

Tušová čára a čínský písemný znak: mytopoetická zápletka

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...¹ 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 sématomagram...²

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 „sestknání 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:

¹ 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.

² 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 dekádech 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 neztrácejí 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.“³ 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 přidavným (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.

³ 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, dělič 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 slovece 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 věštebné nápisy na želvích krunýřích, představující pro nás nejranější 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. Nejbližší 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 hodnota určuje její bytostný vztah k čínskému písemnému znaku.

Piktorální 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 předsudek“ 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 nezáčastným 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 nevyšledujeme všechny odstíny jejich nálad, nezískáme ten veliký kompas pro onu první čáru. Daleké cesty a strné 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 univerzal and the particular.