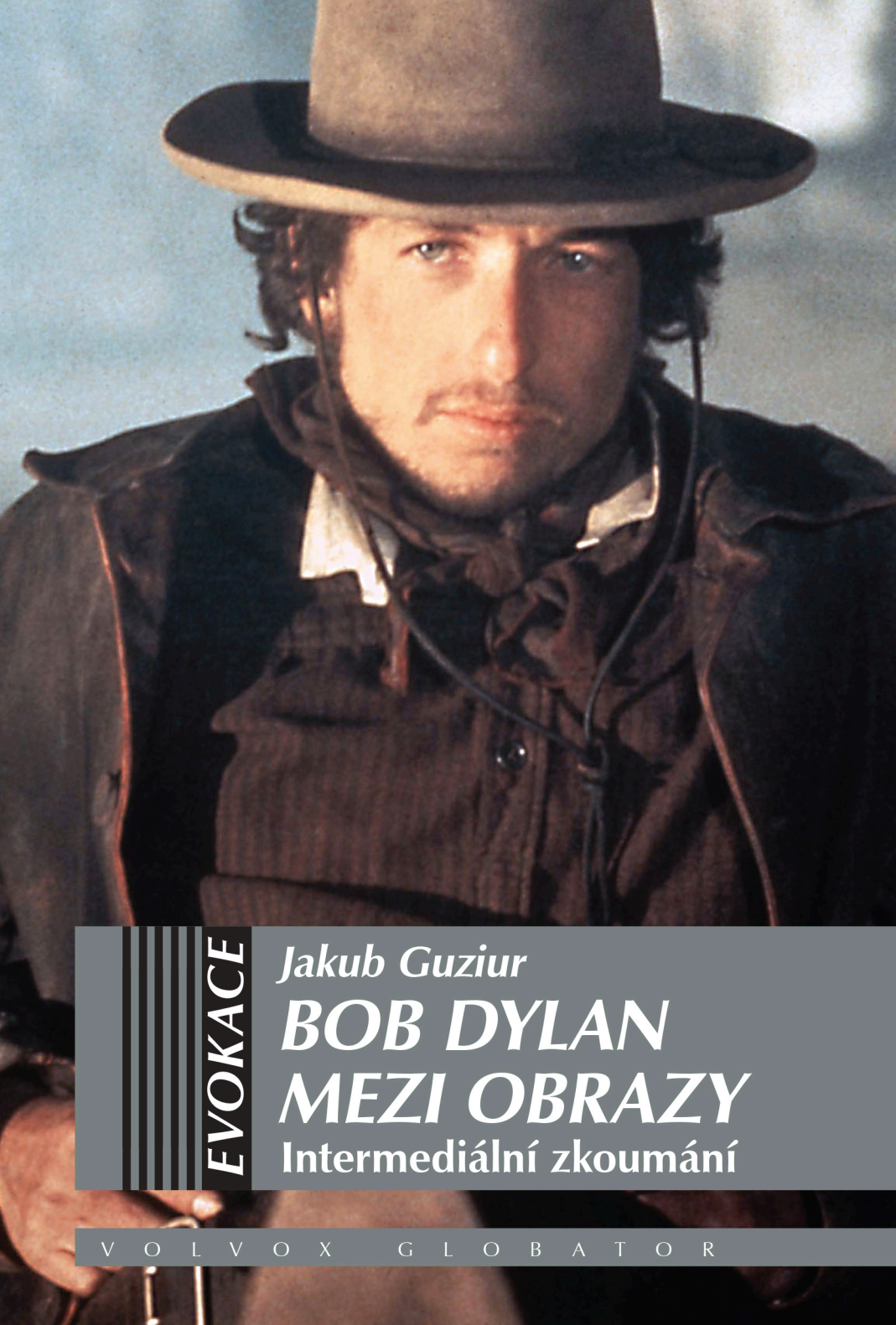

EVOKACE

Jakub Guziur

BOB DYLAN MEZI OBRAZY

Intermediální zkoumání

VOLVOX GLOBATOR

Jakub Guziur

BOB DYLAN MEZI OBRAZY

Intermediální zkoumání

Recenzovali: Prof. PhDr. Josef Jařab, CSc., dr. h. c.
Doc. PhDr. Miroslav Černý, 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

Bob Dylan a ideogram 9
I. Obrazy dění, dění obrazů – Poundův ideogram a jeho analogie 11
II. Dění významu mezi médii – Dylanův ideogram a jeho dynamika 26

Bob Dylan a post-kulturní film 53

Obrazy naslepo – Bob Dylan mezi výtvarníky 67

O přítomnosti a nepřítomnosti tváře – obrazy a identita Boba Dylana 81

Mýtus Boba Dylana roku 2014 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."[1] 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*,[2] 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.[3] Bez tradičně chápané kultury je ovšem post-kultura stěží myslitelná – svébytně ji zužitkovává.[4] 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, kastrovaný 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.“[5]

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)[6]. 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.[7] 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.“[8]

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).[9] Na rozdíl od kultury tradiční je post-kultura bezpodstatná, nevyrůstá z kultivace a kultického 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.[10] 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 *Kulatolebí a špičatolebí* (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.[11]
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.[12] Imagistická poesie se vyznačovala přímostí, s níž zobrazovala daný předmět či téma, výrazovou hospodárností a hudebností verše.[13] Základem Poundova projektu radikální modernistické poesie,[14] 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".[15]

---

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 postižení modernosti. Viz Charles Baudelaire: „Malíř moderního světa", In *Úvahy o některých současnících*, 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.[16]

Báseň představuje juxtapozici, parataktické spojení dvou svébytných 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.“[17] 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 *Personæ: 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 …[18]

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,[19] 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",[20] 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.