

Mýtus a čas ve Skácelově poezii

ZDEŇKA VELIČKOVÁ

Skutečnost, že se básník Jan Skácel nechal inspirovat asijskou poezií, je v literárních kruzích považována za takřka danou věc. Výrok „Skácel čerpal z asijské poezie“ nebo jeho rozmanité obměny najdeme v mnoha literárních příručkách a studiích (HOLÝ 2002: 788; KRÁL 1988: 341; FRANĚK 1988: 284; RICHTEROVÁ 1991: 104). Avšak právě proto, že tuto holou větu přebírá postupně jeden autor od druhého nebo ji uvádí, aniž by předložil konkrétní důkazy, dostává se výrok do oblasti mýtů. Nikde totiž nelze najít vysvětlení vztahu Jana Skácela a asijské poezie. Chybí studie, která by tento „děděný“ výrok – o němž nevíme, zda je pravdivý nebo má spíše ráz smyšlenky – přenesla z oblasti literárních mýtů na pole literární vědy. Tato práce se tedy vztah Jana Skácela a asijské poezie pokusí objasnit.

Abych ukázala, jak se duch Asie ve Skácelově poezii konkrétně projevuje či neprojevuje, rozhodla jsem se zaměřit na to, jak je v ní zachycen čas. Různé náhledy na to, co čas je, tvoří ústřední myšlenku všech náboženských a filozofických koncepcí. To znamená, že na základě toho *jak*, případně *jaký* čas je zobrazen, můžeme snadněji určit, k jakému světonázoru autorova inspirace náleží.

Chceme-li popsat čas, ať už umělecky nebo odborně, můžeme zvolit v zásadě dvě cesty, zhruba kopírující dva hlavní myšlenkové směry středověku. První postup vychází z krajně realistického předpokladu, že náš předmět, věc, přece musí „něčím“ být, tradičně řečeno mít svoji *quidditas*, čili být substancí. Substanční výklad předmětu je velmi přehledný, snáze se chápe a konfrontuje s jinými. Slovem jako pojmem můžeme totiž svůj předmět nejen zachytit (bez toho se neobejdeme nikdy), ale také jaksí oddělit od zbytku skutečnosti, znehybnit a fixovat na pracovním stole.¹ Pokud se tento postup vydaří, vzniká dojem čehosi definitivního, vyčerpávajícího, tedy soudržné odpovědi či definice.

Kdybychom nazvali první cestu *realistickou*, svádělo by nás to označit druhou za *nominalistickou*. Ale kdyby byl čas jen „flautus vocis“, jak by jej asi označil krajní nominalista Roscelinus,² mohli bychom nanejvýš sestavit jakousi encyklopedii pojmu *čas*, doplnit sbírku

¹ Toho si byl vědom i Richard Weiner, když slovům říkal vtipně „napínáčky“ (SOKOL 1996: 9).

² „Roscelinus (kolem 1050–1120), francouzský filozof a teolog, představitel radikálního [...] nominalismu. Podle Roscelina univerzáliím (druhovým a rodovým pojmům) ve sféře reálného nic neodpovídá; jsou pouze zvukem, resp. dechem (výdechem hlasu) flautus vocis“ BLECHA 1995: 351).

různých spojení, významů, souvislostí. Krajně nominalistická cesta by ani nemohla vypadat jinak, neboť nespojuje-li všechny možné výskyty a spojení slova a pojmu čas nic jiného než právě slovo, bylo by oním výčtem vyčerpáno vše, co bychom mohli o času napsat a říci.

Počátkem šedesátých let minulého století vytvořila skupina vědců další způsob zkoumání času, podobný metodě nominalistické. Podle jednoho z iniciátorů této skupiny, Jamese T. Frazera, se dá celá oblast „chronologického“ bádání rozdělit do šesti rovin časovosti, přičemž každé z těchto rovin přísluší i jiná metoda zkoumání. Druhá důležitá cesta tedy není nominalistická. Čas je něco více než jen „flautus vocis“. Čas je možné sledovat v nejrůznějších možných výskytech, souvislostech, způsobech jednání a myšlení. Tento pokus je mnohem skromnější než pokus realistický. Je totiž jasné, že tento úkol nikdy nebude možné bezesbytku zvládnout (SOKOL 1996: 9–11).

Nyní si uvedené poznatky shrňme. Pokud budu popisovat čas realistickou metodou, budu mít sice určitý konzistentní pojem, dopracuji se k definici, ale nezachytím čas v jeho prchavosti, jeho hlavním atributu, neboť ho nepřirozeně fixuji. A naopak: použiji-li druhou cestu, to jest „nechám čas plynout“ a budu ho tak sledovat v jeho přirozeném výskytu a souvislostech myšlení, nikdy se mi nepodaří jej bezesbytku popsat.

Jenže tu je Jan Skácel, kterému se v kratičkém básnickém útvaru podaří celistvě i důvěryhodně vyjádřit, co je věčnost, co je čas vzpomínky, co je přítomnost... Zachytí čas, který má výsostně nomádskou náuru, zachytí čas, který je nepřetržitým a nezastavitelným kontinuem. Jak je to možné? Je to snad díky tomu, že by čas zobrazoval na základě jiných než evropských paradigmat? Že by se inspiroval orientálními myšlenkami? Podívejme se na jedno čtyřverší.

čas neslyší vteřiny jak nitě
z jehel se vyvlékají domů měla by
vrátit se smrt a vyvěsit to ticho
zastavit kyvadlo a smotat hedvábí
(SKÁCEL 1997: 122, č. 72)

Celé čtyřverší je v prvé řadě pokusem o zrušení vztahu mezi označovaným a označujícím. Právě stíráním zástupnosti jazykového znaku se text z říše slov posouvá do skutečnosti, ke skutečné podstatě času. Postup, který k tomu Skácel používá, je následující: v procesu označování nevztahuje jména přímo k označovanému objektu. Naopak používá pojmenování nepřímá, obrazná. Verš je na první pohled zámlkový a maximálně zhutnělý. Slova tak na sebe upoutávají mimořádnou pozornost, nesou s sebou nesmírnou sémantickou dynamiku. To způsobuje, že se jejich obsah nadbytkem obrazné energie vylévá za hranice čtyřverší. Vilém Závada o této vlastnosti píše: „Některé lyrické

obrazy mají v sobě takovou metaforickou sílu, že je vnímáme snad všemi smysly“ (ZÁVADA 1983: 115).

Všechna plnovýznamová slova této básně mají daleko ke statickému rázu chápání pojmů podle realismu. Skácel jako by obnovoval podivuhodnou sílu slov, využíval je ke zpředměťování reality. Slova, která pro zobrazení času používá, jsou z jeho hlediska esencemi toho, na co ukazují – tedy esencemi času. Skácel nevidí jako hlavní vlastnost času abstraktní „časovitost“, ale čas spojuje s kyvadlem, smrtí, tichem, domovem apod. Těch několik málo slov, z nichž je čtyřverší složeno, vložil Skácel do jakéhosi vakua, do ticha, které, jak píše Jiří Opelík, je „básníkem stvořený pátý živel“ (OPELÍK 1969: 61). Jednotlivé části básně nejsou provázány logickými ani asociativními souvislostmi, není mezi nimi vyjádřen žádný konkrétní vztah. Souvislosti mezi pojmenovávanými jevy si tak může vytvořit sám čtenář.

Můžeme v tomto postupu najít nějaké styčné plochy s asijskou poezií? Hugo de Ball v jednom ze svých manifestů říká: „Zvukovými básněmi jsme chtěli rezignovat na řeč, která byla zpusťována a znemožněna“ (KRÁL 1971: 5). „Zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzala zam elifantolim“ (WERNISCH 2000: 15). Takto pojatý dadaismus je opačným pólem toho, k čemu se přiklíněli čínští básníci. Ti se podle Oldřicha Krále „vrací věčným pohybem k pramenům, neboť ‚pohybem Taa je pohyb zpátky‘, znovu a znovu začíná věčně stejnou, a provždy jinou mutaci bambusové větévky znaku a slova. A pak se v tichu obnovuje zhroucený řád věcí a v mlčení se dělá místo pro druhé“ (KRÁL 1971: 5–6). V tomto kontextu je Skácelova tvorba samozřejmě mnohem bližší ne dadaistickému, ale čínskému způsobu znovuzhodnocení slova. Skácelova slova jsou také obemknuta tichem a je jim vrácena jejich původní hodnota. Jiří Opelík k tomu dodává: „Proti nervózním tikům, neonovým motivům, okázalým gestům, třeštivé výmluvnosti [...] sledujeme u Skácela verš vždy zámlkový“ (OPELÍK 1969: 62).

Ještě než se podíváme, na jakých principech stojí čínská báseň, musím uvést jednu důležitou poznámku: Budu-li mluvit o čínské poezii, která je celkově vzato neuvěřitelně rozrůzněná a její záběr sahá od nejstarších dob po dnešek, budu mít na mysli klasické básně, napsané během dynastie Tchang (618–906), neboť se jedná o básně nejpřekladanější, v evropském kulturním prostředí nejčastěji považované za doklady typicky čínské poetiky.

Čínská kultura se v průběhu staletí uskutečňovala ve dvou hlavních proudech. První je filozoficky formulován v konfucianismu a tvořil vždy politicky státotvorný, eticky normotvorný, jakýsi pragmaticky činorodý pól čínského duchovního světa a národní

mentality. Druhý pól je podložen taoismem. Oldřich Král o jeho vlivu na čínskou kulturu píše: „To, čím čínská kultura uchvátila svět, čínské lyrické básnictví i malířství, kaligrafie a umění žít, to všechno je bez taoismu nemyslitelné, a bez znalosti taoismu vlastně nepochopitelné“ (KRÁL 1971: 10).

Starověký taoismus, reprezentovaný zvláště Lao'cem a Mistrem Zhuanghem, je mimo jiné i významnou výpovědí o jazyku a řeči. Oba myslitelé tuto problematiku uchopují rozdílně, přičemž čínské umění – především poezii a kaligrafii – mnohem více ovlivnil Zhuang, který „[...] opakovaně obhajuje alogický, metaforický, paradoxní jazyk“ (KRÁL 2005a: 188). Zhuang říká: „Smysl verše spočívá v rybě – když chytíš rybu, zapomeň na verš. Smysl oka spočívá v zajíci – když chytíš zajíce, zapomeň na oko. Smysl slov spočívá v jejich významu – když pochytíš význam, na slova zapomeň“ (LOMOVÁ 1995: 9). Ve starší čínské poezii jsou tyto důležité maximy: 1. slova nikdy nedosáhnou myšlenky, 2. idea leží za slovy. Tím hlavním místem, kde se tedy báseň děje, je oblast zásloví. To potvrzuje i část čínské básně, která pojednává o vlastnostech básnických:

Tak umět vkročit za obrazy věcí!
Tak umět v kruhu nahmátnouti střed!
(KRÁL – ŠIKTANC 2000: 17)

Oba verše vyjadřují klíčové principy čínských básní. První svým odkazem na oblast zásloví vyjadřuje princip estetický; druhý obsahuje formuli filozofickou. „Umět v kruhu nahmátnouti střed“ je žádoucí, protože ve středu je „síla, která je zdrojem všech proměn; v tomto středu je dosud nerozlišené, to všeobjímající a tedy všeobsahující“ (TAMTÉŽ: 16). To, co má ke středu mířit a ukazovat na něj, je právě metafora.

Vrat'me se k vyřešení záhady ze začátku naší práce. Jak si vysvětlit, že se Skácelovi v uvedeném čtyřverší podařilo čas zachytit? Pro jeho zobrazení zvolil onu třetí cestu podobnou nominalistické, cestu „sledování času v nejrůznějších možných výskytech, souvislostech, jednání a myšlení“. Jak jsem již uvedla, pokud bychom tento návrh na zkoumání času vzali poctivě, nikdy se nám nepodaří jej bezezbytku a věrně popsat. Skácel ovšem přesně vybral z celého možného širokého spektra „kolem“ času právě ta důležitá slova, aby jej zobrazil celistvě. Zkrátka to pravé, co *na* čas a k němu míří a směřuje skrze přeplněnou metaforu. Próza v nejobecnějším významu tohoto slova by toho zřejmě v takové míře nebyla schopna, avšak Skácelovo čtyřverší je s to čas zachytit. Tento způsob je výsostně básnický: umět z nepřehledného množství vybrat jen to opravdu důležité, co bude v procesu literární komunikace skutečně fungovat. Jiří Opelík tuto schopnost

označil za „Skácelovo umění obsáhnout několika slovy maximální rozlohu reality“ (OPELÍK 1969: 62).

Udělejme tedy na základě výše řečeného resumé toho, v čem jsou Skácelova čtyřverší podobná taoistickému programu Mistra Zhuanga, přítomnému v klasickém odkazu čínské poezie. V první řadě Skácel používá „přetěhotněných“ metafor, přesněji řečeno sémanticky přetížených slov odkazujících na jinou skutečnost. Ty pak způsobují, že se báseň odehrává v zásloví, odkazují k onomu pomyslnému středu kruhu. V citovaném čtyřverší jím byl právě čas. Dále Skácel svá slova vkládá stejně jako čínští básníci do ticha a v neposlední řadě užívá formu čtyřverší, velmi často užívanou i čínskými básníky.

Čínská, avšak i japonská poezie nevstřebala jen vlivy taoismu, ale také zenbuddhismu. Znakem zenového umění „byla snaha být neartistní, což vedlo k tomu, že bylo ve svých nejradikálnějších projevech tím, co bychom dnes charakterizovali jako informelní a minimalistické. [...] Proto se stala z lyrické poezie jeho nejryzejším výrazem krátká čínská báseň jueju nebo zkratkovité japonské haiku, tyto esence východního lyrismu“ (KRÁL 1999: 32).

Zvláštní je i pojetí času v zenu, jež se zprostředkovaně pomocí *Tribunové sútry šestého patriarchy* (nejstarší rukopis z 9. st.) od Mistra Huineng setkala s výraznou odezvou především v moderním umění díky pojetí estetického přístupu k životu, pojetí života jako něčeho nepoužitelného, neužitečného, nemorálního, nesmyslného – a tedy krásného. Zen kategorii přítomnosti na naše klasické či zvykové evropské poměry neuvěřitelně rehabilituje. Není chápána jako temná beztvará trhlina, podezřelá, či dokonce obtížná mezera mezi přehlednou minulostí a tvárnou budoucností, mezera, již je třeba minimalizovat, eliminovat a nejlépe zrušit. Vyznavači zenu říkají: „Nyní“ existuje pouze prostřednictvím minulosti a budoucnosti. Lze-li považovat minulost za paměť a budoucnost za anticipaci, jež obě jsou nereálné, pak nám zbývá jedině takzvaná „přítomnost“. Není předmětem žádného vztahu, pouze předmětem „ryzího vědomí“ [...] je to „Věčné nyní“ vyskytující se u básníků a myslitelů všech dob. Pochopit jej je cílem zenového cvičení“ (FOSTER 2002 [1988]: 108).

Toto pojetí času u Skácela nenajdeme. Zachycoval zpravidla archaický čas.³ Minulost, nebo přesněji minulé pro něj mělo neuvěřitelnou hodnotu, bylo to něco, na čem vždy přítomné stavěl, něco, bez čeho by přítomnost nebyla myslitelná. Inspirace zenbuddhistickým pojetím času je tedy naprosto vyloučena.

³ Pomineme-li Skácelovu poezii, která stojí jaksi mimo čas, nelze ji ukotvit na časové ose. Četné příklady této tvorby, na niž nelze aplikovat kategorie minulosti, přítomnosti a budoucnosti, nalezneme v podobě gnóm především v druhé polovině básnickovy tvorby.

Sylvie Richterová ve svém souboru studií *Slova a ticho* (1991) o problematice Skácela a zenu napsala: „Skácelova láska k paradoxu, k hádankám, které nemají logické řešení, jako třeba ‚hnízdo na větvi která není ale na větvi‘ nebo ‚bez očí se dívá / na kolemjdoucí kámen prahový‘ [...] připomíná hádanky mistrů Zenu, kteří ukládají svým žákům meditovat nad výrazy jako ‚dveře bez dveří‘ tak dlouho, dokud se jim v hlavách nerozsype konvenční vidění světa a za paradoxem, za řečí, neprobleskne osvětlení“ (RICHTEROVÁ 1991: 104). Podle mého názoru se však nejedná o hlubší podobnost zenovým koanům. „Podstatou každého kóanu je paradox, tedy to, co je ‚mimo očekávání‘ či ‚mimo představitelné‘ (řec. adj. *παρadoxος* [paradoxos], subst. *παρadoxον* [paradoxon], co transcenduje logické pojmové chápání). Kóan tedy není ‚hádankou‘, neboť se nedá řešit pochopením; k jeho ‚řešení‘ je třeba skoku do jiné roviny chápání“ (LEXIKON: 236–237). Koan má jasný cíl, má přivést člověka samého k vidění vlastní podstaty, tzv. kenšó nebo satori, a nakonec k plnému probuzení. Není to jen text obsahující paradox. To bychom jej příliš zjednodušili, redukovali. Řešení koanu vyžaduje naprosto jiný způsob poznání, kdy subjekt a objekt splývají v jedno, poznání, kdy existuje jenom přítomnost. Těžko by se zenový žák dostal do stavu satori pomocí Skácelova čtyřverší. Proto bych přes módní vlnu zájmu o Orient a vidění orientálních věcí i tam, kde vůbec nejsou, používala slov koan, satori aj. velmi opatrně – a rozhodně ne v hlubší souvislosti se Skácelovými čtyřveršími.

Mohl se Skácel s principy čínské poetiky seznámit? S jistotou můžeme hovořit pouze o zprostředkovaném vlivu: četl Mathesiovy *Zpěvy staré Číny* (1940) a Mathesius zase Buberův výbor z díla Mistra Zhuanga ze třicátých let, který podle Krále „zřejmě nemalou měrou přispěl k jeho ‚čínské‘ poetice“ (KRÁL 1992b: 14). O Mathesiových *Zpěvech staré Číny* bylo napsáno už mnohé a jejich sinologická revize zůstane navždy sporná. Vždy se bude hovořit o parafrázích a ohlasech, nikdy o překladech. Toho si byl vědom i sám Skácel, když v jednom dopise svému příteli Jiřímu Friedovi napsal: „Ostatně čím dál tím víc přestávám věřit na překlady, jsem pro parafráze. Viz Mathesius“ (OPELÍK 2001: 227). Mathesiovy „čínské zpěvy“ jsou však snad ještě méně než parafrázemi. Jsou zástupným programem vlastního básnického výrazu. Snad proto Mathesius „v řadě čísel svých zpěvů rád rozvíjí téma, dynamizuje ho, ostří pointy básní k obrazu svému i k obrazu české lyrické tradice jemu blízké“ (KRÁL 1998: 162).

Skácel se však možná setkal se studiem Ezry Pounda, který s nadšením přijal a velmi popularizoval myšlenky Ernesta Fenollosy. Díky těmto studiím, vycházejícím i v češtině (srov. MIKEŠ – HOLUB 1995: 149–159), byla počátkem 20. století zprostředkována čínská poezie Západu. Poundovým dědictvím je „nová teorie epické

struktury, ideogramu (nebo juxtaopozice obrazů, prostřihu či montáže), paralelní se současným pohybem mysli: jako hologram pohybu mysli“ (TAMTÉŽ: 136). Toto je jeden z podstatných rysů tzv. *ideogrammic method*, konstruované na principech přímo vyvozených z Fenollosova pochopení čínských ideogramů. Dnešní sinologové však tvrdí, že „běžné čtení a historický vývoj znaku, resp. znakového textu neodpovídá modelu, který Fenollosa navrhoval“ (KRÁL 2005b: 76).

Každý překlad z čínštiny má v sobě zárodek mystifikace v tom smyslu, že ducha Číny nelze plně uchopit evropským způsobem myšlení. „Klasická čínská báseň je zjevení z jiné kulturní planety, k němuž se budeme vždy jen přibližovat, jakýkoliv překlad zůstane jen aproximativní veličinou“ (KRÁL 1992a: 104). Překladatel z čínštiny se potýká více než kdy jindy s problémy hermeneutického rázu a díky svému nutně eurocentrickému paradigmatu čínskou látku subjektivně zkresluje. To znamená, že i kdyby měl Skácel sebelepší překlad či parafrázi čínské básně, byly to vždy jistým způsobem mystifikace na základě daných dobových pravidel (ŠILER 2006: 8). Možná čínská inspirace, ovlivnění, které hledáme a snažíme se je objasnit, nikdy nebude plně čínské, ale bude čínské jen do té míry, jak si čínskost představuje ten který překladatel.

Na závěr lze říci, že vztah Skácela a asijské poezie je více formální než obsahový. Co do formy Skácel používal čtyřverší, tedy strofickou formu často užívanou i čínskými básníky. Po obsahové stránce můžeme hovořit o částečných shodách s taoistickou filozofií. V případě zenu však žádné přesvědčivé shody nenacházíme.

PRAMENY

SKÁCEL, Jan. *Básně*. I. Třebíč: Akcent, 1998

SKÁCEL, Jan. *Básně*. II. Třebíč: Akcent, 1997

KRÁL, Oldřich – ŠIKTANC, Karel. *Tři nadání: 3 × 24 starých básní o básnictví, malířství a kaligrafii*. Praha: Mladá fronta, 2000

WERNISCH, Ivan. *Cesta do Ašchabadu, neboli, Pumpka a dalajlámové*. Brno: Petrov, 2000

LITERATURA

BLECHA, Ivan a kol. *Filozofický slovník*, Olomouc: FIN, 1995

BLAŽKE, Jaroslav. *Kouzelné zrcadlo literatury: Od železné opony ke postmoderně*. Praha: Velryba 2005

FOSTER, Peter. *Beckett a žen. Dilema v románech Samuela Becketta*; přel. Tomáš Dvořák. Praha: Mladá fronta, 2002

FRANĚK, Jíří. „Doslov“. In Mathesius, Bohumil. *Zpěvy staré Číny: souborné vydání překladů, parafrází a oblasů čínské poezie*. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 273–306

GINSBERG, Allen. „Deset odkazů Ezry Pounda“. In Mikeš, Petr – Holub, Miroslav. *Ezra Pound – mistr těch, kteří vědí*; přel. Jaroslav Schejbal a kol. Olomouc: Votobia, 1995, s. 135–139

- HOLÝ, Jiří. „Situace poválečné literatury“. In Lehár, Jan a kol. *Česká literatura od počátků ke dnešku*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 720–919
- KRÁL, Oldřich. *Tao: Texty staré Číny*. Praha: Československý spisovatel, 1971
- KRÁL, Oldřich. „Přelom století a mimoevropské kultury“. In Král, Oldřich – Vašák, Pavel – Svadbová, Blanka (edd.). *Prameny české moderní kultury. 2. Materiály z mezioborového sympozia Plzeň 17.–19. března 1988*. Praha: ÚČSL ČSAV, 1988, s. 341–342
- KRÁL, Oldřich. „Doslov“. In Li Čching-Čao. *Květy skořicovníku*; přel. Ferdinand Stočes. Praha: Mladá fronta, 1992a
- KRÁL, Oldřich. „Paraboly mistra Čuanga“. In Mistr Zhuang. *Vnitřní kapitoly*; přel. Oldřich Král. Praha: Odeon, 1992b, s. 9–27
- KRÁL, Oldřich. „Doslov“. In Holan, Vladimír. *Melancholie: Básně dynastie Sungské 960–1279 po Kristu*, Praha: Mladá fronta, 1998, s. 157–162
- KRÁL, Oldřich. „Huineng a jeho text“. In Mistr Huineng. *Tribunová sůtra šestého patriarchy*; přel. Oldřich Král. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 7–38
- KRÁL, Oldřich. *Čínská filozofie: pohled z dějin*. Praha: Maxima, 2005a
- KRÁL, Oldřich. „Doslov“. In Fenollosa, Ernest Francisco – Pound, Ezra. *Čínský písemný znak jako básnické médium*; přel. Oldřich Král, Martin Pokorný. Praha: Fra, 2005b, s. 73–84
- Lexikon východní moudrosti: buddhismus, hinduismus, taoismus, zen*; přel. Jan Filipický, Vladimír Liščák a kol. Olomouc: Votobia, 1996
- LOMOVÁ, Olga. *Čítanka tangské poezie*. Praha: Karolinum, 1995
- OPELÍK, Jiří. *Nenáviděné řemeslo: Výbor z kritik 1957–1968*. Praha: Československý spisovatel, 1969
- OPELÍK, Jiří (ed.). *Jan Skácel / Jiří Fried: Vzájemná korespondence*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001
- RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel, 1991
- SOKOL, Jan. *Rytmus a čas*. Praha: Oikomenh, 1996
- ŠILER, Vladimír. *Orientální filozofie*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2006
- ZÁVADA, Vilém. „Doslov“. In Skácel, Jan. *Naděje s bukovými křídly*. Praha: Mladá fronta, 1983, s. 115–116

RESUMÉ

V předloženém příspěvku se pokouším uvést na pravou míru často uváděný vztah Jana Skácela a asijské poezie na základě toho jak, příp. jaký čas se Skácelovi v jeho básních podařilo zachytit. Podobnost Skácelových básní a asijské poezie je více formální než obsahová. Skácel používal čtyřverší, tedy strofickou formu, kterou často užívali i čínští básníci. Po obsahové stránce můžeme hovořit o částečných shodách s taoistickou filozofií, avšak v případě zenu neshledáváme žádné.

SUMMARY

The essay is aimed at revealing the source of the often mentioned relationship between Jan Skácel's and Asian poetry considering the apprehension of time and the manner of its representation. Skácel's poems seem to be akin to the Asian poetry rather in their formal than semantic character. Skácel often writes quatrains, i.e. the strophic form frequently employed also by the Chinese poets. A partial accordance with the principles of Taoism may be observed in Skácel's poems while it is impossible to identify any affinity for Zen.