

VĚRA LINHARTOVÁ / LEBKA A JESKYŇĚ (ŠÍMOVY PODZEMNÍ ŘEKY)

Ke konci roku 1970 a v prvních měsících roku 1971, v roce své smrti, maluje Šíma několik pláten, jež jsou předmětem naší úvahy a jejichž odlišnost od obrazů, které jim bezprostředně předcházely, je zářející. Ta náhlá změna a překvapivý zlom vedou k domněnce, že došlo k poslednímu hlubokému zvratu, který otrásl vnitřním světem osmdesátiletého muže, jehož život a dílo, navzájem tak úzce propojené, byly nepřetržitou řadou nečekaných znovuzrození. Jako by malíř, který tehdy procházel obzvláště šťastným tvůrčím obdobím, náhle zavrhl to, co bylo nevysychajícím pramenem jeho tehdejší tvorby, uposlechl bezprostředně naléhavou výzvu a nechal se ještě jednou unášet k nepředvídatelnému, k neznámému. Jako by poté, co prošel nekonečnými prostory, co zachytil i ta nejnepostřehnutelnější chvění, z nichž právě tyto prostory jsou vytvářeny, podlehl neodolatelnému popudu vydat se jiným směrem, pokusit se najít v sobě sílu k poslednímu tvůrčímu vzepětí.

Tato výzva není nepochybně ničím jiným než nezřetelným šepotem blížící se smrti, ozvěnou, která se rozléhá v jasném vědomí, jež čelí svému brzkému zániku. Lze si představit, že v takovém okamžiku nabývá prožívaný čas zcela jiného kmitočtu a dosud nepoznané intenzity, takže blížící se virtuální událost může být svým způsobem prožívána jako událost přítomná.

Prosvětlené obrazy z let 1969–70 jsou nepochybně apoteózou ničím nespoutaného vidění, bezmezná intuice, která se s vědomím všech rizik vydává na samu hranici vesmíru, aby odtud přinesla obrazy oslnivého jasu, jež jsou navzdory jemné tkáni rozsáhlých vědomostí, přítomné v jejich pozadí, okamžitě a snadno čitelné. Malířova představivost se tehdy pohybovala se stejnou lehkostí jak uvnitř hmoty, tak v kosmickém prostoru. Celoživotní práce, přísné a nekompromisní myšlení, obdařily Šímu jakýmsi zlatým etalonem, nástrojem, který mu umožňuje promítat na plochu plátna nerozlišitelnou plynulost, jež nicméně nabývá naprosto zřetelných obrysů. Konstrukce těchto obrazů je sice předem přesně vytyčena, ale pulzuje v nich život a zcela chybí strohost ideálního nákresu. Tento vesmír v ustavičném pohybu je vytvářen právě tak plynulostí jako přesností.

A přesto v době největšího tvůrčího rozmachu, kdy malíř dosáhl stavu přímého propojení se skutečností dýchající rytmem vesmíru, stavu, kdy na této skutečnosti svobodně a samozřejmě participuje, dochází k nepochybně poslednímu prolomení, k definitivní proměně. V okamžiku, kdy se mohl cítit plně uspokojen, Šíma náhle objevuje něco jako zlom, jakýsi stín marnosti, který na něho číhá v závěru pouti sub-

tilními světy, na konci oněch prostorů bez konce a začátku, prostorů bez hranic. Jeho čas se naplňuje a v žhoucím světle tohoto náhle znehybnělého času člověku nezbývá, než završit své jediné dílo: jasnozřivě přijmout svůj konec, rozplést uzel svého života.

Od této chvíle ho plně pohltí práce na stavbě onoho posledního příbytku, místa posledního pobytu, nebo spíš místa, kde k tomu neúprosnému přechodu dochází. Před tímto imperativem, který prostupuje veškerým lidským vědomím, se vytrácí přitažlivost tvárného vesmíru, blednou tajemství hmoty-energie, hasne podívaná na proměny světla. Znovu se objevuje země, neproniknutelnější než kdy jindy, zapečetěná, pokrytá silným příkrovem hlinité půdy, v níž je třeba bezodkladně hloubit úzkou chodbu, vedoucí k jinému světu. Jakmile tento otvor bude proražen, můžeme vstoupit do podzemního světa, jehož stěny odrážejí obraz uzavřeného prostoru, kde tečou řeky, v nichž se zrcadlí nepřítomné nebe.

O tomto dobrodružství, z něhož už není jiné východisko než smrt, podává svědectví pět Šimových pláten. Po prvním z nich, *Poušti lásky s krystalickým pohledem* (konec r. 1970), následují tři varianty téhož tématu, který představuje Šimovu duchovní sumu a závěť. Jsou nazvány *Podzemní řeky* nebo *Podzemní řeka* – rozdíl v pojmenování přesně odpovídá tomu, jak je zobrazena řeka: jednou jediným vodním tokem, jindy zase dvěma paralelními rameny. Poslední varianta, započatá krátce před malířovou smrtí, zůstala nedokončena: z kresby na bílém plátně lze dovodit, že jde o kompozici s jednou řekou. K těmto čtyřem obrazům je třeba přiřadit poslední, na němž malíř nepochybně pracoval současně s ostatními v prvních měsících roku 1971, ale posléze jej opustil a ani nijak nepojmenoval. Provizorně jej v tomto textu budeme nazývat *Propastí*.

Zatímco malířovo vidění je podněcováno čímsi neuchopitelným, jeho představivost se nicméně musí živit skutečnými tvary, opírat se o nějaký konkrétní obraz, aby se nerozplynula v nicotě. Šíma nikdy neváhal sáhnout po vypůjčených prvcích, po zprostředkujících obrazech, schopných uvolnit tok jeho vlastní představivosti, zhmotnit představy, jež by jinak unikly. Stejně je tomu i s jeho posledními plátny: ačkoliv svět, který vytvářejí, se k nepoznání liší od obrazu-katalyzátoru, jenž byl impulsem k jejich vzniku, onen původní obraz jimi zcela nezastřené prosvitá. V tom smyslu jsou stvrzená pravidla, které platí i o jiných Šimových dílech, tedy v žádném případě nějakou výjimkou.

Původní inspirací *Podzemní řeky* je převrstvení dvou rozdílných představ, které zdánlivě k setkání nic nepředurčovalo: nejprve je tu připomenuta výjimečná přírodní oblast, která se stále více připodobňuje mlhavé vzpomínce na známý etnografický předmět, masku smrti. Náhle si uvědomujeme rozsah onoho kmitavého pohybu, jemuž se podřídí malířovo vidění, aby mohlo spojit v dokonalé jednotě dva nesouměřitelné jevy. Tohoto spojení bude dosaženo dvojným převrácením měřítka, v jehož důsledku dochází na jedné straně k redukci celé sítě podzemních prostor na rozměr jedné lidské lebky, a na druhé straně se právě tato lebka rozroste do úžasných rozměrů, takže je schopna pojmut svět temnot v jeho úplnosti.

Šíмова paměť si uchovala vzpomínku na jedno konkrétní místo: na jeskyně Moravského krasu, kde sám v mládí podnikal speleologické výzkumy a které navštívil ještě jednou v třicátých letech, v době, kdy toto místo bylo již upraveno a zpřístupněno veřejnosti. V malířových očích zůstane navždy uchována vidina labyrintu temných chodeb, které ústí do velkolepých dómů, plných stalagmitů a stalagtitů, přírodního chrámového ochozu, vyhloubeného ve vápencovém podloží řekou Punkvou. Tento vodní tok mizí v útrobách země, aby se vzápětí objevil o kus dál po proudu, poté, co překonal zákruty jeskyní. Uprostřed zeje následkem sesuvu příliš tenké stropní vrstvy obrovská propast jménem Macocha. Voda z říčky přepadá z výšky několika desítek metrů. Návštěvník těchto míst je odměněn úchvatnou, neustále se měnící podívanou podél celé trasy, kterou je třeba buď projít pěšky, nebo proplout na loďce, tiše klouzající po průzračných modrozelených vodách, osvětlených v hloubce ponořenými reflektory. Vzpomínka na tuto opravdovou podzemní pevnost, která i na prostého zvědavce působí magickým dojmem, se stává pro malíře výchozím bodem iniciační cesty, podobající se těm, jež byly podniknuty v jiných dobách a na jiných místech a z nichž některé budou popsány níže.

Druhý obraz, který je patrně rozhodujícím modelem, nebo spíš bezprostředním katalyzátorem v genezi *Podzemní řeky*, je maska smrti, pocházející z Mexika (sbírka Britského muzea, Museum of Mankind). Jakmile si vybavíme *Podzemní řeky – zemjmena tu ze tří variant, jejíž noční krajinu protínají dvě paralelní, lehce ohnutá ramena azurově modré řeky, osvětlené dvěma černými slunci, jež připomínají dvě oči bdící v noci – podobnost mezi aztéckým kultovním předmětem a Šímových obrazem vyvstane nade všechnu pochybnost. Jako tak často ve své předchozí tvorbě, i teď se Šíma nepokrytě inspiruje zprostředkujícím obrazem a osvojuje si přesný model, který virtuálně odpovídá tušené formě.*

Mozaika, která zdobí aztéckou masku, je aplikována na obličejové části lidské lebky, jejíž týl byl odstraněn; maska tak mohla být při obřadu upevněna na tváři kněze pomocí dvou pásků, které dosud visí po obou stranách. Samotná mozaika z modrého tyrkyosu je umístěna ve dvou podélných pruzích, z nichž první obepíná lebku ve výši očí a druhý ústa s vystupujícími zuby. Zbytek této zkamenělé tváře, totiž čelo, vnitřní čelist a mediální část kolem nosu, je pokryt mozaikou z lignitu. Nos je vytvořen z červeně obarvených mušlí, zatímco očnénice jsou zakryty dvěma pyritovými koutouči, lemovanými okružím vyřezaným z bílé mušle.

Šíмова kompozice přejímá beze změn motiv dvou tyrkysových pásků, jež se staly rameny řeky, v níž se mozaika mění v nitkovou kresbu pravidelných obdélníků; plátano rovněž věrně reprodukuje temný podklad barvy lignitu a proměňuje jej v řečiště. Oči masky se staly dvěma černými slunci. Pyritové čočky však nejsou obtočeny bělmem lastur, ale jsou ohraničeny jakousi planoucí auroou téměř polygonální formy, evokující spíše minerální než organickou protuberanci. Na rozdíl od modelu nezaujímají tyto zatemněné hvězdy pozici očí na masce, ale jsou uloženy asymetricky v tmavém středním pásu. Přirozený reliéf a obrys tváře jsou potlačeny, smazány nebo

spíše rozpuštěny, tak trochu na způsob plošně rozvinutých otisků, jak je známe z pečetních válečků, používaných ve starověkém Babylonu. Objem a vyvýšenina lidské hlavy jsou převráceny, promítány do prohlubně prostoru-krajiny. Protažený ovál tváře, jakkoli deformovaný či pokřivený, je nicméně jasně rozpoznatelný. Jeho zřetelně prokreslené obrysy jsou ještě zvýrazněny světle okrovými pruhy, které jednoznačně odkazují na vyrudlou tkaninu, obepínající čelo mexické masky.

Symboliku této aztécké lebky, přesto, že byla nepochybně užívána k rituálním účelům, můžeme jen předpokládat. Příliš spolehlivým by ani nebylo, přisuzovat zvláštní význam celému souboru předmětů vykládaných tyrkysem (nože, masky, přívěsky v podobě hadů), jež se nacházejí buď v téže sbírce, nebo ojediněle i v jiných muzeích po celém světě. Obecně je však přijímána představa, že tato lebka znázorňuje boha Teskatli-poky, Dýmající zrcadlo, nejvyšší božstvo Aztéků. Často bývá považován za boha nočního nebe a temnot, za bytost všemocnou a všudepřítomnou „jako jsou temnoty, jako je duch“.

Čtyři barvy, jež masku zdobí – červená, černá, modrá a bílá –, podporují věrohodnost tohoto předpokladu: tytéž barvy se objevují na oblečení a ozdobách Teskatli-poky, pokud je zobrazován v předkolumbovských kodexech nebo na pozdějších ilustracích, shromážděných prvními etnology. Má se za to, že tyto čtyři barvy vyjadřují mýtickou skutečnost, totiž tu, že na počátku nesli jméno Teskatli-poky čtyři bratři,



z nichž jeden si později zajistil nadvládu nad třemi zbývajícími. Jediné božstvo o čtyřech tvářích vládne rovněž čtyřem světovým stranám, z nichž každá se vztahuje k některé ze čtyř základních barev.

Ale bůh Teskatli-poka má ještě jeden charakteristický znak své moci. Jak naznačují ilustrace doprovázející dílo Diega Durána, dominikánského misionáře ze 16. století, tento bůh drží navíc i obsidiánové zrcadlo. Černý zářící kotouč z minerálu, kterého si Aztékové cenili stejně jako Číňané nefritu, mu umožňuje vidět vše, co se v danou chvíli děje, zároveň na všech místech, stejně jako ve všech dobách, v těch minulých i příštích. Tento vševědoucí bůh je tedy svědkem lidských činů a spáchaného násilí, a současně i věštcem, nositelem a strážcem tajemství. Z dědictví čtyř bratrů Teskatli-poky vzešly i čtyři kosmické epochy Aztéků, z nichž každá končila totální destrukcí světa, kataklysmatem, jehož první příznaky se ohlašovaly náhlým zmizením slunce.

V hymnickém zpěvu oslavujícím Teskatli-poku, zaznamenaném Bernardinem de Sahagún počátkem 16. století, nalezneme následující popis, který se vztahuje k ozdobám, jimiž se toto božstvo honosí: „Teskatli-poka – Dýmající zrcadlo, s hlavou pokrytou drahokamy, zrcadlo, které se třpytí...“ Tentýž Sahagún, který přirozeně jen interpretuje vzácná svědectví svých současníků, dosud blízkých tradicím, řadí Teskatli-poku do pokřesťanštěné linie a bez váhání ho označuje za „opravdového boha,



sídlícího všude, v zemi mrtvých, zde na zemi i na nebi“. Přesto se však zdá, že v aztécké tradici jde spíše o dvojznačné božstvo, které úzkost a hoře rozdává stejnou měrou, jako bohatství a ctnosti.

Není důležité, zda Šíma znal historické komentáře či nejnovější práce, týkající se předmětu, který zvolil za východisko své iniciační cesty: jakmile si tohoto předmětu povšiml a umístil ho do svého osobního mýtu, nepochybně pocítil a zachoval všechny jeho kosmogonické souvztažnosti. Objevné setkání s touto fascinující tváří, s tváří mrtvého nebo nesmrtelného, je jen výchozím bodem dráhy, která člověku umožňuje v mžiku oka spojit události, jež od sebe dělila staletí, zrušit vzdálenosti a hranice mezi odlehlými kulturami, mezi zaniklými civilizacemi.

Než budeme v naší úvaze pokračovat, je třeba se vrátit k úvodnímu obrazu, který představuje rozchod s kosmickou světelnou vizí, již Šíma realizoval v obrazech z let 1969–70. Řeč bude o *Poušti lásky s krystalickým pohledem*, jež bezprostředně předchází třem variantám *Podzemní řeky*. Nesouvislá, roztržštěná, chvějící se plocha, kterou malíř spontánně zachytil a přetlumočil v plátnech z posledního období, zde mizí a ustupuje nočnímu, uzavřenému, zahalenému prostoru, světu přitahovanému k neznámému pólu.

A stejně jako v *Podzemní řece*, i tady najdeme obraz lebky, tlumený odlesk, prosvítající azurovou plání krajiny soumraku. Model, i když blízký, přeci jen jiný než ten předchozí, je zde navíc zvnitřněn, a tak zanechává v celku kompozice mnohem méně zřetelnou stopu.

Jde rovněž o předmět aztéckého kultu, o jinou lebku, která je dnes vystavena v pařížském Muzeu člověka (Musée de l'Homme). Na rozdíl od masky s tyrkysovou mozaikou, jež byla nasazena jen na část lebeční kosti, je tento do krystalu vytesaný předmět sochou, volným reliéfem s dutými očnicemi, klenutým týlem a odhalenými, vystouplými zuby. Hlava je shora dolů profata středovým otvorem, jehož funkce zůstává zahalena tajemstvím. Lze se domýšlet, že otvor ve tvaru trychtýře měl umožňovat nasazení předmětu na dřevěný kůl nebo zavěšení pomocí lana. Magická přitažlivost, již předmět působí, spočívá především v průsvitnosti minerálu, který v jemné hře pohlcuje a odráží měnící se světlo.

Krystalická lebka zřejmě představuje Miktlantekutliho, boha smrti, který vládne v říši mrtvých. V aztécké mytologii toto božstvo, často provázené svým ženským dvojníkem, nazývajícím se Miktekasivatl, přijímá a chrání zemřelé v půlnočních krajinách. Při rozdělení vlády nad čtyřmi světovými stranami mezi ochranná božstva připadl totiž tomuto bohu sever, takže jeho panství se rozkládá v krajině noci a věčného ledu. Podle jiných legend smí zase toto božstvo nebo božský pár nosit za přesně stanovených okolností masku, vyrobenou z lidské lebky.

V kompozici *Pouště lásky s krystalickým pohledem* je hlava mrtvého evokována výmluvným detailem, který přímo napodobuje předlohu. Uprostřed světla modré pláně se nad obděláným polem, které protínají jemné brázdy nebo vlny, všechno v šedě

a v okru, objevují dvě řady pravidelných obdélníků, dva obnažené a vystupující chru-
py. V prostoru, který je dělí, pluje jakýsi mléčně bílý krystalický tvar. Tyto dvě řady
zubů, tato bezmasá ústa, která se ztrácejí v okolní planině, tak blízko sebe, aniž
se však vzájemně dotýkají, jsou viditelným otiskem setkání dvou bytostí zredukova-
ných na kostru, promítnutím podivného setkání dvou průsvitných lebek, rozpuště-
ných v „moři očištěné lávy“.

Nad tímto výjevem se klene noční obloha, jejíž modř má takovou hloubku,
až přechází v nach. Uprostřed klenby, vznášeje se těsně nad obzorem, zeje půlkruho-
vý otvor rozšířený do tvaru trychtýře, v němž se odrážejí barvy země zahalené ml-
hou. Tento podivný útvar není hvězda, jež osvětluje planinu, ale otvor vydlabaný
na temeni lebky, která – sice neviditelná, ale přesto přítomná – celý výjev překrývá;
otvor-průnik, kudy se uvolňuje životně důležitá energie, nashromážděná na konci
obtížného a dlouhého výstupu. Charakteristický znak těch, kteří dosáhli plného osvícení.

Neboť tato krajina se svou bažinatou pouští a zamlženou zemí je celá uložena
uvnitř hlavy, toto nebe není ničím jiným než křehkou, nadměrně protaženou lebeční
stěnou. „Bezmezně velké už nemá nic, co by bylo za ním. Tomu se říká jednota vel-
kého. Bezmezně malé už nemá nic, co by se skrývalo uvnitř. Tomu se říká jednota
malého,“ říká Čuang-c‘; takže, jak vidíme na Šimově obraze, malé může obsáhnout
velké a z dvojího se pak stává jediné, v němž nelze rozlišit žádné vně či uvnitř.
Z tohoto splnutí se rodí „hlava naruby“; právě o ní mluví v jednom ze svých textů
Roger Gilbert-Lecomte. Slavná hlava naruby, kterou legenda připisuje Konfuciovi
a dalším mudrcům čínského dávnověku.

Je nad veškerou pochybnost, že toto plátno, jež lze umístit vlastně na rozhraní
mezi celým předchozím Šimovým dílem a posledními vizemi *Podzemních řek*, je
prvořadě důležitosti. V *Poušti lásky s krystalickým pohledem* se završuje základní
identifikace, zvrtnost mezi „prostorem vně a prostorem uvnitř“, permutace, jež
od rozpětí lebeční klenby postupuje k rozloze oblohy a zároveň se vrací od nekonečné
kosmické noci k měřítku lidské hlavy. V mezeře mezi těmito dvěma sférami, úchvat-
ně sladěnými ve společném rytmu, jež udává univerzální tep krve a rytmus kosmic-
kého dechu, se vynořuje neohrazený kus půdy, plovoucí ostrov, kde bude postaven
poslední příbytek.

Už sám název, který malíř pro obraz zvolil: *Poušť lásky s krystalickým pohledem*,
je nanejvýš výmluvný. Za těmito slovy, vypůjčenými z veršů Rogera Gilbert-Lecom-
ta, je slyšet jakoby tlumenou ozvěnu Rimbauda. „Poušť lásky“ – tak je nazván mla-
dický text básníka, z něhož se osudově stane básník té nejhlubší samoty. Není po-
chyb, že právě tato ozvěna, jež se mnohokrát vzájemně odráží, stojí v pozadí
magnetického pole, orientovaného k ledovému severu, v pozadí Šimovy blankytné
planiny, utonulé pod bezhvězdou klenbou. Setkání, jež se v této poušti odehrává,
směšné dostaveníčko dvou lebek, které už nenesou žádnou stopu po čemkoli těles-

ném, je nicméně oním jedinečným setkáním s Přítelem, návratem, který naplní celoživotní neuspokojené čekání. Tento Přítel, ztracený sotva byl nalezen, mýtická postava, která vykryštovala kolem skutečné vzpomínky, se stane diskrétním průvodcem, držícím stráž u vchodu do podzemních světů.

Bylo by rozhodně zapotřebí připomenout mnohé básně Rogera Gilbert-Lecomta a věnovat jim daleko podrobnější studii, abychom správně postihli dokonalou osmózu, k níž zejména v posledních letech Šíмова života dochází mezi malířovým myšlením a poetickým itinerářem, tak jak jej vyznačil jeho někdejší souputník. Spíše než o osmóze bychom ostatně měli mluvit o převzetí odpovědnosti, o zcela novém osobním vkladu. Když v roce 1933 vychází kniha *Život, láska, smrt, prázdno a vítr*, jediná básnická sbírka publikovaná za Lecomtova života, kresba na obálce je od Šímy. Ale bude muset uběhnout spousta let, než slovo básníka nabude konkrétní podoby v díle malíře.

Šíma totiž znovuobjevuje Lecomtovu poezii až ve chvíli posmrtného vydání *Testamentu* (1955), o něž se zasloužil Arthur Adamov. Od toho okamžiku bude dialog, rozvíjející se mezi malířem a básníkem, stále intenzivnější. Fragments a skici, které Lecomte jen načrtl a opustil, se u Šímy stávají úhelnými kameny završené stavby. Ohromující vize, které pronikají do básní, proměňuje malíř v citlivé obrazy, jejichž záře uchovává a osvětluje „věčnost v mžiku oka“, jak ji nazval básník.



Ze Svěcení a znesvěcení lásky, nejdůležitější z Lecomtových dokončených básní, čerpal Šíma v šedesátých letech několik názvů pro své obrazy. *Poušť lásky s krystalickým pohledem* je jen posledním z dlouhé řady. V roce 1960 ilustruje reedici této básně opět Šíma. Bylo by však třeba pročíst si znovu i další básně, které původně vyšly ve sbírce z roku 1933 a byly pak převzaty editorem *Testamentu*, abychom si



uvědomili narůstající význam tohoto přátelství za hranicemi smrti, která nyní spojuje dva básnické světy, jež si byly odedávna tak blízké. Jedna z těchto básní, *Nenasynná nepřítomnost*, se při pohledu na Šíмова poslední plátna zdá být jejich předtuchou:

Nikdy nikdy už zářící krev která není
Darem slova jež propadlo do stínu bez paměti
Šílenou smrští vířící na dně černé studny očí
Ztracených vyrvaných krvavě modrých kam vklouzne smrt

Ó klouzavé pohyby zemřelých po stěnách propastí

Co není co už není a nikdy nebude
Tou naprosto všední chvilkou věčnosti prázdna
Palčivou touhou být duté již těleso v prostoru
Zaniká pohlcující svůj vlastní stín

Ó masko smrti s očima plnými propastí

Ze tmy řve vřeštivá výzva vyhrát v té marné hře
Hustot a vrstev barev i čar
Nicota je blokem ryzího mramoru v němž prostor
Dosud skrytý očím se zjevuje ve své jednotě

Smrt se spoustou veselých masek se smíchem propastí

Maso opadává z těla padá i noc i zámek z hvězd
Poušť se tak nedozírně noří do samého středu
Pekelného kruhu lomených obzorů
Vpředu břicho kde pupek je jeskyní proroků

Zamaskovaná smrt tam křičí křikem propasti

Ty nezměrné výkřiky křemene s jiskřivým znamením
A vítr řasící písek do tvaru přízraků
Jimž oči oblohy propůjčují podobu šilence
Křepčí v sabatu nepřítomnosti po dně opuštěných míst

Smrt se strženou škraboškou nepřítomnost uvnitř propasti

Jak se blíží konec života, Šíma bezpochyby navštěvuje stín básníka, v krajinách, které jsou od nynějška oběma důvěrně známé, kam ho Lecomte jen předešel.

Pozornou četbou Lecomtových básní zároveň zjistíme mimořádnou četnost obrazu lebky na jedné straně, a obrazu podzemního příbytku na straně druhé, stejně jako jejich hlubinnou totožnost, neúnavně připomínanou ze všech aspektů. Ať už tento příbytek nazývá básník doupeřtem, jeskyní, slují či propastí, všechna tato pojmenování, jež se vztahují k podzemním dutinám, patří ke klíčovým slovům Lecomtovy poe-

zie. V této souvislosti lze připomenout již výše zmíněnou báseň s příznačným názvem *Hlava naruby*. Jako na Šimových plátnech, i zde lze rozpoznat totéž pojetí prostoru, v němž je zrušen jakýkoliv rozdíl mezi vnějškem a vnitřkem:

(...)

Za vydutého smíchu nebe
Když noc tak hryže

A hlava naruby klesá pod obzor
Čelist protažená vesmírnou tíhou
Paměť vystrašená nesmírnou dírou

Na prahu spánků silně propadlá
S křiklavým otvorem v týlu

(...)

Vypíchnuté obrácené oči se ztrácejí
V bezedné závratí svých vnitřních tunelů

(...)

Mezi napjatými spánky
Se bez konce táhnou stepi noci
Na obzoru přehrazené příkrovem pobřežního ledu

Velká bílá zed' bez východu z černě noci

(...)

Tou měrou, jak se nám daří vizualizovat prostor, který vytvářejí slova při čtení básně, objevujeme v ní postupně samotný prototyp krajiny bez hranic, plně obsažené ve sférickém prostoru, krajiny hlavy, jež komunikuje s vesmírem mediánním otvorem. Podloží nočního prostoru hlavy, prostoru procházejícího trvalou proměnou, otáčeného a obráceného nalic i naruby, je jen prázdno, obsažené v podzemních prohlubeninách. V jiné básni, nazvané *Až přijde den velkého větru*, se Lecomte táže po nepředvídatelných metamorfózách, k nimž dochází v lůně země:

(...)

Tak už je tady ten velký vítr jenž mísí vrstvy
prostoru

(...)

Až velký vítr dorazí
Nikdo neví jakou barvu bude mít světlo

V němž zazáří zázračná podoba nádherných příšer
 Jaké zatmění strachu jaký požár hrůzy
 Velký vítr zažehne
 Ve spodních prostorech kudy bloudí slunce
 Král podzemních světů

Anebo v básni *Vítr potom, vítr předtím*, kde ztotožnění lebky a jeskyně je naprosto zřetelné:

(...)

Až výbuch sopky větru roztrhne mou lebku
 Obrátte mě jak rukavici
 Vytáhněte mě z vaginy ven hoďte mě nahého zaživa staženého z kůže napospas
 podzemní lásce stínu jež vrhá svět naruby

Vyrvěte maso z mých tváří
 Abych konečně spatřil svůj smích dávno mrtvého

Tato poslední slova vyvolávají u Šímy obzvláště mocnou odezvu. Vnímá je jako výzvu, které se nechce vyhnout. Zkusme si teď, když známe Lecomtovy verše, ještě naposledy vybavit bezmasý úsměv, který si vzájemně vyměňují dvě stínové hlavy, ukryté v zesinalém příkrovu pobřežního ledu *Pouště lásky s krystalickým pohledem*.

Nyní poněkud odbočíme a položíme si otázku, proč vzniklo plátno, které jsme provizorně pojmenovali *Propast* a jehož přítomnost mezi posledními Šímovými díly je spíše matoucí. Na první pohled se toto plátno vyznačuje hrubým provedením, jistým nedostatkem řemesla, jako by šlo o práci začátečníka, nebo každopádně někoho, kdo nezvládá bezpečně řemeslo. I když ponecháme stranou estetickou stránku díla – ta nás v tomto případě vůbec nezajímá –, je to přece jen překvapivá skutečnost. Připomeňme si, že malíř ve stejné době pracuje na *Podzemních řekách*, kde řemeslná dokonalost dosahuje takové úrovně, že se způsob malby stává transparentním, neviditelným, jako by byl pohlcen zápallem vize.

A přece *Propast* zaujímá legitimní, i když jen okrajové místo v úhrnu Šímovy poslední tvorby. Dílo je poznamenáno – stejně jako ostatní obrazy, ne-li více – návratem na zem, na zemský povrch, v tom nejhmataatelnějším, nejbezprostřednějším smyslu slova. Země se v Šímově díle objevuje pokaždé, když jde o rozhodující obrat, o obrozující proměnu jeho malířské vize; vždy ve chvíli, kdy se dočasně nabyté jistoty hrouť pod nárazem nové vize. Šíma se častokrát při hledání nového výtvarného výrazu uchýloval k tomu, co bychom mohli nazvat „malbou podle přírody“: ke klasickým krajinám, k téměř konvenčním kresbám. Nicméně i v těchto okamžicích pochybností a tápání převažuje vidoucí zrak nad viděnou věcí a malíř se postupně vymaňuje ze sevření pohlcující hmoty.

A tak existence takového obrazu jako *Propast* stvrzuje, že došlo ke zlomu, že jde o nový začátek. Ale času zbývá už tak málo, že místo lineárního postupu se začátek a naplnění vzájemně srážejí a překrývají v nerozpletitelné změti.

Toto poslední setkání se zemí lidí přichází pro malíře příliš pozdě. Plátno už nedokončí, zůstane jen u pokusu. Regenerační síla, již země neomylně působila na malířovo vidění, je v této chvíli již neúčinná. V putování za podzemními světy představuje zmíněný pokus jen neuvážené odbočení, poslední okliku, jež malíře vzdaluje od cíle, poslední odložení lhůty. Hrubá hmota se teď brání jeho schopnosti transfigurace. *Propast*, jež je nepochybně připomenutím nějakého konkrétního místa, zůstává popisným, tíživým obrazem, jako by malíř doslova uvízl v jílovité půdě, která se prostírá na rozlehlém obděláném poli uprostřed výjevu. Poblíž tohoto pole se otevírá propast, jejíž strmý ráz je navozen černými, šikmými tahy, a neobvyklou krajinu, ohrazenou na obzoru ostře zeleným plotem z keřů, přikrývá olověně nebe. Strnulý reliéf, osvícený ponurým, neskonale smutným světlem, neoživuje žádný osvobozující závan.

Tento obraz je jako kontrapunkt vložen mezi poslední Šimova plátna. Není v něm osvobození, je v něm cosi jako předtucha dosud nepřijaté osudovosti, poslední křeč pohledu, který se chytá věcí z tohoto světa. Skutečnost, že Šíma tento obraz nakonec nedokončil, dokazuje, že přinejmenším tušil, pokud si ho nebyl plně vědom, úskalí, na kterém nechtěl ztroskotat.

Je však na čase vydat se cestou, jež po *Poušti lásky s krystalickým pohledem* směřuje k *Podzemní řece*.

Je možné, že představivost je jakýmsi druhem paměti něčeho nikdy nespátřeného, zrcadlem, obráceným k vzdálené minulosti stejně jako k věcem příštím, blízkým či dalekým. Ať už jde o vzpomínku nebo o předjímání, malířova obraznost, jež v *Podzemních řekách* dospěla k tak palčivému bodu, se nepochybně rozchází s měřitelným časem, s časem profánním, který je jen užitečnou konvencí zaneprázdněného světa. Toto poslední plátno může být pokládáno i za věštecký obraz individuálního osudu, obraz nadcházejícího konce lidské bytosti, stejně jako za náhlé odhalení dávných míst a krajin, neumístěných v čase ani v prostoru, náhle se vynořujících z hlubin vědomí, které už není vědomím osamocené jedince.

Jak jsme uvedli výše, v masce smrti, rituálním aztéckém předmětu, lze vidět jakýsi vizuální impuls, který, překrýváje skutečnou vzpomínku na jeskyně a propast Moravského krasu, navodí proces identifikace mezi lebeční klenbou a kletutím podzemních jeskyní jediným posunem, jenž převrátí měřítko mezi důvěrným prostředím hlavy a velkolepostí pozoruhodného přírodního místa, až nakonec zruší veškeré dimenze a jakékoli rozlišení mezi vnějším a vnitřním.

Splynutí temného vnitřku lebeční schránky a neproniknutelné noci prostoru je, jak jsme již konstatovali, jednou z vůdčích idejí básnického světa Rogera Gilbert-

Lecomta. Vydáme-li se dál po této cestě, jak nás vybízí slovo básníka, můžeme vystoupit až k společným, vzdáleným zdrojům; cestou se lze setkat s dalšími analogickými obrazy, vycházejícími ze stejné matrice.

V Rgvédě stojí (je známo, že hinduistické myšlení, stejně jako tradice Dálného východu, byly důvěrně známy René Daumalovi a jeho přátelům z období Vysoké hry): „Svět je zrozen z těla Puruši tak, že z jeho srdce vzešla luna, z jeho oka slunce, z úst Indra a Agni, z jeho dechu bůh větru, z jeho pupku vzdušný prostor, z jeho lebky nebeská klenba, z jeho uší všechny světové strany a z jeho nohou země.“ V hindské kosmogonii je tedy Puruša pračlověk, jehož obětované, roztrhané tělo, promítnuté do kosmických rozměrů, je základem prostoru s lidským měřítkem, který je analogicky sklouben s částmi jeho rozčtvrceného těla. Se stejnou představou se setkáváme i v mytologii starého Egypta, jež se tak zřetelně objevuje v poezii Rogera Gilbert-



Lecomta, nebo v kosmogonických příbězích některých zemí jihovýchodní Asie. Podle thajské tradice vznikl svět z těla obra zvaného Baňo; z jeho lebky stvořil Buddha nebe, z jeho těla zemi. V Číně je zase známa postava jiného pračlověka, nazývaného Pchan-ku, z jehož těla se zrodil smyslový svět; v Japonsku je tatáž role přisuzována Kagu-Cučimu, bohu ohně, kterému utal hlavu jeho otec Izanagi. Stejně je tomu v islandském Grimmismálu, kde je obr Ymir zabit, aby jeho tělo mohlo být proměněno v zemi, jeho krev ve vodu, kosti v hory, vlasy ve stromy a lebka v nebeskou klenbu.

Ať k vytvoření tohoto mýtického obrazu přispěla svými nejrůznějšími variantami kterákoli kultura či epocha, v jednom základním zjištění se shodují: mezi nebeskou klenbou a lebku lidské nebo nadpřirozené bytosti existuje buď naprostá totožnost, nebo alespoň nepopíratelná spodoba. Kosmický řád je zajištěn rituální smrtí člověka, jehož nekonečně zvětšené tělo se stává jakýmsi nosíkem povoláním k tomu, aby udržoval otevřený prostor mezi nebem a zemí, aby zajišťoval onen rozestup, v jehož mezích je vepsán veškerý náš pozemský život.

Připomeňme si, že mexická lebka, jejíž ideální obraz, podstupující v *Podzemní řece* tak výraznou proměnu, si Šíma podržel v paměti, je lemována dvěma horizon-



tálními tyrkysovými pruhy, zářícími na černém lignitovém pozadí. Lze předpokládat, že znázorňují dva kruhy spirály, stvořené z těla okřídleného hada. Toto podsvětí božstvo je ztělesněním síly, která stlačuje beztvarou hmotu v sevření svých kruhů, síly, která uchovává soudržnost země a vtiskuje jí tvar kotouče, obklopeného ze všech stran obzorem. Už v tomto původním předmětu lze odhalit přítomnost dvou dimenzí, jež splývají v jediný obraz: zemského povrchu a zbožštělé lidské tváře. K důvěrné komunikaci mezi oběma sférami tak dochází i v této aztécké lebce ještě před tím, než předmět prošel dalšími proměnami v malířově vizi. Tato komunikace se na Šimově plátnu stává kruhovým pohybem a vytváří silové pole, jež obepíná celý svět, tedy nejenom nebe a zemi, ale i svět podzemní, nitro země.

Charakteristickým znakem, který je společný Šimovým posledním obrazům (*Poušti lásky s krystalickým pohledem* a třem variacím *Podzemních řek*, z nichž poslední zůstala bílá, nedokončená), je tyrkysová modř, zářící na ztemnělém pozadí. V aztécké kosmologii je tato barva trvale přisuzována slunečnímu božstvu a znázorňuje paprsky slunce nebo ohně, které zaháněním tmy zajišťují nadvládu světelného božstva. Azurová modř mozaiky, aplikované na masku mrtvého, je zároveň spjata se světem minerálů, je barvou drahého kamene, který byl vytěžen z hlubin země: kapky světla, proměněné v kámen. Je to též barva vod, které tečou v podzemních řekách a projasňují se v místech, kde denní světlo proniká mezi skály. Tatáž barva se rozsvěcuje v jeskyních, vyhloubených mořem na úbočí strmých útesů při hře lomených paprsků neviditelného, neskutečného světla. Barva, v níž se vše soustřeďuje, nebe a země, slunce, splývající s očima oslepenýma jeho září, vzdálený úsměv dávno mrtvých, poslední záblesk, který zahlédá umírající.

Nyní je třeba podrobit zkoumání obraz jeskyně, která v *Podzemní řece* překrývá obraz lebky, jako by chtěla podepřít onen „bludný stan“, onu „nomádkou nebeskou jeskyni“, jíž je – podle Rogera Gilbert-Lecomta – křehká schránka lidské hlavy, promítnutá na hvězdnou oblohu.

Jakmile v naší úvaze přikročíme k obrazu jeskyně, složitému obrazu, zatěžkanému četnými významy, jsme nuceni opustit doménu reálné, empirické či citové topografie. Neboť vzpomínka na jeskyně a na propast Macochu, třebaže nepopíratelně stála u zrodu této krajiny-zrcadla, nabývající podoby otisku posmrtné masky a rozpouštějící se v *Podzemní řece*, se nyní stává jen vybledlou stopou, vzkříšenou dotykem s novou vizí. Kolem ní krystalizují další obrazy, neměnné, odvěké, nadčasové: nebeské jeskyně, strmé hory, průrvy zalité vodou, půlnoční slunce. Poslední Šimova vize zahrnuje všechny živly, které podle ezoterické tradice charakterizují dokonale sídlo, v němž bytí nesmrtelní.

Záznamy o podobných oblastech existují ve staré Číně ve formě průvodců pro poutníky, kde praktické rady, stejně jako topografické popisy skutečných nebo za skutečné pokládaných krajín plní funkci návěstí na iniciační cestě. Kdo se chce nechat vést těmito údaji, může se vydat buď na příjemnou procházku úchvatnou krajinou, nebo podniknout výstup až na vrchol hory a pak sestoupit na dno nebeské jesky-

ně, nebo dokonale splynout s vesmírem, jehož zjednodušeným obrazem je výše popsaná krajina.

Vzpomeňme si, že *Hora analogie* René Daumala je rovněž prezentována jako „román příběhů alpských, neeuklidovských a symbolicky autentických“; jako cestovní příručka, obsahující řadu praktických informací i pravidel chování doporučených těm, kdo se vydají na strmé svahy této hory, jejíž vrchol, cíl nekonečného hledání, jako by se tím více vzdaloval, čím déle k němu putujeme. To, že Daumal hledal své modely v hindském myšlení, včetně všeho, co je v něm racionální, systematické, a tudíž i uklidňující, svědčí především o jeho osobní potřebě, o potřebě vztahu mistra a žáka, nebo o potřebě udílet či přijímat poučení. Jeho přítel Lecomte, svrchovaný básník bez jakéhokoli mistra, s ním toto strastiplné, trpělivé putování nesdílel. Rozhodl se postupovat co nejrychleji. Spálil jednotlivé etapy a bez průvodce, bez jakéhokoli útočiště se vrhal střemhlav do propastí, kde si prožíval strašná muka. Šímův itinerář, tak blízký cestě Lecomtově, s kterým malíř sdílí vizi hořícího ledového kosmu, je nicméně zase jiný. Ale vraťme se spíše k popisům oněch tajuplných krajin, kam se moudrý člověk „někdy vydá na mystickou pouť“, do krajů, které prosvítají zdi jeskyně *Podzemní řeky*.

Opravdu se zdá, že Šíma volí spíše cestu čínského poutníka, který sice nehledá *a priori* žádné zážitky metafyzického druhu, ukryté za zdánlivostmi smyslového světa, ale přesto – pokud k němu dojde – se mu dostane nepopsatelného, nepřenositelného zjevení, záruky autenticity tohoto světa zdání.

Čínské texty, jež se vztahují k podobným „mystickým poutím“, jsou známy zejména z prací Rolfa Steina *Miniaturní zahrady Dálného východu* (1943) a Michela Soymiého *Le-fo-san, studie náboženského zeměpisu* (1956). Vedle citací, které odtud čerpal Mircea Eliade, lze nalézt dlouhé úryvky z těchto textů také u Rogera Cailloise, zejména v jeho knize *Kameny* (1966). Ten sice začleňuje volně převyprávěné pasáže do svého textu, psaného v jiné perspektivě, avšak duch vzdáleného originálu zůstává netknutý. Můžeme se tedy domýšlet, že Šíma měl poměrně přesnou představu o obsahu zmíněných vědeckých prací, když ne přímo, tak alespoň zprostředkovaně z knihy Rogera Cailloise, svého dávného přítele, s nímž ho pojila nenasatná zvědavost a vášně pozorovat přírodní jevy prizmatem poezie.

Bylo by zajisté příliš směle tvrdit, že si Šíma ve chvíli, kdy začínal malovat *Podzemní řeky*, zase vzpomněl na svou někdejší četbu a že se rozhodl převést ji na plátno. Je však jisté, že týž dynamismus prostoru, táž věčná hra mezi omezeným a nezměřným, o níž tak úžasně zpravují čínští průvodci, se staly hybnou silou, vířící v jeho obraze. Je to týž dynamismus reverzibilního světa, v němž se nesmírná plocha podzemního dómu vejde do nepatrné schránky lidské lebky. Sám Šíma se nikdy nenažil popřít žádnou duchovní příznivost, pokud vnašela jakékoli nové světlo do jeho osobní zkušenosti. V *Podzemní řece* se malíř nepochybně dotkl uzlového, na věky věků nerozluštitelného bodu, z něhož prýští poslední zjevnost věcí.

Nevidíme lepší způsob, jak se této události přiblížit, aniž bychom si osobovali

nárok na proniknutí jejího tajemství, než znovu vytyčit obdobnou, paralelní cestu, nebo spíš uvnitř sebe sama podstoupit cestu, která – jak doufáme – vede ke stejné zjevnosti. Popisy krajin, jimiž se zabýváme níže, krajin od nás zdánlivě tak vzdálených v čase i prostoru, mají v našich očích tu výhodu, že poskytují přesný rozměr onoho nerozluštitelného, jedinečného obrazu, jaký je uchován v plátnech *Podzemních řek*.

Touha člověka nalézt ideální místo, jež by bylo zároveň definitivním místem jeho pobytu zde na zemi, jeho nezczizitelným, neměnným domovem, je shrnuta v prastaré myšlence, která od dob starověku nikdy nezanikla, i když se v detailech mění podle doby či kultury. Tímto vyvoleným místem je uzavřený prostor, místo v ústraní, „svět sám pro sebe“, do něhož se vchází úzkou branou. Jakmile člověk vejde do prostoru, který je mu vyhrazen, vrací se odtud zcela proměněn, pokud ovšem na samu ideu návratu nezapomene úplně.

Takové vzácné místo přirozeně představuje jeskyně. Tím spíše pak labyrint jeskyní, vzájemně propojených křivolakými chodbami, jež ústí uprostřed bludiště, na dně propasti, na dně nebeské studny, odkud i za bílého dne jsou vidět paprsky slunce a svit hvězd. Pro čínského poutníka představuje „nebe vytvořené jeskyni“ (rozuměj: jeskyně otevřená k nebi) v pravém slova smyslu ideální kout, místo pobytu nesmrtelných. Neboť „jeskyně-nebe“ obsahuje již sama v sobě trojí prázdnotu, navzájem do sebe vklíněnou a natolik se prostupující, že se z ní stává jediná: klenba nebe, jejímž jménem je „prázdnost“; dutina v útrobach země, která se nazývá „jeskyni“; a citlivá prázdnota, kterou v sobě nosí člověk, když se ztotožňuje s nebem a zemí: „pokoj-jeskyně“, „svatební pokoj“, „jeskyně-prázdnost“ nebo ještě „dutý strom“.

Rolf Stein přináší následující popis jednoho takového dokonalého místa jménem Čchou-čch': „Je to jezero obklopené plání, lemované ze čtyř stran vysokou stěnou. Odtud stoupá spirálová cesta o šestatřiceti kruzích... Místo je označeno jako ‚jeskyně‘ a je pod zemí propojeno s první z ‚nebeských jeskyní‘, dosud nazývanou ‚Nedotčenost Prázdnoty‘... Věhlas tohoto dokonalého místa má ještě hlubší příčiny. Znázorňuje totiž přesnou konfiguraci Konfuciovy lebky: fan-šou (doslova: hlava naruby), vír ve tvaru amfiteátru, vršek duté hlavy, připomínající horský kráter, k němuž vykonala pouť Konfuciova matka, díky čemuž počala Konfucia...“ Při četbě těchto několika úryvků se opět setkáváme s duchem, ba dokonce se samotným názvem básně Rogera Gilbert-Lecomta, v níž básník stvrzuje totožnost mezi lebkou a jeskyní; otvor lebeční klenby, poznáváci znamenání prozřevšího člověka, je analogicky srovnáván se sopečným kráterem. Na té i oné straně je společná míra člověka, přírody a vesmíru pojata jako dynamická jednotka, jednotka určující změny.

Sledujme paralelu, která se nabízí, ještě dál. Toto vyvolené místo je vlastně uzavřený svět, který zároveň napodobuje dům i hrob. V blízkosti smrti člověk pocítuje potřebu „ukrýt světlo do pochvy“, totiž skrýt se před očima lidí: „Aby si bytosti a věci tohoto světa uchovaly nedotčenou povahu a aby si odpočaly v onom úseku života,

jenž jim byl vymezen, snaží se odjakživa ukrýt své tělo, zamést svůj stín (obraz, stopu), uklidit do ústraní svou podstatu a vzdálit se od všeho vnějšího... Smrt je návratem do miniaturního vesmíru, hrob je úkrytem v dutině hory. A tak smrt je jen zvláštním případem ústupu do ústraní světa nesmrtelných a hrob novým výrazem místa v krajině, vytvořeným navršením hlíny nebo kamení, a stromem.

Odchod do nitra země odpovídá mýtu přechodu, který je zapotřebí uskutečnit v posledních okamžicích života: „Rozjímající samotář žije ve zvláštním světě, uzavřeném a tajném, když proniká do zázračného místa ... uchýlen do hlubokého a tichého úkrytu, který už svými malými rozměry ho přivádí k tomu, co je nepostižitelné, sám sdílí tento klid a v naprostém tichu a míru, kdy vše je jen obrazem, jenž se zrcadlí a zase odráží zpět k sobě samému ... čeká na výsledek zrození: nepostřehnutelné, ale všemocné zrnko jeho nesmrtelného já.“ Zapamatujme si propříště ten důležitý pojem „obrazu, jenž se zrcadlí a zase odráží zpět k sobě samému“, se kterým se shledáme níže, až bude řeč o „půlnočním slunci“.

Další čínské texty, jež se staly předmětem studie Michela Soymiého, potvrzují úzký vztah mezi vrcholky a prohlubněmi hory, mezi „jeskyní-nebem“, kterou osvětluje „půlnoční slunce“, a „jezerem z drahokamu“, jež je podzemními řekami spojeno s ostatními vodními zdroji, ať už blízkými či vzdálenými. Již samo umístění tohoto jezera je zvláštní a přičí se zdravému rozumu: vypadá, jako by bylo zavěšené, jako by se tyčilo na vrcholku hory, a zároveň bylo napájeno vodami oceánu.

Michel Soymié komentuje rukopis, který popisuje místo zvané Le-fo-šan, a uvádí následující podrobnosti: „Širokou a rozlehlou temnou chodbou, po udusané hlíně, ploché jak mlýnský kámen, sestupujeme do *jeskyně-ktará-je-propojena-s-nebem* (tchung-tchien-jen). Je tam však otvor, který vede až k vrcholku hory. Zvedneme-li hlavu, vidíme světlo... Obecně řečeno, uvnitř jeskyně je nebe i země, uvnitř lidské hlavy je slunce a luna... Nebe bylo občas pojímáno jako klenba jeskyně.“

Zázračné jezero, o němž nevíme s jistotou, zda se nachází na vrcholu hory nebo na dně jeskyně, se nicméně vyznačuje celou řadou vlastností, které umožňují jeho neomylné rozpoznání. Tak například jeho vody musejí sledovat rytmus přílivů, cyklický pohyb, který vytváří zjevné spojení mezi nitrem země a vzdáleným mořem. Jinak se mu však rovněž říká „nebeské jezero“ nebo „jezero čelící nebi“, což je výraz, jímž se někdy označuje samo moře. „Jezero z drahokamu“ je tedy miniaturním mořem, místem, jež v sobě spojuje všechny prvky „nebeského místa“, ráje, který je „skrytým rájem“. Jak si nevzpomenout na vodní pláň *Pouště lásky s krystalickým pohledem*, nebo na minerální hutnost Šimových tyrkysově modrých *Podzemních řek*, kde tytéž prvky vzájemně splývají a vytvářejí reverzibilní svět, vesmír nekonečných proměn.

„Jistému mudrci z období Chan se doneslo vyprávění spolehlivých lidí o tom, že na východ od řeky leží tato tajemná hora. Překročil tedy řeku a vydal se ji hledat. Po tříměsíčním půstu na ni vystoupil. Našel její bránu, pronikl do „jeskyně-prázdná“

a postavil tam palác... Po roce byl palác dokončen, a byl tak dokonalý, že jím byl mudrc nadšen.“ Tolik čínský text, ke kterému Michel Soymié dodává: „Když vešel do jeskyně, překročil hranici, která odděluje svět lidí od světa nesmrtelných... Jakmile tam přišel, postavil si chýši... ale ve skutečnosti je to palác, palác ze záhrobí... Jeskyně-nebe je, dalo by se říci, kvintesencí celé hory. Vstup do hory je stejně jako vchod do jeskyně náboženským obřadem, zasvěcením... Jeskyně-nebe je rájem mimo tento svět. Důkazem toho je, že ji obyčejní lidé nevidí.“

Čen-kao, čínský autor, ostatně neříká nic jiného, když tvrdí: „Všude uvnitř Prázdná se kroutí a klikatí kamenné hrboilaté schody, vedoucí až k branám. Může se po nich přicházet, vcházet, vystupovat a sestupovat. Lidé, kteří spěšně vcházejí a vycházejí, si vůbec neuvědomují, že se nalézají uprostřed jeskyně-nebe. Proto také říkají, že je to cesta vnějšího světa... To, co se nazývá jeskyní-nebem, transcendentním palácem, je něčím nesmírně křehkým a neuchopitelným, něčím, co nelze ani vysvětlit, ani pochopit.“

Běžnější je nicméně představa, že jeskyně je „natolik dobře ukryta, že ji lidé míjejí bez povšimnutí“. A protože prvotním významem výrazu „tchung tchien“, „spojovat s nebem“, je „nebe“ v tom nejkonkrétnějším smyslu slova, totiž „nebe ve smyslu jeskyně, nebe z jeskyně nebo nebe v jeskyni“, má se za to, že by to mohla být jednoduše jeskyně, která obsahuje nebe, která se otevírá k nebi: propast. Ale zázračná podstata „nebeské jeskyně“ tím zdaleka nevyčerpává veškeré charakteristické vlastnosti, jež jí už byly přiznány. Toto odlehlé místo zůstává především nádobou, kde dochází k hluboké proměně, jejíž smysl přesně postihuje obraz „půlnočního slunce“. Obraz, který lze bez přehánění uvést do souvislosti s černými pyritovými očima mexické masky, očima-zrcadly, jež vidí všechno, co se děje kdekoli na světě. Obraz, který se objevuje ve své zdvojené podobě sluncí-očí, zastřených zrcadel, v Šimových *Podzemních řekách*.

Text Čen-kaa pokračuje: „Uvnitř je noční světlo, záře měsíce, uvnitř je počátek slunečního jasu. Osvětlují tuto prázdnotu stejně skvěle jako slunce a luna. Záře měsíce řídí noc, jas slunce řídí den. Jsou kulaté a klouzají uvnitř ‚Záhadného Prázdná‘ – po miniaturním nebi jeskyně... Slunce a měsíc tohoto ‚malého nebe‘ se odlišují od nebeských těles, náležejících ‚velkému nebi‘. I když jsou si podobná a fungují stejným způsobem – vycházejí a zapadají –, nesmějí se směřovat... O půlnoci jsme se přikryli svými oděvy a před námi se zjevilo ohnivě kolo, jež svými paprsky zasahovalo šplouchající vlny.“

A Michal Soymié uzavírá: „‚Půlnoční slunce‘ je ve všech případech v kontaktu s vodou: je to zrcadlík ze slunce... Odražené slunce je zároveň obráceným sluncem: dennímu slunci odpovídá slunce noční. Tento pojem nás vede přímou cestou k pojmu ‚jeskyně-nebe‘ v množném čísle. Víme, že tyto světy, uzavřené v jeskyních, tůních a studnách, v sobě zahrnují slunce, měsíc i hvězdy, takže jsme je mohli interpretovat jako ‚obraz obráceného světa‘, jako ‚nebe, jež se odráží ve vodě studny‘... ‚Půlnoční

slunce‘ je tak vlastně reflexí a inverzí slunce poledního, přirozeného fyzikálního jevu, stejně jako subtilní skutečnosti duchovní podstaty... Všeobecně se traduje, že svět obrácený naruby, vesmír, který se odráží v zrcadle, obraz, jehož součástí jsou ‚černé slunce‘ a ‚řeky drahokamů‘, ‚nebe-lebka‘ a ‚nebe-jeskyně‘, to vše je pouze nedosažitelný svět mrtvých, nebo spíše jakýsi přechod, úzká stezka vedoucí do světa Nesmrtelných, cesta bez návratu...“

„Popravdě řečeno, vstup do hory není cílem, ale podmínkou. V hoře máme naději, že nalezneme vchod do posvátného světa, ale těch, kteří ho najdou, je málo... Výchozí disk z takového dobrodružství je ovšem nepředvídatelné.“

LITERATURA

- Vysvětlivky k výstavě *Tyrkysově mozaiky z Mexika*, Londýn, Britské muzeum, Museum of Mankind. Katalog k výstavě *Skvosty ze sbírek Muzea člověka*, Muzeum člověka, Paříž 1965, s. 70–71.
- Poesia precolombiana* (Předkolumbovská poezie), antologie uspořádaná Miguelem Angelem Asturiásem, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960.
- Fray Diego Durán: *Book of the Gods and Rites and The Ancient Calendar* (Kniha o bozích, rituálech a starověkém kalendáři). Přeložili a k vydání připravili Fernando Horcasitas a Doris Heydenová, Norman, University of Oklahoma Press, 1971.
- Uno Harva: *Les représentations religieuses des peuples altaïques* (Náboženské představy altajských národů), Gallimard, Paříž 1959.
- Rolf Stein: „Jardins en miniature d'Extrême-Orient“ (Miniaturní zahrady Dálného východu), *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, Hanoj 1943, díl XLII (1942), s. 1–104.
- Michel Soymié: „Le Lou-feou chan, étude de géographie religieuse“ (Le-fo-šan, studie náboženského zeměpisu), *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, Šanghaj 1956, díl XLVIII, sešit 1 (I. semestr 1954), s. 1–139.
- Roger Caillois: *Pierres* (Kameny), Gallimard, Paříž 1966
- René Daumal: *Le Mont analogue* (Hora analogie), Gallimard, Paříž 1952 (česky in: Vysoká hra, Torst, Praha 1993).
- Roger Gilbert-Lecomte: *Testament*, Gallimard, Paříž 1955.
- Viz též: Věra Linhartová, *Josef Šima, ses amis, ses contemporains* (Josef Šima, jeho přátelé a současníci), La Connaissance, Brusel 1974 (edice Témoins et témoinsages).

Text Věry Linhartové *Crâne et grotte / Rivières souterraines de Sima* vyšel v Cahiers du Musée national d'Art moderne 4/1980, Centre Georges Pompidou, Paříž, duben/červen 1980.

Překlad Drahoslavy Janderové přepracoval Miloslav Topinka. V této nové verzi jsou promítnuty i korekce, navržené autorkou textu. Transkripce čínských jmen a názvů, stejně jako překlad citovaných úryvků z čínských textů, byly konzultovány s Olgou Lomovou. Verše Rogera Gilbert-Lecomta přeložil Miloslav Topinka.