

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra sinologie

Bakalářská práce

Emily Youngová

Čchi Paj-š'ova poezie a malba v českých sbírkách

Qi Baishi's Poetry and Painting in Czech Collections

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala vedoucí práce, paní doktorce Mgr. Michaele Pejčochové, Ph.D., za její čas, připomínky a cenné rady, a neméně důležitou vstřícnost a trpělivost při vedení mé práce. Velké dík patří také vyučujícím a zaměstnancům Katedry sinologie.

Čestné prohlášení:

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

V Brně, dne 30. června 2022

.....
Emily Youngová

Abstrakt práce

Cílem této bakalářské práce je představit básnické dílo čínského umělce Čchi Paj-š'e (1864–1957). Práce se dotkne i Čchi Paj-š'ových tušových maleb, které jsou s jeho poezií (a kaligrafií) úzce spojeny nejen tzv. třemi dokonalostmi *san-t'ue* (literatura, kaligrafie a malba), ale i skrze určité leitmotivy a odkazy, které doprovázejí obě podoby jeho díla. Za účelem pojmenování hlavních motivů Čchi Paj-š'ovy tvorby bude vybráno, přeloženo a rozebráno několik básní s přihlédnutím k publikovaným překladům. Na základě vybraných básní bude dále možná interpretace a srovnání obrazové části umělcovy tvorby.

Klíčová slova

Čchi Paj-š' 齐白石; čínská poezie; čínská malba; české sbírky čínské malby

Thesis abstract

The aim of this thesis is to introduce the poetry of the Chinese artist Qi Baishi (1864–1957). The paper will also touch upon his paintings, which are closely related to his poetry – not only due to the influence of *sanjue*, or “the three perfections” (these being literature, calligraphy, and painting), but also thanks to some leitmotifs and recurring allusions that can be found in the two forms of art. Aided by accessible translations, multiple poems are chosen from Qi Baishi’s manuscript with the objective to specify the main motifs present in his work. The selected poems are then translated into Czech and interpreted. This then contributes to the interpretation of chosen paintings also included in this thesis.

Key words

Qi Baishi 齐白石; Chinese poetry; Chinese painting; Czech collections of Chinese painting

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Čchi Paj-š'.....	11
2.1 Čchi Paj-š'ův životopis a historický kontext.....	11
2.2 Čínské malířství a Čchi Paj-š'.....	15
2.3 Čínská poezie a Čchi Paj-š'.....	18
3. Život člověka je pouhým zastavením.....	20
3.1 Povzdechnutí nad životem.....	23
3.1.1 Stárnutí.....	23
3.1.2 Stesk.....	25
3.1.3 Sebekritika.....	29
3.2 Radost ze života.....	33
3.2.1 Opěvování přírody.....	33
3.2.2 Přátelé a návštěvy.....	35
3.2.3 Radostné vzpomínky.....	38
3.3 Pohled na svět.....	40
3.3.1 Kritika systému.....	40
3.3.2 Kritika válek.....	44
4. Závěr.....	51
Bibliografie.....	53
Citované Čchi Paj-š'ovy básně.....	57
Seznam příloh.....	58
Přílohy.....	59

1. Úvod

„V Čchi Paj-š'ových obrazech, kaligrafiích, pečetích a básních se štětec, tuš a barva spojují v jediný celek. Pokud bychom jednu z těchto částí vyňali, celek by se rozpadl.“ (Šen Šao-t'ün 2001: 21)

Čchi Paj-š' 齊白石 (1864–1957) je jedním z nejznámějších čínských umělců, jeho poezie však zůstává ve stínu tušových maleb. Díky nápisům na obrazech se sice některé jeho verše a humorné poznámky proslavily, jsou to ale jen úryvky z rozsáhlejšího díla. Básně však jsou důležitým doprovodem k malbám, a stejně tak jsou i malby důležitým doprovodem k básním. Významné jsou nejen nápisy nacházející se přímo na obrazech, ale také samostatně vzniklé básně, které Čchi Paj-š' v průběhu let zapsal do několika sešitů. Šen Šao-t'ün 申少君 (1956), umělec a obdivovatel Čchi Paj-š'ovy tvorby, vnímal Čchiův vztah ke třem dokonalostem (*san-t'üe* 三絕), kterými jsou literatura, kaligrafie a malba, a vyřkl výše uvedenou myšlenku připomínající neodlučitelnost jednotlivých částí tvorby. Odhaduje se, že Čchi Paj-š' za svůj život namaloval asi 15 000 obrazů, napsal kolem 3 000 básní, a vyřezal několik tisíc pečetí (Russell 2018). Svými minimalistickými obrazy učaroval nejen lidem ve své rodné zemi, ale i Japonsku, Evropě a Americe. Mezi těmito částmi světa se nacházelo i Československo, jehož umělecká scéna především v 50. letech čínskému malířství věnovala značnou pozornost. Ať už se čeští umělci Čínou ve svém díle přímo inspirovali, nebo ji jen z dálky obdivovali, řadí se mezi ně velké osobnosti, jakými byli například Zdeněk Sklenář, Adolf Hoffmeister či Emil Filla.

Cílem této práce je seznámit se s Čchi Paj-š'ovou poezií a pomocí interpretace několika básní lépe porozumět i jeho malířské tvorbě. V neposlední řadě je motivací práce také pochopení vztahu mezi literárním a obrazovým dílem tohoto umělce. Práce se tedy snaží dokázat, že Čchiově malbě je možno lépe porozumět, pokud je pozorována ve světle související poezie. V první části práce bude představen Čchi Paj-š'ův život na pozadí historického kontextu, a posléze budou představeny základy čínského malířství a čínské poezie v souvislosti s dílem tohoto autora. Z toho se bude vycházet při psaní druhé, analytické části, která je

věnována identifikaci a interpretaci určitých motivů v jeho dílech a propojování básnické a obrazové části tvorby.

Pro formulování myšlenek obsažených v této práci byli důležití určití znalci a umělci. Jedním z nich je Lang Šao-t'ün 郎紹君 (1939), přední čínský odborník na život a dílo Čchi Paj-š'e. Zásadní byla zejména jeho monografie *Čchi Paj-š' 齊白石* z roku 1997, která je považována za nejspolehlivější zdroj informací o Čchiově životě a tvorbě. Je také namístě zmínit Vojtěcha Chytila, jemuž sbírky v někdejším Československu vděčí za velkou část děl Čchi Paj-š'ovy malby, z níž většina je dnes uchována v Národní galerii v Praze. S mistrem Čchiem se osobně znal, údajně dokonce byli blízkými přáteli. Chytil v jednom ze svých dopisů jinému příteli píše, že mistr byl ochoten Chytilovi prodat i ty obrazy, které původně k prodeji nenabízel (Pejčochová 2012: 273). Díky tomu Národní galerie vlastní nejen jednu z největších sbírek Čchi Paj-š'ových maleb na světě, ale i jednu z nejzajímavějších. Obrazovou část této práce tedy budou tvořit položky z právě zmíněné sbírky, které byly souhrnně publikovány roku 2008 v katalogu Národní galerie v Praze pod názvem *Mistři čínské tušové malby 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze* (dále jen „katalog Národní galerie“) při příležitosti stejnojmenné výstavy konané ve Valdštejnské jízdárně téhož roku.

Jádrem této práce jsou básně vybrané z publikace *Žen-šeng žuo-t'i: Pej-t'ing chua-jüan cchang Čchi Paj-š' šou-kaio* 人生若寄 北京畫院藏齊白石手稿 [Život člověka je pouhým zastavením: Čchi Paj-š'ovy rukopisy ve sbírce Akademie výtvarných umění v Pekingu]. Rukopisy jsou reprodukovány a rozděleny celkem do pěti svazků. První tři svazky zahrnují rukopisy deníkových záznamů, dopisů a jiných poznámek, a poslední dva obsahují Čchiovy básně; právě tyto dva svazky jsou pro práci klíčovým pramenem. Lang Šao-t'ün společně s dalšími znalci tento rukopis, psaný jak v kurzivním, tak ve vzorovém písmu, přepsal a přepis byl následně vydán tiskem pod reprodukcemi deníkových stránek. Tyto dva svazky jsou zdrojem všech básní v této práci, které jsou pro účely práce opatřeny vlastním překladem. Básně jsou přeloženy tím způsobem, aby bylo zachováno co možná nejvíce z původního významu. Jsou to tedy překlady pracovní, nikoliv přebásněné. Na některých místech bylo pro logiku sdělení zapotřebí doplnění například slovesa; taková slova jsou uvedena v hranatých závorkách.

Po vlastním přeložení vybraných básní do češtiny bylo vybráno několik Čchi Paj-š'ových maleb ze sbírky Národní galerie v Praze. Obrazy byly selektovány buď podle podobnosti s obrazností v básních, podle relevance nápisů na obrazech, nebo podle kombinace obraznosti a nápisu. Vzhledem k zaměření a rozsahu této práce je tedy pozornost věnována jen některým tematickým okruhům a jen malému zlomku rozsáhlého díla.

Analytická část práce je rozdělená nikoliv podle vizuální stránky Čchiova díla, ale podle témat básní, a to do tří kapitol dále rozdělených na přesnější tematické okruhy. Je důležité zmínit, že vybrané kategorie témat nezahrnují všechna témata, kterými se autor ve své tvorbě zabýval, a hranice mezi kategoriemi jsou velmi nezřetelné; určité motivy v některých básních je možné zařadit do jiné kategorie, než ve které se báseň v této práci nachází.

Jak již bylo zmíněno v úvodu, Čchiova básnická tvorba je prozatím vcelku opomíjena. O tom svědčí i fakt, že do češtiny bylo přeloženo jen kolem osmdesáti kratších Čchiových básní, a to Josefem Hejzlarem ve sbírce *Verše od Bazénu spadlé hvězdy*. Vzhledem k náročnosti nalezení konkrétní originální básně, ze které překladatel vycházel, je těžké porovnat překlad s výchozím textem a kriticky ho zhodnotit. V několika dohledaných případech je však očividné, že dílo bylo přeloženo spíše pro efektivní vyznění a originálním básním je překlad značně nevěrný. Z tohoto důvodu Hejzlarovu překladu v práci není věnována velká pozornost. Co se týče překladů do angličtiny, přeložené útržky básní či nápisů na obrazech je možné najít v různých internetových člancích, žádná sbírka přeložených básní dle dostupných informací však nebyla doposud publikována.

Protože je Čchi Paj-š' znám především svými obrazy, existuje velké množství vydaných katalogů. Kromě již zmíněného (a pro tuto práci nejdůležitějšího) katalogu Národní galerie, bylo při psaní této práce také přihlíženo ke katalogu *Fascination of Nature*, který byl vydán Maďarskou národní galerií ve spolupráci s Akademií výtvarných umění v Pekingu (*Pej-t'ing chua-jüan* 北京畫院) u příležitosti stejnojmenné výstavy v Budapešti roku 2015. Dále bylo nahlíženo do sbírky dřevorezových otisků vydaných v Pekingu roku 1953 pod názvem *Pej-*

t'ing Žung-pao-čaj sin-ti š' tien pchu 北京榮寶齋新記詩箋譜 [Nový záznam sbírky básní pekingského Ateliéru skvostných pokladů].¹ Okrajově byly využity některé internetové zdroje, především internetové katalogy aukčních síní, které v minulosti nabízely Čchi Paj-š'ovy práce. Čchi Paj-š'ovy malby napodobovalo mnoho jeho žáků a obdivovatelů a na trhu se pohybuje velké množství kopií; u těchto zdrojů je proto problematická autenticita maleb. Z českých publikací je také namístě zmínit monografii *Čchi Paj-š'* od Josefa Hejzlara, jejíž první polovina se věnuje Čchiovu životu a druhá polovina obsahuje reprodukce maleb. Josef Hejzlar byl velký obdivovatel Čchi Paj-š'ova umění a hodnotí ho zcela nekriticky. Navíc je zapotřebí si uvědomit, že monografie byla publikována v roce 1970, a tudíž je do značné míry poplatná době, ve které byl možná až příliš vyzdvihován rolnický původ a chudoba rodiny, ze které Čchi Paj-š' pocházel. Kvůli určitým nepřesnostem monografie je při psaní této práce přikládána větší váha již zmíněné monografii od Lang Šao-t'üna. Nezanedbatelnou publikací je také katalog *Současné čínské malířství*, který sestavili Lubor Hájek, Eva Rychterová a Adolf Hoffmeister. Podobně jako v katalogu Národní galerie se publikace věnuje několika moderním čínským malířům, největší prostor je však dán Čchi Paj-š'mu. Obrazy v tomto katalogu se do velké míry shodují s těmi publikovanými v katalogu Národní galerie, v každé publikaci se však najde několik položek, které se nenachází v té druhé. Více položek je v každém případě v katalogu Národní galerie. Tyto dvě publikace jsou pro práci velmi přínosné, protože k mnoha obrazům nabízejí svou interpretaci, nápisy a pečetě na obrazech jsou rozluštěné a přeložené, a mnohé obrazy jsou časově zařazené. V těchto bodech se tyto katalogy odlišují od jiných výše zmíněných zdrojů a jsou proto k této práci více využívány.

V celé práci bude pro přepis čínských pojmů, názvů a jmen využita standardní česká transkripce čínštiny. Vzhledem k období, ve kterém autor žil, budou čínské znaky zachovány v jejich tradiční podobě.

¹ Název je poněkud zavádějící; sbírka obsahuje dva svazky, v jednom z nich se nachází reprodukce Čchi Paj-š'ových děl, ve druhém děl různých malířů. Básně nebo komentáře se však v publikaci vůbec nenachází.

2. Čchi Paj-š'

Čchi Paj-š' se ve svém díle často vracel do dětství, jeho stesk po domově a po dávných časech se mu stal nevyčerpatelnou inspirací. Také pozdější životní události a osudy měly vliv na jeho dílo. V této kapitole bude představen Čchi Paj-š'ův život, aby následně bylo možné co nejpřesněji interpretovat jeho dílo. Následující podkapitola se zaměří především na životní osudy a historické události, které se nějakým způsobem dotýkají autorovy tvorby, nebo ji přímo ovlivnily. Vzhledem k bohatému a dlouhému životu autora a událostmi nabitému historickému kontextu se tato část práce omezí jen na nejdůležitější fakta. Následně budou ve dvou kapitolách představeny hlavní rysy jak malířské, tak básnické tvorby.

2.1 Čchi Paj-š'ův životopis a historický kontext

Čchi Paj-š' 齊白石 (1864–1957) jednou napsal, že jeho babička říkala, že si „spletl rodinu, když se narodil.“² Pocházel totiž z chudé rolnické rodiny z venkova poblíž Siang-tchanu v provincii Chu-nan. Byl nejstarším z několika sourozenců. Žili společně s prarodiči z otcovy strany, a rodina neustále zažívala existenční problémy (Lang Šao-t'ün 1997: 283). Narodil se také v době, ve které právě doznívalo Povstání tchaj-pchingů (*Tchaj-pching Tchien-kuo č' luan* 太平天國之亂). Povstalci plenili především jihovýchodní vnitrozemí Číny, některé oblasti zůstaly zdevastované a vyliďněné ještě o několik desítek let později.

Když Čchiovi byly 2 roky, dědeček ho začal učit číst a psát. Jeho matka našetřila dostatek peněz, aby mu koupila psací potřeby, a když mu bylo 6 let, poslala ho za svými rodiči, aby chodil do soukromé školy. Poprvé se seznámil se „čtyřmi poklady vzdělancovy studovny“ (*wen-fang-s'-pao* 文房四寶), které sestávaly z papíru, štětce, tuše a třecího kamene. Společně se psáním a opisováním znaků do sešitu přišlo i malování a čtení básní. Po několika měsících však Čchi onemocněl a tím skončilo jeho studium ve škole. Jako student už po zbytek života do žádné školy nenastoupil. Kvůli svému křehkému zdraví nemohl pomáhat na poli a dostával proto méně fyzicky náročné práce, jako bylo například pasení

² „惜汝生來時，走錯了人家!“ (Lang Šao-t'ün 1997: 283). Také přeloženo v básni „Babička vzpomíná“ ze sbírky *Verše od Bazénu spadlé hvězdy* (Čchi Paj-š' 2002: 12).

buvola nebo sbírání dříví na podpal. Zároveň se sám dále vzdělával, v devíti letech například přečetl *Hovory Konfuciovy* (*Lun-jü 論語*). Výše zmíněná babiččina humorná poznámka odkazuje na to, že místo toho, aby Čchi pomáhal rodině s prací, četl si knihy a studoval (Lang Šao-t'ün 1997: 283). Na tyto časy později vždy rád vzpomínal a vracel se k nim pro inspiraci.

V 10 letech ho rodiče oženili s o rok starší dívkou.³ Jeho síly stále nestačily na dřinu, kterou obnášelo obdělávání pole, a tak ho ve 13 letech rodiče dali vyučit truhlářem (Lang Šao-t'ün 1997: 283). Zde se poprvé projevilo jeho řezbářské nadání, které později vyvrcholilo v tvorbu pečetí. Při práci u jednoho z klientů si všiml malířského sborníku *Zahrada Hořčičné semínko* (o tomto manuálu více v kapitole [2.2](#)), podle kterého se v té době učili malovat téměř všichni začínající malíři. Doposud Čchi vyřezával tak, jak ho to naučil mistr, zároveň se ve své tvorbě, včetně té začínající malířské, řídil svým citem, vlastním vkusem a nápady, které čerpal ze svého okolí a z lidové tradice. Poté co se mu do rukou dostala *Zahrada Hořčičné semínko*, začalo systematictější studium malířství. Také to ale svádělo k upozaďování vlastního stylu a ke kopírování starých mistrů. Po půl roce si již překreslil celý malířský manuál a začal nově nabyté vědomosti uplatňovat rovněž v řezbářství.

Postupně si v regionu získal značný ohlas, a začaly mu přicházet různé objednávky. K objednávkám truhlářským postupně přibývaly i objednávky malířské. Ukázalo se, že Čchi Paj-š' je velmi zručný a realistický figuralista. Objednávky zahrnovaly především vyobrazení různých tradičních, taoistických a buddhistických božstev.

Roku 1889 se od místního vzdělance Chu Čchin-jüana 胡沁園 (1847–1914) začal učit malovat náměty v žánru květin a ptáků technikou pracného štětce (více v kapitole [2.2](#)). Chu svého žáka v malířství velmi podporoval a Čchi se rozhodl ukončit svou kariéru truhláře a stát se malířem. Chu ho také seznámil s dalším vzdělavcem, Čchen Šao-fanem 陳少蕃 (data neznámá), který ho učil o literatuře a představil mu *Tři sta tchangských básní* (více v kapitole [2.3](#)). Když Čchiov

³ Byl to smluvený sňatek, opravdová svatba, tzv. „společná jizba“, proběhla, když se roku 1881 vyučil truhlářem a stal se mistrem (Lang Šao-t'ün 1997: 284).

bylo téměř 30 let, jeho repertoár se rozšířil o malby krajin, hmyzu, krásných dívek a o portréty předků, díky čemuž již dokázal uživit svou rodinu.

Čchi společně s přáteli roku 1894 založil „Básnický spolek pod Dračí horou“ (*Lung-šan š'-še* 龍山詩社), ve kterém básníci sdíleli své myšlenky o poezii, kaligrafii, malbě, řezbě pečeti či hudbě. Jakožto nejstarší člen byl Čchi zvolen předsedou spolku. O rok později se Čchi také připojil ke spolku „Básnický spolek pod horou Luo“ (*Luo-šan š'-še* 羅山詩社) (Lang Šao-t'ün 1997: 284).

Roku 1900 si Čchi pronajal bydlení v chrámu nedaleko svého rodného domu, kam se přestěhoval se svou ženou a dětmi. Postavil si tam studovnu, ve které složil několik set básní. Ve svých pečetích, nápisech na obrazech i v básních této studovně říkal „Pracovna na Vypůjčené hoře“ (*Ťie-šan jin kuan* 借山吟館). V roce 1902 se na pozvání přítele vydal na cestu do Si-anu, kde se seznámil s básníkem Fan Ceng-siangem 樊增祥 (1846–1931). Díky němu se Čchiovo jméno dostalo do povědomí stále více lidí a přicházelo mu více zakázek, tentokrát především na řezbu pečeti. Fan Ceng-siang ho dokonce chtěl doporučit do císařských dílen císařovny vdovy Cch'-si 慈禧, Čchi to ale uctivě odmítl. Tato cesta do Si-anu byla prvním vycestováním a vzdálením se od rodiny; do Chu-nanu se vrátil zhruba o osm měsíců později. Během těchto měsíců se také poprvé podíval do Pekingu a do Šanghaje (Lang Šao-t'ün 1997: 285). Začalo tím období, kterému Čchi přezdíval „Pět výjezdů a pět návratů“ (*Wu čchu wu kuej* 五出五歸) (Lang Šao-t'ün 2013: 12). Druhým cílem byl roku 1904 Nan-čchang, třetím a čtvrtým bylo několik míst v Kuang-si a v Kuang-tungu v letech 1905 až 1907, a pátým byl roku 1908 několikaměsíční pobyt v Kuang-čou (Lang Šao-t'ün 1997: 285–286).

Při jednom ze svých návratů roku 1906 si Čchi vybudoval pracovnu v nově zakoupené „Síni bludného okřehku“ (*Ťi pching tchang* 寄萍堂).⁴ Jeho cestování po Číně pokračovalo až do roku 1910, pátý výjezd nebyl jeho poslední. Nabýval další zkušenosti z přírodních scenerií, které jako vždy zužitkoval ve své tvorbě. Po návratu například sestavil album více než padesáti obrazů s názvem „Obrazy z Vypůjčené hory“ (*Ťie-šan tchu cche* 借山圖) (Lang Šao-t'ün 1997: 286).

⁴ Symbolika okřehku bude vysvětlena v kapitole 3.

Roku 1917 se Čchi kvůli nepokojům rozhodl přestěhovat se do Pekingu a doufal, že tam nalezne klidnější prostředí pro svou práci. V Pekingu zrovna v té době ale také probíhaly boje, proto před nimi utekl do Tchien-ťinu. Po návratu do Pekingu si vydělával především řezbou pečetí. Nepokoje tohoto období způsobily boje mezi militaristy. Když roku 1916 zemřel Jüan Š'-kchaj 袁世凱 (1859–1916), začalo válčení o moc a území, které utichlo až roku 1927, kdy se Čína sjednotila pod vládou Kuomintangu (více v kapitole [3.3.2](#)).

Čchi se v Pekingu natrvalo usadil roku 1919, a ačkoliv se několikrát stěhoval v rámci města, v Pekingu strávil zbytek života. Seznámil se tam například s malířem Čchen Cheng-kcheem 陳衡恪 (1876–1923), který mu poradil, aby se vrátil ke svému osobitému stylu malby a oprostil se od vlivu starých mistrů (Lang Šao-ťün 1997: 287).

Roku 1919 v Pekingu zrovna vyvrcholilo Hnutí za novou kulturu (*Sin-wen-chua jün-tung* 新文化運動) protestem označovaným jako Májové hnutí (*Wu-s' jün-tung* 五四運動). V této době však Čchi Paj-š'ovi bylo 55 let, smýšlení vůdčích mladých studentů mu pravděpodobně nebylo příliš blízké. V žádných vzpomínkách není doložené, že by ho hnutí nějakým způsobem ovlivnilo (Pejčochová 2012: 272). Časová souhra usazení se v Pekingu a vyvrcholení Hnutí za novou kulturu je tedy považována za náhodnou. Je však možné, že ocitnutím se v atmosféře změn a rozšiřování obzorů byla do určité míry umožněna jeho „změna stylu na sklonku let“ (*š'uaij nien pien-fa* 衰年變法), která se udává kolem roku 1924. „Na sklonku let“ je poměrně zavádějící označení, když se uváží, že mistr zemřel až roku 1957 a dožil se obdivuhodných 93 let. V té době však již jako téměř šedesátiletý mistr požíval značné vážnosti spojené s pokročilým věkem.

Roku 1937 vypukla válka s Japonskem a jeho Kuantungskou armádou nechvalně proslulou činy spáchanými během druhé světové války. Umělec se stáhl z veřejného života a na bránu vyvěsil nápis odmítající návštěvy (Pejčochová 2008: 139). Kdo Čchi Paj-š'e znal, věděl, že nápis platí pro japonské vojáky a funkcionáře (Wang Ming-ming 2015: 29).

Rokem 1945 sice skončila válka s Japonskem, hned ale vypukla občanská válka mezi Kuomintangem a Komunistickou stranou Číny. V té době se Čchiovým žákem stal dnes slavný malíř Li Kche-žan 李可染 (1907–1989). V roce 1953 (poté, co byla v roce 1949 založena Čínská lidová republika) Ministerstvo kultury Čchiovi udělilo ocenění „Národního umělce“ (*Žen-min i-šu-tia* 人民藝術家) (Lang Šao-t'ün 1997: 296). O tři roky později mu mírový výbor při Organizaci spojených národů udělil Mezinárodní cenu míru (Pejčochová 2008: 139). Rok na to, v září roku 1957, Čchi Paj-š' zemřel v Pekingu ve věku 93 let.

2.2 Čínské malířství a Čchi Paj-š'

Jedním z rysů Čchi Paj-š'ovy tvorby je, že maloval to a psal o tom, co důvěrně znal. Jak sám komentuje:

„Každý malíř, jestliže chce dobře malovat, musí být nejdříve naplněn obrazy věcí, které sám na vlastní oči viděl. Pak teprve se může chopit štětců a jistě ve svém díle postihne i duši zobrazovaných věcí. (...) Když maluje řemeslník, je plně zaujat napodobováním svých předchůdců a dívá se jen na předlohy. Sotva otevře ústa, už mluví o době Sung nebo Jüan; to, co maluje, nikdy sám neviděl, jeho tvary nejsou pravdivé, a o vyjádření duševna se již vůbec nedá mluvit. To je velká choroba naší generace.“ (Hejzlar 1970: 42)

Koncem 5. století umělec Sie Che 謝赫 vyhlásil Šest zákonů (*liu fa* 六法), kterými by se měl každý malíř řídit a se kterými jsou všichni čínští malíři obeznámeni. Poslední pravidlo zní: „(uvědomit si význam) tradice a kopírování“ (*čchuan i mo sie* 傳移模寫);⁵ je možné, že právě z něj se vyvinula „choroba naší generace“, o které se Čchi zmiňuje ve výše uvedené citaci. Základem všech začínajících malířů je kopírování děl svých učitelů a starých mistrů. V životopisném románu o Sü Pej-chungovi 徐悲鴻 (1895–1953), významném

⁵ Překlady těchto pravidel jsou různé, v této práci je uveden překlad Michaely Pejčochové (Hsü Kuo-huang 2007: 10). V knize *Umění Orientu* je soupis těchto šesti pravidel také k nalezení, jejich překlad však není tak přesný a ilustruje, proč dochází k tolika různým interpretacím. Pro srovnání je zde nabídnut překlad posledního pravidla z Binyon (1948: 186): „kompozice se má řídit kompozicí starých mistrů.“ Nejenže z tohoto znění pravidla vyznívá, jako by se týkalo pouze kompozice, ale také přikládá mnohem větší váhu napodobování.

moderním malíři, s nímž měl Čchi Paj-š' vřelý vztah, je zaznamenán první krůček mladého Pej-chunga do světa malířství. V jeho vesnici se objevil obrázek tygra, a protože chlapec tygra nikdy neviděl, ale slýchal o tomto zvířeti v různých legendách, rozhodl se si obrázek tygra obmalovat. Když svůj výtvar s radostí ukázal otcovi, ten mu řekl: „Jakýpak tygr, vypadá to jako nějaké psisko.“ Vzápětí dodal: „Při malování je třeba pozorovat věci vlastníma očima. Jak chceš namalovat tygra, když jsi ho opravdického nikdy neviděl?“ Poté Pej-chunga údajně nechával kopírovat různé ilustrace, zároveň však kladl důraz na to, aby syn maloval podle živé předlohy (Liao Ťing-wen 1989: 22). Z toho, co je známo, je možné usoudit, že i Čchi Paj-š' se řídil podobnou „střední cestou“, tedy že se zároveň učil od starých mistrů a předloh (např. z malířského sborníku *Zahrada Hořčičné semínko*), a zároveň nechával prostor pro malování vlastní reality. Lang Šao-ťün (1977: 233) připomíná, že co se týče původu a života, Čchi Paj-š' měl vždy blíže k lidové tradici, ale protože si osvojil literátskou techniku *sie-i* 寫意, byl schopný oba přístupy syntetizovat. To však platí až pro „pekingské období“ autorova života, tedy zhruba od roku 1919 do jeho smrti roku 1957. Dříve více využíval techniku „pracného štětce“ (*kung-pi* 工筆) a maloval především realistické portréty a náměty v žánru květin a ptáků.

Poté, co se Čchi Paj-š' roku 1919 přestěhoval do Peking, nastala u něj již zmíněná „změna stylu na sklonku let“. Umělec začal více používat techniku „vystižení duchovní podstaty“ (*sie-i* 寫意), která tradičně především pracovala s černou tuší, a někdy byla doplněna jemnými přírodními pigmenty. Tuto techniku často volili malíři-literáti, kteří se spíše než o zachycení vnější podoby věci snažili vystihnout její vnitřní podobu, její podstatu (Pejčochová 2006: 74–75). Stejný cíl si kladl i Čchi Paj-š', který daný objekt dlouho studoval a opakovaně maloval, dokud neměl pocit, že objekt je na papíře jako živý. Tomuto požadavku do jisté míry odpovídá první Sie Cheho pravidlo: „živostí a pohybem (vyjádřit) rytmus vnitřní energie“ (*čchi jün šeng tung* 氣韻生動) (Hsü Kuo-huang 2007: 9). Traduje se, že všem pravidlům se člověk může naučit, ale s tím prvním se umělec musí narodit (Binyon 1948: 186). Tématu živosti a vnitřní podoby v Čchi Paj-š'ově tvorbě se v kapitole *Ťing-šen tche-č'* 精神特質 [Kvalita živosti] věnuje Lang Šao-ťün (1997: 223–238). Jako příklad v této kapitole slouží krevety, které si Čchi dokonce dal do misky s vodou a postavil na malířský stůl, aby sledoval, jak se

chovají a jak se pohybují. Krevety se řadí do řádu desetinožců, s postupem času je však Čchi začal malovat s šesti až osmi končetinami, protože vyzoroval, že málokdy je možné v jednom okamžiku vidět všech deset nožiček zároveň. Tímto způsobem Čchi oživoval předměty, které maloval, a protože působily živě, znamenalo to, že se mu podařilo zachytit jejich vnitřní podobu, že vyjádřil „duševno“. Co se týče krevet, sám své umění komentuje například na obraze z 20. let (viz příloha 1), kde píše: „Jak se mé mistrovství zlepšuje, postupně dosahuji větší přirozenosti. V tomto životě jsem propadl slabosti pro ryby a krevety...“ (Pejčochová 2008: 164).

V čem se Čchi lišil od tradiční literátské malby byla barevnost obrazů. Jak již bylo zmíněno, literáti preferovali monochromní tuš s pouhými náznaky barvy. Výrazné barvy byly totiž považovány za nevkusné (Olivová 2001: 11–12). Čchiovy malby jsou však známé svou odvážnou barevností – hutný černý stonek je v kontrastu s magentou chryzantémy, z černých větví stromu visí ostře oranžové tomely. Tento druh maleb je pro něj natolik typický, že se stal jeho osobitým stylem, kterému se říká „červené květy a černé listy“ (*chung chua chej jie* 紅花黑葉) (Wang Ming-ming 2015: 25 a 29). Nejčastějším žánrem literátů však byly krajinomalby; v těch i Čchi používá méně výraznou paletu.

Rok 1924, nebo někdy udávaný rok 1919, se nedají považovat za jednorázový zlom v umělcově tvorbě. Jeho „změna stylu“ má mlhavé časové ohraničení. Dříve používaná technika „pracného štětce“ pro malby květin a ptáků (*chua-niao-chua* 花鳥畫) se často objevuje také na malbách pozdějších, a technika „vystižení duchovní podstaty“ je zastoupena určitými náznaky v malbách ranějších. Čchiova malba by se dala chápat jako syntéza několika prvků; využívání zároveň techniky „pracného štětce“ a „vystižení duchovní podstaty“, a inspirace jak literátskou malbou, tak lidovým uměním.

Jak již bylo zmíněno, Čchi se učil základy malířství z malířského manuálu *Zahrada Hořčičné semínko* (*Ťie-c'-jüan chua-pchu* 芥子園畫譜). Manuál poprvé vyšel roku 1679 a později byl doplněn dalšími dvěma díly. Stal se učebnicí pro všechny začínající malíře, a to jak čínské, tak japonské. Obsahoval nejen teoretické texty o technice, zvycích a základních pravidlech malby, kterými je

například výše zmíněná šestice zákonů, ale také obrazovou část, kterou jako předlohu tvořily dřevořezové tisky zobrazující květiny, rostliny, stromy, ptáky, hmyz, lidské postavy, architekturu, skály, a další (Král 1978⁶).

2.3 Čínská poezie a Čchi Paj-š'

Čchi Paj-š'ovy básně svou formou odkazují na dynastii Tchang (618–907), během které byl završen vývoj básně v novém stylu (*t'in-tchi-š'* 近體詩). Tyto básně jsou nejčastěji složeny z pětislabičných nebo sedmislabičných veršů. Počet veršů v jedné básni je různý, základní podobou je osmiverší *lü-š'* 律詩, dále čtyřverší *t'üe-t'ü* 絕句 a řazená báseň *pchaj-lü* 排律, která má neomezený (vždy však sudý) počet veršů (Lomová 1999: 65).

Za dynastie Tchang byla na nejvyšší hodnotu básnictví povýšena duchovní podobnost (*šen-s'* 神似). Jelikož čínské myšlení sleduje vesmírný řád především v přírodě, čínští básníci často svými popisy procesů a proměn přírody zachycují duchovní podobnosti. Mezi takové proměny může patřit například rašení a uvadání rostlin, východ a západ slunce, rození mlhy, příchod větru a podobně. Všechny tyto obrazy evokují plynutí času a navozují pocit pomíjivosti života (Lomová 1999: 26–28). V tomto bodě se poezie prolíná s malířstvím a jeho vyjádřením vnitřní podobnosti. Následující kapitoly se pokusí naznačit, že zachycení tohoto typu podobnosti je jedním ze společných rysů básnické a malířské tvorby Čchi Paj-š'e.

Všechny výše zmíněné formy básní v novém stylu jsou zastoupeny v Čchi Paj-š'ově díle, ne vždy však autor dodržuje všechna pravidla těchto básní, kterých je nemálo. Kritické hodnocení básní však není předmětem této práce. Pro představu je možné si vypůjčit hodnocení znalců. Lang Šao-t'ün (2013: 19) v předmluvě k publikovaným rukopisům sdílí svůj názor, že ač Čchi Paj-š' příliš nedbá na vhodnou volbu slov, správné rýmování nebo střídání tónů, přesto jeho básně svou živostí, upřímností a nápaditostí vynikají v poezii první poloviny 20. století.

Jak již bylo zmíněno v životopisné kapitole, Čchi se ve 25 letech stal žákem Chu Čchin-jüana a Čchen Šao-fana, a začal číst a studovat *Tři sta tchangských*

⁶ Publikace není stránkovaná.

básní (Tchang-š' san paj šou 唐詩三百首). V té době byl ještě z poloviny negramotný a ze sbírky se učil i výslovnost a významy nových znaků. Antologie *Tři sta tchangských básní* vznikla v 18. století jako pedagogický materiál nejen pro představení předních tchangských básníků, ale také pro skládání vlastních básní (Paštěka 2018: 25). Když Čchi antologii dočetl a naučil se její obsah z paměti, začal odvážně skládat vlastní básně a ve třiceti letech s přáteli založil „Básnický spolek pod Dračí horou“. V roce 1900 už údajně složil několik stovek básní, z nichž se však dochovala jen část (první sešit rukopisu, který bude představen v následující kapitole) (Lang Šao-t'ün 2013: 12).

Básně, které budou uvedeny v následujících kapitolách, obsahují především sedmislabičná čtyřverší, v menší míře jsou zastoupeny pětislabičná čtyřverší a osmiverší, sedmislabičná osmiverší, a v poslední kapitole je představena jedna řazená sedmislabičná báseň o šestnácti verších. Při interpretaci básní se vycházelo ze stanoviska, že Čchi Paj-š' skrze básně popisuje svůj život a své pocity. Je obecně přijímané, že Čchiový básně jsou autobiografické, často bývají použity pro doplnění popisu jeho života. Lang Šao-t'ün (2013: 22) například uvádí, že Čchiový básně jsou pro studium jeho života a tvorby důležitým zdrojem informací. Proto jsou při interpretaci básní v příštích několika kapitolách využívána známá fakta o Čchiově životě, která byla z velké části představena v životopisné kapitole.

3. Život člověka je pouhým zastavením

Sbírka Čchi Paj-š'ových básní sestává celkem z devíti rukopisných sešitů (publikovaných v již představeném titulu *Žen-šeng žuo-ti: Pej-t'ing chua-jüan cchang Čchi Paj-š' šou-kaio* 人生若寄 北京畫院藏齊白石手稿 [Život člověka je pouhým zastavením: Čchi Paj-š'ovy rukopisy ve sbírce Akademie výtvarných umění v Pekingu]), které v součtu činí zhruba 450 stran. Sešity byly seřazeny jednak díky datacím na samotných sešitech a jednak díky časovému určení editorů od nejstarších po nejmladší v následujícím pořadí: „Básně Nájemníka zahrad“ (*Ťi jüan š'-cchao* 寄園詩草); „Básně ze studovny na Vypůjčené hoře“ (*Ťie šan jin kuan š'-cchao* 借山吟館詩草); „Básně Starce okřehku“ (*Pching weng š'-cchao* 萍翁詩草); „Básně Starého okřehku“ (*Lao pching š'-cchao* 老萍詩草); pět sešitů s názvem „Paj-š'ovy básně“ (*Paj-š' š'-cchao* 白石詩草).⁷

„Básně Nájemníka zahrad“ Lang Šao-t'ün datuje do let 1889 až 1902. Čchi Paj-š' se poté vydal na cesty, na kterých, jak se zdá, si žádné sešity s verši nevedl, nebo se nedochovaly. Proto zde vznikla několikaletá mezera, která končí až rokem 1916, kdy Čchi začal psát „Básně ze studovny na Vypůjčené hoře“. Ty dopsal roku 1917. Jak nám naznačuje podobnost názvů dvou sešitů „Básně Starce okřehku“ a „Básně Starého okřehku“, z velké části se jedná o tytéž básně v obou sešitech. V pozdějším sešitu je několik nových básní, většinou to jsou ale přeepsané první básně, ve kterých se Čchi rozhodl pro použití jiných znaků s podobným významem. První z těchto dvou sešitů je datován roky 1917–1918 a druhý je označen léty 1920–1921. Tyto a následující sešity tedy vznikaly po přestěhování do Pekingu. „Paj-š'ovy básně“ jsou rozděleny do pěti sešitů, každý z nich je datován tradičním způsobem pomocí znaků šedesátiletého cyklu (*kan-č* 干支). První sešit začíná rokem 1924 a poslední končí rokem 1932. V posledních dvou sešitech s názvem „Paj-š'ovy básně“ se stejně jako v sešitech „Básně Starce

⁷ Zde uvedené české názvy sešitů jsou pracovní překlady určené pro tuto práci a pro odkazování k sešitům budou dále uváděny jen tyto překlady. Pro úplnost jsou zde doplněny názvy posledních pěti sešitů tak, jak jsou uvedeny v publikované sbírce rukopisů (v překladu jsou pro přehlednost převedeny roky šedesátiletého cyklu):

Paj-š' š'-cchao 白石詩草 (*Ťia-c' ping i-čchou* 甲子並乙丑) – „Paj-š'ovy básně“ (1924 a 1925);

Paj-š' š'-cchao 白石詩草 (*Ťia-c' č' ping-jin* 甲子至丙寅) – „Paj-š'ovy básně“ (1924 až 1926);

Paj-š' š'-cchao 白石詩草 (*I-čchou š'-i-jüe čchu čchi* 乙丑十一月初起) – „Paj-š'ovy básně“ (Od začátku 11. měsíce roku *i-čchou*, tj. 1925);

Paj-š' š'-cchao 白石詩草 (*Ping-jin č' sin-wej* 丙寅至辛未) – „Paj-š'ovy básně“ (1926 až 1931);

Paj-š' š'-cchao 白石詩草 (*Keng-wu č' žen-šen* 庚午至壬申) – „Paj-š'ovy básně“ (1930 až 1932).

okřehku“ a „Básně Starého okřehku“ nacházejí stejné básně. V pozdějším sešitu je básní méně a dochází v nich k určitým úpravám ve volbě znaků. První z dvojic sešitů (předposlední sešit „Paj-š'ovy básně“ a „Básně Starce okřehku“) jsou psány kurzivním písmem, které je místy značně přeškrtané a nečitelné, a mladší z dvojic sešitů (poslední sešit „Paj-š'ovy básně“ a „Básně Starého okřehku“) jsou psány vzorovým písmem, dochází v nich k méně opravám a jsou výrazně úhlednější.

Jednotlivé názvy rukopisů v sobě vždy obsahují jednu z Čchi Paj-š'ových přezdivek či jmen. První je *Ti jüan* 寄園, zde překládané jako Nájemník zahrad, což vyjadřuje Čchiovu zálibu v trávení času v přírodě. Druhý sešit odkazuje na přezdívku *Tie šan jin kuan ču če* 借山吟館主者, neboli Majitel studovny na Vypůjčené hoře, což poukazuje na Čchiovo vlastnictví pracovny, kterou si postavil roku 1900 (viz kapitola 2.1). Dalšími přezdívkami jsou *Pching weng* 萍翁, Stařec okřehek, a *Lao pching* 老萍, Starý okřehek. Čchi sám sebe často přirovnával k okřehku, což kromě názvů těchto sešitů dokazují například i jeho pečete a signatury. Okřehek je vodní rostlina, která není zakořeněná do země, je volně plovoucí. Proto se stal symbolem taoistické myšlenky nechávání se unášet proudem, svobody se toulat v souladu s přírodním řádem (Pejčochová 2008: 138). Čchi Paj-š' takto pojmenoval jeden ze svých sešitů právě v období, ve kterém se stěhoval na sever, což podporuje symboliku okřehku. K okřehku se však přirovnával i po několika letech, kdy již byl usazený v Pekingu. Jak poznamenává Lang Šao-t'ün (2013: 19), k jeho pocitům neukotvenosti pravděpodobně přispívalo to, že v Siang-tchanu měl rodiče, ženu a děti, a v Pekingu mu přibyli další dva potomci. Na jednu stranu se mu tedy stýskalo po domově v Chu-nanu, na druhou stranu se však již usadil v Pekingu.

Lang Šao-t'ün v předmluvě ke sbírce básní nabízí stručné zhodnocení dochovaných sešitů a tvůrčích období: v nejstarším rukopisu („Básně Nájemníka zahrad“) je možné vidět, že se jedná o období, ve kterém se Čchi ještě učil, snažil se napodobovat tchangské básníky a místy je jeho jazyk neobratný (Lang Šao-t'ün 2013: 14). Básně ze sešitu „Básně ze studovny na Vypůjčené hoře“ jsou naopak uvolněnější, jde z nich vyčíst Čchiova spokojenost a bezstarostnost, v tvorbě se oprošťuje od napodobování a píše svobodněji (Lang Šao-t'ün 2013: 16). Další básně již vznikaly v Pekingu a Lang Šao-t'ün je

charakterizuje jako ustaranější a smutnější, s častým využíváním *paj-chua* 白話 (Lang Šao-t'ün 2013: 17). Tyto charakteristiky se však projevují při čtení básní s odstupem, při individuálním čtení básní v této práci se může zdát, že charakteristika v určitých případech neplatí.

Každý sešit je v této práci zastoupen alespoň jednou básní. Zvláštním případem jsou sešity „Básně Starého okřehku“ a poslední z pěti sešitů „Paj-š'ovy básně“, protože se v nich básně vybrané do této práce opakují. V těchto dvou básních dochází k několika změnám, jsou však drobné a vzhledem k zaměření práce jsou zmíněny jen okrajově (v práci je tedy kladen důraz na starší verzi básní). Nic to ovšem nemění na tom, že se práce pokouší představit každý z dochovaných rukopisů alespoň jednou básní. Básně zároveň byly vybírány tak, aby vhodně reprezentovaly každý z tematických okruhů a také aby bylo možné k nim přiřadit související malbu ze sbírky Národní galerie v Praze. Velké množství Čchi Paj-š'ových básní ve svém názvu nese znak *chua* 畫, tedy „malba, obraz“, taková báseň je však v této práci zastoupena jen jednou, a to básní „Na obraz borovice“ (*Tchi chua sung* 題畫松) (v kapitole 3.2.2). Práce se snaží poukázat na skutečnost, že s Čchiovou malbou souvisejí i ty básně, které na první pohled k malířství neodkazují.

Název sbírky rukopisů, *Žen-šeng žuo-ti* 人生若寄, který je zde překládán jako „Život člověka je pouhým zastavením“, je čínským idiomem, který pochází z básně „Ibišek“ (*Žung-mu* 榮木) od Tchao Jüan-minga 陶淵明 (asi 365–427). Přísloví přirovnává lidský život k noclehu poutníka, a vyjadřuje tím, že život je stejně jako nocleh jen krátkým zastavením. Tchao Jüan-mingova báseň je v češtině publikována ve sbírce *Návraty* pod názvem „Růžový keř“. Celkem má 32 čtyřslabičných veršů, zde je pro představu uvedena jen část:

人生若寄, I lidský život je na čas jen dán.
憔悴有时。 Vadnutí čas má předurčen, vím.
靜言孔念, Tiše si o tom uvažují.
中心悵而。 Srdce mi zoufá tím vším. (Tchao Jüan-ming 1966: 30)⁸

⁸ Citace se vztahuje k českému překladu, v čínském znění je báseň dostupná na: <https://baike.baidu.com/item/%E8%8D%A3%E6%9C%A8/18205259> (navštíveno 23. 6. 2022).

V životních osudech a zkušenostech Čchi Paj-š'e a Tchao Jüan-minga je možné najít řadu paralel. Oba milovali přírodu a život v ústraní. Tchao Jüan-mingova báseň je o stárnutí, o pomíjivosti, o plynutí času. Život přirovnává ke květům ibišku, které se ráno rozevírají a večer zase zavírají. V následujících kapitolách bude uvedeno několik příkladů, kde Čchi Paj-š' volí podobný princip pro zachycení svých pocitů a názorů pomocí přírody.

3.1 Povzdechnutí nad životem

Tato kapitola je věnována těm básním, ve kterých autor vyjadřuje melancholické pocity způsobené přírodním řádem nebo životním osudem. Je rozdělena do tří přesnějších tematických okruhů. Klade si za cíl zjistit, jakým způsobem je vyjádřena autorova negativní nálada, čeho se tyto nálady týkají, a zdali je možné je vedle poezie sledovat také v malířství.

3.1.1 Stárnutí

Plynutí času a s ním související stárnutí je v čínské poezii častým a nadčasovým tématem, které se nachází i v Čchi Paj-š'ově díle. Proces stárnutí nejčastěji přirovnává k uvadání rostlin, květin a květů stromů. Rostlina, ke které se v této souvislosti ve svém díle opakovaně vrací, je lotos:

Zvadlý lotos (Kchu che 枯荷)

荷花身世總飄零, Lotos během svého života vždy uvadne a seschne,
霜冷秋殘可斷魂。 chlad mrazu a krutost podzimu dokáží zlomit duši.
枯到十分香氣在, [I když] je už úplně seschlý, vůně [stále] přetrvává,
污泥不染宿時根。 a bahno neposkvrní starodávné kořeny.

Báseň v prvních dvou verších vyjadřuje nevyhnutelnost fyzického konce všeho živého. Přicházející konec je v básni symbolizován podzimem. Podzim značí příchod zimy, kterou velká část přírody nepřežije. Druhý verš v básni je dvojznačný; autor nemá na mysli jen lotos, kterému mráz a podzim zlomí duši, ale díky absenci zájmena se verš vztahuje na všechno živé. Právě v tomto okamžiku je báseň vztažena také na život autora, který již pociťuje příchod zimy neboli stáří. Poslední verš odkazuje na buddhismus, v jehož myšlení je lotos typickým

symbolem čistoty – přestože vyrůstá z bahnitého vodního dna, zůstává nepošpiněn (Pejčochová 2008: 272). Na povrchu okvětních lístků se totiž nacházejí krystaly, po nichž tekutiny jednoduše stékají.⁹

S touto básní dokonale souzní obraz „Vadnoucí lotos“ (viz příloha 2), na kterém je nápis „Klidný a vyrovnaný ušlechtilý muž“ a podepsán je „Paj-š', Stařec od Vypůjčené hory“. Pejčochová (2008: 272) připomíná, že vzhledem k buddhistické symbolice je zde lotos přirovnán k ušlechtilému muži, který je jako lotos (morálně) neposkvřen. Odkvetlý lotos na obraze symbolizuje mistrovo stáří, jeho klid a vyrovnanost s přicházejícím koncem života.

Zdáleka to není jediný případ použití motivu lotosu v Čchi Paj-š'ově díle. Ve sbírce Národní galerie v Praze se nachází podobný obraz, tentokrát s názvem „Odkvétající lotosy“ (příloha 3). Zde se autor podepsal jako „Osmaosmdesátiletý Paj-š'“, díky čemuž je možné dílo datovat do roku 1948.¹⁰ Přestože „Vadnoucí lotos“ (příloha 2) nemá žádnou dataci, Hoffmeister (1959: 41) udává roky 1947–1950 jako přibližné období vzniku. Je pravděpodobné, že obrazy pocházejí ze stejného období, stylisticky si jsou velmi podobné. Červeno-černá plodenství jsou téměř identická, barva usychajících lotosů má skoro stejný odstín, oba obrazy jsou provedené technikou *sie-i*. Nejen na obrazech, ale i v básních najdeme vícero případů použití motivu lotosu. Jako příklad je zde uvedeno další sedmislabičné čtyřverší s podobným vyzněním a ze stejného sešitu jako předchozí báseň.

⁹ Dalším pojítkem mezi lotosem a buddhismem je podle některých zdrojů skutečnost, že květinu, kterou Buddha pozvedl při svém tichém kázání před zástupem lidí, byl právě květ lotosu. V tomto příběhu Buddha mlčky pozvedl květ lotosu a až na jednoho následovníka, který se usmál, nikdo nepochopil, co tím chtěl říct. Buddha potom řekl, že své učení předá právě tomu, který se usmál, protože ten jediný pochopil. Čchi Paj-š' na tento příběh odkazuje v jedné své básni, kterou přeložil Josef Hejzlar (Čchi Paj-š' 2002: 85):

Nad mořem tuše se jako svatozář prostírá a plane nach spolu s barvou fial.

Není v širším světě nikde spanilejších květů nad skvělé květy lotosů.

Proč by se chlap, jako já, nemohl stát Buddhou, svatým bez poskvrvny?

Žel, kdysi jsem spáchal hřích, když mi na tváři utkvěl úsměv smyslný.

¹⁰ Pejčochová (2008: 138) v poznámce pod čarou uvádí, že určování datací pomocí Čchi Paj-š'ova věku komplikuje několik faktorů. Jedním je lunární kalendář, druhým je čínský tradiční způsob udávání vlastního stáří (podle kterého je člověk v okamžiku narození jeden rok starý), a posledním faktorem je skutečnost, že po roce 1937 si Čchi Paj-š' připisoval dva roky navíc, aby „oklamal Nebesa“ a vyhnul se nepříznivému osudu. Proto se musí počítat s tím, že před rokem 1937 se jeho údajný věk liší o dva roky od skutečného věku, a od roku 1937 se liší o čtyři. V některých publikacích (např. od Lang Šao-ťüna) je možné se setkat s tím, že Čchiüv věk je skutečně udáván podle těchto zvyklostí. V této práci je však Čchiüv věk vždy udáván podle skutečného počtu let uplynulých od roku narození.

po domově. Jak již bylo popsáno v úvodní kapitole, Čchi se roku 1919 usadil v Pekingu, kde strávil zbytek života. Během těchto let často prožíval smutek z odloučenosti od rodiny a rodného kraje. Při pročitání Čchiova díla vychází najevo, že mnoho básní vyjadřující stesk po domově v sobě obsahuje obraz vrby. Vrba je v Číně tradičně vnímána jako symbol loučení se s někým blízkým. Vrba *liou* 柳 je totiž možné chápat jako homofon znaku *liou* 留, který znamená „zůstat, pobýt, setrvat“. Existoval zvyk, který podle některých zdrojů sahá až do dynastie Chan, kdy se člověku chystajícímu se na cestu dávala větvíčka vrby jako prosba o setrvání (Süe Wen-su 2018). Vrba má v Číně mnoho konotací, symbolika loučení není jediná. V Čchiově díle však vrba nejčastěji nese právě zmíněný význam. Jako příklad poslouží následující sedmislabičné čtyřverší:

Za jarního večera po cestě opěvuji vrbu (*Čchun mu tchu-čung jung liou* 春暮途中咏柳)

栖栖過客解征鞍，	Uspěchaný pocestný povoluje cestovní sedlo,
楊柳東風夕照殘。	do topolů a vrb východní vítr [přináší] zbytky večerní záře.
百尺游絲紅板路，	Sto stop [se jako] pavučina [táhne] červená prkenná cesta,
牽愁容易繫春難。	držet se žalu je jednoduché, spoutat jaro je těžké.

V prvním verši autor vytváří děj, kterým čtenáře uvádí do atmosféry cestování a putování. Následně popisem okolí sestavil obraz, ve kterém se děj odehrává. Melancholickou atmosféru cestování nejprve zdůrazní přítomnost vrby, kterou si čtenář spojí s čínskou tradicí loučení. Tuto náladu umocní „východní vítr“ a pomíjivost, kterou vítr evokuje, a „zbytky večerní záře“, značící konec dne a plynutí času. Ve třetím verši se tato linie završí „sto stopami červené prkenné cesty“, která pocestnému může připadat jako dlouhá cesta táhnoucí se do nekonečna. V posledním verši je až subjektivně vyjádřen vnitřní dojem této melancholie, kterou je těžké opustit. Osobní tón je kromě tohoto verše přítomen i v názvu, který ač neobsahuje osobní zájmeno, slovesem *jung* 詠 („opěvovat“) autor odkazuje sám k sobě, ke svému pozorování okolí a následnému složení básně.

Tato obraznost je příhodně zaznamenána na obraze „Vítr“ (příloha 4), ve kterém je zobrazen vítr ve větvích vrby a v plachtách lodí v pozadí. Obraz vytvořený

v básni a obraz namalovaný navíc propojují červené zábradlí a červená cesta. Z básně se sice zdá, že se jedná o prkna položená na zemi, vytvářející jakousi cestu, a v malbě se jedná o červená prkna zábradlí nebo plůtku, ale kromě barevnosti mají společné to, že se táhnou z neznámého bodu do dále. Zábradlí na obraze není ukončené na žádné straně, červeň se vine od levého okraje malby až po pravý. Stejně jako v básni červená prkna doprovází cestu, která se zdá být nekonečně dlouhá. Souvislost s putováním nebo cestováním na obraze vyjadřují i plachetnice, sloužící jako dopravní prostředek. Krásným detailem je zachycení větru, který je jakožto nehmotný a neviditelný jev jen těžko vizuálně postihnuteľný, avšak čínští malíři se právě o zachycení podobných významů vždy neúnavně snažili. Čchi Paj-š' vítr zachytil, jak si pohrává ve větvích vrby, a následně dodržel jeho směr vanutí, když namaloval plachetnice plující po větru. Obraz i báseň svým vyzněním i obrazností souvisejí také s následující pětiřádkovou básní o osmi verších:

Hory a řeky (*Šan-šuej* 山水)

山川零碎際,	Hory a řeky se na horizontu drobí,
把筆發愁思。	beru do ruky štětec a dávám průchod smutným myšlenkám.
隔岸生烟遠,	Na vzdáleném břehu se rodí mlžné dálky,
屏山見日遲。	[přes] zástěnu z hor vidím večerní slunce.
風輕帆自覺,	Plachetničky se ve větru samy od sebe [míhají],
秋到柳先知。	o příchodu podzimu vrba ví jako první.
問汝扁舟客,	Ptám se tě, lodníku,
回頭在幾時。	kdy se vrátíš?

Tuto báseň autor vztahuje na sebe hned v úvodu, ve kterém se svěřuje, že používání štětce je pro něj určitým druhem terapie. Také název básně by se dal interpretovat jako odkaz k malířství, protože hory a řeky společně tvoří krajinu, a proto se tak kromě básní označují i krajinomalby. V prostředních dvou dvojverších autor popsal svět kolem sebe: vodní scenerie, ve které se za západu slunce vytváří večerní opar. V takovém poetickém výjevu opět nechybí plachetnice a vrba, která je zde v doprovodu slova podzim. Jak již bylo zmíněno, podzim, zvláště v Čchiově tvorbě, symbolizuje rychle se blížící příchod dalšího stadia, zimy, v životě člověka přeneseně stáří a konce života. V závěru básně se

autor pomocí zájmena *žu 汝* obrací k člověku, kterého označuje jako *pchien-čou kche* 扁舟客. *Pchien-čou* je menší loďka, a *kche* zde může být buď ve významu host/klient využívající služby, tedy cestující/pasažér na lodi, nebo zde může mít funkci označení člověka poskytujícího nějakou službu, tedy lodník/námořník. V každém případě jde o člověka, který se ocitá mimo domov. Otázka „Kdy se vrátíš?“ vyznívá téměř prosebně a ve spojení s dříve zmíněnými symboly a vytvořenou atmosférou završuje pocit stesku po domově.

Kromě obrazu (příloha 4) zmíněného v souvislosti s předchozí básní je obrazový protějšek této básně přítomen v malbě „Plachetnice na řece“ (příloha 5). Obraz se od předchozího liší svou perspektivou, která působí, jako by se malíř nacházel na rozhledně a měl před sebou otevřený výhled na západ slunce. Do malby vnesl stejné prvky obrazu, který vytvořil v básni – přítomné jsou „mlžné dálky“, „plachetničky“, „zástěna z hor“ (v tomto případě spíše skal), přes které se dívá na „večerní slunce“. Pomocí těchto prvků obrazu dal stejnou melancholicko-romantickou atmosféru, jako v básni.

Báseň „Za jarního večera opěvuji vrbu“ je z Čchiova nejstaršího sešitu „Básně Nájemníka zahrad“, který vznikl v rozmezí let 1889–1902. Báseň „Hory a řeky“ je naopak z jednoho z nejmladších sešitů „Paj-š'ových básní“, konkrétně datovaného jedenáctým měsícem roku *i-čchou* 乙丑, což odpovídá druhé polovině prosince roku 1925 až první polovině ledna roku 1926. Obraz „Vítr“ se řadí mezi díla vzniklá na počátku 20. let, kdy se autor začal více věnovat krajinomalbě (Pejčochová 2008: 180). „Plachetnice na řece“ pak vznikly na přelomu 20. a 30. let dvacátého století (Pejčochová 2008: 208). Vzhledem k ranému vzniku první básně stojí za uvážení, zda se báseň týká pocitů autora samotného, nebo zda popisuje náladu jistého pocestného, kterého pozoruje. Čchi se totiž vydal na cesty, které označoval jako „Pět výjezdů a pět návratů“, až po vzniku tohoto sešitu. Na druhou stranu se v období před cestováním sice pohyboval ve svém rodném kraji, ale již nebydlel se svou rodinou. Je proto možné, že již v této době pociťoval stesk po domově. Co se týče druhé básně a dvou obrazů, které vznikly po přesunu do Pekingu, není již pochyb, že se díla týkají stesku po domově vyvolaného velkou vzdáleností mezi jím a rodným Siang-tchanem.

3.1.3 Sebekritika

Čchi Paj-š'ovými charakterovými vlastnostmi byly skromnost a pokora. Byl si vědom svých nedostatků a často se o nich v díle zmiňuje. Vědomí nedokonalosti ho doprovázelo po celý život, což ho motivovalo nespokojit se se stávajícím stavem a neustále se učit a zdokonalovat. Kromě následujících jednotlivých děl je tato skutečnost evidentní také v dochovaných sešitech, v nichž se autor (pravděpodobně s přáteli či učiteli) vracel k již složeným básním a přepisoval je, volil jiná slova pro zachycení též skutečnosti, měnil pořadí veršů, škrtil nepovedené úseky. Následující sedmislabičné osmiverší nastíní charakter autorovy sebekritiky:

Když jsem se procházel zahradou Čchin, vyprovázel jsem mistra voru Nebeské řeky¹¹ (Kuo Čchin-jüan čcheng Chan čcha fu-c' 過沁園呈漢查夫子)

梅花香處沁園東，	Květy slivoně provoněly východní část zahrady Čchin,
深雪停車立晚風。	v hlubokém sněhu zastavil vůz a stojí ve večerním větru.
愧我無長知己少，	Stydím se, že v ničem nevynikám a znalostí mám také málo,
羨公三絕古人同。	závidím Vám, pane, tři dokonalosti, stejné, jako mají staří mistři.
事經挫折行彌慎，	Mé záležitosti zažily neúspěch a počínám si příliš opatrně,
詩有牢騷句欠工。	jsem nespokojen s mými básněmi, jejímž veršům chybí propracování.
客裏侯芭應有夢，	Cestovatel doprovázející Chou Paa by měl mít sen,
夢携詩稿拜揚雄。	tím snem je vzít rukopis básní a poklonit se Jang Siungovi.

Autor v prostředních dvojverších nabízí kritický až sebelítostivý pohled. Báseň pochází ze sbírky „Básně Nájemníka zahrad“, jedná se tedy o jednu z jeho nejstarších dochovaných básní, která mohla vzniknout někdy mezi lety 1889–

¹¹ Ve spojení s dřevěným vorem čcha 查 se Mléčná dráha Chan 漢 vyskytuje ve Wang Wejově básni „Na pokyn Jeho Veličenstva v úctě předkládám variaci na Božskou skladbu „Navštívili jsme usedlost princezny Jü-čen v horách a při té příležitosti napsali na kamennou stěnu báseň o deseti rýmech““ (奉和聖製幸玉真公主山莊因題石壁十韻之作應制), kterou přeložila Olga Lomová (1999: 102). Spojení se nachází v pátém dvojverší: „Ve dvoře chovají k Nebesům vyrážející jeřáby, v řece pluje vor stoupající na Nebeskou řeku. (庭養冲天鶴，溪流上漢查。) Pokud tyto dva znaky v Čchiově básni skutečně nějakým způsobem souvisejí s Wang Wejovou básní, podporovalo by to Lang Šao-fünův poznatek, že se Čchi v tomto nejstarším sešitu snažil o napodobení básníků dávných dob.

1902. V tomto období autor ještě nebyl známým umělcem, přicházely mu jen občasné objednávky na portréty předků nebo členů rodiny a podobně. Zároveň již přicházel do kontaktu s intelektuály, od kterých se učil psát a malovat. Protože Čchi byl v mnoha směrech samouk, mohl si ve srovnání se vzdělanými jedinci připadat nedostatečně. Ve třetím verši sdílí svůj stud nad tím, že není výjimečný a dostatečně vzdělaný; v navazujícím verši závidí starým mistrům jejich tři dokonalosti (*sant'üe* 三絕), kterými jsou literatura, kaligrafie a malba. Tyto verše mohou odkazovat na jeho celkovou tvorbu a aktivitu, čímž bylo jak psaní básní, tak malba a řezbářství. V šestém verši se však kriticky zaměřuje konkrétně na svou poezii. Ačkoliv je tato báseň povzdechem nad nedostatkem znalostí, paradoxně obsahuje více odkazů na čínskou kulturu a historii než většina ostatních básní představených v této práci. „Zahrada Čchin“ odkazuje na zahrady princezny Čchin-šuej (Čchin-šuej kung-ču 沁水公主), která byla pátou dcerou císaře Minga dynastie Chan 漢明帝 (28–75 n. l.). Pravděpodobně se navíc jedná o slovní hříčku, protože znaky *čchin jüan* 沁園 zároveň tvoří rodné jméno Čchiova učitele Chu Čchin-jüana 胡沁園. V posledním dvojverší jsou jmenovány dvě historické postavy, Jang Siung a Chou Pa. Jang Siung (53 př. n. l. – 18 n. l.) byl filozof, básník a politik dynastie Západní Chan, a Chou Pa byl jeho žákem. Ve spojení s využitím křestního jména Čchiova učitele by tyto historické osoby mohly symbolizovat vztah mezi učitelem a žákem. Vztah mezi Jang Siungem a Chou Paem by tedy byl paralelní ke vztahu mezi Chu Čchin-jüanem a Čchi Paj-š'em.

Jako příklad Čchiovy nespokojenosti se svým dílem, tentokrát malířským, se nabízí malba „Domky v bambusovém háji pod horami“ (příloha 6), na jejíž okraj autor připsal poměrně rozsáhlý komentář:

„Pro malbu hor na tomto obraze jsem nevhodně použil tahů kulatého štětce, kterými jsem namaloval tušové body, takže vypadaly jako koňská kopyta. Styděl jsem se za ně, a proto jsem je znovu přemaloval hustou tuší ve velké „tečky rodiny Mi“.¹² Měl jsem pocit, že spodní polovina obrazu je jemná a průzračná,

¹² „Tečky rodiny Mi“ jsou jednou z technik tahů štětce, kdy se scenerie pokryje malými tečkami dodávající vzhled nejasnosti, čímž bylo dosaženo zahalení krajiny mlhou nebo mraky. (Hsü Kuo-huang 2007: 19)

zatímco horní polovina působí hutně a těžkopádně. Nelíbilo se mi to, a tak jsem horní část utrhl, aby způsob malby bambusu na tomto díle zůstal poučením pro mé syny a vnuky.“
(Pejčochová 2008: 233)

Jak poznamenává Pejčochová (2008: 234), je překvapující, s jakou otevřeností a objektivností autor hodnotí své dílo, a co víc, že toto hodnocení na samotné dílo připsal a posléze je prodal Vojtěchu Chytilovi. Čchi Paj-š' byl znám svými skromnými, humornými poznámkami, ale tento nápis je svou přímočarostí a doznáním se k vlastním nedostatkům výjimečnou záležitostí.

Pro úplnost je zde uvedena ještě jedna báseň, která se svým vyzněním od předchozích ukázek poněkud liší:

Doma se říkalo „když člověk dosáhne středního věku, všechno se uklidní“.
V prvním verši sedmislabičné básně jsem tuto větu také použil. (*Wu t'ia-tching siang i* „žen tao čung-nien wan-š' siou“ t'ü kuan šou cuo čchi-lü š', jü i jung čchi t'ü 吾家廷襄以『人到中年萬事休』句冠首作七律詩，余亦用其句)

人到中年萬事休，	[Když] člověk dosáhne středního věku, všechno se uklidní,
絲毫那有强相求。	kde by mohl najít i to nejmenší množství síly?
逐貧足倘快如馬，	Když stíhán chudobou máš nohy rychlé jako kuň,
送老身思健似牛。	až přijde stáří, budou tělo a mysl zdravé jako buvol.
父母康强亦壽考，	Rodiče mají silné zdraví a dlouhý život,
兒孫癡蠢到公侯。	[zato] synové a vnukové jsou hloupi a nešikovní a stanou se vévody.
青天能必如人意，	[Cožpak] se jasné nebe přizpůsobuje vůli člověka,
豈舍塵情一筆鉤。	cožpak lze svět se všemi jeho city pojmout do jediného štětcového tahu?

Báseň pochází ze sešitu „Básně ze studovny na Vypůjčené hoře“, což znamená, že Čchioví bylo asi 52 let, když tuto báseň složil. Člověk, který dosáhl „středního věku“ je zřejmě označením jeho samého. Ve druhém verši pokládá rétorickou otázku, která vyznívá téměř zoufale, zároveň však humorně, a naznačuje, že již nemá sílu a energii. Ve třetím a čtvrtém verši nabízí, dá se říct, životní moudro,

kterým zároveň odkazuje na svůj chudý původ. V následujícím verši zmiňuje své rodiče, kterými navazuje na osobní tón z názvu básně („Doma se říkalo...“). V šestém verši dochází k sebekritice (a ke kritice ostatních potomků), pomocí které zároveň shazuje vévody. Báseň je zakončena dvěma rétorickými otázkami, které vyjadřují jeho marnou snahu štetcem zachytit vše, co by si přál. Vzhledem k vícestrannému usilování umělce by se poslední verš mohl číst jako odkaz na jeho básnickou i malířskou tvorbu zároveň. Zoufání v tomto verši je opět náznakem sebekritiky. Báseň však nevyznívá, jako by autor sám se sebou byl hluboce nespokojen, spíše je to humorný doklad jeho neutuchající snahy se stále v něčem zlepšovat. V tomto ohledu se báseň liší od té předchozí, jejíž tón značí pocit zoufalé marnosti. Mezi básní z nejstaršího sešitu a touto básní ze sešitu z let 1916–1917 lze sledovat posun od zoufání ke skromnosti, od pocitu marnosti k sebevědomému zdokonalování. Tyto dvě básně jsou také dobrým příkladem Lang Šao-t'ünovy charakteristiky sešitů, která byla v krátkosti představena v úvodu analytické části (viz kapitola [3](#)).

První báseň představuje sebekritiku, která nese známky sebelítosti. Poslední báseň byla příkladem zčásti humorného pohledu autora na sebe samého. Nápis na obraze z roku 1930 byl zase dokladem pokusu dílo zhodnotit objektivně, bez známky humoru či skromnosti. Je tedy vidět, že se autor s přibývajícimi roky a rostoucím věhlasem se svým dílem nespokojoval, ale neustále se nad ním různými způsoby sebekriticky zamýšlel. Hodnocení se týkalo jak jeho poezie, tak malířství.

Kapitola „Povzdechnutí nad životem“ shrnula tři tematické okruhy v díle umělce. Ukázalo se, že každé téma je ve větší či menší míře zastoupeno také v malířské tvorbě autora. První dvě podkapitoly („Stárnutí“ a „Stesk“) dospěly k závěru, že básně upřesňují, doplňují a rozšiřují význam maleb. V případě odkvétajících lotosů je zřejmé, na co obrazy poukazují, podobnou tematiku je možné sledovat u různých malířů. Básně však doplňují jejich smysl a nabízí vhled do autorova cítění. Vrby a plachetnice v básních naopak ozřejmují, co je hlavním tématem malby, a jak téma interpretovat. Malby jsou pro básně také přínosné v tom, že vystihují a podporují jejich obraznost. Co se týče poslední podkapitoly („Sebekritika“), ta popsala téma, které nemá přímého obrazotvorného zástupce. Dokázala však, že i taková témata se nevztahují jen na poezii nebo jen na malbu,

ale že se týkají obou složek zároveň, a poukázala na provázanost autorova díla i v této rovině.

Čchi Paj-š'ův odlehčující a humorný pohled na život přítomný v poslední ukázce úzce souvisí s následujícím tematickým okruhem básní.

3.2 Radost ze života

Vedle melancholicky laděných básní je velká část Čchiovy tvorby naopak veselá. Důležitou část Čchiových maleb tvoří humorné nápisy na obrazech, které se často podobají, nebo jsou dokonce identické, veršům tohoto typu básní. Koneckonců to jsou právě takové nápisy na obrazech, které tvoří nemalou část Čchiovy slávy jako malíře. Tato kapitola bude rovněž rozdělena na tři konkrétní tematické podkapitoly. Pokusí se ozřejmit, jaké motivy si autor spojuje s radostí, v čem nalézá potěšení a uspokojení, a jakým způsobem tyto motivy v básních souvisejí s těmi v malbách.

3.2.1 Opěvování přírody

Jak již bylo naznačeno v životopisné části práce, autor vyrůstal na venkově a příroda byla velkou a neodmyslitelnou součástí jeho života. K tomuto vztahu si nalézal cestu i později, když žil v Pekingu. Mohlo jít jen o misku s vodou a krevetami, nebo o magnólii na dvoře, vždy mu i takový zlomek přírody přinášel inspiraci a důvod k tvorbě. Sledování okolní přírody a radování se z ní je tedy častým tématem. Jako příklad je uvedeno následující sedmislabičné čtyřverší:

Výhonky tara a kuřátka (*Jü miao tí-čchu* 芋苗雞雛)

半畝田園對小窗，	Polovina <i>mu</i> ¹³ pole a zahrada před malým okýnkem,
秋來芋葉半青黃。	blíží se podzim a listy tara jsou z poloviny zelenožluté.
中年清福全無事，	Ve středním věku [žiji] bezstarostný život a nemám co na práci,
笑看雛雞個個忙。	s pobavením sleduji zaneprázdněná kuřátka.

Slovo „podzim“, které předchází verši o „středním věku“ má v tomto kontextu stejný význam jako např. v básni „Hory a řeky“ (kapitola [3.1.2](#)). Symbolizuje

¹³ Jeden *mu* je roven 6,667 arům.

období člověka před stářím. Na podzim listy tara žloutnou a zimu už nepřežijí. V této básni je však skutečnost „blížícího se podzimu“ vyjádřena s lehkostí a vyrovnaností, proto je zařazena do této tematické kategorie a nikoli do předchozí. Sledování okolního světa zpovzdálí autorovi přináší potěšení. Pozorování přírody a proměn v ní básníkovi přispívá k těšení se ze života. Na jedné straně sleduje taro, které už pomalu usychá a blíží se jeho fyzický konec, na druhé straně vidí mladá kuřátka, která pobíhají tam a zpátky a jejich život teprve začíná. (Tato myšlenka je přítomna také ve druhé verši básně „Odkvétající lotos“, viz kapitola 3.1.1, kde vedle sebe stojí odkvétající a doposud nerozkvetlé lotosy.) Autor tímto způsobem pozoruje neustávající koloběh života a přírodního řádu. Jistý kontrast se nachází také v posledním dvojverší; spojení ve třetí verši „nemít co na práci“ *čchüan-wu š' 全無事* stojí v kontrastu se slovem „pilný, zaneprázdněný“ *mang 忙* v posledním verši. Numerativy *ke-ke 個個* se do češtiny dají přeložit jen poněkud neobratně jako „každé jedno (kuřátko)“. Použitím těchto numerativů ve spojení s adjektivem „zaneprázdněný“ pro popis kuřátek se vytváří až téměř ironický a komický obraz, evokující kuřátka pobíhající tam a zpátky bez zřejmého důvodu. Autor v tomto verši vyjádřil radost, kterou mu tento pohled způsobuje a sdílí se čtenářem téměř otcovskou lásku, kterou k těmto mlád'atům cítí.

Podobné vyznění obsahuje nápis na obraze „Kuřátka“ (příloha 7), ve kterém stojí: „Bezstarostně pípají a ráda se perou, což vposledku není dobré znamení. To jsou moje stará slova.“ (Pejčochová 2008: 204) Řeč je o několika kuřátkách, která utekla z otevřené klece. Autor skrze obraz sdílí svůj humorně moralizující komentář, kterým dává najevo, že již dobře zná nezbedné chování kuřat. Zároveň z něj ale vyplývá blízký vztah, který k nim chová. Je zajímavé, že báseň „Výhonky tara a kuřátka“ je v úplnosti zapsána v nápisu na obraze, který byl nabídnut v aukci v Tchien-ťinu roku 2019.¹⁴ Obraz zachycuje malá kuřátka stojící pod velkými listy tara, čímž se zvýrazňuje kontrast mezi mládím kuřátek a stářím žloutnoucích listů. Obraz bohužel není datován, dá se však předpokládat, že nejdříve byla napsána báseň, kterou autor posléze využil na vhodný obraz. Báseň pochází ze sešitu, do kterého mistr psal v letech 1924–1925.

¹⁴ Fotografie obrazu je dostupná na: <https://www.artfoxlive.com/product/2641174.html> (navštíveno 6. 6. 2022).

3.2.2 Přátelé a návštěvy

Během svého života v Pekingu si Čchi udělal mnoho přátel. S jeho věkem rostl i jeho věhlas a brzy Čchia v ateliéru navštěvovali nejen jeho přátelé, ale také různí obdivovatelé čínské tušové malby. Dokonce i mezi Čechy se najdou jedinci, kteří za slavným mistrem zavítali. Mezi takové patří například Adolf Hoffmeister, známý umělec a spisovatel, nebo již zmíněný Vojtěch Chytil. V následující básni je zachycen příchod jedné z mnoha takových návštěv ještě před přestěhováním se do Pekingu.

Na malou zahrádku přišli hosté (Siao jüan kche č' 小園客至)

經營身世合長嗟，	Vést život je vcelku dlouhým povzdechem,
舊友相逢強自誇。	potkám starého přítele a nutím se do sebechvály.
夜讀百篇慚造士，	Po večerech čtu stovky děl [abych se] zahanben stal učencem,
春耕三畝亦農家。	[ale] na jaře orám tři <i>mu</i> pole, [protože] jsem také rolníkem.
筠籃沾露挑新筍，	Bambusový košík navlhnul rosou při sbírání čerstvých bambusových výhonků,
爐火和烟煮苦茶。	na ohni v kamnech se v kouři vaří hořký čaj.
肯共主人風味薄，	Jste-li ochotni s hostitelem sdílet tu mdlou chuť,
諸君小住看梨花。	pánové, zůstaňte chvíli, popatřete na květy hrušně.

Autor se na začátku básně svěřuje, že ačkoliv se zrovna nemá nejlépe, když potká přítele, na nic si nestěžuje, a naopak se přemůže k sebechvále. V následujícím dvojverší vysvětluje, proč mu život připadne těžký; snaží se o vzdělání, ale zároveň se musí starat o pole. V posledních čtyřech verších čtenáři objasňuje situaci, během které přišli hosté. Z předchozího verše je známo, že je jaro, a použitím slova „rosa“ *lu* 露 se završuje zachycení atmosféry svěžího jarního rána, během kterého šel na zahradu sbírat bambusové výhonky. Jak je možno předpokládat z názvu básně, na zahradu přišli hosté. Příhodně se na kamnech vaří čaj, který hostům může nabídnout. Autor ale hosty také pozve na pokochání se květy hrušně, které jsou podle jeho úsudku dokonalejší než nezáživná chuť jeho skromného čaje. Pravděpodobně na popud této básně byl namalován obraz „Bambusové výhonky“ (příloha 8), na kterém je vyobrazena motyka a košík s právě sesbíranými výhonky. Na pravém okraji malby stojí nápis obsahující pátý

verš básně („bambusový košík navlhnul rosou při sbírání čerstvých bambusových výhonků“), doplněný o vysvětlení, že se jedná o „pátý verš z básně „Na malou zahrádku přišli hosté““ (Pejčochová 2008: 270). Bylo by zajímavé porovnat zážitek diváka z pozorování obrazu samotného, se zážitkem diváka, který by obraz shlédl po přečtení básně v jejím úplném znění. Hoffmeister (1959: 37) vznik obrazu datuje do let 1945–1947, báseň ale pochází ze sešitu, který byl napsán již v letech 1916–1917. Tento časový rozdíl mezi vznikem básně a malby není ojedinělým případem, a je na místě si uvědomit, že báseň s největší pravděpodobností předcházela obrazu.

S tématem návštěv úzce souvisejí blahopřejné motivy, které jsou v malířském díle velmi časté. Na obraze „Granátová jablka“ (příloha 9) je například vidět nápis v pečetním písmu přející „Mnoho synů“ (tuo c' 多子), a granátová jablka, která svým množstvím semínek symbolizují plodnost (Pejčochová 2008: 286). Pokud někdo přišel sledovat mistra při práci, často odcházel obdarován obrazem s blahopřejnou symbolikou a nápisem s věnováním. Taková tematika se najde i v básních samotných. Je možné, že Čchi takovou báseň později použil jako nápis na obraz (podobně, jako to bylo s předchozí básní „Na malou zahrádku přišli hosté“). Následující čtyřverší může být chápáno jako báseň přející dlouhověkost:

Na obraz borovice (*Tchi chua sung* 題畫松)

虬枝倒影蛇飛地,	Stíny zkroucených (dračích) větví [jako] had vrhají se na zem,
曲幹橫空龍上天。	prohnutý kmen se pne do prostoru [jako] drak stoupající do nebes.
向後有人傾百貫,	V budoucnu budou lidé mít ve zvyku tudy stokrát projít,
三千乙丑太平年。	v příštím tisíciletí bude rok <i>i-čchou</i> rokem míru.

První dva verše zachycují rafinované obdivování růstu borovice. Znak *čchiou* 虬 je označení pro draka, který je stočený, zkroucený a různě zvlňný. Odtud pochází přenesený význam slova, které se stává adjektivem, a znamená „zkroucený, kudrnatý, zatočený“. Autor tímto způsobem popsal kroučící se větve, a zároveň ve čtenáři evokoval obraz draka. Pomocí radikálu *čchung* 虫 přechází k obrazu hada (še 蛇), který tvoří stín dračích větví. První znak *čchiou* 虬 také propojuje

první verš s druhým, ve kterém se nachází další znak označující draka (*lung* 龍). Tento drak nepopisuje větve, ale kmen stromu. Kmen se ze země pne do nebe jako drak těsně před vzlétnutím. Vzhledem k paralelismu těchto dvou veršů (např. země *ti* 地 na konci prvního verše a nebe *tchien* 天 na konci druhého verše) se nabízí další význam znaku *čchiou* 虬, a to „dráče s růžky“. Vznikla by tak paralela mezi větvemi připomínající malé dráčky a kmenem, který se podobá velkému draku. Z toho by vyplývalo připodobnění borovice k obrazu vzlétajícího draka, kolem kterého se motají malá dráčata.

V posledních dvou verších básně se autor dostává k samotnému přání. Borovice je v čínské kultuře symbolem dlouhověkosti, na což autor odkázal ve třetím verši. Naznačuje v něm, že až tím stejným místem v budoucnu budou lidé procházet, borovice tam stále bude. Dalo by se tedy předpokládat, že báseň je blahopřání někomu k dlouhověkosti. Ve čtvrtém verši se toto přání završuje prohlášením, že za několik desítek let nastane rok míru (čímž také naznačuje, že díky dlouhověkosti se dotyčný tohoto roku dočká). Číslovka „tři tisíce“ *san-čchien* 三千 by zde mohla odkazovat na příští tisíciletí (*ti san čchien-nien* 第三千年), tj. roky 2000–2999. Ve spojení s rokem *i-čhou* 乙丑 by mohl být myšlen rok 2045 nebo každý šedesátý rok poté, až do roku 2945. Zjednodušeně však poslední verš může být chápán jako přání míru do příštího tisíciletí. Báseň pochází ze sešitu, který byl napsán v letech 1924–1925. Rok *i-čhou* 乙丑 zmíněný v posledním verši by zároveň mohl být chápán jako datace básně do roku 1925.

Zhruba ve stejném období, ze kterého pochází báseň, pravděpodobně vznikla i malba „Borovice“ (příloha [10](#)). Pejčochová (2008: 184) dílo zařazuje do první poloviny 20. let. Stojí za povšimnutí, že Čchi v nápise na obraze, stejně jako v básni, také použil připodobnění k draku: „Ponořen do proudu (větví) ve stínu borovice pozoruji převalující se draky.“ Srovnávání borovice s drakem má v Číně svou tradici. Jeden ze starších výskytů se nachází v důležité esejí malíře a teoretika Ťing Chaoa 荆浩 (cca 850–911). V jeho díle *Zápisky o umění štětce* (*Pi-fa ti* 筆法記) vypravěč zabloudil mezi letité borovice a potkal starce, který mu představil základy malířství (zjednodušeně řečeno zdůraznil důležitost vystižení živosti či duchovní podstaty). Pozornost vypravěče se ze začátku eseje zaměří na popis největší borovice, jejíž „kmen se kroutil vzhůru do prázdne, připomínaje tak

ty mladé statné draky sápadající se po Mléčné dráze.“ (Král 2016: 36) Další přirovnání k draku se nachází také v závěru tohoto spisu v básni „Óda na starou borovici“: „Baldachýn z jehličí otvírá si, větve jak černí šupinatí draci, (...)“ (Král 2016: 40). Munakata (1974: 18) připomíná, že asociace borovice a draka je častá také v poezii dynastií Tchang a Sung. Pokud divák nezná tyto souvislosti, jen stěží pochopí nápis na obraze. Pomocí básně je však již možné se dobrat zamýšleného významu nápisu.

Podle některých záznamů Čchi Paj-š'ova malba „Borovice“ tvoří jednu ze čtyř maleb v cyklu ročních období, ve kterém zastupuje zimu (Pejčochová 2008: 184). Borovice je vnímána jako vzor síly a výdrže. Díky těmto vlastnostem dokáže přestát zimu, a proto ji také autor využil ve své malbě čtvrtého ročního období. Z toho důvodu také borovice symbolizuje výše zmíněnou dlouhověkost. Dochovaly se navíc malby borovic, na kterých Čchi pečetními znaky explicitně vyjádřil přání dlouhověkosti (viz Wang Ming-ming 2015: 86 a 92).

3.2.3 Radostné vzpomínky

Jak již bylo naznačeno v úvodu této práce, Čchi se ve svých vzpomínkách rád vracel do minulosti. S oblibou vzpomínal na své dětství prožité na venkově. Blízkost přírody byla jednou z výhod venkova, která Čchioví v Pekingu chyběla. Proto v duchu cestoval zpátky do svého rodného kraje a vypůjčoval si náměty pro svou tvorbu. Výsledkem takové reminiscence je například následující báseň, ve které se autor vrací do dětství.

Vistárie (*Tcheng chua* 藤花)

兒時牛背留,	Jako malý jsem se vozíval na hřbetu buvola,
歸去吹斜陽。	při návratu domů na mě [úkosem] svítilo zapadající slunce.
三里壕邊路,	Tři li [podél] příkopu u cesty,
藤花亂散香。	z květů vistárie neuspořádaně sálala vůně.

Činnost mladého umělce popsaná v prvním verši je dokonale vyobrazena na malbě „Pouštění draka“ (příloha 11), kde chlapeček v červeném šatu leží na hřbetu buvola. (Obraz bude podrobněji popsán v kapitole 3.3.1.) Jak je známo z různých zpracování Čchi Paj-š'ova života, tato aktivita odkazuje na čas, kdy

Čchiovi bylo asi 6 let, a protože byl příliš slabý a často churavý, místo těžké práce na poli mu bylo přiděleno starání se o buvoly. S nimi chodíval daleko od domu, a zatímco se buvoli pásli, Čchi pozoroval přírodu kolem sebe. Často se prý vracíval až za západu slunce. Někdy údajně buvolovi za rohy zavěsil tašku s knížkami, které si posléze četl vleže na hřbetu zvířete (Lang Šao-t'ün 1997: 283). Z posledních dvou veršů této básně lze poznat, jak rád měl toto životní období, a s jakou oblibou na něj vzpomíná, když si pamatuje každý detail, dokonce i vůni květů u cesty. Vistárie je další rostlinou Čchiova repertoáru, kterou několikrát znázornil jak v malbách, tak v poezii. Další milá vzpomínka je sdílena v následujícím sedmislabičném čtyřverší:

Kuřátka a krevety (Čchu-t'i lao sia 雛雞老蝦)

記得門前看小溪， Pamatuji si, jak jsem se ze dveří díval na malou říčku,
水清溪底却無泥。 voda byla čistá, na dně říčky nebylo bláto.
斜陽時候蝦成躋， Když se slunce klonilo k západu, krevety vyplavaly
[k hladině],
羨殺群雛岸上雞。 k smrti záviděly skupince kuřátek slepice na břehu.

Autor v této básni vzpomíná na svůj rodný kraj. Okolí Siang-tchanu je vodnaté, na což Čchi ve své tvorbě často naráží. V básni „Vzpomínka na otce“, kterou přeložil Josef Hejzlar ve sbírce *Verše od bazénu spadlé hvězdy*, Čchi vypráví, jak si koupal nohy v rybníčku u domu, a najednou ucítil bolest, jako by ho „do nohou tisíc jehel bodalo“; to ho krevety kousaly do nohou. Domu Čchiovy rodiny se říkalo „Hvězdný bazén“ (*Sing tchang* 星塘), což odkazovalo na rybníčky a potůčky v blízkosti domu. Čchi ve své poezii k místu odkazuje jako na „Starý dům u hvězdného bazénu“ *Sing tchang lao wu* 星塘老屋. Odtud pochází název přeložené sbírky *Verše od bazénu spadlé hvězdy*. Krevety tedy pro Čchia nejsou jen náhodným živočichem, kterého se umělec rozhodl opakovaně malovat, ale obsahují v sobě vzpomínku na dětství.

Obraznost básně „Kuřátka a krevety“ se podobá obrazu „Krevety“ (příloha 12), v jehož nápisu stojí: „Půl rybníka rákosí a travin, voda je průzračně čistá.“ Z průzračnosti vody vyplývá, že bylo možné zahlédnout krevety, proto jsou předmětem malby. Podobně je popsána čistá voda ve druhém verši básně

a krevety jsou proto protagonisty i zde. Zajímavé je, že ač Čchia krevety doprovázely už od mládí, do jeho poezie vstoupily až ve 20. letech. Podle všeho je právě tato báseň první básní v dochovaných rukopisech, ve které se vyskytuje slovo *sia* 蝦 („kreveta“). Podle Lang Šao-t'üna (1997: 223) se však Čchi krevetám v malbě věnoval již v mládí. Jako nejranější časový údaj Lang Šao-t'ün uvádí období zhruba 40. roku Čchiova života (začátek 20. století), kdy kopíroval obrazy krevet starých mistrů. Od té doby se svou tvorbou snažil neustále zdokonalovat a zachycovat věrohodněji jak vnější, tak „vnitřní“ vzhled krevet (viz kapitola [2.2](#)).

Na všechny otázky položené v této kapitole by bylo možné odpovědět jediným slovem: příroda. Přírodu si autor spojuje s radostí, nalézá v ní potěšení a uspokojení, a je společná pro jeho poezii a malbu. Přírodou se rozumí zvířata (např. kuřátka, buvoli, krevety) či rostliny (např. taro, lotos, borovice). Protože Čchi namaloval mnoho děl s těmito motivy, je poměrně jednoduché k básni přiřadit vhodnou paralelu v malbě. V množství obrazů proto důležitou roli hrají nápisy na obrazech, které upřesňují význam obrazu a pomocí vhodné básně je možné nápisu a malbě porozumět a propojit si ji s konkrétní autorovou představou či vzpomínkou.

3.3 Pohled na svět

Jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách, Čchi nebyl zcela bez vlastních názorů, jak se někteří lidé domnívají, což dokazuje opakované odmítání nabídek na placené pracovní pozice, a především jeho tvorba samotná. Následující tematické okruhy představí několik děl, ze kterých je možné vyčíst určité autorovy myšlenky. Dvě podkapitoly se pokusí naznačit, jaké názory v autorově díle dominují, a jakým způsobem je autor sdílí. Jako otázka se nabízí, zda i tato tematika je zastoupena v autorových malbách, a pokud ano, v čem se liší od děl představených v předchozích kapitolách.

3.3.1 Kritika systému

První tematický okruh se zaměřuje na kritiku státních zaměstnanců. Čchi Paj-š' ův odpor k politikům je částečně vysvětlen v části sešitu „Paj-š' ovy básně“ z let 1931–1932. V tomto úseku rukopisu Čchi vypráví o svém dědečkovi a na závěr sdílí, co jemu a jeho bratru dědeček kladl na srdce předtím, než zemřel roku 1874:

„Až z vás bratru budou dospělí, musíte se dívat vpřed, netíhnout k politickým stranám, nebýt lupiči, nestat se úředníky.“ Čchi za citací dědečka ještě dodává, že jeho přání vždy plnil, a zápis datoval rokem 1931 (a naznačil, že si tato slova celá ta léta pamatoval) (Čchi Paj-š' 2013b: 439). Tento záznam je důležitý, protože ukazuje, že Čchiův postoj nebyl pouhým přechodným obdobím, ale že je to hluboce zakořeněný názor, se kterým vyrůstal (když dědeček zemřel, Čchiovi bylo 10 let). Také se tím vysvětluje, že tento názor Čchi hájil nehledě na dobovou politickou situaci či politický režim. Čína si za Čchiova života prošla velkými změnami, neměnnost autorova názoru však vyjadřuje, že lidé jsou pořád stejní. Stojí také za povšimnutí, v jakém pořadí jsou zákazy v dědečkově přímé řeči vyjmenovány: výčet vygradoval úředníky, což znamená, že v očích dědečka jsou úředníci ještě horší než lupiči.

V tomto duchu byl namalován obraz „Spící lupič“ (příloha 13), který zachycuje muže spícího na sudu vína. Jiné obrazy s podobným námětem nesou nápis, který vysvětluje, že jde o ministerského předsedu, který se vrátil k životu na vesnici a v kapse neměl ani měďák. Aby si zachoval tvář, stal se lupičem. Na tomto obraze tedy vidíme bývalého ministra, který ukradl sud vína, ale na místě se jím opil a usnul, a záhy byl dopaden (Pejčochová 2008: 256). Autor se tím vysmívá bývalému ministrovi, který je v jeho očích tak neschopný, že ani sud vína nedokázal bez postihu ukrást. Podobné vyznění obsahuje třetí verš následujícího čtyřverší:

Taro (Jü 芋)

芋魁南地大如盆，	Největší listy tara jsou v jižních zemích velké jako talíře,
一丈青苗香滿園。	vůně jednoho čangu zelených výhonků zaplní celou zahradu.
宰相既無才幹絕，	Když první ministr nemá žádné nadání a schopností se mu nedostává,
老僧分食與何人。	s kým se má starý mnich podělit o jídlo?

Kritika se nachází ve třetím verši, kde autor otevřeně prohlašuje, že první ministr je neschopný. Báseň pochází ze sešitu, který byl napsán v letech 1924–1925. Tyto roky spadají do období Pej-jangských militaristů, které trvalo od roku 1916 (smrt

Jüan Š'-kchaje) do roku 1927 (sjednocení Číny pod vládou Kuomintangu). Pokud by báseň byla o soudobé situaci a politické scéně, mohla by odkazovat k Pekingskému převratu roku 1924, kdy Feng Jü-siang 馮玉祥 (1882–1948) se svým vojskem ovládl Peking a svrhl prezidenta Cchao Kchuna 曹錕 (1862–1938). Díky tomuto převratu vyhrála Feng-tchienská frakce nad Č'-liskou a prezidentem se stal konzervativní a pro-japonský Tuan Čchi-žuej 段祺瑞 (1865–1936). Do této chvíle byl ve vládě Cchao Kchuna premiérem (nebo prvním ministrem) Chuang Fu 黃郛 (1880–1936). Před převratem se na křesle premiéra rychle vystřídal několik jedinců; během roku 1924 Čína vystřídala hned čtyři premiéry. Po převratu se však funkce premiéra zrušila a zavedla se znovu až o rok později.

Autor básně tedy možná kritizuje toto divoké období, během kterého Čína neměla žádného stálého vůdce, a o těch několika nejviditelnějších jedincích se nedalo říct, že by byli vzorem pro společnost. Přijetím této interpretace by pak chvála jihočínských listů tara na začátku básně mohla symbolizovat autorovo přání být během těchto nepokojů na jihu země, jejímiž oblastmi opakovaně cestoval na začátku století. Interpretace je ovšem nepřesná v jednom bodě, a to že „první ministr“ *caj-siang* 宰相 je označení vztahující se k císařské Číně. Je ale možné, že Čchi po pádu císařství (1911) neměnil svůj „slovníček pojmů“ a zůstával u starých označení. Podporuje to také poznámka k básni bez názvu, která bude rozebrána v kapitole [3.3.2](#). V poznámce Čchi popisuje militaristickou situaci v okolí Pekingu. Je to ukazatel, že se Čchi nevyhýbal komentování aktuální situace, a že také báseň „Taro“ může být situována do konkrétního období. Je však také možné, že se báseň na žádnou konkrétní osobu nebo období nevztahuje. Autor v nápise na obraze „Spící lupič“, stejně jako v básni „Taro“, využívá slovo *caj-siang* 宰相, kterým označuje ministra. Je proto možné, že v básni tímto označením nemá na mysli žádného konkrétního prvního ministra, ale obecně jakéhokoliv ministerského předsedu.

V posledním verši autor zmiňuje „starého mnicha“. Mohlo by to být označení jeho samotného; vodítkem je obraz „Svátek středu podzimu“ ve sbírce Národní galerie v Praze, na kterém autor použil pečeť „V minulém životě mnich tlukoucí do zvonu“. Jak je možné vyvodit také z raných obrazů buddhistických postav,

Čchi měl k buddhismu myšlenkově blízko (Pejčochová 2008: 264). Označení v pečetí sebe samého jako mnicha tedy naznačuje tuto jeho inklinaci, a proto je také možné, že starým mnichem v básni je taktéž autor sám. Čtvrtý verš by tedy popisoval jeho situaci v neklidném Pekingu, kde nemá moc jídla a přemýšlí, s kým se o tu trošku, kterou má, podělí. Proto opěvuje taro rostoucí na jihu, protože jeho listy jsou velké a dalo by se z nich připravit mnoho různých pokrmů. Je také zajímavé, že báseň je v úplném znění zaznamenána v nápise na obraze zobrazující velké listy tara, který byl nabídnut v hongkongské aukci roku 2012.¹⁵

Výsměšné vyznění podobné výše uvedeným příkladům má také následující sedmislabičné čtyřverší z let 1916–1917:

Na jaře [pouštím] papírového draka z přístavní hráze (Čchun wu č' jüan 春塢紙鳶)

仰觀萬丈落儒冠,	Zvedají zrak k desetitisícisáhovým výšinám, až jim spadla úřednická čapka,
一綫欲無雲際寒。	provázek právě zmizel v chladu oblačných výšin.
不見木鳶天上去,	Nevidí dřevěného draka, který vystoupal na nebesa,
諸君塵世未曾看。	to jste, pánové, v tomto světském životě ještě nikdy neviděli.

Báseň je výsměchem úředníkům, kteří se i přes své vzdělání podivují nad drakem, kterého vynesl vítr. Zajímavostí je, že tyto verše se nacházejí v nápise na obraze „Pouštění draka“ (příloha 11) z přelomu 20. a 30. let minulého století. V několika znacích se však verše básně liší, autor se zřejmě rozhodl své dílo obměnit či vylepšit. Největší změna nastala ve třetím verši, kde je pozměněn význam. Místo znaků *jü wu* 欲無 (zde překládané jako „právě zmizet“) je na obraze sloveso *chuan-si* 歡喜 („užívat si“).¹⁶ Tato báseň je také přeložena ve sbírce *Verše od bazénu spadlé hvězdy*, protože je však značně přebásněná, není rozpoznatelné,

¹⁵ Fotografie tohoto obrazu je dostupná na: <https://www.artlnk.com/374200.html> (navštíveno 6. 6. 2022).

¹⁶ Pro srovnání je zde uvedena báseň na obraze a překlad Michaely Pejčochové (2008: 212):
 仰看萬丈落儒冠, Zakláním hlavu a dívám se deset tisíc sáhů vysoko, až mi spadla úřednická čapka.
 一綫歡喜雲際寒。 Stačí jedna nitka a užívám si chladu oblačných výšin.
 不見木鳶天上去, Nevidím draka, vystoupal na nebesa.
 諸君塵世未法看。 Ani vy, urození pánové, jste ho z prachu tohoto světa nemohli spatřit.

ze které verze básně překladatel vycházel.¹⁷ Podstatné však je, že obě verze a publikované překlady se shodují ve výsměšném tónu. Za zmínku stojí mistrné provedení obrazu „Pouštění draka“, na kterém je vyobrazen chlapec v červeném šatu, který leží na hřbetu buvola a pouští papírového draka. Obdivuhodná je linka mezi chlapcem a drakem představující provázek, která je v rozsahu kolem 130 centimetrů na výšku nepřerušena a ve všech bodech stejně tenká.

Kromě těchto ukázek je možné umělcovu nechuť ke státní správě odvodit také z jistých údajů o jeho životě. Jedním takovým je odmítnutí doporučení do císařských dílen císařovny Cch'-si 慈禧 (roku 1903), a dalším je minimálně dvojitě odmítnutí nabídky pozice v úřadu (nejdříve roku 1903, potom roku 1909) (Pejčochová 2008: 138; Lang Šao-t'ün 1997: 285 a 286). Jak je vidno především z básně „Taro“, tento tematický okruh úzce souvisí s následující podkapitolou.

3.3.2 Kritika válek

Tato podkapitola se od předchozí liší převážně v tom, že její téma již není bráno s humorem, ale s naprostou vážností, což v kontrastu s předchozími odlehčenými básněmi zvýrazňuje, jak bylo téma válek pro Čchi Paj-š' e důležité. Jako příklad je zde uvedena následující báseň bez názvu s poznámkou:

七月玄蟬如敗葉， V sedmém měsíci tmavá cikáda [vypadá] jako seschlý list,
六軍金鼓類秋砧。 zlaté bubny šesti armád zní jako když se na podzim otlouká
prádlo.

飛車親遇燕臺戰， Rychlé vozy milostivého císaře bojují u Jen-tchaje,¹⁸
滿地弦歌故國心。 zemi naplňují [zvuky] strun a písně, jež jsou srdcem dávné
říše.

(余陰曆五月十二日到京，適有戰事，廿日避兵天津。火車過萬莊，正遇交戰。車不能停，從彈雨中衝去也。) ¹⁹

¹⁷ Pro srovnání je zde uveden překlad Josefa Hejzlara (Čchi Paj-š' 2002: 57):
Padají čepce učencům, jak zvedají učené hlavy k tisícisáhovým výšinám.
Tam na chladné hranici mraků není ani zdání po nějakém provázku.
Ani jste nepostřehli, jak dráče z papíru a dřeva prudce k nebi vzlétlo...
Ne, ne, vážení, to jste ve svém pozemském životě ještě nikdy neviděli.

¹⁸ Název Jen-tchaj odkazuje k místu, jehož ruiny se nacházejí v jižní části dnešního Pekingu.

¹⁹ Jak již bylo zmíněno v úvodu k této kapitole, sešit „Básně Starého okřehku“, který časově navazuje na „Básně Starce okřehku“, tzn., že vznikl v letech 1920–1921, obsahuje básně, které Čchi Paj-š' zapsal do předchozího sešitu. Některé básně jsou v mladším sešitu mírně poupravené, což se týká také této básně. Podle pekingského vydání rukopisu dochází ke změně v jednom

(Když jsem dvanáctého dne pátého měsíce lunárního kalendáře dorazil do Peking, právě probíhaly boje, dvacátého dne jsem před vojskem prohl do Tchien-t'inu. Když vlak projížděl Wan-čuangem, zrovna se ocitl uprostřed bitvy. Vlak nemohl zastavit, projel přímo deštěm střel.)²⁰

Báseň pochází ze sešitu „Básně Starce okřehku“, který byl napsán v letech 1917–1918. Poznámka k básni vysvětluje, na co autor ve verších naráží. Jedná se o rok 1917,²¹ kdy se Čchi rozhodl opustit svůj domov a přestěhovat se do Peking. Hned po týdnů však musel utéct z Peking do Tchien-t'inu před boji, které tam zrovna probíhaly mezi severními militaristy.²² Díky poznámce je tedy snadnější básni porozumět; tmavá cikáda podobající se seschlému listu je metaforou smrti, která během tohoto období zajisté často hrozila. Cikáda je totiž v tradičním malířství představována jako tvor, kterého v nejbližší době čeká smrt a je si toho vědom (Pejčochová 2008: 152). Ví totiž, že se blíží podzim, a že zimu už nepřežije. Tuto skutečnost podporuje zmínka sedmého měsíce v úvodu básně, neboť tento měsíc v Číně značí začátek podzimu.²³ Druhý verš je ironický komentář situace, v němž autor zesměšňuje válečné bubnování, když ho přirovná k praní prádla otloukáním o kameny pomocí tlouků. Slovo *sien-ke* 弦歌 v posledním verši v dalším významu znamená vzdělávat lid v konfuciánských hodnotách pomocí hudby. Pokud je celý verš myšlen ironicky, mohl by být kritikou společnosti (nebo spíše militaristů a jejich vojsk), která není vzdělaná, nepoučila se z minulosti, a dochází proto k dalšímu krveprolití.

Podobné, možná o trochu temnější vyznění, má jeden z delších básnických útvarů Čchiový tvorby:

znaku, místo znaku *jü* 遇 je v novější verzi znak *kuo* 過. Domnívám se však, že se jedná o chybu v přepisu, v rukopisu samotném se konkrétní znak podobá spíše původnímu znaku *jü* 遇. K několika změnám dochází v poznámce k básni, nijak se však nemění její význam a pro účely této práce tedy úpravy nejsou podstatné. (Mladší báseň se nachází v Čchi Paj-š' 2013a: 206–207.)

²⁰ Poznámku k básni také přeložil Hejzlar (1970: 47–48).

²¹ Podle uvedeného data v poznámce k básni (dvanáctý den pátého měsíce lunárního kalendáře) se jedná o 30. června (gregoriánského kalendáře).

²² Podle Lang Šao-t'üna (1997: 287) se tento konkrétní konflikt týkal pokusu o obnovení císařství (označovaný jako Čang Šün fu-pi 張勳復辟). Konflikt vznikl mezi armádou Tuan Čchi-žueje 段祺瑞 a Čang Süna 張勳. Protože se Tuan nepohodl s tehdejší prezidentem Li Jüan-chungem 黎元洪, ohlásil svou samostatnost od vlády. Čang v reakci obsadil Peking a pokusil se obnovit mandžuské císařství.

²³ V lunisolárním kalendáři sedmý měsíc roku 1917 začínal 18. srpna.

Devátého dne jsme s Li Sung-kuangem večer hleděli do dálky z ruin hradeb u Süan-wu-men (T'iou ž', Süan-wu-men fej-čcheng-šang jü Li Sung-kuang wan tchiao 九日，宣武門廢城上與黎松廣晚眺)

鴉鳥半林如亂陣， Vrány po celém lese [vypadají] jako zmatečné řady vojenských vozů,
衰柳枯槐繞淡烟。 kolem slábnoucí vrby a schnoucího jerlínu se točí slabý kouř.
隱隱西山隔暮烟， Nezřetelné západní hory odděluje večerní opar,
落霞一角欲燒天。 růžek červánků se chystá podpálit nebe.
杞人堪笑君休肖， Lidé z Čchi se vám můžou smát, pane, že zůstáváte v klidu,
最好長安一醉眠。 nejlepší bude se v Čchang-anu opít a usnout.
東望村烟疑戰雲， [Když] pohlédnu k východu, [vidím] vesnici v oparu a mračna s předzvěstí války,
京華黯淡欲黃昏。 v pochmurném hlavním městě se právě stmívá.
愁人城上餘霜草， Obávajících se lidí na hradbách je více, než [stébel] přemrzlé trávy,
猶有寒蛩唧唧聞。 a přesto je [uprostřed] mrazu slyšet cvrkot cvrčků.
百尺堅城賣斷磚， Sto stop cihel pevných hradeb je rozprodaných a rozbitých,
西河楊柳繞荒烟。 vrba u západní řeky opuštěně vrávorá v oparu.
綠槐夾道忽黃葉， Zelený jerlín po stranách cesty má najednou žluté listy,
四野蕭條景物衰。 okolí je bezútěšné, krajina upadá.
城下揚塵快車馬， Pod městskými hradbami víří prach rychlé vozy a koně,
不知秋氣逼人來。 nevím, jestli se v podzimní náladě bude lid obtěžovat přijít.

Báseň pravděpodobně pochází z roku 1931.²⁴ Touto dobou se v Mandžusku vyostřovaly vztahy mezi Čínou a Japonskem, což 18. září téhož roku vyvrcholilo Mukdenským incidentem. Od roku 1927, kdy Čankajšek násilně ukončil společenství s komunisty, také probíhala občanská válka mezi Kuomintangem a Komunistickou stranou. Autor v této básni zjevně popisuje nešťastnou situaci své země. Napětí, které zřejmě pociťuje z dobové atmosféry, se mu podařilo vyjádřit v básni, která jako by popisovala „klid před bouří“ nebo podzim před příchodem kruté zimy.

²⁴ Sešit, do kterého je báseň zapsána, je datován roky 1926–1931. Ač tato báseň není přesně datovaná, v básni předcházející tuto o dvě stránky je použito datum: „čtvrtý měsíc roku *sin-wei*“ (tj. 1931).

Čchi-žen 杞人 v pátém verši odkazuje na pověst *Čchi-žen jou tchien* 杞人憂天 [Člověk z Čchi se obává, že spadnou nebesa] od taoistického autora Lie C'ho, který žil v období válčících států. Pověst si utahuje z lidí, kteří se přehnaně strachují.²⁵ Navazující verš je pravděpodobně odkazem na Tu Fua a jeho báseň „Píseň o Osmi nesmrtelných v pití“, ve které píše: „Li Po, ten vypije jedno tou vína a sto básní složí; V krčmě na čchanganském tržišti klímá a usíná.“ (Li Po 2018: 227) Třetí dvojverší v Čchi Paj-š'ově básni proto zachycuje klid a vyrovnanost jistého pána (možná samotného autora, možná jeho přítele Li Sungkuanga, se kterým rozjímá na hradbě), který se nehodlá strachovat a raději si bude užívat života (psát básně a pít alkohol). Stojí však v kontrastu se strachujícími se obyvateli, kterých je „více, než stébel přemrzlé trávy“ (devátý verš). Důležitý je desátý verš, ve kterém píše, že je ještě možné slyšet cvrčky cvrkat. Cvrček má podobnou symboliku jako cikáda, což bylo rozebráno v souvislosti s předchozí básní, tedy že zimu nepřečká. V tomto verši však autor vyjadřuje známku naděje, protože cvrček navzdory mrazu dál cvrká. V posledním verši naopak sdílí své pochyby o ostatních, jejichž naděje (v podzimní náladě) nejspíše zemřela.

Stojí za povšimnutí, jakým způsobem je báseň vystavěná; je orámována obrazem vrby a jerlínu na začátku a na konci básně (druhý, dvanáctý a třináctý verš). Tyto verše přispívají k pesimistickému tónu, protože oba stromy jsou popsány jako zesláblé a schnoucí, což naznačuje, že se blíží jejich smrt. Také je v básni zachyceno plynutí času, a to pomocí červánků (ve čtvrtém verši), které evokují právě zapadlé slunce, a později stmíváním (v osmém verši), které naznačuje, že od západu slunce již uběhla nějaká doba a padá tma.

Báseň se opakuje v mladším sešitu, v posledním z pěti „Paj-š'ových básní“ z let 1930–1932. V tomto sešitu je značně zkrácená, z původních 16 veršů zbyla

²⁵ Čchi byl vazalský stát dynastie Čou s hlavním městem Jung-čchiou 雍丘, dnešní Kchaj-feng, Che-nan. Příběh je o dvou lidech z Čchi; jeden člověk se bojí, že spadne nebe, a bojí se do takové míry, že nespí a nejí. Druhý člověk začne mít starosti o tohoto člověka, a tak se ho pokouší uklidnit. Nejdříve ho přesvědčí, že nebe je jen vzduch, ve kterém se každý den pohybuje a který každý den dýchá. První člověk potom namítne, co když spadne slunce, měsíc a hvězdy? Druhý ho uklidní, že to jsou jen světélkující předměty ve vzduchu, které i kdyby spadly, člověku by neublížily. Strachujícího se člověka ještě napadne, co kdyby se propadla země? Druhý ho utěší, že země je jen nahromaděná hlína vyplňující každý dutý prostor, kam by se tedy propadla? Po této rozpravě se oba lidé z Čchi cítili šťastně. V původním čínském znění je příběh dostupný na: <https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%9E%E4%BA%BA%E5%BF%A7%E5%A4%A9/15849479> (navštíveno 17. 5. 2022).

polovina. Je v ní použito šest z původních veršů, které jsou mírně pozměněné, a dva verše jsou zcela nové. Opakující se dvojverší pochází ze střední části starší básně, jejich pořadí se však změnilo.²⁶ V novější básni dochází k několika změnám, z nichž dvě přispívají ke správné interpretaci básně. Jednou z nich je název básně, konkrétně ve jméně přítele, pomocí čehož je možné tuto osobu identifikovat. Místo posledního znaku jména (*kuang* 广) je použit znak *an* 安, což znamená, že se jedná o Čchi Paj-š'ova přítele Li Sung-ana (Lang Šao-t'ün jeho jméno píše se znakem *an* 安, tedy 黎松安), kterého zná snad od přelomu 19. a 20. století z „Básnického spolku pod horou Luo“. Zásadní změnou je doplnění básně poznámkou, ve které stojí: „V té době severovýchod (tj. Mandžusko) padl do rukou nepřátel, Čang Süe-liangova doktrína neobstála.“ Tato doplňující informace podporuje předchozí interpretaci, tedy že Čchi v básni opravdu komentuje situaci počátku 30. let.

Básně rozebrané v této kapitole pracují s řadou motivů, které lze často nalézt v Čchiových malbách: cikády, vrby, hory v oparu, zapadající slunce, alkohol..., avšak je těžké najít obraz, který by odpovídal atmosféře těchto básní. Čchi za svůj život namaloval tisíce obrazů, je tedy málo pravděpodobné, že by se v takovém počtu nenašel obraz, který by reprezentoval takto laděné básně nebo neobsahoval podobně vyznívající nápis.

Ve sbírce Národní galerie v Praze se nacházejí dvě malby datované rokem 1931 (ve stejném roce pravděpodobně vznikla báseň). Jeden nese název „Návrat mezi hory a borovice“ čímž odkazuje na krajinu autorova dětství a vyobrazuje dítě běžící v ústrety člověku, který je téměř zahalen borovicemi

²⁶ Zde je pro úplnost uvedena novější verze básně (Čchi Paj-š' 2013b: 474–475) společně s pracovním překladem:

九日與黎松龔登高于宣武門城上	Devátého dne jsme s Li Sung-anem vylezli na hradby Süan-wu-men
百尺城門賣斷磚，西河垂柳繞荒烟。	Sto stop městské brány je rozprodáných a rozbitých, vrba u západní řeky opuštěně vrávorá v oparu.
莫愁天倒無撐著，猶峙西山在眼前。	Nestrachujte se, že nebe, které není podepřené, spadne, stále máme před očima vrcholky západních hor.
東望炊烟疑戰雲，西南黯淡欲黄昏。	[Když] pohlédnu k východu, [vidím] kouř z kuchyňských komínů s předzvěstí války, na pochmurném jihozápadě se právě stmívá.
愁人城上餘衰草，猶有蟲聲唧唧聞。	Obávajících se lidí na hradbách je více, než [stébel] přemrzlé trávy, a přesto je slyšet cvrkot hmyzu.
(其時東北失守，張學良主義無抵抗。)	(V té době severovýchod padl do rukou nepřátel, Čang Süe-liangova doktrína neobstála.)

(Pejčochová 2008: 238–239).²⁷ Druhý obraz, který je mladší o několik měsíců, zachycuje kuřátka pod květy magnolie a nese nápis „Bydlím na západ od brány Süan-wu, usídlil jsem se pod magnolií. Co bych celé dny dělal? Ve volných chvílích maluji kuřátka.“ (Pejčochová 2008: 242–243) Brána Süan-wu je tatáž, na jejichž ruinách podle názvu básně sedí dva muži a hledí do dálky. Tyto dva obrazy naznačují, že ač ve stejném období napsal poměrně smutnou báseň, která jistě není jediná svého druhu, ve svém malířství prchal před nešťastnou realitou a věnoval se, v těchto dvou případech, svým vzpomínkám na dětství nebo oblíbeným kuřátkům.

Jako obrazoví reprezentanti Čchiový protiválečné poezie by mohly být připomenuty jeho malby mírových holubů či holubic. V 50. letech se rozšířilo použití motivu holubice jako symbol míru, a také Čchi Paj-š' je v tomto duchu začal malovat. Například roku 2009 byl v čínské aukci dražen obraz s názvem „Holubice míru“.²⁸ Tato malba znázorňuje tři holubice, každou v jiné barvě (šedá, černá a hnědá), a v horní části malby stojí dva velké znaky v úřednickém písmu, *che-pching* 和平, tedy „mír“. Podepsán je „Dvaadevadesátiletý Paj-š'“, malba tudíž pochází z roku 1952.

V předmluvách ke katalogu výstavy v Maďarsku je několikrát řečeno, že Čchiho umění je prosto politických názorů a společenských a morálních soudů.²⁹ Jak je však očividné z výše představených ukázek, v Čchi Paj-š'ových básních a malbách je často ukryta kritika doby, ve které žil. Jeho dílo by nemělo být zjednodušeno na líbivé obrazy přírody, je třeba jeho tvorbu sledovat v širším kontextu. I v těch dílech, která jsou čistým opěvováním přírody, je možné vidět

²⁷ V antologii *Verše od bazénu spadlé hvězdy* se nachází báseň s názvem „Návrat domů“, která působí, jako by popisovala výše zmíněný obraz (zde je uvedena jen druhá polovina básně) (Čchi Paj-š' 2002: 18):

Štětce a barvy mi odvahu vrátí,
již putuji obrazem svým
domů, do otcova kraje.
V dálce vidím stavení,
ach, jaká radost!
Ze dveří vyběhlo dítě
a běží mi v ústrety!

²⁸ Fotografie obrazu je dostupná na: http://www.xlysauc.net/english/auction5_det.php?id=17387&ccid=188 (navštíveno 7. 6. 2022).

²⁹ První taková výpověď je v předmluvě Wang Ming-minga (prezident Akademie výtvarných umění v Pekingu) ke katalogu *Fascination of Nature* na str. 11, druhá se nachází ve stejné publikaci v kapitole „Paj-š' novými očima“ od Ma Ming-čchena na str. 37.

jeho touhu po humanismu a pacifismu, po klidu a míru v zemi. Mírový výbor při Organizaci spojených národů mu roku 1956 udělil Mezinárodní cenu míru. Několik roků předtím ho ale čínské Ministerstvo kultury jmenovalo „národním umělcem“ za to, že jeho tvorba prý odpovídala socialistickým ideálům (Pejčochová 2008: 139). Socialistické ideály snad přisuzovali Čchiovu zesměšňování byrokratů a úředníků, snad absenci podpory císařství nebo jakémukoliv jinému zřízení odporujícímu Komunistické straně. Označení těchto rysů jeho tvorby za socialistické ideály je však nepřesná interpretace; z prostudovaných pramenů nevyplývá, že by se autor kdy hlásil k nějaké politické ideologii.

Také tato témata, která kritizují společenský systém a války, jsou zastoupená v Čchiově malířském díle, nejsou však tak očividná jako např. témata stárnutí či radosti z přírody. V obrovském množství jeho maleb se snad nevyskytuje žádná, která by například zobrazovala boje nebo jakoukoliv násilnou scénu. Důležité jsou proto opět nápisy na obrazech, které malbu přibližují básni a interpretují některé její motivy, a báseň obraz zase přibližuje k zamýšlenému významu.

4. Závěr

Závěr práce shrne její cíle a hlavní myšlenky a zamyslí se nad výsledky, které analýza přinesla. Práce pojednává o životě a tvorbě umělce Čchi Paj-š'ho. Hlavní složkou práce jsou jeho básně, kterých pro tuto práci bylo vybráno, přeloženo a rozebráno celkem 15, z nichž nejkratší má čtyři pětislabičné verše, a nejdelší má šestnáct sedmislabičných veršů. Básně byly rozřazeny do tří tematických okruhů. Doprovází je tušové malby, které byly vybrány tak, aby tematicky odpovídaly smyslu básní. Obrazů je v práci celkem 13 (některá malba se například týká dvou básní zároveň).

Z práce vychází najevo, že témata, která jsou v Čchiově poezii a malbě společná a nejočividnější, jsou ta představená v kapitole „Radost ze života“ (kapitola [3.2](#)). Obecně se však dá říct, že nehledě na hlavní téma, často je v básních nějakým způsobem přítomna příroda. Ta je také nejčastějším námětem autorovy malířské tvorby. V poezii je příroda někdy v popředí, jako např. u radostných básní, jindy hraje svou roli v pozadí, jako např. u protiválečné poezie. V malbách je na první pohled vždy v popředí, skrývá se za ní však hlubší význam, který je naznačen buď v nápise na obraze, nebo ve vhodně zvolené básni. Pomocí přírody a jejích proměn autor v obou podobách díla také zachycuje své vnímání „vnitřních podobností“ určitých jevů.

Po rozboru básní a zkoumání obrazů ve světle těchto interpretací vyšlo najevo, že obě části umělcovy tvorby spolu úzce souvisejí, a že simultánní sledování těchto dvou částí přináší hlubší vhled do celkového Čchi Paj-š'ova díla a obohacení se o zážitek. V některých případech obraz upřesňuje smysl básně a podporuje básnickou obraznost, v jiných případech naopak básně přispívá k interpretaci obrazu a nabízí silnější vjemový prožitek. Pozorováním díla tímto způsobem se divák přibližuje k lepší interpretaci a k přesnějšímu pochopení autorova záměru, kdežto odděleným sledováním básnické a obrazové tvorby spíše rozvíjí své subjektivní dojmy.

Je zajímavé, že vzhledem k obrazotvorné podobnosti básní a maleb se básně tohoto umělce v publikacích využívají především pro popis jeho života, a nikoliv

k interpretaci obrazů, zvláště když se vezme v potaz jeho postavení na světové výtvarné scéně. Platí to ovšem obousměrně, stejně jako by básně mohly být doplňující informací k obrazům, také obrazy by mohly být doplňující informací k básním. Antologie básní mnoha různých básníků jsou často doplněny ilustracemi, protože ilustrace čtenáři nabízí, co si pod básní představit, a zároveň napomáhají básním se čtenáři otisknout do paměti. Tyto ilustrace jsou vždy subjektivním pochopením daného malíře či ilustrátora (pokud ovšem ilustrátor práci nekonzultoval s básníkem). Je proto velkou výhodou, když básníkem a malířem je jedna osoba. Samozřejmě Čchi Paj-š'ovo dílo není možné označovat za ilustrace, ale rozhodně stojí za pozornost, že svými obrazy často vyjádřil smysl básní a naopak. To ostatně poukazuje na jeho schopnost jako umělce; v Číně existuje dlouhá tradice, kdy si malíři kladli za cíl vystihnout v malbě nikoliv jednotlivé verše básně (složené někým jiným, většinou významným básníkem minulosti), ale pomocí své invence v jednom výjevu postihnout smysl celé skladby (Hsü Kuo-huang 2007: 236). V Čchi Paj-š'ově případě opravdu platí starý čínský postulát: „V obrazu báseň, v básni obraz.“³⁰

³⁰ Výrok pochází ze Su Š'ova 蘇軾 (1037–1101) komentáře o Wang Wejově 王維 (701–761) tvorbě. V čínštině zní: *š' čung jou chua, chua čung jou š'* 詩中有畫, 畫中有詩.

Bibliografie

Prameny

Čchi Paj-š' 齊白石 (2013a). „Š'-kao (šang) 詩稿 (上)“ [Rukopis básní, část první]. V: *Žen-šeng žuo-t'i: Pej-t'ing chua-jüan cchang Čchi Paj-š' šou-kao* 人生若寄 北京畫院藏齊白石手稿 [Život člověka je pouhým zastavením: Čchi Paj-š'ovy rukopisy ve sbírce Akademie výtvarných umění v Pekingu]. Kuang-si: Kuang-si mej-šu čchu-pan-še.

Čchi Paj-š' 齊白石 (2013b). „Š'-kao (sia) 詩稿 (下)“ [Rukopis básní, část druhá]. V: *Žen-šeng žuo-t'i: Pej-t'ing chua-jüan cchang Čchi Paj-š' šou-kao* 人生若寄 北京畫院藏齊白石手稿 [Život člověka je pouhým zastavením: Čchi Paj-š'ovy rukopisy ve sbírce Akademie výtvarných umění v Pekingu]. Kuang-si: Kuang-si mej-šu čchu-pan-še.

Pejčochová, Michaela a Winter, Tomáš (2008). „Čchi Paj-š'“ V: *Mistři čínské tušové malby 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*. Praha: Národní galerie.

Překlady

Čchi Paj-š' (2002). *Verše od Bazénu spadlé hvězdy*. Přel. J. Hejzlar. Praha: Brody.

Li Po (2018). *Měsíc nad průsmykem*. Přel. M. Ryšavá. Praha: Vyšehrad.

Liao Ťing-wen (1989). *Život psaný štětcem*. Přel. Z. Heřmanová. Praha: Práce.

Tchao Jüan-ming (1966). *Návraty*. Přel. M. Ryšavá a J. Hiršal. Praha: Odeon.

Slovníky

Chan-jü cch'-tien 漢語詞典 [Slovník čínského jazyka]. Dostupné na: <https://cidian.qianp.com/> (navštíveno 22. 6. 2022).

Kroll, Paul W. (2017). *A Student's Dictionary of Classical and Medieval Chinese*. Leiden: Brill.

Literatura

(Anon.) (1953). *Beijing Rongbaozhai xinji shi jian pu* 北京榮寶齋新記詩箋譜 [Nový záznam sbírky básní pekingského Ateliéru skvostných pokladů]. Beijing: Rongbaozhai xinji.

(Anon.) (2001). „A New Traditionalist“. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 58: 26–37. Dostupné na www.jstor.org/stable/3269184 (navštíveno 15. 6. 2021).

Binyon, Laurence, et al (1948). *Umění orientu*. Přel. D. Malá. Praha: Symposion.

Čchi Liang-čch' 齐良迟 (ed.) (2005). *Čchi Paj-š' wen-ti* 齊白石文集 [Sebrané práce Čchi Paj-š'e]. Peking: Šang-wu Jin-šu-kuan.

Hejzlar, Josef (1970). *Čchi Paj-š'*. Praha: Odeon.

Hejzlar, Josef a Sklenář, Zdeněk (2008). *Čchi Paj-š' a jeho slavní žáci Li Kche-žan a Chuang Jung-ju*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář.

Hoffmeister, Adolf; Hájek, Lubor a Rychterová, Eva (1959). *Současné čínské malířství*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců.

Hsü Kuo-huang a Pejčochová, Michaela (ed.) (2007). *Deset zastavení s čínským obrazem*. Praha: Dharmagaia.

Král, Oldřich, et al (1978). *Síň deseti bambusů: východní grafika malířských alb a manuálů*. Praha: Národní galerie.

Král, Oldřich (2016). *Stopy tuše: čínské malířské texty*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář.

Lang Šao-t'ün 郎紹君 (1997). *Čchi Paj-š' 齊白石*. Tchien-t'in: Tchien-t'in Jang-liou-čching Fine Arts Press.

Lang Šao-t'ün 郎紹君 (2013). „Čchi Paj-š' te š'-ke 齊白石的詩歌“ [Čchi Paj-š'ova poezie]. V: *Žen-šeng žuo-ti: Pej-ting chua-jüan cchang Čchi Paj-š' šou-kao* 人生若寄 北京畫院藏齊白石手稿 [Život člověka je pouhým zastavením: Čchi Paj-š'ovy rukopisy ve sbírce Akademie výtvarných umění v Pekingu]. Kuang-si: Kuang-si mej-šu čchu-pan-še.

Lin Wen-yüeh (1999). *Devět zastavení s čínskou básní*. Přel. O. Lomová. Praha: Dharmagaia.

Lomová, Olga (1999). *Poselství krajiny: obraz přírody v díle tchangského básníka Wang Weje*. Praha: DharmaGaia.

Munakata Kiyohiko a Munakata Yoko H. (1974). “Ching Hao's ‘Pi-Fa-Chi’: A Note on the Art of Brush.” *Artibus Asiae. Supplementum* 31: 1–56. Dostupné na: <https://doi.org/10.2307/1522675> (navštíveno 5. 6. 2022).

Olivová, Lucie (2001). „Dědictví nové literátské malby“. V: Král, Oldřich et al (2001). *Současná čínská tušová malba: Tradice a Experiment*. Praha: Národní galerie.

Olivová, Lucie (2011). „Qi Baishi and the Wenren Tradition“. *Asian Studies* 15 (1): 63–84. Dostupné na: <https://doaj.org/article/ef55cc62c1414e5c89d717dda1c05f5f> (navštíveno 15. 6. 2021).

Paštěka, Václav (2018). „Básnické antologie jako součást vzdělání a výchovy čínských dětí za dynastie Qing se zvláštním zřetelem k Tang shi sanbai shou“. Nепublikovaná diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha. Dostupné na: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/102912?locale-attribute=cs> (navštíveno 21. 6. 2022).

Pchan Chaj-čching 潘海清 (ed.) (2012). *Čchi Paj-š' san-paj š'-jin ču-t'i* 齊白石三百石印朱蹟 [Tři sta pečetí Čchi Paj-š'e]. Kuang-si: Kuang-si mej-šu čchu-pan-še.

Pejčochová, Michaela (ed.) (2006). *Asijské umění: průvodce stálou expozicí Sbírkou orientálního umění Národní galerie v Praze*. Praha: Národní galerie.

Pejčochová, Michaela (2012). „Chinese or Western: A Few Observations on the Works of Some Twentieth Century Chinese Painters Housed in European Collections”. *Oriens Extremus* 51: 269–285. Dostupné na: <http://www.jstor.org/stable/24047792> (navštíveno 15. 6. 2021).

Pejčochová, Michaela (2019). *Posel z Dálného východu: Vojtěch Chytil a sběratelství moderní čínské tušové malby v meziválečném Československu*. Praha: Národní galerie.

Russell, Barry (2018). „Qi Baishi, China's Master of the Ordinary in an Extraordinary Way“. *Daily Art Magazine*. Dostupné na: <https://www.dailyartmagazine.com/qi-baishi-chinas-master-of-the-ordinary-in-an-extraordinary-way/> (navštíveno 23. 6. 2022).

Süe Wen-su (2018). „Willows literary symbol for sorrow of separation“. *Chinese Social Sciences Today*. Dostupné na: <http://www.csstoday.com/Item/5337.aspx> (navštíveno 23. 6. 2022).

Šen Šao-t'ün (2001). „Malířské meditace“. Přel. D. Sehnal. V: Král, Oldřich et al (2001). *Současná čínská tušová malba: Tradice a Experiment*. Praha: Národní galerie.

Wang Ming-ming (ed.) (2015). *Fascination of Nature: Paintings by Qi Baishi from the collection of the Beijing Fine Art Academy*. Guangxi: Guangxi Fine Arts Publishing House.

Citované Čchi Paj-š'ovy básně

- Zvadlý lotos (*Kchu che* 枯荷) (Čchi Paj-š' 2013b: 336)
- Odkvétající lotos (*Cchan che* 殘荷) (Čchi Paj-š' 2013b: 329)
- Za jarního večera po cestě opěvuji vrbu (*Čchun mu tchu-čung jung liou* 春暮途中咏柳) (Čchi Paj-š' 2013a: 40)
- Hory a řeky (*Šan-šuej* 山水) (Čchi Paj-š' 2013b: 417)
- Když jsem se procházel zahradou Čchin, vyprovázel jsem mistra voru Nebeské řeky (*Kuo Čchin-jüan čcheng Chan čcha fu-c'* 過沁園呈漢查夫子) (Čchi Paj-š' 2013a: 28)
- Doma se říkalo „když člověk dosáhne středního věku, všechno se uklidní“. V prvním verši sedmislabičné básně jsem tuto větu také použil. (*Wu tia-tching siang i* „žen tao čung-nien wan-š' siou“ *tü kuan šou cuo čchi-lü š', jü i jung čchi tü* 吾家庭囊以『人到中年萬事休』句冠首作七律詩，余亦用其句) (Čchi Paj-š' 2013a: 98–99)
- Výhonky tara a kuřátka (*Jü miao ti-čchu* 芋苗雞雛) (Čchi Paj-š' 2013b: 269)
- Na malou zahrádku přišli hosté (*Siao-jüan kche č'* 小園客至) (Čchi Paj-š' 2013a: 67–68)
- Na obraz borovice (*Tchi chua sung* 題畫松) (Čchi Paj-š' 2013b: 289)
- Vistárie (*Tcheng chua* 藤花) (Čchi Paj-š' 2013b: 356–357)
- Kuřátka a krevety (*Čchu-ti lao sia* 雛雞老蝦) (Čchi Paj-š' 2013b: 269)
- Taro (*Jü* 芋) (Čchi Paj-š' 2013b: 314)
- Na jaře [pouštím] papírového draka z přístavní hráze (*Čchun wu č' jüan* 春塢紙鳶) (Čchi Paj-š' 2013a: 106)
- (bez názvu) V sedmém měsíci tmavá cikáda [vypadá] jako seschlý list (*Čchi-jüe süan čchan žu paj-jie* 七月玄蟬如敗葉) (Čchi Paj-š' 2013a: 143)
- Devátého dne jsme s Li Sung-kuangem večer hleděli do dálky z ruin hradeb u Süan-wu-men (*Ťiou ž', Süan-wu-men fej-čcheng-šang jü Li Sung-kuang wan tchiao* 九日，宣武門廢城上與黎松广晚眺) (Čchi Paj-š' 2013b: 447–448)

Seznam příloh

Obrázek 1: Krevety.....	59
Obrázek 2: Vadnoucí lotos.....	60
Obrázek 3: Odkvétající lotosy.....	61
Obrázek 4: Vítr.....	62
Obrázek 5: Plachetnice na řece.....	63
Obrázek 6: Domky v bambusovém háji pod horami.....	64
Obrázek 7: Kuřátka.....	65
Obrázek 8: Bambusové výhonky.....	66
Obrázek 9: Granátová jablka.....	67
Obrázek 10: Borovice.....	68
Obrázek 11: Pouštění draka.....	69
Obrázek 12: Krevety.....	70
Obrázek 13: Spící lupič.....	71

Přílohy

Obrázek 1: Krevety



Krevety

Tuš na papíře, 143 × 41,5 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 165)

Obrázek 2: Vadnoucí lotos



Vadnoucí lotos

Tuš a barvy na papíře, 34 × 34,3 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 272)

Obrázek 3: Odkvétající lotosy



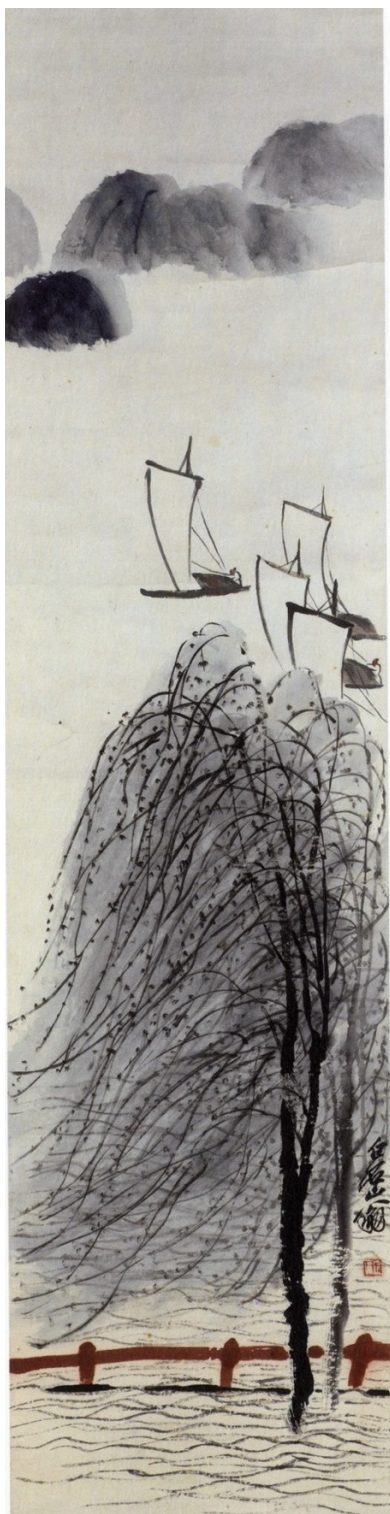
Odkvétající lotosy, 1948

Tuš a barvy na papíře, 102 × 34,3 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 291)

Obrázek 4: Vítr



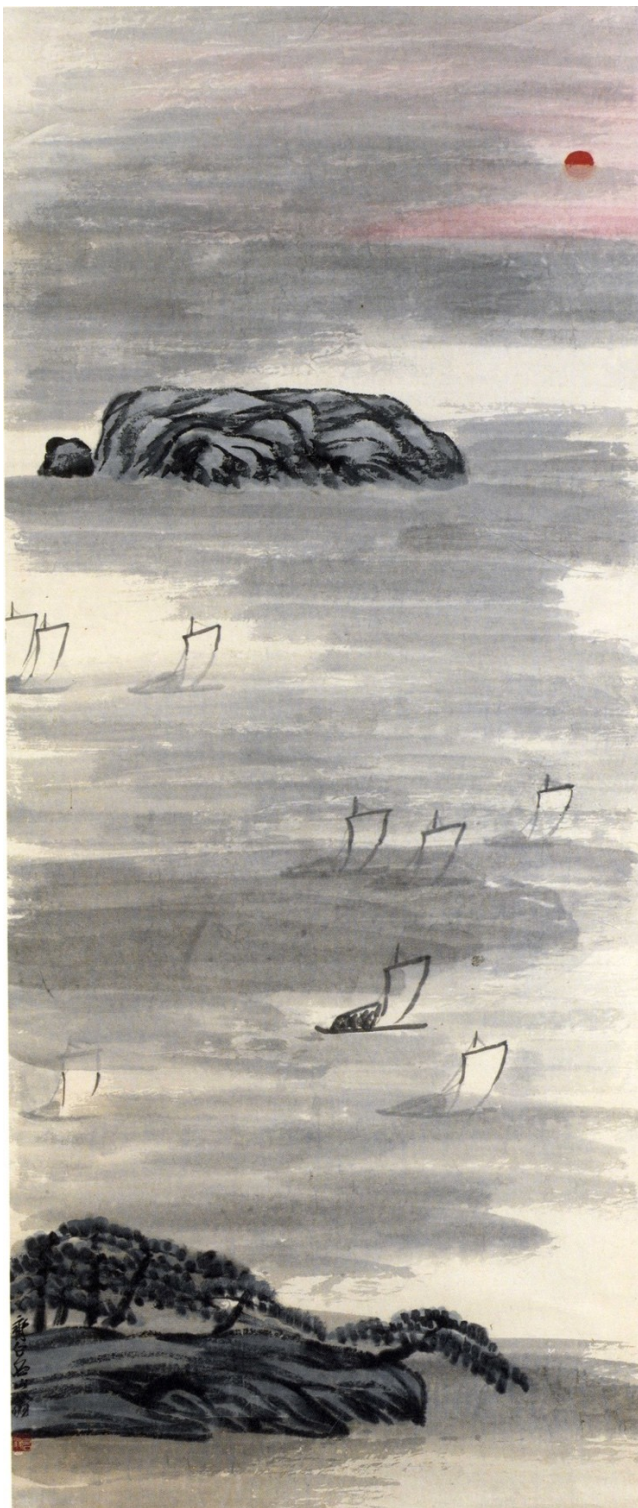
Víteř

Tuš a barvy na papíře, 135 × 34 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 181)

Obrázek 5: Plachetnice na řece



Plachetnice na řece

Tuš a barvy na papíře, 151 × 63,5 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 209)

Obrázek 6: Domky v bambusovém háji pod horami



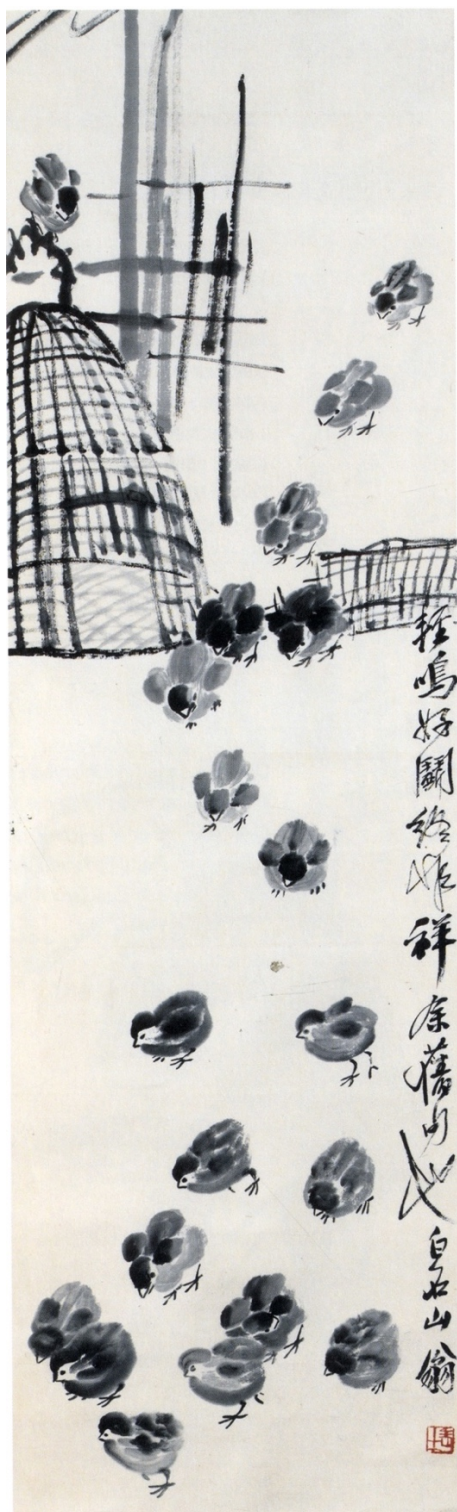
Domky v bambusovém háji pod horami, 1930

Tuš a barvy na papíře, 137,5 × 44,5 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 235)

Obrázek 7: Kuřátka



Kuřátka

Tuš na papíře, 115 × 34 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 205)

Obrázek 8: Bambusové výhonky



Bambusové výhonky

Tuš a barvy na papíře, 104 × 33,6 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 270)

Obrázek 9: Granátová jablka



Granátová jablka, 1948

Tuš a barvy na papíře, 103 × 34 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 287)

Obrázek 10: Borovice



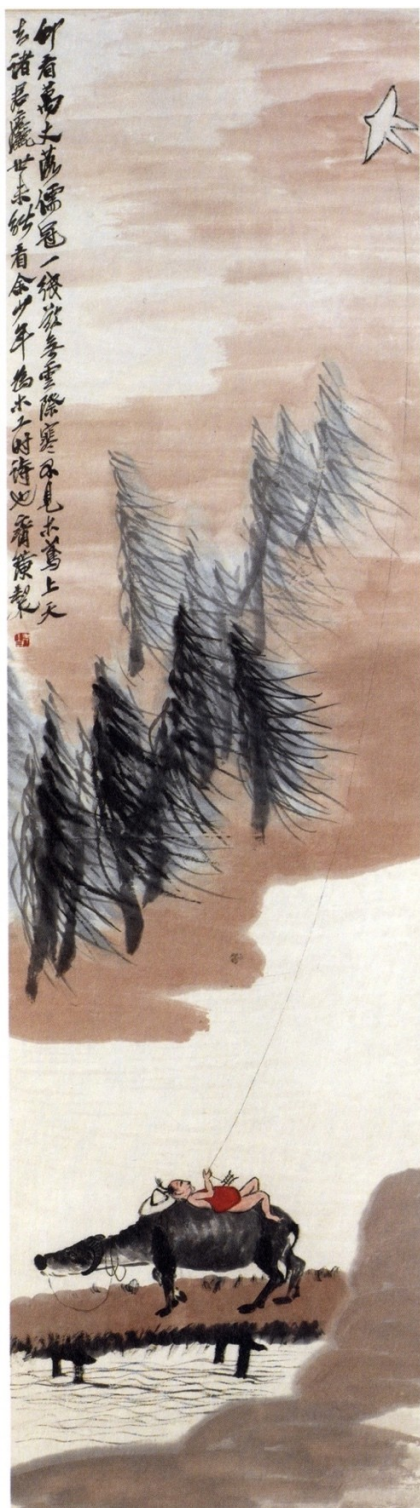
Borovice (zima?)

Tuš a barvy na papíře, 179 × 47,2 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 189)

Obrázek 11: Pouštění draka



Pouštění draka

Tuš a barvy na papíře, 136,6 × 38 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 213)

Obrázek 12: Krevety



Krevety

Tuš na papíře, 101,5 × 33,5 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 175)

Obrázek 13: Spící lupič



Spící lupič

Tuš a barvy na papíře, 67,6 × 34,4 cm

Národní galerie Praha

(Pejčochová 2008: 257)