

# **ZELENÝ PTÁK**

**CHANDELLE VERTE**

**ALFRED JARRY**

(vybral a přeložil Petr Christov)

## Humr pana kapitána

Pokud si na kapitána H\*\*\* vzpomínáte, tak je to ten, který se prý svým žertovným palcem a ukazováčkem snažil svádět manželku obchodníka s pleteným zbožím (paní T\*\*\*) na palubě dostavníku na trase Rue de Sèvres - Gare du Nord. A přesto, že pana chotě dvojnásobně zpolíčkoval, byl nakonec zproštěn viny, neb tím, kdo svůdně laškoval, byl humr, jemuž dělala doprovod starší dáma cestující v tomtéž omnibusu.

Dle našich zjištění je za všechna příkoří zodpovědný dotyčný humr, pan H\*\*\* však není na vině o nic méně.

Starý hrdina, nositel řádu Čestné legie, přišel o pravou ruku. Připomeňme si, že uštědřil panu T\*\*\* pár facek, ale obě levou rukou. Po vzoru Goetze von Berlichingen, rytíře se železnou rukou, jež si náležitě upravil a zdokonalil, nepřišel na nic lepšího, co by skrylo jeho méněcennost, než že si nechal zručným chirurgem na místo své chybějící pravé ruky implantovat přední část živého a řádně chápatého humra. Tato lest dovedla k dokonalosti slavný obrat železná ruka v sametové rukavici či jak to skvěle vyjádřil Franc-Nohain:

Ruka sametová v rukavici železné.

Je možné, že za daných okolností humr spáchal přečin, jsa puzen toliko svou přirozenou pudovostí a za sebou přitom táhl nevinnou veteránovu paži. Ten, jako člověk neoblomný v záležitostech cti, rozhodl se odvážně zabránit možné recidivě podobných útoků a zřící se své věrné pravé ruky, přičemž ji za její obětavé služby odměnil a poskytl jejímu krunýři stejný lesk, jakým se skvěla jeho knoflíková dírka: chtělo by se nám říci, že ji ocenil varem. A vzhledem k tomu, že toužil po tom nahradit ji mírumilovnějším nástupcem, nepřišel na nic lepšího, než se pro tentokrát ozbrojit plechovkou potted-lobster.

*La Revue blanche, 1. duben 1901*

## Bití žen

Časopis International News z Kapského města nám, a jistému počtu ctihodných otců od rodin, nabídl reklamní prospekt výchovného přístroje s názvem „ortomatický karatel“ - tedy, abychom dobře rozuměli, „přístroje na vybičování dobrých mravů“. K popisu fungování stroje využijeme popisu v Mezinárodní učitelské revue (z prosincového čísla):

Přístroj je tvořen židlí, jež přichytí delikventa, jakmile se na ní usadí. Systém vodících lišt a destiček přesně vymezí anatomický tvar, na němž bude činnost prováděna, přičemž velmi přesný mechanismus reguluje četnost a míru úderů, které ušetřuje nejjemnější rákos. Zároveň pak Edisonův fonograf delikventovi rozdává morální ponaučení, výtky, povzbuzení, etc., a to dostatečně pronikavě, aby překonal výkřiky provinilce... či pacienta.

Pedagogická účinnost tohoto přístroje je prokázána četnými svědectvími. Dle kapského časopisu jeden věhlasný pedagog prohlásil, že tento aparát přináší stejně uspokojujivé výsledky jako bití přes zadek a (učitele) přitom nijak neunavuje. Jeden žák napsal svému staršímu bratrovi, že „od té doby, co si škola pořídila ortomatického karatele, tak se ho učitelé už ani nedotknou; nicméně kvůli řevu, který vydává onen přístroj, snažně prosí svého bratra, aby vymohl na matce jeho propuštění z této školy - a to co nejrychleji - a aby ho poslala, kam jen bude ona sama chtít, jen aby tam neměli ortomatického karatele“.

Také rodiče vyjadřují svou velkou spokojenost: „Jsem nyní velice spokojena s Tomovými pokroky a zcela je přisuzuji vašemu ortomatickému karateli. Usazujte na něho Toma každou sobotu dopoledne; a třeba i častěji uznáte-li za vhodné.“

Pokud dívka z Kapského města ještě nestihla při svých životních zkušenostech odhalit - po vzoru Jeana-Jacquesa - dobrodiní karatele a pokud jejich učitelé v upřímném oproštění se od erotických pudů nežárlí na důvěrnosti, jichž si užívá dotyčný karatel, jsme ochotni zaručit se za to, že ve Francii tento přístroj zavržen nebude - alespoň ne starší generací. S radostí si je představujeme, po vzoru i navzdory příkladům spokojených osob popisovaných doktorem Kneippem, pro něhož je studená koupel časně zrána „nejvěrnějším přítelem“; představujeme si, jak se staří lidé hrnou ke svým karatelům, a to nejen v sobotu za úsvitu, ale každý den v týdnu i v den Páně a v případě potřeby i každou noc a několikrát za noc, aby se ujistili, zda to krásné slůvko „ortomatický“ není nic dlužno své dvojsmyslnosti, tedy že jeho druhý význam

je „přístroj, který pomáhá stát... se hodným“.

Dalšími pravděpodobnými vášnivými přívrženci karatelů budou zvrácené bytosti, které bijí své ženy a budou si tak moci ušetřit drahocenný čas. Dobře si vzpomínáme na jistého počestného muže vynášeného do nebes Béroaldem de Verville. Teologové onoho muže nabádali, aby své ženě „vyčinil Písmem Svatým“, z čehož on vyvodil, že není nic svatějšího, než bít ženu „tlustým Novým zákonem“ vázaným v kozí kůži, pobitým železnými pláty a cvoky.

*La Revue Blanche, 15. únor 1902*

## Pašije jako závod na pobřeží

Právě se dozvídáme, že přihlášený Barabáš do závodu nenastupuje.

Startér Pilát vytahuje vodní stopky či klepsydru - ruce má od nich celé vlhké, pokud si do nich ovšem předem neplivnul - a dává pokyn ke startu.

Ježíš vyráží vpřed.

Podle tvrzení znamenitého sportovního redaktora svatého Matouše bylo v té době zvykem, že cyklisté sprinteři byli na startu bičováni, jako to dělávají naši kočí svým koňomotorům. Bič slouží jako stimulant a zároveň jako hygienická masáž. Ježíš je ve výborné formě a vyráží na trať, vzápětí ho však postihuje defekt. Po zemi rozeté trny propichují jeho přední kolo po celém obvodu.

Z dnešního pohledu nutně vidíme zjevnou paralelu této skutečné trnové koruny k předchůdcům výrobců kol v podobě reklamy na nepropíchnutelné pneumatiky. Prostá jednodušová pneu Ježíšova mezi takové však nepatří.

Dva zloději, kteří se spolu domlouvají jako na trhu, získávají náskok.

Není pravda, že to byly hřeby. Ty tři, které jsou k vidění na obrazech, to jsou klíčky na sundávání pneumatik, kterým se říká „minutky“.

Bylo by přirozeně vhodné, abychom se zmínili o pedálech. Několika slovy si ale nejprve popíšeme závodní stroj.

Rám byl vyvinut teprve nedávno. První bicykly s rámem se objevily až kolem roku 1890. Do té doby tvořily základ stroje dvě tyče spojené v pravém úhlu jedna s druhou. Těmto bicyklům se říkalo stroje s rovným tělem či křížové. Po incidentu s pneumatikami se proto Ježíš na pobřeží staví na nohy a svůj stroj, či chcete-li svůj kříž, uchopí za rám a bere si ho na rameno.

Dobové rytiny reprodukují tuto scénu podle fotografií. Nicméně se zdá být pravděpodobné, že cyklistický sport byl po jistou dobu zakázán prefektorálním nařízením, zřejmě na základě dobře známého incidentu, který tak násilně přerušil Pašijové závody a který byl znovu oživen, takřka ve výroční den, podobným incidentem hraběte Zborowského na Turbijském pobřeží. To by vysvětlovalo, proč se v časopisech na ilustracích zobrazujících tento výjev objevují poměrně fantaskní bicykly. Zaměňuje se na nich křížový rám s křížem jiným, s rovnými řidítky. Zobrazují Ježíše s oběma rukama roztaženými na řidítkách. Na toto téma pouze poznamenejme, že Ježíš v tomto případě šlape v poloze ležmo na zádech, což mu umožňuje výrazně zmírňovat odpor vzduchu.

Dovolíme si též poznamenat, že křížová nebo rámová konstrukce bývala, podobně jako dnešní loukotě, ze dřeva.

Někteří soustavně, leč chybně, trvali na tom, že Ježíšův stroj byla šlapací drezína, což je však v případě závodu okolo pobřeží vozidlo krajně nepravděpodobné. Podle starých cyklofilních hagiografů svaté Brigity, Řehoře z Tours a Ireny byl kříž vybaven zařízením, které nazývají „suppedaneum“. Nemusíme být příliš zapálenými kleriky, abychom toto slovo dokázali přeložit jako „pedál“.

Justus Lipsius, Justinus a Erycius Puteanus popisují ještě další vylepšení, které se - dle zprávy Cornelia Curtia z roku 1634 - objevuje na japonských křížích: jistý výstupek na kříži či rámu vyrobený zpravidla z kůže či ze dřeva, na nějž se cyklista může posadit: nade vši pochybnost se jedná o sedlo.

Tyto popisy jsou ostatně poměrně blízké definici, pomocí níž popisují dnes Číňané naše bicykly: „Malý mezek, jehož řídíme ušima a uvádíme do pohybu kopáním nohama.“

S odvoláním na podrobné popisy ve specializovaných publikacích, zkrátíme popis samotného průběhu závodu a také výklad o příslušných sochařských a malířských dílech vzniklých ad hoc.

Na poměrně obtížném svahu Golgoty je čtrnáct zatáček. Ve třetí Ježíš poprvé zakolísal. Jeho matka na tribuně znepokojeně vykřikla.

Nebýt nešťastného incidentu s hřeby, měl ho starý dobrý trenér Šimon Zélota „táhnout“ a rozrážet mu vzduch, v této chvíli nese Ježíšovi jeho závodní stroj.

Ježíš se potí, ačkoli nic nenese. Není zcela zřejmé, zda mu jedna z divaček osušila tvář, ale je nesporně prokazatelné, že reportérka Veronika zachytila tento okamžik aparátem značky Kodak.

Druhé zakolísání přišlo v sedmé zatáčce na šedé dlažbě. Potřetí se Ježíš podsmekl po kolejnici v jedenáctce.

Polosvětské Izraelky mávaly svými kapesníčky v zatáčce osmé.

Onen politovaníhodný akcident, který známe, se odehrál v zatáčce číslo dvanáct. Ježíš v té chvíli jel tzv. „mrtvý závod“ s oběma zloději. Víme také, že v závodě pokračoval jako letec... to však již není obsahem našeho tématu.

*Le Canard sauvage, 11. - 17. duben 1903*

## Dětské knížky

*Divoká kachna*, pták, který by se líbil *malému Johannesovi*, rozvíjí pohádku o srbském státním převratu. Protože Dějiny s velkým D jsou pouze rozpomínáním na pohádky z dětství, jež dostanou do rukou dospělí, kteří se přirozeně raději oddávají přínosnější četbě a obracejí se ke svým prvotním, méně záhadnějším záhadám.

A pokud je tedy dospělý člověk, jak se říká, „pouze odrostlým dítětem“, není snad takřka jasné, že vyrostl *jako dítě* a že tedy pouze zveličuje a rozvíjí své dětské sklony?

Jeho představivost v prostornější a dutější lebce ochabuje. Jeho nervový systém se rozmělnuje úměrně k růstu jeho těla. Usazuje se v něm „sexuální parazit“, užijeme-li geniálního výrazu páně Le Dantecova. Nové je prostředí: svět dospělých lidí.

Je to tedy taková změna? Je rozdíl mezi osobnostmi, které jsou obklopeny dětskou představivostí - od Polichinella k Robinsonovi - a těmi, které vstupují do kontaktu s dospělým životem?

Prostý mladý člověk, který inteligencí nijak nevyniká, by si - pokud by o tom přemýšlel - řekl:

„Už jsem velký. Dospělý muž. Hraní skončilo.“

*Druhý* by porozuměl, že:

„Nyní je vše pouze hra. To, čemu dospělí říkají hra, jsou aktivity těch druhých, které se nijak nedotýkají těch jejich. Jiné hry než ty jejich a jediné, které jsou proto povoleny. Hračky jsou vějičky, které nám brání, abychom neurvali velkou kořist... A tak nám dávají síťku na motýly ze zelené gázy a pastičky na malinké mušky, abychom mohli ukořistit pouze malá zvířata. Ale my si budeme hrát pořád.“

Don Juan je malý botanik, který vyrostl.

Nebo spíš jenom: mucholapka.

Až jednou Johannes vyrostne, zamění možná knížku, kterou tak umíněně hledá - a je to hledání srovnatelné z hledáním svatého Grálu či Zlatého rouna! - za velkou černou knihu, za *Bibli dospělých*.

Poznamenání věkem rozumu. Na které straně je rozum?

A později pak otázka: kde je mládí?

Když se ale stane mužem, přivede ho trocha více vědění do věku, kdy si myslí,

že už žádné mládí nemá. Bude vědět, co je to instinkt, který od počátku světa schraňují mozkové buňky jako v encyklopedii - to je věda, která se nikam neposouvá.

Lidská bytost není schopná začít znovu jednu a tutéž věc. Tato neobratnost v "opakování" je pro ni příznačná od prvního projektilu vypáleného na cíl - říká se tomu pokrok.

Po šesti stech tisících letech si včely všimly, že šestiúhelníková architektura je dobrá. Bůh by si mohl po sedmi stoletích odpočinout. Člověk si ale vymyslí secesi...

Včela pokračuje dál.

To je ten pravý odpočinek. Je velmi potěšitelné číst znovu tutéž knihu, třeba by to byl *Robinson pro slečny* paní Alix Woillezové.

Pokud je kniha náležitě dětinská, nikdy nezestárne. A člověk s ní stále zůstává a stále v ní listuje, jako by byl na ostrově.

*La Plume, 1. červenec 1903*

## Co je temnota

Pan Francis de Miomandre (jméno je to půvabné a iónské: *František napodobující člověka*) napsal v časopise *L'Art moderne* z 29. března a následně 5. února 1903 (*sic*: takto datovaná čísla vyšla po sobě v tomto pořadí a my se tak noříme do anachronismů, ačkoli „únor“ zde byl uveden typografickým omylem namísto „dubna“) skvělý článek, navíc v jednom odstavci, přičemž tento odstavec sám je citací, o „Rachilde, princezně Temnot“.

Titulek „Princezna Temnot“, který pochází z románu - a ne jen tak ledajakého - paní Rachilde, přináší další doklad definice, že klišé slouží jako absolutní zbroj. Geniální definice zatím neexistuje: vyloupněte krevetku, jak dokonalé. Již dlouho se říká Princezna Temnot, aniž by ji lidé, kteří ji vzývají, byli kdy schopni zahlédnout!

Ať od nás zde nikdo neočekává studii o Rachildiných románech. Je jich mnoho a jsou velmi rozdílné: představili jste si někdy, že diskutujete s dvanáctistěnem... s každou z jeho stěn? A navíc nikdy nepitváme žijící autory. I když jsou větší než ti mrtví, necháváme je dostát oné jiné slávě, která nikdy neskoná. A dosáhnou-li toho, čemu se u živých říká vrchol, možná že oni sami teprve *vyplouvají*.

A vzpomeneme si - poté, co ji zahlédl Samuel Taylor Coleridge - že *Paní Smrt* je nejhorší z živých?

My také pomalu vyplujeme, neb jsme velmi rychlé vyplutí značně rozvinuli, což by nám ostatně byli i jedno. Z nedostatku prostoru, který nám schází, abychom toto rozvinutí dále rozvíjeli, máme v plánu přinést pouze pár poznámek o... o tom, co je to Temnota.

Nečekejte od nás ale žádný „průnik“ do noci času. Ti, kdo se do ní chtějí vrátit se z ní totiž nikdy nedostali...

Poučka: Pro Princeznu Temnot není v Temnotě tma.

Jen se „podívejte“ na myš či ještě lépe na sovu, ty jsou v temnotách jako doma. Malíři začínají chápat *jakou barvu má tma*.

Autorka *Princezny Temnot* a *Věže lásky* se s oblibou halí do fialové.

Pro vnějšího pozorovatele, pro člověka zvenčí, čtenáře - pokud umí číst - by v této barvě byl symbolický, tedy skutečný, význam.

Tento svět individua je oním světem společnosti/davu/ostatních.

Toto zásvětí zahalené fialovou je pro společnost/dav/ostatní ultra-fialové.

To začíná tam, kde končí optika.

To začíná tam, kde už není slunce.

Mnozí, kteří byli v dobré víře svedeni vědeckou imaginací (jiným imaginacím ostatně vůbec nerozumíme) - dokonce i slavný a velký Wells -, se pokoušeli vyvodit, co by se odehrálo na onom světě, *pokud by se tam člověk vydal*.

(A co se odehrává na onom světě, *pokud tam člověk je?*)

Spokojme se se světy „země na zemi“, s těmi ve sluneční soustavě, se světy naší skromné planetární soustavy.

Je jisté, že na jednom z těchto světů náš sluch neuslyší, náš čich neucítí, náš zrak se ztratí ve tmě, náš hlas se přidusí...

„Náš“ - to mluví čtenář.

*Aures habent, et non audient; oculos habent, et non videbunt; nares habent, et non odorabunt; non clamabunt in gutture suo.*

Konvenční život tam dole či tam nahoře dál nepokračuje.

Pan Francis de Miomandre výmluvně o Rachildové dílech prohlásil:

„...ornament, fantasknost, absurdita...“

*Démon absurdity* ... tak tento titul by měl pokračovat slovy: „pro tebe, milý čtenáři“.

Není žádný jiný svět než ten, viděný těmi z *druhé* strany.

Pevné absolutno se rozlomí (zlomená hůl ve vodě), až když ho vhodíme do vody lidského pohledu.

Tedy: ornament.

Pan de Miomandre použil rozumné přirovnání: *nedokončená snů*.

Neřekl již ale, kde nedokončená začíná: *na hraně odrazového můstku*.

Představa nedokončenosti se objevuje u čtenáře, jehož kolena neznají odrazový můstek.

Poskytnout tuto představu je ostatně principem umění. Představa skoku je zcela jistě o poznání vyšší u toho, kdo neskáče. Zápal se ke skoku odráží uvnitř něho. Právě na tento efekt musí literatura cílit.

Pokud má *Žonglérka* dostatečně zocelené tělo, musí sledovat i ten poslední míček. Jen se podívejte na létajícího Cyranova draka, který je přitahován měsícem - myšlen je tedy ten pravý Cyrano, Dyrcona.

Ostatně - jeden dobrý způsob jak *prozářit* temnotu: naperte slunce do oka pozorovatele stojícího venku, uvidí (na oplátku) třicet šest tisíc nocí...

*La Plume, 1. květen 1903*

## Putování po Dálném Východě

Le Comte de Pimodan: *Promenades en Extrême-Orient* (Champion)

Žebráci v Šanghaji žádají o almužnu velmi zvláštním způsobem. Na protest proti zatvrzelosti boháčů se sebevraždí před jejich dveřmi. Jak vidno, vypadá to na dobrý způsob vymýcení chudoby.

V Jokohamě, stejně jako v celém Japonsku se *lingua franca* říká angličtině.

V Japonsku bývají také zemětřesení: mají tam pod zemí obrovskou rybu, které drží Buddha hlavu pod kamenným sloupem. Když jsou lidé zlí, nechá ji mávnout ocasem. A pokud jím hýbe pravidelně a silou, pak lidé pocítují jisté otřesy, jako když okolo projíždí naložený omnibus.

V téhle zemi se kachny loví sítkami na motýly a hrají se tu velmi patetická dramata, kde místo loutek vystupují opice na vodítku, které se vodí pomocí hůlek. A na scénách velkých divadel Danžuro a Kavakami netouží slavní klasičtí herci po ničem jiném než po tom hrát jako Monet-Sully či Sarah Bernhardt.

*La Revue Blanche*, 1. srpen 1901

## U Somálců a Komořanů

Lucien Hendeberť: *Au pays des Somalis et de Comoriens*

Tato půvabná kniha dokazuje, podobně jako všechny cestopisy, že v nejstarších dobách a u nejzapadlejších národů to je a bylo naprosto stejné jako je to dnes u nás. V roce 1554 před započítím křesťanské éry se Ferdinand Lesseps jmenoval Seti I, pocházel z devatenácté dynastie a Suezský kanál se zkrátka jmenoval kanál Dvou moří. V Somálsku nosí každý Somálec po pravém loktem tolik náramků ze slonoviny, kolik zabil nepřátel (a to až do počtu čtyři); železný náramek na pravém zápěstí značí pět mužů. Naši důstojníci nosí náramky zlaté.

*La Revue Blanche, 1. srpen 1901*

## Rovnoběžně

Paul Verlaine: *Parallèlement*, ilustré par Pierre Bonnard (Vollard)

Existují pouze dva způsoby, jak si náležitě vychutnat nádherné verše, které opěvují mrzké rozkoše: je buď třeba nechat si je předčítat adolescentkou, pokud možno pannou a nejlépe pak dcerou starých králů, nebo, nemáme-li k dispozici panenskou předčítačku z památné dynastie, můžeme o samotě meditovat nad básněmi ve velkoformátovém výtisku nově tištěném ctihodnými litými matricemi. Je nezbytné, aby litery byly plné a působily dojmem nehybné stability jako to činí architektura. Patrice ryté Garamondem na příkaz Františka I. těmto požadavkům vyhovují a typograficky *Rovnoběžně* dotvářejí s takovou konečností, jako by bylo vepsány nad bránou pekelnou. Dovolují nám číst, podobně jako když degustujeme či trávíme, kdy si každé odpočinutí a vydechnutí v průběhu žádá polaskání všech svých křivek.

A stejně jako je v přirozeném řádu věcí, že poté co si jistou podobu zafixujeme, setrvává oko zaujato jejím identickým obrysem, třebaže v doplňkové barvě, tak je také nemožné se zadržnout, nechat se unést chlípnými arabeskami textu k bílému okraji, aniž bychom nebyli pronásledováni (byť to bude i příjemné) představami zaoblených věcí: ženušek, dívenek, blondatých těl i černých kudrlin, tvářiček, bříšek, ňader a zadnic... Leč žádné snění, ačkoli by to byly sny bibliofilů, nenabídnou takovou krásu a vznešenost, již poskytují litografie Pierra Bonnarda. Jeho lehké kresby na okrajích stránek připomínají vlastní stíny/přízraky, jež evokují rytmy při čtení a jež jsou dostatečně průzračné, aby nebránily dalšímu čtení. Jsou to vůbec první tištěné ilustrace, které jsou zcela přizpůsobené knize veršů. Pierre Bonnard je malíř vznešených věcí, zimomřivých žen/žen v šátcích, malých dětí, ačkoli - pokud se mu zamane - vytváří krásu či grotesknost, jež je jinou podobou vznešených forem. S rozkošnou lehkostí do čistého povlečení stránek položil bytosti ženské i dětské, mladou zvířenu i mladé Milenky, které si hrají na velkou Sapfó.

*La Revue Blanche*, 15. únor 1901

## Čas v umění

*Přednáška pronesená v roce 1901 na salónu Nezávislých*

Dámy a pánové,

je jisté, že se na této výstavě Nezávislých, na níž se právě nacházíme, objeví několik děl, která přetrvají, která se stanou - dle zažitého rčení - více či méně nesmrtelnými a „vysmějí se výčitkám času“. Mezi námi, tento zažitý výraz není nijak světoborný a nedokážeme si dost dobře představit obraz, který se svíjí smíchy a nechá si protrhnout plátno a rozlomit rám, aby prodloužil dobu svého trvání. Ať je to, jak chce, myslím si, že ambicí umělce je ukotvit dílo mimo čas - ať už se jedná o malíře, literáta, sochaře, architekta a nebo hudebníka. A protože umění se nepyšní menšími zásluhami než schopností překračovat čas, nebude snad zbytečné prozkoumat, co má čas s uměním společného.

Všechna umění si berou materiál, který v čase rozpracovávají. Víme, že je značný rozdíl mezi výtvarným uměním - malířstvím, sochařstvím - a literaturou. Alespoň nás to tak učí profesori filosofie. Literatura je nucena nechávat objekty, které popisuje, defilovat postupně, jeden po druhém. Pokud chce romanopisec vyprávět například o člověku, ovci a stromě, nepředstaví mu je všechny najednou ale jednoho po druhém, tedy postupně člověka, strom a ovci. Naproti tomu na obraze divák jedním pohledem obsáhne stejné množství objektů najednou, simultánně, a to tak, jak se je malíři zalíbilo je seskládat.

Obraz nebo socha tak zastavují a fixují jeden okamžik trvání času. Mezi ostatními pohyby vybírají přirozeně takový pohyb, který je nejdynamičtější, znehybní ho a obklopí dalšími doplňky, které byly ve chvíli daného pohybu na dosah a celek je hotový. Legenda o Lotově ženě je nade vše pochybnost vynálezem první sochy. Věčnost v tomto okamžiku zapracovala jako opravdový umělec: k zvěčnění si vybrala postoj, jenž měl odhalit nejsilnější emoci, tedy takovou, která je zároveň esteticky nejpůsobivější: postoj ženy šířané zvědavostí, cudným přáním, neposlušností a náhlou hrůzou před požárem Gomory. Věčnost tedy pravil: *Pozor... a štronzo/stop!*

A i když se solná socha nedochovala a neobohatila sbírku žádného z moderních muzeí, přesto značné množství výjevů z podobně dávných dob, z jakých pochází příběh Lotovy ženy, posloužilo jako lákavý námět pro malíře či romanopisce. Historická rekonstrukce vždycky lákala jako záminka

k uměleckým dílům. Specifická barva či bizarní tvary starobylých šperků okouzlují malíře, stejně jako slova zmizelých věků znějí spisovatelům o to zvučněji a výrazněji a čím méně jim (i oni sami) rozumějí. Vykládají si to tak, že jejich smysl potemněl nocí času.

Pokud se týká otázky rekonstrukce, či historické věrnosti, jak někteří říkají, domnívám se, že můžeme podat velmi snadnou odpověď. Stačí připomenout jeden známý a oblíbený obraz - *Vraždění neviňátek* Breughela staršího.

Originál tohoto obrazu je ve Vídni, ale jeho precizní kopii od Breughela mladšího můžete vidět v Bruselském muzeu. Jak víme, výjev, který představuje, se odehrává v době Herodově, tedy před nějakými dvěma tisíci lety. Umělec se nezdráhal vyhledat, jaké oblečení a jaké detaily na oděvech nosili Herodovi vojáci před dvěma tisíci lety. Prostě vykreslil tuto skutečnost: vojsko masakrující malé děti. Jako pozadí využil pouze ulice kteréhosi vlámského města, jež dobře znal. Zcela bez sebemenšího ostychu na plátně rozvinul zamlženou severskou oblohu a sněhový koberec. Žoldáci čepelimi svých zbraní přibíjejí k zemi povalená mrňata. Matky a otcové se smeknutými klobouky prosí o milost u starosty, který si pyšně vykračuje na koni obklopen halapartníky. Několik vojáků, kteří už mají odpracováno a nebo se hodlají zase znovu vrhnout do víru své mise, sedí na lavicích před hospůdkou a popíjejí. Viditelný děs malého děcka hrubě vyrvaného od matky zanechal stopy ve sněhu. Tyto děsivé stopy působí na diváka úsměvně, neboť jsme v zemi masopustního veselí. Jedna žena se skryla s dětmi v domě a vojáci se dobývají do dveří pažbami svých mušket.

Jistě, muškety a jiné palné zbraně za Heroda, no dobrá, v tom bych žádnou velkou potíž neviděl. Breughel zobrazuje dobývání se do dveří pažbami palných zbraní, neboť se domnívá, že pažba zbraně je pro tento účel nepraktičtější nástroj. Že Herodovi vojáci neměli palné zbraně? No a co, měli je mít. V takovýchto případech, když máme co do činění s geniálním malířem, je pravda na straně malíře.

Podobně staří dřevorytci zobrazovali při dobývání Tróje děla: získalo by snad jejich dílo na hodnotě, kdyby zobrazili katapulty? Gotičtí malíři ve svých obrazech Ukřižování zobrazují v podobě Svatých žen či Apoštolů pod křížem donátory, své současníky a význačné osoby života města jim blahopřejí k tomu, že se přesně podobají jejich přátelům. Nemá to snad stejnou hodnotu, jako snažit se rekonstruovat fyziognomii postav legendárních světců, které umělec nikdy neviděl?

Abychom již opustili Breughelův obraz, zdá se tedy nepochybné, že všichni

moderní malíři - přirozeně pokud jsou stejně geniální jako staří mistři - by mohli vytvořit stejně děsivou tragédii, pokud by Vraždění neviňátek umístili do dnešní doby, například na náměstí před velkou Operou. Pár ústředních brigád by neudělalo ani horší, ani o mnoho lepší práci, než sudličníci u vlámského malíře. Můžeme namítnout, že oděv starých žoldáků byl bohatší a byl vyveden v malebnějších barvách. Ale což nejsou barvy všude tam, kde je malíř dokáže vidět?

Vraždění malých dětí je navíc rekonstruováno v reálu ve všech válkách a bylo to tak i v té zatím poslední. Jedním z nejoblíbenějších vojenských sportů totiž je zamířit jako na cíl na děcko v matčině náruči a střelbou je od sebe oddělit. Je přitom samozřejmé, že střelec bude diskvalifikován, pokud se matky dotkne, což jasně dokazuje, že francouzská galantnost v armádě ještě nevymřela.

Když už mluvíme o vojenských činech, povšimněme si, jak hrdinské romány polského romanopisce Sinkiewicze jsou mnohem poutavější než jeho tolik proslavené *Quo Vadis*. Sinkiewicz totiž ve svých hrdinských románech popsal události pokud ne přímo současné, pak alespoň takové, jež nevyžadují žádné úsilí o rekonstrukci. Kápěkaz Stanislas Podbipieta, jenž oplakává tři hlavy na jednom řádku, či násoska p. Zagola jsou mnohem sympatičtějšími Poláky.

Pozornost si ovšem zaslouží i argument ve prospěch historické rekonstrukce: může se stát, že určitý kus nábytku, určitý nástroj či určitá stará zbraň se nutně a zásadně pozmění romanopiscovým popisem či malířovou kompozicí té či oné scény. Vzpomínáme si na podivný a velmi půvabný obrázek, který jsme našli v mystických odhaleních Catherine Emmerichové. Domnívám se, že text evangelia říká, že hlava svatého Jana Křtitele nebyla přinesena na talíři, jak se obvykle překládá, ale obrazně: na kotouči, *in disco*. Catherine Emmerichová vyvozuje, že hlava byla přinesena na jakémsi kotoučovitém noži kruhového tvaru, přičemž tento strašlivých nástroj měl být použit na její odříznutí.

Povšimněme si však, že myšlenku této fantastické zbraně vnukla Catherine Emmerichové její vlastní představivost. Musíme si prohlédnout náčiní ze starých časů na vlastní oči, abychom zjistili, že se od toho našeho skutečně odlišuje. Jak už dnes všichni vědí, Indiáni, Řekové i Římané používali klobouky, boty, oblečení i deštníky (nebo alespoň slunečníky), které byly velmi podobné těm z dvacátého století. A co jiného je kolo Štěstěny než jednokolka?

Nicméně je také ale možné, že lidé měli stejné nástroje podobné těm, jaké

máme my, ale kterým dnes přisuzujeme zcela odlišné využití. Důkazy nacházíme takřka neustále, a to ne u starožitných předmětů, ale u předmětů exotických - u droboučkových japonských miniatur. Například jisté malé japonské kalíšky nám připadají jako přímo stvořené pro odklepávání cigaretového popela. Ale omyl! V Japonsku se v nich podává saké, což je jistý - a dodejme že nepříliš silný - druh alkoholu.

Závažnější námitka by mohla být následující: jsou civilizace, způsoby či předměty, které zmizely, stejně jako vymizely prehistorická zvířata. Umění má proto úkol je dokumentovat, aby znovu vytvářelo ztracená prostředí. V současné civilizaci občan Paříže neprožívá emoce z života svých předků jeskynních, z boje s obrovskými medvědy, ani z lovu mamutů či nosorožců z doby kamenné. Ale nezažívá snad podobné emoce každý z nás například ve chvílích, kdy čekáme a číháme pod přístřeškem, na místě zbudovaném k takovému odchytu v bažinách, na příjezd omnibusu? Nejsme snad zachvázeni zoufalstvím v okamžiku, kdy průvodčí omnibusu nechá vůz projet a tahá ho přitom za chvost, který se nemálo podobá slonímu ocasu? Zvíře vydá disharmonický řev, který se velmi podobá zvukům kachny a ptakopyska, a pádí pryč, dávaje najevo své znepokojení sraštěním kůže v zadní části, která je namodralá jako u některých opic a v noci fosforeskuje. V bílých záhybech je pak jasně vidět graficky vyvedené francouzské slovo: *obsazeno*.

Zkrátka: umělecké dílo se obejde bez pojetí času. Péče věnovaná rekonstrukci některé epochy má za následek pouze oddálení momentu, kdy bude obětována času, tedy věčnosti a slávě. A pokud chceme, aby se umělecké dílo jednoho dne stalo věčným, tak snad není nic snazšího než je vymanit z vodítka času a učinit ho věčným hned teď.

*Collège de Papathysique, 1958*