

## UMELEC – PONTIFEX OPPOSITORUM

PAVOL SUCHAREK, Inštitút filozofie a etiky FF PU, Prešov

SUCHAREK, P.: An Artist: Pontifex Oppositorum  
FILOZOFIA 68, 2013, No 9, p. 729-740

The paper offers an interpretation of the canon background of one of the classical Chinese ink paintings. Besides some technical details, it exposes a number of important philosophical connections significant for the elucidation of the ontological status of artistic subjectivity as such. On the example of a reproduction of one of Chinese paintings (Fan Kchuan) from “the Golden era” as well as by some insights into contemporary phenomenological aesthetics (namely into the work of the French philosopher H. Maldiney), it shows the significance of two fundamental aspects of artistic creation: Vacuity and Breath.

**Keywords:** Chinese landscape painting – Art – Vacuity – Breath**Na úvod.**

*Svojho času predvolal cisár maliara, ktorý najlepšie vládol umeniu štetca a tušu, a požiadal ho, aby mu nakreslil rybu.*

*Áno, povedal maliar, ale potrebujem bývať na brehu mora.*

*Stane sa!, povedal cisár a dal mu k dispozícii palác aj so všetkým služobníctvom na brehu mora.*

*Ako šiel deň za dňom, maliar sa oddával bezstarostnému životu, hodoval, pil, tancoval, prechádzal sa, komponoval hudbu.*

*Na konci roka bol povolaný do cisárskeho paláca: A moja ryba?, opýtal sa cisár.*

*Vaša jasnosť, povedal maliar, potrebujem ešte rok.*

*Stane sa!, povedal cisár.*

*A maliar sa vrátil do svojho paláca na brehu mora, deň za dňom sa oddával bezstarostnému životu, hodoval, pil, prechádzal sa, tancoval, komponoval hudbu.*

*Na konci roka bol povolaný do cisárskeho paláca.*

*A moja ryba?, opýtal sa cisár.*

*Vaša jasnosť, povedal maliar, potrebujem ešte rok.*

*Stane sa!, povedal cisár.*

*A tak sa maliar vrátil do svojho paláca na brehu mora, deň za dňom sa oddával bezstarostnému životu, hodoval, tancoval, komponoval hudbu, prechádzal sa.*

*Na konci roka bol povolaný do cisárskeho paláca.*

*A moja ryba?, opýtal sa cisár.*

*Vtedy maliar rozvinul dlhý list papiera, vzal do ruky trstinu namočenú do tušu a jediným neprerušným ťahom od jedného konca po druhý namaľoval dokonalú rybu.*

(Maldiney 2003, 117-118).

**O povahe anekdoty.** Túto starú čínsku anekdotu som objavil v knihe francúzskeho fenomenológa Henriho Maldineya *Umenie a existencia*. Krásny názov, na ktorom nie je na prvý pohľad zdanlivo nič čudné: výrazy sa k sebe hodia tak dobre ako povedzme bytie a čas, ekonómia a manažment, totalita a nekonečno, marketing a komunikácia, mládež a spoločnosť – pokiaľ sa obmedzím len na niekoľko titulov kníh a časopisov, ktoré mám pred očami v knižnici. Avšak názov *Umenie a existencia* je titul poukazujúci na problematický vzťah, pričom nemám na mysli len skutočnosť, že ide o dva základné motívy vinúce sa celou filozofickou tvorbou H. Maldineya. Názov Maldineyovej zaujímavej knihy totiž naznačuje protiklad, ako aj určitú súvislosť či prepletenie: najskôr je to disjunkcia dvoch odlišných dimenzií bytia, aktívnej umeleckej tvorby v protiklade k pasívnej existencii, na druhej strane však ide nesporne aj o vzťah zahrnutia – veď umenie a umelecká tvorba predstavujú vždy len jeden z možných spôsobov existovania a z tejto perspektívy potom nemožno uvažovať o umení a existencii ako korelatívnom vzťahu. Titul však hovorí, že tu určitá korelácia nesporne je a uvedená anekdota mi k nej pravdepodobne dokáže poskytnúť kľúč. Preto sa v tomto príspevku pokúsím naznačiť niekoľko jej alternatívnych čítaní, pričom mi pôjde najmä o to, aby som na kánonickom pozadí klasickej čínskej tušovej maľby exponoval niekoľko dôležitých prvkov a súvislostí, dôležitých pri objasňovaní – problematického – ontologického štatútu subjektivity čínskeho umelca.

Najskôr sa však nad vecou trochu zamyslime: Po uplynutí celých troch rokov, počas ktorých nespravil ani ťah štetcom, ihneď a bez akéhokoľvek zaváhania nakreslí umelec jediným pohybom dokonalú rybu. V tejto súvislosti ma bude zaujímať, čo sa v tomto okamihu vlastne prihodilo. Čo sa stalo, že po takom dlhom čase bez nutnosti precvičovania bol ešte možný remeselne a umelecky dokonale zvládnutý ťah? Ako bolo možné nakresliť dokonalú rybu bez predchádzajúcej skice, len jediným pohybom, pripomínajúcim jednoduchý akt pomenovania? Veď jediný dokonalý ťah je to isté ako povedať: „Toto je ryba“. Na uskutočnenie tohto dokonalého gesta-pomenovania však boli potrebné celé tri roky. Aké to však boli roky? Čítajme: *A maliar sa vrátil do svojho paláca na brehu mora, deň za dňom sa oddával bezstarostnému životu, hodoval, pil, prechádzal sa, tancoval, komponoval hudbu*. Anekdota sa ani len slovom nezmieňuje o tom, že by sa umelec na svoju úlohu nejako zvlášť pripravoval. Preto je potrebné okamžite obrátiť pozornosť na to, čo máme tendenciu prehliadať a obchádzať, a formulovať niekoľko námietok. Prvá námietka: Keďže bol najlepším zo všetkých, ktorí ovládali umenie štetca a tušu, možno umelec prípravu vôbec nepotreboval. To by však znamenalo, že na dokonalý ťah nepotreboval celé tri roky, mohol predsa pred cisárom potvrdiť svoju výnimočnú povest' hneď na mieste. Nemusel žiadať o čas. Druhá námietka: Možno vôbec nešlo o čas určený na pocitív prípravu, možno bol umelec jednoducho zmyselný človek a rozhodol sa pred svetom svojej zručnosti na čas ukryť, aby sa mohol zatiaľ oddávať slastiam a pohodliu života v paláci. Proti týmto námietkam treba postaviť zásadnú protinámietku: Len ťažko možno uveriť, že to by bol zmysel anekdoty. Lenže tu ide práve o *anekdotu* a slovníková definícia nám hovorí, že je to krátke vtípné rozprávanie, vyznačujúce sa prekvapujúcou pointou.

Pokúsím sa vysondovať humorný zmysel tejto anekdoty. Možno sa mi pri tom podarí priblížiť sa k podstate anekdoty ako takej. Kladiem si pritom jedinú otázku: Čo tvorí zmy-

sel tejto čínskej anekdoty? Je jasné, že zmyslom, pointou anekdoty nemôže byť to, čo je od počiatku zjavné: totiž to, že umelec si čas vyhradený na prípravu diela užíva – z môjho pohľadu – nepatričným spôsobom. Zmysel anekdoty musí zostať pod povrchom zjavného skrytý, ale musí o svojej skrytosti od počiatku určitým spôsobom informovať a pointa musí zároveň prevziať vlastnú funkciu v zmysle rozhodujúceho ťahu predchádzajúcej významovej konštelácie. Funkciu pointy preto vnímam tak trochu ako vyšachovanie súpera, ktorým je v tomto prípade celá významová konštelácia (príbeh ako taký) tvorená primárnou a sekundárnou významovou rovinou. Primárnou významovou rovinou je skutočnosť, že sa umelec podujal splniť cisárovi želanie neštandardným spôsobom. Sekundárnu významovú rovinu predstavuje záver anekdoty. Ten však celkom nevysvetľuje umelcovu počinanie, presnejšie povedané, vôbec ho nevysvetľuje. Ryba znázornená jediným dokonalým ťahom je ako holý fakt, zdanlivo ustanovený samým sebou. Sekundárna významová rovina – záver anekdoty – takto zobrazuje akoby oddelenú skutočnosť, ukrytú za zázračným znakom dokonalého umeleckého gesta. Vo vzťahu k tomu si kladím ďalšie otázky: Čím je toto gesto dokonalé? Vo vzťahu k čomu nadobúda zmysel dokonalosti? Ako táto dokonalosť vystupuje zo svojho nedokonalého tieňa? Zmysel primárneho významu – komplexného znaku – však v anekdote musí byť nejakým spôsobom čitateľný na pozadí toho druhého, ktorý je opäť komplexným znakom, t. j. je zrozumiteľný sám osebe. Avšak prečítať (pochopiť, uvidieť, vybadať) zmysel anekdoty, to vždy znamená *zasmiať sa*.

Ale nad čím? V skutočnosti nie je vôbec také jednoduché obnažiť objekt smiechu. Bežne sa mi stáva, že pochopím nejaký vtip až po určitom čase, čo nijako nevylučuje možnosť, že sa na ňom schuti zasmejem. V tomto prípade sa jednako smejem aj sám (na) sebe a pýtam sa: Ako ti to mohlo trvať tak dlho, človeče? Smiech prichádza ako náhle a *iné osvietenie* (pointa) už osvetleného (primárna a sekundárna významová rovina): pochopiť vtip znamená prevrátiť perspektívu, nazrieť z iného uhla iný aspekt toho, čo sa pôvodne javilo ako komplexný, celistvý znak, a pochopiť ho ako masku. Mať zmysel pre humor teda znamená disponovať schopnosťou dívať sa na rovnaké inak. Smiať sa zase znamená nechať sa uniesť chvíľkovou ľahkosťou plynúcou z určitej degradácie pôvodnej jednoty a komplexnosti znaku. Smiech pôvodne vzniká ako pocit závrate nad otvorenou priepasťou maskovanej márnosti a pôvodnej absencie zmysluplnosti znakov.

V prípade uvedenej anekdoty bude nutné rozlišovať medzi dvoma základnými významovými rovinami (komplexnými znakmi), ktoré sa javia na prvý pohľad ako oddelené; to znamená, že jedna zdanlivo neumožňuje „čítať“ tú druhú. Prvá významová rovina je vlastne celá „scéna“ zobrazujúca predvolanie umelca pred cisára, umelcovu odpoveď, ako aj prípravnú fázu diela. Druhá tvorí záver anekdoty a opisuje náhly vznik dokonalého umeleckého diela. Lenže anekdota, aby vôbec bola anekdotou, musí byť predsa určitým spôsobom čitateľná. Prečítať a zasmiať sa na nej možno vďaka pointe, ktorá však nevyhnutne nevyplýva ani z jednej, ani z druhej významovej roviny. Pointu od začiatku akosi iba tušíme, pretože ju očakávame: pointa *určite pride*, príbeh predsa musí mať nejaký skrytý zmysel. To, čo je anticipované, očakávané, však nie je vykonštruované a malo by presvitať pomedzi mračná diskurzu, aby na záver náhle vysvitlo. Pointa sa teda vo východiskovej rovine kladie ako vychádzajúce slnko anekdoty. Jej funkcia spočíva v úsvite

odlišného zmyslu dovedy jednoliateho a komplexného znaku-mračna, resp. oddelených znakov-mračien. Táto sémantická inovácia sa však odohráva zvláštnym spôsobom: Každé slnko – skôr, než osvetlí veci – vyžaruje najskôr samo zo seba, t. j. dáva sa práve ako slnko a žiara. Miera jeho žiarenia pre nás kulminuje v okamihu úsvitu (*point*-a predstavuje tento bod najostrejšieho videnia) a stáva sa v istom zmysle neznesiteľným prebytkom, pretože bod najostrejšieho videnia (zázrak porozumenia) je zároveň bodom úplnej slepoty. Prečítať anekdotu znamená zostať vidiacim-slepým: a) vidiacim, t. j. na základe určitého presvitania zmyslu iného rádu očakávam východ slnka-pointy; b) slepým, t. j. úsvit slnka-pointy označuje samotný úsvit a len úsvit. Žiarenie je v tomto okamihu absolútne a nič nezobrazuje. Kontúry vecí, mračien-znakov sa topia v bielom svetle sveta, v ktorom sa už nemožno o nič oprieť, pretože niet na čo poukázať. Nekonečným prázdny priestorom sa odteraz môže šíriť už len vlnenie (samotné Prázdno je v určitom zmysle vlnením), *smiech* ako to, čo je už vždy určitou deformáciou každej formy a tvaru. Smiech predstavuje dokonalé roztrieštenie údajne nerozložiteľnej jednoty a trvácnosti materiálu – tento „depozitár“ alebo „pokladnicu označujúcich“, ako hovorí Lacan (Lacan 1998, 316) –, z ktorého je vyskladaný svet.

**Kontext.** Zakúsme tento závrat zo spätného pohybu vopred tušeného zmyslu vracajúceho sa k prázdnote, z ktorej vzišiel. A zasmejme sa: Nie je totiž pravda, že sa anekdota ani len slovom nezmieňuje o tom, že by sa umelec na svoju úlohu nejako zvlášť pripravoval. Toto slovo existuje a ukrýva sa v podobe prvého presvitajúceho lúča porozumenia vo zvláštnej umelcovej požiadavke „*bývať na brehu mora*“.<sup>1</sup> Ďalším lúčom ohlasujúcim východ slnka-pointy je opis spôsobu, akým umelec trávil čas svojho pobytu: maliar sa oddával veselému, bezstarostnému životu, hodoval, pil, tancoval, prechádzal sa, komponoval hudbu. V tejto súvislosti nás zaujíma najmä výraz „*prechádzal sa*“. V kontexte samotnej úlohy nakresliť rybu sú dôležité práve tieto dve skutočnosti: maliar býva na brehu mora a čas trávi prechádzkami. Bývať na pobreží a oddávať sa bezstarostnému životu: taká je požiadavka umelca. Úlohu možno korektne sľúbiť iba pod touto podmienkou. Z pohľadu západného človeka je to zaiste zvláštna požiadavka. Ak sa zamyslíme nad tým, ako reagovali na požiadavky svojich panovníkov a mecenášov klasické vzory umenia (Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Velázquez, A. Dürer, El Greco – najmä El Greco, hoci k jeho dielu pociťujem nesmierny obdiv, je exemplárny prípad), vždy šlo v prvom rade o prostriedky a len výnimočne o iné ako finančné. Zmysel a poslanie umenia však vníma východná, v tomto prípade čínska, tradícia celkom odlišne.

Po prvé, východné umenie nemá materiálnu, ale duchovnú podstatu. A hoci je umelcovým cieľom v zaobchádzaní so štetcom a tušom dosiahnutie dokonalého obrazu, tento obraz sa len málokedy podobá tomu, čo Európan vníma ako skutočnosť. Umenie je vnímané ako médium inšpirácie a umelec svoje vidiny „píše“, o čom svedčí fakt, že na tých

---

<sup>1</sup> „*Oui, dit le peintre, mais j'ai besoin pour cela de séjourner au bord de la mer*“. *Séjourner* možno preložiť aj ako prechodne bývať, zdržiavať sa, pobývať.

najvýznamnejších čínskych maľbách často nachádzame niekoľko stĺpcov poézie.<sup>2</sup> Shitao upozorňuje na to, že „prvotná čiara je koreň a kmeň znaku písma a maľby, ktorým bol oddávna vopred daný. Umenie písma a maľby sú potom len nasledujúcim výkonom a potvrdením. A ak niekto chápe túto schopnosť potvrdenia, zabúdajúc pritom na onen spoločný koreň a kmeň, bude ako ten, kto pre svojich potomkov zabudol na spoločných predkov“ (Shitao 2007, 119).

Po druhé, umelecká technika nie je ani prostriedkom vyjadrenia duchovného výrazu, to znamená, že nejde o nejakú aplikovanú duchovnosť, v zmysle ktorej výsledný obraz verne napodobuje myšlienku, námet, alebo má dokonca za úlohu vysielat' „posolstvo“. Významný český sinológ O. Král v tejto súvislosti akcentuje esenciálnu *totožnosť* meditácie s maliarskym alebo básnickým aktom (Shitao 2007, 103), čo je pozoruhodná myšlienka, a to najmä v kontexte uvažovania o umení a existencii ako o dvoch rovnocenných korelátoch: umelecká technika nie je spôsobom zobrazenia, nie je teda obrazu, myšlienkou či námetu podriadená, naopak, samotná technika je tu materializovaným duchovným prejavom. Požiadavku tohto druhu nachádzame najmä na tušových maľbách z čias dynastie Sung (960 – 1279),<sup>3</sup> ktoré boli zo západnej perspektívy akoby oslobodené od akéhokoľvek „realizmu“: namiesto toho, aby línia definovala tvar napodobňovaním a kontúrovaním vonkajšieho aspektu veci, priamo vytvára „život“ tak, že ponecháva veci, objekty pulzovať, pohybovať sa a dýchať. Podľa „šiestich pravidiel“ maliarstva (dych, rytmus, život, scéna/scenéria, štetec a tuš)<sup>4</sup> sa umelec musí najskôr zamerať na duchovný, vnútorný a filozofický zmysel, preto sa napríklad farba stáva zbytočnou; na vyjadrenie univerzálneho dychu života postačuje aj monochromatická maľba tušom. Dokonalosť umenia má byť priamo úmerná schopnosti harmonizácie ducha s prírodou a zobrazovať znamená to isté, čo tvoriť, písať verš na motívy myšlienok vynárajúcich sa umelcovi pri určitej činnosti, ktorá s umením zdanlivo nemá veľa spoločného: napríklad aj počas prechádzky prírodou, pri komponovaní hudby, jedenia a pitia.

Po tretie, v čínskom umení nemá primárny význam námet (v zmysle vonkajšej, tvarovej stránky veci), ale meditácia a duchovná koncentrácia (na vnútornú stránku veci). Musíme si uvedomiť, že pokiaľ ide napríklad o prírodné motívy, čínsky maliar nechodí do

---

<sup>2</sup> Táto prax, zavedená za vlády dynastie Tchang (7. – 9. stor.) je zaujímavá z viacerých hľadísk. Predovšetkým poukazuje na hlbokú súvislosť medzi maľbou, poéziou a aj umením kaligrafie, keďže „cieľom ctížiadosti čínskych majstrov bolo nadobudnutie takej ľahkosti v práci so štetcom a tušom, aby dokázali zachytiť svoju vidinu, pokiaľ mali inšpiráciu ešte v čerstvej pamäti, asi tak, ako keď si básnik chvatne poznamená verš“ (Gombrich 1992, 490). Báseň, ktorá je vždy vpísaná do prázdneho, bieleho priestoru obrazu, nie je umelo pridaným komentárom výjavu. F. Cheng v tejto súvislosti pripomína, že medzi krasopisnými znakmi básne a ostatnými namaľovanými prvkami obrazu niet žiadnej štrbiny či medzery, pretože všetky sú dielom *toho istého* ťahu štetca vyjadrujúceho priestor živého času (Cheng 1991, 105).

<sup>3</sup> Označovaná ako zlatá éra čínskeho maliarstva.

<sup>4</sup> Najslávnejšími autormi týchto pravidiel sú Sie Che žijúci v 5. storočí a Jing Hao žijúci v 10. storočí. Hoci sú tieto pravidlá oddávna predmetom interpretačných sporov, dôležité je to, že ich prvý a základný princíp, zdôrazňuje, že maliar musí „vyvolať vo svojich dielach pocit života, pohybu a vitality“ (Swann 1970, 78; 1966, 34-35; Hsü Kuo-huang 2007, 9-10).

prírody preto, aby si sadol pred nejaký motív a snažil sa ho načrtnúť (Gombrich 1992, 122). Námet vyvstáva z pozadia, o ktorom je potrebné v prvom rade meditovať. Meditovať ale opäť neznamená reflektovať či premýšľať: znamená to predovšetkým *dýchať* v rytme pulzujúceho života. A dýchanie predsa znamená určitú evakuáciu od vlastných túžob, myšlienok či potrieb, znamená to oslobodiť sa od akéhokoľvek rušivého vplyvu, od všetkých postranných myšlienok. Henri Maldiney hovorí, že „*umelec sa takto stáva ozvenou toho, čo je za hranicami formy*“ (Maldiney 2003, 103). To znamená, že sa stáva primárne ozvenou či odozvou toho, čo je za hranicami všetkého mysliteľného a vnímateľného. Prvou podmienkou, ktorú musí splniť každý umelec, je stať sa odozvou, echom univerzálneho dychu života. „*Pretože na prvom mieste je dýchanie (...) A vízia, ktorú má umelec ako odozva životného dychu o vnútrajšku vecí, je čistou percepciou*“ (Maldiney 2003, 108-109).

Po štvrté, v klasickom čínskom umení je záväzné spojenie miesta a času. Umelec čerpá inšpiráciu z prirodzeného prostredia, ale ak chce byť úspešný, musí prejavovať zásadnú trpezlivosť. Tá spočíva jednak vo vnímaní prírody a očakávaní momentu vytrysknutia inšpirácie, jednak v technike zaobchádzania so štetcom a tušom. Ako hovorí Shitao, „*v čiare je obsiahnuté všetko jestvujúce. Čiara vníma tuš, tuš vníma štetec, štetec vníma zápästie, zápästie vníma ducha tak, ako nebo tvorí život a zem tvorí desaťtisíc vecí; príčinou všetkého je schopnosť vnímať! (...) Preto vzdávame poctu vnímavosti!*“ (Shitao 2007, 37). Dlhý čas trpezlivého a vnímavého očakávania vrcholí v krátkom okamihu, potrebnom na namaľovanie prvej čiary. Jedinečný okamih umeleckej tvorby, pri ktorom sa ako by zjednocuje hrot štetca s inšpirovanou myslou maliara, preto treba vnímať ako samotnú aktualizáciu živého priestoru so živým telom maliara.<sup>5</sup>

Po piate, popri prevládajúcich akademických maliarskych postupoch, spočívajúcich zväčša v jemnom lavírovaní tušom pri zobrazovaní kráľovského a najreprezentatívnejšieho žánru – krajinomalby, sa v období južnej dynastie Sungov objavilo kláštorné čchanové (zenové) hnutie, ktoré je zaujímavé tým, že kladie zvýšený dôraz na zachytenie okamžitej umelcovej inšpirácie. Diela čchanských mníchov – postavy, portréty, zvieratá, rastliny – boli maľované jedným ťahom štetca, ktorý na podklad prenášal koncentrovaný obraz pomimutelného okamihu. „*Vízia mystického zachytenia prchavého a zároveň večného absolútna prostredníctvom drobného vtáčika alebo jednoduchej krajinky vyžarovala bez ohľadu na hranice formátu ako malý výbuch, ako kameň hodený na pokojnú vodnú hladinu*“ (Châtelet, Groslier 2004, 695). Základná úloha takto poňatej maľby spočívala najmä vo zvýraznení dynamiky prázdneho priestoru: prázdno vyplňajúce väčšiu časť plochy funguje ako silové pole, ktorého formatívne prvky sa vzápätí stávajú živými udalosťami.

---

<sup>5</sup> „*V oceáne tušu sa ustanovuje hlboký duch, spod hrotu štetca tryská život, na kúsku papiera sa deje hlbinná premena, z chaosu kresáme lúč svetla. A ak nie je pritom štetec púhym štetcom, tuš iba tušom a maľba púhou maľbou, potom je to tým, že som v tom ja; ja som ten, kto rozťiera tuš, pretože sám sa nerozotrie; som v tom ja, kto drží štetec, pretože sám sa nepodrží, tak, ako lono vrhá svoj plod, pretože nič sa nerodí samo*“ (Shitao 2007, 57). Čínske vnímanie ľudského života ako určitého trvania vo vzťahu k Priestoru a Času (Nebu a Zemi) a jeho dôsledky, pokiaľ ide o spôsob umeleckého vyjadrovania, podrobne vysvetľuje François Cheng (Cheng 1991, 61-68).

Berúc do úvahy spomenuté aspekty nebude problém zmeniť perspektívu a pochopiť, že to, čo sa pôvodne javilo zo strany cisára len ako prejav veľkodušnosti či dobrej vôle (umelec nežiada o prostriedky: pohodlie paláca, ateliér či peniaze, to všetko dostáva ako pridanú hodnotu svojho skromného želania), je v skutočnosti dôkazom cisárovej dôkladnej znalosti zákonitosti procesu tvorby. Skôr než prostriedky vysúva umelec do popredia priestor určený na meditáciu. A ten nie je zvolený náhodne. Ak chceš, aby som nakreslil rybu, musím prebývať na pobreží, kde je dostatok rýb, ktoré môžem každodenne sledovať a premýšľať o nich. Premýšľať o rybe budem môcť až vtedy, keď sa stanem ozvenou jej vlastného dychu, ktorý je dychom prírody. Premýšľať o vnútornej povahe ryby totiž pre mňa znamená *stať sa rybou*. Dá sa to povedať aj inak: Skôr, než sa ryba stane motívom, námetom, musí jej vlastná podoba rezonovať v mojej duši takým spôsobom, že sa celá moja duša stane ozvenou a výrazom života ryby. V súlade s tradovaným ponaučením majstra Lin Yu T'anga: „*Ak chceš namaľovať rybu, musíš spoznať jej prirodzenosť; aby si to však dosiahol, musíš rybu – používajúc pri tom svoju intuíciu – pri plávaní duchovne sprevádzať, prežívať s ňou jej reakcie na prúdenie, víchricu, slnko a návnadu. Len umelec, ktorý rozumie radostiam a emóciám migrujúceho lososa, má právo namaľovať ho. Ak im nerozumie, má nechať lososa na pokoji. Akokoľvek presný by bol náčrt rybích šupín, plutiev a viečok, celok by pôsobil mŕtvo*“ (Swann 1966, 107-108). Zdá sa, že cisár si to všetko dobre uvedomuje; bez prekvapenia trikrát po sebe odpovedá rovnako: *Stane sa!*, to znamená: „V prípade, že si ešte nestihol porozumieť prirodzenosti rýb, dávam Ti ešte jeden rok.“ Práve v tomto zmysle predstavujú tri roky bezstarostného života tri roky pocitovej prípravy. Paradox prestáva byť paradoxom vtedy, keď sa nám podarí vyradiť mylné predpoklady, ktoré k nemu vedú.

**Pontifex oppositorum.** Kánonický kontext čínskej maľby je však opäť priestorom na otázky. Možno si napríklad spoločne s Maldineyom položiť otázku: Čo sa vlastne stalo, že po troch rokoch bez jediného ťahu štetcom umelec okamžite namaľuje dokonalú rybu? Čo sa v danom okamihu dialo a aká zmena musela nastať v umelcovi samotnom? Čo bolo podmienkou umelcovej absolútnej disponovanosti na tento dokonalý úkon? Čo napokon charakterizuje vzťah umelca k vlastnému dielu a aká je podoba tohto vzťahu? Podľa Maldineya sú možné dva spôsoby interpretácie problematickej väzby umelca k vlastnému dielu, pričom obidve interpretácie nám rovnako pomôžu objasniť problematický existenciálny štatút samotného umelca.

Alebo, hovorí Maldiney, príprava umeleckého diela je v priebehu života založená na akejsi „rozptýlenej pozornosti“ (fr. *distraction attentive*), ktorá je bytostne dvojaká, pretože každá skutočnosť vo svete predstavuje pre umelca pôvodne indeterminovaný celok, s ktorým vstupuje do vzťahu rezonancie, vzájomnej odozvy. Jeho existencia sa odohráva na spôsob zakúšania tejto zdanlivo vonkajšej skutočnosti, ktorá v ňom začína žiť, dávajúc voľný priebeh vlastnému, a pritom univerzálnemu sebaujadraniu. Na jednej strane umelec rybu „*pri plávaní duchovne sprevádza*“, prežíva s ňou jej reakcie na vonkajšie podnety, t. j. stáva sa jej *ozvenou*, pričom táto participácia sa deje ako slobodná spontaneita ducha, ktorý napriek tejto rezonancii zostáva samým-sebou vo svojich možnostiach, do-

konca aj v možnosti stať sa Všetkým: Prírodou, Univerzom. Na druhej strane umelec **introjektuje** tvar ryby: vnímanie plávania implikuje ustavičnú transformáciu tvaru. To všetko v sebe umelec integruje, takže sa stáva možnosťou dokonalej výpovede či oživenia dokonalého tvaru, zostáva tvorcom prinajmenšom v zmysle média, základnej podmienky možnosti transformácie Ničoho (absencia námetu) na Všetko (dokonalý obraz).

Alebo je to naopak a umelec začína z ničoho, a to tak, že vôbec netrénuje v zobrazovaní námetov – vlastných preludov, že sa **evakuuje**, vyprázdňuje, stáva sa postupne vlastnou ozvenou univerzálneho dychu života. Zámerné cvičenie sa v majstrovstve zobrazovania totiž nutne vyúsťuje do „mŕtvej presnosti“ (Maldiney 2003, 119). „Dokonalý človek používa svoje srdce ako zrkadlo. Nezmočňuje sa ničoho a nejde naproti ničomu. Ako ozvena odpovedá na všetko, a pritom nič neovláda, nič nezadržiava. Dokonalý umelec hľadá Tao, neusiluje byť autorom vlastných diel. Pretože sa o nič nestará, bezstarostne sa všetkého zbavuje a nezaujíma ho nič iné než Tao. Tomu, kto zotráva v Tao bez toho, aby sa v ňom snažil zabývať, hovorí Chuan Yin Tsu, sa veci ukazujú samy od seba také aké sú, pretože jeho správanie je správaním sa vody, jeho duševná rovnováha jej zrkadlom, jeho odpoveď jej ozvenou“ (Granet 1974, 438).<sup>6</sup>

Pointu anekdoty možno sformulovať takto: Všetky tie prchavé ozveny a odrazy, ktoré sú zároveň jedinými skutočnými a presnými obrazmi, sa objavujú v jedinečnom okamihu umeleckej tvorby, keď sú všetky periférne kontrasty zázračne zjednotené jediným ťahom totálneho Ja, ktoré ich necháva explodovať „vo svojom centre“ a zároveň v „toku“ dokonalým ťahom-tancom štetca pripomínajúcim „let vtáka objavujúceho sa nad lesom alebo tiché vĺknutie hada do trávy“ (Szondi 1952, 237).<sup>7</sup>

Tieto dve možnosti predstavujúce dva spôsoby „umeleckej akcie“ a zároveň dve odlišné formy existencie sa podľa taoistického princípu zjednocujú v kompozícii na základe univerzálnej rytmiky: na jednej strane tzv. „plné Ja“ – aktívna forma plne sa integrujúceho Ja v univerzálnom stávaní, na strane druhej „prázdne Ja“ – pasívna forma existencie: čisté čakanie pripomínajúce strunu, ktorú môže rozozvučať jedine pohyb samotnej prírody. Povedané jazykom súčasnej filozofie: na jednej strane aktivita, pohyb diferenciácie – nič, ktoré sa organizuje vo svojom ťahu, rys, určitá sila a intenzita, *pohyb transformácie*, prevzatie a zachytenie, teda určitá koncentrácia energie; na strane druhej hĺbka a otvorenosť, bezstarostná nečinnosť a zároveň hypervedomie, *horror vacui* a *vertigo* – *funkcionálny priestor transformácie*. Obidve formy, lepšie povedané, obidva spôsoby existencie však naberajú na pravdivosti jedine vo vzájomnej výmene vo vnútri univerzálnej hudobnej kompozície: „Plné Ja“ rytmizuje, skanduje „prázdne Ja“ v neočakávanej harmonickej jednote, pričom medzi nimi existuje výnimočný vzťah kontrapunktu, akýsi „vzťah bez vzťahu“ – vzťah, ktorý nie je identitou založenou na opozícii ani tautológiou a ani dialek-

---

<sup>6</sup> Takmer takými istými slovami vyjadruje túto základnú požiadavku nenásilného postoja majster Zhuang: „Pretože dokonalý človek zaobchádza so svojim srdcom/svojou myslou ako so zrkadlom, za ničím nejde, ničomu nevyhádza v ústrety, všetko odráža bez toho, aby si čokoľvek ponechal. Lebo len tak sa dajú prekonať veci bez toho, aby sme sa o ne zraňovali!“ (Zhuang, 2006, 137-138).

<sup>7</sup> Cit. podľa (Maldiney 2003, 119).



tikou, ale hudbou nesúcou sa v znamení dychu.

Je teda jasné, aká premena musí nastať v umelcovi pripravenom vyplniť želanie osvieteného cisára.<sup>8</sup> Umelec sa musí naučiť umeniu harmonizácie dvojakého pohybu formovania sveta a vecí a sám sa musí stať akousi podmienkou, vstupnou bránou tejto transformácie. Na jednej strane je tu teda určitá introjekcia, sledujúca spôsob, akým prázdno nachádza vlastnú plnosť vo veciach prírody a celku sveta. Na druhej strane evakuácia a dekoncentrácia – duchovné úsilie smerujúce k hľadaniu vnútorne vyžarovanej prázdnoty bytia. Keďže umelcovo „Ja“ je samo od počiatku dvojaké, preberá v tomto zmysle cisárovu sprostredkovateľskú funkciu medzi nebom-dychom-prázdnom a zemou-človekom-plnosťou a my môžeme sledovať zámenu kontrastov: „Ja“ je *totálne* a zároveň celkom *prázdne*, umenie sa tu stáva procesom integrovania týchto dvoch kontrastných foriem existencie, ktoré v priebehu tvorby neprestávajú alternovať. **Pontifex oppositorem**<sup>9</sup> znamená, že ide o alternujúcu simultánnosť alebo súčasnosť vo vzájomnej výmene plnosti a prázdna, resp. o seba-trans-formáciu: Umelec je vo vzťahu k dielu vďaka diferencujúcemu ťahu štetca absolútne prítomný, a zároveň absolútne absentujúci v *prázdnote*, ktorá – opäť paradoxne – *vyplnía* zvyšok obrazu. Pokúsím sa exponovať zmysel tohto paradoxu „vyplnenia prázdnom“:

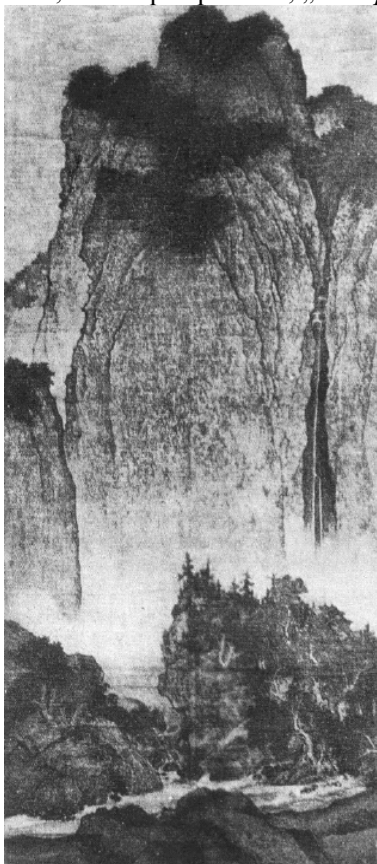
„V Číne,“ píše vo svojom komentári Pierre Ryckmans, „je centrálnym pojmom umeleckej kritiky « xu », prázdno, to znamená biele plochy ponechané na obrazotvornosť, imagináciu. Natretá časť nie je až taká dôležitá ako prázdne miesta (...) Ideálna maľba je v litote, vynechaní, neúplnosti: objekt je zámerne oddelený od svojho kontextu, aby ho bolo možné lepšie zhliadnuť v jeho drsnej materialite; horu možno spozorovať iba medzi dvoma pásmami hustej hmly, kvetina či plod boli odtrhnuté zo stonky či z vetvičky a zvláštnym spôsobom vrhnuté do prázdna bielej plochy, kde sa, zbavené každého príbehu, stávajú abstraktným znakom“ (Shitao 1984, 109). Seba-trans-formácia umelca by podľa toho mala spočívať vo vzájomnej zámene toho, čo označujeme pojmami vonkajška a vnútrajška, plnosti a prázdna. Postačí, ak sa na chvíľu pozorne zadívame na známy obraz Fan Kchuanu *Pútnici v horách*<sup>10</sup> a ak sa nám podarí vniknúť do spôsobu, akým obraz

<sup>8</sup> Ďalší zaujímavý aspekt anekdoty možno vidieť v sprostredkovateľskej funkcii samotného cisára. M. Hempel hovorí, že „hlavná úloha čínskeho cisára spočívala v plnení sprostredkovateľskej funkcie medzi *neбом* a *zemou*, pričom ako syn nebies musel uviesť nároky neba, zeme a človeka do vyrovnaného, t. j. harmonického vzťahu a udržať ich v ňom“ (Hempel 2001, 186).

<sup>9</sup> Lat. výraz *pontifex* doslovne prekladaný ako most-staviteľ, vytvorený zo slova *pons* (cesta, most, premostenie) a *-fex* z lat. *facere* (robiť, konať, vytvárať). Subjektivita, „Ja“ je teda mostom, ako aj staviateľom a zároveň prekročením mostov medzi protikladmi. Na počiatku však niet subjektivity, pretože niet ničoho; sú len protiklady a konštitúciu subjektivity teda treba vnímať na pozadí jej sprostredkovateľskej funkcie.

<sup>10</sup> Fan Kchuan, *Pútnici v horách*. National Palace Museum, Taipei, tuš na hodvábe, výška 206,3 cm, dĺžka 103,3 cm. Je chvályhodné, že Taiwanské národné múzeum na svojich webových stránkach sprístupnilo vybrané diela klasikov v rozlíšení, ktoré zodpovedá pôvodným rozmerom obrazov. Je to vítaná príležitosť pre tých, ktorí nikdy nemali možnosť navštíviť výstavu čínskych diel, t. j. *zažiť* stretnutie s čínskym umením, a boli doteraz odkázaní len na miniatúrne reprodukcie z katalógov dejín umenia, ktoré – ako to výstižne vyjadrila jedna z mojich študentiek – „*pôsobia akosi rovnako*“.

pulzuje. To znamená, že ak začneme byť vnímaví ku znázorneniu pohybu prírody, pochopíme majstrovstvo a vrcholné úsilie, aké musel maliar vynaložiť, pokiaľ chcel splniť funkciu pontifexa, sprostredkovateľa univerzálneho dychu života. Je nesporné, že obraz *dýcha*, pulzuje a že to, čo mu dáva život a čo ho vyplňa, nie je sú tvary, prvky a namaľované časti, ale naopak prázdno, „*biele plochy ponechané na obrazotvornosť, imagináciu*“.<sup>11</sup>



Kodifikované vynechávanie tvarov – „neviditeľné“ *husté pásy hmly* a „neviditeľné“ nebesia, *prázdna bielej plochy* – majú pritom schopnosť dodať krajino-maľbe neuveriteľne realistický charakter. Divák, ktorý sa napríklad ponorí do strednej časti obrazu a vpije sa pohľadom do hustej hmly, môže dokonca pocítiť čosi ako závrat, *vertigo* plynúce zo vzostupu pohľadu na hmlu stúpajúcu z údolia popri vodopáde a horskom masíve. Na tejto skutočnosti nič nezmení ani zlá kvalita reprodukcie. Tieto veľké biele plochy či „pláže“ vychádzajú principiálne zo skúsenosti dýchania, nabrania vzduchu-prázdna do pľúc a jeho postupného vypúšťania. Umelec je svedkom a zároveň agensom; premieňa sa už tým, že *dýcha-myslí-zobrazuje*, pričom umne zvolené obrysové línie nemajú funkciu hranice. To, že „*objekt je zámerne oddelený od svojho kontextu*“, znamená pre umelca primárne postulovanie *dýchania-hĺbky* v zmysle inscenovania pulzujúceho prázdna. Iba prázdne pozadie má dar oživovať; iba ono môže rytmizovať, teda určitým spôsobom uvádzať do pohybu skalnaté výbežky, detaily vetvičky či prehnutý rybí chrbát. Preto je vhodnejšie povedať: „*Horu možno spozorovať iba medzi dvoma pásmami hustej hmly*“; dokonalé znázornenie je totiž pôvodne otázkou vypustenia a vynechania. Hora sa, tak ako všetko ostatné, zjavuje iba na chvíľu a umelec transformuje sám seba

tým, že sa stáva ozvenou procesu zjavovania Všetkého. Túto seba-trans-formáciu prenáša aj na papier, v ktorom nemá „centrálne“ postavenie motív, ale pozadie, ktoré je popravde Ničím, pretože je prázdne. Zmyslom divania sa na obraz by teda nemalo byť kĺzanie pohľadom po povrchu vecí, pričom pátrame po štrbine, cez ktorú by sme sa snád' predrali k pomyselnému jadru, esencii obrazu. Funkcia obrazu je naopak definovaná možnosťou „otvárania“ sa (vonkajšieho aj vnútorného pohľadu) aktívnemu prázdnu, ktorého je umelecký subjekt čírou intenzifikáciou.

<sup>11</sup> Maliar si od súčasníkov za túto schopnosť zrušiť dištanciu medzi divákom a zobrazenou prírodou vyslúžil prezývku „Vyjadrovateľ ducha hôr“ (Hejzlar 2010, 39).

**Záver.** V téme by bolo možné pokračovať a spomenúť nesporne zaujímavé alternatívne prieniky niektorých čínskych motívov do moderného západného umenia alebo hľadanie miesta umeleckej obrazotvornosti či ďalšieho riešenia problému subjektívácie. Vráťme sa však na záver k úvodnej anekdote. Stojí za zmienku, že keď som požiadal svojich študentov a niektorých kolegov, aby sa pokúsili o jej výklad, všetci bez výnimky potvrdili západný spôsob uvažovania: anekdota bola pre nich nezrozumiteľná do tej miery, do akej predpokladali skryté zámery umelca. To znamená, že si vykladali zmysel umelcovho počínania v rovine prostriedkov potrebných na dosiahnutie vlastných, individuálnych cieľov. V konečnom dôsledku umelec podľa nich vôbec nepotreboval celé tri roky na to, aby potvrdil svoju výnimočnú povest' majstra, jednoducho využil cisára na to, aby si doprial – možno v strachu o vlastnú hlavu alebo v nádeji, že úloha upadne do zbudnutia – čas. A to ma privádza k zvláštnemu dôvodu, prečo Maldiney bez ďalšieho vysvetlenia uvádza príbeh ako anekdotu – to znamená ako *vtipné a poučné* rozprávanie.

Anekdota je žáner, ktorý má svoje korene už v antike. V antickej rétorike existovali dokonca celé cvičebnice vytvárania dobrých anekdot, tzv. *chreiai*, a nazývali sa *progymnasmata*. *Chreia* je krátke rozprávanie alebo opis udalosti pripísanej určitej osobe alebo niečoho, čo presne špecifikuje danú osobu, obsahuje maximu alebo mravnú sentenciu, *gnómé*, a reminiscenciu, *apomnēmoneuma* (Progymnasmata 2003, 15-16). Základnou funkciou *chreiai* – založených na *métis* („dôvtip“, „chytrosť“) alebo na *sofia*, konvenčnej múdrosti – bolo poučenie o tom, ako vyslobodiť človeka z nepríjemnej situácie. Rozlišujeme tri kategórie *chreiai*: prvé sú slovné (*logikai*), druhé opisujú nejakú udalosť, čin (*praktikai*), tretie sú zmiešané. Slové anekdoty (cvičebnica Aelia Theona v *Progymnasmatách* uvádza príklad: „*Sofista Isokratés zvykol hovoriť, že talentovaní žiaci sú deťmi bohov*“) čerpajú svoj zmysel z prehovoru bez opisu konkrétneho miesta a času. Praktická anekdota má napríklad takúto podobu: „*Keď zazrel kynický filozof Diogenés chlapca, ako požíva prepychový pokrm, zbil chlapcovho učiteľa jeho vlastnou palicou.*“ Zmiešané anekdoty sčasti obsahujú prehovor a sčasti opisujú konkrétnu udalosť (napríklad: „*Keď sa ktosi filozofa Pythagora opýtal, aký dlhý je ľudský život, Pythagoras vystúpil na strechu a vykukol von, aby poukázal na krátkosť ľudského života*“) (Aune 1998, 8; Progymnasmata 2003, 17).

Starú čínsku anekdotu by bolo možné bezpochyby priradiť k tretiemu typu antických *chreiai*, ale vďaka tomu, že obsahuje čosi navyše, že organicky vyrastá z kultúry a myslenia, ktoré je zjavne odlišné od európskej racionality, sa táto anekdota pre mňa stáva anekdotou *par excellence*. K faktu (alebo poučeniu), že anekdote nemožno celkom dobre porozumieť bez konkrétnej teórie a ontológie umenia, je potrebné pripojiť smiech. Ten by som však v samotnej anekdote hľadal márne. Ukryva sa kdesi za ňou a začína v človeku prúdiť vďaka precitnutiu vedomia z presvedčenia o univerzálnosti európskej/západnej perspektívy. Pointa sa vďaka neredukovateľnej odlišnosti kultúrnych perspektív presúva na vyššiu rovinu a obracia túto perspektívu na smiech: smiech prichádza ako náhle a *iné osvietenie* už raz (a možno celkom nevhodne) osvetleného.

## Literatúra

- AUNE, D. E. (1988): *Greco-Roman literature and the New Testament, selected forms and genres*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- GOMBRICH, E. H. (1992): *Příběh umění*. Prel. M. Tůmová. Praha: Odeon.
- GRANET, M. (1974): La pensée chinoise. In: Col.: *L'évolution de l'humanité*. Rééd. Albin Michel, Paris.
- HEMPEL, M. (2001): *Heidegger a zen*. Prel. M. Pokorný. Praha: Mladá fronta.
- HEJZLAR, J. (2010): *Čínská krajinomalba*. Praha: AVENTINUM.
- HSÜ KUO-HUANG (2007): *Deset zastavení s čínským obrazem*. Prel. M. Pejšochová. Praha: DharmaGaia.
- CHÂTELET, A – GROSLIER, B. P. (eds.) (2004): *Svetové dejiny umenia – Larousse S. A*. Praha: Ottovo nakladatelství.
- CHENG, F. (1989): *Souffle-Esprit*. Paris: Éd. du Seuil.
- CHENG, F. (1991): *Vide et Plein, le langage pictural chinois*. Paris: Éd. du Seuil.
- LACAN, J. (1998): *Le séminaire livre V. Les formations de l'inconscient, 1957 – 1958*. Paris: Éd. du Seuil.
- MALDINEY, H. (2000): *Ouvrir le Rien, l'Art nu*. La Versanne: Encre Marine.
- MALDINEY, H. (2003): *Art et existence*. Paris: Klincksieck.
- PETŘÍČEK, M. (2009): *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové.
- PROGYMNASMATA: *Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric* (2003). Translation and commentaries G. A. Kennedy. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- SHITAO (1984): *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Trad. P. Ryckmans. Paris: Hermann.
- SHITAO (2007): *Malířské rozpravy mnicha Okurky*. Preklad a komentáre O. Král. Praha: Agite/FRA.
- SWANN, P. C. (1966): *La peinture chinoise*. Trad. G. Lambin. Paris: Gallimard.
- SWANN, P. C. (1970): *Umění Číny, Koreje a Japonska*. Prel. D. Kalvodová. Praha: Odeon.
- SZONDI, L. (1952): *Diagnostic expérimental des pulsions*. Paris: Presses universitaires de France.
- ZHUANG (2006): *Sebrané spisy*. Prel. O. Král. Lásenice: Maxima.

---

Príspevok vznikol v Inštitúte filozofie a etiky Prešovskej univerzity ako súčasť riešenia grantovej úlohy VEGA č. 2/0201/11 pod názvom *Intencionalita, afektivita, existencia v intersubjektívnej situácii*.

---

Pavol Sucharek  
Inštitút filozofie a etiky FF PU  
17. novembra 1  
080 01 Prešov  
SR  
e-mail: pavol.sucharek@gmail.com