

Básnická kompozice Garyho Snydera *Hory a řeky bez konce* jako literární krajinomalba: tvůrčí postupy, zdroje a inspirace

~ Vít Erban ~

*„Víš, co udělám? Napíšu dlouhou báseň, která se bude jmenovat *Řeky a hory bez konce* a budu ji psát dál a dál na svitek, co se bude pořád rozvíjet [...], rozumíš, třeba jako jedna z těch čínských maleb na hedvábí, na který jsou vidět dvě malé postavy mužů putujících nekonečnou krajinou se zkroucenými stromy a horami, který jsou tak vysoký, že splývají s mlhou v horní části toho hedvábného prázdna. Budu to psát tři tisíce let a bude to nadupaný informacema o zachování půdy, Správě Tennessee Valley, astronomii, geologii, cestách Süan-canga, teorii čínských malby, znovuzalesňování, ekologii oceánu a potravních řetězcích.“*

„Tak se do toho dej, bráško.“

Touto rozmluvou z května roku 1956 zachycuje Jack Kerouac ve svém polofiktivním románu *Dharmoví tuláci* genezi jednoho z významných počínů současné americké literatury. Básníkem, jehož slova tu dokládají silné vzplanutí inspirace, je románové alter ego Kerouacova mladšího, ale cílevědomějšího přítele Garyho Snydera (*1930),¹⁹⁵ a dílem, o němž se tu hovoří, je básnické pásmo *Hory a řeky bez konce*, jež Snyder psal (a po částech časopisecky publikoval) v průběhu čtyřiceti let a vydal v definitivním, knižním tvaru v roce 1996. Jak sám název napovídá, tento Snyderův magnum opus je skutečně nekonečný až

195 Později musel Gary Snyder do omrzení opakovat, že tento „Japhy Ryder“ není on sám, že Kerouacovi *Dharmoví tuláci* jsou románem, nikoli biografií, a že vše, co se v něm zdá souviset s jeho životem, je podáno s velkou dávkou licence a zcela mimo kontext. Ke skutečné genezi nápadu vytvořit dílo *Hory a řeky bez konce* a k postupnému třibení jeho koncepce viz SNYDER 2007, s. 168–172, podrobněji HUNT 2004, s. 8–27.

monumentální, avšak nikoli rozsahem, ale především koncepčně a tematicky – *Hory a řeky bez konce* jsou pozoruhodnou skladbou nejrůznějších zdrojů, narážek, citací, zkušeností a poznatků, jež jsou tu přetaveny do velice mnohovrstevnaté, ale formálně i tematicky soudržné kompozice, která bývá ve své propracovanosti přirovnávána k jiným koncepčně rozmáchlým milníkům moderní literatury, zejména k Eliotově básnické skladbě *The Waste Land* nebo k Poundově rozsáhlé básni *Cantos* (viz STEUDING 1976, s. 39–44, 70–75; HUNT 2004, s. 272). Pro otázku reprezentace/vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění je toto dílo zajímavé nejen tím, že v něm dochází k záměrné transpozici výtvarných a dramatických prostředků do podoby literární, ale také proto, že jeho nejvlastnějším tématem je krajina a prostor, a to ve svých nejrůznějších úrovních a aspektech; přesněji řečeno, *Hory a řeky bez konce* nejsou ani tak „psaním o krajině“, jako spíše specifickým literárním útvarem, který se pokouší krajinu a prostor nechat přímo vyvstávat, vytvářet a evokovat. Vzniká tu krajina v odlišném a mnohem širším významu, než jak tento pojem běžně chápeme a používáme – krajina neoddělená a neoddělitelná od vnímajícího subjektu, krajina zakoušející a reflektující sebe sama, „krajina myslí“, jež překračuje dualitu subjektu a objektu (vnímajícího a vnímaného), a tak se zcela vymyká epistemologickým základům západního myšlení. Podívejme se podrobně na zdroje, prostředky a inspirace tohoto tvůrčího postupu, jež vycházejí v zásadě ze čtyř oblastí – z tradiční čínské krajinomalby, japonského rituálního divadla **nó**, angloamerického imagismu první třetiny 20. století a původních technik a postupů archaické ústní slovesnosti. Sledujme, jak se tyto zdánlivě různorodé skladební prvky pozoruhodně setkávají, vzájemně umocňují a uspořádávají do specificky strukturovaného a rytmiзованého krajinného časoprostoru.

Duchovní zdroje a vývoj čínské krajinomalby

K tradiční čínské krajinomalbě odkazují *Hory a řeky bez konce* už samotným názvem. Malířský žánr, který se v Číně nazýval termínem **šan-šuej chua** (doslova „obrazy hor a řek“ či „obrazy hor a vod“), se zobrazením vzájemné interakce pevných forem (země, skal, vegetace) s fluidními (říčkami, mořem, mlžným oparem) pokoušel „na dvourozměrné ploše zachytit nekonečně proměnlivý svět přírodních jevů v jeho celistvosti. Zobrazené krajiny jsou proto určeny k soustředěnému prohlížení a divák jimi prochází, jako by se

toulal skutečnou krajinou“ (PEJČOCHOVÁ 2006, s. 75). Takováto vizuální procházka ovšem nemá v čínském kontextu pouze estetický rozměr, ale také rozměr kosmický a duchovní, protože oba protikladné a zároveň se doplňující a prostupující principy **šan** a **šuej** (hory a vody) jsou současně vyjádřením dvou základních ontologických principů **jin** a **jang**, jejichž věčné střetávání a vzájemná transformace je základem veškerého dění. Tak, jako pevný, tvůrčí, světlý a teplý princip **jang** v sobě obsahuje princip opačný – měkký, přijímající, temný a chladný **jin** (a princip **jin** zahrnuje opačný princip **jang**), tak i krajinný prvek **šan** (hory) jako zhmotnění **jangového** principu v sobě zahrnuje složku **šuej** (vodu) v její základní **jinové** podstatě a naopak (srov. HUNT 2004, s. 29).¹⁹⁶ Neboli v čínském vnímání je horstvo současně vodou a voda horstvem – oba základní krajinné prvky se vzájemným střetáváním modelují a ustavují; bez hor by voda netekla a bez vody by hory nestály. Krajina je tak v čínském kontextu modelem vesmíru, který zve nejen k procházce, ale též k rozjímání a meditaci.

Duchovní rozměr krajiny má v čínském vnímání velmi dlouhou tradici dalece předcházející vznik krajinomalby jako svébytného malířského žánru. Už v nejstarších taoistických textech nacházíme četná přírodní podobenství, ale i u konfuciánských myslitelů tvoří přírodní svět jakýsi podklad, matici či vzor osobní kultivace. Ještě před taoistické a konfuciánské vlivy však spadá animistické uctívání hor a obětování jejich bytostem, které se stalo součástí státního kultu a ceremoniálního kalendáře čínských císařů. Jiné zjevně archaické zdroje čínského zájmu o krajinu souvisejí s „magicko-rituální potřebou replikovat skutečný svět vytvořením jeho co možná nejúplnějšího modelu“ (KESNER 1996, s. 66). Už v závěru dynastie Čou (3. stol. př. n. l.) se v pohřebním rituálu ujímá představa (patrná zejména ve vybavení hrobky Prvního císaře, ale i v následujících staletích), že mrtvému má být poskytnuta co nejpresnější kopie reálného světa, neboli že sama hrobka má být kompletním obrazem univerza, aby duše zemřelého mohla navěky žít. Tento ideál se odráží i v palácových zahradách následujících císařů, které sloužily nejen

196 Tato symbolická korespondence je rozpracována i v buddhistickém kontextu, kde jsou hory vnímány jako reprezentace bódhisattvy transcendentální moudrosti **Maňdžuśrího**, řeky (vody) jako reprezentace bódhisattvy všezahrnujícího soucitu **Avalókitéśvary** či jeho ženské emanace **Táry** (srov. HUNT 2004, s. 29).

k odpočinku a zábavám, ale též k rituálním honům a jiným symbolicko-rituálním aktivitám, neboť císař jako držitel mandátu Nebe potřeboval ke správě své říše její co nejúplnější model. K těmto filosofickým a rituálně-magickým zdrojům čínského zájmu o krajinu přistoupil na přelomu letopočtu, zejména v dynastii Chan, a později pod vlivem religiózního taoismu a období politické a sociální nestability na počátku 4. století, ideál poustevnictví a odchodu do ústraní – tichého, osamělého prodlévání v přírodě pro nabytí moudrosti či inspirace. V té době se objevují první literární díla popisující a opěvující krásy krajiny. Prvotní, animismem podložený respekt k přírodě se tak proměňuje v estetický cit (srov. s. 64). Odtud byl už jen krůček ke zrodu krajinomalby, k níž čínské malířství dozrávalo pomalu, ale jakmile tento krok učinilo, nastal velmi rychlý, až překotný rozvoj.

Čínská krajinomalba se od figurální malby začíná osamostatňovat zhruba za dvě a půl století vlády dynastie Tchang, tedy ve 2. polovině 9. století. Oproti evropskému malířství, kde emancipace žánru krajinomalby byl dlouhý a postupný proces trvající skoro tisíc let, byl v Číně vývoj krajinomalby po jejím vzniku tak rychlý, že už v 10. století, v období dynastie Sung, přebírá malířský žánr **šan-šuej** vedoucí postavení¹⁹⁷ a mezi polovinou 10. století a koncem 11. století dospívá do své vrcholné fáze tradičně označované jako monumentální severosungská krajinomalba (srov. WANG 2008, s. 134). Ta před divákem rozvíjí „grandiózní, titánskou vizi přírody, která nemá v čínském ani evropském umění obdoby: horské masívy se vypínají do nebetyčných výšek, prorvané strmými roklemi a údolími, z nichž prýští vodopády a rozlévají se do koryt řek – v těchto obrazech dosáhla čínská krajinomalba nikdy nepřekonaného stupně deskriptivního realismu“ (KESNER 1996, s. 70).

Pozdější vývoj od 12. století, za dynastie Jižních Sungů, směřoval od této kosmické monumentality ke znázornění menšího krajinného měřítka, k niternosti a intimitě lidského prožitku vybraných krajinných zákoutí. Začíná se uplatňovat rohová dispozice, kdy je krajina jakoby pozorována a reflektová-

197 Privilegované postavení krajinomalby v této době je dáno tím, že zatímco figurální malba je vhodná k vyjádření narativního či výchovného obsahu a detaily žánru květin a ptáků nejsou než výsekem světa, „pouze krajinomalba je celostním žánrem směřujícím k zachycení světa v jeho úplnosti“ (WANG 2008, s. 135).

na vnímajícím subjektem a všeobecně se buduje z menšího počtu tahů. Významným kompozičním prvkem se stává „světlo, respektive ‚vibrující‘ prázdná plocha“ (HÁNOVÁ 2009, s. 24), která je tak ponechána divákově představivosti a filosoficko-náboženským konotacím; v nich se uplatňuje zejména **Tao** jako vize věčně plodícího a přitom nezplozeného prvopočátku veškerenstva – „věčného, stálého, všudypřítomného, avšak přitom nezaregistrovatelného potenciálu tvoření“ (ANDO 2009, s. 35), ale také s tímto tradičním čínským pojmem rezonující buddhistický koncept prázdnoty (**šúnjatá**). Jihosungská krajinomalba měla ve svém příklonu k subjektivitě klíčový vliv na krajinomalbu japonskou (viz např. HÁNOVÁ 2009, s. 17–24) a také pro Západ se později stala nejcharakterističtějším projevem čínské krajinomalby vůbec. Právě toto prolnutí vnímaného a vnímajícího, odklon od krajiny jako předmětu popisu směrem ke krajině jako předmětu prožitku, je, jak ještě uvidíme, klíčovým výrazovým prostředkem Snyderovy literární kompozice.

V období vlády dynastie Jüan (od 2. poloviny 13. století) probíhá další odklon od realističnosti k čím dál tím vyhraněnější subjektivitě. „Sungští tvůrci kladli důraz na to, aby malířova ruka pokud možno realisticky znázornila to, co oko zachytí jako vizuální vjem. Jüanští malíři v tomto vzorci vyměnili ‚oko‘ za ‚srdce/mysl‘ a šlo jim především o duchovní splynutí se zobrazovaným námětem“ (WANG 2008, s. 170). Tento posun od objektivního popisu k sebeexpresi, který se dokonil ve 14. století, byl spojen se vznikem a etablováním společenské třídy učenců/literátů, kteří vytvořili krajinářský styl výrazně obohacený o kaligrafickou složku. Zejména „v pozdně jüanském malířství ‚byly obrazy spíše psány než malovány‘ [...] Nápadným výrazem této nové orientace literátského malířství je vzrůstající kontaminace obrazu slovem – poezie, kaligrafie a malba [...] vytvářejí jednotný vizuální jazyk, který společně utváří symbolický význam díla“ (KESNER 1996, s. 74). Malířský svitek se tak stává komplexním a multimediálním uměleckým dílem, ve kterém literatura, kaligrafie a malba představují zcela rovnocenné složky (srov. HSÜ 2007, s. 47). Jejich společným médiem je tuš a štětec, jehož tahy a údery jsou základními výrazovými prostředky. „Literátská třída tak mezi 12. a 14. stoletím završila dlouhý proces, v jehož průběhu se krajinomalba vyvinula od jednoho z mnoha malířských žánrů přes autonomní výtvarný výraz v privilegovanou, uctívanou a mytizovanou kulturní instituci“ (KESNER 1996,

s. 74). Tato jüanská fáze vývoje čínské krajinomalby zanechala ve Snyderově skladbě nesmazatelný otisk v jisté metatextovosti – ať už ve formě nepřímých odkazů k jiným uměleckým dílům, autorům či motivům nebo v zakomponování přímých výpůjček, citací a parafrází.

Není bez zajímavosti, že tento odklon od realističnosti směrem ke kulturnímu ideálu v průběhu dynastie Jüan souvisel i s pokračujícím odlesňováním Číny, a tedy i s tím, že příroda byla pro literáty žijící ve městech čím dál tím hůře dostupná – mnozí z nich si vzhledem ke svým společenským závazkům a konfuciánské etiketě nemohli trvalý odchod do ústraní dovolit, a někteří tak dokonce malovali krajiny, které nikdy nespatřili (srov. HUNT 2004, s. 30).

Za zmínku stojí též proměna malířského materiálu, která významně ovlivnila charakter a téma krajinomalby. Zatímco za dynastie Sung (především Severních Sungů) bylo malířským podkladem krajinomalby spíše hedvábí a papír se používal ojediněle, v dynastii Jüan získává papír na oblibě, což souvisí s tím, že na hedvábí se malovalo tuší s velkým obsahem vody, zatímco na papír se dalo malovat „suchým“ štětcem. Tím se proměnily i zobrazované krajiny. Přes komplementaritu principů **šan** a **šuej** (hor a vody) a trvajících důrazu na jejich vzájemné prostupování lze říct, že vlivem malířské techniky bylo pro sungské malíře ohniskem krajiny spíše horstvo (zobrazované vlhkými tahy), zatímco u malířů dynastie Jüan se důraz přesouvá na vodu, která tak získává mnohem významnější postavení. V mnohých obrazech této doby se setkáváme s rozsáhlými vodními plochami rozprostřenými právě suchým štětcem (srov. HSŮ 2007, s. 53). Je pozoruhodné, že změna v důrazu na jednu z krajinných složek byla nejen vývojovou fází čínské krajinomalby, ale stala se také významným zlomem v postupném tříbení Snyderova literárního projektu – na přelomu 70. a 80. let Snyder zejména pod dojmem studia *Sútry hor a vod* japonského zenového mistra Dógena (viz DÓGEN 1995) doslova sestupuje z hor do nížin a začíná věnovat značnou pozornost dynamice vodních toků (srov. SNYDER 2007, s. 171; HUNT 2004, s. 34–35). Tím se vertikální složka jeho kompozice začíná obohacovat o složku horizontální.

Tyto dva styly, tedy severosungská, spíše horská monumentální krajinomalba usilující o „názornění skutečné podoby věcí“ (**sie š**) a jüanská, jakoby měkce

vodní snaha o „zachycení duchovní podstaty zobrazovaného“ (**sie i**), se staly trvalým základem a nedostižným vzorem malířů dynastií Ming a Čching, tedy od 2. poloviny 14. století až do počátku 20. století (srov. WANG 2008, s. 170). Za dynastie Ming se poměr malby a kaligrafie (literatury) dále posouvá ve prospěch slova – krajinomalby jsou následujícími sběrateli kaligraficky komentovány a *v jistém smyslu obraz není dokončen, pokud k němu nejsou v průběhu několika staletí přidány doprovodné básně* (SNYDER 2007, s. 173). Spolu s tím sílí i literární inspirace krajinomalby – „v dřívějších dobách existovala nejprve malba a od ní se dalo přejít k literárnímu dílu a kaligrafii. Za dynastie Ming často bylo prvotní literární dílo, od něj se odvíjela kaligrafie a od ní teprve malba“ (HSÜ 2007, s. 58). V dynastii Čching, která představuje závěrečnou etapu vývoje, se krajinomalby ujmají v zásadě dvě hlavní skupiny tvůrců – jedni usilují o co nejvěrnější napodobování mistrů minulosti, druzí se bouří proti zavedeným pravidlům a klišé a jejich tvorba je již výrazně originální a experimentální (srov. HSÜ 2007, s. 61). Jeden z malířů této skupiny individualistů, slavný malíř Š'-tchao, například ve svém spise píše: *Minulost je prostředkem poznání, vývoj znamená vědět o tomto prostředku, ale nestát se jím. [...] Příroda mě obdařila jakýmsi nadáním a já nemám v minulosti učitele, kterého bych nezačal ihned měnit* (SHITAO 2007, s. 29–30). Zejména díky těmto malířům zůstává žánr krajinomalby svým „zaujetím pro makrokosmický i mikrokosmický rámec lidské existence“ (KESNER 1996, s. 99) živou součástí čínského malířství dodnes (viz např. PEJČOCHOVÁ 2008).

Kompozice, struktura a význam čínské krajinomalby

Pojďme se nyní po přehledu původu a základních vývojových momentů čínské krajinomalby, jež mají své zajímavé paralely v postupné genezi Snyderova díla, podívat na její základní strukturální a kompoziční rysy, protože právě v jejich transpozici do literární podoby spočívá experimentální jedinečnost Snyderova počínu.

Nejobecněji lze vyjádřit, že čínská krajinomalba je charakteristická univerzalistickým, celostním pohledem a vše prostupující dynamikou – příroda je tu vnímána jako setrvalý a přitom rytmický proud proměn, ve kterém každý jev vyvstává, setrvává a zaniká nikoliv sám o sobě a ze své jedinečné podstaty, ale prostřednictvím ostatních jevů v jediné a nedělitelné, všezahrnující

prázdnostě, která je současně absolutní, totální plností. Ve výtvarné řeči je toto ontologické paradigma vyjádřeno zejména v panoramatické kompozici podélného svitku, který je spolu s vertikálním svitkem závěsným a listem z alba nejběžnějším typem adjustace čínských obrazů (srov. WANG 2008, s. 98). Právě panoramatická kompozice umožnila čínské krajinomalbě propojit makrocelek s mikrodetailem, popředí s pozadím (záměr na detail se širším kontextem) a především „rozhýbat“, animovat přírodní tvary a útvary, které plynule přecházejí v jakémsi tušeném rytmu napříč celým obrazem. Jednotlivé, zdánlivě dílčí výjevy se tu neustále transformují ve (zdánlivě) jiné, vznikají a zase zanikají (tu a tam se kamsi zanoří a zase vynoří), a v tomto rytmu proměn má člověk a jeho každodenní živobytí své přirozené, ale velmi omezené místo, což je vyjádřeno nápadnou podřízeností častých antropogenních motivů (jako jsou postavy, cesty, mosty, vesničky, ohrady a domky) celkovému krajinnému až kosmickému rámcu.

Formát podélného svitku též umožnil specifickou formu vnímání obrazu, který se původně neprohlížel v celku, nýbrž zprava doleva, kdy se levá část svitku postupně rozvíjela a pravá nechávala současně zavíjet. Horizontální svitek se tedy (ovšem podobně jako svitek vertikální či list z alba) „nevyvěšoval na stěnu a neukazoval se celý najednou. To jen v novodobých výstavách se na něm dopouštíme tohoto násilí. Býval pečlivě uschován, zabalen v brokátových přebalech a vložen do krabice, dělané na míru. Vyjímал se jen příležitostně, tak jako příležitostně vyjímáme knihu básní nebo oblíbenou desku, buď podle nálady majitele, nebo podle povahy hostů. [...] Nutná neveřejnost, soukromý charakter, podmíněný částečně tímto formátem, vedl pak celé čínské malířství k principu intimity a tím i k nutnosti vždycky znovu navazovat vnitřní vztah mezi divákem a dílem. Jak víme ze zkušenosti, obraz visící na naší zdi anebo zdobící veřejnou budovu k tomuto obnovovanému navazování vnitřního vztahu většinou diváka nevede“ (HÁJEK 1966, s. 8).

Forma podélného, postupně rozvíjeného svitku tak uvedla do čínského malířství zcela specifický a jedinečný moment časového postupu, díky němuž se divák prochází zobrazenou krajinou, která se před ním rozvíjí a rozprostírá jako při skutečném putování (**obr. 22–26**). Tím, že umožnila „aditivní řazení scén do narativních souvislostí, vynutila si pohyblivé ohnisko, zcela

cizí západnímu pojetí obrazu“ (tamtéž). Jedná se o tzv. „nedůslednou“ či lépe řečeno „rozptýlenou perspektivu“, která malíři umožňuje umístit na plochu obrazu takový rozsah scénérie, který bychom za běžných okolností nebyli schopni obsáhnout. Malíř nezobrazuje krajinu z jednoho jediného stanoviště, nýbrž svůj úhel pohledu mění a střídá, což divákovi umožňuje vnímat scénérii podstatně komplexněji a úplněji, než by bylo možné okem stojícího pozorovatele nebo čočkou fotoaparátu (srov. WANG 2008, s. 18–21). Malíř diváka vtahuje do obrazu, pobízí jej k vizuálnímu pohybu a nastoluje tak zážitek cesty. Zcela stejného efektu, avšak docíleného specifickými literárními prostředky, dosahuje ve své skladbě i Snyder.

Jak už jsme viděli, ve vývoji čínské krajinomalby se poměr „reality“ a „fikce“ postupně posouval od snahy po objektivitu a věrnosti severosungských maleb k čím dále silnější subjektivitě a niternosti maleb jüanských. Nicméně, jak už vyplývá ze samotného horizontálního formátu a rozptýlené perspektivy, čínská krajinomalba se nikdy nesnažila zachytit zobrazovanou scénérii fotograficky, „protože pravdivou podstatu předmětu či jevu není možné dosáhnout pouhým napodobováním vnější vizuální formy, neboť ta se neustále mění. K dosažení pravdivé podstaty je proto nutné upozorovat a obrazově vystihnout hlavně vnitřní energii zobrazovaného objektu či jevu“ (HÁNOVÁ 2009, s. 22). Později se v teoretických úvahách o literatuře a malířství ve staré Číně ustálil pojem „prostor umělecké imaginace“ (WANG 2008, s. 17, 23–26). Požadavek zdařilého vytvoření „prostoru umělecké imaginace“ spočíval v tom, že „scénérie, kterou malíř vidí, v něm vyvolává určité duchovní rozpoložení, a tvůrce následně přenese těžko definovatelný stav své mysli do obrazu“ (s. 17). Neboli k tomu, aby se reálný, fyzický svět mohl stát pro tvůrce pramenem inspirace, bylo nejprve zapotřebí, aby si umělec ve svém nitru vytvořil rozjímáním, meditací či četbou poezie svůj vlastní vnitřní svět. Teprve když byl tento dostatečně vyzrálý, mohl vést srdce i ruku tvůrce k mistrnému vyjádření duchovního obsahu zobrazovaného, kdy se vnitřní a vnější svět prolnuly do celkově mimořádného účinku. Jak vyjádřil pozdější vynikající malíř a teoretik Š'-tchao, *krajina to byla, jež mne pověřila, abych za ni promluvil, a je to ona, jež ze mne nyní vyvěrá. [...] Takto podává krajina, a v ní všechny věci i tvorové, svého ducha člověku. A proto vládne člověk onou vytríbeností a živým pohybem, neboť bez nich by pod jeho v tuši namočeném štětcí nevyrostlo*

to, co je zde obsaženo toliko v zárodku, ani to, co je zde už v plné síle vzrostlé [...]; a člověk by nevyslovil v každé z těch věcí celou svou duši ani to, čím je jeho duch plný (SHITAO 2007, s. 64, 43). Tato slova charakterizují nejen základní metodu čínské krajinomalby, ale lze je považovat i za přesné vystižení Snyderova literárního záměru. Jeho *Hory a řeky bez konce* vytvářejí krajinu právě v takto vymezeném „prostoru umělecké imaginace“.

Můžeme tedy shrnout, že čínské krajinomalby, stejně jako Snyderova literární kompozice, nezachycují pouze krajiny vnější, fyzické, nýbrž jsou též zobrazením krajin vnitřních či mentálních – kromě toho, že znázorňují svět jevů v jeho rytmickém plynutí, vyjadřují současně proud myslí v jejich rozmanitých stavech a úrovních vědomí. V tomto smyslu lze čínskou krajinomalbu nahlížet a vnímat jako svého druhu meditační pomůcku či prostředek introspekce. *Zatímco buddhistická tradice severní Indie a Tibetu vytvořila mandalu – malovaná nebo kreslená schémata stavů vědomí a řetězců příčin a následků, své vizuální učební pomůcky, čínská čchanová tradice (zvláště v éře Jižních Sungů) vytvořila něco podobného [...] ve svých obrazech krajiny. Budeme-li na svitek pohlížet jako na čínskou variantu mandaly, pak všechny předměty na něm zobrazené jsou našimi malými já, a útesy, stromy, vodopády a oblaka jsou našimi proměnami a stavy* (SNYDER 1999, s. 118–119). Byť se tento přírůstek může z kunsthistorického hlediska jevit jako příliš odvážný, ve skutečnosti je zcela v souladu s taoistickou, bohatě propracovanou analogií makrokosmu a mikrokosmu, tedy vesmírného a lidského měřítka (srov. ANDO 2009, s. 35–45). Právě tak i Snyderova literární krajinomalba po vzoru krajinomalby čínské v posledku překračuje západní dualismus objektu a subjektu („reality“ a „fikce“) a je výrazem meditativní zkušenosti tvůrce; spolu s tím je i podkladem pro navození téže zkušenosti u čtenáře/diváka.

Struktura a kompozice Snyderovy básnické skladby

Obrátme nyní pozornost ke Snyderově pokusu převést výtvarný výraz čínské krajinomalby ve výraz básnický, a vytvořit tak obdobně komplexní krajinomalbu literární. Je příznačné, že už své první setkání s tradiční čínskou krajinomalbou zakusil Snyder přesně v intencích prolnutí a zvrstvení výše zmíněných principů **sie š** („znázornění skutečné podoby věci“) a **sie i** („zachycení duchovní podstaty zobrazovaného“): *Kaskádové i Olym-*

*pijské pohoří Washingtonu jsou deštivé, rozeklané, hustě zalesněné hory, po většinu roku zahalené v mracích a mlze. Když mi bylo devět nebo deset, vzali mě do Seattle Art Museum a čínské krajinomalby mě uchvátily víc než cokoli předtím a možná i potom. Zprv jsem viděl, že vypadají jako skutečné hory a hory tolik blízké mému srdci; zadržel jsem dech, že jsou to odlišné hory jiného místa a přitom stejně pravdivé; a zatřetí, že jsou to hory ducha a že tyto malby pronikají do jiné reality, která je a současně není stejnou realitou jako ‚tyhle hory‘ (cit. podle HUNT 2004, s. 28 překlad všech zdrojů uvedených v angličtině VE). Je tedy zřejmé, že smysl a cit pro krajinu v tradičním čínském pojetí provázel Snydera už od chlapeckých let a že *Hory a řeky bez konce*, dokončené v jeho šestašedesáti letech, mají hluboké inspirační kořeny a jsou výsledkem celoživotního osobního i tvůrčího zrání. Jaké výrazové prostředky a postupy tedy Snyder ve svém literárním experimentu používá k vystižení oné univerzality a dynamiky, tolik typických pro čínskou krajinomalbu? Jakým způsobem překračuje dualitu vnímajícího a vnímaného, a dosahuje tak „prostoru umělecké imaginace“?*

Panoramatický a celostní, univerzální záběr svitku jsou u Snydera vystiženy především specifickou kompozicí celé sbírky, která se pokouší převést zážitky postupně se rozvíjející krajiny do literární podoby. Viděli jsme už, že svitky se původně neprohližely v celku, nýbrž zprava doleva. Podobně i Snyderovo literární dílo nás provází po rozmanitých krajinách fyzické, duševní i duchovní zkušenosti tak, že se nové řádky rozvíjejí v naší mysli spolu s tím, jak se řádky právě přečtené zavíjejí do naší paměti. Neboli *Hory a řeky bez konce* nejsou ani tak básnickou sbírkou, jako spíše komponovaným literárním pásmem, kompozicí či skladbou, v níž jednotlivé básně na sebe volně navazují, vzájemně se rozvíjejí, a evokují tak dojem spletné cesty. Básně zde mají úlohu zastavení, výhledů či průhledů, které se postupně, jako při pěší chůzi, vynořují zpoza horizontu – jejich následnost se skládá v souvislý příběh, v němž si posléze vše dodává smysl a význam. Je ostatně příznačné, že celá kompozice je orámována malířským gestem, které tu má povahu takřka kosmogonického tvůrčího aktu, když v závěru úvodní básně čteme výzvu: *vykroč pěšinou, posed' v dešti/ rozmíchej inkoust, namoč štětec/ rozviň širokou bílou plochu:/ přilož štětec a veď/ vlhkou černou linku, zatímco v závěru poslední básně básník uzavírá: Prostor nekončí/ Jen vlhký štětec/ tečku udělá/ a zvedne se* (SNYDER 2007, s. 25, 167).

Vše nasvědčuje tomu, že organizace této skladby rozvržená do čtyř oddílů, umístění jednotlivých básní ani jejich rytmus a tematika nejsou nahodilé, ale řídí se pečlivě odpozorovaným rytmem čínských krajinomaleb. Ačkoli Snyder rozvíjí odkaz několikasetleté tradice čínské krajinomalby, nejsilnější inspirací mu byla dvě konkrétní díla, a to svitek nazvaný *Hory a řeky bez konce* od Lu Jüana z období dynastie Čching (dříve připisovaný Hsü-Penovi z období dynastie Jüan), dnes ve vlastnictví Freer Gallery ve Washingtonu,¹⁹⁸ později svitek s názvem *Říčky a hory bez konce* od neznámého autora dynastie Sung ze sbírek The Cleveland Museum of Art (srov. HUNT 2004, s. 30).¹⁹⁹ Zejména mezi strukturální kompozicí tohoto druhého svitku a organizací Snyderovy skladby lze nacházet zajímavé paralely (srov. HUNT 2004, s. 31–33). „Soulad mezi těmito dvěma uměleckými formami, byť stěží programový, je lákavý a současně provokativní. Protože jde o umělecká díla, exaktní estetické paralely nikdy nenajdeme, ale těžko lze pochybovat o tom, že Snyder následoval cítěný rytmus clevelandského svitku, když komponoval *Hory a řek bez konce*“ (s. 32). Toto tvrzení lze podepřít i tím, že Snyder na jiném místě výslovně hovoří o kultivaci schopnosti „vyzpívat“ geologický rytmus a melodii libovolného horského pásma, na které hledíme z povzdálí, nebo jakékoli krajiny, kterou procházíme a učíme se v ní žít (srov. SNYDER 1980, s. 47–49). Možná, že takto vyjádřil i rytmus a melodii této vizuální krajinné předlohy.

Nicméně ještě zřetelnější otisk ve struktuře Snyderovy básnické kompozice zanechaly základní principy a dramatické postupy japonského divadla **nó**, pro které se Snyder, tak jako mnoho jiných umělců a teoretiků ze Západu, hluboce nadchl během svého pobytu v Japonsku v letech 1956 až 1966.

Inspirace japonským rituálním divadlem nó

Divadlo **nó** (doslova „šikovnost“, „schopnost“ či odvozeně „umění“) vytvořil v období Muromači, ve 14. a 15. století, herec, dramatik a teoretik Kanami

198 Tento svitek si lze prohlédnout na webových stránkách The Freer/Sackler – The Smithsonian's Museums of Asian Art. Dostupné z <http://www.asia.si.edu/explore/china/handscroll/F1947_17.asp> (11.10.2012).

199 Tento svitek je námětem hned úvodní básně a zdobí předádku anglického i českého vydání Snyderovy knihy. K prohlédnutí je pod názvem *Streams and Mountains Without End* na webových stránkách The Cleveland Museums of Art. Dostupné z <<http://www.clevelandart.org/art/departments/chinese-art>> (11.10.2012).

a zvláště pak jeho syn Zeami vytríbením starších, hrubších a imitativních divadelních prvků do nového, aristokratičtějšího tvaru, který byl určen vyšším a vzdělanějším vrstvám při šógunově dvoře. To vtisklo nové divadelní formě její nejcharakterističtější rys, kterým je mimořádná míra abstrakce a „umění náznaku či láska pro umělecký náznak“ (POUND – FENOLLOSA 1959, s. 4). Divadlo **nó** tak „tkví svými kořeny spíše v poezii než v epice“ (KALVODOVÁ 1975, s. 12). Esteticky vysoce stylizovaná, až ritualizovaná forma tohoto představení, jež *prostřednictvím hlasu a tance vyvolává duchovní světy* (SNYDER 2007, s. 170), a oživuje tak postavy a příběhy japonských mytologicko-historických kronik, eposů, ale také klasických básnických sbírek a místních legend a bajek, představovala pro Snydera mimořádně silný inspirační podnět a v podstatě mu dopomohla jeho literární dílo strukturovat a uspořádat, což zřejmě bylo nejtěžší výzvou celého projektu. Například v rozhovoru z roku 1973 Snyder na otázku, zda je jeho práce na *Horách a řekách bez konce* opravdu tak nekonečná, jak její název napovídá, reaguje slovy: *Je tu stále spousta poměrně nevladatelného materiálu, se kterým zápolím a snažím se zbouchat a nahnat do ohrady, a to zabere čas, protože pořád mi něco proklouzává a uniká [...]* (SNYDER 1980, s. 43). O rok později v jiném rozhovoru naopak hovoří o tom, co je oním strukturálně kompozičním klíčem, s jehož pomocí lze všechen ten dříve nezkrotný materiál nakonec volně a organicky sjednotit: *Vlastně jsem nic nezměnil, ale prohloubil jsem svůj smysl pro možné... pro možnou mnohost úrovní. Hra nó je nepochybně – spolu se svítkem – klíčovou skladební myšlenkou, jež analogicky strukturuje pohyb napříč krajinou, skrze různé sféry, skrze různá období, byť občas vyústí do jakéhosi mnohoznačného závěru* (s. 50). Toto setkání čínské krajinomalby s jedním ze žánrů japonského divadla není nijak náhodné či svévolné, ale vykazuje hlubokou logiku – obě tyto formy totiž pracují s estetikou prázdnoty (srov. MIJAKE 2007, s. 141–145), respektive komplementaritou ticha a zvuku, stejně jako s dialektikou pohybu a zastavení, časové kontinuity a „věčného okamžiku“, a oba žánry jsou tak výrazně rytmizované. Jaké dramatické postupy převzaté z divadla **nó** tedy Snyder ve své básnické skladbě používá?

Obecně lze říci, že hry **nó** „jsou v základu vystavěny na motivu cesty“ (STEUDING 1976, s. 95). Typicky začínají tím, že některá z postav (nejčastěji vedlejší postava **waki**) se představí, oznámí svůj původ a cíl putování, případně

zazpívá svou „cestovní píseň“ (**mičijuki**). Charakter „cestovní písně“ mají nejen některé básně Snyderovy skladby či jejich části (srov. s. 95–96), ale i celá skladba jako taková. Lze upřesnit, že se Snyder inspiroval jedním konkrétním typem hry **nó**, a to jejím dvojdílným typem, v jeho rámci pak tzv. „snovým žánrem“. V těchto hrách se hlavní, zpravidla maskovaná postava (**šite**), jež je ve skutečnosti přízrakem či duchem člověka, který v dávných dobách na určitém místě prožil silný příběh, jenž mu znemožňuje další lidské znovuzrození,²⁰⁰ zjevuje ve dvou odlišných formách – poprvé v podobě obyčejného venkovana, který mnichovi či dvořanovi (**waki**), jenž putuje nejčastěji do chrámu nebo jiné, kulturně významné lokality, vypráví o události, která se v místě, kudy prochází, kdysi dávno odehrála. Poté naznačí, že hrdinou vyprávěného příběhu je on sám. Později se **šite** poutníkovi zjevuje podruhé ve snu, a to ve své pravé přízračné podstatě, a zpřítomňuje tak okolnosti svého dávného příběhu, aby byl v závěru hry poutníkovou modlitbou konečně vysvobozen. „Základní rozdíl mezi oběma vystoupeními hlavní postavy **šite** souvisí s typem představení: v první části jsou minulé události vyprávěny, ve druhé jsou rozehrávány prostřednictvím pohybu, pantomimy a tance“ (HUNT 2004, s. 43).

Ještě konkrétněji lze upřesnit, že strukturálním modelem hry **nó** je rozdělení do tří základních částí **džó-ha-kjú**. Úvodní část **džó** („začátek“) je poměrně pomalá, volná, nedramatická a přímočaře informativní. V prostřední části **ha** („zlomu“) se tempo nápadně zrychluje nebo se začíná průběžně měnit a pod vlivem hudební a vokální složky sílí básnivost a emotivnost textu. V poslední části **kjú** („rychlosti“) dynamika tempa kulminuje a hlavní složkou, vyvrcholením celé hry se stává závěrečný tanec (srov. KALVODOVÁ 1975, s. 27–29). Protože však samotný prostřední úsek **ha** se obdobně dělí na tři části zachovávající tentýž vzorec, „dochází k pětídílné kompozici značně se

200 „Dramatizujícím momentem v mnoha hrách se stala starší představa, že v okamžicích silné emoce, vášně, se může toto hnutí mysli materializovat v podobě ducha, přízraku viditelného obvykle ve spánku. [...] Člověk, jenž zemřel s tak silnou vášní, se pak jejím působením zjevuje ve světě jako přízrak, dokud není jeho tužba naplněna nebo ho od ní neosvobodí modlitba“ (KALVODOVÁ 1975, s. 11). Proto bývají hlavními postavami hry **nó** příliš milující ženy, rozhněvaní či bojechtivi válečníci, lidé posedlí touhou po pomstě nebo hříšníci trpící výčitkami svědomí. Stejnou dvojdílnou skladbu snového žánru však mají i hry, v nichž vystupují šintoistická božstva, démoni či skřítki (srov. KALVODOVÁ 1987, s. 345).

přibližující tradičním principům dramatu evropského, s tím rozdílem, že se týká spíš rytmicko-emocionálního než dějového příběhu hry“ (KALVODOVÁ 1987, s. 348). Přestože tento strukturálně-rytmický vzorec není zcela závazný a různé hry se od něj v určité míře odlišují, je možné jej chápat jako základní skladební pravidlo, jež určuje vše, co se týká časového rozvržení – určuje nejen plynutí scén v rámci jedné hry, ale též pořadí jednotlivých her v rámci celého představení²⁰¹ nebo výběr her pro představení v určitém ročním období. Dokonce i v zaujetí každého jednotlivého gesta nebo ve způsobu vyslovení každého slova lze tento vzorec postřehnout (srov. HUNT 2004, s. 44). Neboli ve hře **nó** má rytmická struktura tendenci se fraktálně opakovat na mnoha různých úrovních a svojí hypnotizující podmanivostí, umocněnou křížením a prolínáním časových vrstev, navozuje až změněný, meditativní stav vnímání (srov. KALVODOVÁ 2003, s. 82–83).

Není divu, že obdobně se **džó-ha-kjú** opakuje i ve Snyderově básnické krajinomalbě a dodává jí strukturu, rytmus a dynamiku, určuje střídání jednotlivých básnických postupů či jazykových stylů a v neposlední řadě umožňuje čtenáři zcela specifické vnímání takto vytvořeného krajinného časoprostoru. Za ta léta, kdy se Snyder zabýval hrou **nó** přímo v Japonsku, ale i později, se její vnitřní rytmus stal v jeho tvorbě zřejmě natolik hluboce zažitý, že se stal až jakýmsi estetickým návykem a „jako ideální vzor ovlivnil sdružení jednotlivých básní do čtyř oddílů, uspořádání těchto oddílů, umístění vybraných básní v těchto oddílech a zařazení a rytmus útvarů prozaických, poetických, obrazových a ideových v jednotlivých básních“ (HUNT 2004, s. 45).²⁰²

Také narážek na dějové motivy či postavy hry **nó** najdeme ve Snyderově kompozici mnoho, přesněji řečeno mnohé z nich se postupně vynořují v nejruznějších variacích, podobách a maskách. Užití masek a kostýmů je pro poetiku hry **nó** zcela zásadní. Maskují se nejen herci ztělesňující určité

201 Tradičně se jedno představení skládalo z pěti her různých kategorií (srov. KALVODOVÁ 2003, s. 90).

202 Ačkoli rytmus **džó-ha-kjú** typicky vede k pětidílné struktuře, ve Snyderově čtyřdílné kompozici zaujímá, podle jeho vlastních slov, funkci **ha** oddíl druhý a třetí (srov. HUNT 2004, s. 47).

postavy, ale i samy postavy mohou v kontextu příběhu měnit své podoby.²⁰³ Tento motiv je i ve Snyderově kompozici velice důležitý. Stěžejní postavou je zde **Avalókitéšvara**, buddhistický bódhisattva všezahrnujícího soucitu, který v čínské tradici nabyl ženského charakteru a jména **Kuan-jin**, za jejíž reprezentaci je v čínské krajinomalbě považována měkká a receptivní vodní složka (**šuej**). Tak jako jiní bódhisattvové je i **Kuan-jin** schopna se projevat v nesčetných podobách a vtěleních, a pomáhat tak kdykoli a kdekoli je třeba (viz např. SCHUMANN 2008, s. 108–119). Právě tento takřka božský, občas až tantricky zasvětitelský ženský princip (**šakti**) se ve Snyderově díle vynořuje na nejrůznějších místech ve formě ženských postav božských, mytologických i lidských, a lze jej tak považovat za jednu z hlavních narativních nití celé skladby (srov. HUNT 2004, s. 49–56) – podobně jako jsou vizuální nití čínských krajinomaleb říčky vynořující se (a zase mizející) v krajinových zákoutích; podobně jako jsou dramatickou linií japonského divadla **nó** proměny citů, charakterů a projevů hlavních postav. Zcela explicitně přejímá rytmickou formu, postavy i zápletku hry **nó** jedna ze závěrečných básní Snyderovy skladby, nazvaná *Duch hory*, takřka divadelně rozehraná jako dialog mezi místním božstvem kalifornských Bílých hor a básníkem, jenž ústí do básně přednesené ve snu a společného tance, neboť jak ženský Duch Hory uznale básníkovi šeptá: *umění a píseň/ jako takové/ jsou pro skutečnost posvátné* (SNYDER 2007, s. 160).

Lze tedy shrnout, že inspirace „nekonečným“ čínským svitkem poskytla Snyderově skladbě její základní rozvrh, téma a dynamiku putování, zatímco japonské divadlo **nó** jí propůjčilo konkrétní choreografii, rytmus a význam jednotlivých „tanečních kroků“ – použitých literárních postupů a žánrů, básní i celých oddílů, ale také celé plejády postav (současných, historických, mytologických i božských a jejich vzájemných transformací), s nimiž se během cesty touto básnickou skladbou – tak jako s venkovany, rybáři, poutníky či poustevníky na čínském svitku – jakoby náhodou setkáváme. Tyto postavy krajinu ani tak neoživují, nezabydlují, jako se spíše stávají její nepatrnou, ale současně

203 V divadle **nó** se maskují výhradně herci hlavních rolí (s výjimkou prostých lidí), přičemž existuje pět kategorií masek – ženy, starci, božstva, démoni a duchové zemřelých bojovníků. Ale ani nemaskovaní herci nepoužívají mimiku, takže tvář postavy, kterou ztělesňují, má charakter masky (srov. MIJAKE 2007, s. 145, 148).

neodmyslitelnou součástí. Divák či čtenář, tak jako poutník putující „krajinou myslí“, se v nich setkává s různými dílčími aspekty a podobami sebe sama.

Vliv imagismu a etnopoetiky

Čínská krajinomalba **šan-šuej** a japonské divadlo **nó** však nejsou jedinými inspiračními zdroji Snyderovy literární krajinomalby. Je symbolické, že rozvíjení svitku zprava doleva se kryje se směrem Snyderovy životní cesty ze Západu (přes Tichý oceán) na Východ a zase zpátky. Neboli nelze opominout ani západní inspirace jeho díla.

Snyderovu básnickou metodu lze charakterizovat jako rozvinutí angloamerického imagismu z první třetiny 20. století. Imagisté jako průkopníci moderní poezie prosadili volný verš, který oproti pravidelnému, literárně stylizovanému rytmu staví melodiku a rytmiku přirozené, mnohdy hovorové řeči, protože teprve „fyzická a smyslová věcnost obrazu“ (JAŘAB 2002, s. 102) má určovat rytmus verše. Díky tomu se jednotlivé obrazy v rámci básně osvobozují od tematických, časových a prostorových omezení ve prospěch zdánlivě volných, ale přitom hlubinně propojených asociací, které navzdory své prchavosti pokládají do mysli čtenáře živé vrstvy obrazů, a vyvolávají tak silnou významovou rezonanci a ozvěnu. Neboli právě obrazy, výjevy, asociace – jež Ezra Pound, jeden z programových vůdců imagismu, definoval v jejich funkci jako „intelektuální a emocionální významové komplexy v časovém okamžiku“ (tamtéž) – se tak stávají ohnisky či základními stavebními jednotkami básně, která se dynamicky utváří jejich vrstvením a prokládáním. Zatímco Josef Jařab ve svém doslovu k české verzi antologie *Imagisté* zmiňuje Snydera ve skupině básníků navazujících na imagismus počátku 20. století již jen vzdáleně a zprostředkovaně, literární teoretik Bob Steuding ve své starší monografii vidí a dokládá tuto návaznost jako mnohem těsnější a bezprostřednější, a to především ve snaze „zprostředkovat data smyslové zkušenosti ve sledu obrazů obratně a přitom nezaujatě, s co nejnížší mírou intervence básnickovy mysli“ (STEUDING 1976, s. 40). Z kompozice *Hory a řeky bez konce* lze jako příklad uvést báseň *Noční dálnice 99* (postavenou na ostrých, až klipově zrychlených prostřizích obrazů, dojmů a útržků hovorů zachycených během cesty autostopem napříč Amerikou) a zejména pak báseň *Sestřih k Bubbsovu*

potoku, v níž se jednotlivé časové vrstvy složitě proplétají ve volném proudu vědomí vypravěče usazeného v holičském křesle a jako v zrcadle se tu před jeho očima odrážejí vzpomínky, vize a mýtické archetypy. Tyto, ale i mnohé jiné básně celé skladby lze považovat za pozdní, ale velmi živé a mistrovské výhonky imagistické tradice.

Snyder nicméně metodu imagismu výrazně obohacuje, a to zejména o program etnopoetiky, kterou básník Jerome Rothenberg a antropolog Dennis Tedlock v 70. letech vymezili jako literární žánr (a současně i podobor antropologie), který studiem, praxí i experimentem prozkoumává různé formy, žánry, funkce a tradice ústní slovesnosti v širokém mezikulturním kontextu (srov. ROTHENBERG 1983, 1985; ERBAN 2005).²⁰⁴ Stejně jako ve svých předchozích sbírkách i v *Horách a řekách bez konce* Snyder využívá mnoho postupů a prostředků tradiční ústní slovesnosti. „Zvlášť časté je užívání primitivních narativních technik, jako je aliterace, vnitřní rým a rytmus, repetice, začleňování příběhů do lyrických básní a směšování časových sekvencí a lokací, což vytváří kvalitu mimo čas a prostor. Také Snyderovo občasně užití interpunkce lze nahlížet v kontextu jeho zvýšeného zájmu o sluchové aspekty poezie“ (STEUDING, 1976, s. 24–25). Etnopoetická inspirace dodává Snyderově poezii až určitý šamanský rozměr, kdy rytmus, barva a melodika řeči nemají jen funkci literární, ale přímo magickou – odkazují k archaickému zařikávání a k původní víře v magickou sílu lidského slova. Poslání básníka se tak pro Snydera překrývá s posláním šamana v tradičních společnostech a poezie je v jeho pojetí prostředkem regenerace, psychofyzické léčby a „rozplétání karmických uzlů“ (HUNT 2004, s. 48). *Poezie, což by mělo být zřejmé, není psaním nebo knihami*, říká Snyder a terapeuticky definuje poezii jako *odborné a inspirované užívání hlasu a jazyka k vyjadřování výjimečných a mocných stavů myslí, které v okamžiku vzniku jsou vlastní osobnosti pěvce, ale na hlubších úrovních jsou společné všem, kteří naslouchají* (SNYDER 2000, s. 211, 199). Tento vokální a melodický aspekt básnění je dobře patrný ve Snyderově autorském

204 Snyder teoreticky reflektuje některá etnopoetická témata např. v esejích *Politika etnopoetiky* a *Neuvěřitelná životaschopnost kojota* (SNYDER 2002, s. 115–144), *Poezie a primitivní* (SNYDER 2000, s. 199–222) nebo *Coyote Makes Things Hard* (SNYDER 2008, s. 111–116).

přednesu vlastních básní,²⁰⁵ ale též v grafickém řešení jejich tištěné podoby. Jak Snyder vysvětluje s odkazem na teorii a praxi „projektivního verše“ průkopníka tohoto způsobu psaní, básníka Charlese Olsona (viz např. OLSON 1980): *umístění řádky na stránce, horizontální bílé plochy a vertikální bílé plochy, to vše je notovým zápisem určujícím, jak to má být čteno a časováno. Prostor znamená čas. Odrážky od kraje jsou především náznakem hlasového důrazu, dechového důrazu – a [...] něčeho z tanců myšlenek, jež pracují ve vašich syntaktických strukturách* (SNYDER 1980, s. 31).

Ať už tedy jde o recitativy japonského divadla **nó**, buddhistické mantry či sútry, indiánské hádanky a rčení, lidové zpěvy, slangové či dialektové výrazy nebo citáty z klasické literatury, Snyder neváhá experimentovat s různými ústně slovesnými útvary a žánry současně. Prozkoumává možné souvislosti a analogie i mezi kulturními tradicemi značně vzdálenými, často i v rámci jedné básně, navíc s využitím své až encyklopedické orientace v geologii, hydrologii, ekologii, archeologii, antropologii, lingvistice, religionistice a mytologii, protože – jak často zdůrazňuje – „obeznámenost s vědními obory a básnická imaginace jsou dvě strany téže mince“ (KOPECKÝ 2007, s. 146). Lze říci, že právě v *Horách a řekách bez konce* dokázal umělecké i odborné vlivy a podněty přetavit do patrně nejhutnějšího a nejpropracovanějšího literárního amalgámu. Například v básni *Modré nebe* prozkoumává léčebnou sílu šamanského zaříkávání a buddhistických čistících manter metodou jakési veršované etymologické komparace. V básni *Hrbatý pištec* oživuje záhadný, patrně plodnostní motiv prehistorických skalních maleb ve futuristické vizi indiánského proroka Wovoky a klade jej do významově bohatého kontrastu s mahájánovou kosmologií prázdnoty. V básni *V této vodě své misky omýváme* čeří raftařskou terminologii divokých vodních proudů tichý refrén díkůvzdání za vodu a jídlo odřikávaný v zenových klášterech. Básnická metoda odvážně vrstvených obrazů spolu s etnopoetickou snahou dobrat se magické síly lidského slova tak otevírá v zásadě nekonečnou krajinu významů.

205 Snyderova autorská četba z *Hor a řek bez konce* je k poslechnutí na webových stránkách The Freer/Sackler – The Smithsonian's Museums of Asian Art. Dostupné z <<http://www.asia.si.edu/explore/china/handscroll/>> (11.10.2012).

Prostor umělecké imaginace ve Snyderově básnické skladbě

Konečně, jakými prostředky Snyder ve své literární krajinomalbě překračuje dualitu subjektu a objektu, a dosahuje tak onoho „prostoru umělecké imaginace“ čínského svitku? Lze odpovědět, že k tomu slouží především výrazná polyžánrovost a multimedialita jednotlivých básní i celé kompozice, ale také specifická práce s časovými rovinami podle vzoru divadla **nó**. Neboli přestože se ve všech básních dostává ke slovu krajina, prostředí a prostor, nijak to neznamená, že by Snyder pouze zachycoval vizuální dojmy – to, co prozkoumává a snaží se vyjádřit, jsou především „spojitosti a souvislosti mezi krajinami vnitřními a vnějšími“ (KOPECKÝ 2007, s. 120). Krajina pro něj – stejně jako pro čínského malíře/učence/literáta či poutníka z klasické hry **nó** – není pouze krajinou fyzickou, ale též krajinou mentální; vynořuje se ve formě dojmů, vzpomínek, vizí, výtvarných podnětů a inspirací, vědeckých poznatků, útržků hovorů, představ, snů a meditativních až mystických prožitků. Jestliže je pro Snydera krajina v jistém smyslu analogií myslí, pak kultivovaná, průmyslová či městská krajina je analogií různých podob vědomí, zatímco krajina nedotčená, původní, divoká je pro něj analogií různých vrstev podvědomí (srov. SZCZERBA 2012, s. 27–33), ale také „nadvědomí“ – výšin lidského tvoření, duchovního usilování a poznání. Tímto způsobem Snyder překračuje běžné vnímání prostoru a kontinuální plynutí času a nechává krajinu rozvíjet v časoprostoru, který není ani reálný ani fiktivní (ani fyzikální ani subjektivní), ale který jako by nechával promluvit samu krajinu v její vlastní neměřitelné, fotoaparátem nezachytitelné a přesto člověkem vnímatelné dimenzi.

Stěžejním motivem této básnické kompozice je pohyb – putování prostorem a časem, různými stavy vědomí a vrstvami myslí, aspekty, obrazy a odrazy krajin fyzických i mentálních. Proto jsou Snyderovy *Hory a řeky bez konce* evokací nejen životní cesty samotného básníka, ale též evoluční cesty lidského druhu od paleolitu až po civilizační současnost, a krajinou, jíž se tu putuje, není jen osobní paměť, ale také průhled do krajin lidské prehistorie. Tím, kdo tu putuje, není jen básník, čtenář nebo člověk se svým evolučním údělem, ale i sama krajina. Refrémem a současně rámcem celé kompozice je záměrně mnohoznačný verš: *Krok za krokem/ pod nohou/ země se otáčí/ Říčky a hory nikdy nezůstanou stejné* (SNYDER 2007, s. 25, 157, 158, 160, 166), který

„nechává na čtenáři, zdali je to kráčející noha, jež otáčí planetou, nebo je to otáčející se planeta, jež naučila nohu kráčet. V nezměrné krajině *Hor a řek bez konce* jsou samy hory a řeky poutníky, vždy v pohybu, vždy plynoucí“ (HUNT 2004, s. 35). Přestože jsou tedy Snyderovy *Hory a řeky bez konce* v jistém smyslu environmentálně angažovanou poezií, nejsou ani v nejmenším poezií prvoplánovou či programovou – vykreslují událost člověka na této planetě v časoprostorovém záběru, perspektivě a komplexnosti, která vylučuje jakoukoli ideologickou jednostrannost a poskytuje maximální interpretační otevřenost a sdělnost.

Jak jsme tedy viděli, ve Snyderově básnickém díle jsou použity tvůrčí a výrazové prostředky, které v západním umění nacházíme velmi vzácně (v této syntéze zcela ojediněle) a rozvíjejí před námi krajinu v mnohem širším významu, než jak tento pojem běžně vnímáme a používáme. Krajina zde není reprezentována jako to, co je kolem a vně nás, nýbrž jako to, co je součástí – spolutvůrcem i výtvozem – naší vnitřní (duševní či duchovní) zkušenosti. V nejobecnějším smyslu Snyderovy *Hory a řeky bez konce* ukazují, že nejen výpůjčky mezi různými uměleckými žánry a tvůrčími médii, ale také mezi vzdálenými kulturami mají značný inspirační potenciál a učí nás krajinu, prostor a naše místo v jejích rámci nahlížet nově a netradičně – způsobem, jež podněcuje představivost, prohlubuje prožitek a rozšiřuje obzory.

~~~

### **Prameny**

- DÓGEN. 1995. „Mountains and Waters Súra“. In Kazuaki Tanahashi, ed. *Moon in a Dewdrop. Writings of Zen Master Dōgen*. New York: North Point Press, s. 97–107.
- KEROUAC, Jack. 2008. *Dharmoví tuláci*. Praha: Argo 2008.
- MIKEŠ, Petr – HERYNKOVÁ, Jitka, eds. *Imagisté*. 2002. Praha: Fra.
- OLSON, Charles. 1990. *Profese poezie*. Praha: Československý spisovatel.
- ROTHENBERG, Jerome, ed. 1985. *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*. Berkeley: University of California Press.
- SHITAO. 2007. *Malířské rozpravy Mnicha Okurky*. Praha: Fra.
- SNYDER, Gary. 1980. *The Real Work – Interviews & Talks 1964-1979*. New York: A New Directions Book.
- SNYDER, Gary. 1997. *Mountains and Rivers Without End*. Washington, D. C.: Counterpoint.

SNYDER, Gary. 1999. *Praxe divočiny*. Praha: DharmaGaia.

SNYDER, Gary. 2000. *Zemědům. Technické poznámky & otázky pro dharmové revolucionáře*. Praha: Maťa – DharmaGaia.

SNYDER, Gary. 2002. *Místo v prostoru. Etika, estetika a vodní předěly*. Praha: DharmaGaia.

SNYDER, Gary. 2007. *Hory a řeky bez konce*. Praha: Maťa.

SNYDER, Gary. 2008. *Back on the Fire. Essays*. Washington, D. C.: Counterpoint.

~~~~

Literatura

ANDO, Vladimír. 2009. „Makrokosmos a lidský mikrokosmos v nazírání taoistů“.

In Olga Lomová – Zlata Černá, eds. *Hledání harmonie. Studie z čínské kultury*.

Brno: Masarykova univerzita – Univerzita Karlova – Moravské zemské muzeum, s. 35–45.

ERBAN, Vít. 2005. „Cestou etnopoetiky k pramenům poezie“. *UNI* 15, č. 1, s. 19–25.

HÁJEK, Lubor. 1966. *Kaligrafie a obrazy Dálného Východu*. Praha: Národní galerie.

HÁNOVÁ, Markéta. 2009. *Japonské vize krajiny*. Praha: Národní galerie v Praze.

HSŮ, Kuo-huang. 2007. *Deset zastavení s čínským obrazem*. Praha: DharmaGaia.

HUNT, Anthony. 2004. *Genesis, Structure, and Meaning in Gary Snyder's Mountains and Rivers without End*. Reno & Las Vegas: University of Nevada Press.

JAŘAB, Josef. 2002. „Imagisté – průkopníci moderní poezie“. In Petr Mikeš – Jitka Herynková, eds. *Imagisté*. Praha: Fra, s. 99–107.

KALVODOVÁ, Dana, ed. 1975. *Vítr v piniích. Japonské divadlo*. Praha: Odeon.

KALVODOVÁ, Dana, ed. 1987. *Divadelné kultúry východu*. Bratislava: Tatran.

KALVODOVÁ, Dana. 2003. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia.

KESNER, Ladislav, ed. 1996. *Hory a řeky bez konce... Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy*. Praha: Národní galerie v Praze – Gallery.

KOPECKÝ, Petr. 2007. *The California Crucible. Literary Harbingers of Deep Ecology*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě.

MIJAKE, Akiko. 2007. „Výrazové prostředky v divadle nó a používání masky“. *Disk – časopis pro studium scénické tvorby* 6, č. 20, s. 141–148.

PEJČOCHOVÁ, Michaela, ed. 2006. *Asijské umění. Průvodce stálou expozicí Sbírky orientálního umění Národní galerie v Praze*. Praha: Národní galerie v Praze.

PEJČOCHOVÁ, Michaela. 2008. *Mistři čínské tušové malby 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*. Praha: Národní galerie v Praze.

- ROTHENBERG, Jerome – ROTHENBERG, Diane. 1983. *Symposium of the Whole. A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics*. Berkeley: University of California Press.
- SCHUMANN, Hans W. 2008. *Svět buddhistických obrazů. Ikonografická příručka buddhismu, mahájány a tantrajány*. Praha: Academia.
- STEUDING, Bob. 1976. *Gary Snyder*. Boston: Twayne Publishers.
- SZCZERBA, Lenka. 2012. *Spirituality in the Work of Gary Snyder*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě.
- WANG, Yao-t'ing. 2008. *Čínské malířství. Průvodce filosofií, technikou a historií*. Praha: Euromedia Group – Knižní klub.

~~~~~



---

***Básnická kompozice  
Garyho Snydera Hory  
a řeky bez konce jako  
literární krajinomalba:  
tvůrčí postupy, zdroje  
a inspirace ~ Vít Erban***

**Obr. 22-26** Formát podélného, postupně rozvíjeného svitku vytváří moment časového postupu a evokuje zážitek pěšího putování. *Hory a řeky bez konce* (výřezy ze svitku), připisováno: Šen Čou (1427-1509), Čína, Dynastie Ming, inkoust a barva na papíru, celkový rozměr 36,4 cm x 891,5 cm, ze sbírek Brooklyn Museum, New York, USA. Foto Brooklyn Museum 2005.













