



**EVOKACE**

*Jakub Guziur*

**BOB DYLAN  
MEZI OBRAZY**  
Intermediální zkoumání

V O L V O X   G L O B A T O R

*Jakub Guziur*

***BOB DYLAN***

***MEZI OBRAZY***

Intermediální zkoumání

Recenzovali: Prof. PhDr. Josef Jařab, CSc., dr. h. c.  
Doc. PhDr. Miroslav Āerný, Ph.D.

Text © Jakub Guziur, 2016

ISBN 978-80-7511-288-0

ISBN 978-80-7511-289-7 (epub)

ISBN 978-80-7511-290-3 (pdf)



*Jakub Guziur*

**BOB DYLAN**

**MEZI OBRAZY**

Intermediální zkoumání

# Obsah

Úvodem	7
<b>Bob Dylan a ideogram</b>	9
I. Obrazy dění, dění obrazů – Poundův ideogram a jeho analogie	11
II. Dění významu mezi médii – Dylanův ideogram a jeho dynamika	26
<b>Bob Dylan a post-kulturní film</b>	53
<b>Obrazy naslepo – Bob Dylan mezi výtvarníky</b>	67
<b>O přítomnosti a nepřítomnosti tváře – obrazy a identita Boba Dylana</b>	81
<b>Mýtus Boba Dylana roku 2014</b>	99
Poznámka a poděkování	101
Bibliografie	102
Diskografie	112
Filmografie	112
Summary	114

# Úvodem

Dylanovské eseje shromážděné v tomto svazku spojuje problematika obrazu a jeho významovosti. Andrew Kelly v úvodu katalogu k výstavě Dylanových výtvarných prací napsal: „Dylana posuzujeme především jeho hudebním dílem; nevnímáme ho jako umělce v nejširším významu, kterým skutečně je.“<sup>1</sup> Následující texty se proto neomezují pouze na Dylanovy obrazy básnické, věnují se rovněž obrazům filmovým a výtvarným. Zamýšlejí se nejen nad uměleckým obrazem jako základním prvkem Dylanovy poetiky, ale i nad obrazy jeho persony, které představují důležitou součást umělcova díla.

Podobně jako v knížce *Mýtus Boba Dylana*,<sup>2</sup> na niž tyto eseje přímo navazují, i zde má zkoumání Dylanových prací poukázat na některé zákonitosti současné západní kultury. Hodnoty utvářející toto kulturní prostředí jsou natolik odlišné od hodnotového základu tradičního západního chápání kultury, že je nutno používat označení post-kultura.<sup>3</sup> Bez tradičně chápané kultury je ovšem post-kultura stěží myslitelná – svébytně ji zužitkovává.<sup>4</sup> Z tohoto důvodu je v následujících esejích značná pozornost věnována avantgardní estetice, konkrétně estetice angloamerických modernistů, na niž Dylan jakožto ryze post-kulturní umělec svérázně navázal.

---

1 Andrew Kelly: „Mood Swings“, In Bob Dylan: *Mood Swings – Iron Works*, Londýn, Halcyon Gallery, 2013, s. 9. Dále citováno jako „Kelly, Mood“.

2 Viz Jakub Guziur: *Mýtus Boba Dylana*, Praha, 65. pole, 2014.

3 Vycházím z myšlenek významného kritika George Steinera, viz např. George Steiner: *In Bluebeard's Castle – Some Notes Towards the Re-definition of Culture*, Londýn, Faber & Faber, 1974, s. 51–74, srov. Jakub Guziur: *Slepnoucí Apollon, kastrováný Dionysos: Pohledy na kulturu v moderní době*, Praha, Pulchra, 2010, s. 37–46.

4 Srov. např. Hannah Arendtová: *Mezi minulostí a budoucností*, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002, s. 181–183.

## Bob Dylan a ideogram

Z obdivu k avantgardnímu umění, a to nikoli pouze dílu anglo-amerických modernistů, jehož znalost mu na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století zprostředkovali beatnici, se Dylan vyznal mnohokrát, v rozhovoru s americkým kritikem, scénáristou a režisérem Cameronem Crowem, který je součástí komentované kompilace Dylanových písní *Biograph* (1985), prohlásil: „Jako by to na mě čekalo, byl jsem tím ovlivněn stejně silně jako Elvisem Presleym. Pound, Camus, T. S. Eliot, E. E. Cummings, většinou američtí vystěhovalci žijící v Paříži a Tangeru. Burroughs, *Nova Express*, John Rechy, Gary Snyder, Ferlinghetti, *Obrazy zaniklého světa*, novější básníci a folková hudba, jazz, Monk, Coltrane, Sonny a Brownie, Big Bill Broonzy, Charlie Christian... ze všeho ostatního zbyl jenom prach.“<sup>5</sup>

V působivých vzpomínkách na učňovské období v newyorské Greenwich Village, které tvoří rámec jeho vzpomínkové knihy *Kroniky* (*Chronicles*, 2004), Dylan popisuje, jak silně ho zasáhl Brechtův text písně ‚Pirate Jenny‘ (Seeräuber Jenny, 1926)<sup>6</sup>. Uvědomil si, že působivost písně spočívá v jejím ztvárnění, které mu připomínalo avantgardní umění, konkrétně Picassovu *Guernicu*, a začal se tehdy snažit podobné postupy uplatnit v soudobém americkém populárním umění.<sup>7</sup> V souvislosti se svými ranými významnými díly, například ‚Mr. Tambourine Man‘ (Hráč na tamburínu), ‚It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)‘ (Nic se neděje, mami [Jenom krvácím]), ‚A Hard Rain’s A-Gonna Fall‘ (Blíží se prudký déšť), dokonce tvrdí:

---

5 Cit. in. Cameron Crowe: „Liner Notes“, In Bob Dylan: *Biograph*, Columbia, 1985; Sony/Legacy, 2011, s. 3.

6 Viz Bob Dylan: *Kroniky*, Praha, Argo, 2005, s. 253–257, dále citováno jako „Kroniky“; Bob Dylan: *Chronicles*, Londýn, Simon & Schuster, 2004, s. 272–276, dále citováno jako „Chronicles“.

7 Viz *Kroniky*, s. 256–257; *Chronicles*, s. 275–276.

„Kdybych nešel do Divadla de Lys a neslyšel tam Pirátku Jenny, asi bych je nikdy nesložil, protože by mě nenapadlo, že je možné takové písně psát.“<sup>8</sup>

K avantgardnímu umění Dylan nepřistupoval jako vzdělaný a kultivovaný zastánce tradiční kultury, ale jako typický představitel poválečné post-kultury – vždyť zásadní roli při jeho uměleckém zrání kromě Brechtovy písně a básní Artura Rimbauda (1854–1891) sehrál i bluesman Robert Johnson (1911–1938).<sup>9</sup> Na rozdíl od kultury tradiční je post-kultura bezpodstatná, nevyrůstá z kultivace a kulturního uctívání, ochraňování a šíření trvalých hodnot. Je to prostředí všeobjímající, bezrozporné a většinou zcela netečné. Neustálé proměny její podoby jsou dány charakterem jejího momentálního obsahu, jehož součástí se mohou stát (zúžíme-li význam termínu kultura na oblast umění) jakékoli umělecké postoje, metody a hodnoty, pokud jsou ovšem dostatečně smyslově působivé a zároveň vhodně personalizovatelné.<sup>10</sup> Význam Dylanova přínosu americké populární kultuře z určitého pohledu spočívá v tom, že se mu podařilo vypracovat, úspěšně používat a prosadit populární obdobu umělecké metody, která bývá v avantgardním umění označována jako ideogramická. Tuto metodu do kontextu angloamerického avantgardního umění uvedl v první polovině 20. století americký modernistický básník Ezra Pound (1885–1972).

---

8 Kroniky, s. 267; Chronicles, s. 287; upravený překlad Jiřího Popela. Vliv Bertolda Brechta na raného Dylana nebyl pouze konceptuální a formální. Jak upozorňuje Alex Ross, Dylan od něj převzal název své skladby *„The Times They Are A-Changin’* (Časy se mění); viz Alex Ross: *Zbývá jen hluk – Naslouchání dvacátému století*, Praha, Argo – Dokořán, 2011, s. 182; přeložil Petr Kopet. Jde o „song“ ze hry *Kulatolebi a špičatolebi* (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, 1932–1934), který se v překladu Ludvíka Kundery nazývá „Všechno se mění“; Bertold Brecht: *Songy – Chóry – Básně*, Praha, Československý spisovatel, 1978, s. 93.

9 Viz Kroniky, s. 260–267; Chronicles, s. 280–288.

10 Avantgardní umění proto dnes působí důvěrně známým dojmem, často dokonce uklidňujícím; mnohokrát bylo post-kulturou absorbováno.



# I. Obrazy dění, dění obrazů – Poundův ideogram a jeho analogie

Pohyb proniká všemi směry  
jako elektřina z obnaženého drátu.<sup>11</sup>

Ernest Fenollosa – Ezra Pound

Poundovo pojetí ideogramu vychází ze dvou do jisté míry souvisejících zdrojů. První představuje avantgardní básnický směr zvaný imagismus, jehož poetiku Pound, společně s britským filosofem a básníkem T. E. Hulmem (1883–1917), v první polovině druhého desetiletí 20. století utvářel a v řadě vlivných esejů prosazoval.<sup>12</sup> Imagistická poesie se vyznačovala přímostí, s níž zobrazovala daný předmět či téma, výrazovou hospodárností a hudebností verše.<sup>13</sup> Základem Poundova projektu radikální modernistické poesie,<sup>14</sup> která v té době výrazně zaostávala za avantgardním výtvarným uměním i hudbou, je přesvědčení o obrazivé síle jazyka. Imagistickou báseň je proto třeba vnímat jako sled verbálních obrazů, přičemž obraz (image) Pound vymezil jako „to, co v daném časovém okamžiku představuje intelektuální a citový celek“.<sup>15</sup>

---

11 Ernest Fenollosa – Ezra Pound: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition*, ed. Haun Saussy, Jonathan Stalling, Lucas Klein, New York, Fordham UP, 2008, s. 47. Dále citováno jako „Fenollosa-Pound“.

12 Proměnami a souvislostmi Poundovy poetiky jsem se podrobně zabýval v monografiích *Mythus Ezry Pounda* (Olomouc, Periplum, 2004, s. 19–26) a *Příliš těžké lyry* (Brno, Host, 2008, s. 12–43; dále jako „Guziur, Lyry“).

13 Viz Ezra Pound: „A Retrospect“, In *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot, New York, New Directions, 1968, s. 3, 5, 6, 9. Dále citováno jako „Pound, Retrospect, Essays“.

14 Pound se hlásil k Baudelairovu odkazu a za zásadní úkol moderní poesie považoval postížení modernosti. Viz Charles Baudelaire: „Malíř moderního světa“, In *Úvahy o některých současných*, Praha, Odeon, 1968, s. 597–598; srov. Hugo Friedrich: *Struktura moderní lyriky: Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*, Brno, Host, 2005, s. 33–34.

15 Pound, Retrospect, Essays, s. 4.

Za příkladnou imagistickou báseň bývá považováno známé Poundovo dvojverší „Na zastávce metra“ (In a Station of the Metro, 1913):

Zjevení těch tváří v davu;  
Okvětní plátky na vlhké, tmavé větvi.

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough.<sup>16</sup>

Báseň představuje juxtapozici, parataktické spojení dvou svěbytných básnických obrazů; první zachycuje okamžik, kdy se z anonymní hmoty davu v metru vydělí lidské tváře; druhý zobrazuje zčernalou větev, na níž se zachytily okvětní lístky nějaké květiny. Souvislost obou obrazů není v tradičním významu sy-logická; druhý obraz by neměl být považován za metaforickou obdobu prvního, odpor vůči symboličnosti a metaforičnosti Pound vyjádřil jasně: „Přiměřeným symbolem je vždy přirozený předmět.“<sup>17</sup> Uspořádání obrazů ovšem náhodné není; jde o jednoduchou ideogramickou strukturu dvou obrazů, jejichž významotvorný vztah – a takto i význam celé básně – čtenář vědomě či podvědomě na základě svých dispozic a zkušeností dotváří sám. Význam básně není čtenáři předkládán definitivní, měl by vyvstat z „montáže“ konkrétních smyslových vjemů.

Lze se ku příkladu domnívat, že druhý obraz představuje analogické zpodobení citové reakce člověka v situaci představené obrazem prvním. Druhý obraz by měl navodit odpovídající citové nala-

---

16 Ezra Pound: „In a Station of the Metro“, In *Persona: The Shorter Poems*, ed. Lea Baechler – A. Walton Litz, New York, New Directions, 1990, s. 111. Dále citováno jako „Pound, Personæ“. Pracovní překlad pořízený pouze pro potřeby této práce.

17 Pound, *Retrospect, Essays*, s. 5. „Věřím, že patřičný a dokonalý symbol je přirozený předmět, že používat symboly lze pouze tak, aby jejich symbolická funkce nebyla na obtíž, aby význam a básnická kvalita veršů neunikla těm, kteří symbolu jako takovému nerozumějí, pro něž je na příklad jestřáb jestřábem.“ Pound, *Retrospect, Essays*, s. 9.

dění, které je pro dotváření významu básně zásadní. Během četby probíhá neustálá re-konstrukce významu básně, která jako taková představuje rozvrh struktury otevřené nejen významově, ale často i formálně, jak lze doložit na vynalézavé Poundově básni „Papyrus“ (1916):

Jaro ...

Příliš dlouho ...

Gongulo ...

Spring ...

Too long ...

Gongula ...<sup>18</sup>

Pravá část „papyru“ se očividně nedochovala; moderní čtenář je zde veden k důvěrnému rozhovoru, skutečnému setkání, se „starým“ textem. Kdyby se byl původní zápis zachoval, šlo by pravděpodobně o tradiční báseň, takto je ovšem na místě mluvit opět o ideogramické struktuře, přičemž druhý obraz je nutno považovat za nepřítomný – podněcuje zde právě viditelná, významuplná nepřítomnost. Konfrontace s fragmentárností by měla vzbuzovat touhu po celostní zkušenosti. V tomto ohledu lze obě Poundovy básně považovat za zárodečné modely, podněcující vnímání světa jako celistvě smysluplné struktury,<sup>19</sup> což je představa v moderní době uskutečnitelná jen obtížně.

Druhým zdrojem, který Poundovi umožnil ideogramickou metodu hlouběji myšlenkově zakotvit a ambiciózně rozvinout nejen jako metodu estetického vyjádření, ale jako „nástroj k získávání a předávání vědění“,<sup>20</sup> byly úvahy amerického orientalisty Ernesta

---

18 Pound, *Personæ*, s. 115. Pracovní překlad pořízený pouze pro potřeby této práce.

19 Dále viz Guziur, *Lyry*, s. 27–30.

20 Ezra Pound: „The Teacher’s Mission“, In *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot, New York, New Directions, 1968, s. 61.

Fenollosy (1853–1908), jehož písemná pozůstalost mu byla v letech 1913 a 1914 svěřena.<sup>21</sup>

Z tohoto plodného setkání vzešly – v anglofonním kontextu přelomové<sup>22</sup> – překlady čínské poesie a souboru her napsaných tradiční japonskou divadelní formou *nó* a především rozsáhlá esej *Čínský písemný znak jako básnické médium* (The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, 1920), kterou Pound upravil a připravil k vydání.<sup>23</sup> Fenollosovy odvážné myšlenky sehrály ve vývoji Poundova

21 Viz například A. David Moody: *Ezra Pound: Poet, A Portrait of the Man and His Work – Volume I, The Young Genius 1885–1920*, Oxford, Oxford UP, 2007, s. 239–240.

22 T. S. Eliot roku 1928 napsal, že „čínská poesie, jak ji známe dnes, je cosi, co vynalezl Ezra Pound“. T. S. Eliot: „Introduction“, In *Ezra Pound: Selected Poems*, Londýn, Faber and Faber, 1933, s. xvii.

23 Poundovy úpravy Fenollosova textu dnes můžeme zhodnotit v důkladně edičně připraveném kritickém vydání, viz Fenollosa-Pound; v tomto textu je vždy citována Poundova verze Fenollosovy eseje, je totiž pravděpodobné, že Pound Fenollosu v jistých ohledech (snad i záměrně) vykládal mylně, jak jako první naznačila Christine Brooke-Roseová v práci *A ZBC of Ezra Pound* (Londýn, Faber, 1971, s. 111–112). Názory sinologů na Fenollosův text a Poundovy úpravy a srovnáním se současným chápáním čínského znaku se mimo jiné podrobně zabývá Haun Saussy v předmluvě ke zmíněnému kritickému vydání. Viz Haun Saussy: „Fenollosa Compounded: A Discrimination“, In *Fenollosa-Pound*, s. 1–40. Moderní sinologové Fenollosovy a Poundovy myšlenky nikdy příliš neocenovali; například český sinolog Lukáš Zádřapa v knize *Čínské písmo* (s Michaelou Pejčochovou; Praha, Academia, 2009) považuje *Čínský písemný znak jako básnické médium* za „fantastickou literaturu o znacích“ (s. 29). Jazykovědci upozorňují, že ideogramickou povahu má pouhá desetina čínských znaků, většinou těch nejstarších, a vyčítají Fenollosovi a Poundovi, že nevěnovali dostatečnou pozornost zvukové stránce jazyka, která je v případě čínštiny zásadní. Tyto námitky jsou z pohledu moderní jazykovědy zcela oprávněné. Fenollosa i Pound si jich vědomi byli a záměrně je pomíjeli. Čínský písemný znak jako básnické médium lze za součást dějin moderní jazykovědy považovat jen stěží, měl by být spíše chápán jako součást tradice hledání dokonalého jazyka, kterou popisuje například Umberto Eco. Viz Umberto Eco: *Hledání dokonalého jazyka*, Praha, NLN, 2001, s. 144–159. Fenollosa a Pound se nezabývali jazykovým systémem čínštiny, ale básnickým duchem jazykového vyjadřování, jak se ukazuje v čínských znacích; nezajímali se o moderní pravdu vědeckou, ale odvěkou pravdu mytopoetickou, která je podstatnější, trvalejší a důstojnější. O hodnotě a životnosti Poundova pojetí ideogramu, jež Fenollosovy myšlenky podnítily, svědčí ostatně, že se jako estetický princip i kritická metoda uplatňuje už déle než století.

myšlení katalyzační roli; jeho chápání podstaty čínského ideogramu jako „prostředku k přenosu a záznamu myšlenky“<sup>24</sup> podle Pounda zdůrazňuje rozdíl mezi tím, „jak je podstatný čínský způsob myšlení, a tím, jak je nepodstatná či zavádějící značná část myšlení a jazyka evropského“.<sup>25</sup> Výraznou slabinu západního myšlení podle Pounda představují aristotelská logika, která světu ukládá nepřírozané uspořádání, a sklon k abstrakci, chápané jako odhlížení od konkrétního.<sup>26</sup> Čínské ideogramy zpodobující obecnější pojmy ale byly přinejmenším do určité doby<sup>27</sup> založeny na obrazech toho, „co všichni ZNAJÍ“.<sup>28</sup> Čínský ideogram pro „červenou“ vznikl uspořádáním zjednodušených znaků pro růži, třešeň, rez a plameňáka,<sup>29</sup> znaky původně názorně zobrazovaly určité předměty nebo jevy a mnohé z nich si tento charakter uchovaly dodnes,<sup>30</sup> jak Pound dokládá na následujícím příkladu,<sup>31</sup> přejatém z Fenollosovy eseje:

人	člověk
木	strom
日	slunce
東	slunce probleskující větvemi stromů jako při východu slunce nyní znamená východ

---

24 Ezra Pound: *ABC čety*, Brno, Atlantis, 2004, s. 17. Dále citováno jako „Pound, ABC“.

25 Pound, ABC, s. 17.

26 Viz například Pound, ABC, s. 17.

27 Písmo se rozvíjelo k potřebám básníků, učenců, kněží a úředníků, proto se vzdělanci a básníci zajímají zpravidla o jeho počáteční stadia. V přístupném přehledu vývoje čínského písma, který v knize *Říše čínských znaků* (Praha, NLN, 2010, s. 347–360) podává Cecilia Lindqvistová, ovšem nenajdeme nic, co by bylo v rozporu s Fenollosovými a Poundovými představami. Dále citováno jako „Lindqvistová“.

28 Pound, ABC, s. 20.

29 Pound, ABC, s. 19.

30 Fenollosa-Pound, s. 45; srov. Lindqvistová, s. 349.

31 Pound, ABC, s. 19.

Jelikož je obecné tvrzení „platné pouze ve VZTAHU ke známým předmětům nebo faktům“,<sup>32</sup> čínština podle Fenollosy a Pounda musela zůstat jazykem básnickým,<sup>33</sup> a jakožto médium myšlení zabránila, aby se uvažování příliš vzdálilo životu a světu.<sup>34</sup> Daný „význam“ ideogram nepředkládá v určité podobě jako fakt nebo myšlenku,<sup>35</sup> je strukturou pečlivě zvolených konkrétních obrazů, zachycujících děje nebo jevy, které podněcují proces utváření významu. Význam se děje, je vždy osobní a tento proces musí proběhnout ve čtenářově mysli.<sup>36</sup> Fenollosa a Pound zdůrazňovali, že myšlení se – stejně jako cítění – odehrává,<sup>37</sup> statický popis „myšlenky“ nebo „pocitu“ je proto většinou zavádějící. Slovy Henriho Michauxe: „Chudá syntaxe [čín-

---

32 Pound, ABC, s. 23.

33 Pound, ABC, s. 20.

34 Francouzský básník Henri Michaux v eseji o čínských ideogramech píše: „Jakákoli psaná strana, jakýkoli povrch pokrytý znaky se stává čímsi přeplněným a kypícím, plným životů a předmětů, všeho, co lze ve světě nalézt [...], výjevy, které se vydávají úvaze / výjevy všech druhů / výjevy, které zdvořile naznačují význam nebo několik významů, / aby byly odevzdány duchu / [...]; [výjevy] shromážděnými, aby vedly k myšlenkám / nebo se odhalily jako poesie.“ Henri Michaux: *Ideograms in China*, New York, New Directions, 2002, s. 13–17; dále citováno jako „Michaux“. Pound Michauxovu esej znal, na sklonku života dokonce pomýšlel na její překlad do angličtiny. Viz Richard Sieburth: „Signs in Action: Michaux / Pound“, In Michaux, s. 39. Dále citováno jako „Sieburth“. Viz také Guy Davenport: „Ezra Pound 1885–1972, In *The Geography of the Imagination*, New York, Random House, 1992, s. 171.

35 „Ideogram je v jistém ohledu mnohem určitější [...] než nějaká všezahrnující definice.“ Ezra Pound: *Guide to Kulchur*, New York, New Directions, 1970, s. 165–166. Dále citováno jako „Pound, Kulchur“.

36 „Z těchto vět se nesnažím vytvořit monolineární sylogismus, nehodlám na čtenáře ušit tu starou známou boudu, žádného čtenáře nezamýšlím přesvědčovat, že jsem něco dokázal, nebo že po přečtení jednoho mého odstavce bude VĚDĚT něco, co se může DOZVĚDĚT pouze pečlivým zkoumáním jednoho nebo dvou tuctů faktů, které shromáždí a uspořádá.“ Ezra Pound: *Jefferson and/or Mussolini*, New York, Liveright, 1970, s. 28. Dále citováno jako „Pound, Jefferson“. Čtenáři, který by se rád učil myslet, Pound v této knize doporučuje začít četbou Fenollosovy eseje. Viz „Pound, Jefferson“, s. 22.

37 Srovnej například Hugh Kenner: *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press, 1971, s. 225.

štiny] nechává místo pro odhadování, pro tvořivost, vytváří prostor pro poesii. Myšlenka [povstává z] mnoha zdrojů.<sup>38</sup>

Pound v souvislosti s ideogramickou metodou psal o „shromáždění nezbytných součástí myšlenky“,<sup>39</sup> ideogram ovšem nelze chápat jako pouhý shluk představ a jevů, je založen na hybné síle obrazů (imagomotorika) a jako takový vždy zpodobuje a analogicky podněcuje dění. Juxtapozice obrazů v ideogram podle Fenollosy a Pounda „nevytváří třetí věc, ale naznačuje určitý základní vztah mezi nimi“,<sup>40</sup> přičemž takové „vztahy jsou skutečnější a důležitější než věci, které spájí“<sup>41</sup>

Pound v zásadě souhlasil s Fenollosovým chápáním světa jako neustávajícího procesu a s jeho předpokladem, že větnou strukturu všem jazykům vtiskla původně samotná příroda,<sup>42</sup> oslovovalo ho přesvědčení, že „podstatné jméno, izolovaná věc, v přírodě neexistuje“, že je třeba mluvit spíše o „styčných bodech“ nebo „průsečících“<sup>43</sup> dějů. Neexistuje „věc“, statická masa, s níž musí něco pohnout, vše je stupňovaným přenosem energie. Svět JE slovesný. Čínské znaky jakožto „živé obrazové zkratky přírodních procesů“<sup>44</sup> na rozdíl od západních jazyků nevytvářejí pomýlenou představu o světě rozlišováním podstatných jmen a sloves<sup>45</sup>

---

38 Michaux, s. 27.

39 „Tak dobře, nepostupuji podle aristotelské logiky, ale metodou ideogramickou, kdy nejprve shromáždím nezbytné myšlenkové součásti.“ Ezra Pound: „ABC of Economics“, In *Selected Prose 1909–1965*, ed. William Cookson, New York, New Directions, 1973, s. 239. Cituji v ineditním překladu Anny Kareninové.

40 Fenollosa-Pound, s. 47.

41 Fenollosa-Pound, s. 54.

42 Fenollosa-Pound, s. 47. Ve svém životním díle, básnické sekvenci *Cantos* vyjádřil Pound tuto skutečnost přesnou zkratkou: „& z přírody znak“; Ezra Pound: *The Cantos*, New York, New Directions, 1999, s. 695. Významnou analogii přírody a čínského znaku doslova poundovsky vystihl Michaux: „Podobně jako příroda čínština nedochází k vlastním závěrům, nechává se číst.“ Michaux, s. 27.

43 Fenollosa-Pound, s. 46.

44 Fenollosa-Pound, s. 45.

45 „Stejně jako příroda, čínská slova jsou živá a plastická, protože věc a děj ne-

– v ideogramu „oko vidí jednotu podstatného jména a slovesa: věci v pohybu, pohyb ve věcech“.<sup>46</sup> Proto tato metoda, spočívající v „prezentování jedné fasety za druhou“, umožňuje nakonec „proniknout pod mrtvý a znečitlivělý povrch čtenářovy mysli, do její součásti, která vnímá“.<sup>47</sup>

V původní verzi básně „Na zastávce metra“ –

Zjevení	těch tváří	v davu :
Okvětní plátky	na vlhké, tmavé	větvi .

The apparition	of these faces	in the crowd :
Petals	on a wet, black	bough . <sup>48</sup>

– Pound typograficky rozdělil oba verše na tři základní „obrazy“, jakési semantické a rytmické jednotky,<sup>49</sup> což jinak poměrně statickou báseň dynamizuje a vizuálně přibližuje zápisu čínských znaků. Prostřednictvím paratakticky spojených obrazů, oněch „zářivých detailů“,<sup>50</sup> které jsou podobně jako čínský znak utvářeny a vedeny přírodním děním, se lze – v jakémkoli jazyce – dobrat přirozeného základu jeho existence: tvorby.<sup>51</sup> K obecným závěrům ale musí dospět každý sám pečlivým zkoumáním jednotlivin – ideogram je „děšť konkrétních atomů“.<sup>52</sup>

---

jsou formálně odděleny.“ Fenollosa-Pound, s. 50. Srovnej například George Kearns: *The Cantos*, Cambridge, Cambridge UP, 1989, s. 64.

46 Fenollosa-Pound, s. 46.

47 Pound, *Kulchur*, s. 51.

48 Pound, *Personæ*, s. 251. Pracovní překlad pořizovaný pouze pro potřeby této práce.

49 Viz například Sieburth, s. 41.

50 Ezra Pound: „I Gather the Limbs of Osiris“, In *Selected Prose 1909–1965*, ed. William Cookson, New York, New Directions, 1973, s. 21.

51 Henri Michaux se domníval, že „znak, aniž by to požadoval, umožňuje vrátit se k předmětu“. Michaux, s. 21.

52 Pound, *Kulchur*, s. 98.



Tento „přirozený“ estetický a gnozeologický model<sup>53</sup> podle Pounda představuje vhodný prostředek, jímž je možné zacelit ránu, která se v západní mysli bolestivě rozevřela mezi jazykem a přírodou,<sup>54</sup> mezi člověkem a světem. Ideogramická metoda předpokládá, že mezi označujícím a označovaným (stejně jako mezi etikou, estetikou a gnozeologií) panuje osmotický vztah vzájemného prostupování; umožňuje nenásilně a autenticky poznávat svět, který se v řeči sám člověku ukazuje a nechává se uměleckou formou zpodobit.

Pound si byl vědom problémů, které zaměstnávaly vlivné dobové filosofy – Friedricha Nietzsche (1844–1900), Henriho Bergsona (1859–1941), Edmunda Husserla (1859–1938) a další. Nedomníval se, že bychom byli schopni poznat „věc o sobě“, nedůvěřoval tradičnímu evropskému pojetí příčinnosti, domníval se, že vnímáme pouze sled jevů.<sup>55</sup> Pozitivisticky chápaného vědeckého snažení si nevážil; psal-li o vědcích s úctou, podobali se husserlovským fenomenolo-

---

53 Například Cordell D. K. Yee považuje za hlavní téma Fenollosova a Poundova eseje vztah jazyka a poznání. Viz Cordell D. K. Yee: „Discourse on Ideogrammic Method: Epistemology and Pound's Poetics“, In *American Literature*, sv. 59, č. 2, 1987, s. 245. Z významných filosofů Fenollosovu a Poundovu textu věnovali pozornost například Hannah Arendtová (viz *Život ducha*, Praha, Aurora, 2001, s. 120–121) a – příznačně – Jacques Derrida (*Of Grammatology*, Baltimore, John Hopkins UP, 1997, s. 92, 335).

54 Základ „moderní“, tedy „vědecké“, lingvistiky představujete takzvané saussurovské pojetí znaku, podivuhodný předpoklad, že vztah mezi označujícím a označovaným je „arbitrární“, což ovšem nelze uspokojivě dokázat ani vyvrátit. Tento axiom lze považovat za výmluvný doklad výrazné proměny lidského chápání jazyka, který už nejsme schopni používat jako smysl ani považovat za spojnici mezi světem přírodním a světem člověka. Básnický už ve světě nebydlíme, básnictví ostatně za přijetí tohoto předpokladu vůbec není možné; z filologie, tedy „zaujetí smyslem“, se stala lingvistika. Fenollosa a Pound byli přesvědčeni, že „dnešní jazyky jsou chudé a chladné, protože se na nich myšlenkově podílíme stále méně“ (Fenollosa-Pound, s. 55), a varovali před „moderními úzkými užitnými významy, která slovům připisují komerční slovníky“, Fenollosa-Pound, s. 55.

55 Viz Richard Ellman: „Ez and Old Billyum“. In *A Long Riverrun*, New York, Alfred A. Knopf, 1985, s. 23–31.

gům spíše než přírodovědcům.<sup>56</sup> Poundův ideogram představuje ambiciózní model záměrně se vyhýbající abstrakcím, které Nietzsche v raném textu „O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním“ (Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1873) považoval za absolutizované metafory, původně vzešlé z autentické zkušenosti.<sup>57</sup> Vylučování konkrétního a jedinečného, jímž tvoříme pojmy i formy, je strategií, jež lidem dodává pocit jistoty; rozhodli jsme se, že nepoznatelnou změť jevů budeme vnímat antropomorfně jako řád, a na tuto dohodu jsme raději zapomněli.<sup>58</sup> Z područí strnulých konvencionalizovaných metafor, jež považujeme za přiměřené uchopení skutečnosti, bychom se – zde Pound s Nietzsche (a Bergsonem) zcela souhlasí – mohli vymanit obnovením důvěry v přímou zkušenost a její intuitivní ztvárnění v básnické metafoře, která nezastírá svou „nepravdivost“. Ani ta si nemůže nárokovat „obecnost“, je ovšem – jakožto dílo svobodnějších a šťastnějších lidí – důstojnější.<sup>59</sup> Nietzsche se domníval, že člověk vedený intuicí (na rozdíl od člověka v područí pojmů a abstrakcí) „uprostřed kultury nejenže odvrací zlo, nýbrž sklízí též neustálý proud jasu, povzbuzení, vykoupení“.<sup>60</sup> Pound je konkrétnější: básnický obraz, který je jako evokativní ztvárnění konkrétní lidské zkušenosti v souladu s přirozenými (tj. přírodními) prokreativními ději, umožňuje obnovit a případně zachovat autentičtější vztah člověka ke světu.

Řeč – v tom nejširším významu – musí zůstat básnická: tvorbou se znovu ocitáme v blízkosti přírody, již nás pojmy a abstrakce

---

56 Viz Sanford Schwartz: *The Matrix of Modernism – Pound, Eliot and Early Twentieth-Century Thought*, Princeton, Princeton UP, 1985, s. 67. Dále citováno jako „Schwartz“.

57 Viz Friedrich Nietzsche: *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*, Praha, OIKOYMENH, 2010, například s. 14. Přeložila Věra Koubová. Dále citováno jako „Nietzsche“. Na souvislosti mezi Nietzscheovým textem a Poundovými názory mě upozornil Ivan Dubský.

58 Viz Nietzsche, s. 14–17.

59 Viz Nietzsche, s. 24–26.

60 Nietzsche, s. 26.