

INTERMEDIALITA KALIGRAFICKÝCH INSPIRACÍ V POVÁLEČNÉM UMĚNÍ A FILOSOFICKÉM DISKURSU

PETRA POLLÁKOVÁ

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara Západočeské univerzity v Plzni; petra.pollakova17@gmail.com

ABSTRACT

Intermediality of calligraphic inspirations in post-war art and philosophical discourse

In this study, based on my dissertation thesis, I focus on the issues of circulation and various methods of appropriating calligraphic practices within the framework of transnational art history, predominantly in the context of the post-war European and North American art scenes. Due to the multi-layered and intermedia nature of the topic of calligraphic inspirations, I have chosen the motif of the circle as a certain unifying element, through which I attempt to reflect the given issue within two distinct circles. The first topic is the examination of the possibilities of artistic or philosophical expression of the ontological meaning of corporeality and the circularity of the body in the process of creation. The circle also reflects the issue of periodic renewal and regeneration of mythical and historical time. I examine the issue of the cyclical nature of time in the context of post-war art, when the necessity of a new beginning arose, which would not only enable a deeper intercultural dialogue, but also strengthen the need to re-examine the original artistic roots and sources.

Keywords: Art informel – Chinese characters – circle – Czech art since 1948 – East Asian calligraphy – ekphrasis – global art history – intermediality – phenomenology (philosophy) – taoism – zen buddhism

Cirkulace a cykličnost

Tato studie vychází z mé disertační práce,¹ primárně zaměřené na téma inspirací východoasijskou² kaligrafií v českém umění po roce 1948. Vzhledem ke globálnímu významu a intermedialitě zkoumaného tématu jsem však k jeho analýze přistupovala v podstatně širším geografickém, historickém a také metodologickém záběru. Zaměřila jsem se především na otázky cirkulace a různé způsoby apropriace kaligrafických přístupů v rámci transnacionálních dějin umění.

Současná situace uměleckohistorického bádání se v kontextu různých mezikulturních interpretací a s tím spojené kritiky původních kánonů značně mění. Jak zdůrazňují autoři

¹ Disertační práci pod názvem *Východoasijská kaligrafie a české umění po roce 1948* jsem obhájila v roce 2020 v rámci Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Vznikla pod vedením Marie Rakušánové.

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

publikace *Circulations in the Global History of Art*, tradičně dominantní oblast západního umění se v rámci globálních dějin umění,³ a zejména v důsledku prostorového a postkoloniálního obratu, otevírá zcela novým perspektivám. Historie západního umění se tak ocitá v propojeném, mezinárodním a multikulturním rámci, který na jedné straně rozšiřuje původní kontexty, na straně druhé však zároveň fragmentarizuje tradiční koncepty domácí umělecké identity.⁴ Z tohoto pohledu by tak zkoumání vybraných témat různých oblastí světového umění nemělo být chápáno jako upevňování na sobě nezávislých, nebo dokonce protichůdných tradic, ale především jako pokus o analýzu rozličných přístupů k mezikulturnímu dialogu.

Tento přístup však čelí některým výrazným problémům. Jedním ze zásadních je posouvání původních narativů jiných kultur, které přesunutím do kontextu kultury domácí často definují především vlastní tradici a reagují na domácí krizové situace.⁵ Globální diskurs totiž může reflektovat nejen osobní, individuální ambice a postoje umělců nebo teoretiků, ale také dobová celospolečenská sociální, kulturní a především politická a nacionální témata, v rámci kterých se někdy zkreslují, potlačují nebo přímo překrucují původní významové struktury a celky.

Tento problém velkou měrou narůstá v kontextu dialogu geograficky, historicky, myšlenkově a jazykově tak vzdálených kultur, jako je Evropa a region východní Asie, které se prakticky až do poloviny 19. století rozvíjely nezávisle na sobě a na diametrálně odlišných metodologických základech. Ve vztahu západní Evropy a Spojených států k oblasti východní Asie navíc hraje zásadní roli koloniální historie, která hluboce zasáhla do sociopolitického vývoje vzájemných kontaktů a ve výrazné míře poznamenala také možnosti mezikulturního porozumění.

V těchto ohledech se proto vynořuje další, a to zcela zásadní otázka, do jaké míry, a zda vůbec, je možné budovat otevřený vědecký obor světových dějin umění, které by měly dostatečné metodologické nástroje k objektivní analýze teorie a dějin umění různých regionů v kontextu širšího mezikulturního dialogu. Tematika západních apropriací čínské a japonské kaligrafie a také znakového písma reflektuje některé z těchto otázek a problémů. V rámci této studie se proto chci soustředit na několik výrazných okruhů, umožňujících alespoň v obrysech poukázat na základní příčiny zájmu západních umělců a filosofů o tuto oblast a také na problematiku její recepcce a způsobů cirkulace v mezinárodním poválečném období padesátých a začátku šedesátých let, kdy témata mezikulturního uměleckého dialogu kulminovala v kontextu transformace a revitalizace poválečné umělecké i obecně intelektuální scény.

Vzhledem k mnohovrstevnatosti zkoumaného tématu jsem se rozhodla zvolit jako určitý jednotlívý prvek motiv kruhu, prostřednictvím kterého se pokouším reflektovat

³ Pro oblast umělecko-historického výzkumu transnacionálního a postkoloniálního prostoru se v mezinárodním kontextu užívají různé termíny jako například *Histoires croisées*, *Entangled Histories*, *Connected Histories*, *Global History*, *New World History*. K terminologii podrobněji viz Thomas DaCosta Kaufmann – Catherine Dossin – Béatrice Joyeux-Prunel, Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History, in: *Circulations in the Global History of Art*, London–New York 2015, s. 1–22, cit. s. 15.

⁴ *Ibidem*, s. 1.

⁵ K problematice rozmanitosti a dichotomie v rámci individuálního a mezikulturního dialogu v kontextu teorie postkoloniálního diskursu viz například Zhang Longxi, The Complexity of Difference: Individual, Cultural, and Cross-Cultural, *Interdisciplinary Science Reviews XXXV*, 2010, č. 3–4, s. 341–352, zvl. s. 343–345.

vat danou problematiku v kontextu různých uměleckých, historických, filosofických a intertextových náhledů. Kruh, považován v rámci nejrůznějších světových myšlenkových, náboženských nebo mytologických systémů za univerzální symbol jednoty, dokonalosti a harmonie,⁶ vstoupil na přelomu 19. a 20. století také do soudobého uměleckého a filosofického diskursu, a to především prostřednictvím inspirací čerpajících z oblasti okultismu, magie, esoterické spirituality,⁷ reflektovaných také v rámci dobově populárního teosofického učení.⁸

Kruh se též stal jedním z výchozích formálních prvků umění 20. století, zkoumajících možnosti abstrahování, geometrizace tvarů, nového pojednání prostoru uměleckého díla nebo vyjádření pohybu v rámci uměleckého procesu. Nadále však byla přehodnocována také archetypální symbolická rovina této obrazové formy. Jak výstižně upozorňuje Marie Rakušanová, i když moderní umění usilovalo o to, aby se obraz zbavil své kultické funkce, mnozí představitelé abstrakcionismu přesto dospěli k formálním principům prostřednictvím reflexe magické síly vizuálních forem.⁹ Motiv kruhu tak nebyl reflektován pouze v rovině formálního aparátu výtvarného umění. Jeho symbolika našla výraznou odezvu také ve filosofickém nebo lingvistickém diskursu, psychologii¹⁰ nebo literární a básnické tvorbě.

V rámci západních apropriací východoasijského umění a myšlení ve 20. století se motiv kruhu obohatil o další symbolické roviny, čerpající ze základních filosofických úvah o problematice vztahu člověka k nadosobnímu řádu a univerzálnímu přírodnímu koloběhu, které umožňují přechod od konečného k intuitivnímu a nekonečnému.

Jedním ze zásadních předpokladů se v tomto procesu stalo zkoumání možností uměleckého nebo filosofického vyjádření ontologického významu tělesnosti a cirkularity těla jako spojnice s prostorem, který je obklopuje. Nový důraz na tělesnost umělci reflektovali mimo jiné zájmem o pohyb a svébytnost dynamické čáry, což nejen pomáhalo posilovat intuitivnost a bezprostřednost uměleckého projevu, ale také umožnilo komplexní chápání moderního výtvarného díla, které sdílí základní umělecké postupy s poezií, tancem nebo hudební skladbou. Z pohledu inspirací v oblasti kaligrafické tradice se pro tyto přístupy stal určitým společným východiskem symbol rotujícího (zenového) prázdného kruhu, provedeného jediným nebo dvěma tahy a na jeden nádech a symbolizujícího mentální sílu a vnitřní fyzické i psychické uvolnění.

⁶ V historickém kontextu k symbolice kruhu viz klasickou studii Rudolfa Arnheima, *The Power of the Centre: A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley–Los Angeles–London 1983. K symbolice Středu jako zóny posvátnosti, ve které se nacházejí všechny ostatní symboly absolutní reality, viz také Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*, přeložila Eva Strebingerová, Praha 1993, zvl. s. 14–19. Původní první vydání ve francouzštině *Le Mythe de l'éternel retour* vyšlo v Paříži v roce 1949.

⁷ K tématu kruhu v kontextu inspirací okultismem v tvorbě Josefa Váchala a dalších dobových umělců viz Marie Rakušanová, *Josef Váchal. Magie hledání*, Praha 2014, zvl. s. 198–212.

⁸ Helena Blavatská (1831–1891) také charakterizuje kruh na základě svých syntetických analýz různých světových učení jako univerzální princip jednoty, zdroj neznámého, prostor bez časového a prostorového omezení, reprezentující skutečný symbol božského. Viz Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, sv. 1, The Theosophical Publishing Company 1993, s. 113–114.

⁹ Viz Marie Rakušanová (pozn. 7), s. 212 a 216. Rakušanová dodává, že abstrakci již nezajímaly vnější rekvizity a atributy magie, ale vracela se k podstatě magického pohledu na svět, který vycházel nejen ze starověké magie, ale také z oblasti věd a filosofie. *Ibidem*, s. 216.

¹⁰ Na základě svého výkladu symboliky asijské mandaly se snažil analyzovat její působení v kontextu psychoanalýzy a lidského nevědomí také Carl Gustav Jung. Viz v českém překladu publikaci Carl Gustav Jung, *Mandaly: obrazy z nevědomí*, z němčiny přeložila Eva Bosáková, Brno 2004.

Kruh v nanejvýš symbolické rovině reflektuje také problematiku periodického obnovení, regeneraci mytického¹¹ a také historického času, která se ukazuje být v mnoha směrech zásadní pro moderní i současné umělecké uvažování, zejména v kontextu zlomových dějinných okamžiků. Zcela přelomovým momentem je v tomto ohledu nauka *věčného návratu téhož*,¹² kterou v osmdesátých letech 19. století formuloval Friedrich Nietzsche (1844–1900) a tím pro moderní západní společnost obnovil ideu cyklického pojetí času v kontextu vztahu současnosti a budoucnosti k minulosti. Nietzsche představil svět jako koloběh, kde dění probíhá cyklicky. Každý stav světa tu již byl, a bude se neustále navracet.¹³ Jak zdůrazňuje Aleš Novák, v této myšlence celistvosti času se nám zjeví, že „*povaha skutečnosti (...) je taková, že časová minulost, přítomnost i budoucnost nejsou jednosměrným nadcházejícím mizením s průchodem v letmo trvajícím přítomném, aktuálním okamžiku, jenž je sám prázdnou formou bez obsahu.*“¹⁴ A proto to, co časem nadchází z budoucnosti, musí vycházet z minulého. „*Minulost je ve svém definitivním vyřízení, ve své hotovosti a neměnné stabilitě předpokladem a umožněním všeho toho, co může a musí nastat. Nemůže nikdy nastat to, pro co v minulosti nejsou podmínky (...).*“¹⁵

V díle *Tak pravil Zarathustra* je tato myšlenka mimo jiné vyjádřena základním příměrem, že „čas je kruh.“¹⁶ Aleš Novák uvádí citace z Nietzscheho deníkových záznamů z roku 1881, kde autor již formuloval proto-formy pozdější metaforiky spisu *Tak pravil Zarathustra*. Nietzsche zde používá pro myšlenku *věčného návratu* archetypální symbol hada věčnosti stočeného v kruhu nebo obraz prstenu věčnosti.¹⁷

Kruh jako symbol začátku, výchozí bod filosofického uvažování nebo vzniku uměleckého díla, v sobě zároveň obsahuje návaznost, cyklické opakování jak uměleckého, tak historického nebo sociopolitického kontextu. Problematiku cyklu a cykličnosti času zkoumám opět zejména v kontextu poválečného umění, kdy se koncem čtyřicátých a začátkem padesátých let podobně naléhavě jako po první světové válce objevovala potřeba nového začátku, který by umožnil nejen hlubší mezikulturní dialog, ale posílil také potřebu revize původních uměleckých kořenů a zdrojů.

V tomto procesu hrála důležitou roli zejména umělecká vyjádření vrstvení a akumulace různých časových rovin, která v konfrontaci se současností představovala jednu z možností nalézání nových východisek uměleckého tvoření. Vrstvení a cykličnost v sobě zahrnovaly také pokusy o zachycení transhistorické zkušenosti lidstva ve své celistvosti, včetně odkazů na mimoevropské zdroje.

Na druhé straně stály pokusy o vymaňování aktuální umělecké a intelektuální scény z cyklu (našeho) historického času ve snaze o absolutní rozchod soudobého umění s minulostí. V kontextu hledání nového nultého bodu byla v mnoha ohledech reflektována také čínská nebo japonská tradice jako paralela současných snah o hledání nadčasového

¹¹ K mytické regeneraci času viz zejména Eliade (pozn. 6), zvl. s. 38–65.

¹² Nietzsche tuto myšlenku poprvé veřejně publikoval ve své studii *Radostná věda* z roku 1882, i když v jeho deníkových zápiscích se toto téma objevuje již na sklonku léta roku 1881. Viz Aleš Novák, *Věčný návrat téhož*, Praha 2015, s. 31. Myšlenku Nietzsche plně rozvinul zejména ve svém zásadním díle *Tak pravil Zarathustra* (první vydání roku 1883) v ústřední postavě perského proroka Zarathustry.

¹³ Rainer Thurner – Wolfgang Röd – Heinrich Schmidinger, *Filosofie 19. a 20. století III.*, přeložil Miroslav Petříček, Praha 2009, s. 114.

¹⁴ Novák (pozn. 12), s. 214.

¹⁵ *Ibidem*, s. 215.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*, přeložil Otokar Fischer, Olomouc 1995, s. 144.

¹⁷ Novák (pozn. 12), s. 132–133.

absolutna mimo naši historickou zkušenost. I v těchto přístupech se však v konečném důsledku většinou zrcadlily především reflexe vycházející z domácího historického, společenského a filosofického diskursu, v mnoha ohledech zasaženého západní orientalistickou tradicí.

Dokonalost kruhu

Hlavní úskalí rozdílných uměleckohistorických, teoretických a metodologických přístupů předznamenává již samotné téma kaligrafických inspirací v západním prostředí. Inspirace tradiční kaligrafii, která se v Číně začala rozvíjet jako svrchovaná umělecká disciplína již v průběhu 2. století našeho letopočtu,¹⁸ se začaly v evropském umění sporadicky objevovat až ve druhé polovině 19. století ve francouzském umění.¹⁹ Výraznější reflexe kaligrafických přístupů v evropském a severoamerickém umění pak přinesly až první dekády 20. století, a to zejména v souvislosti s rozvojem abstraktního umění a novými intermediálními přístupy k tvorbě, reflektujícími také roli čínského znakového písma v rozvoji moderní básnické tvorby nebo filmového umění.²⁰

Vyvrcholení zájmu západních umělců o tuto oblast přineslo až období po druhé světové válce. Bylo to v souvislosti s hledáním nových uměleckých východisek, nezatížených přístupy předválečných avantgard. I přesto, že zejména v prvních poválečných dekáдах byl zájem o čínskou a japonskou kaligrafickou tradici poměrně výrazný, pouze velmi málo západních umělců proniklo hlouběji do této umělecké disciplíny. Čínsko-německá umělkyně a historička umění Marguerite Hui Müller-Yao, která publikovala v roce 1985 zatím jedinou rozsáhlou monografickou studii věnovanou inspiracím v oblasti čínské kaligrafie a tradičního myšlení v kontextu západní informální malby (autorka zde užívá termín „*kaligrafický informel*“),²¹ rozlišuje mezi umělci pouze *inspirovanými* a umělci přímo *ovlivněnými*, kteří do hloubky ovládli tradiční techniky a metodologie a asimi-

¹⁸ K začátkům teorie a estetického vnímání čínské kaligrafie a jejímu propojení s malířskou, poetickou a myšlenkovou tradicí viz například Chang Ch'ung-ho – Hans H. Frankel, *Two Chinese Treatises on Calligraphy*, New Haven–London 1995, s. ix. Ze základních přehledových publikací k tématu viz také Tseng Yuho, *A History of Chinese Calligraphy*, Hong Kong 1993. V české odborné literatuře poskytuje výborný přehled podmínek a rozvoje tradice čínské kaligrafie publikace Lukáš Zádřapa – Michaela Pejšochová, *Čínské písmo*, Praha 2009.

¹⁹ Viz Helen Westgeest, *Zen in the Fifties: Interaction in Art Between East and West*, Zvolle 1996, s. 100. První pokusy o navazování na kaligrafická díla a tušovou malbu souvisely zejména s pořádáním světových výstav, které mimo jiné poprvé představily západnímu publiku v širší míře tradiční japonské umění a umělecké řemeslo. Francouzský sběratel japonského umění a umělecký kritik Philippe Burty (1830–1890) uspořádal v roce 1879, v návaznosti na pařížskou Světovou výstavu z roku 1878, živou ukázkou kaligrafie, kterou předvedl japonský umělec Watanabe Seitei (1851–1918).

²⁰ Tradiční západní teorie nesprávně vysvětlující čínské znakové písmo jako piktografický systém, který ve vizuálních zkratkách zaznamenává reálné stavy a děje, přispěly v prvních dekáдах 20. století k rozvoji nových optických médií, především filmového obrazu. Proces tvorby filmového obrazu byl připodobňován ke způsobu vzniku nejstarších prehistorických jeskynních kreseb nebo právě k čínskému písmu a egyptským hieroglyfům. K tomu viz například Christian Metz, *Language and Cinema (Approaches to Semiotics [As])*, Haag 1974, s. 272.

²¹ Jedná se o publikovanou disertační práci, obhájenou na Filosofické fakultě univerzity v Bonnu. Viz Marguerite Hui Müller-Yao, *Der Einfluß der Kunst chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*, Köln 1985.

lovali tak do své tvorby všechny zásadní prvky umění kaligrafie.²² Mezi umělce přímo *ovlivněně* řadí dokonce pouze dva západní autory, a to amerického malíře Marka Tobeye a s určitými výhradami také francouzského umělce Andrého Massona, u kterého se zájem o kaligrafii vyvinul z jeho zkušenosti se surrealistickou automatickou kresbou.²³ Přesto si i sám Tobey, který se kaligrafii věnoval dlouhá desetiletí, často i ve spolupráci s čínskými nebo japonskými umělci,²⁴ uvědomoval, že pro západního tvůrce není možné docílit v umění kaligrafie nejvyšší kvality, protože s výukou se musí začít již ve velmi raném věku a pod vedením zkušeného mistra.²⁵

U většiny dalších evropských nebo amerických umělců čerpajících z oblasti čínské nebo japonské kaligrafie šlo především o volné inspirace, vycházející zejména ze zaujetí dynamikou, tvarem, rytmem a pohybem (kaligrafické) linie v prostoru malířského díla nebo problematikou střídání prázdných a plných malířských ploch a objemů, kde hrály důležitou roli také nové přístupy k pojednání bílé a černé, navazující na tradici východoasijské monochromní tušové malby a kaligrafie. Dalším důležitým faktorem se v tomto kontextu stalo zkoumání možností abstrahujících tvarů v souvislosti se zájmem o kaligrafický znak jako piktografický symbol.

Inspirace kaligrafickými přístupy byly silně propojené se zájmem umělců o čínské a japonské tradiční myšlení, a to zejména o témata čerpající z čchanového (japonsky zenového) buddhismu²⁶ a čínského taoismu, především v kontextu uměleckých reflexí ústředního pojmu *tao*²⁷ ve smyslu prapůvodní, abstraktní jednoty, přirozeného zdroje všech věcí.²⁸ Především v poválečném období rostla v uměleckém i intelektuálním pro-

²² Ibidem, s. 2. Mezi další důležité, i když kaligrafii pouze volně inspirované západní umělce autorka řadí především Pierra Alechinskyho, Julia Bissiera, Jeana Degottexe, Morrise Gravese, Hanse Hartunga, Georgese Mathieua nebo Henriho Michauxe. Tito umělci podle autorky sice více či méně intenzivně reagovali na čínskou kaligrafii, ale nikdy dostatečně nepřejali specifické kaligrafické techniky. Viz ibidem, s. 6.

²³ Ibidem, s. 235.

²⁴ Tobey byl v dlouhodobém pracovním i přátelském kontaktu zejména s čínským umělcem Tcheng Baj-jem (Teng Baiye, 滕白也, 1900–1980), kterého potkal ve dvacátých letech během studií v Seattlu a později s ním spolupracoval také během svého pobytu v Číně.

²⁵ Peng Chang Ming, *Impact de la peinture chinoise. Trois exemples marquants* (Mark Tobey, André Masson, Henri Michaux), in: Flora Blanchon (ed.), *La question de l'art en Asie orientale*, Paris 2008, s. 405–426, cit. s. 422.

²⁶ Škola čchan (chan, 禪), japonsky *zen*, patří mezi nejvýznamnější školy východoasijského buddhismu. Jde o původní čínský buddhistický myšlenkový směr založený v 7. století n. l., který se dostal v průběhu 12. a 13. století do Japonska. Čchan je zaměřen především na praxi duchovních cvičení. Při cvičení se má mysl zklidnit natolik, aby se člověk mohl pohroužit do vlastního vědomí, zcela nezávislého na smyslech. Tyto meditace mají adeptovi pomoci zachytit prostřednictvím intuíce absolutno, nejvyšší transcendentní pravdu. K tomu viz v českém jazyce především Anne Cheng, *Dějiny čínského myšlení*, Praha 2006, zvl. s. 383–390. K základní historii a charakteristikám čínského čchanového myšlení v české odborné literatuře viz také Jiří Holba, Lin-ti a čchan, in: Olga Lomová – Zlata Černá (eds), *Hledání harmonie. Studie z čínské kultury*, Brno 2009, s. 71–83, nebo Egon Bondy, *Poznámky k dějinám filosofie 2. Čínská filosofie*, Praha 1993, s. 204–214.

²⁷ *Tao* (Dao, 道) v doslovném i přeneseném významu nejlépe vystihuje slovo „cesta“. V širším významu znamená také „způsob“, „metodu“. Ve staré čínštině může mít toto slovo také slovesný význam „jít“, „kráčet kupředu“ nebo také „mluvit“. Tento výraz, často spojován pouze s taoistickým myšlením, byl ve skutečnosti ve staré čínské literatuře všeobecně používán. Viz Cheng (pozn. 26), s. 27. Berta Krebsová *tao* charakterizuje jako „vše a nic“, které je samo „bez původu“, ale je „kořenem“ všeho, trvale „bez činnosti“, a přesto „zdrojem“ veškerého bytí a dění. Viz Lao-c', *Tao te ting*, přeložila a komentáři opatřila Berta Krebsová, Praha 1997, s. 16.

²⁸ K tomu viz v kontextu tradičního čínského umění publikaci Stephen Little – Shawn Eichman (eds), *Taoism and the Arts of China*, Chicago 2000, zvl. s. 13–30.

středí západní Evropy a Spojených států popularita různých výkladů japonského zenového myšlení.²⁹

Nejvlivnější byla v tomto směru přednášková a publikační činnost japonského myslitele D. T. Suzukihho (Suzuki Daisetsu Teitarō, 鈴木大拙貞太郎, 1870–1966), který po absolvování Tokijské univerzity působil dlouhodobě ve Spojených státech, kde v padesátých letech přednášel na Kolumbijské univerzitě v New Yorku (konkrétně v letech 1952–1957). Suzuki se proslavil desítkami populárních studií o zenovém buddhismu, často aplikovaných na aktuální umělecká a společenská témata.³⁰ Jeho interpretace zenového myšlení cílila na prezentaci zenu jako univerzální cesty k nalezení osobní spontánnosti a kreativity, a to nejen v umění, ale doslova ve všech aspektech života.³¹

V tomto kontextu se Suzuki pokoušel reflektovat také dobově velmi aktuální problematiku metafyzického propojení člověka s přírodním děním.³² Řešení našel opět ve svém výkladu zenu, který definoval jako myšlení vycházející z iracionality, která představuje typický aspekt zenového učení.³³ Suzuki zde prosazoval koncept dualismu mezi západním a východním myšlením. Západ definoval jako racionální, zatímco východní myšlení prezentoval jako intuitivní, nepřístupné racionálnímu poznání, a tím pádem také nadřazené západnímu filosofickému uvažování.³⁴ Podle Suzukihho nám právě iracionalita přírody, překračující naše lidské pochybnosti a nedůvěru, umožňuje osobní transcendentci a vzájemné univerzální splynutí.³⁵

²⁹ Propagace zenového učení v západním prostředí započala již kolem roku 1900. Vycházela zejména z okruhu japonských intelektuálů, kteří pořádali přednášková turné po Americe nebo západní Evropě. Většina z nich však byli laikové, kteří sami neměli žádné hlubší zkušenosti s praxí tradičních zenových mistrů a jejich myšlenky často vycházely z nesprávného nebo zkresleného výkladu zenové praxe. Jednou z hlavních snah těchto aktivit bylo globálně prezentovat ideu výjimečnosti a jedinečnosti japonského národa. Ten měl stát vysoko nad západní tradicí a kulturou, údajně neschopnou pochopit hlubokou spirituálnost a meditativní přístupy východních náboženství. K tomu viz Robert H. Sharf, *The Zen of Japanese Nationalism, History of Religions XXXIII*, 1993, č. 1, s. 1–43, zvl. s. 1–3.

³⁰ V roce 1934 byla v Kjótu v anglickém jazyce publikována Suzukihho nejznámější studie Úvod do zen-buddhismu (*An Introduction to Zen Buddhism*). Kniha se brzy dočkala mnoha vydání v dalších světových jazycích. K prvnímu německému vydání z roku 1939 napsal rozsáhlou úvodní stať Carl Gustav Jung. Na knize *Zen-buddhismus a psychoanalýza (Zen Buddhism and Psychoanalysis)* z roku 1960 Suzuki spolupracoval s Erichem Frommem.

³¹ David L. MacMahan, *The Making of Buddhist Modernism*, Oxford 2008, s. 123. V rámci moderní japonské filosofické diskuse se dlouhodobě pokoušel o syntézu západní filosofické tradice a východního myšlení, opět zejména v kontextu zenových a taoistických témat, přední dobový myslitel Nišida Kitaró (Nishida Kitarō, 西田幾多郎), Suzukihho dlouholetý přítel a inspirátor. Problematiku tvoření a intuice rozvinul v rámci své ústřední teorie „čisté zkušenosti“. „Čistá zkušenost“ podle autora umožňuje sjednocení subjektivního „já“ s věcmi, které nás obklopují. Bez této jednoty by podle Nišidy poznání reality nebylo vůbec možné. K tomu viz v české odborné literatuře zejména Věra Linhartová, *Soustředné kruhy*, Praha 2010, s. 429–430.

³² MacMahan (pozn. 31), s. 125.

³³ Proti tomuto Suzukihho výkladu zenu se zvedla kritika ze strany některých východoasijských myslitelů. Viz zejména studii Hu Shih, Ch'an (Zen) Buddhism in China: Its History and Method: Is Ch'an (Zen) Beyond Understanding?, *Philosophy East and West* III, 1953, č. 1, s. 3–24. Na tuto studii Suzuki reagoval článkem Daisetz Teitaro Suzuki, Zen: A Reply to Hu Shih, *Philosophy East and West* III, 1953, č. 1, s. 25–46, ve kterém autorovi původní studie vyčetl, že znalost historie a metodologie čchanu (*zenu*) nestačí k hlubokému porozumění tomuto myšlení. Zásadní a zcela nezbytná pro absolutní porozumění tomuto učení je podle Suzukihho kreativní, individualistická osobnost, která se vymyká běžné historické charakteristice daného tématu.

³⁴ Viz MacMahan (pozn. 31), s. 127.

³⁵ Ibidem, s. 125. David L. MacMahan také upozornil, že Suzukihho prezentace zenu v západním kulturním okruhu vycházela z hybridního a pluralistického konceptu, propojujícího základy zenového

Suzukiho přístup k propagaci buddhistického myšlení v západním prostředí, nebo také jeho osobní politické postoje, se později dočkaly kritiky ze strany některých teoretiků.³⁶ Přesto byl jeho přínos pro meziválečné a zejména poválečné umění, myšlení a populární kulturu zcela zásadní, a to jak v západní Evropě, tak zejména ve Spojených státech a samotném Japonsku. Jeho výklad zenu totiž rozvinul několik důležitých formativních témat.

Helen Westgeest ve své publikaci *Zen in the Fifties: Interaction in Art between East and West*, mapující inspirace zenovým buddhismem v poválečném západoevropském, americkém a japonském umění, nastínila pět základních tematických okruhů umění padesátých let, inspirovaných zenovým myšlením v podání D. T. Suzukiho.³⁷ Zdůraznila zejména problematiku vyjádření kategorií absolutní prázdnoty a nicoty v uměleckém díle v kontextu hledání prapůvodní univerzální jednoty, důraz na dynamický charakter malířské nebo kaligrafické tvorby, vnímání neurčitosti a neomezenosti prostoru malířského díla, přímou zkušenost umělce tady a teď a také univerzální přístup k uměleckému tvoření, pokoušející se překonat odvěký dualismus objektu a subjektu.³⁸

V oblasti kaligrafických přístupů byla tato témata reflektována zejména v souvislosti s novým chápáním tělesnosti umělce a jeho fyzickým a psychickým propojením s dílem. Umělec se takto snažil pronikat do samotného procesu vzniku a fungování světa. K tomuto dění však nepřistupoval v (západním) smyslu vytváření konkurence samotnému „Stvořiteli“, ale z potřeby až nutnosti stát se prostřednictvím svého psychofyzického nastavení nedílnou součástí univerzálního tvořivého absolutna, které je ve své podstatě prázdné, to znamená rozumovým myšlením neuchopitelné, a proto je lze vizuálně zachytit pouze v jediném okamžiku náhlé intuice.³⁹

Hledání nadosobního řádu a všezahrnující jednoty představovalo hlavní cíl umělecké tvorby již několikrát zmiňovaného Marka Tobeye.⁴⁰ V rovině výtvarného vyjádření umělec tyto snahy naplňoval reflektováním motivu kruhu nebo oválu jako symbolů absolutní dokonalosti a celistvosti.⁴¹ Pro Tobeye představoval princip kruhu či kulatosti (*roundness*) také pravý zdroj lidské vzájemnosti a podstatu umělecké tvorby, která nepřichází z vnějšku, ale je součástí umělcova vlastního nitra.⁴²

Jedním z iniciačních momentů byl pro umělce pobyt v japonském zenovém klášteře v roce 1934. Dostal tam jako meditační pomůcku tušovou kaligrafii s námětem ze-

učení se západními myšlenkovými a uměleckými směry, a to zejména s německým romantismem a americkým transcendentálním. Ibidem, s. 123.

³⁶ Především Robert H. Sharf a Brian D. Victoria ostře kritizují Suzukiho roli v nacionalistické propagaci zenového buddhismu, která přispěla k militantnímu postoji Japonska v období druhé světové války. K tomu viz především publikaci Brian D. Victoria, *Zen at War*, Rowman & Littlefield 1997. K problematice neschopnosti pravdivě reflektovat osobní a někdy také celospolečenské jednání v době druhé světové války v Japonsku viz román Ishiguro Kazuo, *Malíř pomíjivého světa*, překlad Jiří Hanuš, Praha 2018.

³⁷ Viz Westgeest (pozn. 19), s. 17.

³⁸ Ibidem, s. 17–25.

³⁹ Viz Cheng (pozn. 26), s. 386.

⁴⁰ Peng Chang Ming (pozn. 25) s. 423.

⁴¹ Müller-Yao (pozn. 21), s. 298.

⁴² William C. Seitz, *Mark Tobey*, New York 1962, s. 9. K tematice kulatosti v tvorbě Marka Tobeye viz také studii Dore Ashton, Mark Tobey et la rondeur parfaite, *Revue XXème siècle XXI*, 1959, č. 12, s. 66–69.

nového kruhu,⁴³ nad jehož významem dlouho přemýšlel. Uvažoval, zda zenový kruh symbolizuje transcendentnost univerza, kterému se má oddat, nebo zdali jde o estetické cvičení zaměřené na nuance autentičnosti uměleckého vyjádření, které on jako cizinec není schopen rozeznat. Nakonec si uvědomil, že pomocí této malby byl schopen začít vnímat a vidět úplně novým způsobem, kdy i ta nejnepatrnější, původně nicotná věc získala zcela nové významy a důležitost, které dříve nedokázal odhalit.⁴⁴ Pro Tobeye tyto zkušenosti představovaly skutečné zjevení, které mu umožnilo postupně si vybudovat univerzální umělecký jazyk, v mnoha směrech čerpající z kaligrafické tradice a využívající zejména fyzickou, gestickou bezprostřednost a dynamiku multiplikované linie nebo tahu v kontextu budování kompaktního malířského prostoru. Ten mu pak umožňoval vyjádřit mnohvrstevnatost vnitřního rytmu v procesu vzniku výtvarného díla.⁴⁵

Rotace moderního těla

Problematika tělesnosti v kontextu umělecké tvorby se také stala důležitým východiskem dobového filosofického uvažování v rámci nového chápání tělesnosti a fenomenologie vnímání. Tématům tělesnosti ve vztahu k umělecké tvorbě se věnoval zejména Maurice Merleau-Ponty, který překonal původní tezi svého učitele Edmunda Husserla (1859–1938) o „*dvojitě jednotě*“ subjektivního a objektivního těla a představil svou vlastní teorii těla jako ontologicky svébytného pole.⁴⁶ Jak upozorňuje Jan Halák, ve svém pozdním filosofickém bádání Merleau-Ponty opakovaně charakterizoval tělo (*corps*) a věci, které tělo ve světě obklopují, jako různé varianty tělesnosti (*chair*).⁴⁷ Tělesnost popisuje jako univerzální látku světa,⁴⁸ v rámci které tělo funguje jako nástroj komunikace a představuje „živel *bytí*“.⁴⁹ Zásadní se v tomto procesu stává cirkularita vztahů duše a těla.⁵⁰ Nejvýrazněji se Merleau-Ponty k této problematice vyjádřil v kapitole Splétání-chiasmus v pozdní studii *Viditelné a neviditelné* (vydáno posmrtně roku 1964), když píše:

„*Tělo nás svou ontogenezí spájí přímo s věcmi, poněvadž spojuje vjedno obě své kontury, oba své okraje: smyslovou masu, kterou jest, i masu smyslového, z níž se oddělováním rodí a pro kterou je jakožto vidoucí otevřeno. Tělo a pouze tělo, které je bytím o dvou dimenzích,*

⁴³ Kruh představoval jedno z ústředních témat tradice japonské zenové malby. K historii zenového myšlení viz například Helmut Brinker – Hiroshi Kanazawa, *Zen: Masters of Meditation in Images and Writings*, Zurich 1996. K tradici zenové malby a kaligrafie z pohledu amerického umělce a teoretika viz Stephen Addiss, *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600–1925*, New York 1998. Toto téma je nadále reflektováno v kontextu japonského současného umění. Výhradně moderní reflexi klasického výtvarného motivu zenového kruhu se po roku 1962 věnoval přední představitel japonského poválečného umění Jošihara Džiró (Yoshihara Jirō, 吉原治良, 1905–1972)

⁴⁴ Müller-Yao (pozn. 21), s. 300.

⁴⁵ Chang Ming Peng zdůrazňuje, že Tobey v rámci tvorby rozlišoval mezi díly vycházejícími z jeho „amerického temperamentu“, které označoval jako dionýské, a tvorbou čerpající z čínské a japonské kaligrafické tradice nebo meditační praxe a představující pro něj princip apollonský. Viz Peng Chang Ming (pozn. 25), s. 426.

⁴⁶ K tomu viz Jan Halák, Merleau-Pontyho ontologická interpretace Husserlova pojetí těla jako „dvojitě jednoty“, *Filosofický časopis LXIV*, 2014, č. 3, s. 339–354.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 340.

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, přeložil Miroslav Petříček, Praha 2004, s. 140.

⁴⁹ Halák (pozn. 46), s. 345.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 353.

nás může přivést k věcem samým, jež samy nejsou nějaká plochá jsoucná, nýbrž jsoucná nadaná hloubkou, nedostupná pro subjekt, který je pozoruje z nadhledu, jež se otevírá pouze tehdy, pokud je tu něco, co s nimi koexistuje ve stejném světě.“⁵¹

Merleau-Ponty si zároveň uvědomuje, že pohyb je úzce spjat s viděním. Jeho pojetí živoucího těla představuje „spleť vidění a pohybu“.⁵² Pohled, podobně jako tělo, „objímá, ohmatává viditelné věci a spojuje se s nimi (...) jako by je znal ještě dřív, než je pozná (...).“⁵³

V eseji *Oko a duch* Merleau-Ponty aplikuje tuto teorii také na uměleckou tvorbu. Podle autora „malíř mění svět v malbu tím, že propůjčuje své tělo světu.“⁵⁴ Toto viditelné a pohyblivé tělo udržuje věci kolem sebe v kruhu, a proto se i vidění uskutečňuje uprostřed věcí, vytvořených ze stejné látky jako tělo.⁵⁵

Oko umělce vidí svět a zároveň vidí, co světu chybí, aby se mohl stát obrazem.⁵⁶ Malířství tak „propůjčuje viditelnou existenci tomu, co laické vidění považuje za neviditelné.“⁵⁷ Intenzivní malířské vidění dokáže proniknout až k samotnému „tkanivu Bytí“.⁵⁸ V tomto kontextu malíř (umělec) představuje pro ostatní lidi prostředníka, který má schopnosti a nadání zviditelnit „preexistenci“ světa, která původně existuje (pouze) jako virtuální viditelné.⁵⁹ Merleau-Ponty proto tvrdí, že „svět už není před malířem jako představa, nýbrž malíř sám se rodí ve věcech jako koncentrace viditelná, jež si uvědomilo sama“. Malíř v procesu „rození“ uměleckého díla nezobrazuje nějaký konkrétní předmět, ale vychází ze „zobrazení ničeho“ a ukazuje, „jak se věci stávají věcmi a svět světem“.⁶⁰

Základními vyjadřovacími prostředky umělce jsou v tomto procesu jeho fyzická gesta a malířské čáry.⁶¹ K problematice prvotní malířské čáry se Merleau-Ponty vrací také v eseji *Nepřímá řeč a hlasy ticha*, když analyzuje filmové záběry zachycující Matissovy malířské pohyby. Domnívá se, že záznam filmové kamery, sledující Matisse při tvorbě, umožnil divákovi poodhalit tajemství jeho tvorby. Jak Merleau-Ponty zdůrazňuje,

„Tentýž štětec, který poskakoval od jednoho úhozu k druhému, pozorován pouhým okem, jako by meditoval v této radostné a slavnostní chvíli, v této blízkosti stvoření světa, jako by se rozhodoval pro některý z desítek možných pohybů, tancoval před plátnem, několikrát se ho lehounce dotkl a nakonec se na ně vrhl jako blesk a načrtl jedině možnou čáru.“⁶²

Matisse se prý po zhlédnutí tohoto filmu domníval, že při své umělecké činnosti působí jako samotný tvořivý Bůh. To je podle Merleau-Pontyho přehnané tvrzení, i když záhy příznává, že Matisse při práci volil z mnoha různých možností a zachytil jednu, určitou čáru, „která ho volala, aby se obraz konečně stal tím, k čemu se právě chystal“.⁶³

⁵¹ Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné* (pozn. 48), s. 138–139.

⁵² Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch a jiné eseje*, přeložil Oldřich Kuba, Praha 1971, s. 26.

⁵³ Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné* (pozn. 48), s. 135–136.

⁵⁴ *Oko a duch*, s. 9.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 10.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 12.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 12–13.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 13.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 14.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 26.

⁶¹ *Ibidem*, s. 14.

⁶² Merleau-Ponty, *Nepřímá řeč a hlasy ticha*, in: Maurice Merleau-Ponty: *Oko a duch* (pozn. 52), s. 58 a 59.

⁶³ *Ibidem*, s. 59. K ontologickému významu čáry v uměleckém procesu viz také Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Praha 2009, s. 80–126.

Základní pohyb světa

Propojení uměleckého těla s procesem výtvarného tvoření jako paralely vyjádření prapodstaty pohybů a proměn ve výsostně umělecké rovině reflektoval ve svém stěžejním díle – v novele *Příliš hlučná samota* Bohumil Hrabal.⁶⁴ Rytmizovaný monolog líčí životní příběh a zejména vnitřní pocity starého dělníka Haňti, pracujícího dlouhá desetiletí ve sběrných surovinách u starého hydraulického lisu. Jde zde především o složitou a mnoho-
vrstevnatou filosofickou úvahu o osudu člověka a jeho postavení v tomto světě, odrážející také životní (autobiografické) zkušenosti samotného Hrabala. I když byla novela publikována až v polovině sedmdesátých let, je dějově zasazena do Libně let padesátých, kdy Hrabal sám pracoval ve sběrných surovinách. Příběh plný odkazů na západní uměleckou, filosofickou a křesťanskou tradici⁶⁵ silně reflektuje také čínské taoistické myšlení, které Hrabala hluboce zaujalo již v průběhu padesátých let.⁶⁶

Dělník Haňta vytváří ze starého papíru a vzácných knih dokonale slisované balíky – téměř konceptuální umělecká díla, která obsahují výňatky z nejrůznějších filosofických spisů nebo knižní reprodukce významných děl světového umění.⁶⁷ Haňta je „proti své vůli vzdělán“ četbou těchto knih, které ve velkém zachraňuje a shromažďuje ve svém malém bytě. Ve své samotě přemýšlí o zásadních otázkách lidského života a dějin i o vlastním osudu a svých životních láskách. Haňtovu dlouholetou snahu o zachování kulturních a uměleckých odkazů nakonec zničí zavedení moderních hydraulických lisů, pomocí kterých mladí dělníci bezmyšlenkovitě lisují celé stohy knih. Tím završují Haňtův životní úděl, končící v bezvýchodné situaci evokující osobní zmar a zánik.⁶⁸

Neměnnost a neodvratnost zákonů lidského života i umělecké tvorby je v příběhu vyjádřena stále znovu a znovu se vynořujícím citátem „*Nebesa nejsou humánní*“. Jde o parafrázi úvodního verše páté kapitoly *Tao te ťingu*, který zní: „*Nebesa a země nejsou humánní, přistupují ke všem věcem jako ke slaměným psům*.“⁶⁹ Tato myšlenka zdůrazňuje zejména přirozenost neustálého koloběhu všech pochodů tohoto světa, jako je cyklické střídání

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

⁶⁵ Hrabal byl ve svých literárních vzorech inspirován Jiřím Kolářem, se kterým sdílel také nadšení pro *Pustou zemi* T. S. Eliota, Joycova *Odysea* nebo tvorbu Mallarmého a Apollinaira. Podrobněji viz Eva Čapková, *Bohumil Hrabal a výtvarné umění*, Praha 2015, s. 29.

⁶⁶ Pro Hrabala představoval spis *Tao te ťing* celoživotní inspiraci, ke které se opakovaně vracel hned v několika svých stěžejních literárních dílech (čerpal především z prvního českého překladu spisu profesora Rudolfa Dvořáka z roku 1920, který vyšel pod názvem *Lao-Tsiova Kanonická kniha o Tau a ctivosti*). Myšlenky taoismu Hrabala oslovily již v padesátých letech, kdy nad vybranými citáty vedl dlouhé diskuse v okruhu svých nejbližších přátel. K tomu viz Čapková (pozn. 65), s. 129.

⁶⁷ Haňtovu uměleckou činnost můžeme opět chápat autobiograficky. Hrabal se souběžně s literární tvorbou věnoval také výtvarné koláži, které dal na sklonku tvorby přednost před psaným slovem. Na rozdíl od Koláře pro něj literární a výtvarná činnost dlouhodobě představovaly nerozlučné spojité nádoby. Viz Čapková (pozn. 65) s odkazy na další literaturu, s. 30.

⁶⁸ Rothová zdůrazňuje, že původní motiv Haňtovy sebevraždy slisováním byl ve třetí, definitivní verzi díla zmírněn a závěr zůstává v tomto směru otevřen. Rothová (pozn. 64), s. 114.

⁶⁹ Celý verš v českém překladu sinologa Davida Sehnala zní: „*Nebesa a země nejsou humánní, přistupují ke všem věcem jako ke slaměným psům. Nanejvýš moudří mužové nebyli humánní, přistupovali k lidem jako ke slaměným psům*.“ Viz Laozi, překlad z čínského originálu David Sehnal, Praha, Galerie Zdeněk Sklenář 2013, nestránkováno.

ročních dob, dne a noci, života a smrti. Nebesa a Země totiž nemají emoce, neznají lásku nebo nenávisť jako lidské bytosti, nic a nikoho neupřednostňují.⁷⁰ Zdá se, že právě přijetí této myšlenky může pro stárnoucího Haňtu znamenat možnost smíření se s vlastním osudem a často trpkými životními vzpomínkami.

Motiv neustálého, cyklického opakování všech životních dějů je zde na několika formálních i obsahových úrovních vyjádřen symbolikou kruhu. Svědčí o tom již základní výstavba díla, rytmizovaný text, připomínající strukturu hudební skladby, ve které se stále vrací několik nosných motivů. V symbolické rovině evokuje cykličnost života ústřední téma románu – Haňtova opakuující se rytmická práce na hydraulickém lisu, kterou hlavní hrdina popisuje následovně:

„Presuji starý papír a zelený knoflík je pohyb stěny vpřed a červený knoflík je pohyb nazpátek, tak moje mašina vykonává základní pohyb světa, tak jako mechy helikonky, tak jako kružnice, která ať z kteréhokoliv místa vyšla, tam musí skončit.“⁷¹

Haňta v tomto kontextu evokuje samotářského demiurga, který nejen zachraňuje to, co z tohoto světa zbylo, ale snaží se obecnou destrukci proměnit v nové tvoření. Susanna Rothová v této souvislosti upozornila na Hrabalovu estetiku rozpadu a ničení, kdy umělec destrukcí cizího textu (obrazu) vytváří (rekonstruuje) nové umělecké dílo.⁷² V této rovině můžeme analyzovat také sisufovskou Haňtovu práci. Neustálé lisování (ničení) knih a dalších předmětů reflektuje nejružnější významové roviny. Prvotní téma likvidace kultury, knih i částí historického města (Prahy-Libně) v sobě zároveň obsahuje myšlenku periodického obnovení světa, regenerace *ad infinitum*.⁷³ Haňta tak na svém lisu obrazně (znovu)formuje svět, kulturu a dějiny. Sám sebe proto příznačně vnímá jako „něžného řezníka“, který má zálibu v pozorování výbuchů, ničení a destrukcí:

„(...) já miluji průtrže mračen a demoliční čety, postávám celé hodiny, abych viděl jak pyrotechnici spráženým pohybem, jako by pumpovali gigantické pneumatiky, vyhazují celé bloky, celou ulici (...).“⁷⁴

Při své práci nachází Haňta útěchu v křesťanském učení a myšlenkách čínského taoismu. Význam taoistické tradice zde stojí v určitém kontrastu, ale na druhé straně zároveň v souladu s křesťanstvím.⁷⁵ Tyto dva zásadní motivy zdůrazňují vize hlavního hrdiny, kdy se mu pod vlivem nadměrného pití piva zjevují postavy mladého Ježíše a staříčkého mistra Lao-c'a.⁷⁶ Tyto dvě postavy jednoho dne společně přicházejí do jeho sklepní dílny, ke starému lisu. Zatímco Ježíš vypadá jako líbezný mladík, Lao-c' má pomačkaný obličej starce.⁷⁷

⁷⁰ Wang Keping, *The Classic of the Dao: A New Investigation*, Beijing 2010, s. 51–52.

⁷¹ Bohumil Hrabal, *Příliš hlučná samota*, Praha 2012, s. 34.

⁷² Viz Rothová (pozn. 64), s. 148. K motivu koláže a montáže v Hrabalově literárním díle viz ibidem, s. 77–83.

⁷³ Viz Eliade, *Mýtus o věčném návratu* (pozn. 6), s. 75.

⁷⁴ Hrabal (pozn. 71), s. 9.

⁷⁵ Hrabal ve svém díle často pracuje s kontrasty, protiklady a významovými konfrontacemi. Viz Rothová (pozn. 64) s. 70.

⁷⁶ Rituál pití piva Haňtovi napomáhá dosáhnout téměř šamanistických vizí, které se podle jeho slov v rodině dědí: „A já jsem se nedivil těm dvěma postavám (Ježíš a Lao-c'), protože moji dědkové a pradědci z pití kořalky mívali také vidění, zjevovaly se jim bytosti z pohádek, dědek potkával na vandru rusalky a vodníky, praděd zase věřil na bytosti, které se mu zjevovaly na humnech litovelského pivovaru (...).“ Hrabal (pozn. 71), s. 39.

⁷⁷ Ibidem, s. 38.

Právě věkový rozdíl a životní postoj těchto dvou postav má pro dělníka Haňtu zásadní význam, pomáhá mu pochopit základní premisy jejich filosofie. Mladý Ježíš v dělníkově vidění překypuje horlivostí a chce měnit svět, zatímco stařec Lao-c' se rezignovaně rozhlíží a navrácí se k počátku.⁷⁸ Haňta tak vidí „Ježíše jako optimistickou spirálu, [a] starého mistra Lao-c'e jako bezvýhodnou kružnici“.⁷⁹ Symbolika kruhu, propojující zde inspirace taoistickým myšlením a také Nietzscheho ideou věčného návratu téhož, je prolnta s motivem spirály, symbolizujícím postavu Ježíše. Haňta k tomu na jiném místě dodává:

„Tak spirála a kruh si v mém zaměstnání odpovídají a *progressus ad futurum* splývá s *regresse ad originem* a já to všechno navíc hmatově prožívám (...).“⁸⁰

Toto mystické setkání se odehrává na pozadí každodenní práce u hydraulického lisu, kdy přivázejí starý papír. Tentokrát jde o krvavý papír z jatek, okolo kterého poletuje neodbytné hejno masařek, divoce vrážejících do dělníkovy tváře.⁸¹ Hrabal tuto scénu popisuje jako konfrontaci statické nadčasovosti v postavách Ježíše a Lao-c'e a neklidného reje základních životních pudů a pochodů v podobě divoce poletujících, nenasytých much. Zatímco Ježíš a Lao-c' tiše a nehybně stáli u lisu, „tisíce masařek a kobaltových much tisíce křivkami poletovaly jako šílené sem a tam a kovový zvuk jejich křídel a těl zněl vysokými tóny, vyšivaly do vzduchu sklepení veliký živý obraz sestavený z neustále se pohybujících křivek a cákanců zrovna tak, jak litím barev sestavoval svoje gigantické obrazy Jackson Pollock“.⁸²

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

„A nakládal jsem plnými krvavými náručemi červený mokrý papír, obličej jsem měl pln skvrn od krve, a když jsem tisknul zelený knoflík, stěna mého lisu presovala i s tím strašlivým papírem i ty mouchy, které se nedovedly odtrhnout od zbytků masa, masařky, které zešilely tou vůní masa a řijely a pojímaly se a pak ještě s větší vášnivostí v trhavých piruetách vytvářely kolem koryta plného papíru hustá křoviska pomatenosti, tak jako v atomu víří neutrony a protony.“⁸³

Hrabalovo přirovnání Haňtovy práce k tvorbě Jacksona Pollocka souzní s poznámkou Jindřicha Chaloupeckého k nové situaci poválečných umělců, když zdůrazňuje, že „jediné, co zbývá, je uzavřít se do sebe a hledat poslední a nevývratnou už jistotu docela až na dně sebe sama (...)“.⁸⁴ Podle Chaloupeckého se tento návrat k sobě, k vlastnímu „vnitřnímu hlasu“, v umělecké tvorbě odehrává ve výrazně hmotné (hmatové) rovině, protože „je rytmem těla, akcí svalů a hmatem kůže, je hladovostí zraku (...). Umělec nemaluje už obraz; maluje dění, poddává se mu, nechává před sebou růst novou skutečnost“.⁸⁵ Jako příklad této teorie uvádí Chaloupecký právě Pollockovu tvorbu. Pollockův malířský pro-

⁷⁸ Ibidem, s. 40.

⁷⁹ Ibidem, s. 40–41.

⁸⁰ Ibidem, s. 55.

⁸¹ Ibidem, s. 38.

⁸² Ibidem, s. 39.

⁸³ Ibidem, s. 40.

⁸⁴ Jindřich Chaloupecký, *Umění dnes*, Praha 1966, s. 20.

⁸⁵ Ibidem.

ces charakterizuje jako polonáboženskou aktivitu.⁸⁶ Obraz představuje pro malíře nové prostředí, imaginární prostor, který jej zcela pohlcuje.⁸⁷ Haňta je prototypem tohoto typu umělce, hydraulický lis se stává součástí jeho fyzické existence, je pro něj skutečnou řečí svalů a rytmem těla. Se strojem je propojen nejen fyzicky, ale i svým psychickým rozpo-
ložením, když zdůrazňuje, že jeho mozek „jsou hydraulickým lisem spresované myšlenky, balíky nápadů“.⁸⁸

Začátek nulté hodiny

„Zero je ticho. Zero je začátek. Zero je okrouhlé. Zero se točí (...).“⁸⁹

Hrabal se ve svém popisu rezignovaného starce Lao-č'a jako bezvýchodné kružnice navracející se k počátku dotkl dalšího zásadního tématu – vnímání jiných civilizačních okruhů mimo (naš) historický čas a vývoj. V případě Hrabalovy kružnice sice opět jde především o reflexi základních myšlenek taoistického učení, přesto zde zaznívá v kontextu vztahu západního myšlení k mimoevropské tradici idea určitého ustrnutí, nadčasovosti, popření dimenze času. U Hrabala je tento postoj vyostřen také pomocí kontrastu mezi tíživou osobní situací hlavního hrdiny v rámci soudobé politické situace a snahou popřít prostřednictvím autentické tvořivé práce tuto historickou dobu pokusem o její začlenění do cyklického, nekonečného místa v čase.⁹⁰

Tento umělecký postup ve vztahu k tradičnímu čínskému umění a myšlení má v českém prostředí předobraz především u Emila Filly. Fillovo chápání čínského (mimoevropského) umění jako protikladu k domácí umělecké a historické zkušenosti⁹¹ dokonale reflektuje jeho esejistické dílo *Krajina v čínském umění z přelomu let 1947–1948*.⁹²

Pro Filla představuje široký pojem čínské krajinářské tradice především malířství období dynastie Sung (960–1279), které pro něj symbolizuje silné vnitřní propojení malířského umění s duchovním myšlením, a to především opět s taoistickou tradicí.⁹³ Čínskou krajinomalbu malíř chápe jako prostředek osobní meditace a sebekultivace, prostřednictvím které může člověk dosáhnout odosobnění (*odpersonalisování*) a najít ideální stav absolutní vnitřní prázdnoty. Z Fillova pohledu se čínský krajinář vzdává všeho ka-

⁸⁶ Fascinaci osobností a tvorbou Jacksona Pollocka představil v rámci své vizuální poezie také Ladislav Novák v díle *Twelve 1961 čili pocta Jacksonu Pollockovi*. Jde zde o velmi expresivní umělecké „vyznání lásky“ americkému umělci. Viz Ladislav Novák, *Pocta Jacksonu Pollockovi*, Praha 1966, nebo též Ladislav Novák, *Dílo I–1963*, k vydání připravil Petr Kuběnský, Praha 2017, s. 295–319.

⁸⁷ Chalupický (pozn. 84), s. 20.

⁸⁸ Viz Hrabal (pozn. 71), s. 7.

⁸⁹ Překlad je můj. Věty v německém originále zní: „Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich...“. Jde o úvodní věty manifestu *Zero der neue Idealismus* mezinárodní umělecké skupiny Zero z roku 1963, ztvárněného ve formě rotujícího kruhu.

⁹⁰ K problematice snahy po zrušení času v kontextu historických dobových traumat viz Eliade (pozn. 6), zvl. s. 94–97.

⁹¹ Emil Filla, *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství*, Praha 1959, s. 9.

⁹² Emil Filla, *Krajina v čínském umění, Volné směry XL, 1947–1948*, s. 273–282.

⁹³ Obsáhlé znalosti čínského a západního myšlení Filla prokázal ve své knize *O svobodě*, kterou koncipoval v průběhu uvěznění v koncentračním táboře v Buchenwaldu. Filla zde prostřednictvím vlastních životních zkušeností, osobních postojů a bohatých odkazů na dějiny umění, literatury a dějiny evropské i čínské myšlenkové tradice hledá odpovědi na to, jak dosáhnout svobody osobní a celospolečenské, která pro něj představuje synonymum lidství. Emil Filla, *O svobodě*, Praha 1947, s. 78.

ždodenního životního zápasu, protože se zbavil subjektivního stanoviska, a „*místo subjektu je v bezpersonálním, ničem*“.⁹⁴ Tato absolutní prázdnota nepředstavuje pouze tvárný princip krajinomalby, ale vyjadřuje také převtělení osobnosti v neakci a neexistenci.⁹⁴ Čínská krajinomalba se tak pro Filla stává symbolickým kontemplativním prostorem, „*zasněnou meditací se snovou neskutečností*“,⁹⁵ prostorem stojícím zcela mimo běžnou realitu soudobého světa a lidského života.

V případě obou umělců se zde ve výsostně umělecké rovině ozývá také problematika tradice evropského orientalismu ve smyslu charakteristiky Orientu jako protikladu k evropskému společenskému a historickému dění.⁹⁶ V tomto kontextu se nabízí reflexe teorie imaginativního Orientu Edwarda Saida,⁹⁷ ve kterém podle autora „*prostor nabývá emotivního a dokonce iracionálního smyslu prostřednictvím jistého druhu poetického procesu, přičemž prázdné a anonymní vzdálené oblasti získávají význam vzhledem k nám zde*“.⁹⁸ Tento proces Said vztahuje také k imaginativnímu vnímání času, když říká, že „*většina toho, co si spojujeme s obdobím jako ‚před dávnými časy‘, ‚na počátku‘ či ‚na konci časů‘ (...), je poetická – smyšlená*“.⁹⁹

Také proto mohl Roland Barthes ještě v roce 1970, když publikoval esejistickou studii *Říše znaků (L'Empire des signes)*,¹⁰⁰ připodobnit Japonsko k symbolickému systému signifikantů, rušících význam slova a promluvy ve prospěch psaného projevu, který chápal v naprostém protikladu k údajně západní sémiokracii. Barthes zdůraznil, že k esejím o japonské kultuře jej nepřivedl nějaký láskyplný vztah k Východu, který je mu v podstatě lhostejný, ale pouze fakt, že mu Japonsko poskytlo dostatek důležitých rysů, umožňujících vytvořit možnost „*odlišnosti, proměny, revoluce ve vlastnictví symbolických systémů*“.¹⁰¹ Japonsko jej uvedlo do polohy psaní, ve které se podle autora „*odehrává jisté rozvíklání osobnosti, převrácení se naruby staré interpretace, otrása se smysl, rozervaný, vyčerpaný až do nenahraditelné prázdnoty, aniž předmět byt' na okamžik přestává být označující, žádoucí*“.¹⁰² Proces psaní Barthes připodobňuje k intuitivnímu zenovému prožitku satori, jež charakterizuje jako „*více či méně silný otřes (...), který rozkolísá poznání, subjekt: uskutečňuje prázdnotu slova (...), z této prázdnoty vyrážejí rysy, jimiž Zen, při oproštění od veškerého smyslu, píše zahrady, gesta, domy, kytice, tváře, násilí*“.¹⁰³

O absolutní převrácení nebo přímo zavrnutí starých interpretací a hledání nových východisek se pokoušela také světová poválečná umělecká scéna. Mnozí se domnívali, že

⁹⁴ Citováno podle Emil Filla, *Krajina v čínském umění*, in: idem, *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství* (pozn. 89), s. 94.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 93.

⁹⁶ K tradici evropského orientalistického diskursu o čínské civilizaci jako protikladu k dobovým evropským celospolečenským a politickým tématům viz například Eun-Jeung Lee, „*Anti-Europa*“. *Die Geschichte der Rezeption des Konfuzianismus und der konfuzianischen Gesellschaft seit der frühen Aufklärung*, Münster–Hamburg–London, 2003.

⁹⁷ Edward W. Said, *Orientalismus: západní koncepce Orientu*, Praha–Litomyšl 2008, s. 14.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 70.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ V české verzi viz Roland Barthes, *Říše znaků*, přeložil Petr Zavadil, Praha 2012.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 14.

¹⁰² *Ibidem*, s. 16.

¹⁰³ *Ibidem*.

již není možné přímo navazovat na předválečné umělecké avantgardy, a snažili se o hledání nultého výchozího bodu.¹⁰⁴

Právě tento nový, nultý začátek se stal charakteristickým pro poválečné mezinárodní umělecké skupiny, jako byla například nizozemská skupina *Nul*¹⁰⁵ nebo hnutí *Zero*, a to nejen v rovině rozvíjení uměleckých a metodologických přístupů, ale také v podobě formálních, vizuálních odkazů na výchozí symboliku nuly nebo kruhu. V těchto snahách hrály důležitou roli také mezinárodní přístupy a přesahy,¹⁰⁶ což se projevilo také v kontextu soudobého japonského umění, kde již mezi lety 1952 až 1955 působila skupina *Zero*, čerpající z obdobných východisek.¹⁰⁷ Hlavní představitelé skupiny hledali původ umělecké kreativity v nultém bodě absolutní prázdnoty, v naprosté umělecké originalitě bez umělých významů, v popření jakéhokoliv významu nebo snahy o kompoziční výstavbu děl. Přesto reflektovali inspirace z prostředí japonského umění nebo zenového myšlení v kontextu soudobých globálních uměleckých přístupů, ve snaze o homogenní a harmonické mísení rozdílných uměleckých tradic.¹⁰⁸

Vrstvení časových rovin

Kromě pokusů o návrat k nulovému bodu uměleckého a filosofického uvažování hrála ve snaze regenerovat poválečnou uměleckou scénu a znovu přehodnotit také světovou historii umění důležitou roli myšlenka cykličnosti a vrstvení časů, která mimo jiné umožňovala různými způsoby redefinovat koncept západního uměleckého kánonu z perspektivy dalších světových uměleckých tradic. V tomto směru představuje jeden z nejslavnějších poválečných projektů kniha *Imaginární muzeum (Le musée imaginaire)* Andrého Malrauxe, poprvé publikovaná v roce 1947. Malraux na základě vlastního rozsáhlého fotografického archivu porovnával z formalistického hlediska různá díla světového umění, bez ohledu na jejich kulturní, historickou nebo geografickou příslušnost. Jak zdůrazňuje Hans Belting, Malraux, který měl navíc přímou zkušenost z cest do oblastí bývalých francouzských kolonií v Asii, se zde snažil překonat tradiční dualismus mezi (západním) uměním a (etnickým) světovým uměním, který považoval za zastaralý kolo-

¹⁰⁴ Viz zejména katalog Éric de Chassey – Sylvie Ramond (ed.), *Répartir à zéro: comme si la peinture n'avait jamais existé*, Lyon-Paris 2008. Do katalogu byla zahrnuta také tvorba Josefa Istlera, který zejména v menších grafických formátech intenzivně řešil možnosti propojení surrealistické automatické kresby a znakového vyjádření. Istler se v těchto přístupech výrazně přibližoval tematice některých západoevropských poválečných skupin a tématům informelu. K tomu viz Marie Klimešová, *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Řevnice 2010, s. 74.

¹⁰⁵ Skupina *Nul* byla založena v roce 1961 v Amsterdamu a svou činnost rozvíjela mezi lety 1961 až 1966.

¹⁰⁶ *Nul* v roce 1965 uspořádala mezinárodní výstavu ve Stedelijk Museum v Amsterdamu, které se zúčastnilo také několik japonských umělců z okruhu poválečného japonského hnutí *Gutai*. Ke kontaktům skupiny *Nul* a umělců hnutí *Gutai* viz například studii Yamamoto Atsuo, *ZERO/Gutai/ZERO*, in: Colin Huizing – Tijs Visser (eds), *nul = 0: The Dutch Nul Group in an International Context*, Stedelijk Museum Schiedam 2011, s. 76–83. Umění některých představitelů skupiny *Gutai* představil v září roku 1967 Jindřich Chaloupecký v rámci výstavy v Galerii Václava Špály. K tomu viz Jindřich Chaloupecký, *Gutai: Ósaka, Japonsko*, Praha 1967.

¹⁰⁷ K tomu viz Huizing – Visser (pozn. 106), s. 77.

¹⁰⁸ Podrobně k těmto aktivitám skupiny viz Helen Westgeest, *No Meaning, No Composition, No Colour. From Zero to Gutai, 0 Institute*, <https://www.0-archive.info/gutai-by-helen-westgeest.html>, vyhledáno 15. 3. 2020.

niální přístup.¹⁰⁹ Konfrontoval zde nejen různé geografické prostory, ale také historická období, kdy vedle sebe například postavil evropské středověké umění a buddhistické sochařství.¹¹⁰

Autor charakterizoval svůj koncept (virtuálního) imaginárního muzea beze zdí jako místo vytržené z našich obvyklých časoprostorových zkušeností, jehož základem jsou neustálé metamorfózy, vyjmutí děl z původních kontextů, které se vystavením v muzeu zásadně mění, a to mimo jiné také v rámci konfrontací s odlišnými uměleckými tradicemi nebo přístupy. Muzeum tak podle Malrauxe symbolizuje utopický, univerzální prostor, který umožňuje v po sobě jdoucích vlnách vzkřísit ideu světového umění.¹¹¹

Cykličnost a proměny různých časových rovin ve vztahu k dobové zkušenosti lidstva byly v tomto kontextu umělecky reflektované již v okruhu předválečné a meziválečné tvorby, a to zejména v rámci díla angloamerických básníků. Klíčovou roli zde sehrála osobnost básníka a esejisty Ezry Pounda (1885–1972), který svůj celoživotní umělecký zájem o různé oblasti světových dějin a umění, včetně čínské a japonské poezie a znakového písma, reflektoval v rámci vlastní autorské tvorby.¹¹²

Zásadním je v tomto ohledu zejména autorovo celoživotní monumentální dílo *Cantos* (vznikalo v letech 1915 až 1962), dlouhá lyrická báseň, představující pokus o zachycení nejrůznějších literárních a historických vrstev nebo filosofických směrů či jazykových projevů světové civilizace.¹¹³ Součástí cyklu jsou také *Čínská Cantos*, reflektující čínskou historiografickou tradici¹¹⁴ jako paralelu soudobého sociopolitického vývoje.¹¹⁵ Poundův zájem o oblast čínské kulturní tradice zahrnoval také osobité reflektování znakového písma, které označoval tradičním orientalistickým termínem „vizuální hieroglyfy“ (*visible hieroglyphics*).¹¹⁶ Poundovo zaujetí vizuální stránkou znakového písma podnítilo

¹⁰⁹ Čerpala jsem z online verze textu Hanse Beltinga, *From World Art to Global Art. View on a New Panorama, What's next?*, <http://whstnxt.net/011>, vyhledáno 5. 10. 2021.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ André Malraux, *Le musée imaginaire*, in: André Malraux, *Les voix du silence*, Paris 1956, s. 11–129, cit. s. 125.

¹¹² V roce 1915 publikoval sbírku *Cathai*. Sbírkou obsahuje originální básnické parafráze díla nejslavnějšího čínského básníka všech dob Li Paje (Li Bai, nebo také Li Bo, 李白, 701–762). K analýze Poundova přístupu k „překládům“ čínské poezie nebo k procesu práce s čínským znakovým písmem v rámci vlastní básnické tvorby viz například studii R. John Williams, *Modernist Scandals: Ezra Pound's Translations of 'the' Chinese Poem*, in: Sabine Sielke – Christian Klöckner (eds), *Orient and Orientalism in US – American Poetry nad Poetics*, Frankfurt am Main 2009, s. 145–165.

¹¹³ V českém překladu viz k části *Cantos* věnovaných čínským inspiracím Ezra Pound, *Cantos III. Čínská Cantos LII–LXI*, z angličtiny přeložila a komentáři opatřila Anna Kareninová, na komentářích spolupracovala sinoložka Olga Lomová, Brno 2013.

¹¹⁴ Základním zdrojem k *Čínským Cantos* byly francouzské dějiny Číny, za jejichž autora bývá označován jezuitský misionář Joseph de Mailla (1669 Francie–1748 Peking). Ve skutečnosti však jde o komentovaný překlad starších čínských spisů, vycházejících zejména z nejslavnějšího historického díla Uplně zrcadlo ku pomoci těm, co vládnou z konce 11. století, jehož autorem byl slavný politik a historik S'-ma Kuang (Sima Guang, 司馬光1019–1086).

¹¹⁵ Dílo vznikalo v předválečných letech 1937 až 1939, poprvé vyšlo v lednu 1940. Hledání uměleckého východiska z válečných traumat Pound objevoval v příklonu k myšlení čínského konfucianismu, který, ve shodě s evropskou orientalistickou tradicí, považoval za ideál osvicené vlády. K tomu viz v české odborné literatuře zejména Jakub Guziur, *Příliš těžké lyry. Eseje o rekonstrukci smyslu v Eliotově Pustině a Poundových Cantos*, Brno 2008, zvl. s. 77–90.

¹¹⁶ Tento pojem vychází z tradiční evropské interpretace čínského znakového systému jako obrázkového, piktografického písma bez fonetické složky. Podle této teorie byli prastarí Číňané potomky Egypťanů a své písmo vytvořili zkomolením původních egyptských hieroglyfů. Viz například Timothy O'Neill, *Ideography and Chinese Language Theory*, Berlin–Boston 2016, s. 154. Ve Spojených státech se již

jeho přístup k básni jako poeticko-vizuálnímu sdělení. Se znakovým písmem pracoval také v rámci *Čínských Cantos*, kde znaky nepředstavují pouze vizuální element, ale jsou začleněny do textu jako jeho plnovýznamová součást.¹¹⁷ Čínské písmo Pound využíval jako dynamický prvek, umožňující vyjádřit nejen vnitřní pohyb básnického obrazu,¹¹⁸ ale znaky pro něj navíc mají multimediální charakter, zahrnující kromě vizuální stránky také kategorie času, prostoru¹¹⁹ a různé možnosti intertextového vyjadřování.

Poundův blízký přítel, básník Thomas S. Eliot, k tomu pronesl dnes již klasickou větu, že „*Pound vynalezl čínskou poesii pro naši dobu*“.¹²⁰ Nešlo zde o bezduché navazování na prastarou a statickou tradici, ale právě naopak, o nastartování nových uměleckých procesů, stojících u samotného zrodu a formování moderního západního přístupu k umění a literatuře, i když přesto ve svém základu čerpajícího z orientalistické tradice. Pound reflektoval starou čínskou poezii a literaturu v kontextu dobových sociálních a politických traumat, a to zejména jako uměleckou reakci na kolektivní útrapy první světové války nebo později v předtuše začátku druhého celosvětového válečného konfliktu.

Sám Eliot zásadně přispěl k rozvoji nové obraznosti a k propracování dalších vyjadřovacích možností poetické tvorby modernismu. Jeho přelomová básnická skladba *Pustá země* (1922, *The Waste Land*),¹²¹ věnovaná právě Ezrovi Poundovi,¹²² představuje jeden z milníků zrodu evropského (západního) modernismu. Eliot zde tematizuje cestu moderního člověka, život ve velkoměstě, beznaděj válečných útrap a lidských osudů.

Martin Hilský charakterizuje *Pustou zemi* jako „*sled více či méně izolovaných obrazů a vizí, které získávají estetickou jednotu opakováním několika nosných motivů (...)*“.¹²³ Báseň však uplatňuje také bohatou zvukovou stránku, rezonují zde různé zvuky a promlouvají nejrůznější lidské hlasy. Na půdorysu základního (archetypálního) příběhu, volně čerpajícího z artušovské legendy o zraněném *Králi Rybáři*, střezícím na svém hradě

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

¹¹⁷ Přelomovou studii je v tomto směru zejména esej Čínský písemný znak jako básnické médium, poprvé publikována v roce 1919, kterou Pound přepracoval a editoval na základě původního textu Ernesta Fenollosy. V českém překladu viz Ernest Fenollosa a Ezra Pound, *Čínský písemný znak jako básnické médium / The Chinese written character as a medium for poetry*, přeložili Oldřich Král a Martin Pokorný, Praha 2005.

¹¹⁸ K tomu viz podrobněji Andrea Bachner, *Beyond Sinology: Chinese Writing and the Scripts of Culture*, New York 2014, s. 61.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ K tomu viz například Robert Kern, *Orientalism, Modernism and the American Poem*, Cambridge University Press 1996, s. 3.

¹²¹ Zásadní význam této básnické skladby pro českou kulturní scénu dosvědčuje také hned několik významných překladů, včetně poválečného v podání Jiříny Haukové a Jindřicha Chalupického, který vznikl mimo jiné na popud Jiřího Koláře. Výbor všech dosavadních českých překladů básně viz T. S. Eliot, *Pustá země*, Praha 1996.

¹²² Věnování Ezrovi Poundovi s přípisem *il miglior fabbro*. Pound na básni *Pustá země* výrazně a pravidelně spolupracoval, a to zejména v rovině editorské.

¹²³ Martin Hilský, *Básník a kritik T. S. Eliot*, in: Thomas Stearns Eliot, *O básnictví a básnících*, Praha 1991, s. 331.

v pusté krajině zlatý grál,¹²⁴ Eliot podává aktuální a zneklidňující vizi moderního světa.¹²⁵ Základní příběh je protnut různými dalšími citacemi a bohatou symbolikou čerpající z literární, mytologické, lidové a náboženské tradice, včetně biblických, antických, nebo také buddhistických témat.

Básnickou skladbu tak charakterizují především principy fragmentace, opakování, akumulace a překrývání různých historických a mytických časů na pozadí traumat soudobé poválečné doby. Jakub Guziur v této souvislosti vnímá *Pustou zemi* jako „obraz vědomí moderního člověka (*chaotické změní vjemů, vzpomínek, tužeb a potřeb*)“.¹²⁶ Upozorňuje také na neucelenost příběhu, který symbolizuje novou, zlomkovitou životní zkušenost člověka.¹²⁷

Guziur si v souvislosti s Poundovou a Eliotovou tvorbou všímá důrazu, který modernisté kladli na univerzální cyklické dění, aktualizující Nietzscheho myšlenku věčného návratu téhož.¹²⁸ V Poundově i Eliotově tvorbě jsou všechny časy simultánní a představují bezprostřední přítomnost.¹²⁹ Pro osud moderního člověka totiž neexistuje přímé východisko, vše probíhá v kruhu. Naděje spočívá především v tom, že se tento cyklus zároveň stále obnovuje, renovuje a regeneruje.¹³⁰

V zemi klidného rána

V českém poválečném umění na tuto problematiku v kontextu domácí i mezinárodní politické situace navázal zejména Jiří Kolář. Pohyb, rytmus, proměny, cykličnost a vrstvení času, propojení dynamiky slova a vizuálního sdělení Kolář vyjadřoval zejména v kontextu svých raných koláží z konce čtyřicátých a začátku padesátých let. Zvolil zde zcela jiný přístup než v předchozí tvorbě, pracoval s formou nalezených obrazových reprodukcí, ze kterých vytvářel vizuální série označované jako konfrontáže. Pro tato díla je typický

¹²⁴ K historii a literárním dílům vycházejícím z legendy o svatém grálu viz například publikaci Richard Barber, *The Holy Grail: Imagination and Belief*, Harvard University Press 2005.

¹²⁵ Jak upozorňuje Martin Hilský, Eliot zde postupuje podobně jako James Joyce ve svém stěžejním díle *Odysseus* (první vydání ve Francii roku 1922), kdy je banální příběh ze současnosti konfrontován s antickým homérským mýtem. Martin Hilský (pozn. 123), s. 331. Eliot čerpal inspirace zejména z dobové mimořádně populární studie Jessie L. Westonové *From Ritual to Romance*, Cambridge 1920. Westonová se zaměřila na různé prameny k artušovským legendám. Soustředila se zejména na keltský motiv Pustiny, prokleté země, kterou může osvobodit pouze pravý hrdina. Autorka hojně čerpala ze západní i mimoevropské symboliky, důležitým zdrojem informací pro ni byla publikace *Zlatá ratolest* Jamese G. Frazera (první vydání roku 1890). Celá studie *From Ritual to Romance* je přístupná také v elektronické verzi na adrese: <https://www.sacred-texts.com/neu/fr/#contents>, vyhledáno dne 15. 10. 2019.

¹²⁶ Guziur (pozn. 115), s. 47.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 47.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 23 až s. 26.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 19. Zde zaznívá také Kublerova definice současné interpretace uplynulé události jako dalšího stupně opakování původního impulzu. Komunikační spojení současnosti s minulým děním Kubler charakterizuje jako signály, „z nichž se staly vzruchy vysílající další signály v nepřerušném střídavém sledu událostí; signálu, události, která se znovu vytvořila, obnoveného signálu a tak stále dokola“. Viz George Kubler, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*, přeložili Rostislav Švácha a Tereza Pálková, Praha 2018, s. 60. Kubler se explicitně vyjadřuje k přístupům T. S. Eliota v kontextu své teorie otevřených a uzavřených sekvencí, když píše, že Eliot byl možná první, kdo „zpozoroval, že každé velké umělecké dílo nás nutí k tomu, abychom zhodnotili všechna díla předchozí“. *Ibidem*, s. 76.

¹³⁰ Guziur (pozn. 115), zvl. s. 24 a 25.

jednotný formát kartonu A4, na kterém umělec vytvářel koláže s použitím jednoho, dvou nebo více výstřižků z domácích i zahraničních časopisů.¹³¹ Jednotlivé výstřižky se nepřekrývají, jsou většinou zarovnané vedle sebe nebo pod sebou.¹³²

Na tuto oblast Kolářovy tvorby se v recentní době zaměřila mimořádně přínosná výstava Úšklebek století v Národní galerii v Praze, kterou připravila Marie Klimešová ve spolupráci s Milenou Kalinovskou.¹³³ Klimešová v katalogu k výstavě upozorňuje, že i když tato část tvorby Jiřího Koláře provokuje k nejrůznějším interpretacím,¹³⁴ vždy je nutné brát v úvahu to, že tato díla vznikala v jednom z nejtříživějších období umělčova života a byla neodmyslitelně propojena s jeho aktuální literární tvorbou.¹³⁵

Je pro ně typický silný sociální podtext, kdy umělec zkoumá v rámci velmi širokého a různorodého vizuálního materiálu absurditu dějin i současnosti. Pracuje mimo jiné s persifláží a sarkasmem, které charakterizují jeho osobní i umělecký postoj k světové politické situaci. Snaží se šokovat a zároveň podat krutost a absurditu světa optikou vizuálně poetického vyjádření. Banální výjevy z prostředí každodenní městské kultury se zde dostávají do konfrontace s často drastickými výjevy, zachycujícími události starších i soudobých světových dějin.

Marie Klimešová zmiňuje také význam Eliotovy básnické skladby *Pustá země* pro poválečné české umělce, včetně Jiřího Koláře, který podnítil, jak již bylo zmíněno, nový překlad tohoto díla do češtiny. Dobře známý je v tomto kontextu také Kolářův výrok „*Od Eliotovy Pusté země nepokročila poezie ani o centimetr.*“¹³⁶

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

¹³¹ Jak uvádí Marie Klimešová, Kolář čerpal zejména z kvalitně tištěných českých časopisů, jako byla *Zlatá Praha* nebo *Světlozor*. Klimešová dále uvádí, s odvoláním na text Tomáše Pospiszyla (viz pozn. 134), že si Kolář ze svých cest do Anglie a Paříže (v letech 1947–1948) přivezl také zahraniční časopisy. Zaujaly jej zejména nebarevné fotografie, které zdůrazňovaly různé banality a absurdity všedního života v kontextu široké oblasti světové populární kultury. Viz Marie Klimešová – Marie Bergmanová, *Tanec v ruinách: Nálezy Jiřího Koláře*, v Řevnicích 2014, s. 20–21.

¹³² Marie Klimešová v kontextu těchto děl zdůrazňuje roli seriální struktury „vzorníku“, kde je každé části vyhrazen stejný prostor. Marie Klimešová, *Roky ve dnech* (pozn. 104), s. 306. Autorka také zdůrazňuje, že Kolář si prostřednictvím reprodukcí uměleckých děl vytvářel rozsáhlé vizuální manuály. Touto činností se mimo jiné přiblížil tematické vizuálních archivů, které rozvíjeli Emil Filla, Aby Warburg, André Malraux nebo také Gerhard Richter. Klimešová, *Tanec v ruinách* (pozn. 131), s. 21.

¹³³ Marie Klimešová a Milena Kalinovská, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, Národní galerie v Praze 2018.

¹³⁴ Zde je třeba zmínit podnětnou recentní studii Tomáše Pospiszyla, který zkoumá Kolářovy rané koláže v kontextu problematiky filmové tvorby v nefilmových oborech. Přirovnává Kolářův postup výběru a řazení jednotlivých obrazových výjevů a jejich vzájemné vizuální působení k postupům filmové montáže. Analyzuje v tomto kontextu především tvorbu ruských průkopnických režisérů dvacátých a třicátých let v čele se Sergejem Ejzenštejnem nebo Dzígou Vertovem. Viz Tomáš Pospiszyl, *Filmová montáž a princip montáže v nefilmových oborech*. Případová studie: Rané koláže Jiřího Koláře, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* č. 22, 2017, zvl. s. 46–49.

¹³⁵ Klimešová – Kalinovská (pozn. 133), s. 35.

¹³⁶ Tímto výrokiem, který si údajně zapsal v roce 1957, Kolář uvádí svůj manifest evidentní poezie *Snad nic, snad něco*, publikovaný roku 1965 v *Literárních novinách*. Zde citováno podle Jiří Kolář, *Snad nic, snad něco*, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989/programy/kritické texty/dokumenty*, Praha 2001, s. 290.

v konfrontaci s aktuálními výjevy prázdné chodby anonymního úřadu nebo zdevastované školní třídy.

Kolář si v rámci série konfrontází všímá také mimoevropského politického dění v různých krajinách a regionech Asie nebo Afriky. V tomto kontextu umělec využívá také možnosti autentické (nalezené) básně, která bez zásadnějšího zásahu vyjadřuje ve vizuálně poetické zkratce rozsah a epičnost hrůz světových dějin. Typickou ukázkou v rámci tematiky východoasijského regionu je autentická báseň *V zemi klidného rána* (datována 1951–1953), s novinovým podtitulkem ve francouzštině, který v překladu zní *Jak Japonci udržují pořádek v Koreji*. Báseň je ve vizuální rovině vyjádřena novinovou fotografií, na které skupina japonských vojáků drží stráž nad spoutanými a mučenými korejskými muži. Jedná se o výjev glosující historické dění v Koreji během dlouholeté japonské okupace této země.¹³⁷ V kontextu krutého výjevu vyznívá zcela absurdně samotný název díla, vycházející z klasického pojmenování korejského poloostrova jako *Země klidného rána*.

Domnívám se, že hlavní myšlenka Kolářových konfrontází opravdu vychází zejména z jeho hlubokého zaujetí a obdivu k básnickému i teoretickému přístupu T. S. Eliota.¹³⁸ Na povrch zde opět jasně vyplouvá motiv cykličnosti a vrstvení časových rovin. Kolář navazuje na tradici, aby se zároveň mohl otevřít novým podnětům světové literární a umělecké tvorby. Ovšem spíše než přímá umělcova předtucha nastupujícího světového uměleckého vývoje se zde nabízí téma reflexe, revize a návratu k počátkům západní modernistické básnické tvorby, které pro umělce dalších generací otevřely zcela nové a nebývalé možnosti propojení obrazu a slova, prostoru, pohybu a simultánnosti různých časových sekvencí. Ostatně také Kolářův výrok v jeho manifestu evidentní poezie naznačuje, že tvorba T. S. Eliota (modernistů) je pro něj i pro další aktuální dobou tvorbou především hosenou rukavicí.¹³⁹ Zcela výstižným je v tomto směru také výrok samotného T. S. Eliota k významu tradice pro moderního umělce:

„Tradice je věc širšího významu. Zahrnuje především historický smysl, který lze považovat téměř za nezbytný pro každého, kdo chce být dále básníkem po svém pětadvacátém roce, a ten historický smysl zahrnuje i chápání toho, že minulost nejen minula, ale že je přítomna; ten historický smysl nutí člověka psát a mít přítom v kostech nejen svou vlastní generaci, nýbrž i pocit, že celá evropská literatura od Homéra (...) souběžně existuje a skládá jakýsi souběžný řád. Tento historický smysl, což je zrovna tak smysl pro nadčasové, jako pro časové, a pro časové i nadčasové zároveň, právě ten dělá spisovatele tradičním. A přítom mu dává nejnaléhavější vědomí jeho místa v čase, jeho vlastní současnosti.“¹⁴⁰

Závěrem

Nakolik je však pro umělce možné „mít v kostech“ také tradici stojící mimo západní historickou, uměleckou nebo filosofickou zkušenost? Jak jsem naznačila již v úvodu stu-

¹³⁷ Japonské císařství okupovalo Koreu od roku 1910 až do 15. srpna 1945, kdy kapitulací Japonska skončila druhá světová válka.

¹³⁸ Již ve dvacátých letech se objevovaly pokusy interpretovat Eliotovu básnickou skladbu v kontextu rozvoje moderního filmového střihu a montáže. K možnostem a limitům těchto interpretací viz zejména David Trotter, T. S. Eliot and Cinema, *Modernism/Modernity* XIII, 2006, č. 2, s. 237–265.

¹³⁹ Ševčík – Morganová – Dušková (pozn. 136), s. 290.

¹⁴⁰ *Poezie přelomu století*, překlady Ivan Skála, Vítězslav Nezval, Jindřich Hořejší, Praha 1984, s. 354.

die, odpovědi na tuto otázku jsou z mnoha důvodů nesnadné a unikají obecnější definici. Z hlediska teorie umění vyžaduje jejich alespoň částečné zodpovězení komplexní znalost obou předmětů bádání a také všech jejich různorodých diskursů. Proto (pravděpodobně) každý pokus již předem nutně čelí výrazným omezením a limitům a také nebezpečí jednostranných přístupů, opomenutí, zjednodušení, zkreslení. Přesto je důležité pokoušet se toto téma reflektovat z hlediska rozličných metodologií, otevírajících možnosti hlubšího pochopení světové moderní a také současné umělecké scény.

V jednotlivých kapitolách jsem se snažila k problematice transkulturního dialogu přistupovat v rámci analýzy konkrétních děl nebo individuálních uměleckých přístupů, což mi umožnilo alespoň v hrubých obrysech načrtnout oblasti a důvody zájmu umělců o inspirace v čínské nebo japonské kulturní tradici. Důležité se v tomto ohledu jeví již samotné zdroje, ze kterých umělci čerpali. Kromě méně časté přímé spolupráce nebo kontaktů s japonským nebo čínským uměleckým prostředím představovala v tomto kontextu pro většinu autorů zásadní oblast především domácí kulturní a filosofická tradice. Mnoho umělců reagovalo na mimoevropská témata, která do evropského (amerického) prostředí vstupovala v dlouhém časovém horizontu.¹⁴¹

První dekády 20. století a pak především poválečná léta ukázala zásadní posuny v přístupu k inspiračním zdrojům mimo západní kánon, zejména v jejich komplexnějším začlenění do soudobého uměleckého a filosofického diskursu. I když šlo v mnoha případech o povrchnější přístupy,¹⁴² vycházející z dobové „popularity“ určitého okruhu nebo o navazování na tradiční orientalistická témata, u některých autorů umožňovaly budování zcela nových uměleckých nebo filosofických východisek, často reflektujících také nejniternejší, osobní zkušenosti umělce.

Alexandra Munroe v rámci kolektivní monografie *The Third Mind*,¹⁴³ zabývající se v širokém rozpětí okruhy asijských inspirací v moderním a současném americkém umění a myšlení, zvolila Asii jako své základní metodologické východisko (*Asia as a method*).¹⁴⁴ Asii vnímá právě jako prostředek k definování nejrůznějších uměleckých kreativních strategií a historicky podmíněných světonázorů.¹⁴⁵ V této souvislosti vyzdvihuje také zásadní význam výrazných osobností americké kulturní scény; jejichž překlady, komentáře a adaptace tradičních děl asijské myšlenkové tradice, poezie nebo teorie umění představovaly důležité východisko pro mnoho dobových umělců. Tento proces přejímání a transformací různorodého materiálu přirozeně předpokládá také různá nedorozumění,

¹⁴¹ Například problematika různých filosofických a lingvistických (des)interpretací čínského znakového písma, které se v evropském prostředí rozvíjely již od 17. století. K stručnému přehledu v českém jazyce o historii nejstarších kontaktů západního světa s čínským písmem viz Zádrapa – Pejčochová (pozn. 18), zvl. s. 18–29. Další výraznou oblastí byly reflexe čínského taoistického myšlení, zejména v kontextu spisu *Tao te t'ing*, který byl v úplných překladech do evropských jazyků přístupný již před polovinou 19. století. (První překlad celého spisu ve francouzštině publikoval zakladatel francouzské sinologie Stanislav Julien v roce 1841.) K tematice západních apropriací taoistického myšlení viz John James Clarke, *The Tao of the West: Western Transformations of Taoist Thought*, London and New York 2000.

¹⁴² Jak například uvádí Dore Ashton, většine poválečných amerických umělců, zajímajících se v rámci své tvorby o zenové myšlenky, stačila povrchní znalost několika výňatků z popularizačních knih D. T. Suzukiho. Dore Ashton, *The Unknown Shore. A View of Contemporary Art*, London 1964, s. 104.

¹⁴³ Alexandra Munroe (ed.), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*, Guggenheim Museum New York 2009.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 24–27.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 24.

popření, nesprávné interpretace, které však podle autorky v konečném důsledku vedou především k novým interpretacím a rozvoji mezikulturního procesu.¹⁴⁶ Zásadním principem tak v tomto směru zůstává především otevřenost a variabilita přístupů, umožňující stále novými způsoby redefinovat univerzální témata umělecké tvorby.

Podobný přístup volí Monica Juneja, která zdůrazňuje, že transkulturní historie umění musí překračovat principy základního aditivního rozšíření jednotlivých kulturních jednotek a zaměřit se především na transformační procesy, které utvářejí uměleckou praxi prostřednictvím kulturních setkávání a vztahů, sahajících až k počátkům historie.¹⁴⁷ Autorka dodává, že v rámci porozumění historiím, které jsou v procesu vzniku nebo přetváření, nemůžeme uplatňovat pevně dané historické jednotky nebo hranice, ale musíme uvažovat o přístupech, které chápou čas a prostor jako nelineární a nehomogenní, definovaný prostřednictvím principů cirkulace.¹⁴⁸

Poznámka k přepisům čínských a japonských jmen, názvů a termínů

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

Summary

Intermediality of calligraphic inspirations in post-war art and philosophical discourse

This study is based on my dissertation thesis *East Asian Calligraphy and Czech Art since 1948*, in which I focused on the issues of circulation and various methods of appropriating calligraphic practices within the framework of transnational art history, as well as in the context of intermedia approaches, emphasising the complexity of the given issue from different artistic and philosophical perspectives. Within this study, I focus on the given issue predominantly in the context of the post-war European and North American art scenes. I attempt to show, at least in basic outline, the circles of interest of Western artists in this area of East Asian art, which represented one of the many sources of post-war cultural revitalisation.

Due to the multi-layered and intermedia nature of the topic of calligraphic inspirations, I have chosen the motif of the circle as a certain unifying element, through which

¹⁴⁶ Ibidem, s. 25.

¹⁴⁷ Monica Juneja, Global Art History and the „Burden of Representation“, in: Hans Belting – Jacob Birken – Andrea Buddensieg – Peter Weibel, *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Karlsruhe 2011, s. 274–297, cit. s. 281.

¹⁴⁸ Ibidem.

I attempt to reflect the given issue within two distinct circles. The first topic is the examination of the possibilities of artistic or philosophical expression of the ontological meaning of corporeality and the circularity of the body in the process of creation. Artists reflected the new emphasis on corporeality through the need for a psycho-physical connection with the work, which was done by, among other things, enhancing the emphasis on intuitiveness, physical dynamics, movement and the immediacy of artistic expression. In terms of inspirations in the area of the calligraphic tradition, the symbol of a rotating (*Zen*) empty circle, executed in one or two strokes and in one breath, symbolising the mental strength and inner physical and psychological relaxation of the artist, became a certain common starting point for these approaches.

At the highest symbolic level, the circle also reflects the issue of periodic renewal and regeneration of mythical and historical time, which in many respects proves to be essential for modern and contemporary artistic thinking, especially in the context of historical turning points. As a symbol of the beginning, the starting point of philosophical thinking or the creation of a work of art, the circle also contains within itself continuity, cyclical repetition of both artistic and historical or socio-political context.

VÝBĚR Z LITERATURY

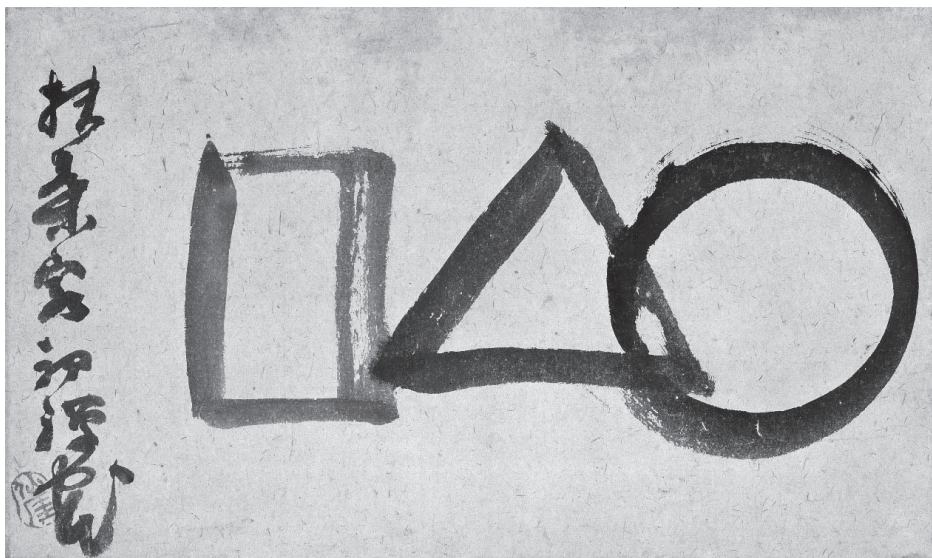
- Emil Filla, *Krajina v čínském umění, Volné směry* XL, 1947–1948, s. 273–282
André Malraux, *Les voix du silence*, Paris 1956
Dore Ashton, *The Unknown Shore. A View of Contemporary Art*, London 1964
Jindřich Chaloupecký, *Umění dnes*, Praha 1966
Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch a jiné eseje*, přeložil Oldřich Kuba, Praha 1971
Marguerite Hui Müller-Yao, *Der Einfluss der Kunst chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*, Köln 1985
Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*, přeložila Eva Strebingerová, Praha 1993
Vladimír Karfík, *Jiří Kolář*, Praha 1994
Helen Westgeest, *Zen in the Fifties: Interaction in Art Between East and West*, Zvolle 1996
Maurice Merleau-Ponty, *Viditelné a neviditelné*, přeložil Miroslav Petříček, Praha 2004
Anne Cheng, *Dějiny čínského myšlení*, Praha 2006
James Elkins (ed.), *Is Art History Global?* London–New York 2007
Flora Blanchon (ed.), *La question de l'art en Asie orientale*, Paris 2008
Jakub Guziur, *Příliš těžké lry. Eseje o rekonstrukci smyslu v Eliotově Pustině a Poundových Cantos*, Brno 2008
Alexandra Munroe (ed.), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*, Guggenheim Museum New York 2009
Lukáš Zádrapa – Michaela Pejčochová, *Čínské písmo*, Praha 2009
Marie Klimešová, *Roky ve dnech. České umění 1945–1957*, Revnice 2010
Věra Linhartová, *Soustředné kruhy*, Praha 2010
Monica Juneja, *Global Art History and the „Burden of Representation“*, in: Hans Belting – Jacob Birken – Andrea Buddensieg – Peter Weibel, *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Karlsruhe 2011, s. 274–297
Roland Barthes, *Říše znaků*, přeložil Petr Zavadil, Praha 2012
Andrea Bachner, *Beyond Sinology: Chinese Writing and the Scripts of Culture*, New York 2014
Jan Halák, *Merleau-Pontyho ontologická interpretace Husserlova pojetí těla jako „dvojitě jednoty“*, *Filosofoický časopis* LXIV, 2014, č. 3, s. 339–354
Marie Klimešová – Marie Bergmanová, *Tanec v ruinách: Nálezy Jiřího Koláře*, Řevnice 2014
Eva Čapková, *Bohumil Hrabal a výtvarné umění*, Praha 2015

Thomas DaCosta Kaufmann – Catherine Dossin – Béatrice Joyeux-Prunel (eds), *Circulations in the Global History of Art*, London–New York 2015

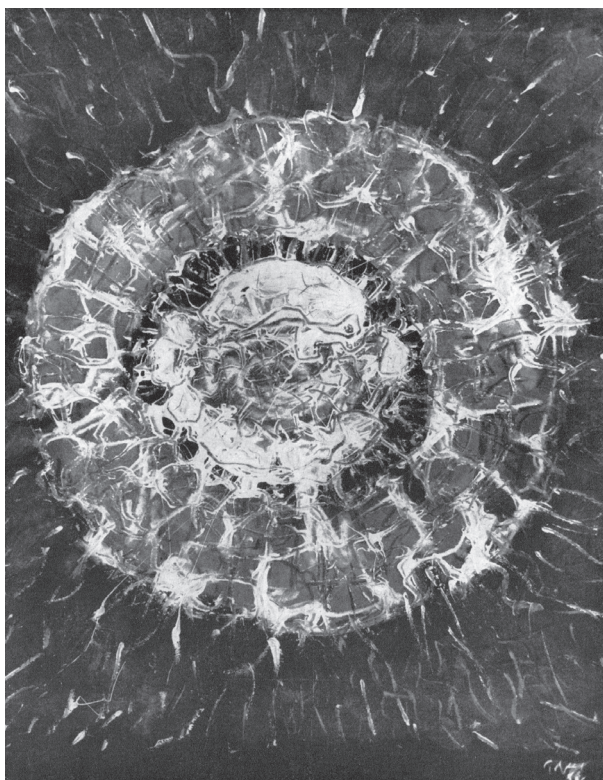
Aleš Novák, *Věčný návrat téhož*, Praha 2015

Marie Klimešová – Milena Kalinovská, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, Národní galerie v Praze 2018

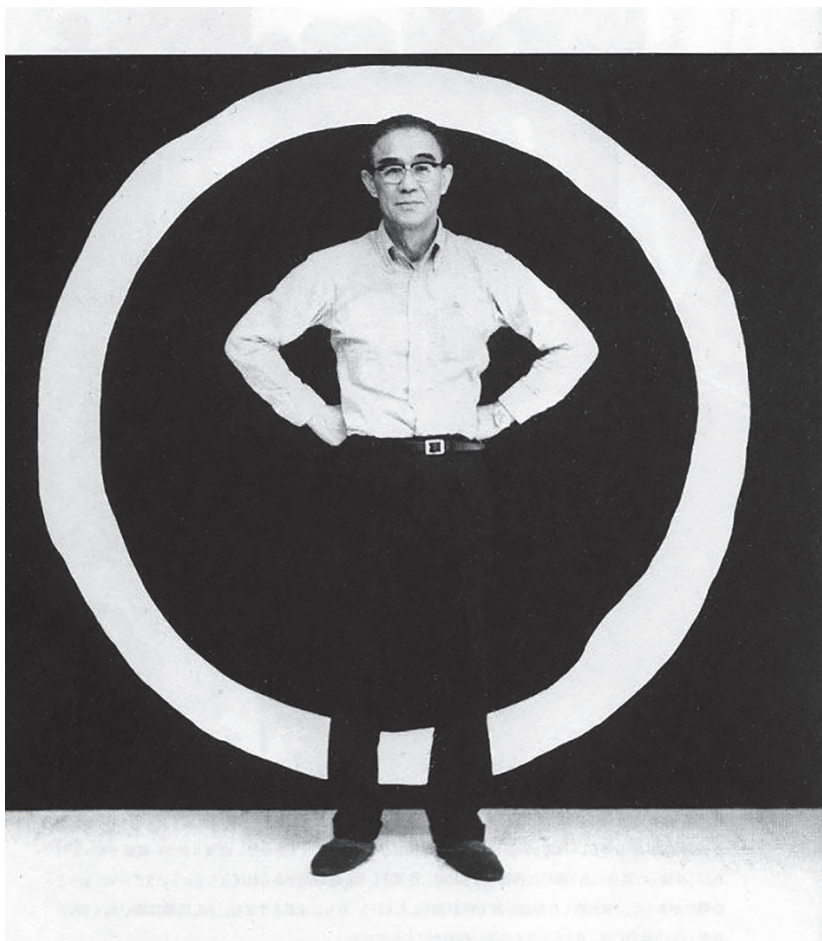
George Kubler, *Tvar času. Poznámky k dějinám věcí*, přeložili Rostislav Švácha a Tereza Pálková, Praha 2018



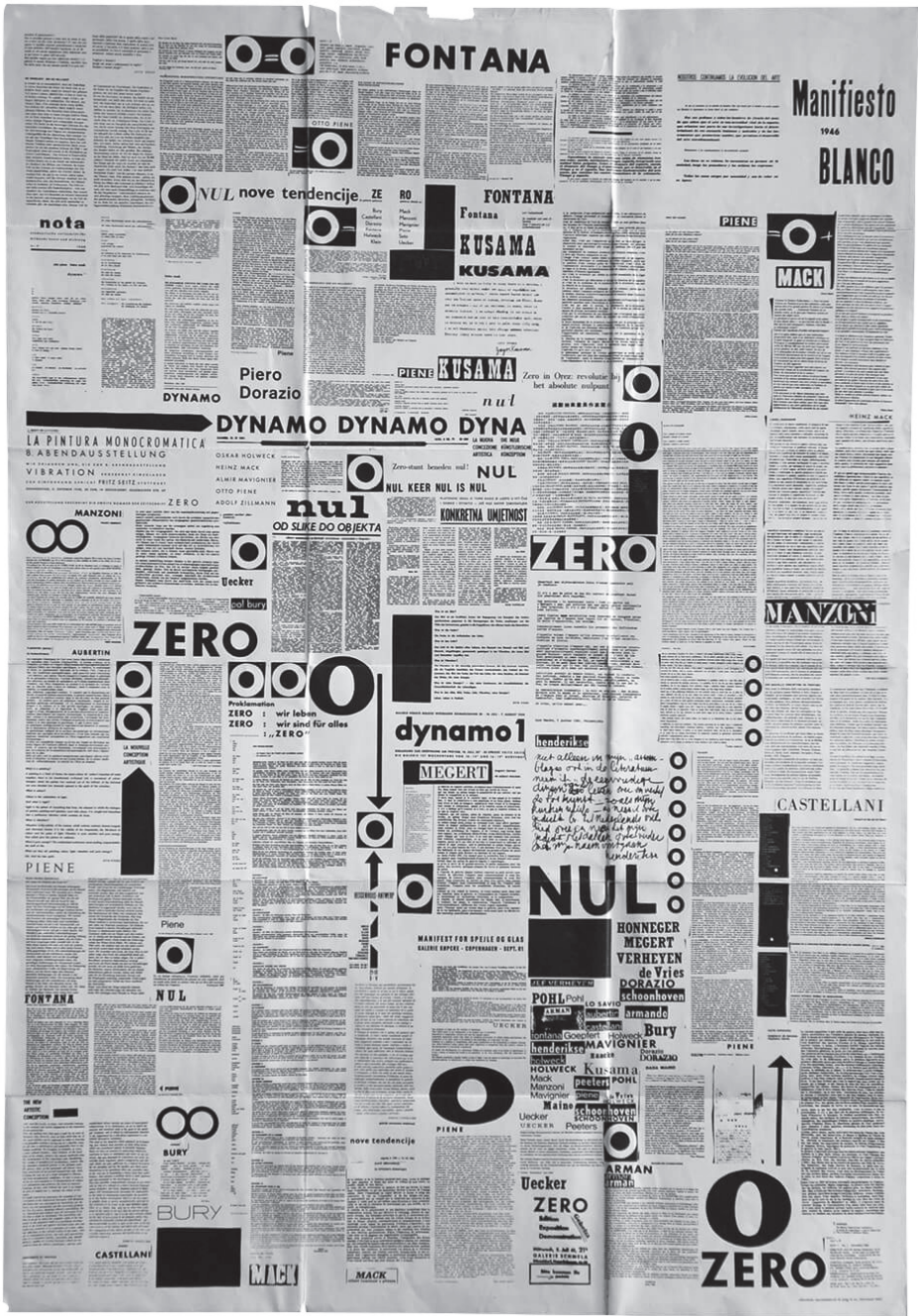
Obrázek 1. Sengai Gibon (仙厓 義梵), „Vesmír“, mezi 1819–1828, tuš na papíře, 28,4 × 48,1 cm, Idemitsu Museum of Arts, Tokijo, reprodukce z webových stránek <https://www.japantimes.co.jp/culture/2016/09/20/arts/openings-in-tokyo/grand-sengai-exhibition-spirit-zen-assembled/>



Obrázek 2. Mark Tobey, *Space Rose*, 1959, tempera na papíře, 16 × 12 cm, Galerie Jeanne Bucher, Paříž, reprodukce z publikace Wieland Schmied, *Tobey*, New York 1966, s. 65



Obrázek 3. Jošihara Džiró (Yoshihara Jirō, 吉原治良) ve svém ateliéru, rok 1970, reprodukce z webových stránek <https://www.wikiart.org/en/jiro-yoshihara>



Obrázek 4. Plakát k výstavě „nul 1962“ v Stedelijk Museum Amsterdam (rubová strana), 1962, ZERO foundation, Düsseldorf, reprodukce z webových stránek <https://zerofoundation.de/plakat-zur-ausstellung-nul-1962-verso/>



Obrázek 5. Günther Uecker, Heinz Mack, Otto Piene, *ZERO Manifest*, 1963, ZERO foundation, Düsseldorf, reprodukcje z webových stránek <https://zerofoundation.de/zero-manifest/>



Obrázek 6. Jiří Kolář, *Au pays du matin calme* (*V zemi klidného rána*), nedatováno (1951–1953), autentická báseň, reprodukce, karton, 30 × 21,2 cm, Národní galerie v Praze, výřez reprodukce z publikace Marie Klimešová – Milena Kalinovská, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, Národní galerie v Praze 2018, s. 66