⁷ Ibidem.

pohledu se čínský krajinář vzdává všeho každodenního životního zápasu, protože se zbavil subjektivního stanoviska, a „*místo subjektu je v bezpersonálním „ničem“*“. Tato absolutní prázdnota nepředstavuje pouze tvárný princip krajinomalby, ale vyjadřuje také převtělení osobnosti v neakci a neexistenci.⁴⁷⁸ Čínská krajinomalba se tak pro Filla stává symbolickým kontemplativním prostorem, „*zasněnou meditací se snovou neskutečností*“⁴⁷⁹, stojícím zcela mimo běžnou realitu soudobého světa a lidského života.

V opozici k této kvalitě čínské krajinomalby Filla zdůrazňuje, že van Goyen „*odosobňuje sebe i dálku pouze v mezích svého evropanství, kde míra takového odosobňování zdála by se nepřijatelná jako nedostatek nejen pocitu vědomí sebe, [...] nýbrž, kde by se zdálo, že touto depersonifikací ztrácí také celý svět, že mu schází potom smysl existence.*“⁴⁸⁰ Van Goyen se tak podle autora v rámci dějin evropského malířství sice dostává ve svých krajinářských výjevech na nejzazší mez distancování, oddálení do nekonečnosti, ale nikdy úplně nezruší kategorii subjektu a nedosáhne, na rozdíl od čínských krajinářů, bezdějovosti a prázdnoty jako formujících a zcelujících prvků malby.⁴⁸¹

Svou charakteristiku čínské krajinomalby jako symbolu bezdějovosti a depersonalizace Filla vztahuje také k jejím základním formálním elementům. Krátce představuje dva základní malířské formáty; horizontální a vertikální svitek (které označuje japonskými termíny *makemono* a *kakemono*). Za dokonalejší v tomto ohledu považuje vertikální svitek, kde „*krajina je jakoby viděna a cítěna skoro bez tíhy, která naše nohy připoutává k zemi. Této formy (umělec) užívá k zdůraznění akce svého odosobnění, k projevu akce oné prázdnoty vnitřního rozpoložení naší duše.*“⁴⁸²

Zásadní je pro autora také element vody, která tvoří jednu ze dvou základních formálních složek čínské krajinomalby (čínský termín pro krajinomalbu zní *šan-šuej chua*, *shan shui hua*, 山水畫, v doslovném překladu malba hor a řek) a je zároveň jednou z nejvýraznějších metafor taoistického myšlení, jedním ze symbolů nejvyššího principu *tao*. Filla připomíná, že ve spisu *Tao te t'ing* se opakovaně objevuje motiv vody, protože:

„*Nejvyšší dobro je jako voda:
dobrotivě prospívá všemu tvorstvu*“

⁴⁷⁸ Citováno podle Emil Filla, Krajina v čínském umění, in: Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství (pozn. 474), s. 94.

⁴⁷⁹ Ibidem, s. 93.

⁴⁸⁰ Ibidem, s. 94.

⁴⁸¹ Ibidem, s. 99.

⁴⁸² Ibidem.

*a s nikým není ve sváru.*⁴⁸³

Pro Fillu prvek vody v čínské krajinomalbě opět symbolizuje básnický a snový rozměr života, který nenásilný, je všemu poddán a v němž se život může rozvinout v plnosti a bez zábran – „*jako blažené přitakání jeho dějového proudění.*“⁴⁸⁴ V tomto kontextu autor opět zdůrazňuje, že také element vody slouží čínskému krajináři jako prostředek k vyjádření prázdna a bezdějovosti. Upozorňuje však, že „*Jen voda jako kategorie směru vodopádu – akce života, je u čínské krajiny dějstvím, kam Číňan nedává akci prázdnoty, nýbrž akci života.*“⁴⁸⁵

Filla spojuje princip prázdnoty a odosobnění také s čínským tradičním prostorem obrazu. Zdůrazňuje, že čínské krajinářské tradici jsou zcela cizí západní techniky malby, například uplatňování centrální nebo světelné perspektivy. Jinak se čínská krajinomalba vymezuje také k znázorňování objektů, které na rozdíl od evropské malby v sobě nemá nic zevšeobecnujícího nebo typického, ale opět „*patří do říše přeludů, básnického pojetí a snu.*“⁴⁸⁶ Filla k tomu dále dodává, že práce s prostorem v čínské krajinomalbě, na rozdíl od západní malby, zdůrazňuje pocity vychýlenosti, neucelenosti, nespoutanosti, asymetrie, které jsou pro něj symbolem skutečného životního proudu dění. Zdůrazňuje, že:

*„čínská malba chce ukázat všechny tvárné principy se stanoviska organického růstu; linie není geometrická, nýbrž vždy plně životná, organická, mrská se v prostoru, jenž není nic daného a rozumově stanoveného.“*⁴⁸⁷

Zde se opět ozývá idea přítomna již u Františka Kupky, spočívající ve snaze umělce zachytit přírodní dění v neustálé vnitřní proměně a pohybu. Čínská krajinomalba tak z Fillova pohledu nejen vystihuje logiku a podstatu organického fungování našeho světa, ale má v sobě výrazné metafyzické kvality, které umožňují umělci, potažmo divákovi, dosáhnout kýženého vnitřního osvobození.

⁴⁸³ Viz Lao-c' (pozn. 153), překlad Berta Krebsová, s. 47. Berta Krebsová ve filosofickém dodatku k této kapitole *Tao te t'ingu* zdůrazňuje genialitu příměru mezi vodou a *tao*. Voda je neustále v pohybu, plyne, odplová, přichází a přesto je to stále voda, která ve své neustálé měnlivosti zároveň symbolizuje stálost.

⁴⁸⁴ Filla (pozn. 474), s. 95.

⁴⁸⁵ Ibidem.

⁴⁸⁶ Ibidem, s. 97.

⁴⁸⁷ Ibidem.

Základ vnitřního pohybu v čínské krajinomalbě Filla připisuje významu hlavního pravidla čínského malířství, které usiluje o *zachycení rytmu vnitřní energie životí a pohybem*.⁴⁸⁸ Uplatňování tohoto pravidla v čínské malbě Filla chápe jako

*„život vůbec, ale není to jen život pohybů vnějších, nýbrž i určitý stav duše, vnitřní život duše, který se vtělí do stromů, do sněhu, do vod - do ticha.“*⁴⁸⁹

...Jako by každý strom vysílal své vlastní světlo⁴⁹⁰

V souvislosti s těmito Fillovými teoretickými a filosofickými náhledy na čínské a nizozemské krajinářství se rozvíjela také autorova pozdní krajinářská tvorba, která však dodnes patří mezi nejrozsáhlejší projevy českého poválečného umění.⁴⁹¹ Jedná se o sérii panoramaticky pojatých akvarelových a tušových krajinomaleb, inspirovaných pohořím *Českého středohoří*, které vznikaly na sklonku umělcova života, v letech 1948 až 1952.⁴⁹²

Čestmír Berka, který v roce 1964 publikoval zatím jedinou, výrazně lyricky laděnou monografii o Fillově pozdní krajinářské tvorbě, zdůraznil, že se umělec na tento svůj umělecký epilog teoreticky i vnitřně připravoval dlouhodobě, již v dobách svého uvěznění v koncentračním táboře. Kopce *Českého středohoří* podle Berky symbolizovaly Fillův nejnitnější vztah k domovině, o které snil již v Buchenwaldu, když si zde jednoho dne zapsal:

*„V myslí jak ve snu vyšel jsem jednoho rána a ještě před parnem dne dostihl jsem vrchol Řípu. Poklekl jsem a zlíbal zem.“*⁴⁹³

⁴⁸⁸ K tomtuto termínu viz kapitolu *Kandinského rytmus vnitřní energie*.

⁴⁸⁹ Filla (pozn. 480), s. 98 – 99.

⁴⁹⁰ Citace Emila Filly viz Čestmír Berka, *Emil Filla. Krajina Českého středohoří*, Praha 1964, s. 48.

⁴⁹¹ Tato díla, ve kterých se autor výrazně odklonil od kubistických forem, nemůžeme interpretovat v duchu realistické krajinomalby a už vůbec ne v kontextu krajinomalby nastupujícího socialistického realismu. Právě naopak, stojí v opozici k soudobé socialistické tvorbě, nevyjadřují realitu, ale reflektují osobní pocity autora, který na sklonku života prožíval jedno z nejtragičtějších období. K tomu viz Klimešová, *Roky ve dnech* (pozn. 390), s. 216.

⁴⁹² Druhou sérií pozdní tvorby Emila Filly představuje cyklus *Písni II*, inspirovaných slovenskou lidovou baladou a zbojnickou tematikou. Filla v těchto dílech netradičně propojil několik formálních rovin, včetně lidového umění a principů tradiční čínské malby, což vyvolalo nesouhlasné, někdy až nenávislné reakce. Jak však zdůraznila Marie Klimešová, formální rozporuplnost tohoto přístupu vyvažuje vášnivý, temný, živelný umělecký i osobní prožitek, který prozrazuje, že umělec v těchto dílech dospěl k maximální umělecké svobodě. Ibidem, s. 216 a 222.

⁴⁹³ Viz Berka (pozn. 490), s. 12.

Berka v kontextu předchozích inspirací vysvětluje umělcovu pozdní krajinářskou tvorbu jako jedinou možnost výtvarně se vyslovit o „*veškerém vesmíru*“, ⁴⁹⁴ a vyjádřit ve svých dílech „*kosmický tok nekonečné, nevyčerpatelné všudypřítomnosti bytí*“. ⁴⁹⁵

V recentní odborné literatuře se objevují velmi podnětné pohledy na tuto část Fillovy tvorby. Marie Klimešová zde vidí motivy zmaru, smrti, touhy, expresivní melancholie a vnímá Fillovu pozdní tvorbu také v kontextu české poetické tradice, především díla Karla Hynka Máchy (1810 – 1836), neodlučně spojeného s *Českým středohořím* a krajem kolem *Bezdězu*. ⁴⁹⁶ Tomáš Winter charakterizuje Fillovy krajiny v kontextu dobového politického teroru jako *Krajiny temnoty a příšer*. ⁴⁹⁷ Fillova pozdní krajinářská tvorba podle Wintera nesymbolizuje pouze „*buchenwaldské příšery*“ - traumatické vzpomínky na pobyt v koncentračním táboře, ale také nástup komunistického teroru, jehož prolog Filla ostatně zažil již v průběhu věznění v Buchenwaldu. ⁴⁹⁸

Nástup komunistické diktatury v Československu přinesl velkou kritiku Fillovy tvorby ze strany vládnoucí garnitury SVUČ. ⁴⁹⁹ Kritika se mimo jiné týkala také Fillových inspirací v oblasti čínského umění, které podle kritiků nezapadaly do kontextu české (československé) „národní kultury“ a měly zřejmě nebezpečný nádech kosmopolitního přístupu. ⁵⁰⁰ Tomáš Winter v tomto kontextu zdůrazňuje, že v průniku forem čínské krajinářské tradice do Fillových krajin, můžeme vidět právě jednu z poloh umělcova osobního (vnitřního) odporu vůči vládnoucí diktatuře. ⁵⁰¹

Tím, že se Filla výrazně odklonil od situace na oficiální české výtvarné scéně, vyjádřil nejen svůj osobní nesouhlas s dobovou produkcí, ale zároveň se ocitl v pozici nadčasového umělce, zcela oproštěného od aktuálního politického nebo uměleckého dění. Winter k tomu dodává, že: „*Přenesení forem čínské malby do obrazů Českého středohoří tak nemělo příchut' úskoku a pokoření, ale spíše přidech provokace ustrnulého dogmatismu*“. ⁵⁰²

⁴⁹⁴ Ibidem, s. 18.

⁴⁹⁵ Ibidem, s. 66.

⁴⁹⁶ Marie Klimešová upozorňuje, že také v tvorbě Karla Hynka Máchy hrály zásadní roli kosmologické motivy a krajina bezčasí jako metafora tragického údělu člověka. Viz Klimešová, *Roky ve dnech* (pozn. 390), s. 233.

⁴⁹⁷ Tomáš Winter, *Od idylly ke krajině temnoty a příšer, České středohoří* Emila Filly, *Umění* LIII, 2004, s. 46.

⁴⁹⁸ Tomáš Winter zdůrazňuje podíl komunistických vězňů v rámci vězeňských samospráv v Buchenwaldu na šíření politického teroru, který v mnohém předznamenal nástup poválečné stalinistické diktatury v našem regionu. Viz ibidem, s. 47.

⁴⁹⁹ K tomu viz zejména záznam „Soudu“ s Emilem Fillou, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938 – 1989 /programy/kritické texty/dokumenty/*, Praha 2001, s. 172 – 181.

⁵⁰⁰ Ibidem, s. 175 – 176.

⁵⁰¹ Winter, *Od idylly* (pozn. 497), s. 47.

⁵⁰² Ibidem.

Marie Klimešová podotýká, že dnešní zkušenost postmoderních a multikulturních přístupů umožňuje otevřenější porozumění této části Fillovy tvorby, využívající nejrůznějších obrazových a formálních inspirací. Klimešová velmi výstižně dodává, že Fillova pozdní díla můžeme z dnešního pohledu chápat „jako velkolepé gesto umělce, který se už necítil svázaný formální kázní svého předchozího díla a dospěl k tehdy neobvyklé otevřenosti formy a obsahu.“⁵⁰³

Nutno dodat, že Filla přes mimořádnou složitost své osobní, umělecké a společenské situace přelomu čtyřicátých a padesátých let pokračoval v uměleckém experimentu, i když jak zdůraznila Marie Klimešová, v experimentu značně riskantním a komplikovaném.⁵⁰⁴ V sérii krajinomaleb *Českého středohoří* přesto otevřel nové možnosti, které však již vzhledem k jeho životním i politickým osudům, zůstaly v této nejednoznačné formě. V pozdních krajinách se věnoval možnostem uvolněnějšího gestického projevu, práci s dynamickou, abstrahující linkou, nebo různým způsobům užití tuše a akvarelu. Některé krajiny pojednal v monochromní tušové malbě, čímž mimo jiné malířsky navazoval na paralelně vznikající Sudkovy černobílé fotografické krajiny *Českého středohoří*.⁵⁰⁵

Fillův zájem o teorii, umělecké formy a postupy, i duchovní a filosofické přesahy tradiční čínské krajinomalby, se v některých ohledech blížily aktuálním tématům poválečné světové umělecké scény. Zajímavé je v tomto směru například srovnání Fillovy teoretické práce o čínské krajinomalbě se studií Ada Reinhardta *Cycles Through the Chinese Landscape* z roku 1954.⁵⁰⁶ Podnětem ke vzniku Reinhardtovy studie (recenze) byla rozsáhlá výstava čínské tradiční krajinomalby, představující malířská díla od počátků vývoje tohoto žánru v Číně až po konec čínského císařství začátkem 20. století. Výstavu pořádalo *Cleveland*

⁵⁰³ Viz Klimešová, *Roky ve dnech* (pozn. 390), s. 222.

⁵⁰⁴ Ibidem, s. 216.

⁵⁰⁵ Černobílé fotografické krajiny *Českého středohoří* Josefa Sudky vznikaly v kontaktu s Fillovými krajinářskými studiemi. Viz Marie Klimešová (pozn. 390), s. 233. Z mezinárodního pohledu je v tomto ohledu zajímavé také srovnání s knihou monochromních tušových dekalků francouzského umělce José Cortiho, *Rêves d'encre*, Paris 1945. Corti (1895 – 1984) zde vytvořil na počest svého syna, který zahynul za války, 25 tušových kreseb, volně inspirovaných tvaroslovím čínské tušové krajinomalby, pohybujících se na rozhraní surrealistického přístupu a informálního tvaru. Ke Cortiho dílům napsali básně a eseje přední dobové umělecké osobnosti jako básník Paul Éluar nebo filosof Gaston Bachelard.

⁵⁰⁶ Ad Reinhardt, *Cycles Through the Chinese Landscape*, *Art News*, prosinec 1954, s. 24 - 27. Reinhardt při svých asijských cestách shromáždil velké množství obrazového (fotografického) materiálu, který se pokoušel klasifikovat na základě formálních analogií uměleckých děl a objektů nejrůznějších asijských kultur. Tento umělcův osobní obrazový archiv byl dobře znám mezi dalšími umělci i jeho studenty. Viz Barbara Rose (ed.), *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley – Los Angeles 1991, s. 211.

Museum of Art na přelomu let 1954 a 1955 pod kurátorským vedením předního dobového teoretika asijského umění Shermana E. Leea (1918 – 2008),⁵⁰⁷ dlouholetého ředitele muzea.

Reinhardt v úvodu textu vyzdvihl tuto výstavu jako zatím vůbec nejrozsáhlejší přehlídku čínského malířství v západním světě. Zároveň označil čínskou krajinářskou tradici za jeden z největších úspěchů v celé lidské historii.⁵⁰⁸ Ve své analýze čínské krajinomalby se v mnoha bodech shoduje s Fillou, také vyzdvihuje meditativní a kontemplativní charakter „klasické“ sungské krajinomalby.⁵⁰⁹ V celkovém kontextu dějin čínské krajinomalby však Reinhardta zaujali zejména raní čínští malíři, podle jeho slov legendární „hrdinové“, kterých díla se nedochovala, nebo pravděpodobně ani nikdy nevznikla, a do dějin čínského malířství se dostala pouze na základě zmínek v pozdějších teoretických textech.⁵¹⁰

Příznačné je v tomto ohledu právě autorovo zamyšlení nad otázkou (ne)existence některých tradicí oslavovaných čínských malířských děl. Reinhardt se domnívá, že západní muzea jsou již tak přeplněna nejrůznějšími sbírkovými předměty, že je pro změnu velmi osvěžující a podnětné uvažovat o malbách, které pravděpodobně vůbec neexistovaly. V tomto kontextu se opět odvolává na ontologický pojem prázdnoty a na samotné kořeny čínského myšlení, když neexistující slavná díla dějin čínské krajinomalby vztahuje k působení archetypální dvojice protikladných a zároveň komplementárních sil *jinu* (*yin*, 阴) a *jangu* (*yang*, 陽), které v sobě zahrnují princip viditelného i neviditelného, existujícího i neexistujícího.⁵¹¹

Historik umění Jack Flam vidí v tomto Reinhardtově přístupu odkaz k umělcově vlastní aktuální tvorbě, především k přechodu k abstraktním černým malbám (black paintings), kterým se Reinhardt začal exkluzivně věnovat právě v této době, to jest v polovině padesátých let.⁵¹² Flam se domnívá, že Reinhardtova reflexe pojmu prázdnoty a filosofie

⁵⁰⁷ Výstava představila přes sto čínských historických uměleckých děl s tématem krajiny v širokém historickém záběru, zahrnujícím přes dva tisíce let. Kurátor Sherman E. Lee, ve snaze o komparativní přístupy, vystavil vedle čínských děl také několik ukázek tvorby evropských krajinářů různých historických období, včetně krajin Vincenta van Gogha, Clauda Lorraina nebo Jean-Honoré Fragonarda. K problematice tohoto metodologického přístupu viz James Elkins, *Chinese Landscape painting* (pozn. 27), zvl. s. 24 a s. 28.

⁵⁰⁸ Ad Reinhardt, *Cycles Through the Chinese Landscape*, in: Barbara Rose (pozn. 506), s. 212.

⁵⁰⁹ K tomu viz také Reinhardtovu studii *Timeless in Asia*, původně publikovanou v periodiku *Art News* 58, 1960, č. 9, s. 32 – 35. Článek byl přetištěn také v Barbara Rose (pozn. 506), s. 203 – 206. V této studii autor opět zdůraznil náhled na asijské umění jako na symbol prázdnoty, nezaujatosti, neměnnosti a nadčasovosti, vyjadřující nejvyšší princip, univerzální formulu umění.

⁵¹⁰ Reinhardt, *Cycles* (pozn. 508), s. 213 – 214.

⁵¹¹ Ibidem, s. 214. K základní tematice viz v českém jazyce Anne Cheng (pozn. 114), zvl. s. 28 – 30. Cheng zdůrazňuje základní čínský pohled na svět jako na cyklický rytmus, na nepřetržitou síť vztahů mezi celkem a jeho částmi, které jsou si však rovnocenné. Ibid., s. 29.

⁵¹² Jack Flam, *Ad Reinhardt's Black Paintings, the Void, and Chinese Painting*, *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Art, Politics, and Culture*, přístupné z https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/ad-and-spirituality/ad-reinhardts-black-paintings-the-void-and-chinese-painting, vyhledáno 25. 7. 2019.

komplementárních protikladů, reflektuje umělcovo uvažování nad vlastní tematikou monochromních výjevů, ve kterých se setkávají protiklady akce a nečinnosti v dokonalé harmonii a vyváženosti.⁵¹³

⁵¹³ Ibidem.

Valící se kameny - Kolářův *Mistr Sun*

Na potřebu vnitřní lidské i umělecké kontemplace, hledající východisko mimo jiné v inspiraci v oblasti čínské umělecké a myšlenkové tradice, navázal v prvních poválečných letech ve své literární tvorbě také **Jiří Kolář**. Po několikaleté nucené odmlce v české poezii, kdy byl pro svou literární činnost politicky pronásledován a vězněn,⁵¹⁴ vydal v roce 1957 sbírku *Mistr Sun o básnickém umění*. Toto dílo se (pouze) na první pohled rozchází s jeho předchozí tvorbou, zejména s tematikou poválečných sbírek *Dny v roce*, *Roky ve dnech* (1946) a *Prométheova játra* (1950), vycházejících primárně z autorových deníkových záznamů, osobních poetických reflexí každodenních životních situací a zkušeností.

Kniha *Mistr Sun*⁵¹⁵ je naproti tomu originální uměleckou variací klasického čínského textu o válečné strategii *Mistr Sun O umění válečném*, datovaného do šestého století př. n. l.⁵¹⁶ Jak upozorňuje Vladimír Karfík, jedním z důvodů, proč hledal Kolář inspiraci právě v tomto starověkém čínském vojenském traktátu, byla osobní a velmi aktuální básnickova polemika s dobovou politickou situací a militantní estetikou v socialistickém Československu.⁵¹⁷

Kolář se zde oprošťuje od všednosti života „obyčejného člověka“ a proti naprostému morálnímu úpadku soudobé společnosti staví absolutní umělecký i etický imperativ básnického umění.⁵¹⁸ Přesto stále mluví k současníkům, když vystupuje na obranu poezie a poetickou tvorbu představuje hned v úvodním verši sbírky jako *největší statek člověka*, o který je však třeba neustále pečovat.⁵¹⁹ Jak upozorňuje Jindřich Chalupecký, Kolář se *Mistrem*

⁵¹⁴ Kolář strávil v roce 1953 devět měsíců ve vyšetřovací vazbě. K tomu podrobně viz Marie Klimešová – Milena Kalinovská, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, katalog výstavy, Národní galerie v Praze 2018, s. 35 – 37.

⁵¹⁵ Kolář svého *Mistra Suna* zamýšlel jako první část trilogie, jejímž pokračováním měly být básnické sbírky *Nový Epiktet* a *Černá lyra*. Triptych však v zamýšlené podobě nikdy nevyšel. *Nový Epiktet* byl publikován až jedenáct let po knize *Mistr Sun*. Části *Černé lyry* Kolář publikoval v rámci sbírky *Vršovický Ezop* (1967). Více viz Vladimír Karfík, *Jiří Kolář*, Praha 1994, s. 37.

⁵¹⁶ Kolář vycházel z českého překladu díla *Mistr Sun O umění válečném* z roku 1949, který z čínského originálu přeložili Jaroslav Průšek, Rudolf Beck a František Vrbka. Knihu doprovázejí ilustrace Milady Marešové, inspirované tvaroslovím a výtvarnými postupy čínské malířské tradice.

Nový překlad díla *Mistr Sun O umění válečném* publikoval prof. Oldřich Král v roce 1995. V úvodu vzdává hold především Kolářově umělecké variaci původního čínského díla, která jej při přípravě nového překladu údajně inspirovala víc, než původní český překlad z roku 1949.

⁵¹⁷ Viz Karfík (pozn. 515), s. 38.

⁵¹⁸ Ibidem.

⁵¹⁹ Jiří Kolář, *Mistr Sun o básnickém umění*, Praha 1957, s. 11.

Sunem (i volně navazujícím *Novým Epiktetem*) dotýká estetiky „*nedostupného absolutna poezie*“, pro kterou však již v dané době a politické situaci nebylo místo.⁵²⁰

Kolář převzal z původního čínského díla základní formální strukturu, včetně rozvržení knihy do třinácti kapitol. Ústřední tematiku starověké válečné taktiky a různých typů strategie proti nepříteli nahradil „*zákony*“ básnické tvorby a zdůraznil význam vnitřního (morálního) boje umělce. Přes diametrální rozdílnost vojenské témy apropriovaného čínského traktátu, se Kolář snažil převzít původní text na všech místech, kde to bylo možné, aby tím posílil dramatickosti a výrazovosti svého básnického záměru,⁵²¹ a zejména vyzdvihl protichůdnost svých myšlenek o svobodě tvorby, stojících proti zákonům a lstivosti válečného tažení.

Důležitým prvkem se zde stala stylizace současného básníka a umělce do role starověkého čínského myslitele, která podle Vladimíra Karfíka umožnila Kolářovi získat nadčasovou autoritu a absolutní nadhled nad dobovou českou literární tvorbou.⁵²² Karfík také upozorňuje, že tento klasický čínský text byl pro Koláře atraktivní také svým navazováním na myšlenkovou tradici taoismu, a to opět zejména v kontextu rozvíjení ústředního pojmu *tao*.⁵²³ *Tao* jako ztělesnění přirozeného řádu věcí světa, představuje myšlenku neustálých proměn, spontánního přírodního pohybu, kdy nic není stálé a neměnné.⁵²⁴ Tuto dynamiku přírodních procesů Kolář metaforicky využívá k zdůraznění rychlosti a pohybu svého básnického projevu. Používá zde v kontextu čínského díla, podobně jako Filla, symboliku vody a vodopádu:

*„Způsob tvého umění buď jako voda
které je dáno snést se s nebes na temena hor
a zčerstva pospíchat dolů
a vnikat všude“⁵²⁵*

Dalším zásadním tématem ve vztahu k čínské filosofické myšlence proměn přírodních cyklů a dějů, je jejich sepětí a vztah k nejvnitřnějším lidským pocitům a náladám.⁵²⁶ Také tuto

⁵²⁰ Jindřich Chalupecký, Příběh Jiřího Koláře, in: Marie Motlová (ed.), *Jiří Kolář*, Praha 1993, s. 26.

⁵²¹ Karfík (pozn. 515), s. 41.

⁵²² Ibidem, s. 40. Tento přístup ostatně využil již Friedrich Nietzsche pro své filosofické alter ego v postavě proroka Zarathustry.

⁵²³ Ibidem, s. 39.

⁵²⁴ V české odborné literatuře viz k filosofické reflexi přírodních sil v kontextu vývoje čínské přírodní lyriky Olga Lomová (pozn. 238), zvl. s. 22 – 25.

⁵²⁵ Kolář, *Mistr Sun* (pozn. 519), s. 55. V kontextu taoistického myšlení a působení protikladných a zároveň komplementárních sil je významná právě kapitola VI., kterou Kolář nazývá shodně s apropriovaným čínským textem – *O plném a prázdňém*.

⁵²⁶ Viz Lomová (pozn. 238), s. 23.

myšlenku Kolář reflektuje, když zdůrazňuje proměny básnických veršů „*v řítící se balvany/ a valící se klády*“, kdy „[...] *nápor síly veršů se požene jako oblé kameny a otesané klády/valící se s hory vysoké tisíce metrů.*“⁵²⁷

Kapitola sedmá, nazvaná *O básnění*, přináší další zásadní moment Kolářova náhledu na básnickou tvorbu. Vyjadřuje víru v absolutní uměleckou tvůrčí svobodu,⁵²⁸ která opět získává své hmotné vyjádření prostřednictvím propojení básníka s původní silou univerza:

*„Pravidlem básnění je
přijmout rozkaz od sebe sama
vstřebat do sebe co nejpřesněji první podobu básně
a sjednat s ní první styk –
to znamená vyrvat tichu první verš“*

Až poté, co básník vnitřně „uchopí“ tuto prvotní podobu básně, může začít formovat její podobu. Tvorba básnického díla zde připomíná expresivní, gestický malířský nebo kaligrafický projev, založený na přesném a rytmičtém vyjádření tahů:

*„Pak je teprve možné provádět **tahy a pohyby**⁵²⁹
nad které není nic nesnadnějšího
Nesnáž těchto pohybů je ve **změně chaosu v obřad**⁵³⁰
a všednosti v slavnost...“⁵³¹*

Kolář tím stvrzuje své přesvědčení o univerzální síle a až ontologickém významu básnického díla, které se zakládá na absolutní umělecké svobodě básníka, tvořícího paralelně s přírodními silami. Kolář svým důrazem na gesta, pohyb, dynamiku, rytmus básnické

⁵²⁷ Viz Kolář, *Mistr Sun* (pozn. 519), s. 45 a s. 46.

⁵²⁸ Zde srovnej původní čínský text, kde se naopak mluví o absolutním podřízení se vojevůdce vladaři. Viz *Mistr Sun* (pozn. 516), s. 38.

⁵²⁹ Text zdůraznila autorka této práce.

⁵³⁰ Text zdůraznila autorka této práce. Zde opět metafora opakování aktu prapůvodní proměny Chaosu v Kosmos božským aktem Stvoření. K tomuto příměru viz Eliade (pozn. 9), s. 13

⁵³¹ Kolář, *Mistr Sun* (pozn. 519), s. 59.

skladby,⁵³² do určité míry navazuje na modernistickou poetickou tradici, i když již přirozeně sleduje jiné, aktuální umělecké přístupy a cíle.⁵³³

V zemi klidného rána

Pohyb, rytmus, proměny, cykličnost a vrstvení času, propojení dynamiky slova a vizuálního sdělení, Kolář vyjadřoval také v kontextu svých raných koláží z konce čtyřicátých a začátku padesátých let. Zvolil zde zcela jiný přístup než v předchozí tvorbě, pracoval s formou nalezených obrazových reprodukcí, ze kterých vytvářel vizuální série konfrontací. Pro tato díla je typický jednotný formát kartonu A4, na kterém umělec vytvářel koláže s použitím jednoho, dvou nebo více výstřižků z domácích i zahraničních časopisů.⁵³⁴ Jednotlivé výstřižky se nepřekrývají, jsou většinou zarovnané vedle sebe nebo pod sebou.

Marie Klimešová v kontextu těchto děl zdůrazňuje roli seriální struktury „vzorníku“, kde je každé části vyhrazen stejný prostor.⁵³⁵ Zároveň zde Koláře vnímá jako průkopníka nových uměleckých přístupů, které předznamenávají nástup minimalismu, pop-artu nebo konceptuálního umění.⁵³⁶

Na tuto oblast Kolářovy tvorby se v recentní době zaměřila také výstava *Úšklebek století* v Národní galerii v Praze, kterou připravila Marie Klimešová ve spolupráci s Milenou Kalinovskou.⁵³⁷ Marie Klimešová v katalogu k výstavě upozorňuje, že i když tato část tvorby Jiřího Koláře provokuje k nejrozumnějším interpretacím,⁵³⁸ vždy je nutné brát v úvahu to, že tato

⁵³² K významu pohybu, změny, metamorfóz srovnej také Kolářovu báseň *A kamení začlo oživovat*, ze sbírky *Dny v roce*, kde však dominuje křesťanská symbolika. K této básni vybral Kolář v roce 1949 vizuální doprovod (*obrazové interpretace*) ve formě černobílých fotografií klasických i moderních malířských a sochařských děl, ale také děsivých výjevů z nedávné lidské historie. K tomu viz také Miroslav Lamač, Kolářovy nové metamorfózy, in: Marie Motlová (pozn. 520), s. 126 – 130.

⁵³³ Jindřich Chaloupecký zdůrazňuje v kontextu základní výstavby tohoto básnického díla inspirace v oblasti hudební, nebo poetické, a to zejména s ohledem na dílo Mallarmého nebo Apollinairea. Viz Chaloupecký, Příběh Jiřího Koláře (pozn. 520), s. 27.

⁵³⁴ Jak uvádí Marie Klimešová; Kolář čerpal zejména z kvalitně tištěných českých časopisů, jako byla *Zlatá Praha* nebo *Světlozor*. Klimešová dále uvádí, s odvoláním na text Tomáše Pospiszyla (viz pozn. 538), že si Kolář ze svých cest do Anglie a Paříže (v letech 1947–48) přivezl také zahraniční časopisy. Zaujaly jej zejména nebarevné fotografie, které zdůrazňovaly různé banality a absurdity všedního života v kontextu široké oblasti světové populární kultury. Viz Marie Klimešová – Marie Bergmanová, *Tanec v ruinách: Nálezy Jiřího Koláře*, V Řevnicích, Arbor vitae 2014, s. 20 – 21.

⁵³⁵ Marie Klimešová, *Roky ve dnech* (pozn. 390), s. 306. Autorka také zdůrazňuje, že Kolář si prostřednictvím reprodukcí uměleckých děl vytvářel rozsáhle vizuální manuály. Touto činností se mimo jiné přiblížil tematice vizuálních archivů, které rozvíjeli Emil Filla, Aby Warburg, André Malraux nebo také Gerhard Richter. Klimešová, *Tanec v ruinách* (pozn. 534), s. 21.

⁵³⁶ Klimešová, *Roky ve dnech* (pozn. 390), s. 309.

⁵³⁷ Marie Klimešová a Milena Kalinovská, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, kat. výstavy, Národní galerie v Praze 2018.

⁵³⁸ Zde je třeba zmínit podnětnou recentní studii Tomáše Pospiszyla, který zkoumá Kolářovy rané koláže v kontextu problematiky filmové tvorby v nefilmových oborech. Přirovnává Kolářův postup výběru a řazení

díla vznikala v jednom z nejtěživějších období umělcova života a byla neodmyslitelně propojena s jeho aktuální literární tvorbou.⁵³⁹

Pro tato díla je typický silný sociální podtext, umělec zkoumá v rámci velmi širokého a různorodého vizuálního materiálu absurditu dějin i současnosti. Pracuje s persiflází a sarkasmem, které charakterizují jeho osobní i umělecký postoj k světové politické situaci. Snaží se šokovat a zároveň podat krutost a absurditu světa optikou uměleckého vyjádření. Banální výjevy z prostředí každodenní městské kultury se zde dostávají do konfrontace s často drastickými výjevy, zachycujícími události starších i soudobých dějin. V mnoha případech tato díla vyjadřují opravdový umělcův trpký úšklebek nad světovým politickým a sociálním děním.

Kolář si všímá také mimoevropské politické dění v různých krajinách a regionech Asie nebo Afriky. V tomto kontextu umělec využívá také možnosti autentické (nalezené) básně, která bez zásadnějšího zásahu vyjadřuje v obrazové zkratce rozsah a epičnost hrůz světových dějin. Typickou ukázkou v rámci tematiky východoasijské situace je autentická báseň *V zemi klidného rána* (datována 1951 – 1953), s podtitulkem ve francouzštině, který v překladu zní; *Jak Japonci udržují pořádek v Koreji*. Báseň je vyjádřena novinovou fotografií, na které skupina japonských vojáků drží stráž nad spoutanými a mučenými korejskými muži. Jedná se o výjev glosující historické dění v Koreji během dlouholeté japonské okupace této země.⁵⁴⁰ V kontextu krutého výjevu vynívá zcela absurdně samotný název díla, vycházející z klasického pojmenování korejského poloostrova jako *Země klidného rána*.

Marie Klimešová v katalogu *Úšklebek století* zmiňuje také význam Eliotovy básnické skladby *Pustá země* pro poválečné české umělce, včetně Jiřího Koláře, který podnítil nový překlad tohoto díla do češtiny.⁵⁴¹ Dobře známý je v tomto kontextu Kolářův výrok, že „*Od Eliotovy Pusté země nepokročila poezie ani o centimetr.*“⁵⁴²

jednotlivých obrazových výjevů a jejich vzájemné vizuální působení k postupům filmové montáže. Analyzuje v tomto kontextu především tvorbu ruských průkopnických režisérů dvacátých a třicátých let v čele se Sergejem Ejzenštejnem nebo Dzigou Vertovem. Viz Tomáš Pospiszyl, *Filmová montáž a princip montáže v nefilmových oborech. Případová studie: Rané koláže Jiřího Koláře, Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 22, 2017, zvl. s. 46 – 49.

⁵³⁹ Klimešová – Kalinová (pozn. 537), s. 35.

⁵⁴⁰ Japonské císařství okupovalo Koreu od roku 1910 až do 15. srpna 1945, kdy kapitulací Japonska skončila druhá světová válka.

⁵⁴¹ Viz Klimešová, *Úšklebek století* (pozn. 537), s. Jak již bylo zmíněno, na Kolářův popud dílo přeložila Jiřina Hauková s Jindřichem Chalupeckým. Viz pozn. 201.

⁵⁴² Tímto výrokem, který si údajně zapsal v roce 1957, Kolář uvádí svůj manifest evidentní poezie *Snad nic, snad něco*, publikovaný roku 1965 v *Literárních novinách*. Zde citováno podle Jiří Kolář, *Snad nic, snad něco*, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková (pozn. 499), s. 290.

Na inspiraci *Pustou zemí* se přímo odkazuje také jedna z Kolářových konfrontází z roku 1952 s příznačným názvem *Pustá krajina*, zobrazující osm fotografických obrazových výjevů, řazených po dvou vedle sebe a po čtyřech pod sebou, evokujících v různých geografických, historických a časových rovinách existenciální pocit nicoty, zmaru, prázdnoty a opuštěnosti. „Klasické“ fotografické výjevy pustého hradu (snad odkaz na hrad Krále Rybáře z Eliotovy básně?), horského hřbitova nebo zámeckého parku, stojí v konfrontaci s aktuálními výjevy prázdné chodby anonymního úřadu nebo zdevastované školní třídy.

Domnívám se, že hlavní myšlenka Kolářových konfrontází opravdu vychází zejména z jeho hlubokého zaujetí a obdivu k básnickému i teoretickému přístupu T. S. Eliota.⁵⁴³ Na povrch zde opět jasně vyplouvá motiv cykličnosti a vrstvení časů. Kolář navazuje na tradici, aby se zároveň mohl otevřít novým podnětům světové literární a umělecké tvorby. Ovšem spíše než přímá umělcova předtucha nastupujícího světového uměleckého vývoje, se zde nabízí téma reflexe, revize a návratu k počátkům západní modernistické básnické tvorby, které otevřely zcela nové a nebývalé možnosti propojení obrazu a slova, prostoru, pohybu a času pro umělce dalších generací. Ostatně také Kolářův výrok v jeho manifestu evidentní poezie naznačuje, že tvorba Eliota (modernistů) je pro něj, i pro další aktuální dobovou tvorbu, především hozenou rukavicí.⁵⁴⁴ Zcela výstižným je v tomto směru také výrok samotného T. S. Eliota k významu tradice pro moderního umělce:

*„Tradice je věc širšího významu. Zahrnuje především historický smysl, který lze považovat téměř za nezbytný pro každého, kdo chce být dále básníkem po svém pětadvacátém roce, a ten historický smysl zahrnuje i chápání toho, že minulost nejen minula, ale že je přítomna; ten historický smysl nutí člověka psát a mít přítom v kostech nejen svou vlastní generaci, nýbrž i pocit, že celá evropská literatura od Homéra[...]souběžně existuje a skládá jakýsi souběžný řád. Tento historický smysl, což je zrovna tak smysl pro nadčasové, jako pro časové, a pro časové i nadčasové zároveň, právě ten dělá spisovatele tradičním. A přitom mu dává nejnaléhavější vědomí jeho místa v čase, jeho vlastní současnosti.“*⁵⁴⁵

⁵⁴³ Již ve dvacátých letech se objevovaly pokusy interpretovat Eliotovu básnickou skladbu v kontextu rozvoje moderního filmového střihu a montáže. K možnostem a limitům těchto interpretací viz zejména David Trotter, T. S. Eliot and Cinema, *Modernism/Modernity* 13, 2006, č. 2, s. 237 – 265.

⁵⁴⁴ Ibidem.

⁵⁴⁵ *Poezie přelomu století*, překlady Ivan Skála, Vítězslav Nezval, Jindřich Hořejší, Praha 1984, s. 354.

Nebesa nejsou humánní

O téměř dvacet let po Kolářově *Mistru Sunovi*, v roce 1976, vydal **Bohumil Hrabal** ve strojopisné verzi své stěžejní dílo, novelu *Příliš hlučná samota*.⁵⁴⁶ Rytmizovaný monolog líčí životní příběh a zejména vnitřní pocity starého dělníka Haňti, pracujícího dlouhá desetiletí ve sběrných surovinách u starého hydraulického lisu. Román je především složitou a mnohvrstevnatou filosofickou úvahou o osudu člověka a jeho postavení v tomto světě, odrážející také životní (autobiografické) zkušenosti samotného Hrabala. I když byla novela publikována až v polovině sedmdesátých let, je dějově zasazena do Libně let padesátých, kdy Hrabal sám pracoval ve sběrných surovinách. Příběh plný odkazů na západní uměleckou, filosofickou a křesťanskou tradici,⁵⁴⁷ silně reflektuje také čínské taoistické myšlení, které Hrabala hluboce zaujalo již v padesátých letech.⁵⁴⁸

Dělník Haňta vytváří ze starého papíru a vzácných knih dokonale slisované balíky – téměř konceptuální umělecká díla, která v sobě zahrnují výňatky z nejrozumnějších filosofických spisů nebo knižní reprodukce významných uměleckých děl.⁵⁴⁹ Haňta je „proti své vůli vzdělán“ četbou těchto knih, které ve velkém zachraňuje a shromažďuje je ve svém malém bytě. Ve své samotě přemýšlí o zásadních otázkách lidského života a dějin i o vlastním osudu a svých životních láskách. Podobně jako Kolář ve svých konfrontážích, propojuje individuální lidský osud s celospolečenským děním. Haňtovu dlouholetou snahu o zachování kulturních a uměleckých odkazů nakonec zničí zavedení moderních hydraulických lisů, pomocí kterých mladí dělníci bezmyšlenkovitě lisují celé stohy knih. Tím završují Haňtův životní úděl, končící v bezvýchodné situaci, evokující osobní zmar a zánik.⁵⁵⁰

⁵⁴⁶ Jak upozorňuje Susanna Rothová (1950 – 1997), tento text existuje ve třech variacích a třetí, definitivní verze, začala kolovat v roce 1976 jako strojopis. Text byl v necenzurované verzi oficiálně poprvé publikován až v roce 1989. Viz Rothová, *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, Praha 1993, s. 113. K různým variantám románu viz také detailní studii Jakub Česka, K variantnosti *Hlučné samoty*, *Česká literatura* 64, 2016, č. 5, s. 696 – 730.

⁵⁴⁷ Hrabal byl ve svých literárních vzorech inspirován Jiřím Kolářem, se kterým sdílel také nadšení pro *Pustou zemi* T. S. Eliota, Joycova *Odyseu* nebo tvorbu Mallarmého a Apollinaira. Více viz Eva Čapková, *Bohumil Hrabal a výtvarné umění*, Praha 2015, s. 29.

⁵⁴⁸ Pro Hrabala představoval spis *Tao te t'ing* celoživotní inspiraci, ke které se opakovaně vracel hned v několika svých stěžejních literárních dílech (čerpal především z Dvořákova překladu z roku 1920). Myšlenky taoismu jej oslovily již v padesátých letech, kdy nad vybranými citáty vedl dlouhé diskuse také s okruhem svých nejbližších přátel. K tomu viz Čapková (pozn. 547), s. 129.

⁵⁴⁹ Haňtovu uměleckou činnost můžeme opět chápat autobiograficky. Hrabal se souběžně s literární tvorbou věnoval také výtvarné koláži, které dal na sklonku tvorby přednost před psaným slovem. Na rozdíl od Koláře pro něj literární a výtvarná činnost dlouhodobě představovaly nerozlučné, spojené nádobí. Viz Čapková (pozn. 547) s odkazy na další literaturu, s. 30.

⁵⁵⁰ Rothová zdůrazňuje, že původní motiv Haňtovy sebevraždy slisováním, byl ve třetí, definitivní verzi díla zmírněn a závěr ostává v tomto směru otevřen. Rothová, *Hlučná samota* (pozn. 546), s. 114.

Neměnnost a neodvratnost zákonů lidského života i umělecké tvorby je v příběhu vyjádřena stále znovu a znovu se vynořujícím citátem „*Nebesa nejsou humánní*“. Jedná se o parafrázi úvodního verše páté kapitoly *Tao te t'ingu*, který zní: „*Nebesa a země nejsou humánní, přistupují ke všem věcem jako ke slaměným psům*.“⁵⁵¹ Tato myšlenka, která výrazně rezonovala již v Kolářově díle *Mistr Sun*, zdůrazňuje zejména přirozenost neustálého koloběhu všech pochodů tohoto světa, jako je cyklické střídání ročních dob, dne a noci, života a smrti. Nebesa a Země totiž nemají emoce, neznají lásku nebo nenávist jako lidské bytosti, nic a nikoho neupřednostňují.⁵⁵² Zdá se, že právě přijetí této myšlenky může pro stárnoucího Hanťu znamenat možnost smíření se s vlastním osudem a často trpkými životními vzpomínkami.

Motiv neustálého opakování všech životních dějů je zde na několika formálních i obsahových úrovních vyjádřen symbolikou kruhu. Svědčí o tom již základní formální výstavba díla, rytmizovaný text, připomínající strukturu hudební skladby, ve které se opakuje a stále vrací několik nosných motivů. Zásadním je také spontánnost písemného projevu, tzv. „*psaní proudem*“, typická pro Hrabalova díla ze sedmdesátých a osmdesátých let.⁵⁵³ Hrabal psal *alla prima*, a jak zdůrazňuje Milan Jankovič, své texty doslova vychrlil „*v proudu dlouhého nadechnutí a vydechnutí*“.⁵⁵⁴ Jankovič tento Hrabalův přístup přirovnal ke „*gestickému rozmachu myšlenek*“,“⁵⁵⁵ reflektujících v určitém ohledu literární postupy Jacka Kerouaca, nebo proces lití barev Jacksona Pollocka, umělce, který byl, jak záhy ukážeme, jedním z Hrabalových celoživotních vzorů.⁵⁵⁶

V symbolické rovině evokuje cykličnost života ústřední motiv románu – Hanťova opakující se, rytmická práce na hydraulickém lisu, kterou hlavní hrdina popisuje následovně:

⁵⁵¹ Celý verš v českém překladu sinologa Davida Sehnala zní: „*Nebesa a země nejsou humánní, přistupují ke všem věcem jako ke slaměným psům. Nanejvýš moudří mužové nebyli humánní, přistupovali k lidem jako ke slaměným psům*.“ Viz *Laozi*, překlad z čínského originálu David Sehnal, Praha, Galerie Zdeněk Sklenář 2013, nestránkováno. Zde používám místo překladu *Tao te t'ingu* v podání Berty Krebsové převod Davida Sehnala, který se více přibližuje vyznění literární citace u Hrabala.

⁵⁵² Wang Keping, *The Classic of the Dao: A New Investigation*, Beijing 2010, s. 51 - 52.

⁵⁵³ K tomu podrobněji viz Milan Jankovič, *Psaní proudem* – autobiografická trilogie, in: Milan Jankovič, *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha 1996, s. 115 – 144.

⁵⁵⁴ Ibidem, s. 118.

⁵⁵⁵ Milan Jankovič, *Nesamozřejmost smyslu*, Praha 1991, s. 211. Susanna Rothová naproti tomu zdůrazňuje, že se v tomto případě jedná především o určitou Hrabalovu pózu a stylizaci, protože ve skutečnosti své texty složitě komponoval, piloval a jak již bylo zmíněno, vytvářel často několik verzí, variant a variací jednoho díla. Viz Susanna Rothová, *Dno všeho vrchol prázdnoty*. Září 1990, Petr Kotyk (ed.), *Deset tisíc změn se znovu mění. Dno všeho vrchol prázdnoty. Rozhovory a promluvy českých literátů z let 1990 – 1995*, Praha 2008, s. 26.

⁵⁵⁶ Jankovič (pozn. 555), s. 211.

„Presuji starý papír a zelený knoflík je pohyb stěny vpřed a červený knoflík je pohyb nazpátek, tak moje mašina vykonává základní pohyb světa, tak jako mechy helikonky, tak jako kružnice, která ať z kteréhokoliv místa vyšla, tam musí skončit.“⁵⁵⁷

Hant'a v tomto kontextu evokuje samotářského demiurga, který nejen zachraňuje to, co z tohoto světa zbylo, ale snaží se obecnou destrukci proměnit v nové tvoření. Susanna Rothová v této souvislosti upozornila na Hrabalovu estetiku rozpadu a ničení, kdy umělec destrukcí cizího textu (obrazu) vytváří (rekonstruuje) nové umělecké dílo.⁵⁵⁸ V této rovině můžeme analyzovat také sisyfovskou Hant'ovu práci. Neustálé lisování (ničení) knih a dalších předmětů, reflektuje nejružnější významové roviny. Prvotní téma likvidace kultury, knih i částí historického města (Prahy - Libně) v sobě zároveň obsahuje myšlenku periodického obnovování světa, regenerace *ad infinitum*.⁵⁵⁹ Hant'a tak na svém lisu obrazně (znovu)formuje svět, kulturu a dějiny. Sám sebe proto příznačně vnímá jako „*něžného řezníka*“, který má zálibu v pozorování výbuchů, ničení a destrukcí:

„[...] já miluji průtrže mračen a demoliční čety, postávám celé hodiny, abych viděl jak pyrotechnici spřaženým pohybem, jako by pumpovali gigantické pneumatiky, vyhazují celé bloky, celou ulici [...]“⁵⁶⁰

Tyto expresivní „výbuchy“ Hant'ovi evokují jeho vlastní práci u hydraulického lisu v hlubokém sklepení, kde často slyší:

„jak dvorem se procházejí kroky a otvorem ve stropě mého sklepa jak z nebes se sypou rohy hojnosti, obsahy pytlů a beden a škatulí, které vysypávají do otvoru uprostřed dvora starý papír, zavadlé stonky z květinářství, papíry z velkoobchodů, propadlé programy a jízdenky a obaly z eskym a polárek [...]“⁵⁶¹

Hant'a pokračuje dlouhým výčtem nejružnějších banálních předmětů každodenního života, které neustále padají dírou do jeho dílny a které lisuje do balíků, připravuje je k odvozu a konečné likvidaci louhem v papírnách. Mezi těmito předměty se někdy objeví

⁵⁵⁷ Bohumil Hrabal, *Příliš hlučná samota*, Praha 2012, s. 34.

⁵⁵⁸ Viz Rothová, *Hlučná samota* (pozn. 546), s. 148. K motivu koláže a montáže v Hrabalově literárním díle viz ibidem, s. 77 – 83.

⁵⁵⁹ Viz Eliade, *Mýtus o věčném návratu* (pozn. 9), s. 75.

⁵⁶⁰ Hrabal (pozn. 557), s. 9.

⁵⁶¹ Ibidem, s. 10.

vzácné knihy, které Hant'a čte a pak je rozdělí do jednotlivých balíků. Všechny balíky se snaží přidáním úryvků známých citátů nebo výtvarných reprodukcí z kvalitních knih „vyčabrovat“, aby každý balík nesl jeho charakter a „osobní podpis“.⁵⁶²

Hant'a nachází při své práci útěchu v křesťanském učení a myšlenkách čínského taoismu. Význam taoistické tradice zde stojí v určitém kontrastu, ale na druhé straně zároveň v souladu s křesťanstvím.⁵⁶³ Tyto dva zásadní motivy zdůrazňují vize hlavního hrdiny, kdy se mu pod vlivem nadměrného pití piva zjevují postavy mladého Ježíše a staříčkého mistra Lao-c'a.⁵⁶⁴ Tyto dvě postavy jednoho dne společně přicházejí do jeho sklepní dílny, ke starému lisu. Zatímco Ježíš vypadá jako líbezný mladík, Lao-c' má pomačkaný obličej starce⁵⁶⁵.

Právě věkový rozdíl a životní postoj těchto dvou postav má pro Hant'u zásadní význam, pomáhá mu pochopit základní premisy jejich filosofie. Mladý Ježíš v Hant'ově vidění překypuje horlivostí a chce měnit svět, zatímco stařec Lao-c' se rezignovaně rozhlíží a navrácí se k počátku.⁵⁶⁶ Hant'a tak vidí „*Ježíše jako optimistickou spirálu, (a) starého mistra Lao-c' e jako bezvýhodnou kružnici.*“⁵⁶⁷ Symbolika kruhu jako věčného návratu k počátkům, propojující zde inspirace taoistickým myšlením a také Nietzscheho ideou věčného návratu téhož, je prolnta s motivem spirály, symbolizujícím postavu Ježíše. Hant'a k tomu na jiném místě dodává:

„*Tak spirála a kruh si v mém zaměstnání odpovídají a progressus ad futurum splývá s regressem ad originem a já to všechno navíc hmatově prožívám[...]*“⁵⁶⁸

Toto mystické setkání se odehrává na pozadí Hant'ovy každodenní práce u hydraulického lisu, kdy mu přivázejí starý papír. Tentokrát se jedná o krvavý papír z jatek, okolo kterého poletuje neodbytné hejno masařek, divoce mu vrážejících do tváře.⁵⁶⁹ Hrabal tuto scénu popisuje jako konfrontaci statické nadčasovosti v postavách Ježíše a Lao-c'e a neklidného reje základních životních pudů a pochodů v podobě divoce poletujících,

⁵⁶² Ibidem, s. 11.

⁵⁶³ Hrabal ve svém díle často pracuje s kontrasty, protiklady a významovými konfrontacemi. Viz Rothová, *Hlučná samota* (pozn. 546) s. 70.

⁵⁶⁴ Rituál pití piva Hant'ovi napomáhá dosáhnout téměř šamanistické vize, které se podle jeho slov v rodině dědí: „*A já jsem se nedivil těm dvěma postavám (Ježíš a Lao-c'), protože moji dědkové a pradědci z pití kořalky mívali také vidění, zjevovaly se jim bytosti z pohádek, dědek potkával na vandru rusalky a vodníky, praděd zase věřil na bytosti, které se mu zjevovaly na humnech litovelského pivovaru[...]*“ Hrabal, (pozn. 557), s. 39.

⁵⁶⁵ Ibidem, s. 38.

⁵⁶⁶ Ibidem, s. 40.

⁵⁶⁷ Ibidem, s. 40. – 41.

⁵⁶⁸ Ibidem, s. 55.

⁵⁶⁹ Ibidem, s. 38.

nenasytných much. Zatímco Ježíš a Lao-c' ticho a nehybně stáli u lisu „tisíce masařek a kobaltových much tisíci křivkami poletovaly jako šílené sem a tam a kovový zvuk jejich křídel a těl zněl vysokými tóny, vyšívaly do vzduchu sklepení veliký živý obraz sestavený z neustále se pohybujících křivek a cákanců zrovna tak, jak litím barev sestavoval svoje gigantické obrazy Jackson Pollock.“⁵⁷⁰

Hrabal pokračuje velmi sugestivním popisem procesu lisování krvavého papíru, který pohlcuje a likviduje masařky, neschopné vzdát se uspokojení svých základních životních pudů:

„A nakládal jsem plnými krvavými náručemi červený mokrý papír, obličej jsem měl pln skvrn od krve, a když jsem tisknul zelený knoflík, stěna mého lisu presovala i s tím strašlivým papírem i ty mouchy, které se nedovedly odtrhnout od zbytků masa, masařky, které zešilely tou vůní masa a říjely a pojímaly se a pak ještě s větší vášnivostí v trhavých piruetách vytvářely kolem koryta plného papíru hustá křoviska pomatenosti, tak jako v atomu víří neutrony a protony.“⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Ibidem, s. 39.

⁵⁷¹ Ibidem, s. 40.

Tělo z kovu a pilin

Hrabalovo přirovnání Hant'ovy práce k tvorbě Jacksona Pollocka souzní s již dříve zmíněnou Chalupeckého charakteristikou nové situace poválečných umělců. Podle Chalupeckého se návrat k sobě, k vlastnímu „*vnitřnímu hlasu*“ v umělecké tvorbě odehrává ve výrazně hmotné (hmatové) rovině, protože „*je rytmem těla, akcí svalů a hmatem kůže, je hladovostí zraku[...]* Umělec nemaluje už obraz; maluje dění, poddává se mu, nechává před sebou růst novou skutečnost.“⁵⁷² Chalupecký uvádí jako příklad této teorie právě Pollockovu tvorbu. Pollockův malířský (umělecký) proces charakterizuje jako polonáboženskou aktivitu.⁵⁷³ Obraz představuje pro malíře nové prostředí, imaginární prostor, který umělce zcela pohlcuje.⁵⁷⁴ Pollock v tomto kontextu vnáší do umělecké tvorby témata akčního umění a experimentu s tělem.

Hant'a je prototypem tohoto typu umělce, hydraulický lis se stává součástí jeho fyzické existence, je pro něj skutečnou řečí svalů a rytmem těla. Se strojem je propojen nejen fyzicky, ale i svými myšlenkami, když zdůrazňuje, že jeho mozek „*jsou hydraulickým lisem spresované myšlenky, balíky nápadů*.“⁵⁷⁵

Hrabal obecněji přirovnával styl svých pozdních děl k postupům akční malby Jacksona Pollocka, především k jeho gestickému lité barev na rozměrná plátna, položena při tvorbě na zemi.⁵⁷⁶ O své dlouhodobé inspiraci Pollockem, Hrabal podrobněji mluví například v rámci *Imaginárního rozhovoru* ze září roku 1984, který vedl s Jiřím Valochem.⁵⁷⁷

V rozhovoru Hrabal líčí svůj vřelý umělecký vztah k Pollockově osobnosti, když říká, že „*Jackson Pollock, to je ta jednička, ten šampion, který mne uvádí v nadšení [...]*“⁵⁷⁸ V českém umění viděl Hrabal ideální předobraz umělce pollockovského typu, fyzicky, duševně i emocionálně zcela oddaného tvorbě, v osobnosti svého dlouholetého přítele **Vladimíra Boudníka**. Hrabal v *Imaginárním rozhovoru* k analogiím mezi Boudníkovou a Pollockovou tvorbou, říká, že „*Vladimírovy aktivní a strukturální grafiky mají ten samý estetický i etický náboj, jak Pollockovy action painting. Tito dva senzitivní mají k sobě nejbližší,*

⁵⁷² Chalupecký, *Umění dnes* (pozn. 394), s. 20.

⁵⁷³ Fascinaci osobností a tvorbou Jacksona Pollocka představil v rámci své vizuální poezie také Ladislav Novák v díle *Twelve 1961 čili pocta Jacksonu Pollockovi*. Jedná se zde o velmi expresivní umělecké „vyznání lásky“ americkému umělci. Viz Ladislav Novák, *Pocta Jacksonu Pollockovi*, Praha 1966 nebo též Ladislav Novák, *Dílo I - 1963*, k vydání připravil Petr Kubeňský, Praha 2017, s. 295 - 319.

⁵⁷⁴ Chalupecký, *Umění dnes* (pozn. 394), s. 20.

⁵⁷⁵ Viz Hrabal (pozn. 557), s. 7.

⁵⁷⁶ Viz Jankovič, *Psaní proudem* (pozn. 553), s. 122.

⁵⁷⁷ Bohumil Hrabal, *Kdo jsem? Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, svazek 12, Praha 1995, s. 198 – 210.

⁵⁷⁸ Ibidem, s. 198.

jak svým dílem, tak svým životem.“⁵⁷⁹ Hrabal přisuzuje tvorbě obou umělců stejné estetické i morální účinky, a zdůrazňuje svůj názor, že se tito dva umělci ve svém přístupu k tvorbě, uměleckým technikám a materiálům navzájem doplňují.⁵⁸⁰ Pollock podle něj pracuje „*ne jako příroda, ale příroda sama*“ a Boudník zase tvoří „*jako hrkající fabrika na plné obrátky.*“⁵⁸¹

Formování literárního boudníkovského mýtu se Hrabal věnoval dlouhodobě. Lidské i umělecké osobnosti Vladimíra Boudníka zasvětil několik svých děl, a to především novelu *Něžný barbar* z roku 1973, ve které umělce opět stylizoval do postavy archetypálního tvůrce, který svému umění přináší nejvyšší, téměř Kristovu oběť. Opět se zde vynořuje Hrabalova metafora rotujícího kruhu a cyklického plynutí života a díla. Sám Boudník se zde stává spirálou, vírem života:

„Čili naroditi se bylo pro Vladimíra umřítí, a umřítí bylo narodit se. Proto byl Vladimír náchylný na stigmata. nikoliv na počest Krista otevřením ran, ale byl posetý stigmaty práce s kovy a výrazovými prostředky černého řemesla, jeho ruce i nohy byly plné zajizvených ran. Miloval tak tu svoji fabriku, že kdyby ještě o trošku výše zvedl laťku své hysterie, z prstů by se mu sypaly mosazné piliny, kašlal by drobné špony a chrchlal ocelový prach[...]“⁵⁸²

Hrabalova literární vize Vladimíra Boudníka jako moderního Krista posetého stigmaty práce do jisté míry navazuje na styl Boudníkovy sebestylizace. Zajímavé je v tomto kontextu zejména srovnání se sérií Boudníkových miniaturních autoportrétů ze začátku padesátých let. Tyto autoportréty, na kterých se umělec stylizoval do postavy nahého Krista, vznikly technikou propojení fotografie a fotogramu. Na sérii upozorňuje Marie Klimešová v publikaci *Roky ve dnech* a dává ji do souvislosti s dobovým tématem akce, experimentu a manipulace s tělem.⁵⁸³

Autorka zdůrazňuje, že „*od roku 1950 najdeme v jeho (Boudníkově) tvorbě řadu abstraktních výtvarných „explozí“, svědčících o potřebě fyzicky se otisknout do díla a zbavit se přetlaku vnitřních tenzí.*“⁵⁸⁴ Snímky nahého umělcova těla jsou překryty dalšími vizuálními vrstvami, například přes negativ kopírovanými tkaninami, nebo ještě expresivněji působící variantami,

⁵⁷⁹ Ibidem. Hrabal zde dodává, že oba umělce utrápila jejich naprostá odevzdanost umění, která je dovedla až k sebevraždě.

⁵⁸⁰ Hrabal v rozhovoru mluví také o Boudníkově nadšení, když viděl v kině film o uměleckých performancích Georgese Mathieua. Mathieu prý Boudníka utvrdil v tom, že „*aspoň jeden malíř na světě celou svojí bytostí a celým tělem svádí zápas o výraz estetické kvality, která je obrazem i etiky.*“ Viz ibidem, s. 197 – 198.

⁵⁸¹ Ibidem.

⁵⁸² Bohumil Hrabal, *Něžný barbar*, Praha 2006, s. 39.

⁵⁸³ Viz Klimešová, *Roky ve dnech* (pozn. 390), s. 341

⁵⁸⁴ Ibidem.

na kterých je umělcovo tělo, zmítající se na podlaze, překryto změtí krouživých čar, skutečně působících jako symbolické vstupování umělcova těla do amorfního kruhového víření.⁵⁸⁵

Téma rotující spirály Boudník rozvíjí také v rámci své obsese tématem smrti. Marie Klimešová uvádí dvě varianty fotogramu *Duch - Kostlivec* z roku 1950, kde uvolněná, gestická kresba lidské kostry přechází v dynamické spirálovité tvary.⁵⁸⁶

⁵⁸⁵ Ibidem, viz obr. č. 513 a č. 514 na s. 345.

⁵⁸⁶ Ibidem, s. 341, obr. č. 519 a č. 520 na s. 349.

Nadvláda viděného

Boudník ve své tvorbě výrazně navázal na tradici pohyblivého dynamického obrazu také v rámci svých asociačních interpretací nalezených skvrn a trhlin na zdech pražských ulic. V roce 1949 začal vydávat manifesty vlastního uměleckého směru – explosionalismu, a mezi lety 1949 až 1957 připravil v Praze kolem 150 až 170 akcí.⁵⁸⁷ Ve snaze zvýšit citlivost diváků k vizuálním podnětům, oslovoval na ulicích náhodné chodce, v hospodě kolegy i anonymní spolustolovníky. V manifestech explosionalismu kladl důraz na aktivní obraz, vytvářený v divákově mysli, a připomínající řadu za sebou jdoucích a neustále se proměňujících představ.⁵⁸⁸ Tento proces vnitřních obrazových pohybů připodobnil ve svém manifestu k filmovému pásu:

*„Obraz musí býti filmovým pásmem o nesčíslném množství napětí a psychologických explozí zhuštěných do nehybné plochy a předvedených v nekonečné pásmo v nekonečně krátkém čase. Pohyb filmového pásu je zde nahrazen pohybem divákovy představivosti a fantasie.“*⁵⁸⁹

Boudník tímto přístupem nejen předznamenal v prostředí českého umění zcela nové přístupy konceptuálního a akčního umění, ale také originálním způsobem navázal na poválečnou obnovu uměleckého, filosofického i sociologického zájmu o filmový nebo také televizní obraz.⁵⁹⁰ Boudníkovu chápání filmu jako vnitřní pohybové projekce divákových představ, však v mnohém navazuje také na předválečné teorie vnímání němého filmového

⁵⁸⁷ Jiří Valoch, Boudníková padesátá léta, in: Zdeněk Primus (ed.), *Vladimír Boudník: mezi avantgardou a undergroundem*, Praha 2004, s. 56.

⁵⁸⁸ Ibidem, s. 54.

⁵⁸⁹ Mahulena Nešlehová, Odvrácená tvář modernismu, in: Marie Judlová (Klimešová) (ed.), *Ohniska znovuzrození: české umění 1956 – 1963*, Praha 1994, s. 166.

⁵⁹⁰ V západním poválečném filosofickém a sociologickém diskursu se opět otevřela debata o rozvoji populárních masmédií v kontextu klasické tematiky hieroglyfického psaní. Například německý filosof a muzikolog, jeden z hlavních představitelů frankfurtské filosofické školy **Theodor W. Adorno** (1903 – 1969) ve svém uvažování o podstatě filmu a dalších technologických médiích (zvukový, hudební záznam) zdůrazňoval jejich skripturální charakter, který ale znamenal něco jiného než obvyklý písemný záznam fonetického jazyka (zde také návaznost na Derridovu *Gramatologii*). Jak uvádí Miriam Hansen, Adorno mluví ve své eseji *Prolog k televizi* (*Prolog zum Fernsehen*) z roku 1953 o masové (televizní) kultuře jako o „piktografickém“ nebo „hieroglyfickém psaní“. Televizní nebo filmový obraz probouzejí nevědomé nebo podvědomé obrazy v divákově mysli, připomínající zároveň písemný záznam (oko je postupně vedeno od jednoho obrazu /záběru k dalšímu). Adorno v tomto přístupu viděl především negativní dopad na diváka, jako na konzumenta, kterému je něco podsouváno. Také pro něj představovalo určitý ideální stav období němého filmu, kdy měl filmový obraz ještě možnost udržet si své obrazové, mimetické kvality. K tomu viz studii Miriam Hansen, *Mass Culture as Hieroglyphic Writing*: Adorno, Derrida, Krakauer, *New German Critique* 56, jaro/léto 1992, zvl. s. 46 – 47 a s. 51, s. 55. Adornova kritika filmu viz v návaznosti na reflexi filmu jako média mas u Waltera Benjamina (pozn. 243), s. 37.

obrazu v divákově myslí⁵⁹¹, nebo také na filosofický odkaz Henriho Bergsona v kontextu myšlení a pohybu, nebo problematiky mozku, obsahujícího multiplicitu obrazů, rozvíjejících se ve vztahu k paměti a tělu.⁵⁹² Zajímavé je v tomto kontextu také obecněji chápání Boudníkovo pociťování vnitřních, duševních napětí (explozí) a otřesů v procesu senzomotorického rozvíjení vizuálních stimulů.

Boudníkův přístup do určité míry koresponduje také s poválečným francouzským diskursem v oblasti teorie recepce filmového obrazu.⁵⁹³ Upozorníme v této souvislosti alespoň v náznaku na filosofii filmu **Gillese Deleuze**⁵⁹⁴ a jeho představy vnímání kinematografie jako specifického média, které má schopnost zasahovat do našeho myšlení a vyvolávat v něm určité otřesy. Tomuto tématu se v české odborné literatuře věnoval Martin Charvát, který v souvislosti s Deleuzovou teorií filmu zdůraznil význam ruptury v kontextu optického vnímání filmového obrazu. Tento otřes, puklina, ruptura v myšlení nám podle Deleuze umožňuje opustit obvyklá schémata vnímání, rozvinout nové roviny duchovního života, a dává nám moc myslet.⁵⁹⁵

Význam zrakových vjemů pro nová dobová umělecká východiska shrnuje v eseji z roku 1957 nazvané *Údobí zraku* **Jan Kotík**.⁵⁹⁶ Zdůrazňuje, že i když se v 19. století zdálo, „že slovo bude kralovat věčně, objevila se fotografie, objevil se film, vznikly mechanické reprodukční techniky a byla vynalezena televize.“⁵⁹⁷ Zároveň připomíná, že „nastává epocha zraku“, kdy začínáme více věřit oku než slovu nebo sluchu.⁵⁹⁸

Tato vzrůstající citlivost zraku způsobuje podle Kotíka náš „*hlad po formách*.“⁵⁹⁹ Podobně jako Boudník, i Kotík si uvědomuje důležitost pohybu oka v rámci možnosti vnímat a asociovat nejrůznější vizuální představy. Schopnosti oka rychleji a citlivěji reagovat na obrazové podněty Kotík spojuje také s převratným poválečným rozvojem humoristické kresby, karikatury nebo komiksu, které již nevycházejí primárně ze statického obrázku a popisného textu pod ním, ale naplno uplatňují svou vizuální sílu, a to bez nutnosti vysvětlovat pointu

⁵⁹¹ K tomu viz také teorie Františka Kupky.

⁵⁹² K tomu viz Henri Bergson, *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*, přeložil Alain Beguivin, Praha 2003.

⁵⁹³ Toto téma zasluhuje samostatnou odbornou studii, která přirozeně zdaleka přesahuje rámec a možnosti této disertační práce.

⁵⁹⁴ Viz podrobně k této problematice Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz – pohyb*, Praha 2000 a idem, *Film II. Obraz – čas*, Praha 2006.

⁵⁹⁵ Martin Charvát, Filmový obraz jako médium otřesu myšlení // Cinema Screen as a Medium of Rupture in Thought, *Mediaální studia / Media Studies* II, 2014, s. 110.

⁵⁹⁶ Poprvé publikováno jako Jan Kotík, *Údobí zraku*, *Tvar* IX, 1957, č. 1, s. 1 - 2.

⁵⁹⁷ Text citován podle Jan Kotík, *Údobí zraku*, in: Jan Kotík, *Hrách na stěnu házetí aneb o užitečnosti věcí*, Praha 1969, s. 122 – 123.

⁵⁹⁸ Ibidem.

⁵⁹⁹ Ibidem, s. 123.

kresleného příběhu pomocí slov.⁶⁰⁰ Kotík zde připomíná především dílo slavného amerického ilustrátora a tvůrce komiksových kreseb rumunského původu **Saula Steinberga** (1914 – 1999),⁶⁰¹ který sám sebe charakterizoval jako spisovatele, který kreslí.⁶⁰²

Kotík v této souvislosti dále zdůrazňuje, že jakmile došlo k obecnému přerodu a obraz přestal být pouhým doprovodem textu, zcela se emancipoval, „*přestal být popisným a stal se výrazovým a vyjadřujícím.*“⁶⁰³ Kotík přiřkl této nastupující epoše zraku, vítězí nad slovem i sluchem, silnou básnickou moc, rozvíjející novou zářící a tajemnou obraznost, která se „*dožaduje svého ukojení.*“⁶⁰⁴

V tomto kontextu „*hladu po formách*“ se rozvíjela také vizualita skripturálního a informelního znaku. Jak zdůrazňuje Jiří Valoch, Boudník v padesátých letech reagoval jako první u nás také na problematiku písmového grafému, i když kvůli politické izolaci neměl dostatek informací z oblasti aktuálních tendencí západního umění, jako byly lettrismus, tašizmus a různé další přístupy pracující s touto problematikou.⁶⁰⁵ Valoch k tomu dodává, že si „*Vladimír Boudník byl jako jediný v té době (tj. začátkem 50. let) u nás vědom specifických komunikačních a samozřejmě také estetických hodnot písma a psaní.*“⁶⁰⁶

⁶⁰⁰ Ibidem.

⁶⁰¹ Steinberg se proslavil především svými ilustracemi pro slavný americký týdeník *The New Yorker*.

⁶⁰² To, že nové přístupy k populární vizuální kultuře také reflektovaly problematiku znovuzrození umělecké činnosti z jakéhosi nultého bodu, dosvědčují mimo jiné desítky Steinbergových kreseb, kdy karikaturista (kreslíř) vytváří svůj nový obrazový svět z tvaru všeobjímající spirály (obr. 5).

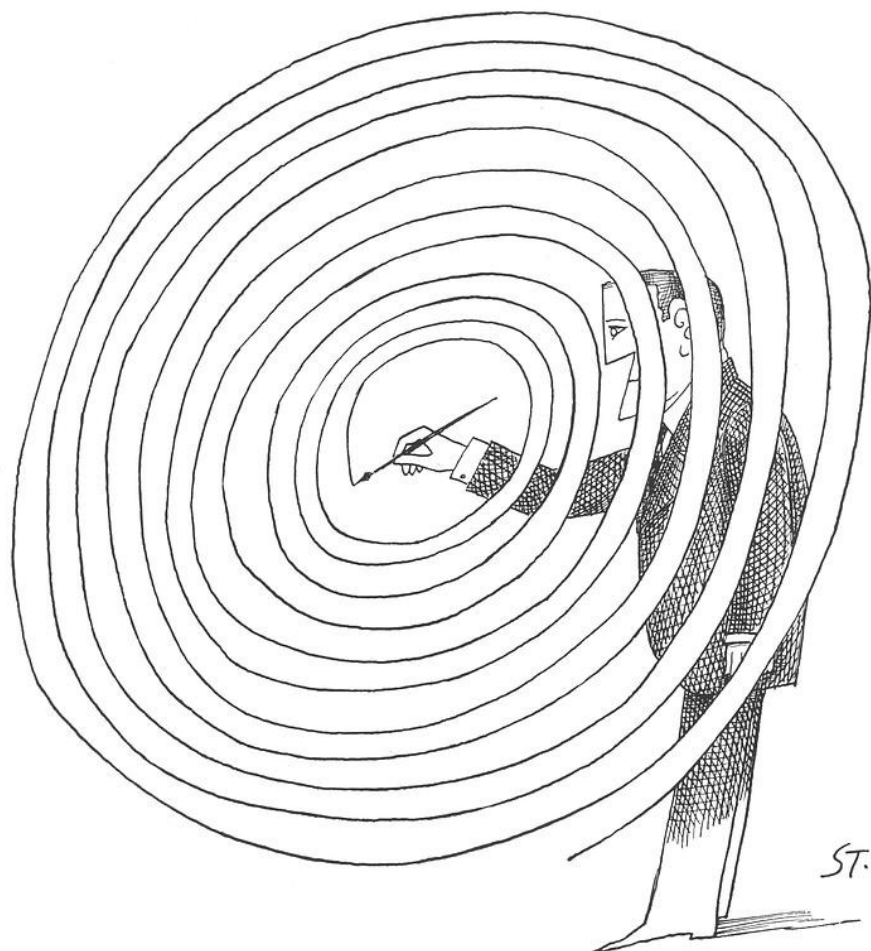
⁶⁰³ Kotík, Údobí zraku (pozn. 597), s. 124.

⁶⁰⁴ Ibidem, s. 125.

⁶⁰⁵ Viz Jiří Valoch, Boudníková padesátá léta (pozn. 587), s. 64. Jak upozorňují Lenka Bydžovská a Karel Srp, v českém poválečném umění předznamenaly vývoj znaku také kresby a grafiky **Václava Boštíka** (1913 – 2005) z roku 1954, které vznikaly v ústraní, bez publicity. Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Lingua angelica: Znak, předmět, struktura v českém výtvarném umění 1958 – 1964*, in: *Ohniska znovuzrození* (pozn. 589), s. 113.

⁶⁰⁶ Jiří Valoch, Boudníková padesátá (pozn. 587), s. 65.

Obr. 5 Saul Steinberg, ilustrace pro časopis *New Yorker*, 2. únor 1963.



Svět v šifrách

V kontextu rozvíjení domácích uměleckých možností propojení obrazového a skripturálního vyjádření, sehrála v českém umění klíčovou roli výstava *Obraz a písmo* z roku 1966, uspořádaná v Galerii Václava Špály⁶⁰⁷ pod kurátorským vedením Jiřího Padrty.⁶⁰⁸ Padrtův úvodní text k výstavě *Svět obrazu a písma*, který byl poté v menší obměně publikován v rámci katalogu reprízy této výstavy v Muzeu v Kolíně,⁶⁰⁹ charakterizuje význam a proměny vztahu obrazu a písma nebo psaného textu v historických souvislostech i z pohledu aktuálních témat dobové (české) společnosti šedesátých let.

Padrta zdůrazňuje, že vystavující umělci nevytvářejí nějaký společný program nebo názorovou skupinu, ale každý (každá) z nich se originálním způsobem pohybuje na pomezí dvou prostorů obrazu a písma, které jsou sice zpravidla nahlížené odděleně, ale jak je zcela zřejmé již z historického hlediska, tyto dvě oblasti se různými způsoby prolínají a prostupují. Jejich vzájemné kontakty sahají až k samotným počátkům výtvarné a literární aktivity člověka. Padrta zde podotýká, že v archaických kulturách byl vztah obrazu a písma tak těsný, „že je dodnes těžké rozlišit, kde končí snaha o zobrazení řeči kresleným, malovaným či rytým znakem a piktogramem a kde začíná samostatnost malířské a plastické představy.“⁶¹⁰

Zvýšený zájem umělců o téma prolínání obrazu a písma Padrta vztahuje k inspiracím čerpajícím ze současného života a každodenní reality, reagujícím na zcela nové výzvy a kontexty. V tomto směru zdůrazňuje zejména komplikovanou a dichotomní roli písma a písemného projevu současnosti, kdy na jedné straně má písmo pozitivní, informační funkci, ale na straně druhé se odcizuje tomuto svému původnímu účelu a získává zcela nové významy, často reflektující iracionální, klamavý a hádankovitý charakter písma.⁶¹¹ Tato moderní mnohovýznamovost a nejednoznačnost písma podle Padrty ustavuje jeho novou vizuální, psychologickou a významovou skutečnost. Písmo se posouvá do roviny znaku, symbolu nebo

⁶⁰⁷ Tematicky obdobně zaměřené mezinárodní výstavy připravil v roce 1963 v Stedelijk Museu v Amsterdamu a v muzeu v Baden Badenu pod názvem *Schrift und Bild* německý kurátor Dietrich Mahlow. Výstavy zahrnovaly širokou škálu děl reflektujících tematiku vizuální a konkrétní poezie, kaligrafických inspirací, skripturálních a typografických experimentů, koláží a dalších technik a přístupů.

⁶⁰⁸ Výstavy se vedle domácích autorů účastnilo také několik zahraničních umělců. Z domácích autorů se zde představili Jiří Balcar, Vladimír Burda, Václav Hejna, Adolf Hoffmeister, Eva Janošková, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Jan Kotík, Jan Kubiček, Karel Malich, Ladislav Novák, Eduard Ověčáček, Zdeněk Sklenář, Karel Trinkewitz a Miloš Urbásek.

⁶⁰⁹ Jiří Padrta, *Svět obrazu a písma*, in: Eva Krátká (ed.), *Česká vizuální poezie* (pozn. 190), s. 172.

⁶¹⁰ Ibidem, s. 172-173.

⁶¹¹ Ibidem, s. 174.

šifry. Tím se vytvářejí zcela nové způsoby a typologie vnímání, které se vážou nejen na význam textu nebo písma, ale právě i na vizuální, obrazovou stránku.⁶¹²

Padrta zároveň zdůrazňuje, že tato zlomkovitost, destrukce, mnohotvárnost písma bez přímého vztahu k původně sdělované informaci, se stává i zkušeností samou o sobě, představující materiál „*k básnické a výtvarné meditaci, jaká zachází zcela svobodně s jejími původními sémantickými hodnotami.*“⁶¹³

Umělecké reflexi obecné krize jazyka a komunikace se, v podobě šifrovaného charakteru písma nebo písemného a kaligrafického znaku, věnoval **Jiří Balcar**.⁶¹⁴

K abstraktní tvorbě umělec dospěl na sklonku padesátých let, Marie Klimešová upozorňuje, že rozhodujícím byl rok 1957, kdy Balcar završil proměnu tématu pražských ulic a chodců.⁶¹⁵ Původní Balcarova východiska tohoto motivu, související s civilismem Skupiny 42, se změnily v komplex abstrahovaných znaků. V symbolické rovině bylo v tomto kontextu pro umělce zásadní existenciální téma uplývajícího času,⁶¹⁶ lidské osamocení a z tohoto plynoucí melancholie. Tyto emoce a nálady dokládají blízkost tehdejších Balcarových myšlenek s filosofií existencialismu, i když jak umělec později potvrdil, v té době o tomto filosofickém směru nic nevěděl.⁶¹⁷ Motiv pohybu v podobě bloudění chodce městem, Balcar rozvíjel ve formě abstrahujícího symbolu bludiště nebo labyrintu (nejpozději od roku 1960),⁶¹⁸ čímž napojil téma topografie Prahy na dobově mimořádně populární vizuální (literární) námět spirály nebo bludiště.⁶¹⁹

Vnitřní pocity, vyjadřující nemožnost lidského porozumění zákonitostem života a dobové společnosti, Balcar reflektoval v dalších klíčových tématech, zejména v sérii *Dekretů*, *Zpráv* nebo nerozluštitelných křížovek a rébusů.⁶²⁰ Ve formální rovině zde umělec propojoval

⁶¹² Ibidem.

⁶¹³ Ibidem.

⁶¹⁴ Tvorbě Jiřího Balcara se dlouhodobě věnuje Marie Klimešová. Zásadní jsou v tomto směru monografie Marie Judlová, *Jiří Balcar*, Praha 1988 a recentní publikace Marie Klimešová – Jan Rous, *Jiří Balcar*, Řevnice, Arbor vitae 2013, obsahující také umělcovy deníkové záznamy a dopisy Jindřichu Chalupeckému.

⁶¹⁵ Marie Judlová (pozn. 614), s. 25.

⁶¹⁶ Klimešová – Rous (pozn. 614), Balcar, s. 45.

⁶¹⁷ Marie Klimešová – Jan Rous, *Jiří Balcar*, Řevnice, Arbor vitae 2013, s. 17 – 18.

⁶¹⁸ Ibidem, s. 101.

⁶¹⁹ K inspiracím Balcara za jeho krátkého pobytu v Paříži viz Ludmila Vachtová, Jiří Balcar, *Výtvarné umění* 17, 1967, č. 6, s. 276 – 283, s. 278.

⁶²⁰ Téma nečitelného, abstrahujícího písma, nesrozumitelných dopisů, rezonovalo také v části Boudníkovy tvorby. Originální vyjádření našlo též u Jiřího Koláře v jeho *cvokogramech* a *analfabetogramech*. K tomu viz Kolář (pozn. 542), s. 290 – 291.

spontánní, gestické skripturální projevy s výrazně haptickou rovinou abstrahujících, vrstvených barevných malířských hmot.⁶²¹

Charakteristiky písma nebo textu osvobozeného od svého původního sémantického významu a těsně propojeného s dynamickou vizuální stránkou, se u Balcara uplatňovaly také v různých oblastech tématu východoasijské kaligrafie.⁶²² Balcar rozvíjel originální variace na čínské (japonské) znakové písmo, které mají často charakter rychlých malířských tušových skic. Jako materiál zde používal jednoduché listy ze skicáku, na kterých zkoušel možnosti gestických přístupů k informelnímu znaku.⁶²³

Nejvýrazněji se inspirace čínským znakovým písmem v poválečném českém umění projevy v tvorbě **Zdeňka Sklenáře**. Pro Sklenáře představovala obecně tematika evropské latinky i východoasijského písma, piktogramu, kaligrafie nebo „kaligrafické“ šifry jeden ze základních inspiračních zdrojů. Tato témata se zároveň prolínala s jeho fascinací starobylostí a tradicí, kterou umělec reflektoval ve svých originálních setkáváních starého evropského nebo čínského umění, básnické imaginace a současného malířského díla.⁶²⁴

I když se v Sklenářově vlastní tvorbě čínské inspirace plně prosadily až v padesátých letech, informace o čínském, potažmo východoasijském umění, Sklenář získával prostřednictvím zahraničních publikací již ve třicátých letech, v dobách svého studia na Vysoké škole uměleckoprůmyslové.⁶²⁵ Přímý kontakt s čínskou kulturou se umělci otevřel až v polovině padesátých let, kdy v roce 1955 absolvoval ve funkci hlavního grafika delegace Svazu československých výtvarných umělců tříměsíční pobyt v Číně. Sklenář byl během

⁶²¹ Mahulena Nešlehová zdůrazňuje v kontextu českého informelu, zvláštnost zdejších abstraktních projevů, které kromě spontánního gestického záznamu, směřovaly především k propojování gesta s barevnými hmotnými strukturami. Zásadním postupem zde bylo seskupování, vrstvení a překrývání malířských hmot a jejich následné umělecké destruování „v expresivně vypjaté útvary obrazů - objektů.“ Nešlehová dodává, že tyto umělecké přístupy „souzněly s magičností Prahy nesoucí paměť kulturních vrstev tohoto místa.“ Viz Nešlehová, *Odvrácená tvář* (pozn. 589), s. 174 – 175. Také abstrahující barevné hmoty a vrstvy Balcarových *Dekretů* reflektují v určité rovině problematiku struktur a grafických hodnot pražských zdí.

⁶²² Marie Judlová (Klimešová) upozornila v kontextu tvorby Jiřího Balcara, že zájem o východoasijskou kaligrafii v českém prostředí představoval mimo jiné určitou zředěnou reakci na dobové západní malířské tendence. Viz Marie Judlová (pozn. 614), s. 26.

⁶²³ K tomu viz Klimešová – Rous (pozn. 614), s. 85.

⁶²⁴ Detailně k tématu prolínání tradičního a moderního umění v Sklenářově tvorbě viz studii Lenka Bydžovská, *Modernost a tradice v díle Zdeňka Sklenáře*, *Umění XXX*, 1982, s. 525 - 541.

⁶²⁵ František Šmejkal v této souvislosti uvádí zejména publikace Curta Glasera, *Umění Číny a Japonska*, kterou vydal z iniciativy Emila Filly v roce 1930 v českém překladu SVU Mánes, a zejména bohatě ilustrované dvoudílné *Chinesische Kunstgeschichte* Oskara Münsterberga, které si Sklenář zakoupil roku 1932. Z této publikace umělec vizuálně hojně čerpal v budoucnosti i v rámci své vlastní tvorby, a to především v oblasti ilustrace. Viz František Šmejkal, *Zdeněk Sklenář*, Praha 1984, s. 9.

svého čínského pobytu nejvíc uhranut právě neustálým prolínáním minulosti a přítomnosti, přežíváním prastaré tradice v moderní době.⁶²⁶ František Šmejkal k tomu výstižně dodává, že:

„[...] Sklenáře na Číně nejvíce zaujala přítomnost věčnosti, neustálé prolínání minulosti s přítomností, podivuhodná životnost a stálost této nejstarší lidské kultury, která tak příkře kontrastovala s hektickou proměnlivostí kultury evropské.“⁶²⁷

Tato fascinace se projevila i v umělcově přístupu k čínské kaligrafické tradici, kde jej zaujaly nejstarší typy čínského písma, a to především pečetní písmo.⁶²⁸ Jiří Padrta v tomto bodu vidí rozdíl mezi přístupem Zdeňka Sklenáře a kaligrafickými inspiracemi dobových západních umělců, když píše, že Sklenáře v Číně „*nezaujaly ženské styly kaligrafie (rozuměj dynamické, expresivní dukty kaligrafického písma), které se staly světovou poválečnou módou [...], ale archaická znaková písma, pečeti, razidla a ikonografie starého čínského umění vůbec.*“⁶²⁹ K této interpretaci se přiklání také František Šmejkal, který rozlišuje mezi dobovým zájmem umělců o spontánní informelní znak, chápaný jako psychogram, „*bezprostřední záznam náhle uvolněné psychické energie*“⁶³⁰ a Sklenářovým zaujetím nejstaršími typy čínského písma. Šmejkal dodává, že archaická písma, „*budována na konceptu přísného prostorového řádu*“, stály v určitém kontrastu k „*uvolněným*“ typům konceptního a kurzivního písma.⁶³¹

Prožívání přelomové životní zkušenosti z pobytu v Číně prostoupilo Sklenářovu osobní i uměleckou rovinu, kde postupně docházelo k různým rovinám reflexe znakového písma a tvarosloví, i obecně motivů čerpajících z čínské umělecké tradice.⁶³² Sklenářův

⁶²⁶ Ibidem, s. 34.

⁶²⁷ Ibidem. Zde se opět naléhavě ozývá dlouhodobá západní problematika orientální fantazie v protikladu k aktuální dobové a společenské realitě.

⁶²⁸ Pečetní písmo dodnes představuje významnou součást čínské kaligrafické tradice. Malé pečetní písmo se uplatňuje především jako archaizující dekorativní písmo. Výraznou tradiční oblastí jeho užití je dodnes řezba osobních pečetí, plnicích funkcí podpisových razítek. K tomu viz Zádřapa – Pejčochová (pozn. 5), s. 154.

⁶²⁹ Jiří Padrta, Kaligrafie, písmo a znak v obrazech Zdeňka Sklenáře, *Výtvarné umění* XV, 1965, s. 293.

⁶³⁰ Viz Šmejkal (pozn. 625), s. 37.

⁶³¹ Ibidem. Zde můžeme opět vytušit jistou návaznost na dobový zájem západních umělců o nejstarší období světového umění. V českém okruhu zájem o archaická umění v širším kontextu světového umění l'art brut reflektuje především tvorba **Jana Křížka** (1919 – 1985), který však působil od roku 1947 ve Francii. Z pohledu české umělecké scény byl důležitý jeho poválečný umělecký kontakt s Václavem Boštíkem, a to právě v kontextu společné umělecké reflexe archaických uměleckých tvarů. K tomu viz rozsáhlou monografii Anna Pravdová, *Jan Křížek (1919 – 1985): „Mně z toho nesmí zmizet člověk“*, Národní galerie v Praze 2012.

⁶³² Do určité míry se Sklenářova fascinace archaickým čínským uměním podobá přístupu již zmiňovaného francouzského lékaře, archeologa, básníka Victora Segalena, který v průběhu prvních let 20. století podnikl několik cest do Číny, naposledy roku 1917. Segalen, vrcholně zaujat právě archaickými čínskými památkami, přetavil své zkušenosti i emoce z pobytu v Asii a Číně do své vrcholné básnické sbírky *Stély*. Viz Victor Segalen, *Stély*, přeložil a doslov napsal Václav Jamek, Praha, Odeon 1978. Václav Jamek v doslovu zdůrazňuje, že

„přerod“ se odehrával postupně, první dojmy z pobytu v Číně přetvořil do lyricky laděných obrazů jako je *Hospůdka pekingských básníků* z roku 1956, kde jsou v kontextu výjevu, připomínajícího především ilustraci, zakomponovány čínské znaky, buddhistické symboly nebo odkazy na čínské architektonické prvky.

František Šmejkal však k tomu dodává, že již od roku 1956 se Sklenář dostává hlouběji pod povrch těchto prvotních jevů a čínských dojmů, a snaží se hledat inspiraci ve vnitřní podstatě čínského umění a myšlení.⁶³³ Tuto změnu přístupu demonstrují například abstrahovanější *Čínské pečete* z roku 1957. Obraz je koncipován s důrazem na ornamentálnost motivů různých druhů znakového písma, stále bez potřeby výraznější gestické dynamiky. Zásadní je zde pro umělce opět práce s vrstvením, modelováním hmot a barevných skvrn, umožňujících následné rytí a prořezávání.⁶³⁴ Jak výstižně upozorňuje Lenka Bydžovská, pro Sklenáře představuje nejen hmota, ale také barva silné médium, ovládá celé plátno a umožňuje umělci dosahovat výrazné haptické kvality obrazů.⁶³⁵

Od začátku šedesátých let dochází u Sklenáře k uvolnění a monumentalizaci tématu čínského archaického písma i jeho volným variacím, odkazujícím v základní rovině na některá soudobá témata západního umění.⁶³⁶ Sklenář začíná užívat prostředky uvolněné, autonomní „kaligrafické“ linie, často v podobě husté sítě dynamických čar, pokrývajících celý obrazový prostor. František Šmejkal zde upozorňuje na vzdálenou podobnost s americkým dobovým malířstvím, a to opět v kontextu tvorby Jacksona Pollocka.⁶³⁷

Šmejkal zároveň výstižně dodává, že tento Sklenářův „kaligrafický či ornamentální živel“ nenaplňuje pouze estetickou funkci, ale pracuje také na symbolické úrovni. V podobě inspirací tvary starobylých čínských znaků a v procesu dynamických kaligrafických postupů nabízí komplexní obraz světa. Čínský znak podle Šmejkala umělce primárně nezajímá ze sémantického hlediska, ale právě svou magickou silou a tajemností, kterou má pro Evropana. Znak se zde stává symbolickým vyjádřením „přírodních rytů“, „kosmického řádu“, „labyrintické linie.“⁶³⁸

Tento princip Sklenářových kaligrafických inspirací zdůrazňuje také Lenka Bydžovská, která výstižně mluví o umělcově snaze najít prostřednictvím čínského znaku

exotično Victora Segalena „je hluboké, bytostné, zakládá se na „momentu tajemnosti“, a ten je veskrze setkáním, přechodem, prolínáním. Viz s. 106.

⁶³³ Viz Šmejkal (pozn. 625), s. 34.

⁶³⁴ K haptické struktuře malířských děl v kontextu českého informelu viz pozn. 620.

⁶³⁵ Viz Bydžovská (pozn. 624), s. 531.

⁶³⁶ Tomáš Winter opět zmiňuje inspirace v oblasti l'art brut, zejména v tvarosloví Jeana Dubuffeta, nebo také v oblasti graffiti. Viz Winter, Čínské umění a český modernismus (pozn. 438), s. 52.

⁶³⁷ Šmejkal (pozn. 625), s. 35.

⁶³⁸ Ibidem, s. 36

univerzální „*formuly pro svět*“.⁶³⁹ V tomto kontextu se stává důležitým také téma antropomorfizace znaku,⁶⁴⁰ který v této rovině téměř získává sílu a rozměry lidské figury. Sklenář se zároveň pokouší o vytváření vlastních originálních znakových šifer, zejména o vytvoření osobního uměleckého ekvivalentu čínského archaického znaku pro *tao*. K tomuto procesu přistupuje prostřednictvím formálního prolnutí čínského písma s tvarovými možnostmi tradice evropské latinky.⁶⁴¹

⁶³⁹ Bydžovská (pozn. 624), s. 535.

⁶⁴⁰ Šmějkal (pozn. 625), s. 37

⁶⁴¹ Ibidem, 39. V tomto kontextu viz Sklenářovy ilustrace k překladu *Tao te t'ingu* Bertý Krebsové. Více viz také Bydžovská (pozn. 624), s. 532. Vlastní znakové šifry rozvíjel v oblasti experimentální poezie také Ladislav Novák (1925 – 1999), který od šedesátých let vytvářel své tajné (básnické) písmo mimo jiné na základě inspirací tvaroslovím čínského archaického písma.

Tao má hlavu i nohy

Čínskému (východoasijskému) umění a taoistickému myšlení se dlouhodobě věnoval také **Jan Kotík**. O tuto oblast se zajímal přibližně od počátku padesátých let,⁶⁴² a to také na teoretické úrovni. V roce 1956 publikoval v časopisu *Tvar* umělecky podnětnou studii *Poučení z Orientu*, ve které rozvinul témata čínského a japonského tradičního umění nejen ve vztahu k domácí (české) tradici lidového umění a řemesla, ale také z pozice reflexe soudobého stavu uměleckoprůmyslové tvorby a výroby.⁶⁴³ Na tomto základě promýšlel také vlastní umělecké přístupy a koncepty v oblasti designu a uměleckého řemesla.

Základním východiskem Kotíkova přístupu k této komparativní studii se opět stává dobově aktuální otázka vztahu a přístupu člověka k přírodě. Kotík odvozuje výrazovou sílu a výtvarnou přímočarost lidového umění právě z jedinečného vztahu člověka k přírodě. Tento princip v obecné rovině nalézá právě v tradici východoasijského umění. Zdůrazňuje svůj názor, že čínský, japonský nebo korejský řemeslník nikdy neztratil přímý vztah výtvarného materiálu k přírodě, protože „*znal tento materiál ne jako „surovinu“, ale jako kus své země[...]* Neviděl „dřevo“, ale viděl strom, neviděl kámen jako surovinu, ale jako kus přírody[...]⁶⁴⁴

Kotík zajímavě shrnuje také problematiku historického vztahu evropské civilizace k východoasijskému umění. Zdůrazňuje, že se v jednotlivých evropských historických etapách zájmu o východoasijské umění nebo umělecké řemeslo objevovaly různé (často jednostranné, zkreslené, nepřesné) náhledy na některé aspekty japonského nebo čínského umění. Vždy však podle Kotíka zůstaly pouze na povrchu, bez hlubších kontextů nebo uměleckohistorických a teoretických souvislostí.

Kotík správně usuzuje, že tento zásadní problém (ne)porozumění východoasijskému umění v našem prostředí, staví tuto uměleckou tradici zcela mimo evropský civilizační okruh. Východoasijské umění nechápeme z historického hlediska. Například tušový obraz z 12. století „*nás nejenom okouzljuje, ale v oblasti hodnocení nás v první řadě překvapuje. Je pro nás tak jiný, že je vlastně současný.*“⁶⁴⁵ Autor následně dodává, že také jeho studie západního umělce k tématu východoasijského umění a řemesla bude pravděpodobně „*poučením*“ pouze

⁶⁴² Iva Mladičová (ed.), *Jan Kotík 1916 - 2002*, výst.katalog, Národní galerie v Praze 2011, s. 110.

⁶⁴³ Původní studie viz Jan Kotík, *Poučení z Orientu*, *Tvar* VIII, 1956, č. 3, s. 65 - 71. Přetištěno v Jan Kotík, *Hrách na stěnu házetí* (pozn. 597), s. 163 – 170.

⁶⁴⁴ Ibidem, s. 164.

⁶⁴⁵ Ibidem, s. 165.

z jedné části, která by možná v jiných ohledech a historických souvislostech vůbec neplatila, nebo by byla dokonce zcela opačná.⁶⁴⁶

Kotík se dále soustředí především na vztah východoasijských umělců a řemeslníků k výtvarnému materiálu. Zdůrazňuje, že na rozdíl od evropské tradice, zde neexistují tak výrazné sociální předsudky k materiálu. Vzácné materiály se často kombinují s těmi nejzákladnějšími. Důraz je kladen především na přírodní materiály, které umělci „neznásilňují“, ale nechají vynít jejich původní formy a přirozené vlastnosti, včetně různých nečistot a nedokonalostí.⁶⁴⁷ Kotík k tomu poeticky dodává:

*„Orient chce mít ve hmotě živost, nestejnorodost, přetržitost charakteru, jakou mají přírodní materiály. Živý je například kámen se svými nečistotami, póry, s chvějivě se měnící barevností“.*⁶⁴⁸

Dokonalost uměleckého nebo řemeslného výsledku tak nezáleží pouze na technice, ale především na jejím uměleckém uchopení a provedení.⁶⁴⁹ V závěru studie Kotík opět připomíná, proč jej jako soudobého evropského umělce a designéra zajímá východoasijská umělecká tradice. Zdůrazňuje, že tato přitažlivost je dána naší zcela novou dobovou životní situací, kdy se moderní umění, kultura, ale i věda, vydávají na zatím neprobádané cesty, v nichž se evropská tradice začíná zřetelně rozcházet se svými kořeny. Kotík věří, že při vzniku této nové civilizační etapy nám může napomocť právě hlubší pochopení uměleckých principů východoasijského umění a jeho přirozeného propojení člověka (potažmo umělce) s přírodou a přírodními silami.⁶⁵⁰

Kotík uplatňoval své inspirace z oblasti východoasijského umění nejen v oblasti užitkového designu, ale také ve své volné tvorbě, a to v nejrůznějších tematických rovinách. V polovině padesátých let vznikla řada uvolněných figurativních kreseb, volně rotujících v prostoru, složených z dynamických tušových tahů, prozrazujících zcela zřetelnou inspiraci ve tvarosloví východoasijské kaligrafie. Jak upozorňuje Iva Mladičová, v roce 1956 se zároveň završila Kotíkova metamorfóza dřívější objemově chápané lidské figury (postavy) ve znak.⁶⁵¹

⁶⁴⁶ Ibidem.

⁶⁴⁷ Ibidem, s. 167.

⁶⁴⁸ Ibidem, s. 166.

⁶⁴⁹ Ibidem, s. 168.

⁶⁵⁰ Ibidem, s. 170.

⁶⁵¹ Viz Mladičová (pozn. 642), s. 83.

Tyto umělecké proměny Kotík zajímavě vystihl také ve svém zájmu o taoistické myšlení, které vyvrcholilo v umělcově originálním překladu *Tao te t'ingu*.⁶⁵² Kotík pracoval na svém překladu v šedesátých letech, a jak upozornila Mladičová, svou hlubokou uměleckou inspiraci tímto dílem Kotík následně rozvíjel zejména v abstraktních tématech koláží a kreseb z druhé poloviny sedmdesátých let.⁶⁵³

Kotíkova definice základních termínů *Tao te t'ingu* vycházela právě z pozice vizuálního umělce, fascinovaného čínským znakovým písmem a opět zejména jeho piktografickým charakterem. Je zde stále patrná návaznost na základní západní představy o znacích jako vizuálních ideogramech, i když Kotík jim dodává hlubší filosofickou rovinu. Z tohoto pohledu vysvětluje strukturu znaku pro ústřední termín *tao*, následovně:

*„Jsou to právě piktografické znaky (či shluky znaků), co umožnilo použít pro označení onoho principu přirozeného dění se světa znak, kterým se označuje cesta, tedy Dao. Znak pro Dao se skládá ze symbolů hlavy a nohou – a označuje se jím v první řadě cesta jako dění v čase.“*⁶⁵⁴

Jak je patrné, Kotík chápe, podobně jako předchozí umělci, zásadní filosofické poselství *Tao te t'ingu* jako pojetí existence světa v pohybu, proměnách, a mnohvrstevném dění. Toto taoistické chápání světa stojí podle autora v protikladu k tradici západní filosofie, hledající především „*ontologické jistoty*“, které jsou neměnné a tím pádem statické.⁶⁵⁵ Kotík zároveň dodává, že symbolika znaku *tao* jako hlavy a nohou, ukazuje, že pohyby tohoto univerzálního dění mají nějaký hlubší smysl. Jejich prostřednictvím vzniká a obnovuje se harmonie světa. Opět se zde objevuje myšlenka erupce, výbuchu, když autor říká, že různá přírodní narušení, jako zemětřesení, výbuch sopky, pád meteoritu, způsobují „*poranění země*.“ Harmonie celku je v těchto případech narušena, ale její neustálý koloběh zaručuje obnovu a sjednocení, jako když se hojí rány v těle.⁶⁵⁶

⁶⁵² Viz Mladičová (pozn. 642), s. 117. Upravené a doplněné vydání překladu viz Lao-c', *Tao-te-t'ing*, překlad, poznámky, komentáře Jan Kotík, Praha, Galerie Jiří Švestka, Makum 2000.

⁶⁵³ Mladičová (pozn. 642), s. 117.

⁶⁵⁴ Kotík (pozn. 652), s. 144

⁶⁵⁵ Ibidem, s. 101.

⁶⁵⁶ Ibidem, s. 104.

Ticho a prázdnota

Na přelomu padesátých a šedesátých let docházelo v českém umění k dalšímu posunu směrem k dematerializaci, novému pojetí prostoru uměleckého díla a rozvíjení konceptuálních přístupů. Jedním z důležitých východisek se stala estetika prázdna, která nabízela nejen nové formální možnosti, ale také další posuny v rámci umělecké sebereflexe a rozvíjení myšlenkových rovin uměleckého díla. V tomto ohledu hrály pro české umělce důležitou roli také návštěvy některých významných mezinárodních výstav. Tomáš Vlček v katalogu *V dimenzích prázdna*⁶⁵⁷ připomíná zejména výstavu Kazimira Maleviče v Lodžském muzeu moderního umění, kde v roce 1959 viděli Jiří Kolář, Zdeněk Sýkora a Karel Malich Malevičův bílý čtverec na bílém pozadí. Zásadní pro české umělce byly také možnosti shlédnout díla významného protagonisty evropského konceptuálního umění padesátých let - **Lucia Fontany** (1899 – 1968), především jeho sérii čistých perforovaných pláten.⁶⁵⁸

Také tematika prázdnoty a ticha v mnohém refletovala odkazy na taoismus a zenový buddhismus.⁶⁵⁹ Asi nejznámější přístupy v rámci světových dějin umění a hudby představil americký hudebník, skladatel, teoretik **John Cage** (1912 – 1992). Cage se věnoval již od sklonku čtyřicátých let, mimo jiné v rámci svých hlubokých inspirací zenovým buddhismem, filosofickému zkoumání a redefinování ticha jako hudebního ekvivalentu prázdna.⁶⁶⁰ Nejslavnější (praktickou) ukázkou jeho přístupu se stala skladba 4'33" (*Čtyři a půl minuty ticha*) z roku 1952, kdy klavírista na jevišti za naprostého (hudebního) ticha pouze otáčel v předepsané časové délce stránky notového záznamu. O jedno z nejradikálnějších řešení v oblasti vizuálního umění se pokusil **Yves Klein** (1928 – 1962), když v pařížské Iris Clert Gallery připravil v dubnu roku 1958 svou legendární výstavu *Le Vide (La spécialisation de la*

⁶⁵⁷ Tomáš Vlček, *V dimenzích prázdna*, katalog výstavy, Praha 1991, nestránkováno.

⁶⁵⁸ Lucio Fontana publikoval již v roce 1946 svůj *Bílý manifest (Manifesto bianco)*, ve kterém vyjádřil své hlavní umělecké cíle – podrobit umění zásadním experimentům, ve snaze vytvořit propojením pohybů, zvuků, barev, prostoru a času zcela nový, čtyřdimenzionální charakter malířského (uměleckého) díla. Fontana zdůrazňuje, že statická malířská nebo sochařská díla jsou dnes mrtvá. Podtrhuje zásadní význam pohybu, dynamiky, neustále změny - prvků, které můžeme pozorovat jak v přírodě, tak v moderní společnosti, a které by se proto měli stát podstatní složkou nových přístupů k umění. Text manifestu v angličtině viz například Kristine Stiles – Peter Selz (ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press 1995, s. 48 – 51.

⁶⁵⁹ Vlček (pozn. 657).

⁶⁶⁰ K této problematice podrobně viz v české (slovenské) odborné literatuře Daniela Štěrbáková, *Ticho: John Cage, filozofia absencí a zkušenost ticha*, Praha 2019. Cageův přístup měl celosvětový ohlas, v roce 1964 přednášel také v Praze. Jeho teoretický přínos byl důležitý také pro výrazné československé osobnosti nastupující generace umělců, experimentujících v oblasti vizuálního a akustického umění, jako byli Milan Grygar (nar. 1926) nebo Milan Adamčiak (1946 – 2017). K tomu viz Helena Musilová, *Vizuální partitury*, in: Andrea Rousová (ed.), *Vivat musica!*, Národní galerie v Praze 2014, s. 112 – 113.

sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée), na které divákům představil zcela prázdnou výstavní síň.⁶⁶¹

Jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, Jiří Kolář se začal od roku 1959 různými způsoby rozcházet s verbální poezií. Od roku 1959 se průběžně věnoval strojopisné poezii, ve které zkoušel nejen nové možnosti sémantických a formálních pravidel básně, ale snažil se pracovat také s vizuálními možnostmi typografických celků, řazených do geometrických forem, vytvářejících obrazce nebo „levitujících“ na základě různého rytmu a členění. Typografickým experimentům Kolář věnoval hned několik svých zásadních sbírek.⁶⁶² Jak zdůraznil Jiří Padrta, pro Koláře představovaly strojopisné záznamy básní *“pohyb myšlenky po stránce a typoskript (byl) jako jeho reálná viditelná stopa. Stránka se stává partiturou, do níž není už jen zaznamenána kadence slov se svou hudebností, ale kde jsou vyhrazeny stejným právem i prostory pro ticho.”*⁶⁶³

V průběhu roku 1959 Kolář v ústraní pracoval na sbírce **Y61**, v níž pokračoval ve snaze omezit a zredukovat jazykové možnosti vyjádření na nejzákladnější prvky. Charakteristickou je v tomto směru hned úvodní báseň *Zpěv ticha*,⁶⁶⁴ kde autor zcela „vynechal“ verbální, sémantický obsah básně a na zdánlivě prázdnou (bílou) stránku v rytmických rozestupech rozmístil několik základních interpunkčních znamének. Interpunkční znaménka, jako pomocné grafické znaky, upřesňují celkovou strukturu textu, ale při čtení se nevyslovují, nenahrazují slova. Prázdná místa mezi jednotlivými znaménky rytmicky člení mezery, které se v jazykové terminologii označují též jako bílé znaky. Z básnického projevu tak zůstávají „pouze“ symboly základní skladby - grafické rozložení, vnitřní pohyb a dynamika vět.

Kolářovy typografické experimenty v poezii vyvrcholily ve sbírce **Básně ticha** z konce roku **1961**, kterou se umělec zároveň definitivně rozloučil s literární tvorbou. I zde pokračuje destrukce literárního (verbálního) projevu. Kolář ze základních typografických znaků vytváří nejružnější geometrické nebo lineární útvary, které různě vrství, rozkládá, přeskupuje, rytmizuje. Zároveň vytváří ruptury, prázdná místa v geometrických strukturách. Symbolickým završením těchto přístupů je báseň nazvaná **Znamení tmy**, kdy se na zcela prázdné stránce objevuje pouhý tušový otisk básníkovy palce. Jiří Padrta zde mluví o autenticitě čistého elementárního gesta.⁶⁶⁵ Kolář se tak ve svém experimentování v jazykové

⁶⁶¹ K tomu viz Pierre Restany, *Yves Klein: le feu au coeur du vide*, Paris, Différence 2000, s. 34.

⁶⁶² První Kolářovou sbírkou strojopisné poezie byla právě *Pocta Kazimíru Malevičovi* z roku 1959.

⁶⁶³ Jiří Padrta, *Básník nového vědomí*, in: Milada Motlová (pozn. 520), s. 69.

⁶⁶⁴ Jiří Kolář, *Básně ticha*, Praha 1994, s. 35.

⁶⁶⁵ Jiří Padrta (pozn. 663), s. 69

rovině symbolicky dostává k prvopočátku, k prvnímu gestu. Jak však upozorňuje Jiří Padrta, tento krok neznamená, že Kolář skoncoval se slovem jako základním prvkem poezie. Je tomu právě naopak; *Básně ticha* Kolářovi otevírají zcela nové možnosti pro jinou, univerzálnější poezii založenou na vizuální, kterou bude umělec do budoucna rozvíjet různými originálními způsoby ve své *evidentní poezii*.⁶⁶⁶

Podobně jako ve své verbální poezii, i v příklonu k vizuálnímu básnickému sdělení, Kolář vychází ze základního předpokladu (principu) umělecké destrukce a znovuvytváření světa. K tomu užívá celou škálu technik,⁶⁶⁷ důležitým prvkem však nadále zůstává autenticita, „fyzická“ přítomnost člověka v tomto světě a také určitý důraz na společnou, globální, i když zlomkovitou zkušenost moderního lidstva.

I pro Koláře v tomto směru představuje jednu z vizuálních možností zachycení univerzálnosti a neustálých proměn lidského života motiv rotující spirály nebo kruhu, pro které nejčastěji užívá svou originální techniku *chiasmáže*, založenou na rozstřihání a znovusestavování nejrůznějších textů nebo vizuálních motivů. Sám Kolář k uměleckému využití této techniky napsal, že *chiasmáž* jej „naučila hledět na sebe a na svět z tisíce a jednoho úhlu. Přinutila mě počítat s tisícem a jednou zkušeností, s tisícem a jedním osudem[...]“⁶⁶⁸ Zároveň mu poskytla „celé dějiny moderního umění jako na talíři“.⁶⁶⁹ Techniku *chiasmáže* Kolář přirovnává k absolutnímu pohyblivému labyrintu, který ohrožuje život každého z nás svou možností vzývající k zbloudění.⁶⁷⁰

Miroslav Lamač zdůrazňuje, že motiv kruhu – kola byl dlouhodobou součástí osobní Kolářovy mytologie (vycházející již z umělcova příjmení), kterou umělec charakterizoval následovně:

„Znamení kruhu – kola je možná tak trochu mým osudem. Fascinovaly mě v dětství loukotě kola, rozbíhající se od středu všemi směry jako paprsky. Pevně poutané k bodu, kolem něhož se točí. Později jsem často pociťoval, jak všechno je uzavřeno v kruhu [...] Lidský život opisuje také kruh [...] Kruh pojí také lidské s kosmickým [...] planetární systém; slunce, střed, pohyb kolem něho.“⁶⁷¹

⁶⁶⁶ Ibidem, s. 72.

⁶⁶⁷ Vybrané výňatky z Kolářova *Slovníku metod* viz Marie Klimešová – Marie Bergmanová (pozn. 534), s. 145 – 146.

⁶⁶⁸ Ibidem, s. 145.

⁶⁶⁹ Ibidem.

⁶⁷⁰ Ibidem.

⁶⁷¹ Miroslav Lamač, Kolářovy nové metamorfózy, Marie Motlová (pozn. 520), s. 134.

Již kolem roku 1960 promýšlel také **Karel Malich** (1924 – 2019) zcela nové možnosti dematerializace a odhmotnění základních stavebních prvků svých děl. Také on čerpal z vlastních autentických zážitků, navazujících na vzpomínky z vesnického prostředí svého dětství, nebo také na pozdější traumatické zážitky, spojené se smrtí otce. Původně klasické téma domácí české krajiny, konkrétně oblíbený umělcův motiv kameneckého kopce, Malich postupně abstrahoval do podoby dynamického oblouku, symbolizujícího ve znakové zkratce sktrukturu krajinomalby.⁶⁷² Oblouk, jako ústřední konstruktivní motiv, představuje křivku, která v některých případech člení a rytmitizuje zcela prázdnou plochu podkladového materiálu.⁶⁷³

Téma oblouku, půlkruhu doplňuje u Malicha také motiv kruhu, ke kterému se umělec výrazně přiklonil právě na pozadí osobní životní krize v letech 1961 až 1963, vrcholící smrtí otce.⁶⁷⁴ Existenciální drama, spojené s úmrtím blízkého člověka, Malich symbolicky vyjádřil v tušové kresbě *Otcova smrt* (1962, tuš na papíře, 48 x 63 cm), kde se subtilní monochromní tvar kruhu přepadá přes tenkou horizontální čáru, zlehka „podepíranou“ dvěma vertikálními linkami.⁶⁷⁵ Jak zdůrazňuje Karel Srp, střet osobního umělcova prožitku se zde setkal s obecným geometrickým tvarem, který bude zásadní pro celou další Malichovu uměleckou tvorbu. V těchto samotných počátcích reflexe motivu kruhu převládal kresební důraz na plastické a prostorové možnosti kruhového tvaru.⁶⁷⁶ Malich byl fascinován různými možnostmi tušového vyjádření změn úhlů kruhu, jeho různým přetínáním, nebo rozšiřováním obvodové kresby na určitých místech, která tím dostávala zcela jiné formální i obsahové roviny.⁶⁷⁷ Tento umělcův přerod vyvrcholil v sérii maleb dynamických oválů „levitujících“ na monochromním pozadí. Karel Srp zdůrazňuje, že v těchto pracech se začátkem šedesátých let ustálil Malichův univerzální vnitřní námět,⁶⁷⁸ který se stal trvalou součástí umělcova základního motivického repertoáru, umožňujícího rozvíjení dalších formálních i obsahových rovin.

⁶⁷² Bydžovská – Srp (pozn. 605), s. 216.

⁶⁷³ Viz například dílo Karel Malich, *Krajina*, 1963, tempera na papíře, 48,5 x 63 cm, Východočeská galerie v Pardubicích. Reprodukováno v Alena Pomajzlová, *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*, Západočeská galerie v Plzni 2017, s. 34 a text k dílu viz s. 35.

⁶⁷⁴ Karel Srp, *Karel Malich*, Praha 2013, s. 78.

⁶⁷⁵ Ibidem.

⁶⁷⁶ Ibidem, s. 79.

⁶⁷⁷ Ibidem.

⁶⁷⁸ Ibidem, s. 85.

7. Místo závěru – Jak nezbloudit v labyrintu

*Vše smísit, od milostného východu až po
hrdinský západ, od Vladařovy poslední strany
až po sever nadmíru přátelský, a tak se
dobrat jiného, těžiště a Středu*

*Kterým je – já.*⁶⁷⁹

Umělecké vyjádření ontologického pojmu prázdnoty opět znamenalo určitý návrat k počátkům, snahu dostat se k novému nultému, výchozímu bodu. Jiří Kolář nebo Karel Malich, každý svým jedinečným uměleckým přístupem, otevřeli českému umění další možnosti rozvíjení těchto témat. Zásadní byla pro každého z umělců osobní zkušenost, dramatický vnitřní přerod, který vyústil v možnosti originálního vyjádření univerzálních principů uměleckého snažení.

České umění před polovinou šedesátých let reflektovalo inspirace tvorbou a teoriemi Yvese Kleina nebo přístupy skupiny ZERO zejména v rámci podnětů Nové citlivosti,⁶⁸⁰ sdružující různorodé umělecké osobnosti a rozdílné formální přístupy, včetně nového, pozitivního vztahu k technice a lidské civilizaci. Jiří Padrta v programovém textu zdůraznil, že umělci se obracejí k novým východiskům, ve snaze vyjádřit osud lidí na této planetě v prostředí vyvinuté civilizace, a zbavit umění tradičních modelů, mytologií a symbolů.⁶⁸¹ Tato pozice vyžaduje od umělce „*zvláštní vlastnosti a naladění. Především nový druh citlivosti k dynamickému pohybu ve strukturách současné doby.*“⁶⁸² Umělec musí být ve svém novém přístupu „*čistý a jasný jak v první den zrození, zároveň nasycený celou soudobou lidskou zkušeností.*“⁶⁸³

Padrta zdůrazňuje různorodé umělecké přístupy, kde se setkávají čistě lyrické hodnoty s konstruktivními tendencemi, mechanickým, kinetickým nebo narativním uměním,

⁶⁷⁹ Verš z básně Victora Segalena *Zmeškat svůj pravidelný směr*. Viz Victor Segalen (pozn. 632), s. 88.

⁶⁸⁰ Viz programový text Jiří Padrta, *Nová citlivost*, in: Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 499), s. 311 – 312.

⁶⁸¹ Ibidem, s. 312.

⁶⁸² Ibidem.

⁶⁸³ Ibidem.

společným jmenovatelem všech těchto „rozmanitých pásem“ umění však zůstává vize „nové jednoty člověka a univerza.“⁶⁸⁴

Propojování nejrůznějších pásem světového umění, ale také filosofického nebo sociologického myšlení, představuje nadále charakteristický rys současného globálního uměleckého i kulturního prostoru. Ve vizuální rovině zůstává aktuální problematika variabilnosti labyrintu, umožňující multiplicitu významů a čtení. Motivu labyrintu se již od šedesátých let⁶⁸⁵ soustavně věnuje také přední evropský umělec **Michelangelo Pistoletto** (nar. 1933), který prostřednictvím této formy reflektuje svůj celoživotní zájem o globální umělecká a filosofická témata. Základním formálním prvkem umělcových monumentálních instalací je mobilní labyrint. Pistoletto jej vytváří, v duchu svého původního uměleckého východiska v hnutí arte povera, z tisíců metrů rolí papírové lepenky, tvarovaných do složitých spirálovitých tvarů (obr. 6). Vnitřní prostory rozsáhlého labyrintu zcela pohlcují bloudícího diváka, který je na své cestě konfrontován s nejrůznějšími symbolickými vrstvami, vyjadřujícími fragmentárnost poznání současného globálního světa.

V roce 2011 Pistoletto připravil pro londýnskou Serpentine Galleries instalaci nazvanou *The Mirror of Judgement*.⁶⁸⁶ Předměty, které umělec tentokrát umístil do prostoru labyrintu, představují jeho vizi globálního třetího ráje (obr. 7). V nekonečných zrcadlových odrazech se zde setkává monumentální socha Buddhy s katolickým klekátkem nebo muslimským modlitebním kobercem. Labyrint v sobě ukrývá také základní symboliku kruhu v podobě archetypálního tvaru studny, nebo umělcem často užívaný grafický symbol nekonečna.

O miniaturní verzi osobního labyrintu člověka a umělce (básníka) psal **Ladislav Novák** ve svém *Ariadněni* (1970) jako o knize v podobě *kapesního labyrintu*.⁶⁸⁷ Ten symbolizuje nejvnitřnější touhy, sny, umělecké vize člověka. Každý člověk představuje miniaturní labyrint, který Novák připodobňuje k obsahu našich kapes, nebo k různým dutinám našeho těla. Autor považuje za velmi přínosné, alespoň v myšlenkách tento labyrint proputovat; „*nic by nám totiž nemohlo prospět více než trocha bezúčelného bloudění (a*

⁶⁸⁴ Ibidem.

⁶⁸⁵ <https://www.designboom.com/art/michelangelo-pistoletto-the-mirror-of-judgment/>, vyhledáno 15. 3. 2020.

⁶⁸⁶ Viz anotaci výstavy v londýnské Serpentine Galleries: <https://publicdelivery.org/michelangelo-pistoletto-labyrinth/>, vyhledáno 17. 3. 2020.

⁶⁸⁷ Viz Ladislav Novák (pozn. 1), s. 377.

bloumání) v labyrintu[...] Čímž bychom vlastně jen vzývali Ariadnu, aby nám vyšla vstříc...Zajisté nás vyvede z našeho labyrintu, aby nám s úsměvem nabídla svůj.“⁶⁸⁸

V současné české literatuře se k tematice kryptografického písma a prolínání různých světových kultur na pozadí symbolické topografie města jako tajemného labyrintu, opakovaně vrací spisovatel a filosof **Michal Ajvaz** (nar. 1949).⁶⁸⁹ V románu *Druhé město* (1993) reflektuje motiv Prahy jako vstupní brány do nejrůznějších imaginárních světů.⁶⁹⁰ Hlavní hrdina románu objeví v pražském antikvariátu tajemnou knihu, psanou nesrozumitelným znakovým písmem. V marné snaze rozluštit toto tajné písmo, podniká výpravy do fantaskního města, které podivně koexistuje souběžně s Prahou. Hrdina se marně snaží pochopit zvláštnosti a základní principy fungování druhého města.

Po mnoha vyčerpávajících putováních přichází do jeskyně ve skalní stěně, kde potkává asketu – strážce skalního chrámu. Hrdina mu vysvětluje své marné snahy rozluštit záhadnou knihu a porozumět druhému městu. Asketa mu vysvětluje, že celé putování bylo zbytečné, protože také „*druhé město má své okraje, kde přechází do jiného prostoru.*“⁶⁹¹ Ani v tomto městě se proto „*nedá najít žádný počátek, zákony jsou jen opsané od sousedů, kteří je zase opsali od svých sousedů.*“⁶⁹² Asketa nakonec odhaluje hlavní záhadu fungování druhého města, když říká, že:

„*Podivné tajemství spočívá v tom, že žádný poslední střed neexistuje, za maskami se neskrývá žádná tvář, není žádné první slovo v tiché poště, není žádný originál překladu. Je jen neustále se otáčející šňůra proměn, rodících další proměny[...]* je nekonečný řetěz měst, kruh bez počátku a konce[...].“⁶⁹³

⁶⁸⁸ Ibidem, s. 390.

⁶⁸⁹ Ajvaz rozvíjí téma cestování ve snaze odhalit vnitřní tajemství v kontextu nejrůznějších světových kultur a civilizací také v rámci svého nového románu *Města*, Brno 2019.

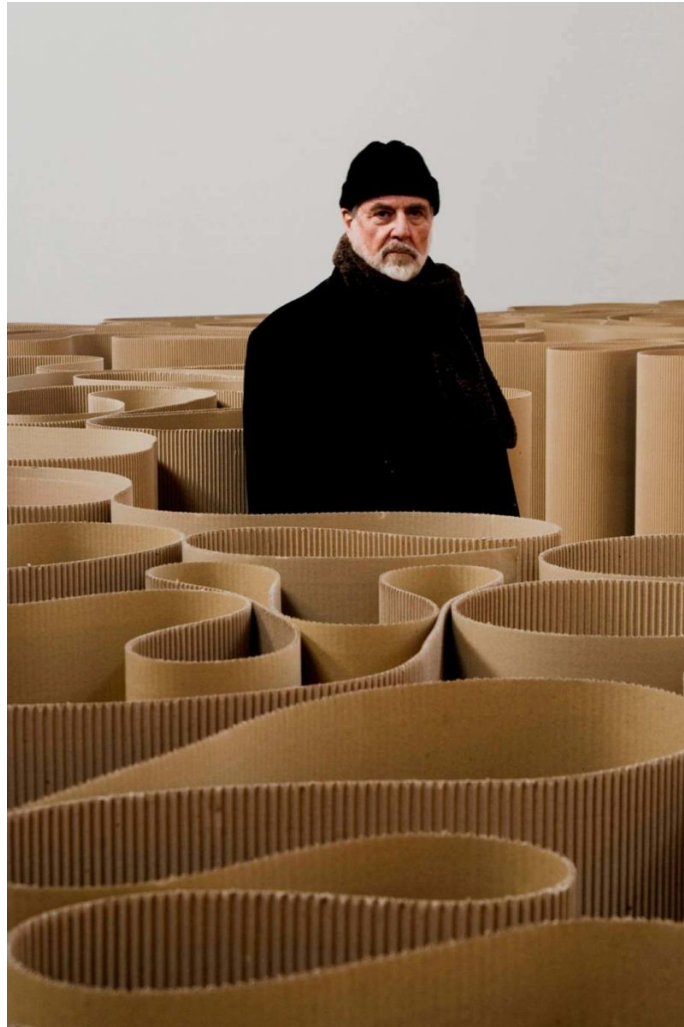
⁶⁹⁰ K tomu viz také autorovu originální reflexi Derridových filosofických východisek, včetně tématu cesty a labyrintu. Michal Ajvaz, *Znak, sebevědomí a čas: dvě studie o Derridově filosofii*, Praha 2007.

⁶⁹¹ Michal Ajvaz, *Druhé město*, Praha 1993, s. 147.

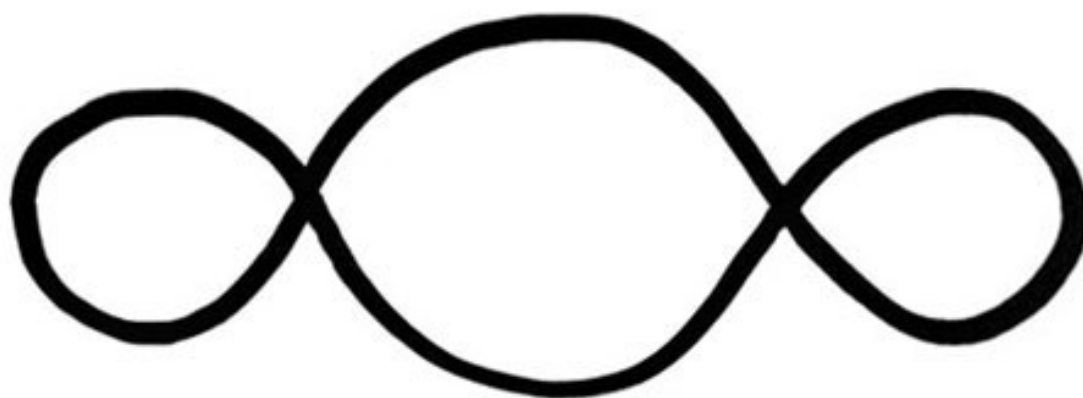
⁶⁹² Ibidem.

⁶⁹³ Ibidem, s. 148.

Obr. 6 Michelangelo Pistoletto ve svém labyrintu, 2011, Serpentine Galleries, Londýn



Obr. 7 Michelangelo Pistoletto, Symbol třetího ráje



Terzo Paradiso - Pistoletto

Seznam ilustrací

Obr. 1. Jošihara Džiró před svým obrazem s motivem zenového kruhu

Obr. 2 Ad Reinhardt, *How to look at a spiral*, 1946, kresba na kartonu, kombinovaná technika, 39,2 x 31,3 cm, Whitney Museum of American Art (detail)

Obr. 3. Vincent van Gogh, *Kvetoucí slivoň*, říjen – listopad 1887 v Paříži, olej na plátně, 55,6 x 46,8 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.

Obr. 4. Manifest umělecké skupiny Zero, 1963

Obr. 5 Saul Steinberg, ilustrace pro časopis *New Yorker*, 2. únor 1963

Obr. 6. Michelangelo Pistoletto ve svém labyrintu, 2011, Serpentine Galleries, Londýn

Obr. 7 Michelangelo Pistoletto, *Symbol třetího rája /Terzo Paradiso*, 2003, kresba

Literatura

ABE Masao, *Zen and Western Thought*, Honolulu, University of Hawaii Press 1985.

ADDISS Stephen, *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600 - 1925*, New York, Harry N. Abrams 1998.

ADORNO Theodor W. - HORKHEIMER Max, *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty*. Praha, OIKOYMENH 2009.

AICHELE Kathryn Porter, *Paul Klee's Pictorial Writing*, Cambridge University Press, 2002.

AJVAZ Michal, *Druhé město*, Praha, Mladá fronta 1993.

AJVAZ Michal, *Znak, sebevědomí a čas: dvě studie o Derridově filosofii*, Praha, Filosofia 2007.

ALBRIGHT Daniel, *Putting Modernism Together: Literature, Music and Painting, 1872 - 1927*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2015.

ALEXANDER Michael, *The Poetic Achievement of Ezra Pound*, Berkeley, University of California Press 1981.

ANDĚL Jaroslav – KOSINSKA Dorothy (et al.), *František Kupka: průkopník abstrakce, malíř kosmu*, výstavní katalog, Dallas Museum of Art 1997, Kunstmuseum Wolfsburg 1997, Národní galerie v Praze 1998, Ostfildern-Ruit, Gerd Hatje 1997.

ANDREWS Julia F. – SHEN Kuiyi, *The Art of Modern China*, University of California Press 2012.

ANTLIFF Mark – KLEIN Scott W. (ed.), *Vorticism: New Perspectives*, Oxford University Press 2013.

APKE Bernd (ed.), *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian, 1900 - 1915*, výstavní katalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern, 1995.

ARNHEIM Rudolf, *The Power of the Centre: A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley, University of California Press 1983.

ARROWSMITH Rupert Richard, *The Transcultural Roots of Modernism, Japanese Visual Culture, and the Western Museum System*, *Modernism/Modernity* 18, 2011, č. 1, s. 27 - 42.

ASHTON Dore, *The Unknown Shore. A View of Contemporary Art*, London, Studio Vista 1964.

AUMONT Jacques, *Obraz*, přeložil Ladislav Šerý, Praha, Akademie múzických umění 2010.

BAAS Jacquelynn, *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art. From Monet to Today*, Berkeley - Los Angeles – London, University of California Press 2005.

BACHELARD Gaston, *Poetika prostoru*, přeložil Josef Hrdlička, Praha, Malvern 2009.

BACHELARD Gaston, *Poetika snění*, přeložil Josef Hrdlička, Praha, Malvern 2010.

BACHNER Andrea, *Beyond Sinology. Chinese Writing and the Scripts of Culture*. New York, Columbia University Press 2014.

BARMÉ Geremie R., *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai (1898 – 1975)*, Berkeley, California University Press 2002.

BARNHART Richard M. et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven, Yale University Press 1997.

BARRASS Gordon S., *The Art of Calligraphy in Modern China*. Berkeley – Los Angeles 2002.

BARTHES Roland, *Nulový stupeň rukopisu: základy sémiologie*, Praha, Československý spisovatel 1967.

BARTHES Roland, *Mytologie*, přeložil Josef Fulka, Praha, Dokořán 2004 (původní vydání 1957).

BARTHES Roland, *Říše znaků*, přeložil Petr Zavadil. Praha, Fra 2012.

BELGRAD Daniel, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago – London, University of Chicago Press 1998.

BENEDICTOVÁ Ruth, *Chryzantéma a meč: vzorce japonské kultury*, Praha, Malvern 2013.

BENJAMIN Walter, *Dílo a jeho zdroj*, překlad Věra Saudková, Praha, Odeon 1979.

BERGSON Henri, *Vývoj tvořivý*, přeložili Ferdinand Pelikán, František Žákavec, Praha, Jan Laichter 1919.

BERGSON Henri, *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*, přeložil Boris Jakovenko, Praha, Filosofia 1994.

BERGSON Henri, *Duchovní energie*, přeložila Marie Novotná, Praha, Vyšehrad 2002.

BERGSON Henri, *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*, přeložil Alain Beguivin, Praha, OIKOYMENH 2003.

BERGSON Henri, *Myšlení a pohyb*, Praha, Mladá fronta 2003.

BERKA Čestmír, *Emil Filla: Krajina Českého středohoří*, Praha, SNKLU 1964

BERKA Čestmír, *Emil Filla: Zbojnicke piesne slovenského ľudu*, Bratislava, Tatran 1980.

BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge 1995.

BHABHA Homi K., *Postkoloniální myšlení III. [Místa kultury/ Homi K. Bhabha]*, editor série Vít Havránek, Praha, Tranzit.cz 2012.

BOGUE Ronald (ed.), *Deleuze and Asia*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing 2014.

BOHN Willard, Circular Poem-Paintings by Apollinaire and Carra, in: *Comparative Literature* 31, léto 1979, č. 3, s. 246 – 271

BOHN Willard, *Modern visual poetry*, Newark – London, University of Delaware Press 2001.

BOHN Willard, *Reading visual poetry*, Fairleigh Dickinson University Press 2011.

BONDY Egon, *Buddha*, Praha, DharmaGaia 1995.

BONDY Egon, *Poznámky k dějinám filosofie 2. Čínská filosofie*, Praha, Sdružení na podporu vydávání časopisů 1993.

BORGES Jorge Luis, *Fikce/Alef*, přeložil Kamil Uhlíř, Praha, Argo 2009.

BORGES, Jorge Luis, *Další pátrání/Dějiny věčnosti*, přeložila Mariana Machová, Praha, Argo 2011.

BOUDNÍK Vladimír, *Z literární pozůstalosti*, Praha, Pražská imaginace/Pragma 1993.

BOURNEUF Annie, *Paul Klee: The Visible and the Legible*, The Chicago University Press, Chicago/London, 2015.

BRECHER W. Puck, *Aesthetics of Strangeness: Eccentricity and Madness in Early Modern Japan*, Honolulu, Hawaii University Press 2013.

BROINOWSKI Adam, *Cultural Responses to Occupation in Japan: The Performing Body During and after the Cold War*, London – New York 2016.

BRYDON Diana (ed.), *Postcolonialism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, 5 sv., London, Routledge 2000.

BRYDON Diana – FORSGREN, Peter – GUNLÖG, Fur (ed.), *Concurrent Imaginaries, Postcolonial Worlds*, Leiden – Boston, Brill – Rodopi 2017.

BURDA Vladimír, Panoráma současné experimentální poezie, *Výtvarná práce* 16, 1969, č. 1-2, s. 1, s. 3-5.

BUSH Susan – MURCK Alfreda, *Theories of the Arts in China*, Princeton University Press 1983.

BUSH Susan – SHIH Hsio-yen, *Early Chinese Texts on Painting*, Hong Kong University Press 2012.

BUSH Susan, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037 – 1101) to Tung Chi'-ch'ang (1555 – 1636)*, Hong Kong University Press 2012.

BYDŽOVSKÁ Lenka, Modernost a tradice v díle Zdeňka Sklenáře, *Umění XXX*, 1982, s. 525-541.

CAGE John, *Silence: přednášky a texty*, přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal, Matěj Kratochvíl, Praha, Tranzit 2010.

CANTÚ Robert (ed.), *The Willow and the Spiral: Essays on Octavio Paz and the Poetic Imagination*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing 2014.

CASSIRER Ernst, *Filosofie symbolických forem I: jazyk*, přeložil Karel Berka, Praha, OIKOYMENH 1996.

CASSIRER Ernst, *Filosofie symbolických forem II: mytické myšlení*, přeložil Petr Horák, Praha, OIKOYMENH 1996.

CLARK Timothy (ed.), *Hokusai: Beyond the Great Wave*, London, Thames and Hudson 2017.

CLARKE John James, *Jung and Eastern Thought: A Dialogue with the Orient*, New York, Routledge 1994.

CLARKE John James, *The Tao of the West: Western Transformations of Taoist Thought*, London and New York, Routledge 2000.

CLARKE, John James, *Oriental Enlightenment: The Encounter Between Asia and Western Thought*, London – New York, Routledge 2003.

COHEN Warren I., *East Asian Art and American Culture*, Columbia University Press 1992.

CONDILLAC Étienne Bonnot de, *Esej o původu lidského poznání*. Praha, Academia 1974.

CONLEY Tom, *Film Hieroglyphs: Ruptures in Classical Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2006.

CORTI José, *Rêves d'encre*, Paris, José Corti 1945.

COSENTINO Annalisa - JANKOVIČ Milan – ZUMR (ed.), Josef, *Hrabaliana rediviva: příspěvky z mezinárodní konference o díle Bohumila Hrabala*, Praha, Filosofia 2006.

CULLER Jonathan (ed.), *Deconstruction: Critical concepts in literary and cultural studies*, London 2003

ČAPKOVÁ Eva, *Bohumil Hrabal a výtvarné umění*, Praha, Triáda 2015.

ČERNÁ Zlata – LOMOVÁ Olga (ed.), *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*, Brno – Praha, Masarykova univerzita, Moravské zemské muzeum, Univerzita Karlova v Praze 2009.

ČEŠKA Jakub, K variantnosti Hlučné samoty, *Česká literatura* 64, 2016, č. 5, s. 696 – 730.

DADEJÍK Ondřej – LOMOVÁ Olga – ZUSKA Vlastimil, *Ťing Ťie: poznámky k písním ze světa lidí*, Praha, Karolinum 2015.

DAVID Jiří, *Století dítěte a výzva obrazů (eseje)*, Masarykova Univerzita, Brno 2008.

DEFRANCIS John, *The Chinese Language: Fact and Fantasy*, Honolulu, Hawaii University Press 1984.

DEFRANCIS John, *Visible Speech*, Honolulu, Hawaii University Press 1984.

DELEUZE Gilles, *Film I. Obraz – pohyb*, přeložil Jiří Dědeček, Praha, Národní filmový archiv 2000.

DELEUZE Gilles, *Film II. Obraz – čas*, přeložil Čestmír Pelikán, Praha, Národní filmový archiv 2006.

DELEUZE Gilles – GUATARRI Félix, *Tisíc plošin*, přeložila Maria Caruccio Caporale, Praha, Hermann a synové 2019.

DERRIDA Jacques, *Gramatológia*, přeložil Martin Kanovský, Bratislava, Archa 1999 (původní francouzské vydání 1967).

DERRIDA Jacques, *Writing and Difference*, London, Routledge 1993.

DE MILLE Charlotte (ed.), *Music and Modernism*, c. 1849 – 1950, Cambridge Scholars Publishing 2011.

DIAGNE Souleymane Bachir, *African Art as Philosophy: Senghor, Bergson and the Idea of Negritude*, Seagull Books 2012.

DOBIE Madeleine, *Foreign Bodies: Gender, Language and Culture in French Orientalism*, Stanford University Press 2001.

DOSTÁLOVÁ Ludmila – ŠEVČÍK Miloš (ed.), *Studie k teorii umění Henriho Focillona: život forem v žitém světě*, Praha, Filosofia 2018.

DROIT Roger-Pol, *The Cult of Nothingness: The Philosophers and the Buddha*, The University of North Carolina Press 2003 (původní vydání ve francouzštině roku 1997).

- DRTIKOL František, *Duchovní cesta*, Praha, Svět 2018.
- DURET Théodore, *Voyage en Asie: le Japon, la Chine, la Mongolie, Java, Ceylan, l'Inde*, Paris, Michel Lévy frères 1874.
- ECO Umberto, *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*, přel. Zora Jandová, Praha, Lidové noviny 2001.
- ECO Umberto, *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět*. Praha, Moraviapress 2000.
- EGGELHÖFFER Fabienne (ed.), *Taking a Line for a Walk*, výstavní katalog, Bern, Zentrum Paul Klee 2014.
- EJZENŠTEJN Sergej Michajlovič, *Kamerou, tužkou, perem*, překlad Jiří Taufer, Praha, Orbis 1959.
- EJZENŠTEJN Sergej Michajlovič, *Umenie mizanscény II*, preložila Viera Mikulášová-Škridlová, Bratislava, Divadelný ústav 1998.
- ELDERFIELD John (ed.), *American Art of the 1960s*, New York, The Museum of Modern Art 1991.
- ELIADE Mircea, *Mýtus o věčném návratu*, přeložila Eva Strebingarová, Praha, OIKOYMENH 1993 (původní francouzské vydání 1949).
- ELIADE Mircea, *Šamanismus a archaické techniky extáze*, přeložil Jindřich Vacek, Praha, Argo 2017.
- ELIADE Mircea, *Dějiny náboženského myšlení II: od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství*, Praha, OIKOYMENH 2019.
- ELIOT T. S., *O básnictví a básnicích*, přeložil Martin Hileský, Praha, Odeon 1991.
- ELIOT T. S., *Pustá země*, výbor českých překladů Jiřiny Haukové et al., komentář Martin Hileský, Praha, Protis 1996.
- ELKINS James, *Stories of Art*, New York, Routledge 2002.
- ELKINS James (ed.), *Is Art History Global?* New York, Routledge 2007.
- ELKINS James – VALIAVICHARSKA Zhivka – KIM Alice (ed.), *Art and Globalization*, The Pennsylvania State University Press 2010.
- ELKINS James, *Chinese Landscape Painting as Western Art History*, Hong Kong 2010.
- ELKINS James – MONTGOMERY Harper (ed.): *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic*, Pennsylvania State University Press 2015.
- ELMAN Benjamin, Nietzsche and Buddhism, *Journal of the History of Ideas* 44, 1983, č. 4, s. 671 – 686.

FÁREK Martin, *Indie očima Evropanů*, Praha, Univerzita Karlova, Karolinum 2014.

FÁROVÁ Anna – NEDOMA Petr – DOLEŽAL Stanislav, *František Drtikol – fotograf, malíř, mystik*, výst. katalog, Praha, Galerie Rudolfinum 1998.

FEKETE Jozef, *Mlčanie, bytie, jazyk. Topológia filozofického mlčania*, Červený Kostelec, Pavel Mervart 2012.

FENOLLOSA Ernest F. – POUND Ezra, *Čínský písemný znak jako básnické médium/The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, přeložili Oldřich Král a Martin Pokorný Praha, Fra 2005.

FILLA Emil, *O svobodě*, Praha, Jan Pohořelý 1947.

FILLA Emil, *O výtvarném umění*, Praha, Karel Brož 1948.

FILLA Emil, *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství*, Praha, SNKLHU 1959.

FIRESTONE Evan R., *Animism and Shamanism in Twentieth-Century Art: Kandinsky, Ernst, Pollock, Beuys*, London-New York 2017.

FLAM Jack (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press 1996.

FOGEL Joshua A. (ed.), *The Role of Japan in Modern Chinese Art*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press 2012.

FOCILLON Henri, *Hokusai: Le fou génial du Japon moderne*, Paris 2014 (původní vydání roku 1914)

FONG Wen C., *Art as History: Calligraphy and Painting as One*, Princeton University Press 2014.

FÓTI Véronique Marion, *Vision's invisibles: Philosophical Explorations*, Albany, State University of New York Press 2003.

FREUD Sigmund, *Výklad snů*, přeložil Ota Friedmann, Pelhřimov 1994.

FRASER Douglas (ed.), *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967.

GAO Jianping, *The Expressive Act in Chinese Art*, Uppsala 1996.

GENG Youzhuang, *Between East and West: Word and Image*, Baylor University Press, Texas 2016.

GLASER Curt, *Umění Číny a Japonska*. SVU Mánes 1930.

GOMBRICH Ernst Hans, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, London, Phaidon 2002.

GRAY Anna – BELL Kristine (ed.), *Ad Reinhardt: How to Look: Art Comics*, New York, David Zwirner /Hatje Cantz 2014.

GREUB Thierry (ed.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, Paderborn 2014.

GROHMANN Will, *Wassily Kandinsky: Leben und Werk*. Köln 1961.

GUZIUR Jakub, *Příliš těžké lyry: eseje o rekonstrukci smyslu v Eliotově Pustině a Poundových Cantos*, Brno, Host 2008.

GUZIUR Jakub, Zrození ideogramu z ducha čínského znaku, *Tvar*, 2016, č. 2, přístupné online na adrese <https://itvar.cz/zrozeni-ideogramu-z-ducha-cinskeho-znaku>.

HÁJEK Lubor et al., *Kulturní tradice Dálného východu*, Praha, Odeon 1980.

HÁJEK Lubor, *Západ slunce na moři. Studie o mimoevropském umění*, editoval a úvodní studii napsal Ladislav Kesner ml., Praha, Národní galerie v Praze 2009.

HALÁK Jan, Merleau-Pontyho ontologická interpretace Husserlova pojetí těla jako „dvojitě jednoty“, *Filosofický časopis* 62, 2014, č. 3, s. 339 – 354.

HALÁK Jan, Merleau-Pontyho pojetí těla jako pole strukturace a jeho ontologický význam, *Filosofický časopis* 63, 2015, č. 2, s. 197 – 214.

HAN Kang, *Bílá kniha*, přeložila Petra Ben-Ari, Praha, Odeon 2019.

HÁNOVÁ Markéta, *Japonismus ve výtvarném umění v Čechách*. Praha, Národní galerie v Praze 2010.

HÁNOVÁ Markéta, *Japonismus v českém umění*. Praha, Národní galerie v Praze 2014.

HANSEN Miriam, Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer, *New German Critique* 56, jaro/léto 1992, s. 43 – 73.

HANSEN Miriam, *Cinema and Experience, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, 2012.

HARÁK Ivo, *Býýýt odněkud: kritiky a studie k nové a novější české literatuře*, Praha, Protis 2010.

HARDIMAN Louise – KOZICHAROW Nicola (ed.), *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives*, Open Book Publishers 2017.

HARRIS Jonathan (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, 2011.

HARRISON Charles – WOOD Paul, *Art in Theory, 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell 2003.

HARTMANN Antonín – VYSUŠIL Karel, *Wols*, katalog výstavy, Praha, Svaz čs. výtvarných umělců 1968.

HARVEY John, *The Story of Black*, London 2013.

HAVRÁNEK Vít (ed.), *Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let*. Praha, Galerie hlavního města Prahy 1999.

HEARN Maxwell K. – WU Hung, *Ink Art: Past as Present in Contemporary China*, New York, The Metropolitan Museum of Art 2013.

HEIDEGGER Martin, *Básnický bydlí člověk*, přeložil Ivan Chvatík, Praha, OIKOYMENH 1993.

HEIDEGGER Martin, *Bytí a čas*, přeložil Ivan Chvatík et al., Praha, OIKOYMENH 2018.

HEIDEGGER Martin, *Co je metafyzika?*, přeložil Ivan Chvatík, Praha, OIKOYMENH 2006.

HEIDEGGER Martin, *Původ uměleckého díla*, přeložil Ivan Chvatík, Praha, OIKOYMENH 2016.

HEIDEGGER Martin, *Věk obrazu světa*, přeložil Ivan Chvatík, Praha, OIKOYMENH 2013.

HEINE Steven, *From Chinese Chan to Japanese Zen: A Remarkable Century of Transmission and Transformation*, Oxford University Press 2018.

HEISIG James W., *Philosophers of Nothingness: An Essay on the Kyoto School*, Honolulu, University of Hawaii Press 2001.

HEISIG James W., *Nothingness and Desire: An East-West Philosophical Antiphony*, Honolulu, University of Hawaii Press 2013.

HEJZLAR Josef, *Jak pěstovat klid a mír: aneb pekingské paláce a parky Zdeňka Sklenáře ve vzpomínkovém eseji Josefa Hejzlara*, Galerie Zdeněk Sklenář 2015.

HELMAN Alicja, *Znak*, *Kino-Ikon* 3, 1999, č. 1, s. 1.

HEMPEL Hans-Peter, *Heidegger a zen*, překlad do češtiny Martin Pokorný, Praha, Mladá Fronta 2001.

HERMAN Jonathan R., *I and Tao: Martin Buber's encounter with Chuang Tzu*, Albany, 1996.

HIRAKAWA Sukehiro – MENG Hua (ed.), *Images of Westerners in Chinese and Japanese Literature*, Leiden 1997.

HIRAKAWA Sukehiro, *Japan's Love-Hate Relationship with the West*, Folkestone, Kent, Oriental Global 2005.

HIRŠAL Josef - GRÖGEROVÁ Bohumila (ed.), *Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století*, Praha 1967.

HIRŠAL Josef et al., *Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let*, Praha, Památník národního písemnictví 1997.

HLAVÁČEK Josef et al., *Příběhy Jiřího Koláře*, Praha, Gallery 1999.

HLAVÁČEK, Josef (ed.), *Cvičení z estetiky*, Praha, Gallery 2007.

HLAVÁČKOVÁ Miroslava, *Lettrismus: předchůdci a následovníci*. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2008.

HOGENOVÁ Anna, *Čas jako problém*, Chomutov, L. Marek 2011.

HONOUR Hugh, *Chinoiserie: The Vision of Cathay*, London, John Murray 1961.

HONZÍK Jan (ed.), *Jednota v rozmanitosti: buddhismus v České republice*, Praha, DharmaGaia 2010.

HRABAL Bohumil, *Kdo jsem. Sebrané spisy Bohumila Hrabala, svazek 12*, k vydání připravili Karel Dostál a Václav Kadlec, Praha, Pražská imaginace 1995.

HRABAL Bohumil, *Příliš hlučná samota*, Praha, Mladá fronta 2012.

HRABAL Bohumil, *Něžný barbar*, Praha, Mladá fronta 2006.

HSIEH Yvonne Ying, *Victor Segalen's Literary Encounter with China: Chinese Moulds, Western Thoughts*, Toronto, University of Toronto Press 1988.

HSÜ Kuo-chuang, *Deset zastavení s čínským obrazem*, přeložila Michaela Pejčochová, Praha, DharmaGaia 2007.

HU SHIH, Is Ch'an (Zen) Beyond Our Understanding?, *Philosophy East and West* 3, 1953, č. 1, s. 3 – 24.

HUANG Jing Ling Michelle (ed.), *Beyond Boundaries: East and West Cross-Cultural Encounters*, Newcastle upon Tyne 2011.

HUIZING Colin – VISSER Tijs (ed.), *null=0: The Dutch Nul Group in an International Context*, Stedelijk Museum Schiedam 2012.

HUNT Dixon John – LOMAS David – CORRIS Michael, *Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction*. London 2010.

CHALUPECKÝ Jindřich, *Umění dnes*, Praha, NČSVU 1966.

CHANG Ch'ung-ho - FRANKEL Hans H., *Two Chinese Treatises on Calligraphy*, New Haven - London, Yale University Press 1995.

CHARVÁT, Martin, Filmový obraz jako médium otřesu myšlení // Cinema Screen as a Medium of Rupture in Thought, *Mediální studia / Media Studies* II, 2014, s. 110 – 126.

CHARVÁT Martin – KARLA Michal – ŠVANTNER Martin, *Archeologie znaku. Vybrané studie k dějinám sémiotiky*. Praha 2016.

CHASSEY Éric D. – RAMOND Sylvie (ed.), *Répartir a zéro: comme si la peinture n'avait jamais existé*, Lyon – Paris, Hazan 2008.

CHENG Anne, *Dějiny čínského myšlení*, překlady editovala Olga Lomová, Praha, DharmaGaia 2006.

CHENG Francois, *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*, Shambhala, Boston and London 1994.

CHIPP Herschel B.(ed.), *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press 1968.

CHRISTIE Arthur, *The Orient in American Transcendentalism: A Study of Emerson, Thoreau, and Alcott*, New York, Columbia University Press 1932.

INAGA Shigemi, Théodore Duret, Kuroda Jutarō et Feng Zikai: Biographie de van Gogh et sa répercussion en Asie de l'Est, *Japan Review* 10, 1998, s. 93 – 107.

INAGA Shigemi – RICHARD Kenneth L. (ed.), *Crossing Cultural Borders: Toward an Ethics of Intercultural Communication - Beyond Reciprocal Anthropology*, Kyoto 1999.

INAGA Shigemi, The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme, *Japan Review* 15, 2003, s. 77 – 100.

INAGA Shigemi, Between Revolutionary and Oriental Sage: Paul Cézanne in Japan, *Japan Review* 28, 2015, s. 133 – 172.

IRWIN John T., *American Hieroglyphics: The Symbol of The Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*, New Haven Yale University Press 1980.

ISHIGURO Kazuo, *Malíř pomíjivého světa*, Praha, Argo 2018.

JANICOT Éric, *50 ans d'esthétique moderne chinoise: Tradition et Occidentalisme, 1911 – 1949(de la chute des Qing a la République Populaire)*, Paris, Sorbonne 1997.

JANICOT Éric, *L'esthétique moderne chinoise: l'épreuve de l'Occident*, Paris, Librairie You-Feng 2007.

JANKOVIČ Milan, *Nesamozřejmost smyslu*, Praha, Československý spisovatel 1991.

JANKOVIČ Milan, *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha, Torst 1996.

JANKOVIČ Milan, *Dílo v pohybu*, Praha, Academia 2009.

JASANSKÁ Lenka, *Mezi obrazem a textem. Text a grafém v evropském a českém malířství 1910 – 1930*, Praha, Mladá fronta 2007.

- JESTY Justin, *Art and Engagement in Early Postwar Japan*, Cornell University Press 2018.
- JIN Suh Jirn, A Sort of European Hallucination: On Derrida's „Chinese Prejudice“, in: *Situations: Cultural Studies in the Asian Context* 2015, 8. 2, 67 – 83.
- JUDLOVÁ (KLIMEŠOVÁ) Marie, *Jiří Balcar*, Praha, Odeon 1988.
- JUDLOVÁ (KLIMEŠOVÁ) Marie a kol., *Ohniska znovuzrození: České umění 1956 – 1963*, Galerie hlavního města Prahy a Ústav dějin umění AV ČR, Praha 1994.
- JUNG Carl Gustav, *Mandaly: obrazy z nevědomí*, přeložila Eva Bosáková, Brno, Nakladatelství Tomáše Janečka 1998.
- KACIAN Jim – ROWLAND Philip – BURNS Allan (ed.), *Haiku in English. The First Hundred Years*, New York 2013.
- KANDINSKY Wassily. *Bod – Linie – Plocha*, přeložila Anita Pelánová, doslov Pavla Pečinková, Praha, Triáda 2000.
- KANDINSKY Wassily, *O duchovnosti v umění*, přeložila Anita Pelánová, doslov Petr Wittlich, Praha, Triáda 1998.
- KARFÍK Vladimír, *Jiří Kolář*, Praha, Český spisovatel 1994.
- KARLHOLM Dan – MOXEY Keith (ed.), *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony*, New York – London, Routledge 2018.
- KAUFMANN DaCosta Thomas – DASSIN Catharine – JOYEUX-PRUNEL Béatrice (edd.), *Circulation in the Global History of Art*, London – New York, Routledge 2015.
- KERN Robert, *Orientalism, Modernism and the American Poem*, Cambridge University Press 2009 (první vydání 1996).
- KEROUAC Jack, *Kniha haiku*, přeložil Petr Onufer, Praha, Argo 2019.
- KLEE Paul, *Deníky*, k vydání připravil Antonín Hartmann, Praha, Obelisk 1969.
- KLEE Paul, *Čáry*, uspořádal a přeložil Ivan Wernisch, Praha, Odeon 1990.
- KLEE Paul, *Pedagogický náčrtník*, Praha, Triáda 2013.
- KLIMEŠOVÁ Marie, *Roky ve dnech. České umění 1945 – 1957*. Řevnice, Arbor vitae 2010.
- KLIMEŠOVÁ Marie – ROUS Jan, *Jiří Balcar*, V Řevnicích, Arbor vitae 2013.
- KLIMEŠOVÁ Marie (ed.), *Pozdrav daleké země, pozdrav daleké zemi: Zbyněk Sekal a Japonsko/ Greetings from a Distant Country, Greetings to a Distant Land: Zbyněk Sekal and Japan*, Řevnice – Plzeň, Arbor vitae, Západočeská galerie v Plzni 2014.
- KLIMEŠOVÁ Marie – BERGMANOVÁ Marie, *Tanec v ruinách: Nálezy Jiřího Koláře*, V Řevnicích, Arbor vitae 2014.

KLIMEŠOVÁ Marie – KALINOVSKÁ Milena, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, kat. výstavy, Národní galerie v Praze 2018.

KODERA Tsukasa (et al.), *The Mythology of Van Gogh*, Amsterdam 1992.

KOLÁŘ Jiří, *Mistr Sun o básnickém umění*, Praha, Československý spisovatel 1957.

KOLÁŘ Jiří, *Básně ticha*, Praha, Český spisovatel 1994.

KOTÍK Jan, Poučení z Východu, *Tvar* VIII, 1956, č. 3, s. 65-71.

KOTÍK Jan, Údobí zraku, *Tvar* IX, 1957, č. 1, s. 1-2.

KOTÍK, Jan, *Hrách na stěnu házeti aneb o užitečnosti věcí*, Praha, Obelisk 1969.

KOTYK Petr (ed.), *Deset tisíc změn se znovu mění. Dno všeho vrchol prázdnoty: rozhovory a promluvy českých literátů z let 1990 -1995*, Praha, Cherm 2009.

KOUBA Pavel, *Nietzsche. Filosofická interpretace*, Praha, Český spisovatel 1995.

KRÁL Oldřich, *Čínská filosofie: pohled z dějin*, Lásenice, Maxima 2005.

KRÁTKÁ Eva (ed.), *Česká vizuální poesie. Teoretické texty*. Brno, Host 2013.

KRÁTKÁ Eva, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*, Brno, Host 2016.

KRAUS Richard C., *Brushes with Power: Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press 1991.

KRIS Ernst – KURZ Otto, *Legenda o umělci: Historický pokus*, UMPRUM, Arbor Vitae 2008.

KRUMMEL John W. M., On (the) Nothing: Heidegger and Nishida, *Continental Philosophy Review* 51, 2018, č. 1, s. 239 – 268.

KUPKA František, *Tvoření v umění výtvarném*, přeložila Věra Urbanová, Praha, Brody 1999 (původní vydání v českém jazyce Praha, S.V.U. Mánes 1923).

LACAMBRE Geneviève, Hokusai and the French Diplomats: Some Remarks on the Collection of Baron de Chassiron, in: Gabriel P. Weisberg – Laurinda S. Dixon (ed.), *The Documented Image: Visions in Art History*, New York, Syracuse University Press 1987, s. 71 – 86.

LAHODA Vojtěch, *Emil Filla*, Praha, Academia 2007.

LAN Jiang, *A History of Western Appreciation of English-translated Tang Poetry*, Beijing 2018.

LAMAC Miroslav, *Jiří Kolář*, Praha, Obelisk 1970.

LAMAC Miroslav, *František Kupka*, Praha, Odeon 1984.

Lao-c', *Tao te t'ing (O tao a ctnosti)*, z čínštiny přeložila Berta Krebsová, Praha, DharmaGaia 1997 (první vydání 1971).

Lao-c', *Tao te t'ing*, v převodu a s poznámkami Jana Kotíka, Praha, Galerie Jiří Švestka, Makum 2000.

Lao-tsiova kanonická kniha o Tau a ctnosti, z čínštiny přeložil prof. Rudolf Dvořák, Praha, Bernard Bolzano 1930.

Laozi, z čínštiny přeložil, komentářem opatřil David Sehnal, ilustrace Karel Malich, Praha, Galerie Zdeněk Sklenář 2013.

LARVOVÁ Hana, *Vladimír Boudník 1924 – 1968*, katalog výstavy, Praha, Galerie hlavního města Prahy 1992.

LAYCOCK Steven William, *Nothingness and Emptiness: A Buddhist Engagement with the Ontology of Jean-Paul Sartre*, Albany N. Y., State University of New York Press 2001.

LEACH Bernard, *Beyond East and West: Memoirs, Portraits and Essays*, London, Faber and Faber 1978.

LEE Sherman E., *Chinese Landscape Painting*, New York, Cleveland Museum of Art 1954.

LENOIR Frédéric, *Setkávání buddhismu se Západem*, Praha, Volvox Globator 2002.

LÉVINAS Emmanuel, *Čas a jiné*, přeložil Zdeněk Hrbata, Praha – Liberec, Dauphin 1997.

LEYMARIE Jean et al., *Abstract Art since 1945*, London, Thames and Hudson 1971.

LI Chi, The Changing Concept of the Recluse in Chinese Literature, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 24, 1962 – 63, s. 234 – 247.

LI Wendan, *Chinese Writing and Calligraphy*, Honolulu, Hawaii University Press 2010.

LINDSAY Kenneth C. – VERGO Peter (ed.), *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Da Capo Press, 1994.

LINDSAY Vachel, *Kongo*, přeložil Stanislav Mareš, předmluvu napsal prof. Zdeněk Vančura, Praha, SNKLU 1961.

LINHARTOVÁ Věra, *Soustředné kruhy: články a studie z let 1962 2002*, Praha, Torst 2010.

LÍMAN Antonín, *Kouzlo šerosvitu: úvahy o japonské kultuře*, Praha, DharmaGaia a Česko-japonská společnost 2008.

LÍMAN Antonín, *Mistři japonského filmu. 13 esejů*, Praha, Paseka 2012.

LIPPARD Lucy R., *Ad Reinhardt*, New York, H. N. Abrams 1981.

LITTLE Stephen – EICHMAN Shawn (ed.), *Taoism and the Arts of China*, Chicago, The Art Institute of Chicago 2000.

LOMOVÁ Olga, *Poselství krajiny. Obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*, Praha 1999.

LOMOVÁ Olga, Milovaná Čína. Obdiv a idealizace, *Ďejiny a současnost*, 2017, č. 2, s. 10 - 13.

LÓPEZ SÁENZ Maria Carmen, An Approach to Comparative Phenomenology: Nishida's Place of Nothingness and Merleau-Ponty's Negativity, *Philosophy East and West: A Quarterly of Comparative Philosophy* 68, duben 2018, č. 2, s. 497 – 515.

LOTMAN Jurij Michajlovič, *Kultura a exploze*, přeložila Miluše Zadražilová, Brno, Host 2013.

LOUGHNANE Adam, Nishida and Merleau-Ponty: Art, „Depth“ and „Seeing without a Seer“, *European Journal of Japanese Philosophy*, 2016, č. 1, s. 47 – 74.

LUŽNÝ, Dušan, *Zelení bódhisattvové: sociálně a ekologicky angažovaný buddhismus*, Brno, Masarykova univerzita v Brně 2000.

LÜ Peng, *A History of Art in 20th- Century China*, Charta 2010.

MA Lin, *Heidegger on East-West Dialogue: Anticipating the Event*, London - New York 2008.

MACFARLANE Alan, *Japonsko za zrcadlem*, Zlín, Kniha Zlín 2013.

MACMAHAN David, *The Making of Buddhist Modernism*, Oxford, Oxford University Press 2009.

MALLARMÉ Stéphane, *Souhlas noci II*, přeložili Ota Nechutová, František Hrubín, Jan M. Tomeš, Praha, BB art 2002.

MANFREDI Paul, *Modern Poetry in China: A Visual-Verbal Dynamic*. New York, Cambria Press 2014.

MARCHAND Suzanne: *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race and Scholarship*, Cambridge University Press 2009.

MARRA Michael F., *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, Honolulu, Hawaii University Press 1999.

MARRA Michael F. (ed.), *Japanese Hermeneutics. Current Debates on Aesthetics and Interpretation*, Honolulu, University of Hawaii Press 2002.

MATHESIUS Bohumil, *Černá věž a zelený džbán: stará čínská poezie*, typografické úpravy Josef Čapek, Praha, Ot. Štorch-Marien 1925.

MATHESIUS Bohumil, *Zpěvy staré Číny: parafráze staré čínské poezie*, Praha, Melantrich 1939.

MATULOVÁ Jana, *Mezi obrazem a zvukem. Grafické partitury a jejich význam v současném audiovizuálním umění*, diplomová práce, FF MU Brno 2012.

MAY Reinhard, *Heidegger's Hidden Sources: East Asian Influences on His Work*, London, Routledge 1996.

MENG Hua – HIRAKAWA Sukehiro (ed.), *The Images of Westerners in Chinese and Japanese Literature*, Amsterdam - Atlanta 2000.

MERHAUT Vladislav (ed.), *Vladimír Boudník, Z korespondence I*, Praha 1994.

MERHAUT Vladislav (ed.): *Vladimír Boudník, Z korespondence II*, Praha 1994.

MERHAUT Vladislav, *Grafik Vladimír Boudník*, Praha, Torst 2009.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Oko a duch a jiné eseje*, přeložil Oldřich Kuba, Praha, Obelisk 1971.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Viditelné a neviditelné*, přeložil Miroslav Petříček, Praha, OIKOYMENH 2004.

MERLEAU-PONTY Maurice: *Fenomenologie vnímání*, přeložil Jakub Čapek, Praha, OIKOYMENH 2013.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Smysl filosofického tázání: dva texty k Viditelnému a neviditelnému*, přeložil a úvod napsal Jan Halák, Praha 2016.

METZ Christian, *Language and Cinema (Approaches to Semiotics (As))*, Haag, Mouton 1974.

METZ Christian, *Imaginární signifikant: psychoanalýza a film*, přeložil a úvod napsal Jiří Pechar, doslov napsal Přemysl Maydl, Praha, Český filmový ústav 1991.

MICHALOVIČ Peter – ZUSKA Vlastimil, *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jediné) filozofie a sémiologie obrazů*, Praha, Akademie múzických umění 2009.

MICHAUX Henri, *Idéogrammes en Chine*, Paris, Fata Morgana 1975.

MICHAUX Henri, *Miserable Miracle*, úvod napsal Otavio Paz, anglický překlad z francouzského originálu *Misérable Miracle* z roku 1956, New York, The New York Review of Books 2002.

MICHAUX Henri, *Barbar v Asii*, přeložila Hana Zahradníčková, Kutná Hora, Tichá Byzanc 2010.

MICHAUX Henri, *Tvář se ztracenými ústy*, přeložil a doslov napsal Jan Vladislav, Praha, Malvern 2014.

MIKEŠ Petr, *Imagisté*, Praha, Fra 2002.

MILTNER Vladimír, *Malá encyklopedie buddhismu*, Praha 2002.

MING Xie, *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation and Imagism*, New York and London, Routledge 2014 (první vydání 1999).

MITCHELL Thomas W. J., *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press 1980.

MITCHELL Thomas W. J., *Teorie obrazu: teorie o verbální a vizuální reprezentaci*, přeložili Lucie Chlumská, Andrea Průchová, Ondřej Hanus, Praha, Karolinum 2016.

MLADIČOVÁ Iva (ed.), *Jan Kotík 1916 – 2002*, Praha, Národní galerie v Praze 2011.

MORGANOVÁ Pavlína, *České akční umění 60. – 90. let. Historie a problematika dobové reflexe a interpretace*, disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze 2006.

MORGANOVÁ Pavlína, *Akční umění*, Olomouc, Votobia 1999.

MOTLOVÁ Milada (ed.), *Jiří Kolář*, Praha, Odeon 1993.

MUGERAUER Robert, *Heidegger and Homecoming: The Leitmotif in the Later Writings*, Toronto-Buffalo-London 2008.

MUKAŘOVSKÝ Jan, *Studie z estetiky*, Praha, Odeon 1966.

MUNROE Alexandra (ed.), *Japanese Art after 1945. Scream against the Sky*, New York, Abrams 1994.

MUNROE Alexandra (ed.), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*, New York, Guggenheim Museum 2009.

MUNROE Alexandra – MING Tiampo (ed.), *Gutai: Splendid Playground*, New York, Guggenheim Museum 2013.

MURCK Alfreda, *Poetry and Painting in Song China: the subtle art of discent*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000

MUSILOVÁ Helena (ed.), *František Kupka: cesta k Amorfě: Kupkovy Salony 1899-1913*, Praha, Národní galerie v Praze 2012.

MUSILOVÁ Helena, *Partitury v českém umění po roce 1964*, in: Andrea Rousová (ed.), *Vivat musica!*, Národní galerie v Praze 2014, s. 108-125.

MÜLLER – YAO Marguerite, *Der Einfluß der Kunst chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*, publikovaná disertační práce, Köln 1985.

NADEL Ira (ed.), *Ezra Pound in Context*, Cambridge, Cambridge University Press 2010.

NAPIER Susan J., *From Impresionism to Anime. Japan as Fantasy Cult in the Mind of the West*, New York 2007.

NELSON Robert S., Apropiácia, in: NELSON Robert S. – SHIFF R. (ed.), *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava 2004, 197-211.

NELSON Eric S., *Chinese and Buddhist Philosophy in Early Twentieth-Century German Thought*, London and New York, Bloomsbury Academic 2017.

NELSON Eric S., Martin Buber's Phenomenological Interpretation of Laozi's Daodejing, in: *Daoist Encounters with Phenomenology*, Hong Kong 2020 (anotace k připravované publikaci)

NEŠLEHOVÁ Mahulena (ed.), *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha, BASE, ARTetFact 1997.

NICOSIA Gerald, *Memory babe: kritická biografie Jacka Kerouaka*, z anglického originálu přeložil Vladimír Lackovič, Olomouc, Votobia 1996.

NIETZSCHE Friedrich, *Antikrist, Přehodnocení všech hodnot (fragment)*, přeložil a poznámkami opatřil Josef Fischer, Olomouc, Votobia 2001.

NIETZSCHE Friedrich, *Radostná věda*, přeložila Věra Koubová, Praha, Aurora 2001.

NIETZSCHE Friedrich, *Tak pravil Zarathustra*, přeložil Otokar Fischer, Olomouc, Votobia 1995.

NISHIDA Kitaro, *An Inquiry into the Good*, New Haven, Yale University Press 1990.

NOVÁK Aleš, *Dělník, nadčlověk, smrtelník: tři podoby lidství ve filosofické antropologii*, Praha, UK FHS 2006.

NOVÁK Aleš, *Věčný návrat téhož*, Praha, Togga 2015.

NOVÁK Ladislav, *Poceta Jacksonu Pollockovi*, Praha, Mladá fronta 1966.

NOVÁK Ladislav, *Dílo I - 1963*, k vydání připravil a doslov napsal Petr Kuběnský, Praha, dybbuk 2017.

NOVÁK Ladislav, *Dílo II - 1999*, k vydání připravil a doslov napsal Petr Kuběnský, Praha, dybbuk 2017.

OKAKURA Kakuzó, *Knih o čaji, Ideály Východu, Rozpravy*, přeložil František Šimáček, Praha, Ústřední dělnické knihkupectví 1927.

- OKAKURA Kakuzó, *Knihy o čaji*, přeložila Dita Horáková, Praha, Brody 1999.
- OKAKURA Kakuzó, Reading „Calligraphy is not Art“ (1882), překlad do angličtiny Timothy Unverzagt Goddard, *Review of Japanese Culture and Society* 24, 2012, s. 168 – 175.
- OKUDA Osamu – KAKINUMA Marie (ed.), *Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen*, Zentrum Paul Klee Bern – Museum für Ostasiatische Kunst Köln, 2013.
- O'NEILL Timothy Michael, *Ideography and Chinese Language Theory*, Berlin - Boston 2016.
- O'TOOLE Michael, *The Hermeneutic Spiral and Interpretation in Literature and the Visual Arts*, New York, Routledge 2018.
- PADRTA Jiří, Kaligrafie, písmo a znak v obrazech Zdeňka Sklenáře, *Výtvarné umění* XV, 1965, s. 289 – 299.
- PADRTA Jiří, *Joan Miró*, Praha, Odeon 1967.
- PADRTA Jiří, *Kazimir Malevič a suprematismus*, Praha, Torst 1996.
- PANAĚOTI Antoine, *Nietzsche and Buddhist Philosophy*, Cambridge University Press 2013.
- PAPANIKOLAS Theresa – SALEL Stephen, *Abstract Expressionism: Looking East from the Far West*, výstavní katalog, Honolulu, Honolulu Museum of Arts 2017.
- PARISH Nina, *Henri Michaux: Experimentations with Signs*, Amsterdam – New York, Rodopi 2007.
- PASTOUREAU Michel, *Noir: histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil 2008.
- PATOČKA Jan, *Umění a čas*, k vydání připravili Daniel Vojtěch a Ivan Chvatík, Praha, OIKOYMENH, Filosofía 2004.
- PAUL Paramita, *Wandering Saints: Chan Eccentrics in the Art and Culture of the Song and Yuan China*, disertační práce, Leiden University 2009.
- PEARLMAN Ellen, *Nothing and Everything – The Influence of Buddhism on the American Avant Garde: 1942 – 1962*, Berkeley 2012.
- PEDUZZI Lubomír, *Pavel Haas: život a dílo skladatele*, Brno, Muzejní a vlastivědná společnost 1993.
- PEJČOCHOVÁ Michaela, *Mistři čínské tušové malby 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Národní galerie v Praze 2008.
- PEJČOCHOVÁ Michaela, *Kuo S', Kuo Si: Vznešené hodnoty lesů a potoků*, Ex Oriente, Praha 2016.
- PEJČOCHOVÁ Michaela, *Posel z Dálného východu: Vojtěch Chytil a sběratelství moderní čínské tušové malby v meziválečném Československu*, Praha, Národní galerie v Praze 2019.

PERNIOLA Mario, *Estetika 20. století*, Praha, Karolinum 2000.

PETRÍČEK Miroslav, Francouzský poststrukturalismus a tradice českého strukturalismu, *Česká literatura* 39, 1991, č. 5, s. 385 – 391.

PETRÍČEK Miroslav, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Praha, Herrmann 2009.

PETRÍČEK Miroslav (ed.), *Moderní svět v zrcadle literatury a filosofie*, Praha, Herrmann 2011.

PETRÍČEK Miroslav, *Filosofie en noir*, Praha, Karolinum 2018.

Poezie přelomu století, překlady Ivan Skála, Vítězslav Nezval, Jindřich Hořejší, Praha, Mladá fronta 1984.

POMAJZLOVÁ Alena, *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*. Brno, Barrister & Principal, Západočeská galerie v Plzni 2017.

POSPISZYL Tomáš, Filmová montáž a princip montáže v nefilmových oborech. Případová studie: Rané koláže Jiřího Koláře, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 22. VVP, Praha 2017, s. 42 – 61.

POUND Ezra, *Cantos III. Čínská Cantos LII – LXI*, z angličtiny přeložila a komentáři opatřila Anna Kareninová, na komentářích spolupracovala Olga Lomová, Brno, Atlantis 2013.

POWERS Martin J. – TSIANG Katherine R. (ed.), *A Companion to Chinese Art*, Wiley Blackwell 2016.

PÖGGELER Otto, West-East Dialogue: Heidegger and Lao-tzu, in: Graham Parkes (ed.), *Heidegger and Asian Thought*, Honolulu 1987, s. 47 – 78.

PRAVDOVÁ Anna, *Jan Křížek (1919 – 1985): „Mně z tohoto nesmí zmizet člověk*, Praha, Národní galerie v Praze 2012.

PRAVDOVÁ Anna – THEINHARDT Markéta (ed.), *František Kupka 1871 – 1957*, výstavní katalog Národní galerie v Praze 2018.

PRIMUS Zdeněk (ed.), *Umění je abstrakce*, Řevnice, Arbor vitae 2003.

PRIMUS Zdeněk (ed.), *Vladimír Boudník: mezi avantgardou a undergroundem*, Praha, Gallery 2004.

PRŮŠEK Jaroslav, *O čínském písemnictví a vzdělanosti*, Praha, Družstevní práce 1947.

QIAN Zhaoming, *Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams*, Duke University 1995.

QIAN, Zhaoming, *The Modernist Response to Chinese Art: Pound, Moore, Stevens*, University of Virginia Press 2003.

QIAN Zhaoming, *Ezra Pound and China*, Ann Arbor, University of Michigan Press 2003.

RAKUŠANOVÁ Marie, *Sabat nucených prací ve věznici vůle: Vlivy filozofie Arthura Schopenhauera na české umění a uměleckou teorii*. České Budějovice 2005.

RAKUŠANOVÁ Marie, *Josef Váchal - Magie hledání*, Praha, Paseka 2014.

REINHARDT Ad, Cycles Through The Chinese Landscape, *ART News*, prosinec 1954, č. 8, s. 24 – 27.

RESTANY Pierre, *Yves Klein: Le feu au coeur du vide*, Paris, Différance 2000.

Revoluční sborník Devětsil, Praha, Akropolis a Centrum výzkumu české umělecké avantgardy 2010.

RIGAUD-DRAYTON Margaret, *Henri Michaux: Poetry, Painting and the Universal Sign*, Oxford University Press 2005.

RITTER Martin, Tělo jako mez fenomenologie, *Filosofie dnes* 5, 2013, č. 1, s. 3-18.

RODOWICK David N., *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*, Durham and London, 2001.

ROSE Barbara, *American Art since 1900: A Critical History*, New York, Frederick A. Praeger 1967.

ROSE Barbara (ed.), *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press 1991.

ROTH Susanna, *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala: k poetickému světu autorových próz*, Praha, Pražská imaginace 1993.

ROUS Jan – BERGMANOVÁ Marie, *Příběhy Jiřího Koláře: básnickovy výtvarné proměny*, Praha, Gallery 2000.

SAID Edward W., *Orientalismus: západní koncepce Orientu*, přeložila Petra Nagyová, Praha – Litomyšl, Paseka 2008.

SARTRE Jean-Paul, *Existencialismus je humanismus*, překlad a doslov Petr Horák, Praha, Vyšehrad 2004.

SEGALEN Victor, *Stély*, překlad a doslov Václav Jamek, Praha, Odeon 1978.

SEGALEN Victor, *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*, London, Duke University Press 2002.

SEHNAL David, *Kniha Laozi: překlad s filologickým komentářem*, Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2013.

SEITZ William C., *Mark Tobey*, New York, The Museum of Modern Art 1962.

SEO Yoshiko Audrey, *Ensō: Zen Circles of Enlightenment*, Boston – London 2007.

SHARF Robert H., The Zen of Japanese Nationalism, *History of Religions* 33, srpen 1993, č. 1, s. 1 – 43.

SHORT Christopher, Between Text and Image in Kandinsky's Oeuvre: A Consideration of the Album Sounds, *Tate Papers*, podzim 2006, č. 6
<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/between-text-and-image-in-kandinskys-oeuvre-a-consideration-of-the-album-sounds>, accessed 27 February 2017.

SCHAEFER William, *Shadow Modernism: Photography, Writing and Space in Shanghai 1925 – 1937*, Duke University Press 2017.

SCHMIDT Dennis J., *Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, Bloomington, Indiana University Press 2012.

SCHNEIDER Jan – KRAUSOVÁ Lenka (eds.), *Intermedialita: slovo – obraz – zvuk. Sborník příspěvků ze sympozia*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

SCHOTTER Jesse, *Hieroglyphic Modernism: Writing and New Media in the Twentieth Century*, Edinburgh University Press 2018.

SILBERGELD Jérôme – CHING Dora C. Y., *Persistence/Transformation. Text as Image in the Art of Xu Bing*. Princeton and Oxford 2006.

SIKKA Sonia: *Herder on Humanity and Cultural Difference: Enlightened Relativism*, Cambridge University Press 2011.

SLAVÍČKOVÁ Miroslava, *Hrabalovy literární koláže*, Praha, Akropolis 2004.

SMITH Walter, Ad Reinhardt's Oriental Aesthetic, *Smithsonian Studies in American Art* 4, 1990, č. 3 - 4, s. 22-45.

SNODGRASS Judith, *Presenting Japanese Buddhism to the West: Orientalism, Occidentalism and the Columbian Exposition*, Chapel Hill – London, University of North Carolina Press 2003.

SOKOL Jan, *Čas a rytmus*, Praha, OIKOYMENH 2019.

SRP Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister (1902 – 1973)*, Praha, Gallery 2004.

SRP Karel, *Václav Boštík*, Praha, Galerie Zdeněk Sklenář 2011.

SRP Karel, *František Kupka: geometrie myšlenek*, Řevnice, Arbor vitae 2012.

- SRP Karel (ed.), *Václav Boštík. O něm a s ním*, Praha, Galerie Zdeněk Sklenář 2013.
- SRP Karel, *Karel Malich*, Praha, Galerie Zdeněk Sklenář 2013.
- SRP Karel, *Stíny hieroglyfů*, Řevnice, Arbor vitae 2015.
- STALLING Jonathan, *Poetics of Emptiness. Transformations of Asian Thought in American Poetry*. New York, Fordham University Press 2010.
- STILES Kristine – SELZ Peter (ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press 1995.
- SULLIVAN Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, London, Thames and Hudson 1973.
- SUZUKI Daisetz Teitaro, Zen: A Reply to Hu Shih, *Philosophy East and West* 3, 1953, č. 1, s. 25 – 46.
- SUMMERS David, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, London, Phaidon Press 2003.
- ŠMEJKAL František, *Zdeněk Sklenář*, Praha, Odeon 1984.
- ŠEVČÍK Jiří – MORGANOVÁ Pavlína – DUŠKOVÁ Dagmar, *České umění 1938 – 1989/programy/kritické texty/dokumenty*, Praha, Academia 2001.
- ŠIMON Tavík František, *Listy z cesty kolem světa*, Praha, J. Otto 1928.
- ŠTERBÁKOVÁ Daniela, *Ticho: John Cage, filozofia absencii a zkušenost ticha*, Praha, Karolinum 2019.
- ŠVÁCHA Rostislav – PLATOVSKÁ Marie (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/ 1,2, 1958 – 2000*, Praha, Academia 2007.
- ŠVARCOVÁ Zdenka, *Japonská literatura 712 – 1868*, Univerzita Karlova v Praze, Karolinum 2005.
- TANAHASHI Kazuaki, *Painting Peace: Art in a Time of Global Crisis*, Shambhala 2018.
- TANIZAKI Džuničiró, *Chvála stínů: tradice japonské estetiky*, z japonského originálu přeložila Vlasta Winkelhöferová, Praha, K-A-V-K-A 2017.
- TANKHA Brij (ed.), *Okakura Tenshin and Pan-Asianism, Shadows of the Past*, Folkestone, Kent U.K., Global Oriental 2008.
- TEIGE Karel, *Svět stavby a básně*, Praha, Československý spisovatel 1966.
- THOREAU Henry David, *Chůze*, přeložila Jaroslava Kočová, Praha, Dokořán 2010.

THURNER Rainer – RÖD Wolfgang – SCHMIDINGER, Heinrich, *Filosofie 19. a 20. století III.*, přeložil Miroslav Petříček, Praha, OIKOYMENH 2009.

TILBORGH Louis van et al., *Van Gogh and Japan*, New Haven – London, Yale University Press 2018.

TODOROVIC Jelena, *The Spaces That Never Were in Early Modern Art: An Exploration of Edges and Frontiers*, Cambridge Scholars Publishing 2019.

TONKINSON Carole, *Big Sky Mind: Buddhism and the Beat Generation*, Riverhead Books 1995.

TROTTER David, T. S. Eliot and Cinema, *Modernism/Modernity* 13, 2006, č. 2, s. 237 – 265.

TROTTER David, *Cinema and Modernism*, Blackwell Publishing 2007.

TSENG Yuho, *A History of Chinese Calligraphy*, Hong Kong, Chinese University Press 1993.

URBAN Petr (ed.), *Fenomenologie tělesnosti*, Praha, Filosofía 2011.

VACHTOVÁ Ludmila, Jiří Balcar, *Výtvarné umění* 17, 1967, č. 6, s. 276 – 283.

VACHTOVÁ Ludmila, *František Kupka*, Praha, Odeon 1968.

VACHTOVÁ Ludmila, *Jan Kotík. Práce z let 1939 – 1968*, Praha, Výstavní síň Mánes 1968.

VALOCH Jiří, *Proměny Ladislava Nováka*, Praha, Gallery 2002.

VEDER Robin, *The Living Line: Modern Art and the Economy of Energy*, Dartmouth College Press, 2015.

VERSLUIS Arthur, *American Transcendentalism and Asian Religions*, New York, Oxford University Press 1993.

VERVOORN Aat, *Men of the Cliffs and Caves: The Development of the Chinese Eremitic Tradition to the End of the Han Dynasty*, Hong Kong, The Chinese University Press 1990.

VICTORIA Brian Daizen, *Zen at War*, Rowman & Littlefield 1997.

VLČEK Tomáš, *V dimenzích prázdna*, výstavní katalog, Roudnice nad Labem – Karlovy Vary – Pardubice, 1991.

VYDROVÁ Jaroslava, *Výraz, dielo, telesnosť: fenomenologické eseje*, Pavel Mervart 2020.

WAKABAYASHI Bob T., *Modern Japanese Thought*, Cambridge University Press 1998.

WANG Dewei, *The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists through the 1949 Crisis*, Columbia University Press 2015.

WANG Yao-t'ing, *Čínské malířství. Průvodce filosofií, technikou a historií*, z čínského originálu přeložila Michaela Pejčochová, Praha, Knižní klub 2008.

WECHSLER Jeffrey (ed.), *Asians Traditions/ Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction 1945 – 1970*, výstavní katalog, New York, Harry N. Abrams 1997.

WEISS Peg, *Kandinsky in Munich: the formative Jugendstil years*, Princeton University Press 1979.

WEISS Peg, *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*, Yale University Press 1995.

WEN Fong, *Summer Mountains: The Timeless Landscape*, New York, The Metropolitan Museum 1975.

WESTGEEST Helen, *Zen in the Fifties: Interaction in Art between East and West*, Waanders Publishers 1997.

WESTON Victoria, *Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and his Circle*, The University of Michigan 2004.

WILKINSON Robert, *Nishida and Western Philosophy*, Ashgate 2009.

WINTER Tomáš, Od idyly ke krajině temnoty a příšer. České středohoří Emila Filly, *Umění* LIII, 2004, s. 37 – 51.

WINTER Tomáš, *Emil Filla, primitivismus a mimoevropské umění*, disertační práce, Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2005.

WINTER Tomáš, Čínské umění a český modernismus, in: Michaela Pejčochová (ed.), *Mistři čínské tušové malby 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha, Národní galerie v Praze 2008, s. 38 – 54.

WINTER Tomáš, Od idyly ke krajině temnoty a příšer. České středohoří Emila Filly, *Umění* LIII, 2004, s. 37 – 51.

WINTER Tomáš – LAHODA Vojtěch (ed.), *Emil Filla. Archiv umělce/The Archive of the Artist*, Praha, Galerie Středočeského kraje ve spolupráci s Ústavem dějin umění AV ČR 2010.

WINTER Tomáš, *Palmy na Vltavě, primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850 – 1950*, Řevnice, Arbor vitae, Západočeská galerie v Plzni 2013.

WINTHER-TAMAKI Berth, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu, Hawaii University Press 2001.

WITTKOWER, Rudolf – WITTKOWER, Margot, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists: Documented History from Antiquity to the the French Revolution*, New York, Review Books 2007 (původní vydání New York 1963)

WITTLICH Petr, *Horizonty umění*, Praha, Karolinum 2010.

WOLS, *Aforismy-verše-kresby: výbor*, přeložil Ant. Hartmann, Praha, NČSCVU 1966.

WORRINGER Wilhelm, *Abstrakce a vcítění*, Praha, Triáda 2001.

YAMADA Chisaburoh F. (ed.), *Dialogue in Art: Japan and the West*, Tokyo – New York – San Francisco, Kodansha International Ltd. 1976

YEE Chiang, *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique*, Harvard University Press 1973.

YUSA Michiko, *Zen and Philosophy: An Intellectual Biography of Nishida Kitaro*, Honolulu, University of Hawai'i Press 2002.

ZÁDRAPA Lukáš – PEJČOCHOVÁ Michaela, *Čínské písmo*. Praha, Academia 2009.

ZHANG Longxi, The Complexity of Difference: Individual, Cultural, and Cross-Cultural, *Interdisciplinary Science Reviews* 35, 2010, č. 3 – 4, s. 341 – 352.

ZHANG Yinlin, A Preface to Chinese Calligraphy Criticism (1931), překlad a úvod Shi Xiongbo, *Journal of Art Historiography*, 2015, č. 13, přístupné online z <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/xiongbo-shi.pdf>.

ZHENG Jane, *The Modernization of Chinese Art: The Shanghai Art College 1913 – 1937*, Leuven University Press 2016.

ZEMPLINER Artur, *Čínská filosofie v novověké evropské filosofii*. Praha, Academia 1966.

ZIJLMANS Kitty – VAN DAMME Wilfried (ed.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Valiz 2008.