

Básně na fotografie z Akagi



Libor Martinek

Libor Martinek

Básně na fotografie z Akagi



Libor Martinek

Básně na fotografie z Akagi

Fotografie Jindřich Štreit

Text © Libor Martinek

Photography © Jindřich Štreit

ISBN 978-80-88463-68-9 (pdf)

ISBN 978-80-88463-69-6 (ePub)

ISBN 978-80-88463-70-2 (mobi)

Básně na fotografie z Akagi

Libor Martinek

Fotografie: Jindřich Štreit, *Japonsko – Lidé z Akagi; Japonsko 1995 – Návraty*

Obsah

Úvodem.....	7
Haikai.....	13
Satsumaimo.....	15
Balada u rýžového pole.....	17
Šintó.....	19
Kámen kbelík voda.....	21
Snopy.....	23
Senrjú.....	25
Dva strašáci.....	27
Kami.....	29
Kishu-Inu.....	31
Mám ještě hodně sil.....	33
Udon.....	35
Neko.....	37
Téměř zátíší.....	39
Pole po bramborách.....	41
Sklizeň brambor I.....	43
Sklizeň brambor II.....	45
Haiku.....	47
Bavíme se o počasí.....	49
Zastavení.....	51
Vítání slunce v lese u pomníku.....	53
Rozžihání žárovky.....	55
Pašije v Akagi.....	57
Legenda.....	59
Teddy.....	61
Japonský čajový obřad.....	63
A léta běží.....	65
Otcové a dcery.....	67
Na poli s pohankou.....	69
Konjaku.....	71
Piknik u vysílačů.....	73
Zázračné paraple.....	75
Zenko.....	77
Cesta čaje Čadó.....	80
Vysvětlivky.....	82

Úvodem

Fotografa Jindřicha Štreita jsem poznal zásluhou krnovského výtvarníka a pedagoga PaedDr. Ladislava Steininger, jenž mne v roce 1991 vzal s sebou automobilem na výstavu skupiny Tvrdohlavých na hradě Sovinec v galerii, kterou od roku 1974 vedl právě „Jindra ze Sovince“, jak mu říkají přátelé. Vernisáž proběhla 29. června 1991. Vystavovali členové skupiny David, Diviš, Gabriel, Lhotský, Nikl, Róna, Skála a Suška. Šlo údajně o první a poslední „vesnickou“ výstavu Tvrdohlavých. Na vernisáž se dostavila bezmála tisícovka hostů. Tvrdohlaví zahráli a zazpívali, zbytek programu vyplnily divadelní skeče a písničky pražského Divadla Sklep. Na výstavě byla k vidění především díla, která již byla vystavena jinde. Byla to tedy svým způsobem retrospektiva bezmála pětiletého působení Tvrdohlavých. Pro galeristu (a fotografa) Jindřicha Štreita to zase byl způsob, jak prezentovat tvorbu mladší umělecké generace. Na Sovinec jsem pak zavítal v průběhu let ještě několikrát.

V roce 1992 jsem zahájil práci odborného asistenta české literatury na Slezské univerzitě v Opavě nejprve jako externista, od roku 1993 na celý úvazek. Na zdejší Filozoficko-přírodovědecké fakultě byl založen rovněž Institut tvůrčí fotografie, kde od roku 1991 až do současnosti profesor Štreit vyučuje, a tak jsme se tak trochu stali kolegy. Náhoda pak tomu chtěla, abych se seznámil s mladými bruntálskými básníky, z nichž Stanislav Toman mě oslovil, zdali bych mu byl nápomocen při redigování textů v obrazové publikaci *Cesta ke svobodě* (Praha, 1999) obsahující Jindřovy fotografie zachycující uživatele drog v různých životních situacích; fotografie byly pořizovány v různých místech České republiky, ale podnětem k fotografiím byly osudy lidí v terapeutické komunitě Pastor Bonus na Bruntálsku. Jelikož moji rodiče pocházejí z Osoblažska, kde významnou část svého života strávili také moji prarodiče a kam jsem rád jezdil jako školák na prázdniny, nemohla mé pozornosti uniknout ani publikace Dušana Janáka et alii *Rozdělování sociálních nerovností pod patronací státu. Situační analýza Osoblažska a možností jeho socioekonomického rozvoje* (Opava, 2004), jež byla doplněna fotografiemi Jindřicha Štreita z tohoto mikroregionu. Poté, co jsem ji ukázal svému otci, dlouholetému zemědělskému technikovi, řekl mi, jak se jmenovali i lidé z fotografií v knize, protože většinu z nich znal osobně. (Jenom doplním z úcty ke svému otci, že byl aktivním amatérským fotografem, jenž postupně používal dva fotoaparáty značky Kijev a je hrdým majitelem menší sbírky historických typů fotoaparátů.) V knize se také nachází Štreitova fotografie unikátního židovského hřbitova v Osoblaze, který mě inspiroval k jedné ze svých raných básní s názvem *Osoblaha*, se kterou jsem dokonce debutoval jako básník v časopise *Alternativa* (1996, roč. 2, č. 5, s. 4), jehož šéfredaktorem byl ostravský literární kritik a historik Drahomír Šajtar, zanedlouho poté vyšla rovněž v brněnském časopise *Akord* (1996, roč. 21, č. 8, s. 393) s dlouhodobou tradicí, jehož šéfredaktory byli postupně Jaroslav Durych, Jan Zahradníček, jeho obnovitel v samizdatu Zdeněk Rotrekl a Iva Kotrlá (nachází se rovněž v mé česko-polské sbírce veršů *Co patří večerníci – Sekrety gwiazdy wieczornej*; Krnov – Opava, 2001, doslov Milan Hrabal).

Posléze se pro mne jako básníka ukázal inspirativní žánr haiku. Svá haiku jsem vesměs průběžně publikoval v literárním tisku od roku 2000 (zásluhou někdejšího redaktora básnické rubriky Zeno Kaprála rovněž v *Literárních novinách*; 4. října 2000, č. 41, s. 14), přičemž jsem také haiku překládal z polštiny (Leszka Engelkinga, Krzysztofa Gąsiorowského, Nikose Chadzinikolaua a Bogdana Widery) nebo jsem se tímto žánrem literárněkriticky zabýval v tvorbě českých a polských autorů (Libora Kovala a Leszka Engelkinga). Zároveň jsem jako čtenář nemohl nenajít potěšení v seznamování se s dávnými mistry tohoto žánru (japonskými, korejskými a čínskými), ale neunikala mi ani v tvorbě mých současníků (Jiřího Dědečka, Jana Frolíka, Františka Všetického a dalších).

V souvislosti s fotografiemi Jindřicha Štreita jsem si povšiml úvodu orientalistky (japanistky) dr. Vlasty Čihákové-Noshiro, nazvaný *Haiku z vesnice Akagi*, ke Štreitově knize fotografií *Japonsko – Lidé z Akagi* (Rychnov nad Kněžnou, 1996). Tato neúnavná propagátorka (nejen) kulturní výměny mezi Japonskem a Českou republikou odůvodnila užití žánrového označení pro jednu z forem dálnévýchodní poezie a také svůj dojem z Jindřichových fotografií, vzniklých na podzim roku 1995 v malé japonské vesničce situované v hornaté prefektuře Gunma, takto: „Jestliže pojmenujeme cyklus padesáti fotografií z Akagi jako »haiku«, je to proto, že v mistrném poetickém vyjádření identity japonského světa, při jemné diferenciaci různých lokalit, a s omezením na úsporný vyjadřovací kánon tří řádků v rytmu pěti, sedmi a pěti slabik – tedy na úrovni dnešní fotografické momentky – se předpokládalo, že bude vyjádřen nejen typický smysl pro krásu a plné reflexe určitých situací, třeba v cele zažitém, určitém ročním období, ale i obecný lidský smysl pro životní vitalitu, souznění s přírodou, popřípadě s celým kosmem.“

Jindřich Štreit nafotografoval během svého pobytu v Akagi na podzim roku 1995 přes třináct tisíc snímků, z nichž v knize je zastoupeno pouze padesát. Na tuto knihu pak navázal rozsahem menší katalog, a to s názvem *Japonsko 1995 – Návraty* (Opava, 2008) u příležitosti výstavy fotografií v rámci Dnů japonské kultury konaných v roce 2008 v Opavě a organizovaných Magistrátem města Opavy. V úvodu k publikaci se Jindřich Štreit svěruje: „Pozvání opavského magistrátu mě inspirovalo a přivedlo k tomu, abych si znovu prošel velké množství negativů z fotografování v Japonsku. Rozhodl jsem se pro zcela nový výběr snímků, které nebyly doposud publikovány ani vystavovány. Klíčem výběru mi byl běh života od narození až po jeho konec. Potěšilo mě, že vznikl nový soubor s jiným pohledem. Mým přáním je, aby výstava zprostředkovala setkání s jinou kulturou a poznání toho, co je lidem na celém světě společné.“

Při prohlížení obou souborů Štreitových fotografií mě přirozeně napadlo, že by se k nim mohly připojit básně napsané v dálnévýchodní poetické atmosféře a s určitými atributy charakteristickými pro japonskou kulturu. Takový intermediální počín, jenž by propojil dva různé druhy umění (literární a výtvarné /fotografické/) jsem chtěl zvládnout jako básník tvůrčím způsobem s návazností na jednotlivé fotografie v souborech. Uvědomil jsem si přitom, že se nelze spolehnout pouze na jednu básnickou formu, ve které se poeticky vyjádřím jako básník inspirovaný Štreitovými „japonskými díly“ a že se ani nemohu omezit pouze na haiku nebo jiné formy, které obsahují více než dvanáct slabik (senryū, ta je ovšem haiku příbuzná, ale na rozdíl od haiku, která inklinuje spíše k zobrazení přírody směřuje k často humornému, ironickému až cynickému traktování lidských slabostí a podobně, dále například tanka, dříve nazývaná waka, renga, hokku, dodoitsu, čoka atp.), jelikož by mě takové útvary formálně svazovaly, byť sevřená forma bezpochyby vede tvůrce ke kondenzaci sdělení (říct málo slovy co nejvíce).

Šlo rovněž o literární návaznost tradici (Japonsko jsem nikdy nenavštívil, jeho atmosféru osobně nevstřebal a jsem odkázán na informace z knih a médií), o vidění přírody, jak uvádí ve svém úvodním slově také Čiháková-Noshiro: „Pro tento účel vyjádření [v haiku; L. M.] se také mistři haiku – nejznámějších Josa Buson, Macuo Bašó a Masaoka Šiki, stali ve své středověké době poutníky a tuláky, kteří možná, jako dnešní fotografové, byli považováni buď za nemajetné mnichy, nebo najaté špióny. Každopádně se jim podařilo vytvořit nadčasové poselství, v němž subtilní citlivost, ať už pro lidi či krajinnou scenérii, bez nároků na analýzu nebo objektivnost, stačila zprostředkovat obdiv k životu a jeho zákonitostem v rovině mocné a čisté exprese. Předpoklad tu byla ovšem pokora ke všemu přijímanému, jež charakterizuje i přístup cizince, Jindřicha Štreita, dnes.“ Bylo třeba výrazový rejstřík rozšířit směrem k jiným sémantickým polím, když Štreitovy jakkoli poetické, tak ve svém základu dokumentární fotografie vesnice reflektují průnik moderního do tradičního, a to i v civilizačně dlouhou dobu „nedotčené“ vesničce Akagi, „jež patří i v Japonsku k těm

schovaným, tj. mimořádně vybaveným uzavřenou duchovní mentalitou, jež normálně není ochotna vpustit do své komunity ani tuzemského cizince, tedy cizího Japonce“, jak upozorňuje Čiháková-Noshiro.

Děletrvající tvůrčí počínání, jemuž předcházela rozvaha, co lze a co nelze ještě zvládnout vyjádřit prostřednictvím básně, byla nutně ovlivněna tematicky obsahem fotografií, jejich interpretací jiným tvůrčím subjektem (za výtvarného kritika se rozhodně nepovažuji) v určitém místě a čase, tedy v roce 2023 ve „slezské či bílé“ Opavě, s dosud malými dosavadními zkušenostmi se zobrazovanou kulturou (nejsem japanolog, jenž porozumí detailům zobrazeného, ale pouhým básníkem s určitou schopností empatie). Záhy jsem si uvědomil, a to studiem vícera autorských katalogů, že Štreitovy snímky obsahují řadu univerzálií. Ostatně, jak konstatuje odbornice: „Portréty venkovanů při práci i při oddechu, v rodině a vesnickém společenství se svými rituálními zvyklostmi, se tak přiřadily k autorově tematickému cyklu *Vesnice*, započatém už před revolučním rokem 1989 v rodném moravském kraji a rozvíjeném dále ve francouzských, anglických, německých, rakouských či maďarských vesnicích.“

Vliv globalizace na život lidí v různých částech světa je patrný také v zapadlé vesnici v japonských horách. Byl zjevný v roce 1995, kdy ji navštívil český fotograf, a bez pochyby bude ještě zjevnější dnes, kdy svou úvahu píšu, tedy v éře satelitních přijímačů televizorů, mobilních telefonů a tak podobně. Nevýhody globalizace, kdy vzniká kultura tak zvané „druhé moderny“ nebo postmoderny („translokální kultura“), jež je působením masmédií otevřená navenek, vlivům působícím globálně, na rozdíl od kultury „první moderny“ (národní, národně dostředivé), uzavřené do sebe, byly již dostatečně popsány. Co se však týče Akagi – „stejně tak není možno zdůraznit auto s reklamou Coca-Coly na vesnickém dvoře, či nově zbudovaný železniční most, určený k maximálně rychlé super-vlakové přepravě, tak ani poměrně kuriózní zkušenost se sklizní rostlin“ (Čiháková-Noshiro), jíž se aktivně účastnil i sám fotograf, jenž pomáhal lidem na poli a pak je fotografoval.

Není pochyb o tom, že Jindra ze Sovince se s obyvateli vesnice sblížil, a to velmi blízce, takže si ho venkované jako cizince z výrazně jiného prostředí nečekaně „připustili k tělu“, čemuž se podívovala i japonská výtvarná kritika. Nepochybně v polovině devadesátých let minulého století se i v Akagi, vzdálené asi sto padesát kilometrů severozápadně od Tokia, „základů životních tradic ujímají spíše starší obyvatelé vesnice, provázení pozorností dětí, zatímco ta mladší a pracovně nejproduktivnější generace není zviditelněná, protože se předpokládaně uchází o přízeň příležitostí v blízkých městech, nebo se angažuje do průmyslu, implantovaného i do tohoto, původně zemědělského kraje“ (Čiháková-Noshiro).

Jistěže stále jde o „stále vzácně ekologicky čistý kraj, se svěžím horským vzduchem, čistou vodou v řece a nekontaminovanou půdou“, jak uvádí orientalistka, ale stačí to k tomu, aby fotograf (a po něm básník píšící tato slova) nevnímali kontrast mezi starým a novým? Takže jde o „skanzen“, kde japonský muž v moderním pánském obleku, vedle něhož na štěrkové cestě stojí automobil, fotí ženu s dcerou v tradičním japonském kroji, tedy v kimonu, jak o tom svědčí Štreitova momentka z obálky katalogu *Japonsko 1995 – Návraty*. Připomene nám to známé obrázky z moravského venkova, kdy se u příležitosti folklorní slavnosti obyvatelé vesnice obléknou třeba do hanáckých nebo kyjovských krojů; z Kunderova *Žertu* (nebo esejistiky tohoto česko-francouzského spisovatele) ovšem víme, že duchovní vyprázdňenost těchto folklorních tradic začala již za éry stalinismu, kde se z vlčnovské Jízdy králů odpreparovalo to posvátné (sakrační) a iniciační obřad chlapců dospívajících v muže se změnil v pouhou lidovou veselici. Nicméně, jak si povšiml teoretik fotografie doc. Tomáš Pospěch v úvodu ke katalogu *Jindřich Štreit – Fotografie 1965–2005* (Hranice n. M., 2007) příznačně nazvaném *Blátivé pastorále*, u Štreita „postrádáme nostalgický, romantický nebo národopisný pohled, chybí sebemenší ambice zaznamenávat zvyky a specifické venkovské obřady“ (Pospěch). Jistě má editor svazku pravdu, i když by se dalo polemizovat s posledním

tvrzením, jelikož do některých forem lidové obřadnosti fotograf nejednou – bezpochyby nikoli intencionálně, spíše náhodně – pronikl (možná je to jen otázka terminologie z hlediska současné etnologie). Důležitá je pak Pospěchova poznámka: „Jeho dílo není pastorální.“ Štreit ani „Nevytváří obraz idealizovaného venkovského útočiště, místa úniku před realitou a komplikovaností městského života“ (Pospěch). Je tomu snad proto, „že nepřichází z města. Žil tam, kde fotografoval a díky tomu přistupoval k tématu mnohem vrstevnatěji než s obvyklou prvotní vírou v patriarchální etickou čistotu venkovského lidu a jeho života“ (týž). Také na Štreitovy japonské fotografie se dá vztáhnout názor vydedukovaný ze snímku české vesnice, když Jindřich Štreit v sobě „nezapře bytostně humanistického fotografa velkého srdce“, v čemž se s Pospěchem rovněž shodujeme.

V epoše globalizace, jak víme, se tradiční společenství založená na vzájemné důvěře rozpadají, přičemž definitivní konec již nastal, což pozoruje i fotograf. Důsledkem globalizace je pak na individuální úrovni ztráta „ontologické jistoty“ (Anthony Giddens) – tedy to, že vnější svět je takový, jaký se nám jeví. Tato jistota se zhroutila. Začátek postmoderny v Akagi byl nepochybně dán příjmem radiového a televizního signálu v domácnostech venkovanů, fyzicky příchodem fotografa z Evropy (příchod Evropanů do Japonska je samozřejmě staršího data, patrně již od 16. století, kdy do přístavů nejprve připlouvali portugalská mořeplavci a obchodníci, poté se návštěvníci z Evropy více objevovali i ve vnitrozemí vlivem misijní činnosti a šíření křesťanství v zemi), jenž zdokumentoval četné kontrasty v důsledku globalizace. Nicméně zásluhou umělcovy vize došlo k „souznění duší“, kdy nebylo zapotřebí „sdělovacích prostředků“, a „dokonce ani tlumočnicka“, jak podtrhuje citovaná japanistka.

Jistě bylo nutné vyvinout značnou snahu, aby si Jindra ze Sovince získal důvěru bezpochyby nejprve překvapených, snad až šokovaných vesničanů (například bylo třeba vyvěsit plakáty ve vesnici, že se zde vyskytuje cizinec, aby se jej obyvatelé nelekali). Jak se svěřil i fotograf: „Japonci jsou lidé, kteří si něco jiného myslí, něco jiného dělají a něco jiného říkají. Člověk nikdy neví, na čem skutečně je, neví, jak se má zachovat, aby se nedostal do nepříjemných situací.“ (VR, Haiku ze Sovince? In: *Fotografie-Magazín*, 1996, č. 9, s. 7.)

Štreit jako pedagog fotografie snad prozradil tajemství svého výrazného uměleckého úspěchu, když uvedl: „Já se snažím studenty naučit umění se dívat, vybrat si správné prostředí, ale hlavně – což je v dokumentární fotografii to nejdůležitější – aby komunikovali s lidmi a dokázali si je získat. Devadesát procent úspěchu je v navázání kontaktu a v procítění problémů každého člověka.“ (Josef Mlejnek, *Umění nesentimentálního soucitu* [online]. idnes.cz, 27. 12. 1998.)

V literární oblasti se ocitáme ve svízelnější oblasti, když žánr haiku (vyvinutý z renku, to jest *haikai no renga*, kolektivně skládané „řazené básně“) zachoval některá tematická omezení platná pro renku, zejména povinnost včlenit některá z předepsaného souboru tzv. sezónních slov, jež ji zařazovala do určité roční doby. Haiku v zásadě znamenala obrodu některých ustrnulých básnických forem 17. století, neboť nehledala poetičnost v složitosti výrazu, ale především v konfrontaci všedních motivů. Pokud bych chtěl dostát pravidlům žánru, musel bych výrazněji čerpat z nálad během čtyř ročních období, popřípadě ze širšího kulturního materiálu, i když v případě Štreitových fotografií-haiku jde o jedno roční období – o podzim.

V návaznosti poezie na Štreitovy fotografie (vzniklé během tří měsíců v zapadlé japonské vesnici) se naskytá nutnost zamyšlení tvůrčího subjektu nad touto přírodou, fotografovanou černobíle, avšak v mnoha odstínech těchto dvou barev a s hrou světla.

Pokud chci jako básník dostát alespoň stylizaci na dálnévýchodní poezii těchto mých básní inspirovaných Štreitovými fotografiemi („stylizaci“ proto, že v mnoha případech mám jako čtenář pocit, že u nás se mnoha autorům spíše než haiku či podobná forma povedla spíše parodie těchto žánrů), musím si nutně položit otázku, jak je zobrazena příroda v dílech starých mistrů a jak je tomu ve fotografických „haiku“ Jindry ze Sovince. Náповědu nám

poskytla opět výše citovaná orientalistka: „V Japonsku sám pojem příroda není tím, čemu evropská dualitní filozofie přisoudila vnější smysl, to jest konfrontační význam vztahu člověka k něčemu, co jej obklopuje jako prostředí. Takto začala být chápána až v polovině 19. století, kdy se země znovu otevřela civilizačnímu světu a začala vstřebávat světonázor cizinců. Do té doby i mistři »haiku« chápali přírodu jen jako holou přirozenost – příroda je něčím, co existuje samovolně, s námi i bez nás, co má vyšší smysl než pouhé hory, řeky, tráva a stromy. Co vždycky bez cizí pomoci existovalo, a co jako duchovní princip bude platné i pro budoucnost bez našeho zásahu, vlastní mocnou silou, chápanou v přesahu nad síly člověka, transcendenčně.“ V kontrastu k tomuto konstatování vzápětí Čiháková-Noshiro uvádí svůj nezaměnitelný postřeh, s nímž se plně ztotožňujeme, že „Jindřich Štreit tuto holou podstatu východní filozofie, a možná i našeho dnešního způsobu bytí, tak dobře intuitivně vystihl. Proto jej také neváhám přiřadit k mistrům haiku – přestože tu často promlouvá jen pohled či tváře lidí.“

Díky tomuto objasnění jsem se mohl pustit do psaní veršů, aniž bych se vystavoval riziku, že budu reagovat na něco, co nemůže být výsledkem „motorického dění v poezii“ (Jan Mukařovský), když v poezii dochází ke značnému zkreslení vnější skutečnosti, ale v tomto literárním oboru básník především dbá především na to, aby věta byla vhodným vodičem jeho jednotného motorického dění, aby věty jdoucí za sebou splývaly v jednotný zvukový proud (týž, *O motorickém dění v poezii*, Praha: Odeon, 1985, s. 27 a 35) či, jinak řečeno, „sémantickým gestem“ (týž, *Genetika smyslu v Máchově poezii*, in Jan Mukařovský /ed./, *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha: Fr. Borový, 1938) jako sjednocujícím principem díla, jež nahrazuje dualistický model materiálu (skutečnost zachycená ve fotografii) a formy (v našem případě – arcit' zúženém – třeba některé dálněvýchodní básnické formy). Forma a materiál (někdy se mluví o formě a obsahu díla) se nedají jednoduše odlišit, vzájemně jsou provázané, jak upozorňují strukturalisté.

Výsledek volné básnické inspirace fotografiemi Jindry ze Sovince z knihy *Japonsko – Lidé z Akagi* je možné percipovat nejen v kontextu fotografií, na které intermediálně navazují. A to proto, že k tvůrčímu subjektu promlouvaly svým specifickým výtvarným jazykem, tedy, poněkud přeneseně řečeno, jako *langue*. Avšak také je možná samostatná recepce básní samých o sobě, tedy jako *parole*, kdy výsledkem je Text jako nové Dílo. Tento nový Text může být vnímán bez vztahu k původnímu zdroji, tedy k fotografiím, nebo naopak v tomto kontextu, ale pak záleží na zkušenosti a kompetenci vnímatele. Jako Dílo může být soubor básní vnímán i bez všech vztahů ke Zdroji, tedy konkrétním fotografiím Jindřicha Štreita, na který – jakožto na výtvarný pramen – upozorňuji v tomto autorském úvodu ke sbírce svých básní. Veřejná nebo soukromá prezentace nebo spíše *performance* Díla může i nemusí být doprovázena svým přímým zdrojem, tedy souborem fotografií, protože obě díla jsou na sobě nezávislým systémem znaků. Avšak s ohledem na inspirační zdroj, ke kterému se autorský subjekt vztahuje, je však třeba doporučit, aby tak bylo v reálu učiněno, když bohatší (literární a výtvarná) percepce může znásobit komplexní estetický účinek Díla. (S podobným intermediálním jevem, s jakým má čtenář sbírky *Básně na fotografii z Akagi* dočinění, se můžeme setkat i v hudbě, která v určitých hudebně stylových typech podkresluje a zdůrazňuje význam slova, ať už mluveného, například v melodramu, nebo zpívaného v operě, muzikálu i při zhudebnění poezie a tak podobně. Popsané a analyzované byly rovněž intermediální vztahy mezi výtvarným dílem a hudbou.)

Ať už půjde o jakýkoli výše uvedený způsob prezentace Díla, věříme, že intencionální čtenář projde podobnou cestu, jak jsem prošel já, fascinován fotografiemi Jindry ze Sovince všech těch evidentně přátelských, prostých lidí z Akagi, pracujících, bavících i modlících se rolníků, jejich veselých dětí, ale také náboženský obřad vykonávajících nebo meditujících mnichů z tohoto mikroregionu, a že půjde o obohacující estetický zážitek.

Libor Martinek