

## Svět jako analogon obrazu

Miroslav Petříček

Vztah literatury a výtvarného umění odkazuje zjevně k rovině nějak ještě elementárnější, k rovině vztahu textu a obrazu. Zde již by se jistě dalo říci mnohé, jak pokud jde o sémiotické pojetí tohoto vztahu, tak i pokud jde o filosofický přístup k jednomu či druhému anebo k oběma oblastem současně. Rovněž tak by bylo možné v tomto vztahu mnohé objevovat: například zkoumat, co vlastně znamená výraz „intermedialita“. Protože ale v tomto uvažování zastupují obor, jemuž není předem dáno žádné přesně definované pole působnosti, obor, který právě proto má svým nejvlastnějším cílem objevovat či konstatovat roviny jiné, pokusím se – jakkoli jen zkusmo a nejistě – přenést problém tohoto vztahu jinam, totiž do takové roviny, ve které by nebyl podstatný vztah obrazu a textu, respektive vztah obrazu a slova, protože by to už ani nebyla oblast vztahů, nýbrž byla by to taková rovina, na níž by se vůbec ustavovala sama možnost toho, že se něco může vztahovat k něčemu (jinému).

Abych se v tomto kondicionálu sám nezapletl, pokusím se odlišit jednotlivé kroky úvahy.

1. Primárně nejde o příliš originální směr analýzy: tímto směrem totiž ukazují nejen Derridova *Gramatologie*, ale právě tak i nejrůznější autoři šedesátých let, kteří, inspirováni duchem doby a poté i dekonstrukcí, pracovali s jejími podněty, když se vraceli k základům strukturalismu a snažili se je promýšlet v kontaktu s tehdy aktuálními filosofickými směry: za všechny ostatní a v souvislosti s literaturou by zde bylo možné uvést Julii Kristevu a její knihu *La révolution du langage poétique* z roku 1974.

2. Zároveň je však možné ukázat, že právě v tom směru, v němž se chci v následující úvaze pohybovat, zůstalo mnoho z tohoto směřování poněkud „nezavršeno“; cíl byl trochu jiný, úvaha o vztahu obrazu a slova nebyla zcela v centru pozornosti, poněvadž dominantní bylo téma textu a různých rovin, v nichž lze o textu uvažovat. Jinak řečeno: u autorů, které mám na mysli, šlo převážně o vztah mluveného a psaného jazyka, tedy o konstrukci takové roviny, na níž by byl tento protiklad ne-li zrušen, tedy přinejmenším silně zproblematizován.

To je ovšem nezbytné více konkretizovat.

### Derrida: gramatologický grafismus

Směšování k základům strukturalismu ve snaze o jejich překročení či prohloubení je zprvu hlavní tendencí Derridova projektu „gramatologie“, jež má současně prokázat dvojí:

a) saussurovský pojem „diference“ není možné chápat staticky. To by ovšem samo o sobě ani z hlediska strukturalismu samotného nebylo žádné převratné novum; tento důraz je u Derridy důležitý zejména kvůli svým filosofickým důsledkům (to, nač Derrida kriticky míří, shrnuje hesly „logocentrismus“ a „metafyzika přítomnosti“). A právě proto můžeme nechat tento moment stranou a věnovat se jinému. Neboť v tomto rámci je rovněž třeba prokázat cosi v dané souvislosti mnohem zajímavějšího, totiž že b) modelem diference nemůže být fonologie, jakkoli podstatný je například právě fonologický výklad „distinktivních rysů“. Ale modelem diference nemůže být ani písmo, écriture, pokud se chápe v jednoduchém protikladu k mluvené řeči.

Kvůli přehlednosti a souvislosti argumentace je nezbytné alespoň stručně se zmínit o „dekonstrukci“ protikladu mluvený versus psaný jazyk, ale skutečně jde v dané chvíli jen o připomenutí známých tezí.

To, na co chce ukázat Derrida, je zhruba totéž, co říká anglický idiom, z něž se dnes velmi často vychází v úvodch do teorie informací: informace je a *difference that makes a difference*. Zde je zjevně řeč o diferenci jako samé podmínce vnímání něčeho jako něčeho, jako podmínce možnosti identity toho, co jest apod. Otázka pak zní: kam však tuto „diferenci“ vůbec můžeme situovat a jak o ní dokážeme mluvit? Protože „diference“ v tomto silném smyslu diferencuje jak systém jazyka mluveného, tak i jazyka psaného, proto ji Derrida nejčastěji naznačuje prostřednictvím termínu *l'écriture generalisée*. To ale nemá znamenat, že by dominantním modelem teď byla psaná řeč, nýbrž to, že v diferenci, která rozlišuje (a to zcela obecně), je něco, k čemu lze odkázat skrze termín *écriture*, což ale znamená, že od tohoto okamžiku je už nemožné tento francouzský termín překládat, protože má implikovat celý trs konotací: grafein, scribere-scriptura-scriptum; obecně nějak konotace ke „grafismu vůbec“, k principu grafismu, k podmínce možnosti jakéhokoli „grafismu“ – ať už grafismu grafického či textového.

Anebo řečeno jinak a snad i z hlediska Derridova myšlení korektněji: je to odkaz k diferenci, díky níž je vůbec možné rozlišit formu výrazu, formu obsahu, substanci výrazu a substanci obsahu, protože po určitý čas si Jacques Derrida přisvojuje pojmy kodaňské školy.

Jde tedy o rovinu tak chápané diference, že její stopou (*trace*) je to, o čem říkáme, že to vůbec jest, a která právě proto není nic, o čem můžeme říci, že jest, protože to je jen a jen čistý rozdíl: diference jako čistý rozdíl, distinktivní rys neboli *trait*, stopa jakožto *trace* jsou tři poukazy k tomu, co má Derrida

na mysl, mluví-li o generalizované, to jest co nejobecnější diferenci, resp. *écriture* (termín *archi-écriture*, jež v této souvislosti rovněž používáme, zní téměř stejně jako *archi-técriture*).

Tento rozdíl anebo taktó myšlený rozdíl je zjevně mimo protiklad materiálního a imateriálního – to se pokoušel v rámci kodaňské školy naznačit i H. J. Uldall, když ukazoval ke společné půdě mluveného a psaného znaku a mluvil o „stream of air“ – „stream of ink“; anebo co svým způsobem chtěl říci i Hjelmslev, když tvrdil, že schéma jazyka je v poslední instanci hra, nic více.

Právě zde je pak možné navázat znovu na Derridu a současně se od něj i odchýlit (ale jenom proto, že on sám tímto směrem už dále nepostupoval); tedy je možné učinit ještě jeden krok: jestliže glosematika klade největší důraz na nezávislost (znaku) na substanci (to právě má říci výraz „čistá hra jazyka“), potom se nabízí přirozeně i otázka, proč omezovat to, na čem je znak nezávislý, na všechny možné druhy lingvistických substancí, a tedy – jakkoli teď už nepřímou – odkazovat k rovnocennosti substance fonické (mluvený jazyk) a substance grafické (psaný jazyk), jako by ona grafická substance byla ve hře pouze tam, kde je psaný jazyk, písmo, text?

Když bychom pokračovali dále tímto směrem, ocitli bychom se právě tam, odkud jsem se pokoušel vyjít, totiž u diference v rovině, jež předchází nikoli jen opozici mluvená řeč – psaná řeč, nýbrž také opozici slovo – obraz.

### Čára: hranice a tah

Opuštění ale teď stále složitější pojmosloví filosofických úvah, je možné naopak velmi jednoduše říci: to, o čem je řeč, je vlastně čára. Anebo řečeno derridovsky: generalizovaný (pojem) čáry. Avšak čára v tomto smyslu vykazuje neredukovatelně dvojí aspekt, je „dvojná“:

a) jakožto diference, rozdíl, rozlišení je hranici;

b) jakožto čára, tedy jakožto rys (*trait*) a jakožto „trasa“ (*trace*) je tahem.

Vykazuje tedy, přibližně vzato, aspekt statický i aspekt dynamický, ale ani tato slova zde nejsou zcela adekvátní.

### Čára ve smyslu hranice čili diference (čistě nic)

V tomto aspektu je čára rozrušením čistě jednotnostnosti, v níž všechno všude je identické se vším, takže v této jednotnostnosti nemá nakonec smyslu mluvit ani o identitě, ani používat slov „všechno“, „všude“. To však znamená: něco je pouze tam, kde je rozdíl, teprve rozdílem je něco odlišeno od něčeho (jiného). A současně je také něco uvedeno do vztahu k něčemu (jinému), přičemž ale rozdíl sám, hranice sama není ničím. Anebo také: rozdíl jakožto oddělující hranice je radikálně jiný než všechno to, co jest. Proto ale v okamžiku, kdy o čáře (o čáře ve smyslu čistého rozdílu) mluvíme a mám přítom na mysli nějak-

ou její představu, pak tato představa nikdy není tím, o čem mluvím, nýbrž je nějak vždy již „stopou“ oné – rozdíl, identitu vnímatelných i myslitelných předmětů ustavující – difference. Je nemožné nakreslit ji a napsat, protože vždy již „byla“ zde; je to minulost, která nikdy nebyla (a nebude) přítomností. Vnímající či myslící pohybujeme se vždy už v rozlišeném a více či méně identifikovatelném světě; výkon rozlišení sám (ač můžeme předpokládat, že se stále děje) je stále – řečeno výrazem německé romantiky a romantické filosofie – unwordenklich, je nepamětný.

Čára (difference, rozdíl, hranice) v tomto smyslu je tedy principium. Počátek myslitelného či jakkoli vůbec rozlišitelného. A právě jakožto principium rýsuje či tvaruje stejně tak to, o čem můžeme mluvit, jako i to, co můžeme znázornit. Pokud se k tomuto „grafismu“ vůbec nějak dostáváme, pak vždy jen nepřímo.

Po ruce mám jen (dílčí) ilustraci z oblasti malířství a fotografie. Francouzský (v Maďarsku narozený) fotograf Brassai ke své sérii fotografií *Graffiti* napsal:

Mezi všemi těmito médii, která prostředkují mezi skutečným a vysněným, je zed bezpochyby nejbohatší na obrazy, jež jsou v ní uloženy ... zed je před svým omítnutím ... cosi jako preparovaná plocha malby, která jen čeká na tvůrčí dech. Dává tušit bohatý život proměn. Sotva ji opustili zedníci a fasádníci, je už vydána všanc ničivým zásahům ... Barva se začíná odlupovat, prosvítají starší vrstvy barev ... změny, které jsou nejprve sotva viditelné, jsou stále nápadnější a nápadnější ... pukliny, praskliny, zlomy brázdí omítku ... K dokončení „obrazu“ stačí náhodný řez, dětská čmáranice, prudký úder štětcem, nečitelná písmena a uvážené kusy plakátů.<sup>1</sup>

### Čára ve smyslu tahu

Předchozí ilustrace už přechyluje čáru jako rozdíl/hranici k druhému jejímu aspektu, k čáře jako rysu, tahu, to jest (na rozdíl od čistého „nic“ rozdílu) k čáře jako čistě intenzitě. Velmi elegantní přechod mezi oběma aspekty by bylo možné převzít z úvah Wassily Kandinského, který říká:

Geometrická linie je neviditelným fenoménem. Je stopou, kterou zanechal posouvající se bod, a tedy jeho produktem. Zrodila se z pohybu – z toho, že byl porušen maximální a do sebe pohroužený klid, který je pro bod příznačný. Zde se staticnost revolučním způsobem proměnila v dynamičnost.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cit. podle Kemp, Wolfgang. „Obrazy rozpadu: Fotografie v tradici malebného“. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha : Herrmann a synové, 2004, s. 112.

<sup>2</sup> Kandinsky, Wassily. *Bod – linie – plocha*. Praha : Triáda, 2000, s. 51.

Čára jako tah, tah/rys jakožto převzetí a zachycení (koncentrace) síly je na první pohled něco zcela jiného než čára jakožto rozdíl/hranice/oddělení; tah je tenze, tendence, inklinace; je to již určité usměrňující síly, ale nikoli (naprostě) uskutečnění potence tohoto směřování: tah je nárys, náčrt – je to cosi jako rozběh. A do této souvislosti by pak patřily takové čáry, jako jsou silokřivky, atraktory anebo magnetická pole, to jest taková pole, „která organizují systémy, s nimiž jsou spojená tak, že ovlivňují události, které se z energetického hlediska jeví jako neurčité nebo pravděpodobnostní“,<sup>3</sup> tedy patřily by sem „čáry“, jež nějak usměrňují směřování událostí, aniž jednoznačně determinují. V tomto smyslu pak čára, jakmile je jednou započata, vede ruku, která ji kreslí; tvar ve svém obrysu je produkován tímto usměrňováním. To ale dále znamená, že oba aspekty čáry se teď k sobě zase začínají blížit: čára ve smyslu tahu/rysu by totiž s čárou jako rozdílem/hranicí měla společné to, že i ona je principium: počátek řádu, počátek uspořádání, které je v ní v zárodečné formě uloženo tak jako určitý rytmus, naznačený již elementárním tahem. Navíc čára jako hranice se z pohledu „čáry“ jeví v každém obrysu právě jako jeho usměrňování.

Ke grafismu čáry tedy teď přistupuje její „diagramatičnost“, protože čára jakožto tah jakoby naznačuje způsob, jímž lze propojovat body (singularity); vybírá určité body, mezi nimiž se rýsuje: jedny nechává stranou, avšak jiné, a to blízké stejně jako vzdálené, vtaňuje do své tendence. A tuto čáru je pak možné (s využitím inspirace deleuzovským používáním slova) označit právě jako diagram. Byla by to organizace určitého souboru sil ve vztahu, avšak organizace jen formou „diagramu“, který naznačuje možné, aniž vyčerpává možnosti možného.

### Svět jako analogon obrazu

Proč by ale měl být svět „analogon obrazu“?

To, k čemu oba aspekty „čáry“ ukazují, je cosi neviditelného, dokonce nepředstavitelného; je to cosi, co vidíme i nevidíme v každé nakreslené čáře, v každém myšleném rozdílu; ale je to také cosi, co musíme předpokládat, mluvíme-li o něčem jako něčem, tedy i o tvarech, uspořádání, organizaci, struktuře, vztazích atd.

Fenomenologicky řečeno: je to podmínka možnosti ukazování se něčeho jako něčeho, ovšem podmínka, jež se sama neukazuje: čisté nic rozdílu.

Ale také čistá intenzita tahu. V tomto smyslu je pak každá (viditelná) čára stopou oné čáry neviditelné.

Přítom ale toto principium, tento počátek není žádné *abstractum*, nějaký v silném slova smyslu transcendentní či transcendentální princip v klasickém

<sup>3</sup> Sheldrake, Rupert. *Teorie morfické rezonance. Nová věda o životě*. Praha : Elfa, 2002, s. 15.

významu tohoto slova. Vlastně máme tento „princip“ nějak stále před očima – tak jako při mluvení „slyšíme“ distinktivní rysy.

A tím méně je to nějaký algoritmus nebo kód generující z hloubky povrchové manifestace.

Pokud však toto vše platí, pak mě skutečně nenapadá nic rozumnějšího než sáhnout právě po slově analogie; jakkoli v posunutém či silně modifikovaném významu než je ten, v němž (nesprávně) říkáme, že například fotografie anebo „obraz“ vůbec je v analogickém vztahu k realitě. Zde by totiž ona analogie znamenala něco jiného: logika diferencí je logikou skutečnosti, o které mluvíme a kterou si můžeme navzájem ukazovat: mezi obojím je analogie v silném smyslu – ale v takovém smyslu, v němž žádný reálný obraz nemůže být ve vztahu k realitě. Je samozřejmé, že to je analogie, která platí jak pro obrazy, tak i pro texty. Protože, jak již bylo řečeno, ona čára, o které mluvím, není ta, kterou by kdokoli z nás dokázal namalovat bílou křídou na černou tabuli.

### Welt als Analogon des Bildes

Der Aufsatz stellt einen Versuch dar, das Graphismus im allgemeinen (analog zu Derridas generalisierten *écriture*) als eine verdeckte Dynamik des Bildes als auch des Textes zu entdecken, d. h. eine gemeinsame Ebene für Literatur und Malerei zu finden. Die Linie ist einerseits ein Unterschied, andererseits aber auch ein Zug, eine Tendenz, eine Bewegtheit. Beides, die Differenz als auch die innere Spannung, ist aber die Bedingung der Möglichkeit des Erscheinens vom etwas als etwas.

### Zbytky písma: kaligram, typogram, čára<sup>1</sup>

Marie Langerová

Kdo čte, sleduje čáru. „Čára je život písmene, jeho rytmus a zároveň jeho smrt.“ Je to věta, pokračující jinými prostředky (Lyotard 2000, 43). Cerří abecedních písmen vytváří linii psaní. Písmo běží po čáře, řádek po řádku, ať je literární text psán rukou, či strojem. Čára vede psaní, jeho linie běží v čase. Linie se zrodila z pohybu. Wassily Kandinsky ji v roce 1926 líčí jako vnější sílu, která se „vrhá na bod zahryzávající se do plochy, odtrhuje jej od ní a posouvá jinam“ (Kandinsky 2000, 47).

Známe Derridovu kritiku pojetí písma jako umělé vnějškovosti, obrazu hlasu, jako oděvu rozhovoru, který je spíše převlekem, perverzí. V těchto kritikách písma coby reprezentace hlasu se objevují hlasy vášně a jejího odmítání: písma jako tyranie těla, privilegování zvrácenosti, která plodí obludy. Spor o písmo dostává sado-masochistický jazyk: je řeč o pasivitě-aktivitě, o smlouvách (arbitrárnosti) a řetězech vazeb (na přirozený jazyk), o jazyce jako převleku sebe sama. Vypadá to na jedné straně jako spor o to, kdo svlékne nevěstu, na druhé jako poukaz na to, že už je dávno svlečená, že není nevinná, že není žádná nevěsta. Tak jaképak fetiše.

Jak tedy uvažovat o vazbách obrazu a písma v situaci, kdy vidění (za hranic textu) nestojí *vedle* psaní, ale kdy literární text sám získal hutnost, nepřehlédnost a vidění v něm „zachraňuje řeč, jež nebyla slyšena“? Kdy se text zbavuje své textovosti a stává se *écriture*, kdy nestojí v opozici k *figure* (obraz, vizualita, svět viditelného), kdy *figura* je označením exteriority, kterou text nikdy není s to plně interiorizovat jako *mysl*, avšak je to exteriorita, která se objevuje *uvnitř* textu tehdy, když se stává *nečitelným*“ (Petříček 2004, 538)?

Kaligram a typogram nám staví na oči jiné způsoby psaní a čtení. Mění pohled na prostor stránky, způsoby a rozlohu pojmenování, na vztah kresby a písma. To vše nás přivádí k reflexi elementárního značení, povrchu *écriture*, *grammé*, odkud by se nám mohl otevírat pohled do jiných prostorů, než nabízejí sítě reprezentací, totiž k něčemu, co možná lze pojmenovat jako Foucaultovy heterotopie.

Kaligram charakterizují slovníky jako báseň psanou nebo typograficky upravenou do obrazce, který naznačuje i její obsah. Ideogram, s nímž se kaligram ztotožňuje, naznačuje, že kaligram vychází z ideografie, tj. z vyjadřování pojmu znaky nebo obrazci (*Slovník literární teorie* 1977).

<sup>1</sup> Studie vznikla s podporou Grantové agentury ČR (č. grantu 405/03 0416).

Ačkoliv se zdá snadné vytvořit soubor nebo seskupení nepravidelných linií – linií jakýchkoli – je umělec právě tuto na rozpácích. I když se snaží zobraziti něco, co je samo o sobě křivolaké, jako např. kořeny nebo žíly, uvidí záhy, že každý záhyb má být zdůvodněn smyslem celku.<sup>3</sup>

V době, kdy Teige a Štyrský vyhledávali zánik závažného obrazu, nezbudila Kupkova kniha, napsaná poněkud archaickým stylem a vyjadřující výtvarně radikální záměry mnohdy pomocí naučného aparátu 19. století, u pražské avantgardy větší ohlas. Mladou generaci přitahovalo více dění na Bauhausu, kde o současné výtvarné řeči přemýšleli Klee a Kandinskij. Rovněž v jejich úvahách, zveřejněných v edici *Knihy Bauhausu*, připadlo linii důležité místo. Kandinskij jí v knize *Bod – linie – plocha*, publikované roku 1926, věnoval nejrozsáhlejší kapitolu. Důrazně obhajoval oprávněnost abstraktní linie v malbě proti rozšířenému názoru, že jde o grafický prvek, který do obrazu nepatří.<sup>4</sup> Paul Klee považoval linii za samo východisko výtvarného projevu, za základní výrazový prvek jak v předhistorických dobách, tak u dětí. Podle jeho definice vzniká linie tím, že se bod dává působením tlaku do pohybu. Úvodním prvkem Kleeova *Pedagogického náčrtníku*, vydaného v roce 1925, se stala aktivní, volně se rozvíjející linie, již autor charakterizoval jako „samoučelou procházku“. V rukopisných konceptech k přednáškám na Bauhausu ji odlišil od „obečhodní pochůzky“ ve smyslu nejrýchlejšího pohybu k určitému cíli.<sup>5</sup> V artificialismu lze vysledovat některé volně spojitosti s Kleeem – pojetí linie jako samoučelne procházky k nim náleží.

V českém moderním umění druhé poloviny dvacátých let minulého století převládá jiný druh samostatné linie – nekonečná křivka, hojně zastoupená ve výtvarném proudu, který František Šmejkal zpečetil jako lyriický kubismus.<sup>6</sup> K jeho protagonistům patřili vedle Emila Filly příslušníci mladší, poválečné generace, zejména František Muzika, František Janoušek a Alois Wachsman. V jejich obrazech se plynulá a pružná linie stala dominantním stavebním prvkem. Probíhala celou plochou plátna, aby propojila jednotlivé předměty a prostorové plány v harmonickou jednotu. Zvláštní arabska nekonečné linie pak

<sup>3</sup> Tamtéž. Vztahem mezi Kupkovou abstrakcí a artificialismem se zabýval Vojtěch Lahoda. „František Kupka's Creation in Visual Art: Organic and Czech Connections“. *Umění XLIV*, 1996, s. 24-26.

<sup>4</sup> Kandinskij, Wassily. *Bod – linie – plocha*. Přel. Anita Pelánová. Praha, 2000, s. 104.

<sup>5</sup> Klee, Paul. *Pedagogický náčrtník*. Přel. Anita Pelánová. Praha, 1999, s. 6-7. – Pelánová, Anita. „Paul Klee a Bauhaus“. *Tamtéž*, s. 58.

<sup>6</sup> Šmejkal, František. *Lyriický a imaginativní kubismus* (katalog výstavy). Brno : Dům umění, 1983. – Lahoda, Vojtěch. „Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let“. In *Dějiny českého výtvarného umění IV/2*. Praha : Academia, 1998, s. 126.

## Příběh bludné linie

Lenka Bydžovská

V artificialistických dílech Jindřicha Štyrského se velmi často objevují útržky hadovitě zvlněných linií. Někdy vznikly příležitostně nabarvených nití či proužků na plátno, jindy jako negativní otisk při střikání barvy, nebo je autor nakreslil či namaloval. Jsou obsaženy například v obrazech z roku 1927 *Nálezy na plázi*, *V mlze*, *Povodeň*, v ilustracích k *Žádovskému hrbitovu* a ke *Zpěvům Maldororovým* z roku 1928 i v četných dalších pracích. Na první pohled působí jako nezávislé, náhodné prvky bezprizorně bloudící po plátně či papíru.

Tento mikromotiv představuje Štyrského zdánlivě nenápadné, osobní řešení otázky, která byla ve dvacátých letech minulého století aktuální pro různé typy umělců: jak v obraze pracovat se samostatnou linií, osvobozenou od funkce zobrazovací i ornamentální. Někteří malíři, především ze starší generace průkopníků abstrakce, se k linii vyjadřovali také teoreticky. František Kupka se systematicky zabýval základními výtvarnými prvky v knize *Tvoření v umění výtvarném*, jejíž původní francouzský text sice vznikl v letech 1907-1913, ale k prvnímu vydání, a to v českém překladu, došlo až v roce 1923 díky Spolku výtvarných umělců Mánes! V kapitole „Prostředníci a činitelé“ Kupka napsal:

Vedle přímek, spíše abstraktních, máme křivky, jež čím jsou zvlněnější, tím jsou hmotnější. Jsou pro zrak nárazkou na posoupnost, oko je sleduje jako pohybující se hady, jsou tedy výrazem veličiny času. Mimo linie kruhové, oválné, nebo pravidelné spirály, samy o sobě abstraktní, všechny upomínají na tvary živých organismů. Každou svou částí vyduťou či dutou připomínají nějaký živý tvar – plodí život. A čím jsou záhyby křivější, tím jsou hovornější, ba zvatlavější. Nejsouce dány do služeb objektivnímu popisu, podněcují nás, abychom jim přiřadili určitý význam. Čím jsou bližší křivkám pravdělným, tím více se přibližují podstatě a vzdalují se od nahodilého...<sup>2</sup>

Výmluvný je také další Kupkův postřeh, odpovídající jeho holistickému pojetí umění:

<sup>1</sup> Viz Brullé, Pierre – Theinhardtová, Markéta. „Malířství navzdory všemu“. In Jaroslav Anděl – Dorothy Kosinská (eds.), *František Kupka: průkopník abstrakce, malíř kosmu* (katalog výstavy), Praha : Národní galerie, 1998, s. 151-164.

<sup>2</sup> Kupka, František. *Tvoření v umění výtvarném*. Praha : SVU Mánes, 1923, s. 126.

pronikla do organické struktury nefigurativní malby Františka Foltýna a Jiřího Jelínka. Ve třicátých letech se uplatnila v dílech dalších českých autorů, kteří prověřovali možnosti abstrakce, mezi nimi například Zdeňka Dvořáka z okruhu časopisu *Kvart* nebo Zdenka Rykra.<sup>7</sup>

Jedinečným způsobem pracoval se svébytnou linií Josef Šíma v obrazech s názvem *Ostrov* z roku 1931, když odpoutal obrysy od původně hmotných útvarů a zmnožil je. Mukařovský při rozboru Šimovy tvorby zdůrazňoval věcnost a jako jeden z jejích příznaků uvedl pevný obrys. Tato charakteristika platí i pro *Ostrov*. Na rozdíl od Štyrského vytváří Šíma trojrozměrný prostor, v němž „mohou věci žít, zůstávat skutečně souvislými jednotkami a nerozplývat se v souhrn linií nebo skvrn barevných“.<sup>8</sup>

Zvláštní místo měla linie v experimentální tvorbě Vojtěcha Preissiga, jenž během let postupoval od výchozího rostlinného secesního ornamentu přes dynamické geometrické formy až k autonomnímu abstraktnímu projevu. Do pozoruhodných abstraktních koláží, datovaných Tomášem Vlčkem do období 1915-1925, vlepoval Preissig kořeny rostlin, stonky, vlny, žíně či provázky, které byly současně konkrétními předměty i základními kompozičními prvky a nositeli umělcových či divákových představ. Ve třicátých letech, kdy se Preissig zabýval abstraktní malbou, vznikly tři varianty *Příběhu lité linie* (1937), volně navazující na dřívější elementární grafiky. Linie probíhající obrazem pokřivolaké dráze se stala „destilátem životního a myšlenkového principu“, dokládajícím Preissigovo otevřené chápání působivosti znaku. Na rozdíl od artificialismu však Preissig nemířil k volným asociacím konkrétních představ, nýbrž zůstal „v abstrahované rovině poetického stavu“.<sup>9</sup>

Štyrského přístup k linii se od dosud zmíněných pojetí odlišoval. Štyrský s Toyen si v době artificialismu zakládali na vlastní originalitě a ve svých prohlášeních se výslovně distancovali jak od geometrické abstrakce, již označili za „pouhou formovou hru a zábavu očí“, tak od surrealistického malřství, které tehdy vnímali jako „formově historizující“, tedy neavantgardní.<sup>10</sup> V rukopisném textu Štyrský o surrealismu kriticky podotkl:

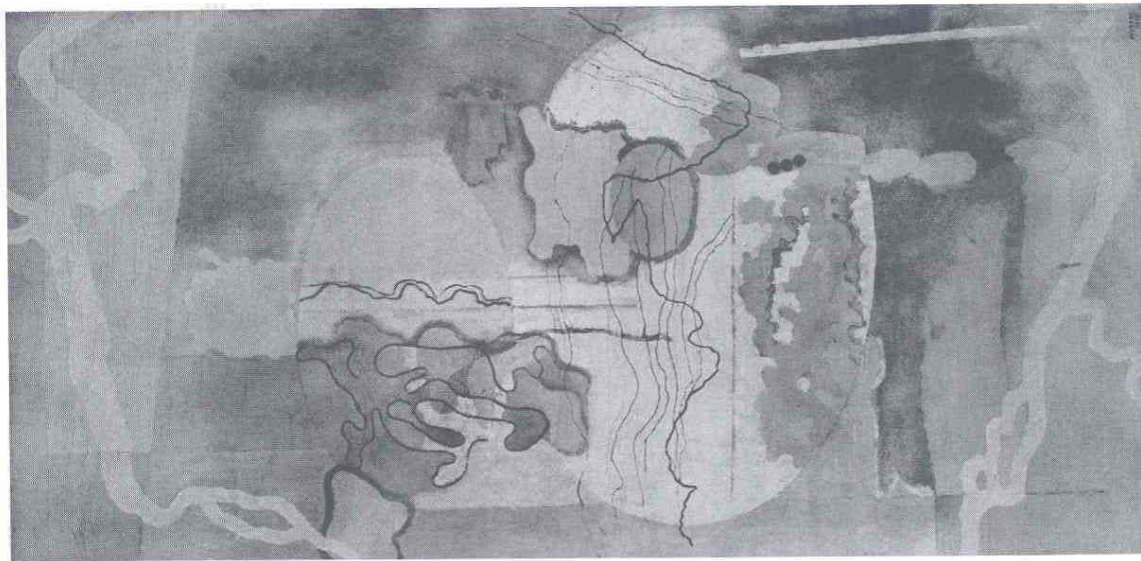
Zaznamenávají linie, plochy a čáry, aniž je rozumově třídí a bez ohledu na to, jaký bude výsledek. Následkem toho podobají se surrealistické obrazy, na něž nemůžou

<sup>7</sup> Rousová, Hana. *Linie, barva, tvar v českém výtvarném umění třicátých let* (katalog výstavy). Praha : Galerie hlavního města Prahy, 1988.

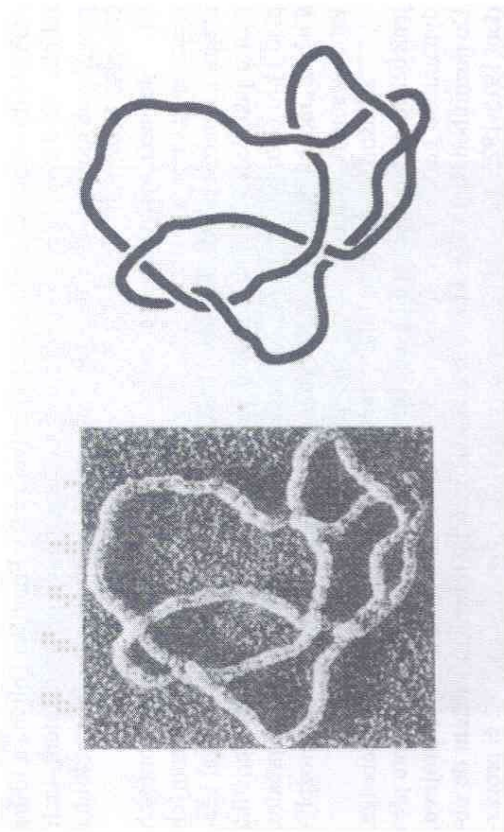
<sup>8</sup> Mukařovský, Jan. „Josef Šíma“. In *Týž Studie z estetiky*. Ed. Květoslav Chvařík. Praha : Odeon, 1966, s. 305.

<sup>9</sup> Vlček, Tomáš. „Vojtěch Preissig“. *Výtvarné umění XVIII*. 1968, s. 307-337. – *Týž. Vojtěch Preissig, grafika a malba 1922-1938* (katalog výstavy). Roudnice nad Labem : Galerie výtvarného umění, 1983.

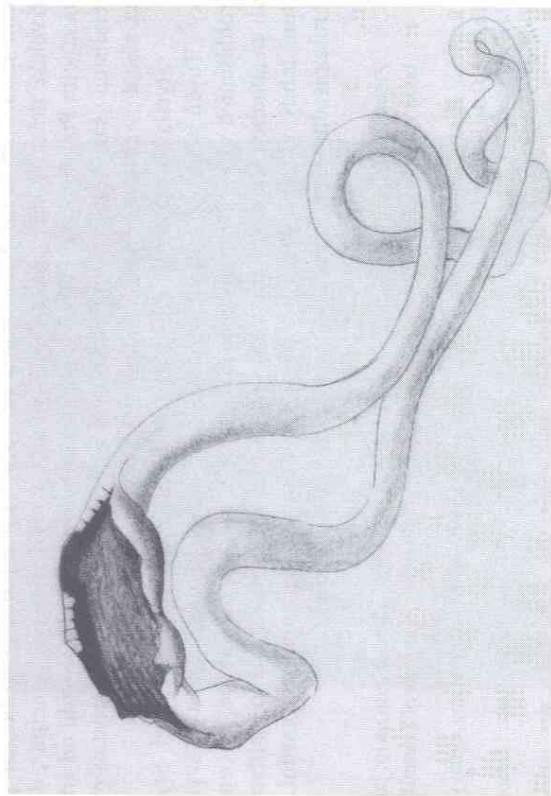
<sup>10</sup> Štyrský, Jindřich – Toyen. „Artificialisme“. *ReD* I, 1927-1928, s. 28-30.



Obr. 1: Jindřich Štyrský. *Povodeň*, 1927, olej, plátno, 110 x 54,8 cm, Moravská galerie v Brně. Fotografie: Jiří Hampl, ÚDU AV ČR v Praze



Obr. 2: Snímek řetězce DNA pořízený elektronovým mikroskopem a kresba znázorňující uzlovou strukturu, kterou tvoří molekula DNA. Reprodukce: Keith Devlin. *Jazyk matematiky. Jak zviditelnit neviditelné*. Praha, 2002



Obr. 3: Jindřich Štyrský. *Had bez konce*. 1931, tužka, pastelky, papír, 18 x 24 cm, soukromá sbírka. Fotografie: Jiří Hampel, UDU AV ČR v Praze

me bráti žádná měřítka estetická moderního malířství ... medijním kresbám a jistým dílům šilenců ve stavu, jemuž Francouzi říkají tous discordants .... Surrealistická malba většinou činí dojem ilustračních obrazů, nebo obrazů s protivnou přičiutí literární, k čemuž ještě přispívá nedokonalá řemeslnost a pověštině naprostá nemohoucnost malířská, i když traktování obrazu je celkem poetické.<sup>11</sup>

Artificialismus se chtěl vyhnout úskalím, která Štyrský podle svého tehdejšího – jako vždy subjektivně vyostřeného – hlediska spatřoval v „konkurenčních“ soudobých směrech. V touze vynalézt novou výtvarnou řeč, vyvolávající trsy poetických asociací, se volně inspiroval mikrografii, leteckými snímky či záběry z podmořského světa. I „bludné linie“ kolísaly mezi abstraktním a konkrétním pólem, evokovaly útržky map s toky řek nebo výjevy pod sklínkem mikroskopu. K tomuto oblíbenému motivu Jindřicha Štyrského vyvstala zajímavá vizuální paralela až při pozdějším vědeckém výzkumu: snímek řetězce DNA pořízený elektronovým mikroskopem a kresba znázorňující uzlovou strukturu, kterou tvoří molekula DNA, totiž vypadají přesně jako prvek z artificialistického obrazu. Objevy v topologii vedly od osmdesátých let 20. století k novým pozoruhodným aplikacím v biologii a ve fyzice. Podle současných názorů se hmota skládá z tzv. superstrun – nepatrných, zauzlených a uzavřených smyček v časoprostoru, jejichž vlastnosti jsou těsně svázané se stupněm uzlu. Vývojem matematické teorie uzlů byla vytvořena nová možnost k pochopení určitých aspektů jak živého světa, jemuž vládne DNA, tak hmotného vesmíru.<sup>12</sup> Štyrský se díky své představivosti intuitivně dotkl podstatného principu.

Štyrského zaujetí smyčkami a uzly nebylo ojedinelé. Max Ernst zdůraznil tento motiv již v dadaistické koláži z roku 1921 označené *Plací muž, sala-mandr a provázek*, ve které využil a přehodnotil vyobrazení salonního triku s uzly ze své oblíbené publikace *Kolumbus-Eier*. Linii zavíjející se do smyček pak přenesl do surrealistických obrazů, například do *Noci lásky* z roku 1927, kterou si později na pražské výstavě Poesie 1932 koupil Adolf Hoffmeister.

Při Štyrského přechodu k surrealismu se artificialistická organická linie proměnila v hada. Nastal „zvrát z bezpředmětnosti do předmětnosti“. Přesto zůstává otázkou, v jaké posloupnosti procesy abstrahování a zpředměťování vlastně probíhaly. Hád byl totiž již od poloviny dvacátých let nutkavě se opakujícím prvkem Štyrského snů. *Sny o hadu a podivuhodné hrůše* z let 1925–

<sup>11</sup> Štyrský, Jindřich. „Přednáška o artificialismu“. In *tyž Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Ed. Karel Šrp. Praha, 1996, s. 33.

<sup>12</sup> Devlin, Keith. *Jazyk matematiky. Jak zviditelnit neviditelné*. Přel. Jan Švábenický. Praha : Argo, 2002, s. 248–259.

1930 zařadil Štyrský na začátek knihy *Sny*, kterou připravil nedlouho před smrtí:

„V polospánku i ve snech mě často pronásledoval had rozpáraný řezem, vykuchaný a bez vnitřnosti. Někdy to byl had, jenž neměl konce – jako článek řetězu – , někdy had, jenž neměl hlavu. Často jsem se probudil s hrůzou, protože jsem ho měl stočeného kolem krku. Škrtil mě, ale byl to dotyk, který mi nebyl odporný, při kterém mi bylo dobře.“<sup>13</sup>

S tímto motivem pracoval Štyrský v kresbách *Had bez konce* (1931), *Rozpáraný had* (1931), *Podivuhodná hruška s hadem* (1933) a v obraze *Hermafrodit* (1934). V roce 1934 zaznamenal *Sny o dvou hádcích*: „Později hruška zmizela a místo hada se mi objevovali dva hádci, tančili přede mnou, někdy se i líbali. Jeden z nich byl zelený a druhý červený. Pak hádci přede mnou, někdy se spánku.“<sup>14</sup> K zápisu připojil Štyrský kresbu *Dva hádci*, již pak převedl do obrazu *Člověk sěpie* (1934). Hádci se do snů opět vrátili v roce 1940, tentokrát srůstali s hady. Štyrského inspirovali ke kresbám přízračných postav připomínajících krétské hadí bohyně.

Sám autor ve svém díle interpretoval motivy hadů – a podobně také kořenů, jimž věnoval v roce 1934 celý obrazový cyklus – obvyklým způsobem jako fallické symboly.<sup>15</sup> Ve zkoumaných souvislostech by však bylo možné přiřadit jim další význam. Hadovitě linie, vyskytující se nejprve v abstraktní podobě v artificialistických pracích a potom zpředmětně, konkretizované v surrealistických dílech, lze s nadsázkou označit za moderní ironické přehodnocení Hogarthovy linie krásy a její proměnu v linii úzkosti a slasti: škrtí, ale její dotyk je přitom podle Štyrského pocitů ze sna příjemně vznášující.

Již v úvodu katalogu artificialistické výstavy Jindřicha Štyrského a Toyen, která se konala v pařížské galerii Vavin na přelomu let 1927 a 1928, Philippe Soupault vystihl Štyrského záměry: „Štyrský chce najít hranice, maluje je jehlou. Rýsuje přesné ohraničení. ... Štyrský má odvahu uctívateli ohně. Nebojí se spálit si oči. Jeho vůle je znepokojivě přímočará.“<sup>16</sup> Na první pohled

<sup>13</sup> Štyrský, Jindřich, *Sny*. Ed. František Šmejkal. Praha, 1970, s. 10.  
<sup>14</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>15</sup> K výkladu motivu kořenů v českém umění viz Wittlich, Petr. „Tvůrčí osobnost Josefa Mánesa a 20. století“, *Umění XLIV*, 1996, s. 549–554. – Jiný konkrétní příklad podává historik Alfonse Muchy zaznamenaná jeho synem Jiřím. Týká se historické ilustrace *Smrt Barbarossy*: „Když jsem dělal Barbarossu,“ vyprávěl otec o mnoho let později, „byl Marold právě nemocen. Měl zapletený sířeva. Jel jsem ho navštívit, a abych nezahábel, dělal jsem tam u něho vedle postele ty kořeny. Anó, ty zapletené kořeny.“ Mucha, Jiří. *Alfonse Mucha*. Praha, 1982, s. 116.

<sup>16</sup> Philippe Soupault, *Štyrský et Toyen* (katalog výstavy). Paris : Galerie Vavin, 1927. První český překlad *ReD I*, 1927–1928, s. 217–218.

se tehdy mohlo zdát toto tvrzení poněkud přejaté. Avšak byt' artificialistické obrazy působí v prvním okamžiku libým dojmem, Štyrský nikdy nechtěl ukolébávat, nýbrž znepokojovat. Při bližším zkoumání se odkrývají hlubší vrstvy artificialismu a z časového odstupu se ukazuje spojitost s dalším vývojem Jindřicha Štyrského, který „nehledal krásy a jejich příjemnosti, tvořil s vášnivou bezohledností k sobě i divákovi“.<sup>17</sup>

Soupaultovu ranou charakteristiku ocenil Jan Mukařovský v textu do katalogu první a dosud jediné retrospektivy Jindřicha Štyrského v roce 1946. Zdůraznil, že Štyrského dílo nepozbývá nevypočitatelnosti a nebezpečnosti přímo plynoucí z jeho přístupu k malířství: „Malířský tvárný prostředek není mou cílem, ale nástrojem k dosažení něčeho, co přesahuje malířství. ... Ztotožnění malíře a básníka je stálým cílem jeho usilování. A to, co nazývá poezií, je v podstatě úsilí noetické, snaha o vyzkoušení a kritiku cest, po kterých se člověk celou svou osobností, napětím všech složek duševních a tělesných, prodríná k realitě. Ani v období artificialismu nepřestává napětí mezi skutečností a obrazem být patosem jeho tvorby.“<sup>18</sup>

I když Štyrského umělecký vývoj označil Mukařovský při pohledu zvenku za značně dynamický, při zkoumání podstaty malířské struktury objevil silnou jednotu všech období. Spatřoval ji v tom, že Štyrský v celé tvorbě čínil východiskem a základním prvkem konstrukce obrazů obrys. Přitom podle Mukařovského popíral souvislý obrazový prostor, plynulé prostředí, jež by všechny obrysy spojovalo v jediný řád. To platí i pro artificialistické obrazy: „Obrysy bloudí zde po ploše obrazu nestojíce, neležíce ani se nevznášejíce.“<sup>19</sup> Mukařovský se domníval, že budování obrazu z obrysu a z toho vyplývající popírání soudržnosti i hloubky obrazového prostoru nejsou jen malířské postupy. Chápal je jako výraz malířova noetického poměru ke skutečnosti: „Řád prostoru, který malíř-básník bolestně hledal ..., byl mu jen metaforou pro nedejstarek řádu v poměru mezi člověkem a světem.“<sup>20</sup>

V artificialistických dílech se vedle osvozených organických arabských mnohdy objevovaly i útržky síti. Vzbuzovaly konkrétní asociace vodních hlubin, ale zároveň připomínaly geometrický řád, ortogonální strukturu, mířičku, která se ve 20. století stala symbolem přísné avantgardní čistoty výtvarných prosředků a kterou později Rosalind Kraussová označila za jeden z mýtů avantgardy.<sup>21</sup> Artificialistické obrazy vyjadřují nedůvěru vůči podobným mýtům:

<sup>17</sup> Mukařovský, Jan. *Jindřich Štyrský* (katalog výstavy). Praha : SVU Mánes, 1946, s. 4.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 4. – Srp, Karel. „Několik poznámek k nevydaným přednáškám Jana Mukařovského“, *Umění XXXVI*, 1988, s. 71–81.

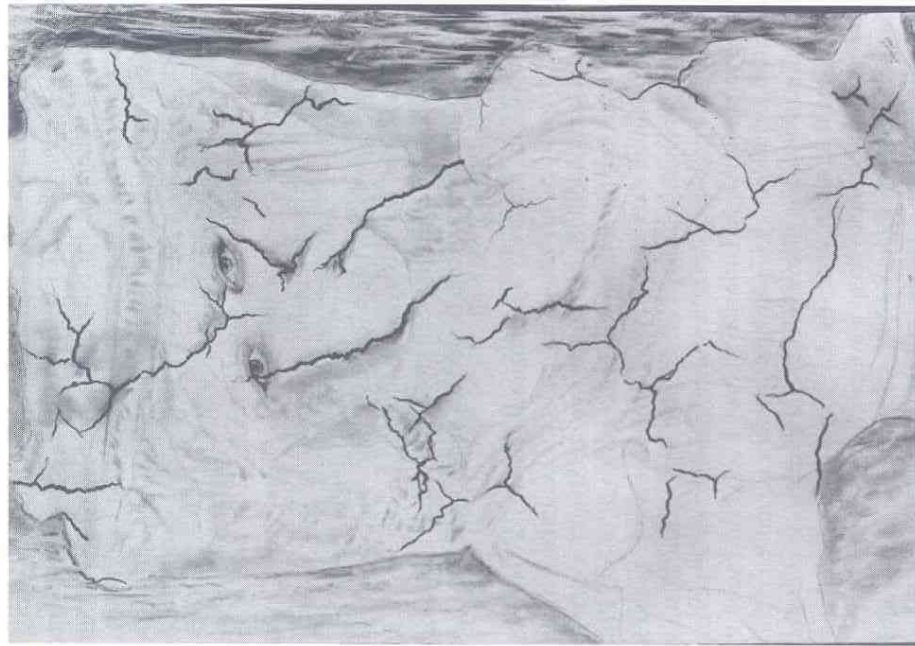
<sup>21</sup> Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.) – London : The MIT Press, 1985, s. 9–22.



na mé sestry Marie (1941), v níž se jemné dívčí rysy fantomu zirácejí pod četnými trhlinami drolicího se povrchu. Na rozdíl od surrealistických „portrétů“ a „autoportrétů“, rozbitých a mizejících pod sítí prasklin (například pozvánka Maxe Ernsta na vlastní výstavu z roku 1935 nebo fotografie Emily Medkové z padesátých let *Upraviíme Váš účes*), Štyrského anorganické čáry se navzájem nespojují, nevytvářejí novou soustavu, jen osamoceně bloudí po povrchu, který rozrušují. Zobrazení podléhá erozi a destrukci, pukliny se množí a útočí proti celistvosti a soudržnosti organické formy, ovládají a rozkládají obraz i představu.

### The Story of the Errant Line

The text treats the avant-garde motif of the independent organic line, liberated from pictorial and ornamental functions. It focuses on the work of Jindřich Štyrský, whose serpentine loops first appeared in abstract form in *artifciel* works, and were later objectified in surrealist pieces. They can be interpreted as an ironic reevaluation of Hogarth's line of beauty, transformed into a line of anxiety and bliss.



Obr. 4: Jindřich Štyrský: *Podobizna mé sestry Marie*, 1941, uhel, papír, 55 x 38 cm, soukromá sbírka. Fotografie: Jiří Hampl, UDU AV ČR v Praze

sítě se deformují a rozpadají na samostatné dynamické linie, aby tak naznačily všudypřítomný proces entropie.

V závěru tvorby Jindřicha Štyrského se bludné linie ještě jednou proměnily: získaly anorganickou podobu. Souvisela s umělcovou představou o zkažení světa, obsaženou například v textu *Svět se stává stále menším* nebo v kresbě *Sen o opuštěném domě* (1940), kde neživá hmota zdi pohlcuje ohlodané ženské tělo. K analogickému procesu dochází ve významné kresbě *Podobiz-*

## Tušová čára a čínský písemný znak: mytopoetická zápletká

Oldřich Král

*Poznání je přesto vymezeno šířejí, ježto je nacházíme již v ideách a pojmech, dříve než se dostaneme k tvrzením či pravdám. A my se můžeme přidržeti toho, že kdo prozkoumal více obrazů rostlin a zvířat než druhů, kdo viděl více nákrasů strojů, více popisů či vyobrazení domů a opevnění, kdo přečetl větší počet duchaplných románů a vyslechl více podivuhodných příběhů – takový, pravím vám, bude vědět víc než druhý, a to i za předpokladu, že není ani slůvko pravdy v tom, co slyšel či viděl takto vylíčené či popsané.*

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais*, IV.1

### 1.

Navazuje jiným citátem:

Logogram a ideogram, tyto zvláštní oblíbené „imaginistické“ poezie, existují převážně v podobě tvůrčích nepochopení exotického písma (egyptského nebo čínského). Čínský „ideogram“ není „ideogramem“ v tom smyslu, v němž jej na princip imaginismu povýšil Ezra Pound na základě zidealizovaného výkladu sinologa Ernesta Fenollosy...<sup>1</sup> Ona „ideální řeč“ (Fenollosa) ideogramu reflektuje sen o písmu, které otevírá myšlené vztahy a čisté ideje přímo a bez zásahu prostředkujícího média a názoru – a které by potud bylo možné srovnávat jen s diagramem či některými oblastmi matematiky. Ideogram má jakoby od roviny smyslu přeskočit společenskou konvence či dějiny písma a bez oklik mříť přímo ke smyslu. To by pak bylo skutečné písmo ducha, písmo jako sémagram...<sup>2</sup>

### 2.

Hovoříme o vizuálních aspektech poezie, ale může to být i o poetických aspektech vizuality. Vztahujeme se kriticky k takovým větám jako „slovo zůstane slovem a napodobením malířství dosáhne básnictví jen toho, že objeví novou možnost uměleckého využití slova“ (J. Mukařovský 1948), k Teigovu požadavku revoluční fúze poezie a malířství (K. Teige 1923), k modernistickému hledání jazyka mimo gramatiku (F. T. Marinetti, 1922). Vztahujeme se kriticky k větám o nahrazování gramatické logiky logikou ideografickou (M. Langero-

vá 2002, *Na cestě ke smyslu*, s. 454), popřípadě k větě „znak dovoluje určit slovo, čára zase ztvárnit věc, lest kaligramu spočívá v této rozloženosti, která odmítá mluvit a reprezentovat zároveň“ (tamtéž s. 450).

Všechny tyto a další věty ve mně budí pocit jisté neúplnosti, jisté vytrženosti nikoli z kontextu, nýbrž z horizontu. Všechny tyto a další věty ve mně budí pochybnost, zda by to nemohlo být i jinak. Pochopitelně z hlediska čínských zkušeností s jiným slovem a samozřejmě i s jiným básnictvím a s jiným malířstvím, jejichž fúze dávno proběhla, s jinou čarou, protože jiným znakem, s krásným *gramé*, jež ze své podstaty už dávno mluvilo a reprezentovalo současně.

Lyrický princip je totiž v podstatě nedělitelný. Dnes už uzavřená zkušenost staročínského lyrismu je v tomto ohledu jednoznačná. Autonomie znaku, obrazu a básně je tam relativní, jejich hlubinná integrita je absolutní. Není jen jisté, zda má tato zkušenost hodnotu univerzální. Cośi však napovídá dosud neuzavřeně angažmá čínské lyrické zkušenosti v západní epoše modernosti.

### 3.

V rámci čínské poetické tradice ovšem nelze hovořit o čáře a nemluvit přitom o znaku, tedy o čínském písemném znaku.

Mentální představa, kterou má Číňan, když myslí a říká *hua*, když myslí a píše 畫, je představa tahu štětcem nasyceným tuší (*mohua* 墨畫); základním stavebním elementem čínského písemného znaku v tom osmerém aspektu, jak jej předvádí v jediném znakovém tvaru znaku *yong* 永, je osmero typů čar:

永

Čínské znaky mají dva tisíce let kanonizovanou strukturální definici, která je geneticky dělí na šest strukturálních kategorií. Z nich jenom jednu můžeme právem označit jako „ideogram“. Je to typ znaku vytvářený na principu vyjádřeném originálním termínem *hui yi* 會意, což doslova znamená „sestkání idejí“ nebo „spojené ideje“. Princip, který fascinoval japonštinou poučeného filmaře Sergeje Ejzenštejna natolik, že jej prohlásil za arché své „kinematografické metody“.

Ideogramový princip byl tedy pouze jedním z řady principů, na nichž byl celý registr znaků zkonstruován. Tato teoretická systematika byla uzavřena na konci 1. století n. l., to znamená, že v té době byl v podstatě vývoj písma ve smyslu systémovém uzavřen.

Podle tehdejšího čínského slovníkáře Xu Shena existovalo nejméně šest grafických principů, na jejichž základě byly znaky tvořeny:

<sup>1</sup> Viz české bilingvní vydání Fenollosa, Ernest F. – Pound, Ezra. *Čínský písemný znak jako básnické médium. The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Přel. M. Pokorný a O. Král. Praha, 2005.

<sup>2</sup> Buchwald, Dagmar. „Písmeno, obrazové písmo, obraz jako písmo“. In *Úvod do literární vědy*. Přel. M. Petříček. Praha, 1999, s. 31.

- (1) *xiang-xing* 象形, doslova: zpodobení tvaru, „piktogramy“;  
 (2) *zhi-shi* 指事, doslova: ukázání (ukazovákem) události, „symbolické indexy“;  
 (3) *hui-yi* 會意, doslova: spojení idejí, „ideogramy“;  
 (4) *xing-sheng* 形聲, doslova:jev a zvuk, „ideo-fonogramy“;  
 (5) *zhuan-zhu* 轉注, doslova: přenesený význam, „synonymum“;  
 (6) *jia-jie* 假借, doslova: dočasná výpůjčka, „homonymum“.

Podle čínských klasických filologů z počátku 19. století bylo v tom slovníku 9 353 znaků celkem, z nichž 125 patřilo k znakům indikujícím, 364 patřilo k znakům piktogramovým, 1 167 znaků bylo komponovaných na asociativním principu ideogramovém, 7 697 patřilo k znakům ideo-fonetickým.

Shody, respektive výpůjčky na principu shody významové (synonymity) či na principu shody zvukové (homonymity) samozřejmě netvoří samostatné skupiny, protože znaky těchto kategorií pracují se znaky již vytvořenými na některém ze čtyř předchozích principů.

„Piktogramy“, představující onu Ernestem Fenollosou (a ovšem Ezrou Poundem) tak obdivovanou radikální obrazovou zkratku skutečnosti, „ideogramy“, operující na principu apozice, juxtapozice a metonymické asociace, jim příbuzné „indexové znaky“, poukazující k nějaké věci či jevu, jsou tedy v aktuálním tezauru čínských písemných znaků ve zřejmě menšině.

Převažují znaky složené – poskládané ze složky fonetické (fonetikum) a složky významové (determinanty). U takto poskládaných znaků naznačuje fonetikum výslovnost, determinant tematizuje význam. Byl to vývojově nutný skok k zásadnímu rozšíření grafického lexika. To však nic nevyhovává o skutečné rozloženosti elementů a stavebních principů. Stále jsou zde tytéž grafické elementy, jejichž původní kvalita byla piktografická. Z nich se pořád skládá většina znaků složených - z grafických elementů, jejichž původní kvalita byla piktografická, respektive ideografická: tato obrazová a představová kvalita tak zůstává latentně (etymologicky) přítomná, zvláště při čtení, které Ernest Fenollosa nazývá inteligentním, které však lze nazvat i rétorickým. (Na tomto faktu ostatně zakládali někteří básníci zvláštní, vizuálně rétorickou „grafickou figuru“, nikoli nepodobnou zvukomalební organizaci verše.)

#### 4.

Západ se zapletl se znakem ve smyslu čínského znakového písma několikrát.

Protagonistou první epochální zápletky se stal Leibniz při hledání ideálního univerzálního jazyka filosofů.

Protagonistou druhé epochální zápletky se v prvních dekádách 20. století stal Ezra Pound při hledání nového jazyka poezie.

Zatím posledním aktérem rodově západní ideogramatické úchyly byl při pokusu o dekonstrukci západního logocentrismu Jacques Derrida.

Zajímá-li nás ovšem západní „čínská úchylnka“ ve svém ryze poetickém aspektu, pak bychom se měli vrátit k přelomu 20. století. Protože když Guillaume Apollinaire znovuobjevoval „kaligramy“ jako básnickou formu pro poezii 20. století, nazval své známé *Calligrammes* (1918) nejdříve *Lyrickými ideogramy*. Tedy nikoli kaligramy, ale ideogramy. Zdroj inspirace je zřejmý.

#### 5.

Západní kaligram ruší rozdělenost v jakémsi rozpomenutí na ztracený ideografický aspekt řecko-latinského písma. Ve svých kaligramech mobilizuje zbytky grafických kvalit písma ve víře, že se mu takto podaří obnovit – nebo aspoň připomenout – jeho archetypální obrazovost.

Je to pokus o návrat k „obrazovému“, prostorovému čtení a tvarovosti. Jenže zatímco západní pokus o návrat k obrazovému a prostorovému básnickému psaní a čtení zůstal návratem na okraj, obrazovost a prostorovost psaní a s prostorovostí spojená synchronicitá čtení byla v Číně odjakživa meritorní.

Meritorní neznamená absolutní. Znamená jen to, že tato kvalita psaní a čtení mohla být různě posilována nebo oslabována, ale nikdy se nemohla vytratit, nikdy se nemohla docela rozpustit v řetězcích zvukových substancí beze smyslu.

Čínské znakové písmo je totiž tak ustrojeno, že dokonce i tehdy, je-li užito k fonetické transkripci, se jeho grafické jednotky nikdy nezavají sémantického rezidu; i ta nejoslednější jednotka vždy ještě něco znamená, respektive znamenala. Sémantická kvalita je v tomto písmu nezničitelná, přesněji: nerozborná.

To vůbec neznamená, že čínské písmo je „zcela jiné“ písmo. Čínské znakové písmo je jen písmem jiného řádu, s řádem našeho písma heterogenním, leč přesto se s ním překrývají: jinak by to byla čirá konstrukce.

Genetickou příčinou jeho svébytnosti, která evropskou modernitu tak fascinovala, byla specifická jazyková a kulturně podmíněná vývojová odchylka od vývojové osy, kterou my ve své jazykové a kulturní podmíněnosti vnímáme jako vnitřní logickou a univerzálně dokonalou ve smyslu „dokončení hodnou“.

Počátky čínského písma jsou poměrně pozdní, datují se k druhé polovině druhého tisíciletí př. n. l. Další vývoj byl však velmi intenzivní. Písmo se stalo brzy výrazem a médiem autochtonní kulturní tradice. To je něco, co antika nezná. Nejstarší písemné památky mají sakrální, přesněji věštebný a slavnostní

charakter. Další vrstvy památek přibírají i funkce a významy profánní, tedy politické, správní či ekonomické.

Součástí mýtu byla i ryze informační funkce správně-zpravodajská. Vzpomeňme si na Liu Xieho mytopoetickou charakteristiku počátků písma, v níž se mimo jiné píše: „Úředníci vysílání na lehkých vozech zaznamenávali rozličné obyčeje, a tak se stalo, že i více různých výslovností se sešlo v jediném tvaru znaku.“<sup>3</sup> Doklady chybějí.

Buď byla tato funkce jen produkt pozdější idealizace ideálního konfuciánského státu, ve kterém hrála významnou roli zpětná vazba královské moci, anebo takové doklady chybějí prostě z toho důvodu, že nebyly dosti důležité, aby byly archivovány. Podle stávajících znalostí sledovalo toto archaické písmo v podstatě tytéž vývojové fáze jako písmo v Egyptě a Mezopotámii. Jenže zatímco z těchto grafických systémů se posléze odvinuly abecedy slabičné i hláskové, čínské písmo pokračovalo sedimentací složitých grafemů do systematicky rozšiřovaných a sjednocujících se registrů znaků, které už nevykazují zásadní posun ve směru desémantizace a fonetizace.

Fonologické funkce neprodukovaly elementární fonetické znaky, ale nanejvýš dále zas nerozdělené fonémy plnicí pomocné funkce fonetických indikátorů, jež byly vždy jen přibližné; tato jejich přibližnost se s rozvírajícími se nůžkami fonetických proměn řeči z jedné strany a s relativní stálostí znakového registru z druhé strany prohlubovala. Fonetická arbitrárnost slova/znaku byla ovšem už v samotném pragmatickém kódu tohoto písma.

V poetologické tradici dokumentuje aktuálnost tohoto faktu epizoda v percepci klasické *Knihy písní*, jejíž poetická kvalita musela být obnovena tím, že byly rekonstruovány její rýmy. Jiným dokladem je existence klasického rýmovníku, ve kterém se závazně rýmovala slova, jež tuto kvalitu v současném jazyce neměla. Rým byl tedy jen pomyslným rýmem, rýmem mentálním, rýmem grafickým, rýmem historickým. (Pokud trváme na pojetí rýmu, které je fundamentálně fonetické.)

Z toho plyne, že čínské písmo, aspoň tak je to založeno v jeho mýtu, vlastně už ve svém formativním období čelilo situaci mnohařečí velké země, pro kterou bylo písmo nejen aktuální stopou, pamětí v nedohledném čase, ale i srozumitelnou zprávou v neprehledném (relativně cizím) prostoru. (Ostatně i *Knihy písní* údajně vznikala jako „zpráva o stavu zemi“, jež tuto říši skládaly.)

## 6.

Mluvíme-li o specifických kvalitách čínské znaku, nemůžeme zároveň nemluvit o specifických kvalitách čínské jazyka. V mnoha ohledech i modernisté, kteří se odvolávali na čínskou „ideoogramovou“ metodu, často mluvili

nejen o znacích, ale zároveň mluvili o gramatice, kterou znaky svou „ideoogramovou logikou“ kopírovaly. Mluví-li Fenollosa nebo Pound o čínském ideogramu, nejednou je to „metafora“, kterou myslí klasické čínské (pro ně nové) jazykové paradigma jako paradigma svého nového básnického jazyka. Jako paradigma „zcela jiného“ básnického jazyka. Ještě v roce 1937 Gertruda Steinová v eseji „Poésie et grammaire“ mluví o svém odporu ke jménům, ať podstatným nebo přídavným (zabředající do referenčnosti tím, že jsou pojmenováním něčeho, pojmenováním vlastností něčeho), poukazující k tomu slovesnému gramatickému modu, který implicitně i explicitně deklaroval Ernest Fenollosa, když psal svou vizi „čínského ideogramu jako média poezie“.

Metafyzická substance a logická identita neměly v klasickém čínském jazyce oporu, substance nebyla logicky nezbytná.

Viz školský příklad: 浮雲遊子意

Znamená to syntakticky: „plující mraky jsou poutníkovy myšlenky“ ... , anebo „plující mraky jsou jako poutníkovy myšlenky“ ...? Ano i ne, a to současně. Každý jistě zaznamená podobnost poutníkova jakoby větrem unášeného života s plujícími oblaky. Ale je tu záblesk jistého významového odstínu v syntakticky otevřené shodě a podobnosti, kterou zavedení spony „je“ či slovesa „podobat se“ ničí, eliminuje. Bez toho skutečně vnímáme/vidíme plující oblaka a poutníka s jeho stavem myslí jakoby vedle sebe, v simultánně pojímaném obrazu. Tato simultánní prezence dvou objektů stejně jako juxtapozice/apozice dvou samostatných/oddělených záberů nepřipomíná (řečeno Ejenštejnovými slovy) „ani tak prostý součet, jeden záber plus druhý záber, jako spíše jakési stvoření. Připomíná stvoření něčeho zcela nového – nikoli součet částí – za předpokladu, že u každé takové juxtapozice je výsledek kvalitativně rozpoznatelný/odlišitelný od kterékoli z jejich součástí, pokud by byla nahlédnuta samostatně/odděleně.“

Principiálně zde neplatí, že něco nemůže být současně akcí a reakcí, subjektem i objektem, transitivem i pasivem, sem i tam. Slovo/znak 離 離 zakládá totožnost potkání i vzdálení, setkání i rozloučení/odloučení. Báseň z největší starověké lyrické elegie z *Písní země Chu*, která nese titul *Li sao 離騷*, se dá přeložit jako *Hoře z odloučení*, ale i jako *Setkání s hořem*, přičemž oba překlady jsou podloženy starověkým, tedy nanejvýš autentickým, čtením/interpretací-překladem.

## 7.

Západní představa jazyka a myšlení odráží fonémický charakter západního písmového systému. Charakteristicky předpokládáme, že slovo je nejdřív zvuk.

<sup>3</sup> Liu Xie. *Duch básnictví řezaný do draků*. Přel. O. Král. Praha : Brody, 2000, s. 283.

Tento zvuk má nějaký význam skrze mentální asociaci zvuku a nějaký mentální námět/předmět/představu, kterému říkáme idea. Tuto mentální asociaci můžeme docela dobře modelovat na čínském piktogramu/ideogramu. Idea je piktogram/ideogram naší vnitřní řeči.

Číňané však žádnou mentální teorii řeči neměli. Opření o svou jazykovou zkušenost stavěli čínští filosofové na tom, že věc/něco se vždy jen „stává“ a zároveň „odestává“; jediný skutečný stav je změna, jediná forma bytí je bytí na cestě. Jediná forma výpovědi je založena na funkci a vztahu. Jediná forma jejího přečtení a interpretace je komplementární opozice a korelativní apozice.

## 8.

Jsme zvyklí popisovat jazyk jako různá slova v různých rolích. Slova vystupují vždy jako slova v jisté roli. Rodit, rodný, rod, rodový. Slovní kořen je něco, co se teprve následným procesem specializace v roli stane slovem. Ohybáním tvoříme další slova a jejich syntaktickou použitelnost.

Čínští filosofové se soustřeďují na slovo jako základní jednotku, jako na něco, co má kvalitu „pole“ vymežujícího vybranou část skutečnosti. (Přesně to je archetypální význam „čáry“: mez, pole, hranice, děličí čára.)

Tato jednotka vystupovala ve dvou aspektech, zvukovém a grafickém. S nesklonnou řečovou jednotkou-slabikou se ztotožňovala stejně neproměnná písemná jednotka-znak. Slova jsou znaky, znaky jsou slova a tato slova/znaky jsou, tak jak jsou syntakticky mobilní, hotova vystoupit do složených výrazů a frází, v nichž se k nim přidávají stejně samostatná slovec nepředstavující zvláštní pole skutečnosti, nýbrž pouze ukazující ke vztahům mezi těmito poli; chování byla čistá deixe, přičemž zvukové a graficky nevykazují žádnou charakteristickou odchylku od slov.

V rozhodujících fázích písmového vývoje byla a zůstávala totiž řečovou jednotkou izolovaná, bezpříznaková a nesklonná slabika, o jejíž gramatické kvalitě a funkci ve větě aktuálně rozhodovalo místo a vztah. Gramatickou kvalitou a funkcí vět závazným, diferencujícím slovosledem indikovaly zase „izolované“ partikule.

Čínské znakové písmo se v souladu s tím jeví jako písemný systém morfémografický. Znak je grafém, uzavřená grafická struktura plnící funkci konvenčního symbolu monosylabických morfémů čínského jazyka. Morfém je uzavřená zvuková jednotka s významem, která se v čínštině realizuje na úrovni slabik, jinak řečeno: v čínštině se morfém kryje se slabikou. Zvuk je slabika. Idea existuje ve dvojnásobném smyslu: buď jako „věčný význam“, anebo jako „gramatická funkce“; tato distinkce je dokonale vyjádřena dvěma klasickými gramatickými, poetickými a filosofickými kategoriemi: „plný“ *shi* 實 versus „prázdný“

ný“ *xu* 虛, plná slova, prázdná slova, význam, funkce. (Jak silně tyto původně jazykové kategorie Číňané cítili, o tom svědčí, že se později staly univerzálními poetologickými kategoriemi uplatňovanými v teoriích nejen básnických, ale i malířských a teatrologických.)

V důsledku zvukových změn se fonetický aspekt morfémografické znakové struktury stával méně zřetelným. Ustavením a kulturní dominancí psaného jazyka *wen yan* 文 言 vystupoval o tom více do popředí ideografický či pseudoideografický aspekt znaků a textů.

K potlačení původní jednoty fonetického a významového aspektu morfémové báze čínského znakového písma přispěla i jeho nadjazyková, kulturně a mocensky sjednocující imperiální a koloniální funkce.

Ideografický aspekt čínských znaků tak výrazně vystoupil do popředí v Japonsku - v užívání čínského písma pro zápis japonštiny a pro způsob, jakým Japonci užívali čínštinu jako kanonického kulturního jazyka (ne nepodobného evropskému jazykovému chování vůči řečtině a latině). To, že Japonci užívali čínské znaky nejen pro zápis morfémů čínského původu, ale i pro zápis slov domácího původu, vznikla situace, že jeden znak jako by označoval různé, leč významově identické/synonymní morfémy; jednoduše řečeno: různá slova znamenala totéž a stejně se značila. Došlo k specifickému obnažení a posílení relace znak-význam.

Fenollosa nebyl sinolog, byl japanolog, přesněji diletant znalý japonštiny a umění. To znamená, že Fenollosa vnímal a četl čínské znaky jako Japonce (není možná bez významu, že Eizenštejn formuloval svou „ideogramatickou metodu“ montáže na základě studia japonštiny.)

## 9.

Týmž směrem působila i stále výraznější estetizace písma a psaní.

Čínské písemné znaky se vyvinuly během bronzové doby. Od počátku disponovaly vlastnostmi, které z nich postupně učinily zvláštní, specificky čínskou formu umění a specifický estetický objekt.

Už většebně nápisy na želvích krunýřích, představující pro nás nejrannější památky písma v Číně, ukazují vlastně v principu zralou formu čínského rukopisu, v níž jsou přítomny základní principy a elementy, které byly v dalším vývoji znaků potvrzeny a rozvíjeny. Čínské znaky se zdají být v zásadě piktografickými symboly, které připomínají radikální obrazové zkratky skutečností—objektů, jak to formuloval Ernest Fenollosa: avšak už od počátku obsahovaly nejen tvarovou pikturální redukci, nýbrž měly navíc rozšířené/abstrahující symbolické významy, které tvarovou redukci přesahovaly a překračovaly.

Jediný znak tak mohl reprezentovat nejen jeden objekt či druh objektu, ale i celou kategorii jevů a procesů. To znamená, že tyto poměrně jednoduché „piktogramy“ předjímaly tu míru a povahu abstrakce, kterou později mnohem sofistikovaněji představují „indexy“ 指事, odkazující k jevům, které nemají „tvar“ (jsou nad tvarem a za tvarem), a „ideogramy“ 會意, které produkují představy, ideje a emoce, jejichž obrazovou reprodukcí zakládá apozice/juxta-pozice jevů, věcí, událostí.

Na jedné straně se čínské písmo liší od kresby tím, že už na samém počátku obsahovalo více či méně abstraktní význam a fungovalo jako více či méně fixovaný symbol. Na druhé straně se čínské písmo nikdy nezbavilo svého kořeného piktografického principu, současně si však uchovávalo jistou formovou volnost, a tedy i tvořivost, která nerušila symbolický efekt.

Tak se původně čistě lineární kvalita čínských písemných znaků svobodně proměňovala a rozvíjela ke kvalitě prostorové a skladebné. Estetický prožitek vnitřně tak členité formy stále více konkuroval abstraktním vzorům, kterými byla zdobena keramika i bronzové nádoby. Přesto až v době *Letopisů* (8.–6. stol. př. n. l.) se stává záměrná snaha o ryze kaligrafický efekt zřetelnou.

Zdá se, že i tady to nějak souvisí s rozvojem literárnosti, s uvědomováním si textu jakožto estetického objektu. Dá se dokonce říci, že to byla tato specifická vnímaná archaická kaligrafie, která poprvé v Číně reprezentovala nezávislou, v pravém slova smyslu estetickou hodnotu. Zásadním obratem bylo písmo, kterému se říkalo „pečetní“. Pozornost písařů a rytců se soustřeďovala na dokonalost struktury a uspořádání znaků: na kompozici znaků, subtilní protažení znakového pole, měkkou oválnost tvaru, hladkost a eleganci tahů, slohovou a výrazovou jednotu rukopisu.

Tím byl zahájen proces radikální přeměny obrazových zkratk do dynamického systému abstraktních čar a struktur. To na jedné straně. Na druhé straně čáry a struktury s ideálními formami ornamentu rituálního účelu zůstávaly v kaligrafickém tezauru slohovém. U nás tyto kvality zhodnotil svého času Zdeněk Sklenář ve své slavné sérii *Čínské znaky*, zatímco třeba západoevropané a američtí abstraktní expresionisté se evidentně inspirovali pozdějším dynamizovaným čárovým slohem.

Tato pozdější kaligrafie byla nesrovnatelně dynamičtější, proměnlivější, vyjadřovala a bezprostředně reflektovala životní formy a energie. Namísto krásné stavebnosti, vyvážené symetrie se prosazoval prožitek rytmu a energie, pohyb a gesto. Nejblíží metaforou nebyla architektura, sochařství a malířství, výchozí metaforou byla hudba a tanec, tón a gesto: obojí kvalita pohybu v řádu. Identifikace s malířstvím byla až pozdní a geneze této identifikace byla obrácená - bylo to až pozdní malířství, které se záměrně identifikovalo s kaligrafií!

Prostorovost psaní a čtení byla zhruba během jednoho milénia, kdy bylo čínské písmo v podstatě finalizováno, zakotvena v předpokladu ideálního prostoru – znakového pole, v simultánním aspektu znakového jevů, v piktoriální-symbolické formě značení, v konjunkci opakujících se grafických prvků.

Povrchnímu pozorovateli se tato situace může jevit jako vývojové zastavení u starší fáze obecně platného modu geneze písma jako takového.

## 10.

Při bližším pohledu se to jeví jinak.

Čínský jazyk jakožto jazyk izolující, nedeklinující a neaglutinující, neinicioval rozklad slov na řádově nižší zvukové elementy, ať už hláskové nebo slabičné, protože slova nebo slovice nepodléhaly morfologickým změnám.

Negativním důkazem je vývin japonského slabičného písma ze stejného systémového základu, tj. z čínského znakového písma. Tato japonská deviance z Číny převzatého znakového písma dokazuje, že vývoj byl možný, pokud by byl účelný z hlediska jazykové formy. (Zároveň je japonský příklad dokladem, jak těžké bylo vzdát se „ideogramu“ i tam, kde čistě jazykové důvody k setrvání u něj neexistovaly. „Okolnosti“ kulturní byly silnější.)

Pozdní japonská deviance nebyla první. Významnějším jazykovým faktem byl vznik „psaného jazyka“ v Číně samé.

Takzvaný psaný jazyk se emancipoval od mluvené řeči v prvních stolecích našeho letopočtu. Psaný jazyk měl za základ jazyk starých textů, který specifickým způsobem rozvíjel. Zvláštní formou tohoto psaného jazyka byl básnický jazyk, jazyk klasické básně, poetická forma jazyka psaného vyznačující se významovou intenzitou, intenzitou vztahu, radikálním otevřením smyslu. (Důsledek toho, že básnický jazyk má vždy tendenci k maximálnímu vytěžení všech možností daného jazyka!)

Zakládat na vzorci tohoto zvláštního básnického jazyka úsudek o obecném modelu fungování čínského jazyka a písma bylo ovšem nedorozumění. To ovšem neznamená, že uvnitř tohoto jazyka/písma zjištěný model neexistuje a že z něj nelze vyvodit obecné závěry k typologii básnických jazyků, k typologii řečového chování v rámci čínské i obecné ideje básnické; případně tento model formulovat jako dosud nevyčerpanou možnost metody poetické, tak jak to učinily modernisté. Myslím, že takhle je to přesnější nežli hovořit nespecifikovaně o nějakém „tvořivém omylu“, jak zní obvyklé klišé.

Míra poetické kvality čínského písemného znaku byla dána tím, že čínský písemný znak měl bytostnou tendenci vztahovat se k sobě samému. Měl přirozenou, a tedy trvalou tendenci se izolovat, osamostatňovat a emancipovat.

A tuto svou kvalitu přenašel i na svou provsoučásku, tj. na znakovou

čáru, která byla posléze, nikoli hned, deklarována jako prototyp každé čáry, čára všech čar, arché.

## 11.

Slyším-li se svou sinologickou zátěží taková slova jako „čára“, „ideografická logika“, „ideogram“, nemohu neřít: „Jaká čára? Tušová čára? Jaká ideografická logika? Logika čínského ideogramu?“

Protože mluvit o čáře v rámci čínské mytopoetické zkušenosti znamená mluvit o tušové čáře. Tuš a štetec jsou v čáře obsaženy. Slovo, které v čínštině označuje „čáru“, prostě od jisté doby znamená tušovou čáru štetcem, bez přívlastku, přívlastku netřeba. Přinejmenším od té doby, co je čára jakožto čára teoreticky myšlena, stává se teoretickým pojmem a posléze klíčovým poetickým konceptem.

Teď o čáře věčně; tady je strom sémantické geneze:

畫 *hua* čára/hranice

畫 *hua* čára 文 *wen* znak/forma/písmo 象 *xiang* grafický symbol.

Ve velevýznamném traktátu o malířství, rozuměj tušovém malířství z konce Tang (9. stol.), malíř Jing Hao píše:

Řekl Jing Hao: „Malba je krásný ornament, ale ctíme-li podobnost, dosáhneme opravdovosti; lze snad od toho ustoupit?“

Stařec pravil: „Není tomu tak, malba je čára. Vyměřuje obrazce *xiang* 象 věci a jen tak se zmocňuje jejich opravdovosti.“

„Co je to tedy ta podobnost, co je opravdovost?“

Stařec pravil: „Podobnost 似 *si* znamená dosahovat formy (věci a přitom) pomínout jejich dech *qi* 氣, identita *zhen* 真 znamená, že dech *qi* 氣 i hmota *zhi* 質 jsou společně rozvinuty. Jestliže se veškerý dech přeneso do krásného ornamentu *hua* 華, žádný nezbude pro obraz v jeho celistvosti *xiang* 象, je to smrt tohoto obrazu 象.“

A songští literáři (Su Dongpo 1037–1101) mluví o malířství už jen jako o rozvinuté čáře a definují malířství výslovně lyricky: totožnost malířství ve smyslu „čáry“ *hua* 畫 s básnictvím ve smyslu krátké lyrické básně *shi* 詩. Ideál malířství má podobu „lyrického univerza“. Demiurgem a géniem tohoto lyrického univerza je tangský básník Wang Wei (8. stol.), o němž platí, že 畫中有詩 詩中有畫 „v malbě je báseň, v básni je malba“.

Metaforickou, mytopoetickou kvalitou čínské čáry formovala specifická disponovanost čínské tuše a čínského štetce či zástupného nástroje. Její hodnotu určuje její bytostný vztah k čínskému písemnému znaku.

Piktoriální princip pronikal do moderní poezie z různých směrů a bral na sebe různé podoby. Čínský ideogram byl přítom přiznanou inspirací a byl i výslovným argumentem.

S Fenollosou zhruba časově shodné Appolinairovy *Kaligramy* (souborné vyd. Calligrammes, 1918) byly přiznané tvořeny na způsob čínských ideogramů (původně nazvány *Lyrické ideogramy*). V Apollinairově „obraně“ v *Paris–Midi* už v zápisu z 22. května 1914 čteme:

Pan Fagus má pravdu v tom, že jsem se ve své poezii prostě jen vrátil k těm nejzákladnějším principům, ideogram je skutečně základní princip psaní. Jenže příklady, které cituje (od renesance), postrádají přesvědčivost ..., jelikož vztahy mezi přiřazovanými (juxtaponanými) figurami v jedné z mých básní jsou přinejmenším stejně významné jako slova, která je skládají. A aspoň toto je, myslím, cosi nového.

Čínská úchylnka, „čínský jazykový předpoklad“ v dějinách západního „lingvistického lingvismu“ vznikl na konci 17. století a pokračoval ve století 18., kdy někteří západní filosofové (jmenovitě Gottfried Wilhelm Leibniz) uviděli v „nově objeveném čínském písmu vzor filosofického jazyka, vzdáleného historií“ a uvěřili, „že to, co osvobozuje čínské písmo od hlasu, je také to, co je svévolně a lstivě vytrhuje z dějin a odevzdává je filosofii“ (Derrida). To, co takto Leibniz a spol. viděli v čínském jazyce s jeho písmem, bylo de facto to, co si tam naprojektovali a co tam vidět chtěli. Jacques Derrida to označuje jako jakýsi druh „evropské halucinace“, halucinace spíše ve smyslu nevědomosti nežli nedorozumění, halucinace ve smyslu představ nerušených být třeba tou omezenou reálnou znalostí živého čínského písma, kterou měli či mohli mít ve své době k dispozici.

Derridova destrukce evropského logocentrismu však paradoxním způsobem sama opakuje onu starou „čínskou úchylnku“. A v této soudobé recidivě je příznačné, že při úvaze o vizi ideálního filosofického jazyka zbaveného hlasu a dějin se Derrida nechává inspirovat právě tím poetickým přečtením čínských ideogramů, jak je uskutečnil na počátku 20. století uměnovědec Ernest Fenollosa a básník Ezra Pound: jejich jednostranné přečtení ideogramu jim poskytlo ono sebe-přetvářející i sebe-potvrzující děj-vu, že ona kýžená přirozená vnitřní jednota obrazu a významu byla už jednou světu dána, a to v té výšce světa, jež měla ono originální privilegium psát čínskými znaky.

Bylo už řečeno, že čínské znakové písmo jako písmo živé řeči se sice fakticky utíkalo k mnoha fonetickým výpůjčkám, pročež mnohé znaky nezávisele na svých původních významech začaly (a pak již neprestaly) sloužit jako fonetické znaky, nositelé zvuku, hlasu. Ale budíž také stejně jednoznačně řeče-

no, že tato fonologická praxe nikdy nezakryla piktogramovou a ideogramovou podstatu čínského písma, nikdy toto písmo nepřivedla k přeměně v písmo jakožto zápis zvuků. Fonetický rozklad jazyka zůstal pomocným instrumentem, písmo jako takové se nestalo nezúčastněným médiem hlasu, a tak si uchovalo onu jinde ztracenou suverenitu a prestiž.

To neznamená, že v čínském starověku neměla řeč účín a vážnost; četné odkazy k mluvené řeči v dílech filosofů takovou domněnku vyvracejí; orální tradici mnohých dnes písemně kanonizovaných textů nelze pominout. V dalším vývoji byla však tato rovnováha z mnoha důvodů porušena, písmo jako by zastínilo řeč; povaha čínského znakového písma v tom nepochybně sehrála významnou roli. Ideogramová povaha nebyla příčinou a důvodem tohoto zvláštního vývoje, leč byla tou kvalitou a potenci, která jej umožnila. Odtud potom zvláštní filosofický, náboženský, poetický i magický význam slova-znaku, jenž tak fascinuje příslušníky civilizací, které prošly vývojem alfabetyzace a sylabizace písma-řeči. Je rozdíl, bylo-li na počátku Slovo/Znamení či Znak/Symbol. A stejně tak jiná je i míra poetické kvality tušové čáry, jak se vyvinula v čínské autorské volné kaligrafii během 3.–4. století n. l. a jak se posléze rozvinula v autorské tušové malbě malířů literátů a kaligrafů Tangů (618–907) a Songů (960–1279).

Tuto imanentní poetickou kvalitu znaku a linie/barvy v Evropě realizovala a domyslela až teorie a praxe moderního umění.

Imanentní poetická kvalita písemného znaku a čáry pramení z formového nadání čínských znaků a z nadání čínské tuše. Bez formového vynálezu čínského písemného znaku a bez vynálezu čínské tuše by nebyla čínská čára jako úder, stopa, silové pole – mytopoetická míra a řád světa, jak ji posléze ve vrcholné podobě formuluje Shitao 石濤 (řečený Mnich Okurka 苦瓜和尚):

V nejstarších dobách nebylo pravidla, velická syrová prostota se ještě nerozpadla, jakmile se původní syrová prostota rozpadla, ustavilo se pravidlo. V čem se pravidlo ustavilo? Ustavilo se v čáře. Čára je kmen veškerého jsoucna, kořen desetitisíce znamení, zjevně užívaných bohy, tajně užívaných lidmi, o čemž však současní lidé nemají tušení; proto se vlastně pravidlo čáry až ode mne ustavuje. Tak se od neexistence pravidla postupuje k existenci pravidla; od existence tohoto pravidla odvíjejí všechna pravidla. Malířství je cosi, co vychází z myslí. Dokud nesestoupíme k hluboké kráse hor a řek, lidí a věcí, k niterné povaze ptáků a zvířat, trav a stromů, k míře jezírek a besídek, pavilonů a teras, dokud nepronikneme do hlubin jejich řádu, dokud nevyšetřujeme všechny odstíny jejich nálad, nezískáme ten veliký kompas pro onu první čáru. Daleké cesty a strmné výstupy jsou obsaženy již v té pídi země prvního vykročení. Jediná čára obsáhne víc než celý ten vesmírný prvopočáteční chaos; a mezi všemi těmi nespočetnými štěti nasycenými tuší neexistuje

takový, jenž by zde nezačal a zde neskončil; jen si poslechněte, jak je lidé berou do ruky ... (Přel. O. Král. Olomouc : Votobia, 1996, s. 8–9)

### Chinese Ink-Stroke and Written Character: The Mythopoetic Plot

The article deals with classic poetic concepts of Chinese „Ink-stroke“ (*hua*) and Chinese written character (ideogram) as the guarantees of the integral character of Chinese „visual“ lyricism. The author points out some topical features of Chinese classic poetic experiences and values relevant to European modernism and still relevant to contemporary literatures and arts. He is concerned for the distinctive understanding of the universal and the particular.



významu tohoto slova. Vlastně máme tento „princip“ nějak stále před očima – tak jako při mluvení „slyšíme“ distinktivní rysy.

A tím méně je to nějaký algoritmus nebo kód generující z hloubky povrchové manifestace.

Pokud však toto vše platí, pak mě skutečně nenapadá nic rozumnějšího než sáhnout právě po slově analogie; jakkoli v posunutém či silně modifikovaném významu než je ten, v němž (nesprávně) říkáme, že například fotografie anebo „obraz“ vůbec je v analogickém vztahu k realitě. Zde by totiž ona analogie znamenala něco jiného: logika diferencí je logikou skutečnosti, o které mluvíme a kterou si můžeme navzájem ukazovat: mezi obojím je analogie v silném smyslu – ale v takovém smyslu, v němž žádný reálný obraz nemůže být ve vztahu k realitě. Je samozřejmé, že to je analogie, která platí jak pro obrazy, tak i pro texty. Protože, jak již bylo řečeno, ona čára, o které mluvíme, není ta, kterou by kdokoli z nás dokázal namalovat bílou křídou na černou tabuli.

### Welt als Analogon des Bildes

Der Aufsatz stellt einen Versuch dar, das Graphismus im allgemeinen (analog zu Derridas generalisierten *écriture*) als eine verdeckte Dynamik des Bildes als auch des Textes zu entdecken, d. h. eine gemeinsame Ebene für Literatur und Malerei zu finden. Die Linie ist einerseits ein Unterschied, andererseits aber auch ein Zug, eine Tendenz, eine Bewegtheit. Beides, die Differenz als auch die innere Spannung, ist aber die Bedingung der Möglichkeit des Erscheinens vom etwas als etwas.

### Zbytky písma: kaligram, typogram, čára<sup>1</sup>

Marie Langerová

Kdo čte, sleduje čáru. „Čára je život písmene, jeho rytmus a zároveň jeho smrt.“ Je to věta, pokračující jinými prostředky (Lyotard 2000, 43). Čerň abecedních písmen vytváří linii psaní. Písmo běží po čáře, řádek po řádku, ať je literární text psán rukou, či strojem. Čára vede psaní, jeho linie běží v čase. Linie se zrodila z pohybu. Wassily Kandinsky ji v roce 1926 líčí jako vnější sílu, která se „vrhá na bod zahrývající se do plochy, odrhnuje jej od ní a posouvá jinam“ (Kandinsky 2000, 47).

Známe Derridovu kritiku pojetí písma jako umělé vnějškovosti, obrazu hlasu, jako oděvu rozhovoru, který je spíše převlekem, perverzí. V těchto kritikách písma coby reprezentace hlasu se objevují hlasy vášně a jejího odmítání: písma jako tyranie těla, privilegovaní zvrácenosti, která plodí obľudy. Spor o písmo dostává sado-masochistický jazyk: je řeč o pasivitě-aktivitě, o smlouvách (arbitrárnosti) a řetězech vazeb (na přirozený jazyk), o jazyce jako převleku ku sebe sama. Vypadá to na jedné straně jako spor o to, kdo svlékne nevěstu, na druhé jako poukaz na to, že už je dávno svlečená, že není nevinná, že není žádná nevěsta. Tak jaképak fetiše.

Jak tedy uvažovat o vazbách obrazu a písma v situaci, kdy vidění (za hranicí textu) nestojí *vedle* psaní, ale kdy literární text sám získal hutnost, neprůhlednost a vidění v něm „zachraňuje řeč, jež nebyla slyšena“? Kdy se text zbavuje své textovosti a stává se écriture, kdy nestojí v opozici k *figure* (obraz, vizualita, svět viditelného), kdy „*figura* je označením exteriory, kterou text nikdy není s to plně interiorizovat jako *smysl*, avšak je to exteriorita, která se objevuje *uvnitř* textu tehdy, když se stává *nečitelným*“ (Peříček 2004, 538)?

Kaligram a typogram nám staví na oči jiné způsoby psaní a čtení. Mění pohled na prostor stránky, způsoby a rozlohu pojmenování, na vztah kresby a písma. To vše nás přivádí k reflexi elementárního značení, povrchu archi-écriture, grammé, odkud by se nám mohl otvírat pohled do jiných prostorů, než nabízejí sítě reprezentací, totiž k něčemu, co možná lze pojmenovat jako Foucaultovy heterotopie.

Kaligram charakterizují slovníky jako báseň psanou nebo typograficky upravenou do obrazce, který naznačuje i její obsah. Ideogram, s nímž se kaligram ztotožňuje, naznačuje, že kaligram vychází z ideografie, tj. z vyjadřování pojmu znaky nebo obrázky (*Slovník literární teorie* 1977).

<sup>1</sup> Studie vznikla s podporou Grantové agentury ČR (č. grantu 405/03 0416).

Typogram, carmen figuratum, napodoboval v antice grafickou formou, spojením veršů různé délky obraz předmětu, kterého se básně týkala. Verše tak vytvářely symbolické předměty (srdce, kříž, meč) a používaly se například pro nápisy na votivní dary.

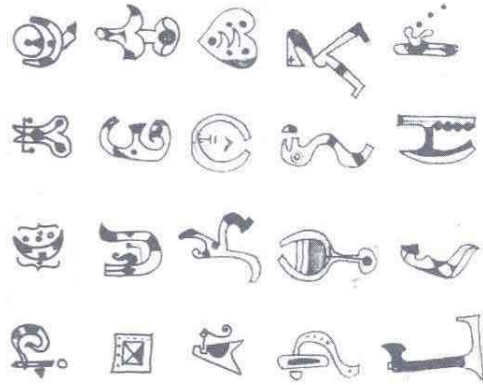
Obě formy se odlišují způsobem tvarování předmětu, o kterém je v básni řeč. V kaligramu by se mělo písmo držet obrysu předmětu, samo tvarovat objekt; má tedy blíže kresbě a výtvarnému tvarování než typogram, v němž jde text po řádech a teprve tyto řádky na svých okrajích předmět tvarují. V průběhu dvacátého století, zvláště v poválečné experimentální poezii (lettrismus prosazuje Isidor Isou od čtyřicátých let) se ovšem oba žánry otevírají novým průzkumům jazyka a jejich pevné formace se bortí. V roce 1963 Vladimír Burda definuje například typogram jako neslovní, asemantickou kreaci fetišizující atomizovaný strojový typ, jako abstraktní strojpisnou realizaci. Označuje jej také jako „písmovou báseň“ (Burda 2004, 86). Vedle typogramu, pracujícího s jednotlivými strojovými typy, vytváří „slovobrazy“ podtrhující sémantický aspekt slov.

Kaligramy a typogramy se tu znovu objevují jako žánry rozvrtné, ale také samy plně rozporů. Jsou paradoxní: jsou alfabeticke, ale přitom vlastně brání čitelnosti. Ukazují se jako dvojíctví (výtvarného a literárního jazyka), čímž jakoby zahušťují významy, které však rozkládají zevnitř. Trhají je na nejmenší sémantické jednotky a ty pak dál na nejmenší jednotky artikulační, písmena, interpunkční znaménka. Text, který se nejprve pokouší zachytit své významy ve výtvarném tvarování a ve společných elementech kresby a písma (bod, linie, plocha), zjevně naráží na své vlastní hranice, z nichž se ukazují bílá místa prázdné stránky, nyní viditelná.

Díla jako Mallarméův *Vrh kostek*, Apollinairovy *Kaligramy* anebo Marinettiho *Osvobozená slova* dala impuls k novému pohledu na jazyk. Zproblematizovala „náš“ fonetický systém a zaměřila jej na „cizí“, ideografický (třídění Ferdinand de Saussura, 1916). Jehož klasickým příkladem je čínské písmo.

To, že se kaligramy a typogramy na literární scéně vůbec objevují, patří ně spadá do situací, které vyžadují extrémní řešení, nějakou artikulační nového významu: příkladem může být už barokní emblematika, přenesená do romantismu jako estetická figura tajemna, která ale už není figurou reverzibility, přetrácení a zdvojení, ale sjednocení, když se hieroglyf anebo runa stanou známkou individuálního osudu, směrníkem cesty člověka životem, procesem luštění par excellence (Novalisovi *Učedníci sajsí*, dílo přeložené do češtiny z iniciativy hrdeckého hledače, přírodovědce a filosofa J. E. Purkyně).

Ve 20. století, kdy se tyto hieroglyfické útvary znovu objevují a kdy kaligram a typogram bohatě rozvine zvláště experimentální poezie šedesátých

Obr. 1: Henri Michaux: *Abeceda* (1927)Obr. 2: Josef Honys: *Text* (1970)

let, otevírá kaligram past, v níž mizí to, na co byla nastražena a co nyní ukazuje svou prázdnotou. Je to vyčerpané umění nápodoby, ztráta vnějšíku *vzhledem k* (mimo) jakékoli řeči, která už mluví jen sama se sebou o sobě. M. Foucault ukazuje na sérii René Magritta *Toto není dýmka* (Foucault 1994) rozklad toho, co se původně skládalo – písmo a obraz, co vytvářelo syntézu. (Jako syntézu umění vytváří kaligramy či lyrické ideogramy G. Apollinaire i S. Mallarmé.) Foucault ukazuje, jak se věci na Magrittově obraze spolčují – dvě proti třetímu –, aby mu ukázaly, že není to, co ukazuje. Nachází sedm diskurzů v jedné výpovědi. Jsme tu však už také v situaci, kdy podobnost poukazuje na sebe samu. Nejde o ukazovák, který proniká skrz plátno a ukazuje na něco jiného, ale o hru na plátně, kde se odvíjejí přenosy – a ty nic netvrdí ani nereprezentují. Ocitáme se tu na ploše, kde si věci neprotířejí, jak o tom píše i Magritte, když vidí malbu jako místo, kde mají písmo a kresba stejnou nehmataelnost, přitom však jasnost, která nic neskrývá. Nápis pod kresbou dýmky. Že toto není dýmka, je jen jednou z verzí podobnosti na procházce simulakrem, kde se propadají obrazy do sebe navzájem.

Foucault píše, že kaligram zavřel past nad věcí, o které hovoří. A Magritte ji znovu otevřel, když kaligram rozložil, věc však zmizela. Vidíme několik milimetrů prázdného prostoru mezi slovy a kresbou, v němž se vytrácí věc. Prázdnotu, která se otevřela rozložením kaligramu a kterou kaligram původně absorboval. Nyní se otevírá tím, jak se text a obraz rozcházejí – každý na svou stranu podle své vlastní gravitace. Vidíme však přece, co je tu jiné: z prostoru je série ploch, z obrazu událost. Kaligram jako první umožnil, aby si obraz a písmo vyměnily „umělecké“ role v čase a prostoru. Přiměl literaturu okupovat prostor, vytvářet dílo myslit událost v její temporalitě.

V kaligramu se rýsuje stopa změny perspektivy. Jeho zdvojené čtení vytvořilo nástrahy: na první pohled zjednodušilo sdělení (*Víza, Vejce, Přesýpací hodiny*, které jdou ve stopách tradice *carmina figurata*), přitom je však zahusťlo natolik, že nám kaligram až znemožňuje literární čtení.

Na experimentech šedesátých let 20. století můžeme sledovat, jak se kaligram posunuje na hranice artikulace, ztrácí řeč. Text odložil slovní významy (jakoby návrat kaligramu ke svému ideografickému původu – srov. např. „hieroglyfy“ Josefa Honyse ze šedesátých let), ze slov zůstávají písmena, a především interpunkční znaménka, čárky, tečky, pomlčky, otazníky, vykřičníky – zbytky textovosti. Kaligramy a typogramy se stávají povýšce *zbytkovými* útvary. Abeceďní písmena, typy, jsou použity jako materiál, hmota (typogramy Jiřího Koláře, Vladimíra Burdy) pro vyzkoušení významové nosnosti těchto zbytků slovesného vyjádření. Literární jazyk je odmítnut jako instituce; po procesech uvolňování písma do prostoru, upřednostňování jeho estetických

kvalit i po projekcích do dalších jazyků (např. matematického, biologického) stojíme na okraji alfabétismu, po němž tu však přece zůstává nějaká stopa.

Josef Honyš píše ve *Vrhu kostek* o svém vynálezu, tzv. *nekomutativní poezii* charakterizované novotvory, kresbami v textu a zaváděním nových symbolik:

Na určitějším stupni dorozumívání, nesporně však v umění, není slovo jednoznačným nositelem žádaného významu směrem od autora ke čtenáři. Určitou pomocí z této situace jsou jednoduché kresby, které autor zavádí v textu. Ani to však není úplným řešením v situaci, kdy většina slov přetřehala původní pouto obecné sdělnosti. Stala se náhle nositelem nějakého, pro autora vlastního a soukromého významu a pravděpodobně i nějakého jiného soukromého významu pro čtenáře. Tuto vlastnost básnického slova i nově zavedené kresby-znaku nazývám jeho prvosemantičným charakterem. ... Nezbytvá než obohacovat jazyk o nové tvary subjektivně autorského významu a dospět tak daleko, že si zdánlivě sdělnou abecedu rozšíříme o novou sérii znaků (Honyš 1990, 356).

Právě Honysovy experimenty, rodící se ze surrealistické tradice automatického textu a hypnagogických vizí, však upomínají ještě na další náraz jiné-  
ho.

### Elementy textu: Od fonetismu k ideografismu

Ezra Pound, tento vyznavač konkrétnosti, kritik kritiky a abstraktnosti vědeckého pojmosloví, píše v *ABC čerby* o Fenollosově pojednání o čínské povaze čtení. V protikladu k abstrahující metodě neboli k popisování věcí v čím dál tím obecnějších Fenollosových pojmech, staví do popředí takový vědecký postup, „který je vlastní poezii“, aby ho odlišil od „filosofické rozpravy“. Je to podle něj cesta, kterou se vydali Číňané ve svém ideogramu neboli názorném obrazovém písmu.

Ernest F. Fenollosa položil důraz na vizuální stránku čínského písma, na ideogram a kaligrafii, což ho přivádí k otázce, čím jsou živeny samy univerzální elementy formy, jež zakládají poetiku. – Je to otázka, která se dotýká samé podstaty poezie, literatury jako časového umění, jak vyplývá z dalšího: „V jakém smyslu lze verš psaný ve vizuálních hieroglyfech počítat ke skutečné poezii? Poezie je podobně jako hudba časovým uměním, jež své celky utváří ze sledu zvukových vjemů, a zdálo by se tedy, že si jen stěží může osvojit řečové médium, které v valné části sestává z napul pikturálních apelů na oko“ (Fenollosa 2005, 19). Tento náraz pikturálního na „časovou“ báseň pak po-drobně rozpracovává v popisech zásadních odlišností písma fonetického a ideogramického, a odhaluje nám tak, jak zasáhlo toto nové vidění obou jazykových systémů do poezie 20. století.

Oproti slovesné poezii, která je „žonglováním“ s „mentálními žetony“ (tamtéž, 23), je čínský zápis podle Fenollosy založen na živé obrazové zkratce přírodních výkonů, v pikurálním výrazu, kde jako by věci samy braly osud do vlastních rukou. Fenollosovy popisy podivuhodně přibližují ideogram ke komiksu (Fenollosa mluví o obrazových zkratkách) a k filmové montáži (Oldřich Král v doslovu ke knize také cituje Eizenštejnu vyznávajícího se z hlubokého zájmu o čínské písmo v souvislosti s filmovou montáží; Král 2005).

Ideogramatické písmo, jak nám je ukazuje Fenollosa, není pohybem poezie k prostorovosti a vizualitě obrazu jako k něčemu statickému. Ale jde o dynamickou událost, která má svůj čas:

Opravdově substantivum, izolovaná věc, v přírodě neexistuje. Věci jsou pouze koncové či spíše potkávací body jednání, průsečky čín, momentky dění. Právě tak není v přírodě možné ani čisté sloveso, abstraktní pohyb. Oko vidí substantivum a verbum jako jedno – věci v pohybu, pohyb ve věcech –, a právě k takové prezentaci čínské pojetí tihne (Fenollosa 2005, 25).<sup>2</sup>

„Přírodní typ“ čínské věty (kterou primitivnímu člověku vnutila sama příroda – nejme to my, kdo větu vytvořil) je „přenosem síly“. Je to cosi jako úder blesku: „probíhá mezi dvěma póly, mezi mrakem a zemí, a žádná jednota přirozeného dění nemůže být menší“ (Fenollosa 2005, 31). Taková věta je pak sám „úder výkonu“, pohyb, který vymezují tři jednotky: konatel–výkon–předmět. To odpovídá univerzální formě přirozeného dění, jazyk se tak dostává do blízkosti věcí a svou silnou závislostí na slovesu vynáší veškerou řeč na úroveň dramatické poezie, neboť v tomto jazyce nedošlo k formálnímu rozdělení věci a činu.

Tento návrat k vyjadřování, v němž místo gramatického třídění „slovní druhy doslova rostou a pučí jeden z druhého“, jak píše Fenollosa (tamtéž, 39), nás přivádí také k zájmu o hledání přírodních struktur jazyka (Jiří Kolář, Ladislav Novák, Josef Honyš): toto hledání směřuje ještě k jinému typu výrazu, než jsou nárazy na obrazové báseň v barokizující tradici *carmina figurata*, ale je založeno právě na zbytcích – zbytkových významech slovního vyjadřování, zby-

<sup>2</sup> Fenollosa uvažuje o větě, která má ve fonetickém systému dvojitou funkci podle „profesionálních gramatiků“, jak je ironicky nazývá: vyjádřit ucelenou myšlenku, anebo přivést k jedné osobě subjekt a predikát. A vyvrací nesmyslnost takto chápaného „smyslu“ věty: za prvé v přírodě není žádná ucelenost, je to plynný čin, událostí jedné za druhou, přecházení jedné v druhou. Protože jsou všechna dění v přírodě propojená, „ucelená věta“ nemůže existovat, a kdyby existovala, její vyslovení by unrvalo věčnost. V druhém případě se podle Fenollosy gramatik spojuje s čírou subjektivitou. Subjekt je to, o čem já sám chci hovořit, predikát to, co o subjektu já sám chci říci (Fenollosa 2005, 27–29).

kové artikulaci překračující znak – a vede dále k přímému užítí předmětů v uměleckém díle.

Jako příklad radikálního odvratu od fonetického systému jazyka, který překračuje úkoly avantgardy, použijeme dílo Henri Michauxe. Jeho průzkumy jiných světů si nezadají s prací antropologů a jejich výsledkem je zvláštní způsob asimilace, dílo na švu dvou jazykových systémů, kde „úder výkonu“ trhá řádky utkané fonetickou tradicí, linie psaní se třepí a vede do „jitřích pouští poseřelých mrtvými zvířaty“ (Michaux: *Épreuves, Exorcismes*, 1945). I Michauxe zajímá ideogram, v němž slovo není významová opora, ale naopak staví význam do situace neustálých váhání, křížovatek. Nejde mu jen o vizualitativní význam a zviditelnění „vnitřního prostoru“, ale o základní nejistotu, která tím vzniká, o rozbíjení, trhání – a diferenciaci, které tím jsou umožněny.

V předmluvě ke spisům H. Michauxe připomíná Raymond Bellour (Bellour 1998) inspiraci, kterou bylo G. Deleuzovi dílo H. Michauxe co do invence exteriority, vnějšku a jeho vnitřních vazeb, a které ho vedou k paralelám díla H. Michauxe a M. Foucaulta. Týkají se vnějšku, vnitřních vzdáleností a života v záhybech, tedy témat, která se ocitají v titulech Michauxových děl a zároveň tvoří „velkou fikci“ Foucaultovu (*Myslení vnějšku*, 1966) i G. Deleuze (*Záhry: Leibniz a baroko*, 1988). Jde o vyprošťování „Michauxovy linie“, singularity, která vede stranou formálních vztahů a sil spojených s věděním a mocí. O vyvěrání (Michauxovo dílo *Vynořování, vyvěrání; Emergences, Résurgences*, 1969) linie zviditelnující „vnitřní větu“, „větu beze slov“ v exklamacích, litaních, narušené syntaxi, novotvarech, ve slovech rozložených na hlásky. O vynořování této „zóny subjektivace“ v linii, záhybu, přesně pod trhlinou, která odděluje viditelné a vyslovitelné (Bellour 1998, 62).

Henri Michaux podniká na přelomu dvacátých a třicátých let cesty do Ekvádoru, objevuje rovník, čáru zeměkoule. Pak cesty do Indie, Indonésie, Číny. Bez zavazadel, jak se říká. Je fascinován čínskými ideogramy. Objevuje se čára – hranice, kterou je třeba překročit. Nastává boj o jazyk, vytrhávání z „osidel jazyka druhých“, který vidíme jako gesta rozhořeleného strkání, nárazů, vymaňování. Je to boj nikoli o „celé bytí“, ale o to, být věrný svému přecházení, transgresi:

Pobýval jsem už v mrazivém rozhraní nadržující smrti, a tu jsem jakoby naposledy pohlédl zhluboka na živé tvory.

Pod smrtelným dotekem toho chladného pohledu se rozplynulo všechno, co nebylo podstatné.

Já je však sžíhal a sžíhal a chtěl jsem z nich vyžít něco, co by ani smrt nerozpo-

jila.  
Vyzábli a scvrkli se nakonec v jakousi abecedu, která by se dala číst v tom druhém světě, v *kterémkoli* světě.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Michaux, Henri. Abeceda, Zkoušky, Exorcismy, 1945. In *2000/100*. Přel. Václav Jamek.

Italo Calvino mluví o maximální koncentraci poezie a myšlení u Michauxe a o jeho demystifikaci romantických cest. Týká se to ne-osobnosti, pro kterou staví M. Blanchot Michauxe vedle S. Becketta. Má na mysli jejich společnou invenci hlasů bez totožnosti, které znamenají konec ideologií, éru prázdnoty.

Michauxův *Jistý Plume* (Un certain Plume, 1938, č. překlad P. Ouředníka, 1995), *Nějaký Pápěrka* (překlad Václava Janka, 2000) se uvádí do sousedství Estragona z *Čekání na Godota*, s jeho odevzdaností i groteskní idiocií. Píše se o nich jako o postavách bezmezně pasivní. V těchto figurách je však – stejně jako ve všech Michauxových figurách nošení, vystávání, vytrhávání, které toto dílo ukazují jako nomádství v samém principu jazyka, v jeho neumisitelnosti, v jeho dynamismu cest (vlaky, parníky, meskalin) – důrazný prvek agrese. Plume (také psací pero, na to nelze zapomenout) zároveň s touto agresí nese prvek onoho (pasivního) unešení, který je v souladu s přicházením „nepatrného pocitu“, jehož sledování vyžaduje asketizaci a pasivitu bez patosu (F. Lyotard), pravého opaku aktivity kontrolované duchem, ba dokonce i nevědomé afektivity, chceme-li myslet událost. Jde tu o schopnost vydržet „případ“ přímo, bez ochranného zprostředkování nějakého pretextu. O úzkostlivou přesnost. Takto se lze setkat s událostí jakoby na okraji nicoty. Lyotard mluví o Cézannově zachycení barvy ve stavu zrodu, o mraku objevujícím se na obzoru. A o víceznačnosti slova *touché*, které znamená úder, dotek, tah štětcem. O *zasazení* (láskou či válkou), které vstupuje do těla malíře i do těla světa (jak by řekl Merleau-Ponty) (Lyotard 2001).

Michauxovy *Polyby* (Mouvements, 1951) ukazují rychlé, tušové tahy štětcem připomínající piktogramy či ideogramy. Příběh těla, rozštěpené tušové skvrny („Kaktus!“) hemžící se po ploše stránky. Příběh bleskových výbojů: ruby, obraty, situace a přechylování. Tento lázvaný pohyb skvrny-figury doprovází báseň-komentář, v němž je řeč o trhání, čtvrcení, zamotávání, posunování, o pohybech-výbojích nervozity, snů a zběšilosti, o operacích (bleskových, bouřných), v nichž má život (operace kopí, harpuny, žraloka, obětování) cenu rytí (dílatu), odsíťování (nůžky), nabírání (vídle), vyrvání, které uvolňuje z vazeb, z lepivých kontextů:

Contre les alvéoles  
contre la calle  
contre la calle les uns les autres  
contre le doux les uns les autres

Cactus!  
flammes de la noirceur

impétueuses  
mères des dagues  
racines des batailles s'énalancant dans la paine

Course qui roule  
rampement qui bout  
unité qui fourmille  
bloc qui danse

Un défenestré s'envole  
un arraché de bas en haut  
un arraché de partout  
un arraché jamais plus rattaché ...

V textu „Un barbare en Chine“ (In *Un barbare en Asie*, 1933) píše Michaux o čínské hudbě, která ho zaujala tím, že je spíše hlukem než hudbou; porušuje melodii, má charakter boje, vojenského komandování a uniforem, přitom však zároveň zachovává něco z rodinné důvěrnosti. Melodii řeči mandarinů Michaux poslouchá jako přírodní řeč, hlas nesený zvedáním a klesáním. V knize *Idéogrammes en Chine* (Montpelier, 1975) pak to, co se (vzhlédem k „našemu“ písmu) zdá jako „mazanice“ (čínské ideogramy), srovnává se s topami ptáků v písku, tedy s jazykem, který nese vždy něco čitelného. A také umožňuje tahy všemi směry. S jazykem, v němž nabývají na významu čáry, kroužky, háčky, drápance, trhlíny – a ty vypadají nikoli jako konce, ale jako náhle ukončené začátky: „žádná těla, žádné formy, žádné figury, žádné kontury, ani symetrie, ani centrum - nic to nepřipomíná. Žádné zjevné pravidlo simplikace, unifkace, generalizace“ (Michaux, 1975, nestránkováno). A dále: umění psát. Michaux objevuje literární kabinet, jehož základem je štětec, papír, inkoust, kalamář: štětec a voda evokující prázdnotu. Psaní jako něco primárního, co udává kurs, běh života; psaní, v jehož plnosti ožívají emoce prvních grafii. Grafii, které značí otevřenost srdce, dynamismus ruky, která není vedena hlavou, ale impulsy, rychlostí, agilitou, živým gestem. Umění psát, v němž jako by se také vyjevoval princip tvrdého a měkkého. Pero a štětec odkazují k těmto rozdílům: pro písmena je důležitá jejich totožnost–čitelnost, „štětcem nevytvoříš rytinu“ (Zdeněk Neubauer 2004, 186). Povaha písma, která je bytostně tvrdá, oproti měkké „malebnosti“ vyznačující se obsahem, nikoli obrysem (tamtéž).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Z. Neubauer se domnívá, že právě naprostá atomičnost písmene (individualita a bezobsahovost) zakládá onu „volnou kombinovatelnost ve smyslu lineární řetězitosti, která umožňuje, aby smysl byl kódován do seřazení“. V tom spočívá bytostná povaha

Štětce a zahalující viditelnost ideografického písma, které umožňuje průchod, překročení, transgrese. Ideogramy v sobě nesou zárovek čínskou podobu zahladit po sobě stopy. Jazyk jako *průchod* – slovo, které Michaux zatěžuje významem. Průchod, zahlazování stop, psaní se stává něčím, co unáší. Toto psaní-únos je procesem abstrahování.

Michauxovo přecházení po lince mezi písmem, čmáranicí, ideogramem a kaligrafií je spíše *ohlásem* čínského písma. Množství nezačištěných konců, které mu připomíná, to je jeho vlastní abeceda vytrhávání ze sítě jazyků i sociologických kontextů. Abeceda multiformního bytí, stavů beztlíže, bez geometrie, mimo architekturu, v nichž jde o *rychlost* a pohyby rozeskupování a výbuchů – neidentifikovatelných gest zamotávání, plování, potápění. Abeceda operací: rozřepené běhu (člověk má osm nohou, je-li třeba běžet ... člověk je totálně zakořeněný, když jde o to držet), rychlého proklouzávání, osvobození, vyvazování. Nechat se nést: „Radost z abstrakce, která unáší.“

*Abstraction de toute lourdeur  
de toute langue*

*de toute géométrie*

*de toute architecture*

*abstraction fait: VITESSE!*

(Michaux, Henri. *Mouvements*, 1951, bez paginace)

Tato abstrakce Michauxových *Pohybů*, dosahovaná rychlostí a zbavující se vsí geometrie, stojí jinde než právě geometrická východiska multiformního bodu Wassily Kandinského, který na první pohled tak připomíná *(Bod, linie, plocha* z roku 1926, č. 2000, přel. Anita Pelánová). Jinde než Kandinského přitakání možnému ryze mechanickému vytvoření díla, vzcházejícího z bodů, linií, přímek, horizontál, vertikál, vlnovek a jejich způsobů utváření prostorovosti. (Wassily Kandinsky také uvádí příklad pouště – možná jako živlu o nekonečném množství *mrtvých* bodů, což u něho budí děs a hrůzu.) Někteří prvky jsou si však přece tyto abstrakce blízké. Například právě nastolením pojmu pohybu, který uvádí vytvárné dílo do těsných vazeb s časovostí: „časový element v malířství jsem si jasně uvědomil ve chvíli, kdy jsem se definitivně roz-

písmo – „písmennost“. K základním rysům písmennosti náleží tedy podle něj poměry typu *toťožnost* nebo *různost* s vyloučením třetího. Jde o zásadní *nezůstatovost*. Tu lze nejlépe vyjádřit odděleností. A k tomu se hodí ostré obrysy: povaha písma je bytostně *tvrdá*. Opakem písmennosti je *malebnost*. Tou se vyznačuje svět obrazů, jež vyjadřují smysl svou konkrétní podobou. Obrazy jsou také schopny stát se konstitutivní součástí větších celků. Malebnost se vyznačuje obsahem, nikoliv obrysem: pro malbu je typická plošnost, kterou lze vypracovat měkkým stylem. Neubauev, Zdeněk. *O Stréturece aneb cesta za smyslem bytí a poznání*. Praha: Malvern, 2004, s. 186.

hodl malovat pouze abstraktně“ (Kandinsky 2000, 30). Přičemž je pozoruhodné, kolik živosti a schopnosti rozmnožování má Kandinského zpočátku nehybný, do sebe uzavřený bod, když začíná sám sebe přesahovat (změnou rozměrů), měnit svou podstatu, rozrůstat se (od středu), ztráct „koncentrické napětí“. Ale tím se také proměňuje v nový fenomén (Kandinsky 2000, 47), v linii, v pohyb, který se rodí z napětí (živé vnitřní síly každého elementu) a směru, což jsou dvě složky tohoto pohybu. Z toho také vyplývá Kandinského pojem elementu: „Pojem element lze chápat dvojným způsobem – jako označení buď jeho vnějších, anebo vnitřních vlastností. Z vnějšího pohledu je elementem každá jednotlivá kreslířská nebo malířská forma. Avšak z hlediska vnitřních kvalit není elementem samotná forma, ale její vnitřní živé napětí“ (Kandinsky 200, 22).<sup>5</sup>

Michauxovo dílo eliminuje pátos, pracuje s banalitou. Na rozdíl od surrealismu banalizuje monstra. M. Blanchot, který se věnoval Michauxovu dílu ve čtyřicátých a šedesátých letech, se domnívá, že Michauxovy figury se brání interpretaci, vlastně ji ani nevyžadují. Ukazují svůj smysl v tom, že nedovolují duchu jít za. To podle Blanchota propůjčuje těmto mystériózním figurám nějaký druh evidence; ne té neviditelné, ale té, která je manifestována, je přítomná bez jakéhokoli jiného oprávnění než v této přítomnosti.

Takový způsob mystériózního bytí znamená obrátit pozornost od každého východiska a od každého konce, být cele tady bez jakéhokoli vysvětlení, které by mohlo vytvořit rezervu nějakého doplňku existence. (Blanchot, „Au pays de la magie“. In Blanchot, 1999, 34 ad.)

Toto dílo jako by tedy stálo proti interpretaci, zády k tomu, o co se opírá avantgarda. Je v něm cizota, která nese žádné srovnání. Michauxovo nomádství vyhazuje do povětří všechny reprezentace, kterým se přiblíží – psychologické, sociální, kulturní, politické. Michauxův cizí, vágní hlas z cest, na nichž není vidět nic zvláštního – výjma tuto vágnost, má však náboj vnitřní zkušennosti, kterou jsme schopni rozpoznat.

### Únik po čáře

Odtud se vrátíme k čáře, na niž se nám však nyní otevírá jiné hledisko než je to, které vycházelo ze srovnání fonetického a ideografického systému jazyka a z převratu časoprostorových souřadnic vytvárného a literárního jazyka.

Kaligram, který se otevřel prázdnotě, typogram, z něhož vyvřely zbytky značení, odhalily vnitřní zkušennost literárního jazyka s její vlastní hranicí. Je to mezní zkušennost, která otevírá stále a znovu prostor novému začátku.

<sup>5</sup> Charles Sanders Peirce (1839–1914) dochází ve své sémiotice (která je podobná jako Saussurův *Kurs* hypotézou jeho žáků) k elementárnímu značení v pojmu ikonu. Čára tužkou je tu uvedena jako příklad reprezentace bez objektu – reprezentuje-li ovšem geometrickou přímku.

Stojíme ale nyní na čáře, s níž všechno je už zde.

Ve stati „Okamžik, Newman“ mluví F. Lyotard o Newmanově plátně, které „staví proti příběhům svou výtvarnou nahotu. Všechno je zde, rozměry, barvy, čáry, ale bez narážek“ (Lyotard 2001, 111). Komentátor stojí před problémem: lze ještě říci něco, co by již nebylo dáno? A naráží tak na dvojitý pohled Duchampova *Velkého skla-Nevěsty* (ještě ne srovnatelného s *Čekáním na Godota*) a *Jsou-li dány* (už ne-zmizelá Albertina, událost ženství, kterou nelze postihnout v čase mužského pohledu).

Tedy: co říci tam, kde je pocítování okamžiku okamžitě? Stojíme před pocity, které mají jméno „vznešeno“ (vycházejí z počítku) a kde už není co „stravovat“ (protože konzumovatelný je pouze smysl), je to „něco, nevím co“, které vyvolává překvapení.

U Duchampa má dílo jako celek velkou temporální vazbu příliš brzy, příliš pozdě, zatímco karteziánská „slávat“ usilovala o „náležitost“ (Lyotard 2001, 112).

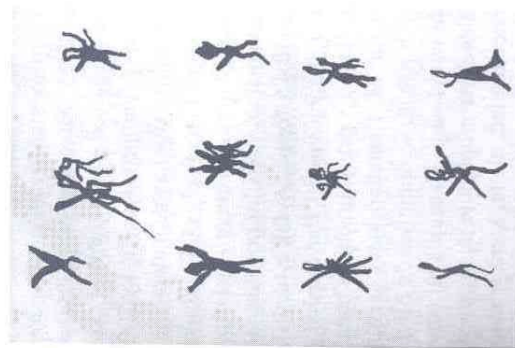
Lyotard nám ukazuje, jak Duchampovo dílo drží ještě triadický prostor, zatímco Newman převádí modus prostoru do modu času – do naléhavosti *zde a teď*, v níž není relevantní ani referent (to, o čem obraz „mluví“), ani adresant (jeho „autor“), „a to ani negativně, ani jako odkaz k nemožné přítomnosti.“ Cituji dále Lyotarda:

Tato „pragmatická“ orientace má blíže k etice než k jakékoli estetice či poetice. Newman usiluje dát barvě, linii, rytmu sílu závaznosti v situaci tváří v tvář, v druhé osobě, jejímž modelem nemůže být: *podívej na toto (tam), nýbrž hle, to jsem já, anebo ještě lépe: proslouchej mě*. Neboť povinnost je mnohem spíše modus času než modus prostoru a jejím orgánem je ucho spíše než oko. Newman tedy dovádí do konce popření onoho rozlišování, které zavedl Lessing v *Laokoontovi*, popření, jež bylo hlavním tématem výzkumů avantgardy po Delaunayovi anebo Malevičovi.

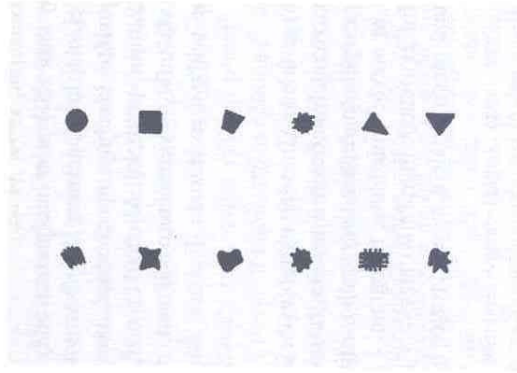
Řada pokusů experimentální poezie šedesátých let měla v rámci úniku z dominantních systémů vytvářet z mrtvých slov, lhostejných nástrojů bez života, živou buňku a dobývat z ní energii: otevřít slovo nikoli pro subjektivní výpověď, ale pro tělesnost, která tuto energii produkuje.

Bernard Heidsieck píše:

Báseň jako křik a báseň vržená nesou a mají v sobě fyzický, ještě hrubý a čerstvý prvek těla. ... Tento prvek je nabitý tíží a elektrickou buněčnou tkání, která její počala. Toho termého místa inkubace. Aby pak vyšly přiskrcené, bolestné, neodolatelně nesené dechem, který je sám doháněn na hranice svých možností. A tak je to tato hmota v cítěch, roztrhaná, živá, co temně proniká a nese se prostorem: drobty a beztvárně a nezvratitelně odráží života, které by slova nemohla a nemohou postihnout (Heidsieck 1967, 124).



Obr. 3: Henri Michaux: *Mouvements, Konverzace* (1951)



Obr. 4: Wassily Kandinsky: příklady forem bodu (*Linie, bod, plocha* 1926, č. 2000)

V situaci, kdy podle Henri Chopina zmizelo zobrazování a vznikají nové jazyky promlouvající ke všem smyslům, je od umění neodmyslitelná přítomnost, která bude oživena. Konkrétní poezie měla skoncovat se symbolem, s mýtem. S tajemstvím. Skončit s narázkami. Vytvořit novou, aktivní krásu – nikoli pro kontemplaci. Šlo o jasnozřivější intelektuální práci pro jasnozřivější intuici. Živit impuls, Pound, zaznamenává si Pignatari (D. Pignatari 1967, 77).

A dochází zde také na průzkumy čáry. Josef Honys píše v polovině šedesátých let v *Manifestu čáry* (v dopisu ze 14. 12. 1966, publikovaném v *Letu let* J. Hiršala a B. Grögerové, 1994):

Proč právě čára a její osvobození? V našem povědomí figuruje čára převážně jako obrys viděných tvarů a takto determinována nemůže nikdy vyjádřit plně samu sebe. V praxi půjde o jistou podobu s grafy, které bude možno umísťovat třeba v prostorové síti ze strun, napjatých na kovové kosíře. Čára pak bude tvořena předem zvoleným předpisem, experimentálně, třeba profuzováním barevných štěrů.

A připojuje nácty. Cituji:

Vypadá to tak, že na čívrkách papíru s různými skvrnami jsou vedeny automatické čáry, z nichž jsou pak vybírány ty, které dávají mnohoobsažné obrázce. Orientovány jsou jedním, dvěma, případně čtyřmi směry a jsou také tak doplňovány texty, hesly, substantivy, které mají působit jako katalyzátory a usměrňující prvky pro vjem. Metoda prolnutí čar je tu nahrazována tím, že při kresbě se pokud možno hotový tvar nevznímá. V některých případech je použito dvou nenásilných barevných tónů. Barevnost je popřena v této fázi záměrně. V plánované fázi hry na čáru ... je stanoven počáteční bod čáry vrhem mince na sklo, čára má být barevná, může mít různou tloušťku a má působit výhradně v prolnutí několika skel spoluhráčů.

Charakterem všeho toho počínání je jedna vlastnost odchýlná od řady předechozích úsilí minulosti. Zatímco většina z nich (expressionisté, kubisté a jiní) deformovali jakousi předem známou skutečnost, aby dosáhli estetického účinku, zde z plochy, nebo prostoru, o němž předpokládáme, že je plný-těhotný čarou (základním elementem), experimentálně vybíráme některou, abychom našli skutečnost osvobozenou od konvence.

Mne na tom zaujalo, že tu nejde o lečjakou průhlednost (skla, ve kterém je uvězněna Duchampova svlékaná nevěsta), ale že čáry, linie tu vytvářejí zvláštní typ obřížně reprodukovatelného místa: čára je tu právě spíše stopou v prázdnu než částí nějaké prostorovosti. Jak jsem navrhl výše, mohli bychom odtud uvažovat o tom, co se otevírá průchodům typu Foucaultových heterotopií, které začínají fungovat až ve chvíli, kdy se člověk dostane do absolutní roztrž-

ky s tradičním časem (Foucault 1996, 81). Objevují se tu pak skutečnosti, které nejsou ani fikčními světy, nejsou ani utopické, ani exotické. Žádné romantismy. Jen banalita, banalita sama.

Ale to už jsem se dostala – při pokusech ukázat na výměny mezi literární temporalitou a výtvarným prostorem – k tématu, které ponechávám otevřené pro diskusi. Mým původním záměrem bylo poukázat především na to, jak útvary jako kaligram a typogram uvedly do pohybu vztahy mezi fonetickým a ideografickým systémem jazyka a že tento pohyb patřil možná k impulsům, které v průběhu avantgard vytvořily podmínky postmodernímu myšlení.

Nakonec bych však ještě připojila tabulku, kterou v roce 1964 vypracoval Pierre Garnier, autor pojmu *spaciální poezie*, v níž srovnává surrealismus s prostorovým uměním:

Co je prostorové umění?

(pokus o zobrazení srovnávající surrealismus z první poloviny tohoto století a umění prostorové)

surrealismus	prostorové umění
<i>Bytí</i>	<i>Záclán</i>
<i>Podvědomí</i>	<i>Materiál</i>
<i>Automatické písmo</i>	<i>Estetická a kosmická informace</i>
<i>Obráz</i>	<i>Energie</i>
<i>Jazyk jako nástroj</i>	<i>Jazyk jako materiál</i>
<i>Jazyk jako výraz podvědomí</i>	<i>Jazyk znamenávající lidské a vesmírné proměny</i>
<i>Vynášení obrazů</i>	<i>Napětí mezi materiálem slov</i>
<i>Zázračno, fantastično</i>	<i>Svět, jaký je</i>
<i>Instinkti, Vítalnost</i>	<i>Vesmírná energie</i>
<i>Rozrušování skutečného</i>	<i>Spolupráce se skutečným</i>
<i>Tvorba jako akce</i>	<i>Tvorba jako funkce</i>
<i>Patetičnost, navíťva, sentimentálna</i>	<i>Hmatovost, citlivost, jasnost</i>
<i>Dojímavost</i>	<i>Hybnost</i>
<i>Automatické písmo</i>	<i>Akumulavení</i>
<i>Báseň se rovná svým obrazům</i>	<i>Báseň se rovná svému jazyku</i>
<i>Vyjádří se v rámci historie</i>	<i>Překračuje rámeček historie jedince a společnosti</i>
<i>Zakořeněnost</i>	<i>Výmanění z národních jazyků</i>
<i>Překlad</i>	<i>Předání</i>
<i>Člověk se ukazuje člověku</i>	<i>Vesmír-prostřednictvím mozku a majetek všeho a všech se ukazuje vesmíru</i>
<i>Automatismus</i>	<i>Zkušenost</i>
<i>Reflexy</i>	<i>Vibrace</i>



*Mesianismus básníka*  
*Jazyk jako exprese*

*Podvědomí*  
*Šílená láska*

*Svoboda*

(Garnier 1967, 104–105)

*Rovnost básníka a čtenáře*

*Molekulární jazyk*

*Proměnlivý*

*Jazyk jako signál*

*Nepředvídatelnost*

*Kosmická láska*

*Zařetí a vzdálenost*

*Svoboda*

## Literatura

- Bellour, Raymond. Introduction. In *Œuvres complètes* I. Paris, 1998, s. XI–LXXII.
- Blanchot, Maurice. *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*. Tours, 1999.
- Fenollosa, Ernest Francisco. *Čínský písemný znak jako básnické médium*. Přel. M. Pokorný. Praha, 2005.
- Foucault, Michel. *Toto není jeťjaka*. Přel. M. Marcelli. Bratislava, 1994.
- Foucault, Michel. O jiných prostorech. In *Myslení vnějšku*. Přel. P. Soukup. Praha, 1996.
- Garnier, Pierre. Co je prostorové umění. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. Přel. D. Plichta. Praha, 1967.
- Heidsieck, Bernard. Báseň jako křik. In *Slovo, akce, písmo, hlas*, cit. vydání.
- Honyš, Josef. Nekomutativní poezie. Hra na čáru. In *Vrh kostek*. Praha, 1993.
- Chopin, Henri. Zrození nového umění. In *Slovo, písmo, akce, hlas*, cit. vydání.
- Kandinsky, Wassily. *Bod, linie, plocha*. Přel. A. Pelánová. Praha, 2000.
- Král, Oldřich. Doslov. In Fenollosa, Ernest Francisco. *Čínský písemný znak jako básnické médium*, cit. vydání.
- Lyotard, François. *Putování a jiné eseje*. Přel. M. Petříček. Praha, 2001.
- Lyotard, François. *Co malovat? Adami, Arakawa, Buren*. Přel. L. Mikulová, M. Pašéta. Bratislava, 2000.
- Michaux, Henri. *Œuvres complètes* I, II. Ed. Raymond Bellour – Ysé Tran. Paris, 1998, 2001.
- Michaux, Henri. *Idéogrammes en Chine*. Montpellier, 1975.
- Michaux, Henri. *Mouvements*. Paris, 1951.
- Michaux, Henri. *Jisřý Plume*. Přel. P. Ouředník. Praha, 1995.
- Michaux, Henri. *Prostor uvnitř*. Přel. V. Jamek. Praha, 2000.
- Neubauer, Zdeněk. *O Sněhuřce aneb cesta za smyslem bytí*. Praha, 2004.
- Petříček, Miroslav. „Hranice a limity textu“. *Česká literatura*, 2004, 52, č. 4.
- Saussure, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Přel. F. Čermák. Praha, 1989.
- Vlašín, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha, 1977.
- Vrh kostek*. Praha, 1990.

## Fragments of writing: a calligram, a typogram, a line

The 20th century avant-garde literature has renovated the link between a script and an image, thus going to meet the situation of language, in which a sign emancipates and ceases to be a mere representative of a voice. The avant-garde literature has undermined the idea of the script's linearity and offered literature new figurations in which the script enters a space and the emotions of the first acts of inscriptions revive within the frayed writing. In the context of the seeking of a new sense of a representation as such, a typogram and a calligram emerge as forms challenging a phonetic system and promoting ideographism (classification is of Ferdinand de Saussure), of which a Chinese script is an example. In the modern history of the calligram, the exhausted art of mimesis (as pointed out by M. Foucault), as well as new dangers to the "tamed" reading appear. The text is approached on its margins, in its residual elements. An elementary signification stands on the margin of alphabetism, residing in the transition of pictorial and alphabetical writing. This however is the expression of dynamism, of an event, of gesturing of a body, of the strikes of natural energy. The oeuvre of Henri Michauxe and Josef Honyš can be cited as examples of such a broken linearity of writing.

## Čára a linie ve výtvarném umění a literatuře

Diskuse na kolokviu ve vile Lanna 23. 11. 2004

### Zdeněk Mathauser

K prvnímu referátu kolegy Petříčka: slyšeli jsme filosofickou úvahu in statu nascendi, jako by se nám rodila před očima. Když kolega Petříček nadhodil nějaký projekt, snažil jsem se načrtnout ve svých poznámkách možné odpovědi, on mne ale vzápětí vždycky předebral celým vějířem odpovědí. Petříček se snaží hledat rovinu, na níž lze něco vztáhnout k něčemu. Poznámka jsem si k tomu: identita, která se sama tříští svou vahou za předpokladu určitého kontextu. Petříček těchto slov nepoužil, ale později užil výraz „rozrušení čisté jednotejnosti“. Měl jsem na mysli toto: když něco velmi naléhavě intendujeme, upneme k tomu svou pozornost, tak se nám to plodně tříští. Davidson má teorii metafory chápané ne jako přenesení významu, ale právě naopak: vezměte věc v tom nejdoslovnějším významu, jaký má, a máte metaforu. Jakobson píše, jak Majakovskému vznikají metafory, když vezme názvy ulic doslova. Pan kolega Petříček rozlišil dva aspekty: čára jako hranice a čára jako aspekt statický a dynamický. Já jsem začal od druhého aspektu, od čáry jako aspektu dynamického. Já jsem říkal „váha předmětu“, kolega Petříček říkal „síla, koncentrace síly“. Dohodli bychom se asi, že tudy musí vést jedna cesta k rovině předchůdné, k rovině, která předchází každé diference.

Co se týče rozlišení hranice: jeden námět korespondující s kunsthis-torickým zaměřením dnešního sezení. Pamatuju si, jak noviny kdysi vysvětlily Ladovy obrázky, proč na nich jedna čára zastává čáry dvě. Motivovalo se to užitečností a zkratkovitostí. Když se vytvářely linoryty, umožňovalo to zrychlení věci. Přichází tady ale otázka derridovská či petříčkovská: kam se propadla ta jedna čára, která se nedostavila? Vzniká otázka, do jaké míry čáry generují předměty na obraze a do jaké míry předměty generují čáry. Je to obdobné, jako když se říkalo, že máme počítky, počítky se skládají ve vjemy a vjemy se skládají v představy. Dnes neříkáme, že se nám počítky skládají v nějaký vjem, dnes říkáme: „Slyším auto.“ Neslyšíme vjemy, slyšíme předměty. To je ona husserlovsko-heideggerovská myšlenka – nevnímáme vjemy, vnímáme předměty. Ladovský obraz je případ toho, že setkání, konfigurace předmětů teprve plodí čáru, nechá zmizet jednu čáru. Předměty na obraze spolu sousedí spíše svými plochami než přesným výřtem svých čar.

Dále: v okamžiku, kdy se o čáře mluví, už mám představu něčeho jiného, než je ona čára. Symbolisté říkali, že jakmile myšlenku vyslovím, už mluvím

o něčem jiném. Čára „o-mluvená“ – to by byl takový germanismus, „besprochene Linie“ – je něco jiného než čára o sobě. Derrida by řekl: napsaná myšlenka je jiná než myšlenka vyslovená; neřekl by zkažená, možná spíš vylepšená, ale každopádně jiná.

Ještě k poezii a předchůdnosti. Říkáme, že se básník vrací před první diference: lyrík zachycuje lásku ještě dříve, než se stačila diferencovat na lásku k ženě a na lásku k lidstvu (či cokoli si tam dosadíte). Na jedné straně umění obestupuje diference, předbíhá je, ale taky je dotahuje do konce, vidí diference i tam, kde pro běžnou představu neexistují.

A konečně k závěru referátu Miroslava Petříčka: „Svět jako analogon obrazu“. Samozřejmě ano, nejjednodušší nárysy nějaké struktury jsou umělecké proto, že je vidíme jako stopy nějaké malby. Picassova linie obrazů býkú namalovaných zprvu plnokrevně se oprostuje, až zbývá několik čar – a těch několik čar je skvělé umění. Kladu si otázku k problému, kdy svět prožívám tak, že nejjednodušší struktura se mi zjevuje jako obraz a obraz se mi zjeví jako svět. Mukařovský má rozlišení umělecké dílo jako estetický objekt a totéž dílo jako věc: dílo-věc jako protihrač díla-znaku.

Nakonec otázka pro profesora Krále: existuje nějaký čínský znak, který kromě toho, že vystihuje něco z toho, co je venku, vykružuje něco, co zastihují ještě ve svém vědomí, kdy se myšlenka teprve rodí?

### Milan Jankovič

U Petříčka byly zajímavě rozvinuty dva aspekty čáry: hranice a tah. Tah byl konkretizován několika pojmy: tenze, tendence, vyznačení síly. Tady jsem si vzpomněl, doufám, že ne neprávem, na Mukařovského formulaci, která jako by tu získala osvětlení, na jeho pojetí významového sjednocení, které je obsahově nedourčené. On to filosoficky nerozvinul, takže je to jakoby zakuklené, ale přitom je to velká myšlenka pro celou oblast umění. A k závěru, k analogonu. Možná že jsem to „nedoběhl“, ale tady se mi zdálo, že bychom asi neměli skončit u toho, že oproti pouhé nápodobě budeme v analogii hledat logiku diferencí. Tady bych si dovolil skromně nabídnout jedno téma. Před kolokviem jsem si v souvislosti s jeho náplní četl práci Eugena Finka *Hra jako symbol světa* a našel jsem si tam kapitolu, kde Fink kritizuje Platonovo pojetí nápodobu. Mluví se tam o obraze a Fink říká, že v obraze nejde primárně o to, co je zobrazeno, nýbrž o hru a interpretaci. Jenže jakmile to řekneme, otázka se nám posune o patro dál. Konec to ve hře a v interpretaci, tj. odkazuje se jenom k tvořícímu subjektu? Anebo se tady najednou potvívá něco, co je mezi subjektem a světem, co uniká definicím a – což mne velmi potěšilo v referátu kolegyně Bydžovské – kupodivu náhle ukazuje analogie v silném slova smys-

lu mezi uměním, biologií, matematikou atd.? Když jdeme od předmětně, tematicky pojaté tzv. skutečnosti někam dál, tak vidíme ne snad nějaký metafyzický společný základ, ale určité společné pole.

### Miroslav Petříček

Jsou dva základní problémy, s kterými si nevím rady. Lze ať scholastickým způsobem rozlišit různé aspekty čáry. Pak si ale nakonec kladu otázku: co je čára jako hranice, jako rozdíl? Je to vlastně jakási výslednice proti sobě působících sil. Jako když se kreslí skládání sil, a tak vzniká čára. Pak tah a rozdíl jedno jsou. Statický a dynamický aspekt čáry pak může fungovat pouze pracně.

Dále: velkým – a vlastně jediným – tématem fenomenologie, zejména pozdní fenomenologie, je to, co vlastně fenomenologizovat nelze, čili to, co se neukazuje, ačkoli my musíme s něčím, co se neukazuje, počítat (např. z něčeho to povstává, což by byla jedna z možností). To je téma, které se nedá tak jednoznačně zasadit do aparátu transcendentálních podmínek možnosti, téma, které nejde myslet na základě nějaké logické úvahy. Ukazuje se nám sice rozlišený svět, ale ukazuje se nám také jeho rozlišenost jako samotné téma.

Ke komentáři doktora Jankoviče: pozorují, že často v tom, co promyšlím jako nové a originální, jsou přítomny nedořečené a nedořešené podněty Mukařovského. Mám tady na mysli otázku tendence, inklinace, intenzity. Pro Mukařovského to, co působí nejujištěji, je to, co musíme dourčovat. To je to, co bije do očí. Ostatní nás přestává zajímat. Musíme vysledovat tendenci. Tohle s tématem čáry ideálně souvisí. A největším problémem fenomenologie je právě ta rovina, kde obraz a slovo najednou zmizí jako protiklad.

### Zdeněk Mathauser

Jak říkáte, jsou věci, které se neukazují. Je otázka, zda tu není další problém: že se věc ukazuje, ale nám se nedaří to prokázat. Silný je nicméně ve fenomenologii optimismus, že když někam zaměřím pozornost, tak tam uvidím jasně. Pravda, jinde je stín; ale mám naději, že až zaměřím pozornost sem, kde byl předtím stín, budu tam vidět. Tak mohu se svou intencí putovat po vesmíru a partie po partii se mi věc bude osvětlovat.

### Miroslav Petříček

I když tohle je v pozdní fenomenologii právě předmětem zásadní pochybnosti.

### Zdeněk Vašíček

Chtěl bych položit Mirkovi Petříčkovi vážnou otázku, ale předem upozorňuji, že si na ni odpovím sám. Vycházím ze vztahu Derridovy *Grammatologie* a čáro-

vého kódu. Inspiroval jsem se tvrzením Mírka Petříčka o „světě jako analogonu obrazu“. Já tvrdím, že přirozený svět je analogon hokymáství. Tam se setkáváme s tovary bez popisek, bez obalů, prostě kráva je kráva. Mimochoodem: slovo „kráva“ je v angličtině germánského původu, ale všechna označení pro části krávy jsou původu normánského – Angličané krávy chovali, avšak Normani je pojíždali. Už tam je vidět souvislost mezi popisem a přirozeným světem. Analogon naší, moderní, konzumní společnosti je supermarket. Zákazník už vůbec nevidí předmět, ale jeho obal a popisky. To je situace charakteristická pro současný svět, který jsem povrchně nazval konzumním. Dnes ale poslední sociologický pojem, který „leí“, je *knowing society*, tj. společnost, která se živí čtením, psaním a shromažďováním vědomostí. Takto i zákazník chodí a střádá informace. Vnitřní řád supermarketu je ovšem čárový kód. Ten shrme všechno podstatné: dovoluje identifikaci, na základě toho i zařazení, klasifikaci. Kdo zná kód, ví, z které země to je, do jakého oboru to patří atd. Čárový kód je analogon supermarketu, supermarket je analogon světa pro nás, který tudíž vlastně už není pro nás, ale je jen jako supermarket, v němž bereme věci do rukou a můžeme je konzumovat.

### Miroslav Petříček

Svět se změnil tak radikálně, že se proti všemu nadání do něj začíná vkrádat hermetismus, protože čárovému kódu rozumí už jenom čárová třečka. Kdežto my jako zákazníci lušíme čárový kód dobře vědouce, že ho nevylušíme, ale že se tam skrývají všechny informace, které potřebujeme. To je hermetismus dokonce v podobě, v jaké ve starých dobách neexistoval – tam alespoň byla nějaká šance, že se objeví slepec, který to vyluší.

### Daniela Hodrová

Doufám, že nám pořád zůstává možnost učinit někde tu čáru. Pro mne se tu také propojují určité skutečnosti. V posledních letech jsem se zabývala městem. Na počátku města je taky čára, resp. kombinace čar, které vymezují jeho hranice, oddělují budoucí město od divočiny, přírody, ne-města. Od této čáry-hranice na počátku města můžeme sledovat jakýsi vnitřní vývoj k čáře na konci města, nebo řekneme v období rozpadu města a jeho proměny v něco jiného, nebo v období úplného zániku města ve chvíli, kdy se město rozšíří do krajiny. A sice k té čáře, kterou učimí anonymní pisatel někde na některé zdi a kdy se jedná o čáru, stopu „tady jsem“. Přičemž je to stopa, která je anonymní, není to signatura; avšak pro toho dotyčného je to signatura; vymezuje si tím své území a rozezná podle toho jeden dům od jiných třeba v nějaké panelové zástavbě. Bylo by pak možná zajímavé sledovat v té souvislosti i graffiti s jejich popřemím individuality v rámci velmi sjednocujícího stylu (byť pro znalce jsou jeho

jednotlivé rukopisy rozlišitelné). V obou těch čarách je obsažena jak hranice, tak onen tah jako výraz individua či kolektiva, které si vymezuje své území.

Chtěla bych se zeptat profesora Krále v souvislosti s čarou na to, kde pramení symbolika čáry plné pro vyjádření *jang* a přerušované pro vyjádření *jin* v hexagramech.

#### **Oldřich Král**

To pramení skutečně z kosmologických a věštebných systémů. Tam došlo k rozložení duality *jin-jang*.

#### **Daniela Hodrová**

Proč ale bylo takto přiřazeno těm jednotlivým principům, proč je *jang* vnímán jako nepřerušovaný?

#### **Oldřich Král**

Nejde tu o význam přerušené a nepřerušené čáry. Charakteristika čar je založena na rozlišení „měkká a silná, plná a prázdná“. Když se mluví o čáře, linii ne statické, ale dynamické, jsou to všechno pojmy, které přesně korespondují s tím, jak toto Číňané chápali. Je tam přítomen přesně onen výraz „stopa“, který je natolik výrazným pojmem, že celá čínská kaligrafie má jedno označení, a to tušová stopa. To sjednocující, co z toho vyplývá a o čem jste mluvili, je gesto. Pokud jste viděli vývoj psaní čínských znaků, na konci zbývá právě už jenom gesto. Ta jedna čára. Sjednocujícím je onen pojem gesta, které stojí na konci.

#### **Daniela Hodrová**

To jest i tělesnost, že?

#### **Oldřich Král**

Ano, tělesnost byla osře cítěna v tušové čáře – to je ona nervnost, energie, která se tam přenáší. Číňané dokonce v pozdních dobách natolik výrazně cítili tuto tělesnost a měli ideál nezpřístupkovatosti, že nakonec psali rukou místo štětce. Existují tušové malby, o nichž si myslíte, že jsou to štětcové malby, a přitom jsou to nehtové malby. Ideologická podstata byla v té tělesnosti – oni tomu tak neřekli, ale je to ono –, která nepoužívá žádné médium.

#### **Daniel Vojtěch**

K referátu doktorky Bydžovské. Ukazovala Duchampovu instalaci s provazem nataženým v expozici (*16 mil provázka*). To je v podstatě rozkmitaná čára, která jako by simulovala divákovu hledisko. Náhrada za to, že divák dovnitř ne-

může vstoupit, ačkoli má neustále nakročeno. Tak jako v jiném Duchampově díle, *Vodopádu* (Je-li dáno... 1. Vodopád, 2. Svíplýn), jde o znejistění (rozkmitání) hranice mezi subjektem a objektem; absentuje tu možnost se na věc vůbec podívat, naznačuje se, že, je-li určitá hranice mezi divákem a obrazem, mezi divákem a objektem, je to spíše interval události, do níž je divák ironicky vtažen, stává se její součástí.

Když se mluví o světu jako o analogonu obrazu, vyvstává otázka, odkud potom lze pozorovat nebo konstruovat tuto analogii. Kde je to hledisko, které moderní umění anticipuje jako neexistující? Někteří soudobí prozaici s tím hodně pracují. Nenechávají čtenáři možnost stanovit, odkud se vypráví, hranice je v pohybu, hledisko je decentralizováno. Jak stanovit možnost pozorování? Analogon předpokládá nějakou pozici, odkud se pozoruje. A je taková analogie nutná? Duchampův příklad o tom nesevědí...

#### **Miroslav Peříček**

Dlužím k analogii vysvětlení. Došlo k fatálnímu posunu v chápání tohoto pojmu v okamžiku, kdy se termín analogie začal používat v souvislosti s osvětlováním toho, jak něco ukazovat k něčemu. Rozlišilo se, že toto je analogický obraz, protože není zprostředkovan nějakým kódem (jako např. fotografie). To jsou všechno samozřejmě primitivní a zpochybnitelné teze, ale nehorší na tom je, že likvidují smysl analogie, protože ho „naturalizují“: fotografie jako analogie byla oúisk reality, nic více. Nechceme zároveň mít nějakou imanenci, tak řekneme, že je mezi nimi analogie, vztahují se k sobě analogicky; nemůžeme žádný z nich z tohoto vztahu vysadit, tedy je mezi nimi analogie. Já se pokouším chápat analogii jako manifestaci latentního: „analogon“ by tedy byl ukazováním se toho, co se jinak než analogicky ukazovat nemůže. Asi v tom smyslu, v němž figurativní význam nelze beze zbytku převést na význam doslovný – a přitom ukazuje přes sebe: právě k tomu, k čemu lze dospět jen oklikou.

#### **Jiří Brabec**

Oldřich Král řekl, že před čarou je chaos – to je jedno, jak to pojmenujeme, je to ono „před“. Pak přichází čára. Ale na další operaci, kterou provádíme, mne zarazí jedno. Ve vašem referátu zaznělo následující: „Logika diferencí je logikou skutečnosti.“ Mně se slovo logika zdá, jako když implikuje cosi, co by proces ukončovalo. Jako kdybychom to zařadili do kategorií, které to usměrňují tak, jak my si přejeme. Já si myslím, že v tomto stadiu by měla být daleko větší volnost. To by byla první otázka.

Druhá otázka směřuje k doktorce Bydžovské. Mukařovského práce týkající se Šimy, surrealistů (myslím tím *Absolutního hrobaře*) jsou jedny z jeho věci nejlepších. Přesto si myslím, že to, co se tam tak často opakuje, tj. noetický

Husserl, když mluvil o tom, že se miněné, stane-li se přímo miněným, vyplní. Pak se pohybujeme v horizontech méně a více známého.

### Zdeněk Mathauser

Husserl už v *Logische Untersuchungen* říká: mohou se ve svém miněni zklamati. To je věc dalších ověřování, zda miněni bylo dobré. Ale to, proti čemu mám právo se bránit, nastává, když mi druhý řekne, že se mylím, vyslovuji-li takto své miněni. Například: jdou dva krajinou a jeden řekne: „Vidím dům.“ A druhý řekne: „Ne, mylíš se, žádný dům tam není vidět.“ To je špatná námitka. Jestliže jeden řekne „vidím dům“, tak mu nikdo nemůže vyvrátit, že on vidí dům. Tohle je nevyvrátitelné. Jestli měl pravdu, jestli viděl dobře, to je druhá otázka.

### Pavel Janáček

Kladl jsem si při posledních příspěvků otázku, zda mluvíme o jedné a téže čáře. Figurovala tu čára jako příklad gesta, kterým vnašíme do něčeho porozumění. Dá se to napojit na čáru tužkou, dá se z toho vyvodit písmo a literatura? Vztahuji to k tématu kolokvia, vztahu výtvarného umění a literatury. Když si tematizujeme to společné, co je před rozdělením na literaturu a výtvarné umění, tak dospíváme k nějakému gestu tvorby jako tělesnosti a stopy existence, které spojuje všechny projevy kreativity. Pak tady ale ještě zůstávají záležitosti, které věci rozdělují. Autograf literárního díla je fascinující věc. Ale literatura, jak ji dnes vnímáme, je spojená s textem, který je vytištěný. Je přerušen zakládající proces ustavení literárního díla; písmo není dostupné jako jedinečný, originální výraz těla. Naopak, literární dílo je pro nás složité zprostředkované.

### Oldřich Král

Můj příspěvek byl založený na tom, že tu nejde o jednu čáru. My jsme inklinovali k hledání styčných bodů, což pro mne bylo velice zajímavé, a pojem čára se v mnoha ohledech jeví jako univerzální. Avšak jak se koncept čáry historicky vyvinul, jak je kulturně podmíněn, to už je něco jiného. Evropská čára je něco jinak myšleného, k něčemu jinému poukazujícího. Čára je koncekcí něčeho myšleného. Přes svou tělesnost, materiálnost je to věc myšlená. A je myšlená v jiném paradigmatu, má jinou historii; když se na ni díváme, vidíme něco jiného.

### Miroslav Petříček

Dalo by se říct, že určité aspekty ztrácíme díky fatální dynamice naší kultury. To, že tady je téma výtvarné umění a literatura, jsme si nevymysleli. To je fatální následek intenzivního hloubání za posledních sto let. Intenzivním hloubáním jsme dospěli ke dvěma věcem. Za prvé: existuje něco takového, jako

přístup, je největší slabina jeho analýz. Protože noetika je vede k orientaci ve skutečnosti, tedy něčemu úplně opačnému, co se uzavírá. Oproti těm obrazům, které se naopak otvírají. To je jeden rys, který poznamenává jeho jinak velmi významné texty. Toto noetické zaměření je typicky časové. Uvědomme si: jsme ve třicátých, čtyřicátých letech, kdy z fenomenologie najednou vystupuje akcent noetický. Ale díla odkazují někam trochu jinam.

### Miroslav Petříček

Když o něčem uvažujeme, ať je to jakkoli otevřené a nedourčené, i když vidíme svět, jehož skutečnost je čírou potencialitou, už to není chaos. Slovo „logika“ to, pravda, zdaleka nepostihuje. Ale Řekové by tomu říkali *logos*. Ve věcech je nějaký *logos* – už i tehdy, kdy ještě nejsou tím, čím chtějí být; a my bychom dodali: kdo ví, jestli se stanou, čím chtějí být. Je hrozně těžké tohle nějak vyjádřit. Všechny termíny, na které jsem přišel, jsou nějak zprofanované nebo nefungují. To, co je nelogické a nerozumné, je něco jiného než pouhý protiklad logického a rozumného. My žijeme jenom v logickém a nelogickém a to, co se vyskytuje v těchto kategoriích, se tam dostává jenom tehdy, kdy už to zvládneme.

### Oldřich Král

Použil jsem trochu nevhodné slova „chaos“. Autor použil pojmu „čirá nerozdělenost“. Potud se hodí pojem čára jako prvotní rozdělenost.

### Zdeněk Mathauser

Ještě k jedné věci: odcházel bych poněkud neuspokojen – v mnoha věcech jsme si s kolegou Petříčkem rozuměli, ale v jedné věci jsme si nerozuměli. Když jsem mluvil o fenomenologickém optimismu, možná jsem to řekl natolik lapidárně, že to kolegu Petříčkovi připomnělo to, co se nelíbí Lévinasovi: zaplávání světem. Tak si to opravdu nemůžeme představit. Naopak pro Husserla je typické spíše chození kolem předmětu: musím si předmět omakat ze všech stran, „očíchat dokola“.

### Miroslav Petříček

Ta vlastně velmi banální a zároveň správná představa o fenomenologii je, že intencionalita předmět vždy již nějak v hrubých rysech zná. Tady je velký problém. Husserl byl přesvědčen, že to, co v hrubých rysech vím, si ve zmoďifikované podobě potvrdím, jakmile se k té věci dostane někdo, kdo bude mít bezprostřední názor. Na druhou stranu z toho vychází problém, kdy já se můžu ve svém mínění radikálně zklamati. Snažím-li se uvažovat o nějakém nárysu, velmi rád bych chtěl, aby v tom nebyla ani nějaká předznačená cesta, jak věci propojit, neboť to je na mně. To je myslím něco jiného, než co měl na mysli

Jsou média – texty, literatura jako jedno z nich, vizuální umění jako druhé z nich. To by bylo zjemněním našeho rozumění skutečnosti, kdybychom ale současně s tím nevyhloubali, že neexistuje žádná společná půda. Pak si musíme klást otázku, jak je možný překlad, když nepřekládáme referující k něčemu třetímu a řekneme, že překlad je transformace jednoho média druhým. Ale při sofistikovanosti tohoto způsobu uvažování a odpovědí, které podává, najednou staneme bezděle a bez odpovědi před otázkou, jak je možné, že nějaký román může mít odstavec, ve kterém se popisuje obraz. Vždyť to přece nejde – alespoň na základě premis, které jsme stanovili.