

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Diplomová práce

Lenka Malinová

**„Kameny a kolena o samotu opřená“
(tematická analýza krajinných aspektů v díle
Bohuslava Reynka)**

„The stones and knees leant against the loneliness“
(The landscape aspects in the work of Bohuslav Reynek)

Vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda, PhD.

2008

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využívané prameny a literaturu.“

*Za cenné rady a vedení děkuji Mgr. Petru Komendovi, PhD.
Dále bych chtěla poděkovat svým rodičům za laskavou a neutuchající podporu.*

Lenka Malinová

Obsah

Prohlášení.....	2
Poděkování.....	3
I. Úvod.....	7
II. Žízň (básně z let 1912 – 1916)	16
II. 1 Vztah lyrický subjekt – krajina: krajina jako odraz naladění lyrického subjektu.....	17
II. 2. Vztah lyrický subjekt – krajina: „antropogenní“ krajinné prvky.....	24
II. 2. 1. Krajina zrcadlící úděl člověka.....	25
II. 2. 2. Krajina jako odraz ráje.....	25
II. 2. 3. Útěcha a naděje v krajině. Krajina – bytost: personifikace krajiny.....	28
II. 2. 4. Země – matka: „ženské“ krajinné prvky.....	31
II. 3. Krajinné aspekty <i>Žízní</i> – shrnutí.	36
III. Smutek země (básně z let před rokem 1918)	37
III. 1. Princip naděje v krajině.....	37
III. 2. Princip disharmonie v krajině.....	43
III. 3. Naděje a úzkost – dvě tváře víry.....	46
IV. Tvorba dvacátých let: na cestě k expresionismu.....	48
IV. 1. Rybí šupiny a Had na sněhu.....	48
IV. 1. 1. Krajina jako palimpsest.....	48
IV. 1. 2. Vpád sakrálna do profánní krajiny.....	50
IV. 1. 2. 1. Vliv expresionismu.....	53
IV. 1. 3. Biblické události s realistickými detaily: vpád profánního do sakrálna.....	56
IV. 1. 3. 1. Vliv expresionismu.....	59
IV. 2. Rty a zuby.....	60
IV. 2. 1. Krajina expresionistická.....	60
IV. 2. 2. Krajina jako šifra transcendence.....	65
V. Tvorba třicátých a čtyřicátých let.....	69
V. 1. Setba samot: tematizace fenoménu hranice a uzavřenosti.....	69

V. 2. Pietà: monumentalizace české krajiny.....	76
V. 3. Podzimní motýli.....	82
V. 4. Sníh na zápraží: krajina otevřená sakralitě.....	85
VI. Pozdní tvorba: Mráz v okně a Odlet vlaštovek.....	91
VI. 1. Mráz v okně: „Adhaesit in terra venter noster.“.....	92
VI. 2. Odlet vlaštovek: „Srdce doufá. Duše neví.“	97
VI. 3. Pozdní tvorba – shrnutí.....	105
VII. Závěr.....	106
Anotace.....	112
Bibliografie.....	113

Zápas člověka o sebe sama se odehrává v jeho zápase o božství.
Karl Jaspers

I. Úvod

O tom, že poezie Bohuslava Reynka vyrůstá z krajiny, nemůže být pochyb. Mnohokrát bylo zmíněno jeho bytostné sepětí s krajinou vysočinského Petrкова, s krajem, v němž strávil, s výjimkou několika údobí, celý svůj život. Tento kraj vstupoval do jeho básní a

byl v nich přetavován do svébytné podoby, jež můžeme nazvat „krajinou v díle Bohuslava Reynka“. Není to již – pochopitelně - konkrétní krajina malé vesnice na Vysočině, ale ani čistě abstraktní krajina poezie, odpoutaná od prostoru každodenního bytí. Reynkovy texty jsou utvářeny splétáním těchto dvou aspektů, jejich prolínáním a splýváním. Tato práce si klade za cíl rozplést složité předivo vztahů mezi básníkem a krajinou, stanovit, na základě čeho a jakým způsobem jsou tyto vztahy zakládány a postihnout, jak se mění v proudu tvorby.

Než přejdeme ke konkrétnímu rozboru, je třeba stanovit teoretická východiska této práce. Jak budeme rozumět pojmu krajina? Co vše ji utváří a jakým způsobem je krajina reflektována člověkem?

V poslední době se na krajinu jakožto na komplexní fenomén zaměřují představitelé mnoha rozličných oborů: od biologie, ekologie, přes architekturu či sociologii, po filozofii a literární vědu. V souvislosti s prudkými změnami našeho životního prostoru jsme si začali uvědomovat jeho důležitost. Krajina je základní dimenzí, v níž lidé žijí; ovlivňují ji a jsou jí ovlivňováni. Zatímco lidský vliv na krajinu a přírodu je všeobecně přijímán jako neoddiskutovatelný fenomén, vliv krajiny na člověka je oblast, která se teprve začíná mapovat. Je tomu tak proto, že změny v krajině způsobené lidmi jsou patrné již na první pohled, lze je snadno podchytit a vyvodit z nich důsledky pro člověka i přírodu, zatímco vliv krajiny na člověka je mnohem hůře postižitelný.

I dnes je všeobecná představa o tom, co to vlastně je *krajina*, poněkud zjednodušená. Mezi pojmy *krajina* a *příroda* se klade rovnítko. Hovoříme-li o ochraně krajiny, myslíme tím ochranu přírody, jejích ekosystémů, zachování biodiverzity. Nově vznikající teorie krajiny tento omezující pohled překonává. Krajina není podle ní jen biologické prostředí, (přestože přírodní složka tvoří její neoddělitelnou součást). Důraz je nově kladen na pojetí krajiny jako kulturně-sociálního fenoménu. Začíná se dokonce mluvit o vzniku jakési „vědy o krajině“, která usiluje o syntézu obou přístupů k vztahu

člověk – krajina (tedy vlivu prvního na druhé i vlivu opačného) a která zároveň spojuje mnoho vědních oborů – přírodovědných i humanitních - s cílem přinést co nejkomplexnější pohled na tento fenomén.

Zajímavá je pro nás teorie jednoho z předních badatelů v oboru krajiny, francouzského profesora estetiky a filosofie Alaina Rogera, který ve své knize *Krátké pojednání o krajině* hovoří o tom, že příroda se stává krajinou až tehdy, stane-li se součástí kanonického uměleckého díla. Krajina je tu tedy cele kulturní produkt – Roger hovoří o tom, že například Antarktida je krajem, nikoli krajinou. Nestala se totiž předmětem žádného umění, nevstoupila tak do širšího lidského povědomí, nestala se *vlastním* lidské kultury. Do protikladu staví krajiny, jež se proslavily v dílech malířů, literátů či hudebníků – Provence, Toskánsko, anglickou krajinu...¹

Spojení pojmů krajiny a kultury nás přibližuje teoriím, které při analýze krajiny vycházely z člověka, a nikoli naopak.

Jednak se můžeme se poučit z **fenomenologického přístupu** a snažit se postihnout krajinu jako fenomén, tedy to, jakým způsobem se nám nabízí, *co* to je krajina v *lidském* vnímání. Krajina je pro člověka vždy tvořena hranicemi (horizont) a tím, co se nalézá uvnitř těchto hranic (místa). Podívejme se, jak pojmy hranice a místo definuje Christian Norberg Schulz:

Každá uzavřenost je určena hranicemi. Heidegger napsal: „Hranice nejsou to, kde něco končí, ale – jak chápali staří Řekové – jsou tím, odkud zjevující se věci získávají svůj počátek.“ Hranicemi architektonického prostoru jsou *podlaha, stěna, strop*. Hranice krajiny jsou strukturálně podobné a patří k nim půda, horizont a nebe. Tato jednoduchá strukturální podobnost má základní význam pro vztah mezi přírodními a člověkem vytvořenými místy. To, jak hranice uzavírají, je určeno i jejich *otvory*, jak poeticky vytyčil Trakl, když užil obrazy okna, dveří a prahu. Hranice obecně a stěna zvláště zviditelňuje prostorovou strukturu jako souvislou či nesouvislou rozlehlost, směr a rytmus.²

Hranice krajiny je tedy dána podle Norberga Schulze půdou, horizontem a nebem. Charakter hranice má určující vliv na *prostorové vztahy* v rámci krajiny (postižitelné

¹ Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Éditiones Gallimard, 1997. Citace v této práci čerpána ze španělského překladu: Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Překlad Maysi Veuthey. Madrid : Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

² Norberg Schulz, Christian. *Genius loci. K fenomenologii architektury*. Praha : Odeon, 1994, s. 13.

dichotomií uzavřené / otevřené, horizontální / vertikální, daleké / blízké, statické / dynamické).

V rámci krajiny v Reynkově díle bude mít fenomén hranice dalekosáhlé důsledky. Hranice krajiny – horizont, nebe – v něm totiž získávají metafyzický rozměr a oddělují od sebe pozemský svět (svět „tu“) a prostor metafyzický (ráj, Poslední soud, Království boží), který budeme souhrnně nazývat pojmem „jiný“ prostor. V souvislosti s hranicí krajiny budeme pracovat zejména s pojmy daleké / blízké a uzavřené / otevřené. Budeme si všímat, zda je hranice mezi oběma prostory vnímána jako neprostupná, zda se básnický mluvčí zaměřuje spíše na tušený prostor vně hranice („jiný“ prostor; daleké) nebo spíše na krajinu uvnitř hranice (blízké). Budeme sledovat, jakým způsobem se proměňuje pojetí prolomení hranice, jímž je u Reynka moment smrti. Fenomén smrti – jak dále uvidíme - totiž ovlivňuje nejen charakter hranice a „jiného“ prostoru, ale i vlastnosti krajiny. Například je-li smrt chápána jako poklidný přechod z pozemského bytí do ráje, tedy harmonicky, je harmonická a útěšná i sama krajina. Její hranice v takovém případě nebude vnímána jako neprostupná, naopak se v ní objeví mnoho „otvorů“, jimiž je možné „jiný“ prostor zahlédnout. I na tyto otvory se v naší práci důsledně zaměříme.

Krajina je určována hranicí, její vlastní náplň ale tvoří *místa*. Krajina funguje vždy jako systém míst. Můžeme namítnout, že pozorujeme-li krajinu z nějakého vyvýšeného bodu či z letadla, nedíváme se na jednotlivá místa, ale na *krajinu jako celek*. Skutečnost je taková, že v tomto případě sledujeme nikoliv krajinu, ale její hranice a prostorové vztahy jimi dané (tedy linii horizontu, strukturu členění krajiny pomocí cest, řek, nejvýraznější krajinné prvky). Naše distance od krajiny způsobuje, že ji nikdy nemůžeme *zakusit*. Letíme-li nad krajinou letadlem, či projíždíme-li jí v automobilu, můžeme ji pozorovat, ale tento způsob vnímání bude vždy plochý, dvourozměrný, ochuzený o třetí rozměr, který se nám nabízí pouze v případě, kdy do krajiny vstoupíme. V okamžiku, kdy *vkročíme* do kraje, rozpadne se totalitární krajina na jednotlivá *místa*.

Norberg Schulz definuje místo jako „totalitu, kterou utvářejí konkrétní věci, jež mají hmotu, substanci, tvar, texturu, barvu. Tyto věci společně určují „charakter prostředí“, jež je podstatou místa. Obecně řečeno, místo je dáno jakožto určitý charakter či „atmosféra“. Místo je proto kvalitativním, „celostním“ jevem, který nemůžeme redukovat na žádnou z jeho vlastností – jako jsou např. jeho prostorové

vztahy - , aniž bychom přitom neztráceli ze zřetele jeho konkrétní povahu.“³

V rámci charakteru jednotlivých míst si u Reynka budeme všimát zejména barevnosti krajiny (jednoho z nejdůležitějších aspektů krajiny v Reynkově tvorbě) a také světelné expozice. Barvy a světlo či tma mají opět metafyzický rozměr, určují charakter krajiny a ovlivňují prostorové vztahy v ní (například světlo v podobě červánků přitahuje pozornost na horizont, tedy k hranici krajiny).

Při analýze krajiny v díle Bohuslava Reynka nesmíme opomíjet skutečnost, že se jedná o autora katolického a jeho tvorba vždy vyrůstá z hluboké víry v Boha. Reynek se ve své tvorbě neustále snaží Boha evokovat, komunikovat s ním, klást Bohu i sám sobě otázky po smyslu lidské existence a viny. Fenomény dědičného hříchu, lidské smrtelnosti, nepoznatelnosti smrti, Posledního soudu, spasení: to vše jsou klíčové problémy, jež se básnický mluvčí pokouší znovu a znovu objasnit.

V souvislosti s vnímáním krajiny prizmatem náboženské víry nesmíme opomenout dílo rumunského antropologa a historika náboženství **Mircea Eliadeho** *Posvátné a profánní*. Tyto dva pojmy se stanou v naší práci nepostradatelnými. Eliade se ve své knize snaží postihnout v základních obrysech způsob, jakým náboženský člověk reflektuje okolní svět i sám sebe. Ukazuje dvě základní polohy života náboženského člověka, tedy **posvátné a profánní**, „dvě modalities bytí ve světě, dvě různé existenciální situace.“⁴ Život „náboženského“ člověka je s vírou pevně spjat. Jeho víra ho neovlivňuje jen ve chvílích „bezprostředního styku s posvátnem“ - třeba při modlitbě - ale je s posvátnem ve styku po celou dobu své existence, při každodenních činnostech. Posvátno se tedy projevuje i v běžném „profánním“ světě, „prolamuje“ se do něj, slovy Mircea Eliadeho: „těm, kteří mají náboženskou zkušenost, se může celá příroda odhalit jako kosmická posvátnost.“⁵ A jde ještě dál: šifra božství může být nacházena nejen v přírodě, ale v kosmickém životě ve své celistvosti – tady se jeho teorie dotýká Jaspersova pojetí šifry transcendence, o kterém bude řeč později.

Vztah profánního a sakrálního velmi úzce souvisí jak s pojmem hranice, o němž jsme hovořili výše, tak s vnímáním krajiny jako takové. Na příkladech z jednotlivých sbírek si budeme ukazovat, jak se vztah posvátného a profánního proměňuje, kdy a pomocí jakých mechanismů krajina nabývá charakteru sakrální, jak se do ní sakrálně „prolamuje“. Stejně jako v pojetí Schulzově, i zde mají významné postavení obrazy

³Norberg Schulz, Christian. *Genius loci. K fenomenologii architektury*. Praha : Odeon, 1994, s. 6.

⁴Eliade, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 15.

⁵Ibid., s. 13.

otvorů, jimiž sakrální do profánního světa vstupuje. My si v té souvislosti připomeneme několik motivů: vodu, oheň a světlo, okno.

V souvislosti s pojmem posvátného v krajině budeme sledovat i to, jak autor vnímá čas. Mimo každodenní lineární sled událostí vnímá náboženský člověk ještě jiný čas: čas posvátný: Eliade k tomu dodává: „posvátný čas je svou povahou vratný v tom smyslu, že je to vlastně zpřítomnělý mytický pračas.“ (...) „Náboženský člověk žije ve dvou druzích časů, z nichž ten důležitější, čas posvátný, má paradoxní povahu času cyklického, vratného a znovu dosažitelného, jakési věčné mytické přítomnosti, do níž se náboženský člověk periodicky navrácí prostřednictvím ritu.“⁶ O povaze svátků pak Eliade říká: „Protože posvátný a silný čas je časem původu, zázračným okamžikem, kdy byla stvořena skutečnost, kdy se poprvé plně projevila, člověk se bude snažit tohoto původního času periodicky znovu dosahovat.“⁷ Je velmi důležité, že „svátek není „připomínkou“ určité mytické (a tedy náboženské) události, ale její reaktualizací.“⁸

Křesťanství je ovšem specifické tím, že se projevuje v rámci historického času, posvěceného konkrétní historickou událostí: životem a smrtí Ježíše Krista, a není tedy ve vlastním slova smyslu cyklické. Křesťanská liturgie je ovšem znovuprožitím „onoho“ času stejně jako liturgie náboženství založeného na cyklickém pojetí času. Liturgický rok má v poezii Bohuslava Reynka zřetelný odraz: objevují se zde Velikonoce, Letnice, Advent, Vánoce a svátky různých svatých. Právě pomocí liturgického času Reynek uvádí do profánního světa posvátno, a mění tak jeho tvářnost. Krajina ve světle liturgického času získává posvátný rozměr, což se projevuje na jejím celkovém zobrazení. Stejný dopad na krajinu má i obrácený proces – pokud je zdůrazňována absence sakrality, krajina bude viděna negativně, jako bezútěšné místo. V nejvypjatějších polohách expresionistických sbírek a také tvorby z počátku padesátých let se dostane až k jakési „negativní“ sakralitě, v níž se biblické texty a posvátný časoprostor bible zpřítomňují, aby vydaly svědectví o zkaženosti soudobého světa a varovaly člověka. Budeme hovořit i o tom, že se profánní krajina může prolomit do sakrální – biblické události v takovýchto básních získávají na aktuálnosti tím, že jsou do nich včleněny různé detaily z profánní reality, „nebiblické“ prvky jako sníh, husy apod. Vztahy posvátného a profánního prostoru i času budou tedy jedním z klíčů, pomocí kterých se pokusíme prostor Reynkovy

⁶ Eliade, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 48 – 49.

⁷ Ibid., s. 49.

⁸ Ibid. s. 56.

krajiny otevřít.

Konečně třetí myslitel, o jehož práci se teoreticky opřeme, bude německý existencialista Karl Jaspers a jeho kniha *Šifry transcendence*. Transcendenci Jaspers definuje následovně:

Transcendence je pro nás přítomná tam, kde svět už není zakoušen jako něco, co existuje samo za sebe, jako něco o sobě jsoucího, věčného, nýbrž jako přechod, ať už je tento přechod popisován v šifrách, nebo je dokonce až po fyziku chápán kosmologicky, jako zvláštní objektivita, která je prakticky irelevantní.⁹

Zdůrazňuje dále, že vědomí transcendence není nic vnějšího, co by nám mohlo být někým sděleno, vysvětleno, ale že toto vědomí pochází *z nás samých*:

Transcendence tedy není zjevně předmětem poznání, ani není předmětem, který bych na základě své svobody mohl jakkoli s jakoukoli šikovností a za jakýchkoli okolností předmětem poznání učinit. A přesto máme jako lidé prostředky k tomu, abychom vyjádřili ve své řeči to, co se nikdy nestává předmětem a co je s to vést náš život a také ho vede, a to možná i tehdy, když si toho nejsme vědomi; neboť se nám to v řeči předkládá. Tuto řeč transcendence nazýváme řečí šifer. Sám Bůh je v tomto smyslu šifrou.¹⁰

Věříme v Boha a víme, že náš pobyt na zemi je jen přechodným. Nemůžeme ale nikdy učinit tuto transcendenci předmětem poznání, říci *co je Bůh a jaký je prostor „za“ tímto životem*. Jaspers rozlišuje **pochození** světa v tom smyslu, že jej nějak uchopíme, vědecky popíšeme, změříme. Transcendenci ovšem takto vyložit nejde, nelze ji pochopit. Lze ji ovšem **porozumět**. Transcendenci nechápeme, ale vždy ji nějak *rozumíme*. Nemůžeme ji vyložit koncepty, ale můžeme ji *myslet* – toto myšlení se děje právě prostřednictvím šifer: „Jedná se tu sice znovu o obrazy, o představy, avšak takové, jimiž poukazujeme k transcendenci. (...) Šifry nejsou poznáním něčeho. Nejsou to znaky, které by bylo možno vyložit tím, že řekneme, k čemu se vztahují, nýbrž v nich samotných je přítomno to, co nemůže být přítomno žádným jiným způsobem.“¹¹ Rozumíme-li transcendenci prostřednictvím šifer, znamená to, že se vyvarujeme jakýchkoli vnějších konceptů, jakékoli dogmatiky. Bůh pro nás nesmí být bytostí, již si představujeme někde mimo tento svět, v jiné dimenzi. Smyslem šifry je „snést Boha na zem“ – ukázat pravý smysl náboženství: transcendenci, jež promlouvá k hlubinám

⁹ Jaspers, Karl. *Šifry transcendence*. Praha : Vyšehrad, 2000, s. 73.

¹⁰ Ibid., s. 81.

¹¹ Ibid., s. 60.

pravdy lidského bytí, k původu, který tu již byl. Smyslem šifry není ukazovat někam mimo tento svět, ale k nám samým; v porozumění šifře se nám odhaluje to, co jsme vždy již věděli; šifra ukazuje k nám samým, dotýká se našeho lidství v tom, že nám ukazuje, kdo jsme. Porozumět šifře proto nelze prostřednictvím nějakého vnějšího konceptu, ale z ní samé.

Bohuslav Reynek se podle nás Jaspersovu pojetí přiblížil – všude tam, kde je zřejmé, že jeho pojetí Boha a transcendence se zcela oprostilo o vnějších vlivů, od náboženských dogmat a vyrůstá cele z jeho nitra. V takových chvílích je transcendence vnímána v každickém střípku přítomnosti, za vším je viděna šifra, vše k transcendenci odkazuje. Básník se ovšem přesně v Jaspersově duchu vzdává jakýchkoli nároků na porozumění transcendenci a její vyložení slovy. Naopak, zdůrazňuje tajemnost a skrytost transcendence, jež se odráží i v jejích šifrách. Šifry transcendence promlouvají k autorovi samotnému, ozřejmují mu smysl jeho bytí i smysl světa vůbec. Čtenáři je předkládána osobní vize šifer, tak jak je vnímal a odhaloval básnický subjekt sám, bez snahy povýšit toto vidění na něco objektivního. Znovu ovšem zdůrazňujeme, že se Reynek na několika místech Jaspersovu pojetí přibližuje, většinou však jeho tvorba vychází z ostře oddělených dimenzí profánního a sakrálního prostoru, v němž je sakralita, a tedy transcendence, vnímána jako něco patřícího do „jiného“ prostoru, mimo tento svět, jako něco vnějšího. Tato vnějškovost ovšem odporuje Jaspersovým požadavkům na neodvislost šifry transcendence na vnějším světě. Domníváme se však, že tam, kde se Reynkovi podařilo se šifram přiblížit, vznikly jedny z nejautentičtějších básní jeho tvorby vůbec.

Analyzujeme-li krajinu v *literárním díle*, nesmíme kromě všech obecně kulturních či filozofických teorií opominout myšlenkový proud, jenž vznikl přímo na půdě literární vědy: **tematologii**. Tematologie si jako jádro výzkumu stanovila poměrně široký pojem *téma*. Může jím být motiv, figura, topos, metafora, syžet či postava literárního díla, především se však zkoumá *prostor a čas*. S průkopnictvím na poli výzkumu prostoru literárního díla jsou spojena dvě významná jména: **Gaston Bachelard** a **Jurij Michajlovič Lotman**.

Bachelard se zabýval pojmem „šťastného“ prostoru. Místům, jejichž znakem byla uzavřenost, přisuzuje moc vyvolávat pocity intimity a bezpečí. Jeho teorii jsme ovšem příliš využívat nechtěli – domníváme se, že u Reynka (až na drobné výjimky) nemůžeme nikdy hovořit o prostoru, jenž by byl ryze „šťastný“ a naplňoval tak Bachelardovo pojetí.

K průkopníkům na poli literárního prostoru patří i *Jurij Lotman* a *Tartuská sémiotická škola*. V kapitole „Problém uměleckého prostoru“ z knihy *Struktura uměleckého textu* je patrné, že prostorové vztahy považoval za mimořádně důležité nejen v textu, ale i mimo něj: „Už na úrovni nadtextového, čistě ideologického modelování je jazyk prostorových vztahů jedním ze základních prostředků chápání skutečnosti. Pojmy „vysoký – nízký“, „pravý – levý“, „blízký – vzdálený“, „otevřený – uzavřený“, „ohraničený – neohraničený“, „diskrétní – nepřetržitý“ jsou materiálem na vybudování kulturních modelů s vůbec ne prostorovým obsahem a nabývají význam: „hodnotný – nehodnotný“, „dobrý – zlý“, „svůj – cizí“, „přístupný – nepřístupný“, „smrtelný – nesmrtelný.“¹² Lotman kladl důraz na fenomén hranice oddělující jednotlivá sémantická pole: „Hranice rozděluje celý prostor textu na dva neprotínající se podprostory. Její základní vlastností je neproniknutelnost. Způsob, jakým hranice rozděluje text, je jednou z jeho podstatných charakteristik.“¹³ U Reynka se bude mnohokrát objevovat hranice oddělující svět „zde“ a „jiný“ prostor za hranicí žitého světa. Přejít z jednoho prostoru do druhého je možný až v okamžiku smrti. A právě v okamžiku smrti vnímaném jako průlom hranice se dynamizují sémantické struktury Reynkových textů.

Do českého prostředí uvedla tematologii **Daniela Hodrová**. Mluví o „*literární předurčenosti místa*, jejíž porušení může být a často také bývá zdrojem specifického uměleckého efektu.“¹⁴ Určitá místa jsou v ději předurčena k tomu, aby se tam něco stalo (tajemný pokoj hradu, hluboký les). Klade důraz na kolektivní paměť míst, která druhotně ovlivňuje i paměť individuální: místa, která známe z osobní zkušenosti, vnímáme pod vlivem literárního kánonu.

Daniela Hodrové vděčíme za uvedení do souvislostí a metod tematologie, její zkoumání krajiny z hlediska paměti míst však na Reynkovo dílo můžeme aplikovat jen velmi omezeně – krajina u něj nepřekračuje osobní charakter směrem ke kolektivnímu (výjimkou je krajina sbírky *Pietà*, splývající do značné míry s toposem české vesnice).

¹² Přeloženo z: Lotman, Jurij Michajlovič. *Struktura uměleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 251.

¹³ Ibid., s. 261.

¹⁴ Hodrová, Daniela a kol. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany : H&H, 1997, s. 15.

Posledním teoretikem, jehož stati v naší práci částečně využijeme, je **Zdeněk Hrbata**. Ve své rozsáhlé studii věnované prostoru v literárním díle se snaží postihnout, jak se přirozený, mimoliterární prostor transformuje do prostoru literárního; jakým způsobem je tento diegetický prostor popisován a jaký to má dopad na význam literárního díla. Dále se věnuje jednotlivým literárním toposům – nás bude zajímat především topos cesty jakožto jeden ze strukturujících motivů, které v Reynkově díle spoluurčují charakter prostoru.

Je zřejmé, že pro naši práci budou směrodatní tři teoretici: Jurij Lotman, Mircea Eliade a Karl Jaspers. Lotman a Eliade shodně pracují s pojmem hranice, který bude při analýzách Reynkovy tvorby klíčovým. Podle Lotmana je jednou z podstatných charakteristik textu způsob, jakým hranice prostor textu rozděluje. I u Reynka najdeme sémantická pole fungující na základě Lotmanovy dichotomie daleký / blízký; uzavřený / otevřený; horizontální / vertikální. Hranice jednotlivých sémantických polí (např. mezi prostorem „tady“ - pozemským světem a prostorem „tam“ - „jiným“ prostorem) je klíčová: určuje – jak již bylo řečeno - základní prostorové charakteristiky krajiny (např. je-li akcentován prostor za hranicí, za horizontem, „jiný“ prostor [dimenze dalekého], pak krajina patřící k prostoru „tu“ [dimenze blízkého] bude potlačována v tom smyslu, že bude zobrazována vyprázdněná, rozlehlá, prosta drobných detailů).

Neméně důležitý je pojem hranice v Eliadeho teorii. Svět – a tedy i prostor – je pojat jako komplementarita profánního a posvátného. Hranice mezi jedním a druhým je zřetelná, může však docházet k jejímu prolamování – posvátno se prolamuje do profánního (či - v menší míře - naopak, jak si ukážeme v průběhu naší analýzy). Nepevná hranice mezi jednotlivými sémantickými poli (profánní – svět „tu“ a posvátno – „jiný“ prostor) umožňuje průlom jednoho do druhého či překrývání jednoho druhým a opět se tak dynamizuje struktura díla.

Jaspers s pojmem hranice nepracuje přímo: hranice se v jeho teorii projevuje svou nepřítomností – ve vnímání reality v duchu šifer transcendence nesmíme s žádnou hranicí počítat – transcendence nesmí být nic vnějšího, co si představujeme mimo tento svět, v „jiném“ prostoru. Naopak, musí vycházet z nás samých a dotýkat se nás právě v „tomto“ světě a nikde jinde. Jaspersovo pojetí tedy využijeme všude tam, kde je zřejmá a důležitá absence hranice.

II. Žízně (básně z let 1912 – 1916)

Sbírka *Žízně* se téměř výlučně věnuje vztahu lyrického subjektu k Bohu. V Reynkově pojetí lyrický subjekt svůj vztah k Bohu vymezuje na základě krajiny jakožto antropogenního fenoménu vzniklého stykem s člověkem. Příroda, nelidský, člověku cizí element se až na jedinou výjimku neobjevuje. Právě v úzké návaznosti na podoby krajiny se vydělují dvě různé polohy lyrického subjektu, jež jsou ve sbírce zastoupeny takřka stejnou měrou.

1) Prvním typem lyrického subjektu je lyrický subjekt, jenž se zaměřuje na svůj vnitřní psychický stav, na náboženský prožitek. Básně, v nichž se tento lyrický subjekt objevuje, budeme nazývat **básněmi subjektivního naladění**. Krajina zde slouží jako zrcadlo, které svou atmosférou věrně odráží psychické naladění lyrického subjektu. O autenticitě krajiny zde nemůžeme pochopitelně vůbec hovořit, krajina zde funguje v roli pouhé ilustrace a jako taková bývá zobrazována dekorativně, bez ostrých kontur, často jako navršení navzájem neprovázaných motivů (např. pokud se v jediné básni setkáme s motivy věže, moře a stohu, nebudou nikdy působit jako provázaný celek – neodpovídají totiž naší zkušenosti, která nám naštěptává, že stoh je krajinný objekt naprosto neslučitelný s mořem). Můžeme hovořit o krajině bájně, mystické, až pohádkové. V souvislosti s pojetím krajiny jakožto odrazu psychického naladění lyrického subjektu se budeme věnovat také cizím vlivům, které poetiku *Žízní* zasáhly. Právě v tomto typu básní jsou totiž nejpatrnější. Jde konkrétně o biblický kánon, březinovskou poetiku, vlivy symbolismu a dekadence, ale také dekorativní secese či impresionismu. Již v následující sbírce bude patrný posun k vnímání krajiny jako autonomního prvku, což ukazuje, že využití krajiny k pouhému dokreslení psychického stavu Reynkovi nestačilo a již brzy začal toto pojetí překračovat směrem k druhému typu lyrického subjektu.

2) Onen druhý typ se vztahuje ke krajině jako k fenoménu s vlastní autonomií. Básně s takovýmto subjektem budeme nazývat **básně s autonomní krajinou**. Krajina tu není odrazem zrcadlícím naladění a náboženský prožitek, ale ona sama tento prožitek generuje. Krajina tu tedy funguje jako jakýsi zprostředkovatel mezi lyrickým subjektem a Bohem. Bůh *Žízní* je totiž strašlivý mlčící Bůh starozákonní, jehož hlas se nemůže k lyrickému subjektu donést přímo, ale jen skrze krajinu, tak jako se ve Starém zákonu donesl k Mojžíšovi prostřednictvím hořícího keře. Paralela se Starým zákonem se nám přímo nabízí, obzvlášť uvědomíme-li si, že Reynkův tehdejší svět je svět válečný a poválečný, vnímaný výlučně jako zkažený, nenávratně vyvrácený z kořenů víry, prokletý,

jehož je Reynek nepatrnou součástí, o nic méně prokletou. Bůh k tomuto světu mlčí, mlčí tedy i k lyrickému subjektu a krajina je tu jediným pojítkem.

Lyrický subjekt se tedy obrací na krajinu jako na partnera v dialogu, neustále ji apostrofuje a personifikuje. Krajina zde má vždy silně antropogenní rysy, vzniká krajina-bytost. Básník přitom nejčastěji zdůrazňuje útěchu, kterou krajina poskytuje, její mateřský soucit s osudem člověka. Pojetí krajiny jako ženy - matky má až pohanské kořeny, krajina zde funguje (už od pohanských dob) jako zprostředkovatel Božího hlasu. Jindy je zvýrazněn jiný její aspekt, a to svázanost se světem lidí a s hmotou, a tedy její „prokletí“. A konečně se v krajině objevuje i odraz ráje, prostřednictvím obrazů čisté, dobré přírody. Příroda nahlížená prizmatem bible je přírodou, na níž byla aplikována kulturní koncepce, opět se tedy jedná o krajinu, antropogenní fenomén. Antropogennost „rajské“ přírody je navíc podtržena neustálou personifikací.

II. 1 Vztah lyrický subjekt – krajina: krajina jako odraz naladění lyrického subjektu

Krajina využitá k ilustraci duševních stavů či náboženského prožitku byla v soudobé poezii častým jevem. S takovýmto využitím krajiny se setkáme v symbolismu, dekadenci, secesi i impresionismu, tedy ve směrech, které se v Reynkově prvotině tak či onak odrazily. Domníváme se, že právě dobový vliv dal vznik lyrickému subjektu pozorujícímu sama sebe a využívajícímu krajinu nikoli jako předmět pozorování, ale jako nástroj k vyjádření. V dalších sbírkách, počínaje hned tou následující, se totiž tento typ lyrického subjektu zcela vytrácí, což nutně vede k myšlence, že tento přístup nebyl Reynkovi vlastní, nevycházel z jeho způsobu vnímání světa, a tak jej brzy opustil.

V následujících řádcích budeme pozorovat, kde všude a jakým způsobem se projevily cizí vlivy, o nichž sám Reynek hovoří v dopise Josefu Florianovi: „Drahý příteli, mám věru radost, že se Vám i druhým přátelům líbí moje věci, na kterých si nijak nezakládám: vždyt' vím, že příliš mnoho ještě dluhuji Paulu Claudelovi, Jammesovi; kde bych byl bez nich!“¹⁵ Je ovšem nutné dodat, že cizí vlivy se neomezují pouze na básně, v nichž lyrický subjekt reflektuje své naladění (první typ lyrického subjektu), ale objevují se i tam, kde je krajina vnímána jako autonomní (druhý typ lyrického subjektu). Jak již bylo zmíněno, právě první typ lyrického subjektu přejímá dobové vlivy snáze, protože

¹⁵ Reynek, Bohuslav. *Ostny v zázvoří*. Praha, Litomyšl : Paseka, 2002 , s.10.

jeho pohled na skutečnost (na vlastní nitro, náboženský prožitek) odpovídá tomu dobovému, v němž se také kladl důraz na subjektivitu, pohled do vlastního nitra atd.

Je příznačné, že první verše Reynek publikoval v Procházkově *Moderní revui*, vždyt **symbolisticko – dekadentní poetika** jeho prvotinu bezesporu zasáhla. Projevuje se tam, kde je krajina zobrazující naladění subjektu vykreslena v nejasných konturách, mlhavě, na přechodu mezi snem a realitou, dnem a nocí:

Noc dýše vlahá na zkřehlé mi ruce,
na spící oči, na rty rudé prudce;
a jako v hroznů tíži kane jíní,
v plet' plodů slévá se, v zrn hořká srdce:
tak závojem vzdech noci zmírající
tvář měkce halí, tiše laská, stíní.

(Reynek, Bohuslav. *Básnické spisy*, Zlín: Archa,
1995, s. 12; všechny další citace uváděny z této knihy.)

Poslední dva verše názorně demonstrují Reynkovu spřízněnost se symbolisticko – dekadentními melancholickými obrazy přelomu dne a noci („vzdech noci zmírající“). Všimněme si i výrazné melodičnosti veršů: je použit jak rým a asonance, tak aliterace (vlahá – hořká - závojem – tvář – laská; tíži – jíní – halí – stíní). Vznikají melodické verše v duchu symbolisticko - dekadentní poezie.

Hlaváčkovsky melodický a melancholický obraz krajiny mezi dnem a nocí se dále objevuje v básni *Pozdě k ránu*, jejíž název přímo odkazuje na Hlaváčkovu sbírku. Nutno dodat, že jakkoli se Reynek ke svým symbolisticko dekadentním vzorům hlásil, v rámci své poezie i mimo ni, vždy je překračoval náboženským rozměrem své tvorby. Právě zmiňovaná báseň *Pozdě k ránu* je toho důkazem – ač je v ní opět využita mlhavost a splývající hranice snu a reality, noci a dne, její celkové vyznění směřuje k ryze náboženskému tématu nové apokalypsy očišťující hříšnou zemi: „kdy pozdvihne se **úzkostná, šerá clona**, / kdy země si oddychne, svatá, pokorná, vonná, / jak Maria Židovka kdys po záhubě Faraóna; / kdy Panna jako dívku ji vezme na svůj klín, / kdy krev jí utře z čela, zcelí rány vin“ (Reynek, 1995, s. 57, zdůrazněno námi). V této básni se navíc krajina stává autonomní, spadá tedy ve své podstatě až do následující kapitoly. Přesto jsme ji použili zde, abychom ukázali, že vlivy dekadence nesmazaly to, co je na Reynkově poezii nejvlastnější, totiž její náboženský rozměr.

Ani ten se ale neobešel bez působení vlivných osobností této doby: o vliv Léona

Bloye na Reynkovu poetiku, a tedy i na zobrazení krajiny, bude pojednáno dále, v kapitole věnující se autentické krajině. Subjektivní zobrazení náboženského prožitku ovlivnila (jako v tehdejší době snad každého spirituálního autora) tvorba **Otokara Březiny**. Březinovy koncepty „svítání na západě“ a „větrů od pólů“ se přímo odráží ve verších typu: „Naslouchám, cítím, větry jak vanou, / srdce mé chví se předzvěstí“ (Reynek, 1995, s. 11); „tajemná záře šerem duše svítí, / tkáň srdce zpívá v čistém rozechvění“ (Reynek, 1995, s. 13); „Dne zoře jako teplá tvář se rdí / sil andělských, kdy zničím smrti mříže; / bych *zřel*, kdy oslepí mne Vzkříšení: / pak s Tebou pochopím i bolest Kříže.“ (Reynek, 1995, s.18.) Zatímco ovšem Březinovy verše se soustřeďují kolem nadosobního principu Duše, u Reynka je subjektivní poezie i krajina v ní vždy záležitostí „mé duše“ a „mé krajiny“: „A duše má nic jiného není než potní roucho bolesti, / i rozepjal jsem ji, krví napitu, svých hvozdův u cesty“ (Reynek, 1995, s. 59). Zatímco Březina se snaží od individuality oprostit, Reynek naopak k smrti jako k vykoupení směřuje naprosto individuálně, ze společenství lidí jakožto zatracených hříšníků se touží vymanit (viz dále) a zdůrazňuje úlohu nové apokalypsy v duchu lasalletského zjevení, která má zemi a krajinu od lidského rodu očistit.

Zatímco symbolisticko-dekadentní vlivy zasahují Reynkovu poezii globálně, mají vliv na celkové naladění básní (mlhavost, přelom dne a noci, melodičnost), myšlenkové koncepty v nich obsažené (očekávání smrti), secese a impresionismus zasáhly právě to, co je primárně předmětem zkoumání této práce: zobrazení krajiny.

Secese se projevila všude tam, kde je krajina zobrazena výrazně dekorativně, plná zářivých, exotických, navzájem spolu kontrastujících barev, kde verše vyvolávají dojem jisté exkluzivity: „Blížkost secese a dožívajících postupů symbolistně dekadentního lartpourtismu také podporovaly jistý artismus a secesní barevnost Reynkovy poezie – básnické obrazy jako „lpí ústa listů na parfumu boků“ či množství „nachových, modrých a zlatých ptáků“, „modrých hvozdů“ a „zlatých plamenů“ vyrostly právě z tohoto uměleckého klimatu.“¹⁶ V básních, v nichž se krajina projevuje jako autonomní fenomén, Reynek čerpá výhradně z domácích motivů, ba přímo z konkrétních míst Petrkovska (viz dále) a přizpůsobuje tomu i poetiku. Secesní prvky s cizorodými prvky se tudíž vyskytují jen tam, kde je krajina jen nástrojem popisu náboženského prožitku či psychického stavu subjektu.

Všimněme si, jak Reynek v básních subjektivního naladění pracuje se secesní

¹⁶ Med, Jaroslav. Bohuslav Reynek – básník samoty a kontemplace. In: *Spisovatelé ve stínu*. Praha : Zvon, 1995, s. 82.

zdobností a barevností: „sním: o zvěři **sněžně bílé** srsti / se zrakem **medovým a prosvitavým**; / **plamenném** ptactvu, ptactvu **purpurovém**, / o **peří z pavučin**“ (Reynek, 1995, s. 12); „Nad řekou ptáci lkají, zřevše v letu / **svit zlata** pláti v **perlové** vod **šedi**.“ (Reynek, 1995, s. 15); „Pně zemdleny jsou, z korun **zlatých** číší / proud **krve** přetéká. Jest chora ruka, / jež kalich svírá v **temné** říši, / kde srdce **kříšťálů** svá tají muka, // a nepodává **medu** ani **vína**.“ (Reynek, 1995, s. 16); „zvířata jsou dobrá, líbeznější květin. / Mají **hebkou srst** či **peří překrásné, oči z chryzoprasův, ebenu** / a **zlata**, čisté jako luna, jako voda pramenitá...“ (Reynek, 1995, s. 27); „neb loučí se s nimi ptáci **nachoví** a **modří** a **zlatí**, / které krásněji Bůh nežli krále Šalomouna šatí“ (Reynek, 1995, s. 39, všechna zdůraznění provedena námi).

Barvy či předměty, které určitou barvu reprezentují (peří – bílá, krev – rudá atd.), jsou vždy velmi výrazné, namnoze kontrastivní: sněžně bílá – medová – purpurová – šedá (pavučina); zlatá – šedá; zlatá – rudá – tmavá – kříšťálová – medová (med) – rudá (víno); nachová – modrá – zlatá atd. Velmi často se opakuje zlatá a purpurová, barvy, které bezpečně ukazují, že v rámci básní subjektivního naladění se Reynek neomezil na motivy a barvy domácí provenience (tak jak tomu bude v básních s autonomní krajinou) a nechal se inspirovat či ovlivnit cizí tvorbou. Právě proto, že u tohoto typu básní nedochází k budování autonomní krajiny, ale k malbě „vnitřní krajiny duše“ lyrického subjektu, bylo možné zvolit jakékoli krajinné prvky, třeba i velmi cizorodé (viz ptáci s nachovým peřím).

Svým bezprostředním viděním přírodní reality okolo sebe Reynek „navazuje kontakty s impresionismem českých autorů typu Ant. Sovy, „jak na to výstižně upozornila M. Langerová (v netištěné studii o B. R.)“¹⁷ Sovovský **impresionismus** se ozývá ve verších typu: „Slyší pouhý šelest vln a rákosí a skřehot žab a vůní puškvorce a sítí / plní nozdry své“ (Reynek, 1995, s. 27) či „Těl řas hebce plují ve vln sítí, / žen těla zapadlá v sladké chlumpy: rtů prýští purpur, jahodami svítí, / v opálu dlaní vonná voda šumí“ (Reynek, 1995, s. 15). Zvuky se mísí s vůněmi a vjemy výrazných barev (někdy až v symbolistických synestéziích: „stesek budí vůně fosforeskující“), vjem krajiny je zobrazován pomocí všech smyslů: zrak dráždí barvy, čich vůně a sluch rozličné zvuky. Velmi dobře impresionistické ladění a spřízněnost se Sovovým impresionismem dokládá konfrontace Reynkovy básně „Slzy“ a Sovovy básně „Klidná krajina“ ze sbírky *Ještě jednou se vrátíme...*

¹⁷ Červenka Miroslav. Bestiář Bohuslava Reynka. In: *Styl a význam*. Praha : Československý spisovatel, 1991, s. 70.

Slzy

Ó Čisté, jimiž oči naše září, které srdce naše zaléváte jako zvodlou květinu a jako zemi vyprahlou, proudy líbezné, jež zavlažujete mých slastí nejskrytějších břehy!

Holubice, vrkající na hřebenu střechy v červnu před východem slunce!

(Odlesk červánků vám září na peří a svěžest zory v očích nití se a tmí.)

Rybky zlaté, živé, v azurovém potoce! —

Jste jarní pupence a listí padající na podzim,

Ořechy lískové jste, které v slunci zářijovém zrají, v mlhách jesenních se lesknou jako samet! —

Žluté maliny a mede včel!

Dešti rosy večerní, již neviděti, kterou prsty cítím v trávě, na listech i v černých vlasech milenciných, které chladny jsou. (Však tělo, které žitem voní, teplé jest jak třešně odpoledním sluncem nasátá...)

Slzy pokání a slzy rozkoše a slzy radosti a slzy smutku, vám děkuji, vás miluji a vzývám vás:

Vraťte se, jak zjara v pole křepelky a kukačky do lesů, které volají, až napasše se ovsu zeleného...

(Reynek, 1995, s. 25.)

Klidná krajina

Tichá šumí říčka v září

mírně slunná před západem.

Rybáři si sedli staří

na písčném, horkém břehu.

Večer má svou modrou něhu.

Vlny zdola dýší chladem.

Rákosí se mírně čeří,

zátoky se sotva zvlíní.

Kopce s lískovými keři

voní vysluněným zráním,

žluna stálým přelétáním

pohybem pláň příkrou plní.

Stezka ke vsi vyšlapaná
mizí stráně na vrcholu.
Samý jeřáb, třešeň planá,
jalovec a bříza samá,
vodou lesknoucí se jáma,
lesy suchých stébel, stvolů.

Drobných kopců vlny plynou
za obzor kams v místo jedno.
Kopce dávných zlatokopů
v obzor sítí svojí stopu,
jako hroby pod travinou
v širo, v ticho, v nedohledno.¹⁸

Na první pohled je zřejmé odlišné pojetí obou básní: Reynek nebyl impresionista a jeho báseň nesměřuje k celistvému uchopení jedinečného okamžiku a jeho prožitku, ale snaží se uchopit prožitek náboženský, sjednocený v jeho různorodosti motivem slz: „slzy pokání a slzy rozkoše a slzy radosti a slzy smutku, vám děkuji, vás miluji a vzývám vás“. Různé podoby náboženského prožitku si žádají použití celé řady často i protikladných krajinných impresí: zatímco Sovova báseň udržuje jednotu místa (kopcovitá krajina s říčkou) i času (chvilu před západem slunce), Reynek naopak své dojmy tříští, přechází od jednoho krajinného prvku k druhému, libovolně se pohybuje i na časové ose: (červen – východ slunce - září – jaro – podzim – večer – jaro).

Přesto jsou patrné společné rysy: východiště v domácí krajině, tedy v krajině autenticky prožité. U Sovy to dokládají motivy jako říčka, rákosí, lískové keře, žluna, stezka do vsi, jeřáb, planá třešeň, jalovec, bříza; u Reynka holubice na hřebenu střechy, rybky v potoce, lískové ořechy, maliny, med, tráva, třešně, křepelky, kukačky, jarní oves ad. Dále pak snaha o ukotvení krajiny v roční i denní době: v obou básních se obrazy krajiny pojí s velmi konkrétním ročním obdobím, vyjádřeném často měsíci: u Sovy se zmiňuje září, u Reynka se střídají obrazy krajiny v červnu, v září, na jaře, na podzim).

Společná je snaha zachytit krajinu plasticky, pomocí všech smyslů: v básních jsou zastoupeny sluchové vjemy: vrkající holubice, volající kukačky a křepelky (Reynek), šumící říčka, ticho (Sova); vůně: tělo vonící žitem (Reynek), kopce vonící vysluněným

¹⁸ Sova, Antonín. *Ještě jednou se vrátíme*. 4. vydání. Praha : Melantrich, 1938, s. 29.

zráním (Sova). Stranou nesmíme nechat ani pocity chladu a horka, v obou básních postavené kontrastivně vedle sebe: chladné vlasy milenčiny, její tělo teplé jako sluncem nasátá třešeň (Reynek), horký břeh, chladné vlny (Sova).

A konečně nejvýraznější společným prvkem je výrazná barevnost - i když ne tak přepjatě zdobná jako u secese, naopak, spjatá s „reálnou“ krajinou - a důraz na zrakové vjemy. Tak se v Reynkově básni setkáváme s motivy červánků, zlatých rybek v azurovém potoce, ořechů lesknoucích se jako samet, žlutých malin, medu (zlatavá barva), černých vlasů, třešně (rudá barva), zeleného ovsa. Sovova báseň pracuje s motivy slunné říčky (implikující dvojici barev zlatá: slunce – modrá: říčka, všimněme si podobnosti s Reynkovou zlatou rybkou v azurovém potoce), modrého večera, žluny (žlutá, zelená), stromů (zelená, bílá v případě břízy), lesknoucí se vody (opět se zde motiv lesku, lesklého povrchu objevuje téměř totožně).

Živé, výrazné barvy použité v obou básních, stejně jako vůně, sluchové a jiné počitky mají stejný účel: přispět k plastickému zobrazení krajiny, dát ji život, dodat prožitku lyrického subjektu na autentičnosti.

Impresionistické vidění krajiny považujeme ze všech zmiňovaných vlivů za nejbližší autorově naturelu, neztratíme-li zároveň ze zřetele vzájemné konceptuální odlišnosti (impresionistickou touhu zachytit okamžik v jeho jedinečnosti, Reynkovu touhu zachytit náboženský prožitek, uchopit svůj vztah k Bohu). Právě tato částečná spřízněnost je podle nás důvodem, proč právě impresionistické vlivy překračují hranice básní subjektivního naladění a objevují se i v básních autentické krajiny, v nichž jsou obvykle stopy cizích vlivů méně patrné.

Využití impresionisticky plastického zobrazení krajiny lze pochopitelně doložit i z jiných básní: „A jako šumot trav, jež úsvit zlatí, / zní krve pramen, jako sad za dnění...“ (Reynek, 1995, s. 13); rtů prýští purpur, jahodami svítí, / v opálu dlaní vonná voda šumí.“ (Reynek, 1995, s. 15); „Plody lesních bezů divokých by nebyly tak rudy, / Nepraskal by oheň, netekla by voda, ani louka by tak nevoněla...“ (Reynek, 1995, s. 27); „těším se, až uvidím, jak v sladkém slunci usychá, / a doufám také, že se vůní rosy jitra nadýchá.“ (Reynek, 1995, s. 59) ad. Zde všude je patrné důsledné zapojení všech smyslů při tvarování krajiny.

Reynek se také s oblibou zaměřuje na denní doby, které svým charakterem napomáhají zobrazit impresionistickou prchavost chvíle: na jítro s mlhavým východem slunce, na žhavé poledne se sluncem v zenitu a také na západ slunce: „Na slunci chví se, nebes žhavé ráně, / mlh hedvábí, vod povzdech tichý, bludný“ (Reynek, 1995, s. 16);

„Když dnes slunce vstávalo, rány mu v rukou krvácely“ (Reynek, 1995, s. 35); „Poněvadž bylo parno, rozestouply se koruny stromů (...). Blankyt zářil v nevidané výši. (...) Země strnula, šlehaly z ní jiskry.“ (Reynek, 1995, s. 22); „Chladna byla země a temna, jako světlice, v níž lampa stažena / Na západě viděl jsem Ježíše Krista rozpjatá, zdrásaná ramena“ (Reynek, 1995, s. 65). Básník se zaměřuje na sugestivní vylicení daného okamžiku, citované verše ovšem zároveň demonstrují hranici, na níž Reynek impresionismus překračuje: krajina není vylicením stavu básníkova nitra, ale jeho vztahu k Bohu, náboženského prožitku. Proto se v ní neustále odkazuje na duši či některou Božskou osobu.

Náš výčet vnějších vlivů na Reynkovu poezii by nebyl úplný, pokud bychom nezmínili vliv **Francise Jammese** a **Léona Bloye**. Jejich tvorba však zasáhla *Žizně* natolik, že se promítla spíš než do textů subjektivního naladění do básní, v nichž hraje krajina autonomní roli, do básní autentické krajiny. Bude o nich tedy pojednáno v následujícím oddíle.

II. 2. Vztah lyrický subjekt – krajina: „antropogenní“ krajinné prvky

Jak již bylo řečeno v úvodu, krajina jako samostatný fenomén je v této sbírce vždy personifikovaná, tudíž antropogenní. Lyrický subjekt hledá jejím prostřednictvím Boha či jeho hlas, proto se k ní neustále obrací v mnoha apostrofách. V následujících řádcích si postupně představíme všechny tři polohy, v nichž se antropogenní krajina objevuje: jako hříšná země – hmota, jako čistá neposkrvněná příroda odkazující k biblickému ráji a konečně jako útěšná matka soucítící s osudem člověka a přinášející mu útěchu. Lyrický subjekt neustále zdůrazňuje svoje postavení v krajině: stojí v ní – jako jediný živý tvor, jenž je zatížen trestem dědičného hříchu – zcela **sám**. Na mnoha místech sbírky se hovoří o dědičné vině lidí a lyrický subjekt touto vinnou trpí a touží se dostat z kruhu lidí, zlých tvorů zatěžkaných hříchem: „Mé ruce, jež se vryly do prsti, stop nezůstávají jak šlépěj lidská, ale / jako zvířecí: // dobré jest, jsouť lidé zlí a zvířata jsou dobrá, líbeznější květin.“ (Reynek, 1995, s. 27.) Neustále touží přiblížit se krajině, která svou podstatou odkazuje k Bohu, jako například v básni „Samota“:

(...) Země strnula, šlehaly z ní jiskry, toliko zbledlé vody tichounce zaplesaly:
Jsou sladké naše vlny jako vlny pahorků, na kterých réva roste...

Byl jsem tehdy sám a kladl tvář i dlaně na trpící stromy, doufaje najíti mezi nimi druhá: než ani jediný se neponížil; neuslyšel jsem bítí ani srdce, ani tepny — suchý šumot pouhý,

jako kdyby větve hořely. (...)

(Reynek, 1995, s. 22.)

Jak je patrné, tato touha přiblížit se přírodě zůstává nesplněna a lyrický subjekt tento fakt nikdy neztrácí ze zřetele. Báseň „Samota“ v nejryzejší, ale také nejvypjatější podobě dokládá způsob, jakým lyrický subjekt vnímá své postavení ve světě: ani stromy, ač samy „trpící“, se „neponíží“ k hříšníkově. Prvek odcizené, neatropogenní přírody, která lyrický subjekt odsuzuje k naprosté samotě, se ovšem vyskytuje právě jen a pouze v této básni. Jinde se setkáváme s přírodou antropogenní – s krajinou – a její antropogennost obrušuje samotu lyrického subjektu, ať už zrcadlí jeho osud, či mu přináší mu útěchu a naději.

II. 2. 1. Krajina zrcadlící úděl člověka

První poloha krajiny odkazuje na člověka a jeho smrtelnost prostřednictvím motivu země. Země stojí na vertikále nejnižší, protože představuje hmotu, pouto s pozemským životem, dědičný hřích. V básni „Pozdě k ránu“ se hovoří o „slepotě“ země, o zemi spící, která teprve čeká na probuzení, jako by ji špatnost lidí strhla sebou: „Teď, když patříš na ni, ona nevidí, / neb slepotě se naučila od lidí“ (Reynek, 1995, s. 57). Motiv země je tedy silně poután k člověku a jeho údělu tvora obtěžkaného dědičným hříchem a smrtelností. Země nám připomíná, že „prach jsi a v prach se obrátíš“, je místem našeho pobytu „tady“, dokud jsme spojeni se zemí hmotou, nemůžeme se přesunout na ono „tam“: „a k zemi mne táhnou hrozný mých smutkův i rozkoší. / Tolik jsou těžky, jistě již jest jich na nůši, / ó sklíď je, Smrti má sestro, slituj se nad duší“ (Reynek, 1995, s. 63, zvýrazněno námi). Krajina zde tedy zrcadlí úděl člověka, přesto ale lyrický subjekt neopomíná onu prapůvodní neposkvrněnost země: viz již citovaný verš z básně „Pozdě k ránu“, kde se říká, že se země slepotě „naučila od lidí“ – původně byla tedy neposkvrněná, „vidoucí“, v kontaktu se svým Tvůrcem a teprve ve styku s lidmi se „zkazila“. V rámci oddílu pojednávajícím o krajině s „ženskými“ prvky se objeví ještě druhá tvář motivu země: země – matka.

II. 2. 2. Krajina jako odraz ráje

Opačný pól vnímání krajiny představuje krajina jako odraz ráje. V mnoha básních, i když zdaleka ne tolik jako v následující sbírce, se přímo i nepřímo hovoří o biblickém ráji. Stalo se již pravidlem, že badatelé obrazy ráje v raných sbírkách interpretují jako „hledání ztraceného ráje“, „touhu po ráji“. Jaroslav Med například píše:

„Díky tomuto naivismu, obrušujícímu diskontinuitě reality, je hlavním a nejpodstatnějším tématem Reynkových raných veršů (básnické sbírky *Žízň*, 1921 a *Smutek země*, 1924; v nich jsou obsaženy verše z let 1912 – 1918) hledání ráje (...).“¹⁹ Miroslav Červenka vyjadřuje podobný názor, když píše o zvířecích motivech: „V prvotinách *Žízň* (psáno 1912 – 16) a *Smutek země* (z větší části před 1918) se zvířecí motivy, pocházející s nepatrnými výjimkami (biblické provenience) z repertoáru domácí krajiny, soustřeďují kolem představy ráje.“²⁰ My tato tvrzení nechceme popřít, ale domníváme se, že interpretovat zobrazení krajiny pouze jako hledání ráje by bylo zjednodušující, a to hned z několika důvodů.

Jednak proto, že krajina a příroda jsou vnímány jako příliš konkrétní součásti zdejšího světa. Dokladem může být dopis Bohuslava Reynka adresovaný A. L. Strážovi do Staré Říše: „Píši u veršů místa vzniku, neboť některé verše a věty jsou tolik spjaty s určitými předměty, stromy, atd., že se mi zdá, jako kdyby byly od věčnosti v jejich atmosféře, v jejich blízkosti; že mi byli svěřeny jen za velikou lásku – jako přítel svěřuje se příteli, ba více, mnohem více snad.“²¹

Navíc musíme mít neustále na zřeteli vše, co již bylo řečeno výše: že si lyrický subjekt naplno uvědomuje svoji neslučitelnost s přírodou, svoji samotu a že ne všechny krajinné prvky jsou vnímány takto idylicky: viz zmiňované ambivalentní pojetí motivu země. Namísto hledání ráje proto budeme hovořit spíše o hledání útěchy v krajině, o obdivu k ní jakožto nositelce kontinuity od stvoření k dnešku.

Dalším důvodem může být vliv poezie francouzského básníka Francise Jammese, k němuž se hlásí v již citovaném dopise Josefu Florianovi. Jeho přírodní bukolická idyla se jistě odrazila ve verších smířené pokory a naděje: „Mé srdce jest jak v louce pramen, / kol něhož bílé kvítí roste... / Jsem něhou přebolestnou zmámen / a pláči strastí dívky prosté.“ (Reynek, 1995, s. 19); „Husy na rybníku bělostny by tolik býti nemohly, jak čisté obláčky / jsou na obloze modré, / Kdybys TY jim nebyl požehnal...“ (Reynek, 1995, s. 28) ad. Idylická, dobrá, rajska příroda může mít kořeny právě v Jammesově poezii.

Koncept ráje se plně projevuje například v básni „Louka“:

¹⁹ Med, Jaroslav. Od snu o ráji k prožitku apokalypsy. In: *Spisovatelé ve stínu*. Praha : Zvon, 1995, s. 95 (zdůrazněno námi).

²⁰ Červenka Miroslav. Bestiář Bohuslava Reynka. In: *Styl a význam*. Praha : Československý spisovatel, 1991, s. 69.

²¹ Reynek, Bohuslav. *Ostny v závoji*. Litomyšl : Paseka, 2002 , s. 10.

Odpočívá v odpoledni a vlahý vítr ji hladí jako vonné zvíře. Potok ze stříbra jest mu páteří. Roubena jest teplými mezmi, na něž se tiskne mateřídouška, vřes a jahody: půl zelené a půl červené, červené i skoro černé, měkce vášnivé chuti a vůně. Porostla jest travou, hebkou a svěží jako myšlenky v jitře; útlými kohoutky s roztrhanými korunkami, které se chvějí pod rukou větru. Všecka její sladkost stéká v rybník, jenž jest jako dobrá dlaň a v němž se radují štíhlé a lesklé rybky. Vysoké nebe se klene a třpytí jako složeno z nesčetných plátků rozrazilu. (Reynek, 1995, s. 23.)

Všimněme si, jak je krajina konstruována přesně podle kanonického obrazu ráje: klidná „odpočívající“ příroda, „vlahý“ vítr, „teplé“ meze, jahody „měkce vášnivé chuti a vůně, to vše protkáno „stříbrným“ potokem. Podívejme se nyní, jak se o ráji hovoří v bibli: „Štípil pak byl Hospodin Bůh ráj v Eden (...) A vyvedl Hospodin Bůh z země všeliký strom na pohledění libý a ovoce k jídlu chutné; též strom života uprostřed ráje i strom vědění dobrého a zlého. A řeka vycházela z Eden k svlažování ráje.“ (Genesis, I, 8-10.) Opomineme-li stromy života a vědění, pak je báseň „Louka“ zmenšenou kopií ráje, včetně ovoce (jahody) a řeky (potok).

Podobných obrazů, v nichž je krajina zobrazována ve spojení s všemi myslitelnými kladnými atributy, nalezneme více: „U potoka, na trávníku dobrém a pod vonnými olšemi stanul jsem“ (Reynek, 1995, s. 45, zdůrazněno námi) ad. V krajině tedy lyrický subjekt nalézá jakési střípky ráje, ovšem bez nároku na to, že by se tyto střípky zase zcelily v jednotlý obraz. Na to si je lyrický subjekt – znovu zdůrazňujeme – příliš vědom toho, že země už nikdy nemůže být rájem, protože je odsouzena nést na svých bedrech prokleté lidské pokolení a nést tedy tuto kletbu částečně s ním. Jako doklad nám poslouží závěrečné verše básně „Důvěra“: „I těchto darů dá mi Paní, která sladká jest jak slunce, které zapadá, / a jejíž srdce sama na čas zamčená jest Ráje zahrada.“ (Reynek, 1995, s. 44.) Ráj je zamčen, uzavřen člověku, i když jen dočasně. Ve verších *Žizní* mizí někdejší nostalgie po ztraceném ráji, naopak, tam kde krajina odkazuje na ráj, odkazuje na autorovu víru v jeho znovunalezení prostřednictvím smrti či nové apokalypsy (podrobněji viz dále). Tato naděje spojuje rajskou krajinu s vůbec nejčastěji traktovaným aspektem krajiny: s krajinou útěšnou, mateřskou.

II. 2. 3. Útěcha a naděje v krajině

Krajina – bytost: personifikace krajiny

Základní umístění lyrického subjektu v krajině je, jak bylo zmíněno v úvodu k této kapitole, jasně stanoveno. Stojí v ní naprosto osamocen, oddělen od světa lidí, z nějž touží uniknout, i od světa přírody, k němuž jako poskvrněný tvor nemůže nikdy patřit. Jeho situace na zemi však nikdy není naprosto bezvýchodná, ona samota není naprosto absolutní. Překlenuje ji právě antropogennost přírody. Lyrický subjekt se snaží ze své samoty vysvobodit – proto ona neustálá personifikace krajiny a potřeba kontaktu mezi lyrickým subjektem a krajinou.

Pokorná a tichá krajina, uchovávací v sobě vzpomínku na akt stvoření, hraje roli prostředníka mezi Bohem a básnickým mluvčím. Člověk jakožto hříšník totiž nikdy nemůže dosáhnout výsady přímé komunikace s Bohem, ta je dovolena jen prorokům a svatým. Lyrický subjekt si to uvědomuje s přirozenou pokorou hluboce věřícího člověka, a proto tedy Boha ve svých verších sice oslovuje, ale odpovědi na své prosby nikdy nečeká přímo od něj; zprostředkovává mu je právě krajina. Velmi pěkně to ilustruje následující úryvek z básně „Bílý šerík“: „Ale rád bych si ulomil některý z květů, bílý hrot ohně, křehký jako úsměv. (...) Moje touha jest však příliš prudká — strnul jsem, **nemohu zdvihnouti** ruky, jako kdybych o ní ani nevěděl... A hle, keř sám **se shýbá**, hebké pruty jako plny oleje neb krve se naklánějí — kladu tvář svou do plamene; Ohně Svatodušní, vypalte mi oči — jsem slep a tolik toužím prohlédnouti!“ (Reynek, 1995, s. 21, zvýrazněno námi.)

Lyrický subjekt je neschopen vztáhnout ruku ke keři, jako by mu v tom bránila jakási neznámá síla. Onou silou je básníkovo vědomí vlastní podřazenosti, nemožnosti úplně splynout s krajinou. Ta se ovšem může schýlit k němu a svěřit mu něco z tajemství, jehož je nositelkou. Právě krajina mu sděluje poselství od Boha, Ježíše Krista a v neposlední řadě od Panny Marie, poselství o nové apokalypse ohněm. Namátkou vybíráme několik dalších dokladů: „Snad jeseň dobrotivá **na mne vzpomene si** (...)“ (Reynek, 1995, s. 20); „U potoka na trávníku dobrém a pod vonnými olšemi stanul jsem, / tvář přikryl jsem si rukama, v **tajemství vod** jsa pohřížen. (...)“ (Reynek, 1995, s. 45); „Proto čekám Tebe (...). / **Že se ozveš** mému úpění, ať **hřměním bouře**, nebo **hlasem dítěte**, či / **z hnízda strnadův** u strouhy (...)“ (Reynek, 1995, s. 28, zvýrazněno námi). Všude se příroda projevuje jako zprostředkovatel božího tajemství a poselství určeného lyrickému subjektu, jenž v pokorné bázni naslouchá; dialog krajiny s člověkem by nebyl možný, pokud by příroda zachovala svou člověku naprosto cizí tvář:

jedině personifikovaná krajina může k člověku promlouvat.

Všimněme si, jakým způsobem Reynek vtěluje do krajiny obraz Stvořitele: personifikace se děje především pomocí opakovaných motivů „lidského“ těla, které se objevují jak ve spojení s Bohem, Duchem svatým a Ježíšem, tak později v krajině. Tak například v básni „Duchu svatému“ je řečeno: „Slz hojnost osušíš mi plamennýma **rukama**“ (Reynek, 1995, s. 32, zvýrazněno námi), nebo jinde: „při vodě stříbrné u Božích **nohou**“ (Reynek, 1995, s. 20); „Kdyby do zahrady naší vešel Pán / a rudě otiskl ránu své **ruky**“ (Reynek, 1995, s. 30); „Můj Bože, až dávati budeš mi spánku, hlouběji zakřiv dnes **dlaně**“ (Reynek, 1995, s. 34); „Takto volala i má duše úpěnlivá, / do **tváře** Boží trnouc pořád se dívá a dívá“ (Reynek, 1995, s. 49); „Na západě země viděl jsem Ježíše Krista rozpjatá, zdrásaná **ramena**“ (Reynek, 1995, s. 65). Často opakovaným motivem je motiv božích rukou či dlaní, který vychází z biblického kánonu, jak starozákonního, tak novozákonního, v němž je představa rukou či dlaní spojena s obrazem Kristových rukou probodených hřebů.

Obraz božské bytosti se pak zrcadlí i v krajině: „mlh **ruka** studená se dotýká mě jemně“ (Reynek, 1995, s. 20); „vlahý vítr **ji hladí** jako vonné zvíře“ (Reynek, 1995, s. 23); „všecka její sladkost vtéká v rybník, jenž jest jako **dobrá dlaň**“ (ibid.); „Když slunce dnes vstávalo, rány mu v **rukou** krvácely / i v **boku**“ (Reynek, 1995, s. 35); „přec oblaka měla **hlavy** popelem vysypány“ (ibid.); „I ptají se mne **oči** divizen / a vzpínají se ke mně divizen zlaté **ruce**“ (Reynek, 1995, s. 37); „a dívám se, jak **spánky** bledých nebes smutkem se rdí“ (Reynek, 1995, s. 39); „stesku sladkostí, jež v **očích** bílého nebe lítosně lká“ (ibid.). I v krajině je výrazný onen zmiňovaný prvek ruky: objevuje se přímo v obrazech ruky či dlaně, i nepřímo v obrazu „hlazení“ - hladí přece také ruka. Ruka symbolizuje kontakt, dotyk, odkazuje k „podání pomocné ruky“, k naději a záchraně. Právě tento motiv odráží nejpřesněji funkci personifikované krajiny: zprostředkování dialogu s Bohem prostřednictvím jejího hlasu a dotyku.

Mezi různými krajinnými prvky, jež se staly předmětem personifikace, vyniká motiv **vody**, proto jsme se rozhodli na něj zvlášť upozornit. Voda je spojována s výhradně kladnými konotacemi: s očištnou funkcí: „A loučí se s nimi vody v rybníku a na potoku, / které spěchají, jak vymýti by měly bolestné rány Kristovy v Rukou“ (Reynek, 1995, s.39); „Uviděl jsem, kterak země otvírá se (...) / kterak vody očištné jí prýští stékající každou ranou“ (Reynek, 1995, s. 45); vody jsou tiché zvěstovatelky božího tajemství a přináší naději na znovuzrození ve smrti:

Vody všechny jsou teď čisty a vonny a pokojny jak duše bez hříchu,

čeří se, jako by tvářím dávaly tajemná znamení, a opakují potichu:

„Není loučení tak těžkého, by neobrátilo se v radostnější shledání,
odkvétou-li květy, nejsou ztraceny a ještě pupence ratolest vyhání.

Smrtí věčnou nehynou než věci a lidé zlí,
dobrého nic navždy neumírá, toliko někdy spí...“
(Reynek, 1995, s. 39.)

Hlas krajiny často promlouvá právě prostřednictvím vody. Dokladů nalezneme více: „zbledlé vody tichounce zaplesaly: / Jsou sladké naše vlny jako vlny pahorků, na kterých réva roste...“ (Reynek, 1995, s. 22). Mircea Eliade o roli vody v náboženství napsal: „Ať tvoří součást jakéhokoli náboženského celku, všude si vody uchovávají tutéž neměnnou funkci: dezintegrují, rozpouštějí formy, „smývají hříchy“, jsou zároveň očištné a obnovné. Jejich osudem je předcházet stvoření a opět je resorbovat, neboť nejsou schopny překročit svůj vlastní způsob bytí, tj. projevit se **v tvarech**.“²² Právě jejich očištná funkce je předurčuje k roli jednoho z významných zprostředkovatelů božího hlasu.

Na závěr je třeba znovu zdůraznit, že personifikace krajiny neodkazuje k lidskému chování, ale k chování živé bytosti. Krajina není ze své neposkrvněné podstaty (až na výjimky, viz motiv země) vnímána jako člověk, nýbrž jako živá bytost. Naprostou nezávislost krajiny na člověku, její autonomní status dokazují i četné metafory, v nichž je jeden přírodní prvek přirovnáván k jinému (všechna zvýraznění provedena námi): „na haluzi **holub** sivý / **jak rosa na květu** se třese“ (Reynek, 1995, s. 19); „**Nebesa** jsou zprohýbána a rozvlněna **jako moře**“ (Reynek, 1995, s. 21); „**[Louka]** odpočívá v odpoledni a vlhý vítr ji hladí **jako vonné zvíře**“ (Reynek, 1995, s. 23); „(...) rozptýlil jsi **hvězdy** jako na pasece **vlhké jahody**“ (Reynek, 1995, s. 26); „když **slunce** vyhlédlo nad lesem **jak** z vody **rybí hřbet** zlatý (Reynek, 1995, s. 34); „**zrnka** [hroznů] **jako včely** šedivá a kyselá **jak trnky**“ (Reynek, 1995, s. 35) ad. Příroda jako by byla „svinuta“ sama do sebe, básníkovo vidění přírody se v těchto metaforách neopírá o nic jiného než o ni. Tyto metafory jsou přesvědčivým důkazem, že krajina jako taková je vnímána jako autonomní fenomén, jako bytost, protipól člověka.

²² Eliade, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 87.

II. 2. 4. Země – matka: „ženské“ krajinné prvky

Vratme se k již zmiňovanému motivu země: ten je zobrazován i v jiné poloze než jako obraz hříšného člověka. Země hraje roli matky, jež nám dala život, a nyní vnímá lidskou špatnost a zarmucuje se jí: „ale přesmtná jest země, neb ona vidí, / co vidí slunce i mračna, čeho nevidí srdce lidí.“ (Reynek, 1995, s. 37.) Země je tedy motiv, který není k osudu lidstva indiferentní, naopak je na „naší“ straně v tom smyslu, že si uvědomuje tragiku lidské slepoty a lidského hříchu. V této poloze je tedy zobrazována jako těšitelka mající očištnou moc: „Uviděl jsem, kterak země otevírá se jako ovoce v říjnu před svatou Terezií Pannou, / kterak vody očištné jí prýští stékající každou ranou.“ (Reynek, 1995, s. 45.) Motiv země tedy snoubí negativní i pozitivní charakter: negativní v tom, že patří k onomu „dole“, k našemu světu „zde“, její tíha nás pojí se zdejším světem, je obrazem naší tělesnosti; pozitivní ve své „ženské“ podobě matky utěšitelky, či matky trpící nad slepotou a nerozumem svých dětí. Země se k personifikaci do ženství a konkrétně mateřství přímo vybízí. Matka země, plodná, poskytující potravu se vyskytuje v mnoha náboženstvích, k ženství odkazuje už samotný rod tohoto podstatného jména. Reynek se ovšem neomezuje pouze na mateřský element země a podtrhuje její ženství i explicitními metaforami, jako například: „kdy Panna jako **dívku** ji vezme na svůj klín?“ (Reynek, 1995, s. 57, zvýrazněno námi.)

Při podrobnějším zkoumání zjistíme, že se v básních *Žízň* vyskytuje kromě země mnoho dalších takových výrazně „ženských“ motivů a metafor spojených s krajinnými prvky. Proč tomu tak je, zjistíme při bližším pohledu na funkci a zapojení těchto motivů do širšího kontextu.

Nejprve si uvedme několik dalších příkladů těchto „ženských“ metafor: noc – nevěsta: „S poslední hvězdou nevěsta se ztratí“ (Reynek, 1995, s. 20); jaro - dívka křesťanka: „jaro líbezné tu přešlo jako žádoucí a vonná dívka křesťanka“ (Reynek, 1995, s. 43); větry – ženské vlasy: „(...) poledních větrů rozvlněná hřívá, / která hustá opírá se o nás jak malátná žena“ (Reynek, 1995, s. 44); země - pastevkyně: „I uviděl jsem zemi jako pastevkyni“ (Reynek, 1995, s. 45); ranní chvíle – dívky mající v boku Kristova stigmata: „Jako dívky přicházejí ke mně sladké ty ranní chvíle“ (Reynek, 1995, s. 60) ad.

Panna, dívka, nevěsta, pastevkyně, navíc ve spojení s přívlastky „mystická“, „tajemná“, „krásná“, „sladká“, „křesťanka“ atd., jsou motivy, které výrazně odkazují k spiritualitě. Pokud budeme uvažovat o ženství ve spojení s duchovnem v intencích křesťanství a přihlédneme-li k celkové orientaci sbírky *Žízň*, nutně nám musí vytanout na mysli Panna Maria. Autor ji ve své prvotině zmiňuje bezpočtukrát. Ženství je zde

tedy nahlíženo nikoli z jeho negativní stránky, již v biblické tradici reprezentuje Eva – hříšnice, ale z jeho stránky „svaté“, spojené s Pannou Marií - Matkou (vždyť i Eva je zobrazena v ráji, v době před spácháním hříchu, viz Reynek, 1995, s. 17).

O Reynkovi je známo, že byl v té době ovlivněn názory staroříšského nakladatele Josefa Floriana, svého přítele a rádce, a také četbou Léona Bloye. Oba dva spatřovali naději v brzkém konci světa, nové apokalypse, tak jak ji slibovalo tehdy nedávné poselství Panny Marie z La Saletty. „V něm už nehraje hlavní roli Ježíš Kristus jakožto soudce světa, nýbrž Panna Maria jakožto Zachránkyně světa, jakožto Matka plačící a soucitná. Hlavní postavou nové apokalypsy je tedy Panna Maria, Potopu ohněm očekává v rámci své koncepce Kruhů Josef Florian.“²³ Lyrický mluvčí skutečně vroucně vyhlíží tuto novou apokalypsu, v mnoha básních se obrací k Panně Marii nebo o ní hovoří a mnoho motivů spjatých s krajinou má její „ženské“ znaky, jako by se příroda stala její prodlouženou paží, dychtící vykonat onu očistu ohněm.

Zároveň tyto „ženské“ přírodní motivy nesou Mariiny charakteristiky: zármutek nad tragickou hříšností lidí, útrpnost s jejich osudem. Vzniká tedy souvislá **motivická řada „svaté ženství“** (Panna Marie, pokud se objevuje explicitně) – **„ženské“ krajinné motivy** odkazující k „svatému ženství“ (noc, bouře, vichřice, ráno, již zmiňovaná země atd.), – **ohněň** (v mnoha případech spojovaný s **Letnicemi**, svátkem seslání Ducha svatého, které se projevilo ohnivými jazyky nad hlavami apoštolů).

Báseň „V předvečer Letnic“ nám může posloužit jako výborný příklad úzkého provázání výše zmíněných motivů:

(...) Bouře vytryskla veliká z záhybův zeleného západu,
vůní a úzkostmi zalila role a lesy a pokojnou mou zahradu,
kde seděl jsem zapadlý pod modříny obklíčen žalem
a mysle na ohnivé Jazyky a na nebeský Jeruzalém
I snesla se ke mně pod modříny mystická vichřice,
probudila mne, zalkavši, panna to v horké a červené tunice
Stane, a ptám se jí, proč že jí srdce tak bije, až rukama je tlumí,
a proč že nosí je do zahrad ztracených, proč utíká v chlumu;
a proč že tolik lká, když zítra s Duchem svatým slaviti má Letnice.
bouře z nebe, panna to v horké a červené tunice:
Proto trhá se srdce mé, a proto jest bolest mi do tváře vkleta:

²³ Putna, Martin C. Bohuslav Reynek, apokalyptik – zdroje a motivy. In: *Česká literatura* 2001, roč. 49, č. 3, s. 315 – 316.

Duch svatý v klín můj už nesstoupí, křižují, křižují Parakléta!
(Reynek, 1995, s. 55.)

Bouře, „mystická vichřice“, je zde přirovnána k „panně v horké a červené tunice“. Přírodní motiv bouře je tedy spojen s ženským prvkem (pannou), odkaz k ohni pak představují nejen Letnice, zmíněné v názvu i v textu básně, ale i „horká a červená tunika“ pannina. K Panně Marii pak implicitně odkazuje nejen ono slovo panna, byť s malým p, ale především verš „Duch svatý v klín můj už nesstoupí“ vložený panně – bouři do úst. Dokladů spojení krajina – žena (Panna Marie) – oheň nalezneme v *Žízních* celu řadu: například v básni „Duchu svatému“: „Žní **zapal** nízký **stoh** i radostí mých **lesy**, / (...) / Jak **žena** hustou a hroutící se kštici / svůj **oheň** rozpust’!“ (Reynek, 1995, s.32, zdůrazněno námi); nebo v básni „Magnificat“, v níž se lyrický subjekt obrací na Pannu Marii: „Radosti Boží **požár** v srdci tvém chytł, ze všech srdcí svát, / a všecka, všecka plesáním jsi **hořela** jak vonný **sad**“ (Reynek, 1995, s.48, zdůrazněno námi).

Jak je patrné z dokladů, k Panně Marii a šířeji k ženství odkazuje celá řada na první pohled velmi různorodých krajinných motivů. Při bližším zkoumání zde však nalezneme jisté souvislosti. Jednak autor využívá motivů, jež jsou tradičně s ohledem na jejich gramatický rod považovány za „ženské“ (noc, bouře, země, Zora). Velmi často jejich přímý vztah s Pannou Marií a jejich transcendentální rozměr zdůrazňuje tím, že je v textu vyznačuje velkými písmeny: Noc, Zora, Vinice (u posledně jmenovaného motivu je zřetelná inspirace biblí, biblickému kánonu můžeme ostatně připsat všechna použití velkých písmen v textech). Druhý typ motivů, zdánlivě „neženských“ (sad, vítr, ráno apod.), Reynek přímo spojuje s prvky, které ženství reprezentují. Vítr má vlasy, ráno je čisté jako křesťanská dívka, slunce připomíná Mariinu tvář, noc je jak závoj Matky Boží atd.

Sepětí krajiny a Panny Marie (ženství) je natolik těsné, že funguje obousměrně. Krajina přebírá v „ženských motivech“ veškeré konotace vlastní Panně Marii: naději, smutek, slitování, očištnou funkci. Zároveň je Panna Maria často přirovnávána ke krajinným přírodním prvkům, tedy ona sama přejímá charakteristiky krajiny: „Snad syn tvůj okřeje v tvé vůni **letní lípy**.“ (Reynek, 1995, s. 31, zdůrazněno námi) nebo ve verších: „Jest Panna Maria vzata na nebesa, / z země odlétla jak **sivá holubice** z lesa“ (Reynek, 1995, s. 37, zdůrazněno námi) nebo dále: „a všecka, všecka plesáním jsi hořela jak **ve větru vonný sad**.“ (Reynek, 1995, s. 48, zdůrazněno námi.)

Proč toto pevné spojení? Proč se Panna Maria odráží v krajině, ať už explicitně

(„vinice [...] tys obrazem Matky, jež nám Syna dala“; Reynek, 1995, s. 42) či implicitně, prostřednictvím „ženských“ motivů; proč je ona sama přirovnávána ke krajině? Odpovědí nám může být další citát z Reynkovy poezie: „Každou věc já беру z ruky Panně Marii, / a není - li od ní, není od Boha, i nechci jí.“ (Reynek, 1995, s. 44.) Lyrický subjekt je obklopen v podstatě dvěma druhy „věcí“: těmi, které pocházejí od lidí (počítaje v to i lidi samotné), jež lyrický subjekt a priori odmítá, a těmi pocházejícími od Boha (Panny Marie), které jediné přijímá. Životní prostor člověka, krajinu, tvoří lidská sídla a další lidské „výtvory“ (cesty apod.) – a přírodní oblast krajiny. Při autorově odporu ke všemu, co je spojeno s lidmi, je tedy přirozené, že se utíká z lidských sídel do otevřené krajiny. Krajina je lyrickému subjektu útočištěm, neustále odkazuje k Bohu, je tím, co připomíná svého tvůrce. I Panna Maria pochází z „našeho“ světa, je člověk stejně jako my, proto je předurčena ke slitování nad lidskou malostí. Zároveň je svou čistotou postavena na roveň krajině. Na tomto světě představuje neustálý odkaz k Bohu.

Aby byl náš výčet „ženských“ prvků v krajině úplný, je třeba se zmínit o postavách **světic**. I jich je zde, ve srovnání s další tvorbou, nápadně více: Marie Magdalena, Alžběta, Veronika, Johanka z Arcu, Terezie, Kateřina. Využití motivu světice se naprosto shoduje s tím, co bylo řečeno o Panně Marii. Světice tady vystupují jako podpůrné motivy k motivu Panny Marie či jako další z variant onoho „svatého ženství“. I ony jsou v těsném sepětí s přírodou a krajinou. Jsou ke krajině přirovnávány: „I byla té chvíle svatá Alžběta jako na pahorku šedivá oliva“ (Reynek, 1995, s. 48) a příroda je naopak přirovnávána k nim: „Zora (...) krásna jest skoro jak závoj svaté Veroniky“ (Reynek, 1995, s. 34). Světice plně zapadají do motivické řady „svaté ženství“ – „ženské“ přírodní motivy – oheň. Pohledme například na verše z básně „Johance z Arcu“: „Proč skrýváš se jak v **listech hrozny**, které zrají (...) Ó **Panno**, patronko má tajemným křtem Ducha, / ó **Světice**, jíž jediné se nebojím, / svým **ohněm** velikým nám zapal srdce suchá!“ (Reynek, 1995, s. 33, zvýrazněno námi.) I zde je světice – žena nositelkou útěchy a naděje na nápravu v podobě nové apokalypsy ohněm.

Člověk stojí na zemi sám a upírá svůj zrak vzhůru. Jedinou útěchou a nadějí je mu smrt („Sestra Smrt“) a v měřítku nadindividuálním pak nová apokalypsa ohněm. Panna Marie a světice (zahrnujeme je do fenoménu, jež nazýváme „svatým ženstvím“) přináší člověku naději jednak proto, že mají být nositelkami této nové apokalypsy, zároveň pak svým lidstvím a především ženstvím. Jako lidské bytosti se zrodily do stejné mizérie jako tisíce jiných lidí, lze proto od nich očekávat soucit s tragedií lidské malosti a špatnosti. Jako ženy jsou pak představitelkami mateřství a starosti o druhé, což je opět

předurčuje k tomu, aby se staly ochránkyněmi a těšitelkami lidí.

„Svaté ženství“ zároveň svou svatostí míří k Bohu, vyvolňuje se z lidského světa plného hříchu. Stojí na úrovni čisté přírody, (která je sice také součástí tohoto světa, ale svou neposkvrněností tento svět přesahuje a míří k Bohu), a proto je s krajinou velmi pevně svázáno. „Svaté ženství“ a krajinné prvky, které jako by byly tímto ženstvím zasaženy (hovoříme o nich v textu jako o „ženských“ krajinných prvcích), tedy antropogenní prvky krajiny, velmi blízké člověku a lidství, zároveň člověka přesahují a tvoří spojenci s Bohem.

Ve sbírce je jediná báseň, která se prokazatelně věnuje světských ženám, dokonce i ženské tělesnosti: jedná se o báseň „Baigneuses“ (Reynek, 1995, s. 15; název znamená v překladu „Koupající se ženy“). Francouzština použitá v názvu a úvodní citaci odkazuje k Francisi Jammesovi. Inspirace Jammesovým vzorem je zde tedy nezastíraná, do poetiky básně se navíc silně vlamuje i obraznost secesní: „lpí ústa listů na parfému boků“ až impresionistická: „Těl řasy hebce plují ve vln síti/ žen těla zapadlá ve sladké chlupy.“ (ibid.)

Zároveň nám ale tyto posledně zmiňované verše ukazují k tomu, co je i v takto ovlivněných básních ryze autorského: to, co se zpočátku může zdát jako zachycení letmé impresie koupajících se žen, se dramaticky mění v poslední sloce: změnou nálady a nezaměnitelnou přítomností smrti: „a smutkem smrtelným se leskne na měsíci.“ (Reynek, 1995, s. 15.)

Ryze reynkovské je „zpřirodnění“ zobrazovaných žen: jejich těla se proměňují v řasy, v jiném verši z nich zůstává jen barva, jako by je jedním tahem štětce načrtl malíř: „Nad řekou ptáci lkají, zřevše v letu / svit zlata pláti v perlové vod šedi“ (ibid.) Tím, že se ženy objevují v takto „zpřirodněné“ podobě a příroda je naopak silně personifikována („lpí ústa listů na parfému boků; / pod břehem křemeny se uzarděly“; Reynek, 1995, s. 22), dosahuje autor i v této básni splynutí ženského elementu a přírody, tak jak jsme si toho všimli u „antropogenních“ krajinných prvků. Právě tato báseň velmi dobře ukazuje, že žena a krajina mnohde v této sbírce jedno jsou. Nemůžeme tedy v případě žen mluvit o autonomních bytostech, jež by zalidňovaly krajinu. Ženy v jakékoli podobě jsou vždy její součástí a nijak tedy nenarušují ani neodstraňují samotu lyrického subjektu.

II. 3. Krajinné aspekty *Žízní* – shrnutí

Z předchozích řádků můžeme vyvodit několik závěrů: krajinné aspekty se objevují ve dvou polohách v závislosti na povaze lyrického subjektu. Buď jako ilustrace duševního naladění subjektu, přičemž v tomto případě nemůžeme hovořit o jejich autonomii a autenticitě. Tento typ básní se zároveň nejvíce blíží dobovému kánonu a mnohé z něj i přebírá: doložili jsme vlivy symbolisticko-dekadentní, secesní i impresionistické. Z tehdejších výrazných osobností Reynkovu prvotinu zasáhla tvorba Otokara Březiny, Francise Jammese a Léona Bloye.

Vlivy posledně jmenovaných přitom vytváří v básních *Žízní* určité napětí a projevují se tam, kde se formuje druhý typ lyrického subjektu: subjekt v autonomní krajině. Díky Jammesovi viděl Reynek v krajině odlesky ztraceného ráje, hledal útěchu a naději v konceptu idylické „dobré“ přírody.

Bloy Reynka nasměroval k touze po nové apokalypse, konci hříšného lidského pokolení. Inspirován jeho tvorbou hledá v krajině znamení příchodu nové apokalypsy. Pod vlivem lasalletského proroctví je hlavní poselkyní nové apokalypsy Panna Maria. Její postava se promítá do krajiny prostřednictvím antropogenních „ženských“ prvků, které přináší lyrickému subjektu mateřskou útěchu, naději na spasení. V Reynkově prvotině se tedy projevuje napětí mezi hrůzou ze stavu věcí na Zemi a nadějí na spásu prostřednictvím nové apokalypsy.

Krajina se díky tomuto neustále přítomnému napětí projevuje taktéž ambivalentně: od obrazu země jakožto elementu zrcadlícího lidský osud – tedy země zkažené, plné hříchu, přes krajinu personifikovanou, útěšnou, až po krajinu zrcadlící odlesk ráje.

Toto napětí mezi ztracením a nadějí na vykoupení hledané a nacházené v krajině se napříště stane klíčovým zdrojem Reynkovy poezie.

III. Smutek země (básně z let před rokem 1918)

Smutek země znamená výrazný bod na Reynkově cestě za vlastní poetikou. Zatímco prvotina byla ještě výrazně poznamenána cizími vlivy a to ryze „reynkovské“ se v ní teprve formovalo, zde již můžeme hovořit o naprosto svérázném, autonomní poetice. Reynek ovšem pochopitelně staví na základech sbírky předchozí, a to na těch, které berou za východisko i míru vši náboženské zkušenosti krajinu. Krajina se od této chvíle stává zcela rovnocenným autonomním partnerem. Již není třeba rozlišovat dva typy lyrického subjektu, protože lyrický subjekt využívající krajinu jako pouhou ilustraci své duše zde téměř zcela chybí.

Sbírku *Smutek země* můžeme ve stručnosti popsat jako výraz napětí mezi harmonickým přijetím světa a úzkostí. Bohuslav Reynek po celý svůj život sváděl zápas s ďáblem, jak sám dosvědčuje dopisem A. L. Střížovi do Staré Říše ze dne 15. 3. 1915: „...jest mi od dětství již zápasiti s Ďáblem – at’ tomu říkají nervóza neb jak již chtějí, jest to totéž. Časem tolik mne to vysiluje, že jsem téměř neschopen radosti.“²⁴ Byl nadmíru citlivý k disharmonickým tónům, k utrpení a pochybám. Jeho tvorba, celoživotní, nejen raná, je vyjádřením jeho zápasu o víru a naději. *Smutek země* je prvním celistvým plodem tohoto boje.

Již samotný název sbírky odhaluje odlišnost od textů *Žízň*: na místo palčivé, žízňivé touhy po nové apokalypse je zde přítomna touha tklivá, umírněnější, niternější. Je to touha po spasení pevnou vírou nebo návratem dětství, touha po ztraceném ráji, ovšem touha ve své podstatě nesplnitelná, a proto přinášející bolest, smutek. Lyrický subjekt už postrádá onu pevnou víru v příchod nové apokalypsy, má jen nesmělou naději, která musí být znovu a znovu dobývána z temnoty smutku a pochyb. Právě napětí mezi nadějí a beznadějí vytváří hlavní sémantickou strukturu sbírky, dá se říci, že každý výrazný prvek má ve sbírce obsažen i svůj protipól.

III. 1. Princip naděje v krajině

Následující kapitola se bude zabývat těmi prvky, které vytvářejí naději, a tedy jeden z pólů této sbírky, prvky, jež mají harmonizující charakter. Je třeba hned v úvodu

²⁴ Reynek, Bohuslav. *Ostny v závoji*. Praha, Litomyšl : Paseka, 2002 , s. 78.

upozornit, že každý z těchto harmonizujících prvků v sobě nese svůj protiklad, element, jenž jej uvádí v pochybnost. Na tuto druhou tvář sbírky se zaměří kapitola následující.

Naději básnický subjekt nenachází nikde jinde než v krajině. Krajina ve své kráse funguje jako harmonizující prvek. Lze to doložit například básní s příznačným názvem „Krása podzimu“:

Jesenní potoky posvátné,
srdcím nejtěšším pohostinné,
chladné, živé proudy nejčistější,
čistotou těžké
vody spravedlnosti.

Na zhnědlých mezích krůpěje zvonků,
světélka pokory,
dobroty modř.

Klekám, čelem i rtoma
se jich bratrsky dotýkám;
červenou slzičkou
čistím si oči:

načež vzhledám,
v bělavém nebi na slunce,
veliké jablko lásky,
dlouho se usmívám.
(Reynek, 1995, s. 112.)

S obrazem krajiny se zde pojí atributy jako posvátnost, pohostinnost, život, spravedlnost, pokora, dobrota, láska. To vše jsou vlastnosti, jež přináleží Bohu. Tím, že je krajina zrcadlí, stává se prostředníkem mezi lyrickým subjektem (duší, srdcem) a Bohem. Krajina v této poloze je zdrojem harmonie, radosti, štěstí, ale nikoli sama o sobě, ale pouze jakožto Boží dílo, které v sobě nese odlesk svého Tvůrce.

Takovéto vnímání krajiny je ovšem čistě citové, intuitivní: „Večer tajemný a teplý / jako přiblížení milostných dvou tváří (...) Vzdmulo se mé srdce, / roztrhlo divnou, nachovou pásku / zadržnutou.“ (Reynek, 1995, s. 111); „rybníky s úsměvem mi mluví stříbrnou tváří, / pole mne berou za ruce teplou, zlatou září“ (Reynek, 1995, s. 118);

„Nad rybníkem na pahorku / odpočívám v stínu zeleného borku, / pln jsem pohody“ (Reynek, 1995, s. 126). Krajina v básnickém subjektu vyvolává „dmuť srdce“, pocity tepla, blízkosti, pohody. Bůh zde prostřednictvím krajiny vyvolává náboženské zanícení, zasahuje srdce, centrum intuitivních pocitů.

Ještě konkrétněji Bůh k lyrickému subjektu promlouvá skrze **zvířata**. Volí si zejména emblematická biblická zvířata: ptáky (posly naděje během potopy světa) a ryby (symboly Ježíše Krista), ale obecně vybírá jakákoli zvířata spjatá s domácí krajinou. Právě ona nejsilněji vyvolávají vzpomínku na ráj a zároveň jsou nositeli naděje na jeho znovunalezení. Implicitně to básník sděluje v básni „V usínání“:

Večer; kos na zahradě zpívá;
duše poslouchá ho, odpočívá
jako umírající na bílých poduškách.
Vše pominulo. Řeží nach
i jedy chřtíků;
jak šedý oblak namodralý mrákota
jest nad ní v dálku rozpjata,
a moje duše čeká:
plyne dřímot řeka,
a záhy ji s sebou vezme
a odnese ji do zahrady tiché,
kde nebudou než ti, jež měla ráda...
Unesena z včerejška i dneška,
pásti bude dum svých stáda,
uzří spolu kůzle, kachně, ježka,
k nim si sedne, hned se s nimi rozhovoří –
o tom, jak jsme kdys už spolu byli,
než jsme na zemi se octli strastmi zahalené,
že však sejdeme se v onu chvíli,
Bůh až, přece jen, nás v zahradu svou vžene
řka: „Vrat’te se, ubohé děti,
pojd’te, byli jste kleti,
ale já úpěl, úpěl, úpěl...“
(Reynek, 1995, s. 153.)

Tato báseň je podle nás klíčem k pochopení jednoho pólu této sbírky: naděje.

Krajina, zvíře (kos) nejprve vyvolává náboženské naladění – klid, dřímot. V těchto veskrze pozitivních pocitech je ukryta naděje na spasení, na opětovný návrat do ráje. Odkaz na *zahradu* prostou všeho zlého („kde nebudou než ti, jež měla ráda...“) je více než výmluvný, stejně jako na zahradu, v níž „Bůh nás vžene“.

Báseň hovoří o opětovném **návratu do ráje**, to znamená, že ten byl sice ztracen, ale je zde naděje na jeho znovunalezení: Duše promlouvá ke zvířatům sdělujíc jim, že „kdys už spolu byli“ (původní, dnes ztracený pobyt v ráji), a že „se sejdou v onu chvíli“ (opětovný návrat do ráje).

V závěru básně se objevují další důležité motivy: motiv dítěte a prokletí, jež je vykoupeno úpěním Boha (aktem Ukřižování). Zvířata (ale i jiné krajinné prvky, třeba květiny), čistí a nevinní tvorové, jsou spojena s motivem dětství a oba motivy potom odkazují k obrazu ztraceného, ale znovu nalezitelného ráje. Zvířata a děti jsou bytosti nevinné, neposkvrněné, a tedy rovnocenné. Právě proto může Bůh člověka i zvířata oslovit oním souhrnným „děti“.

Básník jim chce být roven, touží vrátit do dětství: „a že nedovedu nic, at' činiti mi dá, co chce; / at' mne tedy v čisté dítko promění a zkonejší mne v kolébce“ (Reynek, 1995, s. 104). Zároveň se chce stát druhem zvířatům. Vždyť jak jinak by mohl básnický subjekt v básni s příznačným názvem „Útočiště v nevinných“ prosit: „Pane Ježíši, jenž miloval jsi oslátka / (...) uslyš pro čistotu těchto nejmenších / prosbu moji: Pane můj i jich / učiň mne tak dobrým jako ona“ a zanedlouho ve stejné básni zvolat: „Dětství, ó dětství, koutku ráje, / z něhož mne vyhnali!“ (Reynek, 1995, s. 80.) Provázanost motivů **dětství – zvířata** (popřípadě další krajinné prvky) - **ráj** jasně dokládá závěr básně: „*Bože můj, kde jsi?* / kde moje dětství? rád bych zas *domů!* / za přáteli svými, psy a slepicemi, / dávno mrtvými už. Vím, pln hříchů / půjdu. Ale oni budou prositi a neoněmí, / jako lidé, v Soudu tvého hrozném tichu“ (Zvýraznění autor.) Dětství i zvířata vystupují jako aktivní prvek: ač pohřbena v minulosti, mají stále možnost prosit o spásu pro člověka.

Proto se básnický subjekt tolik touží stát „bratrem“ zvířat a navrátit se tak nevinnosti: „Vlaštovky, černé a bílé povzdechy, / vlaštovky, sestry mé útěchy / (...) slípky Páně (...) tolik rád bych se vznesl s vámi“ (Reynek, 1995, s. 109); „chci-li se těšiti bezelstně, mohu jen se zvířaty“ (Reynek, 1995, s. 97). Neustále je vyjadřována láska ke všemu živému, krajina a zvířata jsou oslovovány, patrná je stálá potřeba se jich dovolávat, komunikovat s nimi. Několikrát je lyrický subjekt odznačuje jako „posly“. Holubům svěruje: „Kterak vás rád mám, poslové požehnání“ (Reynek, 1995, 124); ryby považuje za „mystický znamenání“ a za „poselkyně“ (Reynek, 1995, s. 146). Krajina, a

zvířata obzvlášť, jsou viděny jako zprostředkovatelé Božího hlasu. Bůh nepromlouvá k člověku přímo, ale skrz krajinu. Krajina a zvířata mohou s člověkem mluvit a předávat mu Boží poselství, protože s ním byla kdysi v ráji, kdysi již „byli bratry“. Svou krásou a neposkvrněností upomínají člověka na ráj: „A na oranžové se dívám motýle, / v jitrocel, kohoutky rozmilé / (...) V duši mé rozlévá se utěšeně / rybník, veliké zrcadlo pokoje, / lehounce a bez konce, / až do Ráje.“ (Reynek, 1995, s. 126.)

Není bez důležitosti, že báseň, z níž jsme právě citovali, nese název „Nedělní dopoledne“. Dalším harmonizujícím prvkem, spolu s krásou krajiny, je pevné ukotvení krajiny v čase, a to jak přímo v čase liturgickém, tak i v čase profánním, u nějž se ovšem v některých případech jeho profánní rysy stírají a je postaven na roveň času sakrálnímu, liturgickému. Tato někdy velmi přesná „datace“ (ojediněle se v názvu básně zmiňuje měsíc, den i denní doba) upevňuje básnický subjekt ve víře a představuje - opět nepřímé (jako tomu bylo u motivu zvířat) – spojení s Bohem.

V rámci **času liturgického** je zmíněna třetí postní neděle (Reynek, 1995, s. 85); Květná neděle (Reynek, 1995, s. 89) a obecně neděle (Reynek, 1995, s. 110, 126, 130, 155). Neděle se nabízí jako den zasvěcený komunikaci s Bohem, den posvátný, v případě neděle postní a Květné k náboženskému prožitku posvátného dne přistupuje ještě naděje na spasení, reprezentovaná Ukřižováním: „Doba doufání jest, jásotu čas není / všecky věci dobré nosí závoj Umučení“ (Reynek, 1995, s. 85). Vždy se jedná o dobu, která v básnickém subjektu vyvolává pouze kladné pocity, právě proto, že neděle je dnem sakrálního času, cyklicky vytrhujícího člověka z každodenní existence hříšného tvora: „Den Páně: ze všeho stvoření sňata je klatba.“ (Reynek, 1995, s. 110.)

Ještě výraznější než zasazení krajiny do časového rámce liturgie je její sepětí s konkrétním ročním obdobím – s **podzimem**. Mnoho básní je do něj přímo i nepřímě situováno. Můžeme jej označit za emblematické roční období Reynkovy tvorby. Podzimní barevnost krajiny, její hřejivě teskná nálada, do budoucna výrazně poznamenají Reynkovu poetiku: uvědomme si, že se podzim dostane i do názvu jedné ze sbírek: *Podzimní motýli* a nepřímě i do názvu další: *Odlet vlaštovek*. On sám v jedné z básní podává svědectví své přichylnosti k této části roku: „Podzimní meze milé, / nadešla naše chvíle, / teď nejvíce máme se rádi; // je vás už tolik málo / tichému hoří, jež dalo / jeseně slast mi už v mládí...“ (Reynek, 1995, s. 108.)

Podzim a podzimní krajina jsou podle nás jedním z klíčů k pochopení Reynkovy poezie, velmi důležitým a mnohohrstevnatým motivem. Skrývá v sobě opět onu dvojí tvář: harmonii, naději, teplo, ale i úzkost a pochyby nadcházející zimy. Je to doba, kdy se

sama krajina tváří v tvář nadcházející zimě ztiší, „zesmutní“ (viz název sbírky), jako by se i ona ponořila v náboženské rozjímání. Přechod z podzimu do zimy je zde jedním z nejdůležitějších momentů. Tomuto motivu se však budeme věnovat později, protože představuje narušení harmonie, princip, spadající do následujícího oddílu.

Oběma tvářím podzimu - té pozitivní i té negativní - je společný jeden jev: je jím dodán sakrální, liturgický rozměr tím, že jsou utvářeny v rámci cyklického času. Mircea Eliade k povaze cyklického času v náboženství poznamenává: „Náboženský člověk žije ve dvou druzích časů, z nichž ten důležitější, čas posvátný, má paradoxní povahu času cyklického, vratného a znovu dosažitelného, jakési věčné mytické přítomnosti, do níž se náboženský člověk periodicky navrácí prostřednictvím ritu.“²⁵ Cykličnost, návratnost podzimu je obvykle nastíněna již v úvodních verších: „Opět prostírá se podzim fialový“ (Reynek, 1995, s. 71); „zas září nastává“ (Reynek, 1995, s. 107); „Opět, země, loučíme se, nadlouho-li?“ (Reynek, 1995, s. 116.) Právě toto „povýšení“ podzimu na čas návratný, a tedy vnímaný jako posvátný, určuje výsadní postavení tohoto motivu v rámci *Smutku země* i celé Reynkovy tvorby.

Harmonická tvář podzimu vychází vnějškově z jeho pozitivní barevnosti a pocitů tepla a pohody, které navozuje. Metafory spojené s podzimem (často zastoupeným měsícem září – nejteplejším z podzimních měsíců) hýří barvami jako je fialová, hnědá, modrá, bělavá, stříbrná a výrazněji červená a zlatá. Mnohdy tlumené barvy slouží jako pozadí pro výraznější barevné „body“ - motivy: „Zas prostírá se podzim fialový / (...) krásni jsou kapři zlatí“ (Reynek, 1995, s. 71); „na zhnědlých mezích krůpěje zvonků, / (...) dobroty modř.“ (Reynek, 1995, s. 112.) Nabízí se zde srovnání s pozdější Reynkovou grafickou tvorbou, v níž se často využívá hnědého pozadí a několika barevných „skvrn“ či bodů, takovýto rozbor ovšem přesahuje meze i možnosti této práce. Podobnost nicméně napovídá, že takovéto vnímání barev bylo Reynkovi vlastní.

Krása krajiny, podtržená výraznou barevností podzimu, krása vnímaná v této roční době nejintenzivněji, vede k hlubokému prožitku harmonie, smíření, pokory a lásky k božímu dílu. V básni „V září“ se lyrický subjekt například svěruje: „Na prsa těžce břemeno lásky / doléhá dnes; / ale nebodá. / Myslím si: plná síť; / myslím si: požehaná úroda“ (Reynek, 1995, s. 132.) Ve dvou posledně citovaných verších je ukryt další prvek podzimu, který je rozvíjen směrem z profánního do sakrality: je jím motiv úrody a

²⁵ Eliade, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 49.

sklizně. Sklizeň představuje konec jednoho období, završující akt, v rovině náboženské akt ukřižování (ne náhodou je mnohokrát v Reynkově poezii tělo Ukřižovaného nazváno Plodem), smrt, spasení. V básni „Tušení jeseně“ je touha po završení vtělena do motivu duše – vlaštovky, která se rozletí v „novou zemi“: „Bože, zda již v tomto podletí / jak modrá vlaštovka / má duše rozletí se, v novou zemi rozletí / a napojí se cestou v moři pokoje?“ (Reynek, 1995, s. 107.) Už bylo předesláno, že všechny zmíněné „harmonizující“ krajinné prvky v sobě apriori nesou princip narušení této harmonie. Tímto principem a napětím, které protiklad harmonie a disharmonie generuje, se bude zabývat následující oddíl.

III. 2. Princip disharmonie v krajině

Jak již bylo řečeno, všechny harmonické prvky přinášející naději mají ve sbírce i své protějšky, jež tuto harmonii narušují. Lyrický subjekt se pohybuje od jednoho pólu k druhému, přičemž v některých básních ten či onen pól (harmonie, naděje – **disharmonie**, úzkost) převládne, jinde zůstane báseň nevyhraněná. Budeme vycházet z již popsaných prvků pozitivních a s jejich pomocí odhalíme disharmonickou tvář krajiny.

Jako jeden ze základních harmonizujících prvků jsme určili **krásu krajiny**. Je vyjadřován obdiv, úcta ke krajině, krása vyvolává v lyrickém subjektu pocity pohody, tepla, dobroty a naděje. V krásné krajině je ovšem přítomen i princip, který tuto harmonii narušuje: je to právě její krása, dokonalost, čistota, neposkvrněnost, která ji odlišuje od člověka a znemožňuje, aby se člověk stal krajině roven. Řekli jsme, že lyrický subjekt hledá naději v sbratření se se všemi živými tvory. Neztrácí přitom ale ze zřetele nesplnitelnost své touhy: „Jabloně, (...) / hladím vás jako dobré kravky sstárlé, / trochu snad v srdci žárle: // že nejsem tak štědrý, tich a vzdán, / ale pavučím úzkostí omotán“. (Reynek, 1995, s. 127); „Vlaštovky (...) / tolik rád bych se vznesl s vámi! / (...) Ale duše, bědná duše nevzlétá, / v bolest země zakletá...“ (Reynek, 1995, s. 109); „(...) mouchy, brouci / v pokoj spánku chystají se. Láska vroucí // tvá je sečteny má. – Přece méně není / duše má než on!“ (Reynek, 1995, s. 114.)

Lyrický subjekt si neustále uvědomuje svoji poskvrněnost, dědičnou vinu, která mu znemožňuje postavit se na roveň nevinné krajině a očekávat s tichým odevzdáním smrt a poslední soud. Krajina, která jindy v básnickém subjektu vyvolává výhradně kladné pocity, se v tomto pólu proměňuje v element nikoli nepřátelský (nikdy se krajina

nestává přírodou, neatropogenním fenoménem, naopak stálou personifikací je polidšťována), ale člověku nadřazený. Nadřazenost krajiny je důvodem, proč básnický subjekt „trochu žárlí“ na jabloně, proč se nemůže vznést s vlaštovkami (motiv země jako symbolu lidského hříchu se vyskytoval už v předchozí sbírce), proč se mouchy a brouci mohou chystat k spánku, zatímco on ne. Krajina je čistá, ale člověk nikoli. A právě v krajině si subjekt svoji poskvrněnost naplno uvědomuje.

Vzniká zajímavá situace – krajina vyvolává pocity úzkosti, pochybnosti o možnosti vlastní spásy, zároveň je v ní ale hledána útěcha. Jakožto k nadřazenému fenoménu se člověk na krajinu obrací domáhaje se pomoci z úzkostných stavů: „pomozte, pomozte / stromečky chudé“ (Reynek, 1995, s. 135); „Kukačko, z nejsladších Božích dcer / (...) vytrysklá tesknoto po ráji / (...) žádám tě, abys zapěla / v těžký a přetěžký smrti mé den, / kdy nevím, zda více budu utěšen / či uděšen...“ (Reynek, 1995, s. 128); „ryby (...) / na vás obracím se v hodině své svrchované, / jen abych vám nachvat ještě řekl, / na útěchu, s vším se louče, / že jako vy, poselkyně, / mnohá krutě zamrzáte / v matce své vodě, // dušen a drcen já teď / že zamrzám v Hruze, / embryem děsným, / nenáviděným...“ (Reynek, 1995, s. 146.)

Uvědomíme-li si, že krajina představuje zprostředkovatele Božího hlasu, oboustranného prostředníka mezi člověkem a Bohem, pak se tento ambivalentní, dvousečný vztah mezi subjektem a krajinou musí odrazit i ve vztahu mezi subjektem a Bohem, respektive subjektem a smrtí. Předchozí sbírka vyjadřovala tu palčivou touhu po nové apokalypse, tu hlubokou radost ze všeho stvořeného, a jen velmi opatrně se v ní objevují disharmonické tóny – v motivu samoty lyrického subjektu. Nikdy ale není zpochybňována samotná důvěra v Boha, není problematizována možnost dialogu s ním.

Tady se ovšem objevují vážné pochyby: promlouvá krajina opravdu božím hlasem?; donesou se prosby a tužby subjektu vykřičené krajině skutečně Bohu? Subjekt na tyto otázky nenalézá jednoznačnou odpověď, někdy převládá víra v kladnou odpověď, jindy úzkost z odpovědi záporné, obecně jsou však tyto pochyby vyslovovány vždy jako otázka, pochybnost, prosba: „Ponurý jarní dne, / (...) přece pousměj se maličko jen, / abych viděl, žes to ty, / den jarní: // jinak zvím, že zrcadlo mi kdosi přidržuje / a že na sebe jen mluvím, / že jen sama sebe kreslím“ (Reynek, 1995, s. 148). V básních nejhlubší beznaděje se dokonce krajina jako zprostředkovatel zcela vytrácí, pochyby jsou pak adresovány přímo Bohu: „Bože, dlouho již tě moje duše hledá / (...) ale cesta moje šeda v noci, ve dne, / na obzoru nic, neb ono slunce bédné, / mládě ztracené, jež, skleslý, nevím již / zda, Bože, dechem zahříváš, neb zabíjíš...“ (Reynek,

1995, s. 149.)

Beznaděj, pochyby a strach ze smrti se vtělily do motivu **zimy**. Ta tvoří protipól zmiňovanému motivu podzimu jakožto harmonické době tepla, světla a výrazných barev, jež vyvolávají náboženské zanícení, klid, lásku a naději. U zimy je tomu naopak: představuje temnotu, chlad a smrt. Zima je vnímána jako doba, kdy se „matka země“ ukládá k spánku a z krajiny odchází vše útěšné: mizí barevnost, teplo i krása. Zima svým příchodem vytváří ne-krajinu, zcela totiž chybí jakýkoli popis krajiny jako takové, hovoří se o „spánku“ či „smrti“ země: „Opět, země, loučíme se, nadlouho-li? / (...) Budeš bez citu, a spánek žaly tvoje usmíří, / Budu živ, a krev mi sáti budou upíří. / Zima opět pošle na mne vrahy...“ (Reynek, 1995, s. 116); „Matko, jako modřín v listopadu / urostlá, zlatistá, / v krvi hladu / vzněcovatelko a těšitelko / zemřevší v spanilosti, / ejhle, všecka proměníš se v kosti / ledové...“ (Reynek, 1995, s. 134.) Krajina obklopující subjekt se ztrácí, zůstává jen temnota a úzkost, v nichž subjekt „trčí“: „Pane, Bože, v zimě a tmách / viz jak trčím, hladov a nah, // zevšad dorážejí na mne strachů psi...“ (Reynek, 1995, s. 158.) Zde se naplno projevuje důležitost krajiny pro básnického mluvčího: pokud zrušíme její útěšné, harmonizující působení, zůstane jen beznaděj a obavy, že subjekt zůstane nevyslyšen a smrt jej nespasí.

Proto se i **smrt**, vnímaná v *Žížnách* veskrze kladně, jako vykoupení a spása, zde rovněž projevuje ambivalentně: v některých básních se subjekt dovolává smrti jako jediné spásy („Sestra Smrt“, „Nevěsta Smrt“, „mana smrti“), jinde se jí obává: „v duši mé se hostí, v duši mojí chvátá / zima, smrt a prázdno místo tepla a zlata“ (Reynek, 1995, s. 118); „v těžký a přetěžký smrti mé den, / kdy nevím, zda více budu utěšen / či uděšen...“ (Reynek, 1995, s. 128.)

Zajímavý je i aspekt časovosti: zatímco pozitivní krajina naděje je zakotvena v konkrétním čase (liturgický čas, podzim), zima a smrt ve své negativní formě představují bezčasí. Zápas obou principů, tedy naděje a úzkosti, je pak na časové ose reprezentován dobou přechodu „zlatého“ podzimu v „mrazivou“ zimu (viz Reynek, 1995, s. 114, 116, 117, 118, 134 ad.).

Dalším z motivů, který vedle své harmonické tváře obsahuje i úzkost, je motiv **dětství**. Bylo již řečeno, že dětství vystupuje jako aktivní prvek v hledání spásy: je třeba, aby Bůh učinil subjekt dítětem, pak teprve mu bude umožněno znovu vstoupit do ráje (viz zmiňovaná citace z Reynek, 1995, s. 104). Lyrický mluvčí také po ztraceném dětství velmi touží. Důležité je, že návrat do dětství může být uskutečněn jen z boží vůle. V zásah boží vůle v jeho prospěch, tedy ve spasení prostřednictvím (symbolického)

návratu do dětství, může lyrický subjekt doufat, ale nikdy si jím nebude jistý, právě proto, že vztah s Bohem je zde problematizován. Subjekt si je tedy vědom, že sám od sebe návrat do dětství nemůže vyvolat, z tohoto úhlu pohledu je pro něj navždy ztraceno; odtud pramení tragický, disharmonický podtón tohoto motivu.

Podobně se to má i s motivem **ráje**. Záporné znaménko v tomto případě tomuto motivu dodává akt vyhnání. Již sama skutečnost, že člověk kdysi v ráji přebýval a svou vinou, jež se mu stala dědičným břemenem, tuto výsadu ztratil, vyvolává v subjektu smutek a úzkostné stavy: „je to země, pořád ještě neosvícená a dávno prokletá, / na níž malátnosti pln jsem od léta zas do léta...“ (Reynek, 1995, s. 104.) Země, na které člověk přebývá, byla „dávno prokleta“, ztratila svou rajskou tvář, a bez boží vůle ke změně ji nikdy nemůže znovu nabýt. Dospíváme tedy ke stejnému závěru jako v případě dětství (ostatně, na provázanost motivů dětství a ráje jsme upozornili výše, explicitně o ní hovoří již citovaný verš „dětství, koutku ráje, z něhož mne vyhnali“) – návrat do ráje, a tedy záchrana, je mimo vůli subjektu, závisí zcela na Bohu.

III. 3. Naděje a úzkost – dvě tváře víry

Na závěr bychom rádi potrhli jednu skutečnost: harmonizující princip (naděje) i princip disharmonický (úzkost) jsou dvě tváře téhož – víry a náboženského prožitku. Nelze je proto vnímat jako neslučitelně protikladné: protikladné bezpochyby jsou, ale v textu sbírky fungují jako dva póly téhož, jako dva krajní body naladění lyrického subjektu (naladění ve vztahu k Bohu, jakéhosi náboženského naladění). Krajina je tím, co toto naladění vyvolává, svou tvářností (pozitivní – „zlatý“ podzim, negativní – zima) určuje jeho charakter. To, že takovéto dvoupólové vnímání krajiny není černobílé, ale umožňuje i libovolný posun mezi oběma póly, dokládají již citované básně přechodu podzimu do zimy. V nich je obzvlášť patrná směs naděje (pozitivní pól) s úzkostí (negativní pól), přičemž někdy převládá princip první, jindy se ručička vah posouvá více k principu druhému.

Na závěr přehledně shrňme výčet prvků, jež tuto bipolaritu zakládají:

princip naděje

krása krajiny

krajina jako zprostředkovatel božího
hlasu

dětství

ráj

podzim, teplo, světlo

liturgický čas

princip disharmonie

nadřazenost krajiny

samota lyrického subjektu

nenávratná ztráta dětství

vyhnání z ráje

zima, chlad, temnota, smrt

bezčasí

IV. Tvorba dvacátých let: na cestě k expresionismu

IV. 1. Rybí šupiny a Had na sněhu

IV. 1. 1. Krajina jako palimpsest

Poezie dvacátých let bývá označována za první vrchol Reynkovy básnické tvorby. Našel zde již svůj plnohodnotný básnický výraz, nasycený obrazností nově objeveného expresionismu. Vidění světa se postupně proměňuje: od ještě harmonizujících tónů sbírky *Rybí šupiny*, přes temnější obraz v *Hadu na sněhu* po expresionistický výkřik hrůzy v *Rtech a zubech*. Mezi prvními dvěma sbírkami a sbírkou třetí vnímáme určitý šev (postihující jak stránku formální – básně v próze/verše, tak stránku významovou). Budeme je proto zkoumat odděleně.

Oproti předchozí sbírce dochází v *Rybích šupinách* k výraznému posunu: bolestně vnímané napětí mezi nadějí a úzkostí se vytrácí, touhu po spasení nahrazuje „vědomí z milosti (ne myšlenka)“ (Reynek, 1995, s. 210). Toto vědomí je ve své podstatě uklidňující, projevuje se i v tom, že se subjekt již nedovolává Boha, jeho tvorba už není směřována k Stvořiteli, ale ke čtenáři. Apostrofy „Bože“ či „Pane“ jsou nahrazeny přímým oslovením čtenáře: „vám povím“ (Reynek, 1995, s. 189). Poezie již není prostředkem osobní katarze, ale nástrojem, s jehož pomocí autor nechává čtenáře nahlédnout do nitra lyrického subjektu; nástroj, jenž umožňuje čtenáři sdílet s básnickým mluvčím prožitky a jenž má člověka také varovat, ukázat mu bezútěšný stav světa (tento apelativní až prorocký tón nabývá na síle s postupem času).

Toto smíření ovšem v žádném případě nečiní pobyt člověka idylickým, jen smývá ono výrazné napětí mezi nadějí a beznadějí. Lyrický subjekt se oprostil od dychtivé touhy už už vstoupit do ráje, kterou dříve promítal do pozemského života. Přestal hledat v každé částce krajiny odlesk ráje a zároveň i připomínku jeho ztráty. Naopak, nyní si uvědomuje ostrou hranici mezi světem „tady“ a „tam“, neprostupnou, překonatelnou jen v okamžiku smrti: „Bránu dotud přístupného ráje (...) nacházíme zavřenou, a nadto hrozivě strážnou emblémy pozemského času.“²⁶ Vědomí ukotvenosti v profánním, pozemském čase i prostoru má velmi závažné důsledky pro

²⁶ Červenka, Miroslav. Bestiář Bohuslava Reynka. In: *Styl a význam*. Praha : Československý spisovatel, 1991, s. 72.

vidění krajiny. Odvrácení zraku od nebeských výšin a zaměření na pozemský svět mu odhalilo nedostatky dosud neviděné: všeobecnou zkaženost a odklon od Boha, které na zemi panují. Tím bychom ale předbíhali, v *Rybích šupinách* je takováto problematizace ještě téměř nepřítomná. Krajina zde není odrazem ráje či odkazem k jeho nedostupnosti, ani nefunguje jako prostředník v komunikaci mezi subjektem a Bohem. Trochu předbíháme, když naznačíme, že právě zde se začíná rodit krajina jako **šifra transcendence**²⁷. Posvátno je zde ovšem artikulováno ještě příliš názorně, přímočaře, pomocí nástroje, který se přímo nabízí pro svou průhlednost: pomocí biblických obrazů. Tato tendence však postupně slábne, biblické motivy pekla, posledního soudu, Potopy či Sodomy se začínají využívat spíše k popisu současného stavu světa než k odkazům k Bohu (viz *Had na sněhu*). Reynek v následující tvorbě hledá niternější způsob, jak zachytit transcendenci, způsob „zašifrovanější“, jenž právem souvisí s Jaspersovým pojmem šifry transcendence.

Předchozí tvrzení se však budou týkat až tvorby počínaje sbírkou *Rty a zuby*, způsob, jakým je krajina traktována ve sbírkách, které nyní analyzujeme, by se dal nejpresněji postihnout Eliadeho pojmem „prolamování sakrálna do profánního světa“. Eliade k tomu dodává: „těm, kteří mají náboženskou zkušenost, se může celá příroda odhalit jako kosmická posvátnost.“²⁸ Skutečně, část textů obou sbírek zobrazuje krajinu na přechodu z reality do sakrálna, do mystického časoprostoru. Část textů ovšem tomuto principu neodpovídá: jedná se o popisy biblických událostí (a tedy sakrálního časoprostoru) obohacené reálnými či realistickými detaily, které v Bibli nenajdeme (profánní časoprostor). Tady je tedy postup opačný. Abychom oba principy zastřešili, můžeme je souhrnně nazvat „**sakralizací**“ krajiny: krajina se tak či onak vždy stýká s posvátnem, ať už se toto vlamuje do reality všedního světa, nebo je svět posvátný obohacován detaily světa profánního. Krajina zde tedy nevystupuje jako prostředník mezi Bohem a člověkem, sama sice neposkvřněná, ale přesto patřící k okruhu profánního, jako tomu bylo u předchozí tvorby. Z pouhého prostředníka, středního článku ve vztahu subjekt – Bůh, se stává prvkem aktivním: součástí posvátna.

Proces sakralizace krajiny se děje prostřednictvím mechanismu, jenž připomíná

²⁷ Karl Jaspers definuje pojem **šifra transcendence** jako obraz, kterým člověk poukazuje k transcendenci. Tvrdí přitom, že „šifry nejsou poznáním něčeho. Nejsou to znaky, které by bylo možno vyložit tím, že řekneme, k čemu se vztahují, nýbrž v nich samotných je přítomno to, co nemůže být přítomno žádným jiným způsobem.“ Jaspers, Karl. *Šifry transcendence*. Praha : Vyšehrad, 2000, s. 60.

²⁸ Eliade, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 13.

vznik **palimpsestu**: pod jedním dominantním typem krajiny prosvítá typ druhý; buď krajinou reálnou, profánní, prosvítá krajina posvátná, nebo je tomu naopak.

Následující řádky se pokusí objasnit způsob, jak k tomuto vrstvení dochází, a postihnout důsledky, které to pro zobrazování krajiny bude mít.

Pro oba typy je společné, že krajina je zde oproti předchozím sbírkám částečně upozaděna: popisnost totiž ustoupila **dějovosti**. Krajina zde tedy funguje jako pozadí pro vylíčení dějů, ovšem pozadí, které spoluvytváří jejich sémantiku, a tedy rozhodně neopominutelné. V textech se tedy skoro vždy setkáme s vylíčením nějakého „příběhu“. i když jejich epická šíře je velmi omezená. Klíčové je, jakým způsobem se líčený děj proměňuje v **čas**: u obou typů totiž časovost mizí, i když pokaždé jiným způsobem. Teprve když se báseň vymaní času, může se proměnit v nadčasovou vizi, proroctví či varování. Ukažme si nyní, jakým způsobem dochází k přechodu z časovosti do bezčasí, a tedy také z jedné vrstvy do druhé.

IV. 1. 2. Vpád sakrálna do profánní krajiny

U prvního typu textů, v nichž se na výchozí vrstvu reálné, profánní krajiny nabaluje vrstva sakrální, je výchozí děj pevně navázán na lyrický subjekt a ukotven v čase, i prostoru. Dějovost může být vyjádřena **ich-formou**: „Jdu po jasné silnici časně z rána, je pět hodin“ (Reynek, 1995, s. 169); „Nikoli, nespím, sedím a dívám se v bdění za soumraku na starou naši cestu“ (Reynek, 1995, s. 175); „Procitám v časném jitře zimním“ (Reynek, 1995, s. 180); „Jest palčivé poledne v srpnu a pole jsou prázdná, tedy jdu do bramborů na lov“ (Reynek, 1995, s. 182); „Sedím na břehu potoka v mátě“ (Reynek, 1995, s. 199); **druhou osobou**, která je buď použita jako aktivizační prvek mající za úkol vtáhnout do děje čtenáře (samotný děj se tu opět týká subjektu), nebo má přímo objektivizovat význam děje, tedy rozšířit jeho platnost i na čtenáře: „Jedeš vlakem večerní krajinou“ (Reynek, 1995, s. 209); „Procitneš-li v podzimní noci a uslyšíš hukot větru“ (Reynek, 1995, s. 223), „Viz to, člověče a vyjdi z osamělého domu“ (Reynek, 1995, s. 203).

Právě tato dějovost a zároveň pevné umístění děje v čase i prostoru umožňuje identifikovat výchozí krajinu jako reálnou, profánní. Místa jako silnice, brambořiště, břeh potoka či vlak bezpochyby patří k tomuto světu. Stejně jako lineární, změřitelný profánní čas (nejkonkrétněji reprezentovaný názvem básně „18. VIII. 1921 – 19h – 20h 15“ - čas básně vymezený hodinou a čtvrt konkrétního dne). Právě tak reálné jsou i děje,

jež se v těchto časoprostorech odehrávají: lov na zajíce, jízda vlakem, posezení u potoka...

V určitém okamžiku však dochází k porušení časovosti a do profánního světa se prolamuje sakrální. V básni „Pohádka“ čteme:

(...) padá na mne velká únava, i spouštím kohoutky a klesám u chuchvalu ostružin. A té chvíle mne opouští všechna pozemská slepota a těžkost smyslů jako by vyprchala, ocitám se v tajemném, teplém a modrém paláci Poledne. (...) Na stěnách průzračného paláce slunko maluje obrazy zevnějších věcí, květiny, stromy a vše, co náleží do krajiny, ale všechno tajemně zvětšeno, lámáno a rozkládáno a přitom neskonale prostší než ve světle všedním. Času jako by nebylo. (Reynek, 1995, s. 182.)

Všimněme si, jak názorně je v básni traktován rozdíl mezi profánním a sakrálním: „**pozemská** slepota“; „těžkost smyslů“; „**zevnější** věci“; „**všední** světlo“ proti výrazným barvám a konturám tajemné krajiny. I moment, kdy se časovost vytrácí, je vyjádřen explicitně: „času jako by nebylo“.

Onen podmiňovací způsob nás upomíná na to, že bezčasí sakrálního prostoru není věčné, jde jen o **průlom** do profánního časoprostoru, nikoli změnu jednoho v druhé. Proto také pracujeme s přirovnáním Reynkových textů k palimpsestu: profánní krajina je onou výraznou vrstvou, posvátná krajina pak pod ní prosvítá. A stejně jako původní text palimpsestu je možné objevit až při bližším zkoumání, i zde je sakrální vrstva viditelná pouze v případě, že vyvineme úsilí ji spatřit nebo pokud se dostaneme do změněného stavu vědomí (obraznost, spánek a sen, nemoc). Proto jsme nabádáni: „Opijte se nebo se dlouho modlete nevyslyšení nebo se vystavte vydatnému pokušení, prostě pomozte si k **obraznosti**, a hned poznáte, že to tam nejsou dva rudé chomáče rozvité pelargonie, ale že to jsou veliké rány po uřezaných prsech mučennice“ (Reynek, 1995, s. 202, zvýrazněno námi). Jinde k onomu průlomu dochází ve snu: viz již citovaná báseň „Pohádka“; dále na příklad:

Dozněla úpění dne, suchý křik lakotný, přestala trhání v pažích, strach z nepřátelských hodin lehl. Dokončil jsi podobenství života, hle podobenství smrti. Plyneš v rytmech indiga a purpuru, odpočíváš na širých a dlouhých vlnách. Usneš, sametové podušky máš. Usneš, duše člověka, usneš nasycena temnými hrozny, které se napájejí z oblaků milosrdenství a poshovění. (Reynek, 1995, s. 204.)

Pozornost si zasluhuje i častá frekvence slova „sen“ v názvech básní: „Sen“; „Krajina ve snu“; „Sen o smrti“; „Trojí sen“. Sen je možným, nikoli nutným předpokladem pro vnímání „druhé“ vrstvy. Někdy stačí jen krajinu soustředěně pozorovat a onen okamžik přechodu z profánního do posvátného přijde sám, jako v básni „Zrcadlená tvář“, kde je akt průlomu vyvolán pohledem do vody:

Sedím na břehu potoka v mátě (...) Vedle mne dva přespanilí lovci (...) čekáme všichni na kořist, okoun na ráče a svižník na mravence, já pak ani nevím na co, já již ze zvyku čekám. Milosrdenství vod jest veliké, srazily se z dechu Otcova, vyprýštěly ze Synova boku, opakují lkaní Holubice, obmývají všechny hříchy, jsou stále svěží a plodny. (Reynek, 1995, s. 199.)

Zde je šev profánní/sakrální vnějškově nemotivovaný: subjekt „čeká“ a sakrální jej „přepadá“ zcela náhle, vyvoláno jen ztišeným soustředěním. O to výrazněji se sakrální projevuje – nápadná je změna na úrovni jazyka: z „každodenního“ nepoetického jazyka se náhle stává hymnický jazyk bible, tedy jazyk sakrální.

Pomocí citovaných příkladů jsme tedy stanovili mechanismy, jimiž se sakrální do profánního času a prostoru prolamuje. Nyní je třeba se ptát po tom, zda a jakým způsobem se v závislosti na těchto „průlomech“ proměňuje krajina. I zde si při hledání odpovědi pomůžeme metaforou palimpsestu. Vrstva profánní a sakrální se totiž v momentě průlomu **překrývají**, nedochází tedy k úplnému vymizení prvního na úkor druhého. Jinými slovy: základem je stále tatáž krajina, jen se k jejímu reálnému, každodennímu významu přičlení význam další, posvátný. Všimněme si, jak Reynek pracuje s motivem **výšivky**: posvátná krajina je „vyšita“ do krajiny profánní, jejich základ je tedy týž:

Sním tedy o tom, kdyby v některém klášteře při moři nebo v lesích žila pokorná sestra Poezie: ta by ušila širý, bělostný háv z atlasu svatému Mikuláši, a na tom hedvábím prudkých a hlubokých i křehkých barev celý rok by vyšívala všechny ty ptáčky a stromy, koroptve oklovávající vrcholky trav čnějících ze sněhu, bažanty na poli za pasekou a vody a led a rákosí a ryby a vše, nač by zimního se rozpomínala ze svého rodného kraje i o čem slýchala vyprávěti. – Také by mu potom vyšila mitru, nad čelem by bylo Narození Páně, nad týlem strom Poznání s Hadem a Evou. (Reynek, 1995, s. 184.)

Krajina zůstává tatáž, její „sakrální podoba“ je vyjádřena velmi explicitně pomocí biblických reminiscencí. Jak již bylo nastíněno, úvodní sbírky dvacátých let se ještě

potýkají s přílišnou snahou být doslovný, názorně vysvětlovat své představy. Namátkou vybereme několik metafor: svlačec – žebřík Jákobův; slunce – vůz Eliášův; Sázava – Físon, Gehon, Eufrat, Tigris (čtyři řeky ráje); zahrada – anděl; noc – svatá Marta; měsíc – Kain atd.

IV. 1. 2. 1. Vliv expresionismu

Stranou nesmíme nechat fakt, že sakrální vrstva skutečnosti prochází postupným vývojem s tím, jak do Reynkovy tvorby stále výrazněji vstupovaly temné tóny expresionismu. Zatímco v *Rybích šupinách* má sakralita vždy kladné znaménko, tedy pochází od Boha (to znamená, že její vpád je ze své podstaty útěšný), v *Hadovi na sněhu* už se „kladná sakralita“ mísí se sakrálnem „záporným“, jež odkazuje k ďáblu, peklu a pádu člověka:

Lidé vycházejí a s námahou se brodí sněhem, mám z nich dojem přemocných, černých žab, lezoucích neohraně a radostně v pohádkovém, bílém bahně. Lidé šťastní jako medvědi, a zdá se, a není to klam, že pod každým těžkým krokem urputně zadupávají nějaký křehký, jen pod sněhem pučící klíček úzkosti. Vidím tajemné vinaře vrahy z vinice Hospodinovy, líně v prorockém tichu šlapající ledové hrozny prokletí. (Reynek, 1995, s. 229.)

S expresionismem se Reynek seznámil prostřednictvím překladů: jako první k nám uvedl představitele tzv. expresionistického desetiletí, jako byli Georg Heym, Elsa Lasker-Schülerová, Paul Ernst, René Schickele a další. Nejvýrazněji Reynka zasáhla tvorba Georga Trakla. Nejen, že jeho dílo v brzké době přetlumočil téměř kompletně, ale vstřebal jej i do vlastní autorské tvorby. Jeho překlady Trakla pak měly dalekosáhlý vliv i na další české autory (František Halas, Vilém Závada, Jan Zahradníček, Josef Čapek).²⁹

S tím, jak narůstají úzkostné tóny, se stále více prostoru dostává vrstvě „negativního“ sakrálna, v níž mohou tyto temné tóny naplno zaznít. Někdy je profánní

²⁹ Není bez zajímavosti, že tento vliv byl i opačný - v Reynkových překladech byly odhaleny specificky „reynkovské“ nánosy, vycházející z jeho vlastního autorského vidění světa. Mluvíme-li o vlivu Trakla na české autory, musíme mít na zřeteli, že se jedná o „Reynkova Trakla“. Tím se vysvětlují známé „traklovštiny“ a „reynkoviny“ z Nezvalových výpadů vůči Halasovi. Podrobněji o daném tématu studie Jaroslava Meda (Med, Jaroslav. Halas – Trakl – Reynek. *Česká literatura*, 1996, roč. 17, č. 3, s. 228 – 239) a dále kniha Radka Malého *Spásná trhlina* (Malý, Radek. *Spásná trhlina*. Olomouc: Votobia, 2006).

krajina omezena na jedinou, zpravidla úvodní větu a zbytek textu je věnován rozvinutí sakrální vrstvy: „Procitneš-li v podzimní noci a uslyšíš hukot větru v rozlehlé zahradě, neusínej, ale vyslechni černého anděla, který zpívá pod okny historii hříchu“ atd. (Reynek, 1995, s. 223). Profánní svět je omezen na „procitnutí ve větrné noci“, tedy na úvodní situaci, profánní je téměř okamžitě překryto vrstvou sakrální, v níž se na vítr nahlíží jako na „anděla“ zvěstujícího „historii hříchu“.

Na nejzazším pólu, v těch nejvypjatějších textech, v nichž lze spatřit návaznost *Hada na sněhu* s následující sbírkou *Rty a zuby*, kde expresionismus nachází svůj vrcholný výraz, dokonce reálná, profánní vrstva zcela mizí a **pojem sakrální vrstvy tak pozbývá smyslu**: jednak z toho důvodu, že se jedná o jednolitou, byť irrealnou skutečnost, v níž nenalezneme žádné rozvrstvení; za druhé proto, že s vymizením profánní mizí i sám aspekt posvátna. Jedno se vymezuje vůči druhému, sakrální není možno myslit bez pojmu profánní a naopak.

Texty se odbouráním dichotomie profánní/sakrální proměnily ve fantaskní výjevy, které svou vypjatou expresivitou a kultem ošklivosti mají po vzoru expresionistické poezie ilustrovat neutěšený stav soudobého světa. I když se v nich nadále objevují biblické motivy, mají jen popisnou funkci. Jak konstatuje Jaroslav Med: „spojení s biblickým okruhem představ je velice volné, starozákonní motivy mají spíše metaforicky podtrhovat obraz světa odpadlého od Boha: svět se svíjí v křečích jako vztekly pes a dává vše, co ve své nezřízenosti pozřel.“³⁰ Takovéto interpretaci nahrává skutečnost, že k „ilustraci“ zkaženého světa neslouží jen obrazy biblické, ale obecně literární: setkáváme se s intertextovými odkazy na Karla Jaromíra Erbena: „pomni jen bílé Gojkovice v Skadru“ (Reynek, 1995, s. 212; odkaz na hlavní hrdinku Erbenovy básně „Založení hradu Skadru“); na Roberta Luise Stevensona a jeho slavný *Ostrov pokladů*: „Na Ostrově pokladů třetí se šourá k moři. Mužstvo kapitána Flinta ji drželo nad ohněm (...)“ (Reynek, 1995, s. 219); v náznaku na Homérovu Odysseu: „v bolestné odiseji Historie“ (Reynek, 1995, s. 228); a dále na Cervantesova *Dona Quijota*: „na pohoštění Slunce, (...) pyšné modly kohoutovy, která si jej učinila rytířem, připjevši mu quijotovské hřebínky ostruh.“ (Reynek, 1995, s. 237.) Explicitně je zmiňován Apollinaire: „Tos byl možná ty, Apollinaire, ty se srdcem polou anděla a polou nevěstky“ (Reynek, 1995, s. 208).

³⁰ Med, Jaroslav. Bohuslav Reynek – básník samoty a kontemplace. In: *Spisovatelé ve stínu*. Praha : Zvon, 1995, s. 84.

Přitom vnější znaky s tím, co zde nazýváme „negativní sakrální vrstva skutečnosti“ (tedy s vrstvou odkazující k peklu, d'áblu a biblickým událostem vnímaným veskrze negativně, jako trest za bezbožnost a hříšný život) zůstávají společné: nejen zmiňované využití biblických reminiscencí, ale i dějovost jako základní princip spojování motivů, odpoutání se od časovosti i konkrétního prostoru. Rozdíl vidíme, jak již bylo uvedeno, v tom, že zatímco u textů prvního typu je opozice profánní/sakrální zachována, u textů silně ovlivněných expresionismem se tato dichotomie ruší, protože již není funkční: cílem expresionismu není zobrazit svět jako prostor styku profánního s posvátným, ale jako prostor naprosté zkázy, hříchu a zničení.

Dobře tento „žánr“ vystihuje Červenkovu slovní spojení „**mytické epické děje**“.³¹ Vyrůstají z obrazů „negativního“ sakrálna: tam, kde dříve všednodenní skutečnost narušoval vpád obrazů pekla a lidského ztracení („negativní sakrální“), vymizela nyní zcela vrstva reality a zbyla jen čistá metafora zla a ztracení. V jejím základu ovšem stojí mýtus či spíše rétorika mýtu: tak jako mýtus vypráví posvátnou historii a zjevuje tak tajemství³², tyto „mytické epické děje“ vypráví fantaskní příběh bez pevného časového rámce (zasazený kamsi do minulosti), který má tlumočit lidem podobenství o ztracení a pádu do pekel. Příkladem budiž text „Zánik“:

Výletní loď s oranžovou plachtou se potápěla ve vírech. Točila se jako pes, který si kňučce chytá ocas. Zelená ústa vln se smála a pěna svítila jako zuby. Lidé se kroutili, podobni politým a rozzlobeným mravencům. Byli ryšaví a černí. Plivali kysele a polykali hořkost a sůl. Trojhranná plachta, na níž namalováno oko Prozřetelnosti a nejsvětější Trojice, ne z úcty ani na paskvil, ale z příčin obchodních a stranických, hořela zlatým plamenem v šedi. Byla podobna špičatému měsíci. Loď se točila a potápěla. Několik lidských skvrn se ještě zmítalo na čistých vodách, poslední nadávky a poslední modlitby se zalykaly. Třírohá šarlatová plachta vířila: jazyk žíznil vyplazený z hlubin ještě ustrnul nad propastí, potom překousnut se skácel a zhasl. (Reynek, 1995, s. 218.)

Ztráta sakralizace je zde výslovně vyjádřena popřením posvátné funkce znaku oka v trojúhelníku: ne z úcty, ani z posměchu (který by ukazoval na posvátno

³¹ Červenka mu pochopitelně nedává platnost termínu: „Oproti nadvládě přiřazování rovnoprávných motivů v obrazec ráje jsou teď motivy spjaté dějově, příčinně, časově; výjevy se dynamizují v mytické epické děje.“ Červenka, Miroslav. Bestiář Bohuslava Reynka. In: *Styl a výžnam*. Praha : Československý spisovatel, 1991, s. 74.

³² Eliade, Mircea. Posvátné a profánní. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 64.

převrácenou formou ironie), ale z „obchodních a stranických“ důvodů – tedy z důvodů mimonáboženských, profánních.

Ukázali jsme si tedy, že první typ textů vychází z profánního prostoru, v němž se odehrávají „příběhy“ či „události“ zasazené do lineárního toku profánního času. Tento tok je přerušen vpádem sakrálna, a tedy bezčasí. Krajina je tedy zobrazována ve dvou navzájem se překrývajících vrstvách: profánní a sakrální.

Vlivem expresionismu přestává být toto rozlišení funkční a dochází ke vzniku „mytických epických dějů“, v nichž je krajina zcela podřízena expresionistickému kultu ošklivosti a slouží coby obraz zkaženého soudobého světa.

IV. 1. 3. Biblické události s realistickými detaily: vpád profánního do sakrálna

V úvodu této kapitoly jsme stanovili dva principy či mechanismy, jenž určují sémantiku, tedy i podobu krajiny u sbírek *Rybí šupiny* a *Had na sněhu* (sbírka *Rty a zuby* viz následující podkapitola). Jedná se o princip vpádu sakrálna do profánní, všednodenní reality a o mechanismus opačný - tedy o obohacování sakrálního prostoru detaily náležícími do světa profánního. Nyní se zaměříme na princip posledně jmenovaný.

Jestliže u prvního typu jsme určili jako základní rysy dějovost a fungování na základě palimpsestu, musíme totéž konstatovat i pro typ právě zkoumaný.

U biblických **událostí** je **aspekt dějovosti** přítomen v samé jejich podstatě. Jejich zobrazování je stejné jako u prvního typu textů: děj je uveden hned v první větě společně se zasazením do prostoru a času a jeho epická šíře není nijak velká.

Jako základní, výchozí vrstva, která je zjevná na první „pohled“, zde slouží biblické události. Již výčet básní, v nichž se daná událost vyskytuje přímo v názvu, je signifikantní: „Poslední soud“; „Zvěstování“; „Pietà“; „Zapření svatého Petra“; „Klanění svatých tří Králů“; „Milosrdný samaritán“; „Poznámka o potopě“; „Smrt Mojžíšova“; „Babylon“; „Solný sloup“; „Detail z umučení“; „Sen o Golgotě“. Až na „Zvěstování“ a „Klanění svatých tří Králů“, které náleží k postupně se vytrácejícím harmonickým tónům *Rybích šupin*, viz výše, se jedná o tragické události bible. Zde můžeme vysledovat počínající vliv expresionismu – tragické biblické události významně převyšují ony „pozitivní“.

Tato základní, sakrální vrstva je překryta vrstvou profánní, tedy přesně naopak, než tomu bylo u prvního typu. Jakým způsobem dochází k vrstvení profánního na

posvátné, nejlépe vyvstane, porovnáme-li líčení Potopy světa v bibli s Reynkovou básní v próze „Poznámka o potopě“:

(...) i splýval koráb na vodách. A tak náramně rozmohly se vody nad zemí, že přikryty jsou všecky hory nejvyšší, kteréž byly pode vším nebem. (...) I umřelo všeliké tělo, kteréž se hýbe na zemi, tak z ptactva, jako z hově a živočichů i všelikého hmyzu, kterýž se plazí po zemi, i každého člověka. Všecko, což mělo dýchání ducha života v chrípích svých, ze všeho, což bylo na suše, pomřelo. A tak vyhladil Bůh všelikou podstatu, kteráž byla na tváři země, od člověka až do hově, až do zeměplazu a až do ptactva nebeského; vyhlazeno jest, pravím, z země; a zůstali toliko Noé a kteříž s ním byli v korábu. I trvaly vody nad zemí za sto a padesáte dnů. (Gen, Mojžiš I, 7, 18 – 24.)

Koráb Noemův plul již na vlnách, modré ryby, živoucí klenotnice tajemstev Páně, v něm radosti se vznášely svým živlem, žraloci dávili tonoucí a ohlodávali mrtvé, kytové s burácením bili do hlubokých vln a vystřikovali je v podobě palem, bílých jako mléko od kořene do vrcholu a blesky protkaných. Ptáci změtení a teskní ještě létali, unavení a hladoví se snášeli do korun stromů, kde se apaticky nechávali lapati, rdousiti a oškubávati těm, kteří je za syrova jedli, vyhlížejíce s klnutím za korábem, stojícím na obzoru jako černé, klím lesklé, posupné slunce, ježící se věžmi jako paprsky, nebo vzhůru k nebi, neuzří-li trhlíny v šedém, přetěžkém víku vod. Pestří ptáci malátně se tloukli nad smrtelným zrcadlem, zmácháni padali na vrcholy hor, kam zbylí titáni se slezli k posledním, svrchovaným, bezejmenným rouháním a nepravostem. Jen královští ptáci vodní pluli za archou jako zázračný kýlový proud, bílý a nachový, tichý a prostý, obletovali ji jako závoj temnou nevěstu, ve slastné žízni natahující šije jako šípy, bezpečně do srdcí tajemstev vystřelené, věstíce kroužením Noemovi i obrům. A proto bylo zachováno všecko vodní ptactvo, že po opadnutí vln bahna se hemžila žabami, což byli zlí duchové utopenců, obojživelníky v jarních vodách jako slizké chuchvaly d'áblat v hromadách se pářícími, a nebýti labutí a jejich sester, neměl by kdo osvoboditi zemi od těchto pekelně žlutých, přilnavých emblémů hanby a hříchu.

(Reynek, 1995, 213.)

Základní obrazy jsou společné – koráb na vodách, smrt ptáků, (u Reynka další suchozemská zvířata chybí, zato je obohacen repertoár živočichů vodních), i lidí, zachování vodních ptáků (v bibli zmíněno nepřímě, hovoří se o smrti ptactva nebeského). Reynek ovšem střídmemu popisu Písma svatého dodal na plasticitě přidáním mnoha **detailů**, popisných i dějových. A právě ony jsou podle nás představiteli profánní vrstvy: žraloci, kytovci, labutě; spílající lidé – to vše jsou obrazy patřící nepochybně mimo biblický rámec. Miroslav Červenka provedl obdobné srovnání

s Reynkovým textem „Kraj úzkosti“ (Reynek, 1995, s. 214) a pasáží z bible popisující utrpení Izraelských v Egyptě (Gen, Mojžíš II, 1, 13 – 14) a dospěl k závěru, že začleněním expresivních detailů se historicky zřetelná situace proměňuje v **nadčasovou** vizi.³³

V rámci časových aspektů tady dochází ke stejnému posunu jako u prvního typu: z časově zakotvené události (u prvního typu zakotvené v profánním čase „současnosti“, na příklad onen rok 1921; u typu druhého se jedná o časovost biblické události, tedy události patřící do lineárního toku křesťanských dějin) se dostáváme přidáním další vrstvy (tentokrát profánní) do bezčasí.

U „biblických textů“ dochází k zvýraznění bezčasí ještě jiným způsobem: zasazením biblické události do liturgického času. Jak již bylo řečeno, události liturgie se znovu každoročně opakují, a tím se vyvazují z linearitu času „všedního“. Tím, že historickou, nevratnou událost zasadíme do času liturgického, umožníme její opakování, a tudíž ji opět zbavíme aspektu časovosti a proměníme ji v nadčasovou vizi. Tak na příklad v básni „Babylon“ (Reynek, 1995, s. 227) je stavba slavné věže obohacena o realistické, profánní detaily (z rostlinné a zvířecí říše) podle principu, který jsme již popsali.

Již přidání realistického detailu samo o sobě proměňuje původně biblický obraz v cosi nadčasového, majícího platnost až do dnešních dnů. Kromě toho se však v závěru básně děj zasazuje do „dne Letnic“ – tedy do liturgického času, jenž sám o sobě svým věčným obnovováním implikuje nadčasovost. Jiným příkladem budiž úvod básně „Pietà“: „Vlní se křehounké osení v dubnu, dme se a hučí zelený okeán a na skále Finisterru sedí tmavá Mariana klíně s mrtvým Kristem.“ (Reynek, 1995, s. 190). Profánní vrstvu, která zajišťuje nadčasovost textu (jeho vyvázáním z čistě biblického kontextu) zde zajišťují realistické krajinné detaily, především konkrétní, ne-biblické umístění scény do bretaňského kraje Finisterre. Liturgický čas, který zde nadčasovost ještě podtrhuje, je zastoupen měsícem dubnem, který evokuje Velikonoce. Víme, že Velikonoce jsou v křesťanské liturgii pohyblivým svátkem a v bibli se o žádném konkrétním datu nehovoří. Zasazení děje textu do dubna tedy odkazuje nikoli k času biblické události, který není přesně stanoven, ale k opět k času liturgickému. Jak je patrné, otázky časovosti, respektive bezčasí, jsou se zobrazením krajiny velmi úzce spjaty.

³³ Červenka, Miroslav. Bestiář Bohuslava Reynka. In: *Styl a význam*. Praha : Československý spisovatel, 1991, s.73, zdůrazněno námi.

IV. 1. 3. 1. Vliv expresionismu

U druhého typu textů je vliv expresionismu ještě výraznější než u typu prvního. Všechny profánní details, jež obohacují původně sakrální (biblický) text, jsou výrazně poznamenány kultem ošklivosti, hnusu a zániku (namátkou: svatý Petr válející se mezi kopřivami, ropuchami a výkaly; babylonská věž jako obludné zvíře; žárem pukající těla lidí a zvířat v obrazu zničení Sodomy apod.) Zobrazovaný děj se vlivem expresionismu opět posouvá až k „mytické epické události“. Tím tento druhý typ textů splývá s typem prvním: můžeme říci, že u „mytických epických událostí“ už jen těžko rozeznáme, která vrstva byla původně „výraznější“: zda sakrální, či profánní, protože se zde opět (stejně jako u prvního typu) dichotomie sakrální/profánní ruší, protože už zde není funkční.

Například text „Legenda“ (Reynek, 1995, s. 238) se jeví jako původně vzešlý z bible, a tudíž odpovídající typu básní, v nichž se sakrální událost obohacuje o profánní prvky a stává se tak nadčasově platnou. Sakralita je zde explicitně zastoupena Bohem, „bílým starcem Stvořitelem“, a duši; odkazují k ní i beránek (Beránek Boží) a vlk útočící na beránka (ďábel, smrt?). Na druhou stranu je zde mnoho motivů zcela profánních, jako třeba hubený vlk, beránkovo úzkostné zabečení či jeho „čtyři nožky překousané“. Pokusíme-li se porozumět poselství, skrytému v tomto příběhu o „duši, beránkovi a vlku“, nabízí se jako možný způsob interpretace podobenství o člověku, kvůli jehož špatností a váhavosti se musí beránek (Kristus) obětovat. Teprve tehdy duše „přijme vše z rukou Hospodinových“, to znamená zbaví se strachu a pochyb a pevně se přimkne k víře ve spasení.

Báseň tedy může být zašifrovaným poselstvím o údělu a nedostacích člověka, které způsobily Kristovo utrpení a vyžádaly si jeho nejvyšší obět'. Podkladem jí ovšem není žádná konkrétní událost bible, tak jsme toho byli svědkem výše, spíše se ze sakrálna velmi volně vychází. Proto je i zde na místě hovořit o „mytickém epickém ději“.

Oba typy krajin (profánní s průlomy sakrálna, i sakrální s průlomy profánní) se zde tedy vlivem expresionismu slévají v jedinou krajinu „mytického epického děje“, naprosto fantaskní, podléhající jen autorově libovůli a mající za cíl popsat hrůzu, jež v lyrickém subjektu vyvolává soudobý svět. Takto transformovaná, „zdeformovaná“ krajina se objeví i následující sbírce, ovšem současně v ní bude i překonána.

IV. 2. Rty a zuby

V předchozích dvou sbírkách jsme konstatovali posun od krajiny pevně uchopované v rámci dichotomie sakrální/profánní směrem ke krajině „mytických epických dějů“, zobrazené ve shodě s expresionistickým kultem hrůzy a ošklivosti. *Rty a zuby* ovšem představují oproti předchozím sbírkám výrazný posun, patrný nejen ve formě (od básní v próze k poezii vázané), ale zejména obsahu. Expresionistický výraz zde vrcholí řadou básní, „v nichž je Reynek ještě cele v zajetí expresionistické poetiky. Jeho verše, jdoucí za sebou v rychlém rytmičtém sledu, jako by vyjadřovaly svým pohybem z nitra navenek jakési křečovitě překypění.“³⁴ Těchto „čistě expresionistických“ básní není však ve sbírce mnoho. Mnohem více jsou zde zastoupeny básně, vracející se z mytické krajiny bezčasí zpět do reálné, časově ukotvené krajiny Petrkova. To ukazuje, že na vrcholu expresionismu jej zároveň Reynek překonává, „anticipuje se zde budoucí Reynkova oproštěnost a zakotvenost v horizontu rodného Petrkova a na Českomoravské vysočině.“³⁵ Významový a výrazový posun se tu opět realizuje na základě změněného zobrazení krajiny.

IV. 2. 1. Krajina expresionistická

Básní „ryze expresionistických“ skutečně není mnoho. Lze je bezpečně odlišit od ostatních – mají velmi jednotnou strukturu zejména co do obsahu. Namnoze se jedná o pevně sevřené útvary, nečleněné do strof, spojené střídavým, častěji však sdruženým veršem, který jen podtrhuje jejich sevřenost. Pravidelný verš ovšem znamená částečné narušení expresionistického kultu děsu, jehož pokřivené hrůzné obrazy se hůře svazují do pravidelné formy. Lze je proto identifikovat spíše na základě poetiky. Jedná se totiž o básně tvořené trsy metafor, enumerativních „zaklínání a vzývání skutečnosti“.³⁶ Báseň „krouží“ kolem jediného krajinného detailu, ke kterému se váže celá řada obrazných i neobrazných pojmenování. Miroslav Červenka se v rámci tohoto typu básní zaměřil pouze na ty, jejichž východiskem jsou zvířecí motivy. Jeho slova však můžeme vztáhnout obecně na všechny (nejen) expresionistické krajinné

³⁴ Med, Jaroslav. *Rty a zuby* – Bohuslav Reynek. In: *Slovník básnických knih*. Praha : Československý spisovatel, 1990, s. 248.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid., s. 249.

motivy: „Atributy převzaté z reality a dokonce opřené o venkovanou pozorovatelskou znalost přírodních detailů (...) se mísí se subjektivními a předmětu vzdálenými příměry (...) i s motivy z tradičního podání. (...) Nikdy však nechybí reálná, byť třeba bizarní souvislost s vlastnostmi příslušného tvora. Zároveň ale platí, že „obrazy nejsou redukovatelné na stabilní východisko, jsou nositeli tajemství a překvapení“.³⁷ Pro krajinné detaily expresionistického typu je charakteristická hra s významovými konotacemi: buď přímo spojenými s ústředními motivy, nebo s pojmenováními, jež se na ústřední motivy vážou. Tak na příklad v básni „Pavouk“ už sám výchozí motiv evokuje ošklivost a strach. Úvod básně tyto záporné konotace jen potvrzuje, evokuje celý odporný vzhled pavouka (zadek, hrudíhlava, osm nohou) i jeho charakteristickou rychlost pohybu:

Vyjel pavouk ze skuliny,
osminohá hvězda viny,
temná. Zadek hrudíhlava
(Reynek, 1995, s. 292.)

Celý střed básně ovšem tradiční významové spojení pavouk – ošklivost převrací, pavouk je krásný, připomíná ptáka, subjekt má k němu veskrze kladný vztah:

(...) Miluji je,
šeré lupiče bez šíje,
psance, osudu žebráky,
důmyslných křídel ptáky,
(líbezné je létat vizte
v dumné jeseni a čisté),
strůjce přejemného kvítí
(Ibid.)

V závěru se subjekt znovu vrací k záporným konotacím:

pupek smrti, pavouk, tíha
úkladná, bob, černé sémě

³⁷ Červenka, Miroslav. Bestiář Bohuslava Reynka. In: *Styl a význam*. Praha : Československý spisovatel, 1991, s.86.

vypučelé z kleteb země,
vzdušná, malounká ropucha,
jedovatá, ale suchá.

Osminohou hvězdu viny
vize dvou mých očí blíny.
(Reynek, 1995, s. 292.)

Kladná i záporná konotace zde není ani v jednom případě jednoznačná: kladná konotace ve středu básně je narušována už jen faktem, že je předmětem lásky a adorace pavouk, navíc do ní vnáší lehké tóny neklidu a negativity spojení „šerý lupič bez šije“. Tam, kde je evokována záporná konotace pavouka, se zase objevují drobné „kladné“ prvky: „měkká stěna plavá domku z prken“, v závěru pak je pavouk přirovnán sice k ropuše (u Reynka tradiční symbol hříchu), ale k ropuše „vzdušné, malounké“, tedy negativní vyznění je zde zase poněkud zeslabeno. Tato hra s negativními a pozitivními konotacemi odpírá výchozím motivům ono již zmiňované stabilní východisko a poukazuje na mnohovýznamovost, zašifrovanost skutečnosti, neredukovatelné na jednoznačné rozložení dobré / špatné. To podle nás ukazuje, že k překonání expresionismu dochází už v expresionistických básních samých: odpoutávají se od jednoznačně negativních tónů, kult ošklivosti je porušován hledáním jakési zvrácené krásy, tam, kde by ji nikdo nehledal (viz výchozí motivy jako moucha, pavouk, žáby). Nalezneme zde však i básně poplatné tradičnímu expresionistickému kánonu, v nichž je uplatněn postup obrácený vůči předchozímu: tedy v krajinných (či jiných) detailech obvykle spojených s kladnou konotací je nalézána ošklivost, zlo (kohout, vlasy apod.)

IV. 2. 2. Krajina jako šifra transcendence

Nyní se zaměříme na ty aspekty, jimiž je expresionismus narušován a překonáván. Opět se můžeme opřít o to, co o sbírce prohlásil Miroslav Červenka (viz pozn. 23): že se totiž básnické obrazy, jakkoli jsou bizarně pokrouceny a modifikovány, opírají vždy o realitu. Nejde zde již tolik o eliadovské vpády sakrálna do profánního (reálného prostoru), protože sakrálna je v této sbírce v reálné krajině přítomno neustále, v jakémkoli čase a v jakémkoli místě, čímž se dichotomie sakrální/profánní téměř zcela ruší. Zatímco pro Eliadeho byly oba prostory, sakrální i profánní, zcela rovnocenné a autonomní, přičemž jeden se prolamoval do druhého či jím prosvítal, nyní se jedná o

prostor jediný. Posvátno je v krajině přítomno vždy, každý krajinný prvek je nositelem tajemství, **šifrou transcendence**. Zde nám konečně ve větší míře poslouží Jaspersův termín (viz pozn. 13).

Vývoj sbírek expresionistického období se tedy ubíral po zvláštní křivce – nejprve realitu – profánní stále více opouštěl a s ní i sakralitu; oba časoprostory se pak slévaly v „mytické epické děje“, čistě expresionistické hříčky mimo kategorie posvátného a profánního. Ve *Rtech a žubech* se opět krajina nasycuje reálnými prvky (a současně je ve značné míře zachovávána poetika expresionismu), neobnovuje se ovšem někdejší více či méně ostré dělení krajiny na dva prostory – profánní a sakrální. Realita (krajina) se stává šifrou, tedy něčím nesnadno čitelným, nejednoznačným, mnohovýznamovým. Jaspers zdůrazňuje, že šifra transcendence není znakem, který by teprve k něčemu odkazoval. Ono „něco“ je už přítomno přímo v ní a právě jen v ní se může ukazovat.

Nejde o to šifru odkrýt, tedy pochopit ji intelektem, ale **porozumět** jí – odemknout ji, nalézt v ní klíč k sobě samému. Má-li být u Reynka realita (zde zastupovaná především krajinou) vnímána jako šifra transcendence, musí k němu svým bytím promlouvat, vyvolávat v něm tu nejčistší existenciální zkušenost oproštěnou od jakýkoli dogmat či předsudků. A tak tomu skutečně je – Reynek mnohokrát zdůrazňuje, že je nemožné realitu uchopit intelektem, vysvětlit ji v duchu onoho **pochopení**: „Podivný host na dlani mi přistál: / zda to holubice, nebo krystal? // Zda to sněžný křemen, nebo skřivan // na ruce mi leží, jsem skrýván?“ (Reynek, 1995, s. 263.) Realitě je možné **porozumět**, je možné naslouchat tomu, čím k člověku promlouvá. Na příklad v závěru citované básně se šifra transcendence odemyká jako existenciální vědomí **smrti** a útechy z ní plynoucí: „Ne, však plod to z Hadova je Dřeva. / Dala jej v dlaň matka smutná Eva, // křížem žehnaný plod smrti mojí, / tvrdý jest a Satan se ho bojí“ (ibid.)

Jistěže na Reynkovu tvorbu nemůžeme aplikovat pojem šifry transcendence bez výhrad. Reynkova víra neodpovídá zcela přesně Jaspersovu požadavku projasněné víry, vyvázané z dogmat náboženské liturgie a eschatologie. Určitě ale jde o **hledání** této projasněné víry. Klíčová je pro nás ta skutečnost, že Reynek nemá náboženství jako něco vnějšího, ale vždy se u něj jedná o žitou zkušenost vycházející z něho samého. Proto se ve svých básních nesnaží tuto zkušenost přesně uchopovat, popisovat - porozumění nepotřebuje slov. Všimněme si, jak opouští biblickou symboliku, příliš doslovnou a svazující a nahrazuje ji oproštěnějším výrazem, náznakovostí, jež má vypovídat o porozumění realitě.

Vnímání krajiny a krajinných detailů jako šifer transcendence má pro krajinu

samu a pro subjekt, který ji kontemplanuje, několik závažných důsledků:

1) Jak již bylo naznačeno výše, krajina a krajinné detaily nejsou vnímány jako něco jednoznačného, snadno uchopitelného a postižitelného. Odráží se to jednak v **proměnlivosti samotných motivů** (viz citovaná holubice – krystal – křemen – skřivan), jednak ve zvláštní **mlhavosti motivů**, jež není možno ostře spatřit, protože jsou vždy něčím zahaleny – mlhou, jíním, rosou, trávou apod.: „Přechistá, dobrá Jeseň tu stojí, / ledovou roušku na hlavu svoji / váže.“ (báseň „Jíní“; Reynek, 1995, s. 253); „Marie na nebe vzata, / jako večerní mha zlatá“ (Reynek, 1955, 261); „Ráno holubice v stínu, / bílá jako vejce krásy / nové, potom v metlic klasy / skrytý zajíc, plný jíní“ (Reynek, 1995, s. 265); „Šlár nebe fialový / a zahrady šlár rusý.../ Kdo odhalí a poví / žal dvojí, jenž se dusí / pod přehustou jich tkání“ (Reynek, 1995, s. 268); „Mdlá již lampa v přítmi vzdychá, / v mze sivé běl a nach“ (Reynek, 1995, s. 269); „(...) peří kačerů se leskne / jako pod vlnami ryby. / Halí je ve své záhyby / vánic únorových kutna, / těžká, velká a smutná“ (Reynek, 1995, s. 277) ad. Vždy jsou kontemplanované věci či krajinný detail něčím zahaleny, jejich pozorování je znesnadněno závojem mlhy, stínu, přítmi, sněhovou clonou či jinak (zajíc skrytý v trávě, nebo jinde koroptve v šípkovém keři). Tato skrytá tvář reality je úzce provázána s následujícími dvěma body: mlha, jinovatka v úsvitu, přítmi, to vše evokuje ztišení, ztlumení zvuků (viz bod 2); zároveň se takováto krajina choulící se do sebe stává uzavřenější, princip mlhy, stínu a přítmi omezuje její šíři, uzavírá a zmenšuje prostor, který je možno obhlédnout. Krajina se tak stává mnohem niternější (viz bod 3).

2) Jak již bylo uvedeno výše, novou kvalitou krajiny je **ticho**. Básně, které se již vymaňují z kánonu expresionismu, opouštějí onu křečovitou metaforu horečně kupených jedna na druhou. Expresionismus se zde pořád ještě výrazně projevuje v obrazech, jež evokují úzkost, a také v tonalitě básní (barevnost ale začíná pomalu ustupovat). Objevují se však i obrazy malebné, útěšné, naprosto se vymykající expresionistickému vidění světa. Celkově lze říci, že Reynek hledá niternější, ztišenější výraz a opouští kult děsu a úzkosti. Nechceme tím říci, že se snad básně blíží útěšné idyle, naopak. Existenciální pocity úzkosti zůstávají, ale stávají se mnohem niternějšími, méně závislými na tlaku zvnějšku, vyplývají z vnitřního porozumění šifře transcendence.

Ztišení je základní podmínkou nutnou k tomu, abychom odemkli to, čím k nám šifra promlouvá. Je třeba naslouchat pozorně, mlčky, soustředěně, mimo ruch a dav. Motiv samoty, Reynkovi tak vlastní již od počátku tvorby, tím získává novou podstatu. **Samota** zde není únikem ze zlého zkaženého světa, ale nutným předpokladem pro

soustředěnou kontemplaci, v níž lze jediné šifře porozumět. V básni „Glosa zimní“ Reynek sám hovoří o „askezi“:

Hustě v bezvětrí se chumelí.
Černý sad má z alabastru krov.
Kdyby všechny vločky úpěly,
co by úzkostných to bylo slov,
písní kajících a modliteb...
Pod rukama soustředěných tich
země v bělostný se mění chléb.
Zraje na vinici pokorných
křišťálový hrozen askeze;
požehnanou němotu svých úst,
jatých na bolestí řetěze,
v perlu úchvatu zří růst.
(Reynek, 1995, s. 275.)

Základní krajinný detail, jenž zde plní funkci šifry transcendence, je sníh snášející se na sad. Tato šifra se odemyká v pocitech úzkosti, bolesti a zároveň úchvatu, neboť naději a krásu lze nalézt jen uprostřed bolesti (viz verše „Nejtvrdší si hledám štěstí, / štěstí uprostřed bolesti“; Reynek, 1995, s. 284). Všimněme si, jak se charakter samotné šifry (krajiny) – „soustředěné ticho“ – stává nutným předpokladem pro porozumění a přejímá jej tedy i subjekt („požehnanou němotu svých úst“). Teprve z „němoty úst“ - tedy z ticha - a zároveň z bolesti může vyrůst „perla úchvatu“. Základní atributy krajiny viděné jako šifra transcendence, ticho a nepřítomnost lidí, osamění, umožňují subjektu porozumění. Toto porozumění jako ryze osobní, nepřenositelné na druhou osobu je vázáno na subjekt, proto nám je Reynek odkrývá jen v náznaku, v jakési „šifře šifry“ – ona „perla úchvatu“ vypovídá o osobním porozumění realitě vnímané jako šifra transcendence, ale nechce a ani nemůže nám šifru „vysvětlit“, právě proto, že, jak již bylo uvedeno, šifra není znak, který by bylo možno vysvětlit tím, že postihneme to, k čemu se tento znak vztahuje.

Rovněž již bylo řečeno, že důležitými krajinnými motivy jsou sníh, mlha, jinovatka či rosa, které jednak činí realitu mnohvrstevnatější, dezautomatizují její uchopení; jednak evokují ticho a osamocení. Básně, v nichž figuruje pozdní podzim, zima a předjaří, tvoří výraznou část sbírky. Všimněme si, jak se v nich proplétají motivy

zimní krajiny a ticha: „kouzelná je jitřní chvíle, / zimní, kratinká; vše bílé, / mlčící“ (Reynek, 1995, s. 279); V slunném únorovém ránu, / tvrdém jako z porcelánu, / ptáče pod okny mi tiká, / volá srdcí zahradníka; / tiká tichem beze břehů“ (Reynek, 1995, s. 280); „Jíva, jíva pohostí / záhy Pána i oslátko, / žel, že málo a nakrátko, / vůní, tichem, sametem“ (Reynek, 1995, s. 282) apod. Šifrou transcendence se tedy namnoze stává krajina zasněžená, liduprázdná a tichá.

3) S vnímáním krajiny jako šifry transcendence souvisí i další aspekt: prostor krajiny se stává sevřenějším. Šifra transcendence vždy uzamyká nějaké tajemství, sdělení určené člověku; je tedy něčím uzavřeným, něčím, co se nenabízí snadno a co nelze vnímat automaticky. Je-li šifrou krajina, pak se uzavřenost a nepřístupnost šifry se přenáší i na ni.

I zde vidíme zárodek mnohem pozdějšího vnímání prostoru, jenž se bude s postupem času stále více a více uzavírat, až dospěje ke krajinně vnímané pouze zprostředkovaně, přes okno. Uzavření prostoru se projevuje ve výběru motivů: objevují se ve větším množství motivy jako sad, dvůr, zahrada, světnice. Charakter uzavřenosti má i sama krajina: „Kraj jest jako vejce bílé / černě prožíhané stromy. / Kdy se skořápka rozlomí (...) ?“ (Reynek, 1995, s. 280.) Kraj je jako vejce, jež pod skořápkou ukrývá porozumění („osvítí nám stezku“) mystériu ukřižování: „a kdy ptáčeti, jež tiká, / ozve se hlas zahradníka, / který shodiv sněh a plátna, / oděn v roucha ran brunátná, / náhle osvítí nám stezku / v dlaní květem snu a blesku?“ (Ibid.) Podobný obraz (tiché) krajiny uzavírající v sobě tajemství se objevuje mnohokrát: „Zakletý duch můj chodí / horkou a sverepou lodí: / sadem“ (Reynek, 1995, 254); „kouzelná je jitřní chvíle, / zimní, kratinká; vše bílé, / mlčící, jak křišťálová / brána věže, v které slova / Návratu jsou uzavřena.“ (Reynek, 1995, s. 279); „Vysoká hora, / krásná a tajná / v lesů hávu“ (Reynek, 1995, s. 285).

Porozumění šifře transcendence opravdu není nic snadného a samozřejmého – šifra sama se člověku svou uzavřeností a mlčením činí méně přístupnou a často člověka svádí na scestí dogmatu, jak sám Jaspers často upozorňoval. Reynek se ve svých básních nesnaží předkládat ucelenou reflexi šifry – jeho básně spíše ukazují možnost, jak ji odemknout, či nás nechávají štěrbinou nahlédnout do jejího nitra. Uzavřenost krajiny–vejce, krajiny–věže (hory v lese, sadu, zahrady, nebo dvora) je narušována průhledy do tajemství, náznaky toho, jak subjekt šifře rozumí. Nevysvětluje se, co znamenají „slova Návratu“, či „Tajemství“. Můžeme tušit, dohadovat se, ale nic nám není předkládáno jako tvrzení, jehož smysl by bylo možné jednoznačně rozkrýt. Tyto průhledy se kryjí

s Eliadovými průlomy posvátna do profánního prostoru pouze částečně.

Jak jsme ale uvedli na začátku, dochází ve *Rtech a zubech* k splývání jednoho prostoru s druhým a dichotomie sakrální/profánní přestává být relevantní. Spíše bychom je mohli nazvat Reynkovým osobním svědectvím o porozumění šifře transcendence. V jeho básnickém jazyce se tato svědectví často dějí prostřednictvím metafor **úsvitu**. Příkladem může být ukázka z básně s výmluvným názvem „Svítání v zimě“:

Mdlá již lampa v přítmí vzdychá,
ve mze sivé běl a nach,
unášena rytmy ticha
jako bárka na vodách.

Myšlenka má unavená
neví, kde se nasytí;
aspoň hledá, kde je stěna,
o kterou se opřítí...

Světle jen zde plod je zlatý,
stěnou pevnou je tu mráz.
Naděje chléb s vůní máty.
Vnitřní brad, a vůkol sráz.

Pokorně vtom zora vchází
sklem, jak čiré duše zjev;
růže dává mi do vázy,
na ruce mi lije krev.

Prostřeli jsme na hostinu
k chvále divé Čistoty
ironický ubrus stínu,
chladný jako mrtvé rty.

(Reynek, 1995, s. 269)

Úsvit je zde představován jako něco veskrze kladného: „zlatý plod“, „naděje chléb“, který „na ruce lije krev“. Právě v chladném, rudém zimním úsvitu je odemykána

šifra, kterou můžeme na základě náznaků a také díky znalosti kontextu celé sbírky pojmenovat „Ukřižování Krista“ („krev“ v citované básni). To ukazuje, že krajina nemusí být sama šifrou, může k ní „jen“ odkazovat, jako v tomto případě. V básni jsou explicitně přítomny atributy reality, jež jsme stanovili jako symptomatické: ticho, samota („*Vnitřní brad**“), uzavřenost prostoru (lampa metonymicky zastupuje místnost, sklo zastupuje okno). Příchod světla se přímo nabízí jako symbol poznání, v našem případě onoho porozumění šifře. Zároveň je poslední slokou zdůrazněna křehkost tohoto porozumění a jeho nesamozřejmost – úsvit střídá stín, místo světla porozumění často lidé mohou nabídnout jen „ironický ubrus stínu“. Takovýto kontrast, zdůraznění toho, jak je jas úsvitu pomíjivý, je ve sbírce velmi hojný. Vztah světla, měnících se světelných podmínek a transcendence velmi přesně popisuje Christian Norberg Schulz: „V křesťanském světě se světlo stalo „elementem“ prvotního významu, symbolem spojení a jednoty, spjatým úzce s pojmem *lásky*. Bůh zde byl *pater luminis* a „Boží světlo“ zjevením ducha. (...) Místo činí posvátným přítomnost světla. (...) Světlo je nejenom nejobecnější, ale též i nejnestálější přírodní jev. Světelné podmínky se mění od rána do večera; za noci zaplavuje svět tma, za dne zas světlo.“³⁸

Úsvit jako metafora porozumění šifře se objevuje na dalších místech: „kouzelná je jitřní chvíle, / zimní, kratinká; vše bílé, / mlčící, jak křišťálová / brána věže, v které slova / Návratu jsou uzavřena. / Brána snad se začervená / východem. Snad okna zlatá / zaskví se...“ (Reynek, 1995, s. 279); „Vůl bílý na dvoře / (ve stáji hvězdy svítí) / dívá se do zoře, / v ní vidí vlhké kvítí“ (Reynek, 1995, s. 270) apod.

Shrňme si nyní důsledky, které jsme vyvodili pro krajinu a subjekt ve světle pojmu šifra transcendence. Je-li krajina vnímána jako šifra transcendence, či odkazuje-li k ní (viz rudá barva úsvitu – krev Kristova), pak krajina bývá zobrazována jako tichá, liduprázdná, nesnadno přehlédnutelná (mlha, jíní, stín), uzavřená. Zároveň nabývají na váze motivy úsvitu a zimy, které v sobě nesou spojení předchozích charakteristik. Svítání, krátká, ale rozhodující chvíle, kdy se noc mění v den, přesto ale proměnlivá a prchavá, symbolizuje porozumění šifře.

V. Tvorba třicátých a čtyřicátých let

V tomto oddíle se budeme věnovat čtyřem sbírkám, které vznikly v značném časovém rozpětí, ale přesto vykazují, jak později zjistíme, jisté jednotící rysy. Shodné aspekty nevycházejí z vnějšku, jak by se mohlo nabízet s přihlédnutím k tíživé době jejich vzniku. Až na *Pietu*, jedinou sbírku, jejíž podobu ovlivnily „velké“ dějiny, vnější historická situace do Reynkovy tvorby neproniká. Tvorbu daného období stmelují „vnitřní dějiny lidstva“, totiž lidská konečnost a tematizace prostoru za ní. Život je pro autora především spění k smrti, již vnímá tu s netajenou úzkostí, tu smířlivě a s nadějí, ale vždy s touhou konečně překročit její hranici směrem do „jiného“ prostoru.

V. 1. Setba samot: tematizace fenoménu hranice a uzavřenosti

Sbírka *Setba samot*, zahrnující tvorbu od konce dvacátých let až zhruba do poloviny let třicátých, vychází jedenáct let po dílu předchozím, a není proto divu, že její poetika je velmi odlišná. Po expresionistickém vlivu zde není ani památky, už na první pohled sbírku charakterizuje zjemnění výrazu, oslabení expresivity i značné ochuzení škály barev v krajině. Určitou návaznost tu ale nalezneme: jak později uvidíme, předchozí sbírka určila několik aspektů, jež budou nadále v Reynkově díle konstantní: je to především ona samota, nutný předpoklad pro setkání s transcendencí či sakrálnem, uzavřenost prostoru a další fenomény.

Velmi se ale oproti předchozí sbírce proměnil samotný **vztah subjektu k transcendentnu**. To je pocíťováno jako něco zcela mimo tento svět, něco, po čem je možno jen toužit, ale nelze toho v tomto životě dosáhnout. Svět tedy není konstruován jako šifra transcendence, ta totiž nikdy nemůže být vnější, božskost nemůže být nikdy něco mimo tento svět, ale naopak musí v něm být vždy přítomna. Zde je naopak Bůh, spasení a ráj traktováno jako něco zcela vzdáleného, ztrácejícího se v mlze prostoru „za“ (za smrtí), přičemž není ani jasné, zda po smrti ke kýženému spasení dojde – smrt je zde proto pojmána ambivalentně, jako nositelka naděje i úzkosti (takovéto pojetí smrti jsme našli i ve sbírce *Smutek země*). Ambivalentní pojetí smrti dokládá na příklad básně nazvaná příhodně „Úzkost“:

V tmách ozvalo se zalkání,

smrt černé kočky volat slyším,
jíž nikdo živý nepomáhá.

Strast k srdci se mi naklání,
tvář bledne hlubinám i výším
a někdo na ruku mi sahá:

mám bílé kotě na dlani,
oddané důvěře a tiším,
květ oblaku a hrstku blaha...
Jsme dvěma ostny prokláni,
smrt útočištěm je vždy bližším,
naděje jako smrt je naha,

kdo kterou spíše oděje?
Cos trne v každém setkání
nás, smrti, nás a naděje.
(Reynek, 1995, s. 315)

Smrt je v první sloce představena jako něco odděleného od života, ve smyslu její nepoznatelnosti („jíž nikdo živý nepomáhá“). Během života nemůžeme poznat smrt a ani to, co se nachází za ní, a toto vědomí budí úzkost (viz název básně a začátek druhé sloky). Proti „černé kočce“ – smrti, nepoznatelné a vzdálené, neviditelné („volající ze tmy“) stojí „bílé kotě“ představující naději, důvěru a blaho. Svět zde („bílé kotě na dlani“) představuje ve své uchopitelnosti určitou jistotu, uklidňující prvek, zároveň ukazuje i přívětivou tvář smrti: za ní („smrt útočištěm je vždy bližším) se skrývá naděje, možnost spásy, „ráj“. Tato naděje je ovšem pouze tušenou možností, jediné, co s jistotou známe a uchopujeme, je náš život, tragický ve své konečnosti, a fakt smrti. Jaká bude a co nastane po ní, to vše už je neuchopitelné, nepoznatelné. Ve smrti i v naději je však ukryto ono „cosi“ („cos trne v každém setkání / nás, smrti, nás a naděje.“), jež jim dává smysl, ale jež je mimo tento svět. A právě **pevná hranice mezi tímto a „jiným“ světem**, prostupná až v záhadném okamžiku smrti, je nyní hlavním činitelem ovlivňujícím strukturu krajiny.

Existence „jiného“ světa ve smyslu náboženském se na tomto světě projevuje jen v náznacích, nepatrných stopách, **nepřímo**, „jiný“ svět není možno přímo spatřit a popsat jej slovy, můžeme však vnímat jeho odlesky. Odrazy „jiného“ světa se projevují

právě na oné **hranici**. Nemůžeme tedy hovořit ani o eliadovských průlomech posvátného do profánního – tyto dva světy jsou nyní hranicí striktně odděleny a jejich protnutí v pozemském životě člověka není možné. V tomto světě je možné spatřit jen odkazy na „jiný“ svět, nikoli projevy sakrálna v krajině: „na okna se ukládá / odlesk volajících dál.“ (Reynek, 1995, s. 360); „Prostře na práh první sníh / plachý pozdrav anděla.“ (Reynek, 1995, s. 356.) V obou ukázkách se na nepřítomnost sakrálna v krajině explicitně poukazuje: západ slunce je jen „**odlesk** volajících dál“, sníh je „**pozdrav** anděla“.

Existence jasně vymezené hranice má pro prostor krajiny dalekosáhlé důsledky. Krajina nabývá charakteru **uzavřenosti**, přičemž hranicí je zde **horizont**, **nebesa** a **půda**. Řekli jsme, že pro takovéto pojetí není možno využít jako teoretickou základnu ani Jaspersův pojem šifry transcendence, ani Eliadeho protínání profánního s posvátným. Velmi příhodná je ovšem teorie jiného, již zmiňovaného badatele: fenomenologie místa Christiana Norberga Schulze. Ten o prostoru a jeho hranicích napsal:

Každá uzavřenost je určená hranicemi. Heidegger napsal: „Hranice nejsou to, kde něco končí, ale – jak chápali staří Řekové – jsou tím, odkud zjevující se věci získávají svůj počátek.“ Hranicemi architektonického prostoru jsou *podlaha, stěna, strop*. Hranice krajiny jsou strukturálně podobné a patří k nim půda, horizont a nebe. Tato jednoduchá strukturální podobnost má základní význam pro vztah mezi přírodními a člověkem vytvořenými místy. To, jak hranice uzavírají, je určeno i jejich *otvory*, jak poeticky vytyčil Trakl (v básni Zimní večer, poznamenal autor), když užil obrazy okna, dveří a prahu. Hranice obecně a stěna zvláště zviditelňuje prostorovou strukturu jako souvislou či nesouvislou rozlehlost, směr a rytmus.³⁹

Pro verše *Setby samot* můžeme toto tvrzení využít beze zbytku. Právě hranice (horizont, nebe, půda) a tušená přítomnost toho, co se nachází za ní, dává tomuto světu smysl. Sevřenost krajiny má paralelu v uzavřenosti domu – i u Reynka najdeme Schulzem zmiňovanou podlahu, stěnu a strop (střechu). V krajinném i architektonickém prostoru nalezneme **otvory**, které určitým způsobem onu uzavřenost narušují: v Reynkově krajině budou takovými otvory v krajině východ a západ slunce, případně zastřené slunce, na nočním nebi pak měsíc; v prostoru domu zejména okno. Přestavme si nyní jednotlivé krajinné prvky fungující jako hranice či otvory v ní:

³⁹Norberg Schulz, Christian. *Genius loci. K fenomenologii architektury*. Praha : Odeon, 1994, s. 13.

1) Jednou z hranic krajiny je **horizont**. Výrazně tematizován je přitom právě fenomén **otvoru** v hranici, jenž nám dává možnost niterně pocítit, tedy zahlédnout nikoli ve smyslu smyslového vnímání „jiný“ prostor. Tímto otvorem je **úsvit** a **západ slunce** (výrazné motivy přítomné již v předchozí sbírce). Oba mají společné rysy: odehrávají se na obzoru, tedy na hranici mezi světem zde a světem za obzorem („jiný“ svět, prostor „za“). Jsou to výrazné, přelomové chvíle, kdy se noc mění v den či naopak. Navíc rudá barva ranních či večerních červánků upomíná na krev Kristovu, to znamená na jeho ukřižování, a dává tedy naději na spasení. Na spojení světla a posvátna již poukázala citace Christiana Norberga Schulze v kapitole věnované *Hadu na sněhu*. Jako příklad nám poslouží rozsáhlý úryvek básně „Jitra v neděli“, který velmi věrně ilustruje jevy, o nichž jsme výše hovořili:

(...) v jiter nejjitřnějších tichu,
nedělních, kdy všecku pýchu
ožehl **blesk procitnutí**,
v čisté, neomylné chuti
věcí, o nichž lidská slova,
dokud nevyklíčí nová,
ani stínu nepoví.
Zaplakaly nad slovy
duše: němě vcházejí
nejtajnější alejí
v neděl jitrní blaženost,
překročivše smrti most,
(...) Ona jitra poznati
přej si. Do zahrad,
o něž nezavadil had,
vejdeš, (...)
odlesk uzříš: rudý, bílý
odlesk světla, odlesk ran,
(...)
(Reynek, 1995, s. 346.)

Úsvit zde funguje jako otvor do „jiného“ prostoru. To, co je v „blesku procitnutí“ tímto otvorem zahlédnuto, ovšem není možno popsat slovy. Je zde přítomen

i motiv smrti jako „mostu“, tedy jediné spojnice mezi světem „zde“ a „tam“. A konečně je úsvit zmíněn jako otvor do „jiného“ světa: „odlesk světa, odlesk ran“ – rudá barva a rány evokují ukřižování a tudíž i vzkříšení Krista.

V následující ukázce je přímo použito spojení motivu okna a úsvitu, plamenů (a tedy rudé barvy): „Zatím plameny pýr pálí. / (...) Samot okna ohnívá / zří v nich, cítí vůni zory, / která kvete za obzory, / neskonala zahrada / žádosti, jež nezvadá.“ (Reynek, 1995, s. 345.)

Co se týče **západu slunce**, jsou důvody, proč je využíván jako odraz posvátna, jako okno do „jiného“ prostoru, nasnadě: konec dne evokuje konec lidského života, završení, smrt; nach červánků opět odkazuje ke krvi ukřižovaného Krista:

Hledíme za smrti chlupy
vzpomínkami zmámení,
nasloucháme, zda zašumí
šepot ze tmy zardění,

ze zardění na obzoru
za horami Všech svatých.
Ptáme se, kdo ze tmy chóru
sahá k nám, kdo po nás vzdych.
(Reynek, 1995, s. 329.)

2) I **nebe** je vnímáno jako hranice: „Na zdi nebes vítr kreslí / rudé věštby v úchvatu; (...) Píseň novou v knihu mraků / píše světla plápoly.“ (Reynek, 1995, s. 326); „Méně listí, více hvězd / ve stromech se mihotá. / Zmohutněla ratolest / vniterného života.“ (Reynek, 1995, s. 330); „Noci tvář je obrácena / v bídy zdiva tesklivá. / Mlčení tvých sirá stěna / hvězdami se odívá.“ (Reynek, 1995, s. 361.) Zároveň vždy lyrický subjekt naznačuje, jakým způsobem lze za hranicí vytušit přítomnost „jiného“ prostoru: jen pozorným, tichým nasloucháním svému nitru („zmohutněla ratolest vniterného života“). Jako otvor v hranici tvořené nebem funguje opět světlo, konkrétně hvězdy a zejména **měsíc**. Již několikrát bylo řečeno, že světlo je výrazným aspektem posvátnosti. Není jistě náhodou, že hovoří-li se ve sbírce o nebesích, jedná se ve většině případů o nebe noční. Temnota u Reynka jednoznačně evokuje tento život, světlo pak život posmrtný, zásvětí, „jiný“ prostor. Měsíc, silný zdroj světla v temnotách, se pak nabízí jako onen otvor do „jiného“ světa – bývá často spojován s motivem smrti, o němž jsme

konstatovali, že je jediným možnou spojnicí mezi oběma prostory: „Luna smrti vychází, / ozařuje ve mlází / pavučiny v proseb rose“ (Reynek, 1995, s. 343); „V úvalech se choulí zima, / za vraty se ježí psi. / Luna bolestná objímá / kříže apokalypsy“ (Reynek, 1995, s. 324).

3) Další hranicí, za níž je tušen „jiný“ prostor, je **půda**: „Roste vše, vše nablízku je. / Troubu vzkříšení si kuje / anděl v čekající hluši.“ (Reynek, 1995, s. 321); „Plody pokory z hrud svítí, / z vůně země rozorané, / nedaly se utajiti. / Plnosti dech z brázdy vane.“ (Reynek, 1995, s. 310.) Zde není využití otvoru příliš běžné, přesto zde jeden můžeme nalézt: je jím **studna**. Ukázku si vypůjčíme z následující sbírky Pietà (té se jako celku budeme věnovat v následující kapitole, přesto již teď můžeme konstatovat, že v ní budou alespoň částečně platit stejné principy, jaké jsme stanovili nyní): „Oknem úsvit na stůl sahá, / zbodená dlaň odplaty / s hrstkou světla, hrstkou blaha. / Studně šumí před vraty.“ (Reynek, 1995, s. 390.) Všimněme si, že opět je zde přítomen motiv úsvitu evokující smrt Kristovu.

4) Uvnitř krajiny vzniká další uzavřený prostor, stojící v jejím centru: **dům**. Autor se ovšem ještě nesoustředí na prostor uvnitř domu, jako tomu bude v pozdějším díle. Jeho dům směřuje prostřednictvím **okna** ven, do krajiny, a vytváří tak paralelu k uzavřenému horizontu s „otvory“ úsvitu a západu. V básních se dům objevuje jako centrum krajiny, místo krajinou obklopené, protože autor při popisu vždy postupuje od vzdálené krajiny až k prostoru domu, jeho nitro však ponechává bez povšimnutí. I otvorem v hranici domu, oknem, vždy hledí **ven**: „Vítr s deště krůpějemi / na dům dýchá ze šira. / V okno hledím: údiv němý / knihu samot otvírá.“ (Reynek, 1995, s. 317); „Sýkorka mi k oknu slétla, / hvězda lehounkého světla“ (Reynek, 1995, s. 348).

V citátu v úvodu této kapitoly byla vyzdvížena důležitost hranice jakožto fenoménu, který dává prostoru jeho počátek, a tedy i smysl. Jaký dopad má tedy zaměření se na hranici v této sbírce na prostor samotné krajiny? Především se jedná o prostor **rozlehlý**. Vnímáme-li prostor v dichotomii blízko/daleko, pak hranice, konkrétně obzor a nebesa, patří k prostoru „daleko“. Půda a dům patří k prostoru „blízko“, ovšem musíme mít na zřeteli skutečnost, že motiv půdy se neobjevuje příliš často a u domu se autor soustředí na pohled z okna, tedy opět směrem k obzoru. Zaměření na daleký obzor či nebesa prostor krajiny vyprazdňuje, díváme-li se do dálky, náš pohled mívá to, co je blízko, jednotlivé detaily se stávají rozostřenými, podružnými součástmi vyššího celku. Právě takový je prostor krajiny v *Setbě samot* - je tvořen velkými

plochami luk a polí, cestami a odleskem rybníka. Tu a tam se objeví střípek detailu, nahodile je zaostřeno na kvítek u cesty, na stín ptáka v poli, boží muka, plot. Dominuje ovšem pohled na **vyprázdněnou, opuštěnou** krajinu podzimní či zimní. Absence výraznějších krajinných detailů je patrná už z jednotlivých názvů básní: „Podzimní cesty“; „Na lukách je jíní...“; „U rybníka“; „Deštivé jitro“; „Východ měsíce“; „První mrazy“ apod.

Jitka Bednářová ve své studii věnované sbírce *Pietà* hovoří v souvislosti se *Setbou samot* o „ostrůvkovitost“ prostoru: „Prostor (...) působí jako vyprázdněné, chladné, rozlehlé kontinuum, v němž se jen jako ostrůvek v moři sem tam zaskví lidský, rostlinný či zvířecí objekt. Sít jednotlivých bodových ohnisek a prázdna mezi nimi připomíná prostorové vztahy, jaké bývají mezi hvězdami na temném nebi.“⁴⁰ Tyto postřehy o charakteru prostoru v *Setbě samot* jsou velmi přesné, domníváme se ale, že nebylo nejšťastněji zvoleno pojmenování „ostrůvkovitost“. Evokuje totiž představu, že ony ostrůvky „skví se v moři prázdnoty“ jsou jedinými nositeli významu a prázdnota je jen jakýsi prostorový „doplněk“, něco méně důležitého. My se naopak domníváme, že prázdno je v této sbírce stejně důležité - ba důležitější - než ostrůvky krajinných detailů. Vyprázdněnost prostoru, jeho ticho a samota jsou totiž nutnými předpoklady k tomu, aby byl člověk schopen kontemplantovat krajinu kolem sebe a vytušit za její hranicí „jiný“ prostor. Ne náhodou si autor z ročních období volí výhradně podzim a zimu, dobu ztišení a prázdnot krajiny. Sepětí rozlehlé, opuštěné a ztišené krajiny, samoty a kontemplanace velmi názorně dokládá úvodní strofa básně „Podzimní cesty“:

Podzimní cesty klikaté,
zbavené okras ovsů, žit,
pout' hlubokou teď konáte,
do samot duše jdete žít.
(Reynek, 1995, s. 303.)

Bednářová ve své studii chápe prostor *Setby samot* jako nezapojený a do protikladu staví následující sbírku *Pietà*, v níž je podle ní prostor zapojený, protože ohnisko pozornosti spočívá na krajinných prvcích, které ho zaplňují. Vzniká tak opozice málo prvků – ostrůvkovitost, nezapojenost (*Setba samot*) / mnoho prvků – zapojenost (*Pietà*). Podle nás je ovšem prostor spojitý u obou sbírek – vždyť i sama autorka používá

⁴⁰ Bednářová, Jitka. Nad Zahradníčkovými Korouhvemi a Reynkovou Pietou. In: *Česká literatura*,

v souvislosti se *Setbou samot* pojmu „kontinuum“. To, co obě sbírky odlišuje, je zaplnění onoho kontinua – v *Setbě* jej tvoří rozlehlé plochy luk a polí zbavené všech detailů, tedy prázdných. Ale právě na nich, a nikoli na oněch ojedinělých detailech – „ostrůvcích“ spočívá úkol nést smysl a naladění básně.

V. 2. Pietà: monumentalizace české krajiny

Postřehy Jitky Bednářové, i přes drobnou výhradu uvedenou výše, velmi dobře postihly obrovský rozdíl mezi oběma sbírkami. *Pietà* je v mnohém přesný opak předchozí sbírky: místo zaměření se do dálek, na linii obzoru a na nebesa, nastupuje uzavřenost prostoru artikulovaná v motivech zahrady, dvora, domu; místo vyprázdněné tiché krajiny otevřené kontemplaci o „jiném“ prostoru, který se nachází za jejími hranicemi, se zde objevuje krajina plná rostlin, zvířat a domů, prosycená zvuky jejich činností. Podobnou proměnou prošlo i vnímání smrti: její dvojakost vymizela, zmizela úzkost, kterou dříve vyvolávala nejistota toho, co nás po smrti čeká, zda to bude ono kýžené spasení. Smrt je nyní vnímána jako dovršení smyslu života, jako opětovný návrat do ráje: „až smrt ve plachetce vkročí, / z vůně hlíny utkané, / slepým slinou pomne oči / k vidění, jež zůstane.“ (Reynek, 1995, s. 369.)

Badatelé, kteří si kladli otázku, proč se v *Pietě* naprosto vytrácí onen „souboj s ďáblem“, souboj vnitřních pochybností a úzkostí s nadějí, tedy pocity určující základní existenciální naladění veškeré Reynkovy tvorby, hledali odpověď v době vzniku. V tíživé době konce třicátých let přilnulo k české venkovské krajině a její barokní tvářnosti mnoho autorů. Do básní pronikají jména českých barokních světců (viz *Koroubve* Jana Zahradníčka, analyzované Bednářovou ve zmíněné studii); mnohdy zcela nesourodě v kontextu další autorovy tvorby do ní pronikají bájně postavy českého folkloru, jako vodník či polednice (viz např. soudobá tvorba Jana Čepa).

Podobné hledání „šťastného“ prostoru v české krajině neminulo ani Reynka. Harmonizovaná krajina *Piety* má několik zásadních rysů:

1) **Uzavřenost** prostoru vyniká zejména v kontrastu s pojetím krajiny v předchozí sbírce. Pozornost básnického subjektu dříve směřovala přes vyprázdněné plochy polí a luk k horizontu a k nebesům, za nimiž tušila existenci „jiného“ prostoru. V *Pietě* je ovšem existence „jiného“ prostoru „za“ smrtí brána jako něco samozřejmého, po čem není třeba se ptát a co není nutné nikterak problematizovat. Je nasnadě, že takovýto postoj k smrti ovlivnil i vnímání života – je-li smrt přijímána beze strachu, je i

život sám neproblematický.

Prostor krajiny se soustřeďuje směrem k **centru**. Zdůrazněna je ochranná funkce uzavřeného venkovského prostoru, tedy vsi, dvora a domu: „mlýny, stodoly a statky, / v podvečerním objetí / skláníte se nad zahrádky, / bílé matky nad děti“ (Reynek, 1995, s. 368); „Domov čeká. Stromy holé, / dvůr a věrná zeď se dívá. / Čeká sláma ve stodole, / vody džbán a chleba skýva.“ (Reynek, 1995, s. 377); „Bučí kravky zapřažené, / lidský hlas je slyšeti, / oblouk do dvora se klene, / kuře tiká kuřeti.“ (Reynek, 1995, s. 383); „Věrně se dívají do polí / stodoly, šedé matky“ (Reynek, 1995, s. 389) apod. Oproti předchozí tvorbě, v níž se Reynek obecně vyhýbal všemu, co v krajině vzniklo lidskou činností, se nyní autor naopak k těmto krajinným prvkům obrací a hledá v nich bezpečí. Střed krajiny je zaplněn chalupami, dvory, stodolami a mlýny, v samém srdci vesnice pak stojí kostel: „Z výšin bělají se bány / v oblaku a měsíci / jako opřené dvě dlaně / o vpuštění prosící“ (Reynek, 1995, s. 393.) Pocit bezpečí, který tato místa vzbuzují, je dán nejen jejich uzavřeností, ale i skutečností, že se jedná o prostor, v němž básnický subjekt není nikdy sám: šumí jím hlasy lidí, ozývají se zvuky jejich činností a hlasy zvířat, vždy ztišené, a tedy uklidňující: „Domů jedou po klekání, / potichu vůz drkotá“ (Reynek, 1995, s. 373); „Nastanou večery za žebřín drkotání, / večery zamlklé, jen s hlasem koníka“ (Reynek, 1995, s. 381). Tato touha po sounáležitosti s venkovským společenstvím bude objasněna níže, až budeme hovořit o tradici a paměti venkovské krajiny.

Zaměříme se ještě na jeden výrazný motiv, související s tlínutím krajiny v *Pietě* k uzavřenosti. Je jím motiv **cesty**. Cesta v krajině funguje jako tmelící prvek, který spojuje její hranici se středem. Uzavřenost krajiny, její zhuštění do středu jsou utvářeny pomocí cest směřujících, jak již bylo ukázáno výše, téměř vždy do středu. Důležitost cesty jakožto prvku, který člení krajinu a stanovuje její orientaci, zdůrazňuje Zdeněk Hrbata ve své studii věnované právě konfiguraci literárního prostoru:

Cesta je „věc“ sama: část, dráha (v) prostoru, který sahá, nebo by měl, odněkud někam. Jako vytyčená trasa cesta na první pohled člení nebo orientuje prostor (...). Dráha cesty je neodmyslitelná od dráhy subjektu, a to z mnoha rozdílných hledisek, mezi nimiž krajní body představují pragmatická geometrizační prostoru a transcendentní nebo ezoterické „trasy“.⁴¹

Motiv cesty v *Pietě* má blíž k druhému zmiňovanému bodu. Jako základní členící

⁴¹ Hrbata, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: *Na cestě ke smyslu*.

prvek krajiny, dávající jí smysl a řád, má v sobě cosi posvátného. Není divu, vždyť se jedním koncem dotýká obzoru, a tedy prostoru „za“, transcendence: „Cestami Pán v pokoj váže / pole, příbytky, chrám bílý. // Zdem i úrodě dal stráž, / aby rostly, nebloudily.“ (Reynek, 1995, s. 385). Srovnajme si tento úryvek s citací z básně „Podzimní cesty“, uvedenou v předchozí kapitole. Tam cesta směřovala k obzoru, do „samoty duše“; svým zaměřením na horizont, tedy dimenzi dalekého, odkazovala na „jiný“ prostor. Nyní cesta směřuje od horizontu do středu (přes pole do vsi a k chrámu, centrálnímu bodu celého prostoru) a zdůrazňována je ochranná funkce této sevřenosti. Dimenze blízkého a známého zcela postrádá dřívější ambivalentnost, vyvolává pouze kladné konotace.

Nadále zůstal nápadným motivem východ a zejména **západ slunce** - ranní či večerní červánky stále evokují smrt Kristovu a ukazují tak na skrytý smysl konečnosti. Rozdílné je ovšem pojetí obzoru jakožto **hranice** mezi světem „zde“ a světem „tam“. Zatímco dříve směřoval pohled subjektu právě do prostoru „tam“ za hranici, daleko; nyní se soustřeďuje na dimenzi blízkého, na prostor „zde“. Smrt je pojímána kladně, „jiný“ prostor, jenž smrt otvírá, už nepředstavuje žádnou hrozbu, pouze naději na věčný život. Tato naděje přináší zklidnění, tiší úzkost, činí život na tomto světě bezpečným a smysluplným. Básník už se neptá po tom, co se nachází vně hranice, kterou určuje pohasínající obzor, ale ukazuje, jak tento obzor – hranice – smrt vrhá „světlo“ na pozemský život. Soustředí se tedy na co, je uvnitř hranice: „Pokoj v navečerní dobu / slibuje smrt veliká. / Okna ulic, alej hrobů, / klíčem ohně odmyká.“ (Reynek, 1995, s. 396.)

2) V souvislosti se smrtí nabývá na důležitosti ještě jiný aspekt krajiny: Je to její **paměť**. Smrt totiž není pojata jen čistě osobně, jako tomu bylo doposud, ale kolektivně, jakožto pouto, jež spojuje osud lidského individua s obecným osudem člověka. Tehdejší doba, která ohrožovala všechny tradiční hodnoty, vyvolávala v lidech potřebu tyto hodnoty bránit a zdůrazňovat jejich důležitost. Proto Reynek nyní zdůrazňuje kolektivitu lidské konečnosti, nehovoří jen o osobní smrti lyrického subjektu, ale o **zemřelých**, kteří představují tradici, kontinuitu dějin: „Stesk zemřelých se u božích muk vyhřívá / na výsluní, jež z mraků šlehá plaše, / v růženci tmavém otčenáše, / vdov zastřených almužna zářívá.“ (Reynek, 1995, s. 405); „Jako oči ulekané / visí trnky ze snětí, / dechem omženy, jenž vane / z paměti a zasnětí“ (Reynek, 1995, s. 366).

Paměť krajiny a tradice je podepřena i jinak: odkazy na **české lidové baroko**.⁴² V krajině se objevují prvky, které jí vtělilo právě baroko⁴³: boží muka, kapličky, kostelíky na kopci v centru vsi: „Zahaleno v mračen hávu / na okraji vod a luk, / nad dílem svým sklání hlavu / slunce, malíř božích muk“ (Reynek, 1995, s. 399); „V skryté podjesenní stráni, / v záři kaple staleté“ (Reynek, 1995, s. 295); „Věž chrámu prohlédne nad chladnou dědinou“ (Reynek, 1995, s. 382) atd.

Kromě barokních krajinných objektů zasazuje v duchu tradičního kánonu Reynek do krajiny (o níž se poprvé a naposledy explicitně říká, že je česká) obrazy **barokních světců** s typickými atributy, jaké bývají zobrazovány na jejich sochách: „Podrobena kloní šíji / u **studánky** svatá Anna. // Hvězdy ticha do vln sijí / **z mostu** milé oči Jana. // Zmije plamenů se svíjí, / růže v ruce Floriana. // O lilii opírá se / Josefova ruka svatá.“ (Reynek, 1995, s. 386; zvýrazněno námi.)

Barokní světci a mrtví však překvapivě nejsou jedinými postavami patřícími mimo tento svět, které se v krajině stávají oporou paměti. Objevují se (i když ojediněle) **bájně bytosti lidové slovesnosti** – Polednice, sudičky. I ony jsou totiž součástí tradičního českého venkovského prostoru, součástí paměti krajiny: „Jsou cesty starobylé, cesty do polí, / v němž mana zapadá, klekání ozvěna, / kde Polednice v šlépěje a výmoly / prach syje útrpný pod bídy kolena.“ (Reynek, 1995, s. 371); „Sudice se choulí tmavá, / studně z dávna na prahu“ (Reynek, 1995, s. 390).

A konečně je paměť a tradice české krajiny vyzdvihována pomocí **cyklických činností**, kterých se lidé každoročně účastní. Ty jsou dvojího druhu: jednak jde o činnosti spojené s cyklickým církevním kalendářem a liturgií, jednak cyklické polní práce.

Liturgie hrála důležitou roli i v předchozích sbírkách, nově je ovšem zdůrazněna účast lidí na těchto událostech. Dříve se jednalo, podobně jako při setkání se smrtí, o prožitek ryze osobní. Srovnajme si dva úryvky z básní, které se shodně zabývají křesťanským svátkem: jeden pochází ze sbírky *Smutek země* a druhý z *Piety*:

Sladká, březnová je třetí postní neděle.
Tváře sobě nahřívají borovičky nakřehlé,

Lampy hasnou, dveře kynou
Šepotem jsou kroky lidí.

⁴² Bednářová, Jitka. Nad Zahradníkovými Korouhviemi a Reynkovou Pietou. In: *Česká literatura*, 1995, r. 43, č. 4, s. 392.

⁴³ I sama Pieta, jež dala název celé sbírce, je pojata jako barokní socha, viz Bednářová, Jitka. Nad Zahradníkovými Korouhviemi a Reynkovou Pietou. *Česká literatura*, 1995, r. 43, č. 4, s. 381.

haluzky si spodní ještě z ledu vytahují.

Chvěje šera pavučinou,

Dívám se na ně a tuto modlitbu si sestavuji
(Reynek, 1995, s. 85.)

zvonek adventu je řídí.
(Reynek, 1995, s. 393.)

Zatímco u první básně se křesťanský svátek stává odrazem pro osobní náboženský prožitek, který dokonce ani není vázán na tradiční prostor kostela, v básni druhé je zdůrazněn kolektivní prožitek liturgického času („zvonek adventu je řídí“), v němž se lidé scházejí k modlitbám do chrámu. Autor zde tedy oproti dřívější až vypjaté individualitě staví kolektivnost, lidskou pospolitost, zdůrazňuje sepětí venkovské komunity.

Bezpečí lidského společenství je vyzdvihováno také pomocí motivů polních prací a obecně **činností typicky venkovských**: sklizně, kosení trávy, mláčení a mletí obilí apod. Je přitom markantní, jak nesourodě působí tyto motivy v kontextu celkového díla. Například v básni „Dívka v úsvitu“ je použit jinak řídce se vyskytující obraz dívky, zasazený do scénérie venkovského dvora s jeho tradičními ranními činnostmi, dojením krav a krmením zvířat: „Jetel nese v dlani, / džbánek neveliký, / mléko na snídani, / jetel pro králíky.“ (Reynek, 1995, s. 370.) Jinde se objevuje motiv podzimní orby: „Zas luna loučení v kraj volá oráče“ (Reynek, 1995, s. 381); kosení jetele: „Klekání už bdění rosou / pohasilo zory nach. / Šepotají hrábě s kosou / na jeteli v žebřinách.“ (Reynek, 1995, s. 385) nebo mláčení obilí a pečení chleba: „Na mlatě snopy zas zašumí / v radosti chleba a tíže“ (Reynek, 1995, s. 389).

Fenomén kolektivnosti můžeme zřejmě opět připsat na vrub napjaté době vzniku, v níž se autor upínal k prostoru tradičního venkova a jeho sevřeně, bezpečné komunity. Na dobový vliv ukazuje skutečnost, že ve sbírce následující již po takovéto akcentaci lidské pospolitosti není ani stopy.

Obecně tedy můžeme říci, že doposud analyzované krajinné aspekty, tedy její uzavřenost s důrazem na centrum (ves a dům) a také důraz na paměť krajiny jsou dány dobovým pozadím. Autor je proto již v následující sbírce definitivně opustil.

3) Jednotícím prvkem, který *Pietu* spojuje jak s tvorbou předchozí, tak s následující, je motiv **světla** v krajině. K projevům světla v krajině patří východ a západ slunce s rudými červánky, konstantní motiv celého období. O jejich významu jsme hovořili v souvislosti s hranicí „jiného“ prostoru už při interpretaci sbírky *Setba samot*. Je třeba dodat, že spojnicí se „zásvětím“ tvoří jakékoli světlo v krajině, paprsek slunce, odlesk hvězd, měsíce... Autor zde veskrze naplňuje citované Schulzovo tvrzení o tom, že světlo je v křesťanství „elementem prvotního významu“. Světlo je často představováno jako bod v temnotách, jako úzký paprsek ozařující cestu z temnoty

tohoto života do světla života posmrtného. Velmi zřetelně se toto pojetí ukazuje v básni „Bodláky“:

Bodláky jsou požehnány
světlem opovržení,
otvírají samot brány
těm, již bloudí zemdlení

(samot, i když nejsme sami,
jen tmou studu zastření,
za zdmi mezi kopřivami
nevšimnutí v kamení).

Bodláky jsou polámány
jako touhy člověka,
ozařují samot stany
těm, jichž nikdo nečeká.

Chudoby a odhodlání
lampy mnohoramenné
se světlem, jež most od zdání
do podstaty překlene (...)
(Reynek, 1995, s. 374.)

Bodláky jsou zobrazeny jako zářící bod, který přijímá světlo („požehnány světlem“), přičemž slovo „požehnání“ evokuje posvátnost, transcendenci „jiného“ prostoru; bodláky jsou požehnány světlem odjinud. Samy pak předávají světlo lidem („ozařují samot stany“), kteří jsou „zastřeni tmou studu“ - žijí pozemský život zatížený vinou a hříchem. Pozemský život je tedy spojen s atributem temnoty a světlo je příznakem „jiného“ prostoru, života „za“ smrtí. Důkazů pro toto tvrzení nalezneme dostatek: „Tajemnými obrazy / **světlo smrti** prochází“ (Reynek, 1995, s. 397; zvýrazněno námi); „Pod rukou **světla** sklání se šíje / pokoje. / Z útěchy nitek **smrtka** si šíje / závoje.“ (Reynek, 1995, s. 401; zvýrazněno námi.) Jitka Bednářová připisuje

zvýrazněnou světelnou expozici baroknímu vlivu⁴⁴, my se ale domníváme, že konstantní přítomnost tohoto motivu v Reynkově tvorbě ukazuje na původ v archetypálním křesťanském pojetí světla jako spojení s posvátnem.

V. 3. Podzimní motýli

Název této sbírky v mnohém předznamenává její vyznění. Podzimní motýli jsou emblémem skutečnosti spějící k zániku, uvaďající krásy, pomíjivosti. Podzim je určujícím ročním obdobím této sbírky, dodává jí ucelené pozadí a vtiskuje její krajině téměř monochromatický charakter budící dojem staré zahnědlé fotografie. Celá sbírka je apoteózou času spějícího nevyhnutelně vstříc smrti, v němž je vše dovršeno, oněch posledních chvil, v nichž už lze tušit blízkost zászvětí, „jiného“ prostoru.

Čas, respektive **konec času v okamžiku smrti**, se vtiskuje do krajiny. Smrt člověka koresponduje s dovršením každoročního přírodního cyklu v krajině. Krajina na podzim a člověk ve stáří jsou si navzájem podobní: nesou v sobě vzpomínku na minulé děje, tiše a smířeně očekávají příchod zimy / smrti: „V paprscích i v paměti / jesenní je hodina“ (Reynek, 1995, s. 419). Tyto verše poukazují na to, že v krajině i lidské mysli nastala doba očekávání konce. Paralel mezi krajinou a osudem člověka nalezneme několik: „Je dvojí soumrak, dne i díla“ (Reynek, 1995, s. 416); „Duše i hvozdu zavřeny jsou knihy“ (Reynek, 1995, s. 425). Ona „jesenní hodina“ je svrchovaným naplněním života, který už nemá budoucnost, alespoň ne na tomto světě. S nadějí je v ní očekávána smrt a věčnost: „Věštbami šumí zahrada, / slib ve splnění uvaďá, / dozráním zlatne záhada. // Čas, kámen, spadl ze šije, / smrt dotýká se rafije, / věčnosti výheň většší je.“ (Reynek, 1995, s. 411.)

Smrt je opět spojována s **motivy světla a jasu**: „V paprsku jesenního slunce září: / záhady zahrad zlato nejtěžší, / naděje pohled v umírání tváři.“ (Reynek, 1995, s. 412.) K smrti odkazuje také motiv zimy. Spojení zimy se smrtí ovšem neprobíhá pomocí konvenčních konotací, v nichž „zlá“ zima přináší všeobecný zánik a zkázu, ale prostřednictvím změny světelné expozice. Přechod podzimu do zimy je charakteristický změnou světelných podmínek: zešerelý podzim zbarvený do hněda blátem plískanic a padajícího listí přechází v jas zimní krajiny plné jiskřícího sněhu a ledu. Dichotomii život / smrt tak v krajině odpovídá opozice temnota / jas: „Stezky mládí zarůstají. /

⁴⁴ Bednářová, Jitka. Nad Zahradníčkovými Korouhvemi a Reynkovou Pietou. In: *Česká literatura*, 1995, r. 43, č. 4, s. 392.

Ve spadlých listech štěstí / šustí smrti hranostaji, / příchod jinovatky věští.“
(Reynek, 1995, s. 413.)

Tematizována není ovšem smrt (zima) jako taková, ale její příslib, očekávání jejího příchodu, moment, kdy jsme ještě „zde“, ale už nahlížíme za oponu onoho „tam“. Opět tak nabývá na aktuálnosti hranice mezi oběma světy, tedy obzor a s ním i dimenze dálky. Horizont je představován v okamžiku, kdy na sebe strhává nejvíce pozornosti – v době **východu a západu slunce**. Ani tyto motivy nejsou žádnou novinkou, stejně jako skutečnost, že rudou barvou upomínají na smrt Kristovu: „Jediná hvězda neplane / do díla ani do spánku, / jen do čekání, než, Pane / síť rozestřeš, smrt červánků.“ (Reynek, 1995, s. 418); „V plamenech s pastýřem podzim se rozloučí / těžkými slzami krve, s pavouky v paloučí.“ (Reynek, 1995, s. 421); „Podzimní motýli, slz rudých krůpěje / na očích slunečnice zlatobrvé, / když letmý paprsek vám křídly zachvěje, / jak vlní se v nich klokotem proud krve!“ (Reynek, 1995, s. 430) apod. Tonalita krajiny je omezena na tři barvy: matnou, tonálně tmavou mlhu či temnotu a v ní rudě zářící paprsek světla, spojení zlaté a rudé svítící z dálky: „Květ slunce k tmám se nachýlí, / nachový. Nektar vypili / oblaků modří motýli.“ (Reynek, 1995, s. 411); „Zesinal Keř hořící, / srdce plod v něm dozraje. / Mlhy modří konící / zlato nesou do ráje.“ (Reynek, 1995, s. 415); „Dvě světla chvílemi tu září, / do vonné tmy jsme vábeni. / (...) jednoho srdce ze tmy svítí nach.“ (Reynek, 1995, s. 417.) Červená barva na tmavém podkladě je jedním z nejpůvodnějších obrazů Reynkovy poezie, objevuje se i v jeho výtvarné tvorbě. Martin C. Putna pojmenovává tento motiv „červená skvrna“:

„Materiálem“ této červené je buď oheň nebo krev. Variace „červené skvrny“ nachází Reynek nespočetné. „Keř hořící“ (Slunce v Mláchách); „třpyt sedmi ran“ (Soumrak); „jednoho srdce ze tmy svítí nach“ (Jitro v říjnu); „smrt červánků“ (Večernice), „stesk ohnivý a luna veliká“ (Polyfém); „tam života dnů zsinlost a tíha / hodinu smrti nachem zasněží“ (Dušiček) – a tak dále. Význam červené skvrny je vždy týž: naděje uprostřed úzkosti, naděje vzdor vši logice a pravděpodobnosti, naděje otvírající se už-se-událou smrtí Kristovou- a již-se-chystající smrtí člověka.“⁴⁵

Zaměření na světlo v dálí, na horizont, prolamuje někdejší uzavřenost prostoru. Nyní opět nabývá na významu **dimenze dalekého**: „Pokorně prach silnic

⁴⁵ Putna, Martin C. Bohuslav Reynek, apokalyptik – zdroje a motivy. In: *Česká literatura 2001*, roč. 49, č. 3, s. 318.

čeká / na vláhu neb na křídla, / na vítr, jenž do daleka / vší světél osidla.“ (Reynek, 1995, s. 422); „Polyfém vítr pase vesnice, / lká, roztroušené stádo shledává, / chalupy zvábila mu dálava.“ (Reynek, 1995, s. 424) Povšimněme si, jaký prvek zde tvoří spojnici mezi dimenzemi dalekého (dálava) a blízkého (vesnice): není to cesta jako v předchozí tvorbě, ale vítr.

Vítr je oproti cestě prvkem neukotveným, nepevným, proto ani struktura krajiny, kterou vytváří, není tak pevná. Dokládá to i zmiňovaná citace: chalupy, patřící tradičně k blízkému prostoru, se nechaly „zvábit dálavou“. Stírání rozdílů mezi blízkým a dalekým je podle nás způsobeno tím, že smrt, „jiný“ prostor, prostor „daleko, tam“, je vnímána tak bezprostředně blízko. Smrt je již na prahu, dálka se přiblížila na dosah. Vítr zde hraje roli jakéhosi zprostředkovatele, jenž nám dálku přibližuje a poodhaluje její tajemství (smrt): „Tmy veřejemi **vítr** otrásá, / vznala se v letu křídla oblaků, / **stržena luny okrasa**, / jsou **nahé** hvězdy, milé žebráků.“ (Reynek, 1995, s. 423; zvýrazněno námi); „Za nocí velikých se zaskví luny list, / jímž **vítr vidění** ve větvích zachvěje“ (Reynek, 1995, s. 427; zvýrazněno námi). Vítr je (oproti cestě) aktivním prvkem, který přitahuje naši pozornost k horizontu či k nebi a k světlu ohlašujícímu „jiný“ prostor: „Vítr, který slunci prachem / k záření ze zakletí / křísí blesků písmo plaché / na oblaku závěti.“ (Reynek, 1995, s. 422) Proto je zván větrem „vidění“ či „velikým“ větrem: „Veliký vítr v okna dívá se, / naklání lunu k smrti prameni.“ (Reynek, 1995, s. 423.)

Ve všech uvedených ukázkách je patrné úzké propojení motivů větru a světla (hvězd, měsíce), a tedy smrti. Nabízí se otázka, proč je nyní vítr prvkem, který určuje směřování krajiny za obzor, k smrti. Výběr cesty v předchozích sbírkách se dal zdůvodnit poměrně jednoduše: stejně jako vede cesta za horizont, vede pouť životem do zásvětí, a cesta je proto ideálním prvkem, kterým lze model lidského bytí přenést do krajiny.

U motivu větru se žádná podobně jasná interpretace nenabízí. Snad nám pomůže, uvědomíme-li si, jaké představy a očekávání subjekt do onoho „jiného“ prostoru promítá (ačkoli si je vědom jeho nepoznatelnosti). V *Setbě samot* je předmětem touhy ráj, „zahrada, o níž nezavadil had“ (Reynek, 1995, s. 346). Fenomén smrti je pojat subjektivně, v rámci individuálního osudu – lyrický mluvčí se vyznává ze svých úzkostí a obav, zda mu bude umožněno do ráje vstoupit. Ráj je v prostoru za smrtí očekáván i v *Pietě*. Smrt zde není pojata jako artikulace individuálních pocitů naděje smíšených s úzkostí, ale jako základní fenomén určující lidství člověka. Je zdůrazněn kolektivní úděl lidí, které fakt konečnosti stmeluje a sbližuje. Smrt odhaluje hluboký smysl lidského

života, posvěcuje jej, dává mu řád.

Ve sbírce *Podzimní motýli* jako by se spojovaly tendence obou předchozích básnických knih. Smrt je očekávána s touhou a nadějí, ale v závěru sbírky do smířeného poklidu pronikají disharmonické tóny úzkosti. Nejedná se už ovšem o individuální obavu z toho, zda bude lyrický subjekt hoden vstupu do ráje, jako tomu bylo v *Setbě samoty*. Nyní jde o obavy týkající se celého lidstva, tedy člověka obecně. V prostoru za smrtí se totiž v několika závěrečných básních *Podzimních motýlů* nenachází brána ráje, ale trůn, z něhož Kristus soudí lidi v den Posledního soudu. Z motivů odkazujících k Zjevení sv. Jana jsou to například tyto: „Zas věšteg oblakem jsme vábeni / za syny Asera a Isachara / (...) až k Starcům kleknou čtyři Zvířata“ (Reynek, 1995, s. 435) nebo báseň přímo nazvaná „Poslední soud“ (Reynek, 1995, s. 432). V ní nalezneme tyto verše: „Jha hrobů nad mrtvými popraskají / a vítr duší smete si těl prach“ (ibid.)

Takto se dostáváme k odpovědi na otázku, proč je právě motiv větru tak významným při strukturování krajiny v rámci dimenzí dalekého (smrt a prostor za ní) a blízkého (život). U předchozích sbírek byl okamžik smrti, tedy přechodu z prostoru „zde“ do zaslavění, pojmán jako poklidný akt vstupu do ráje. Nyní se jedná o prudký přechod do prostoru, v němž probíhá „Veliký úklid“ (Reynek, 1995, s. 433), třídění hříšníků a lidí dobrých, v němž se s hrozivým rachotem bortí základy starého světa a který svým charakterem vzbuzuje velkou naději a zároveň obrovský děs. Tam, kde cesta vyjadřovala plynulý a klidný přechod z života do ráje, motiv větru podle našeho názoru vystihuje ono prudké smýknutí z jistoty tohoto života do víření a kolotání Posledního soudu. A právě vize Posledního soudu bude klíčovým pojmem i ve sbírce následující.

V. 4. Sníh na zápraží: krajina otevřená sakralitě

Touto sbírkou vrcholí období započaté již v letech třicátých, během něhož Bohuslav Reynek dospěl k osobitému vidění světa jako prostoru dočasného přebývání, za jehož hranicemi prosvítá prostor „jiný“. Tato myšlenka prochází jako červená nit celým tímto obdobím a zakládá jeho kontinuitu.

Ve sbírce *Sníh na zápraží* se prohlubuje vzdálenost mezi lyrickým subjektem a světem vnějším, lidským, existujícím mimo jemu blízký venkovský prostor. Čím více se vnější svět básnickému subjektu odcizuje: „Ó, divná zemi kamenná, / jak tížíš naše ramena, / co zmatek nad zmatek znamená?“ (Reynek, 1995, s. 477), o to více se upíná k „jinému prostoru“. Básník si je vědom hluboké tragičnosti lidského pozemského bytí,

existence „jiného“ prostoru na ní ovšem vrhá smířlivé světlo. Toto smíření s lidským údělem, nakolik je tragický, symbolizuje biblická postava Joba, jenž musel trpět, ale nakonec byl odměněn. Starozákonní **Job** byl jednou z oblíbených Reynkových postav, jak dosvědčuje i cyklus výtvarných grafik se stejným názvem. Job se objevuje v mnoha básních, namátkou jde o texty: „Job v zimě“ (napsaná v ich-formě; Reynek, 1995, s. 468) či „Dvůr v noci“ (Reynek, 1995, s. 450). Job žije ve světě, jenž mu přináší jen utrpení a bolest, přesto vytrvá ve své víře v Boha, přijme svůj osud a je nakonec odměněn. I básnický subjekt chápe, že je nemožné pochopit smysl zla, a směřuje se se svým osudem. Opouští vnější svět a směřuje svůj pohled do zásvětí, napíná svou touhu k prostoru „tam“.

Oproštění od vnějšího světa ovšem neznamena, že by prostor básní opustil krajinu. Vnější svět rozumíme svět lidský, krajina představuje svět sice pozemský, ale stojící mimo onen chaotický a nepochopitelný „velký“ svět. Krajina se sblíží s prostorem za její hranicí, se zásvětím. Prostor světa „zde“ už jako by visel nad propastí světa „tam“, „jiný“ prostor je už tušen velmi blízko: „Na hvězdy dívá se, / jak trnou nad propastí.“ (Reynek, 1995, s. 479); „Kyne mi závěj za branou, / vábí – a věčnost nejvíce.“ (Reynek, 1995, s. 462); „Sníh. Roucho naděje / pro mdlé a chudé. / Nahotu oděje, / tepleji bude?“ (Reynek, 1995, s. 468); „Noc nahou paží (...) / vztaženou prosí o království Boží“ (Reynek, 1995, s. 476); „Ráj ztracen – bude ráj druhý, / blíží se návratu chvíle.“ (Reynek, 1995, s. 489.)

Krajina se z tohoto pohledu jeví jako kniha, v níž lze číst znamení o příchodu smrti a jiného světa. Na rozdíl od předchozích sbírek (mimo specifickou *Pietu*) není „jiný“ prostor vnímán pouze prostřednictvím hranice s tímto světem. Zatímco v *Setbě samot* (a o něco méně v *Podzimních motýlech*) byl prostor uvnitř hranice vyprázdněný a hlavními nositeli významu byly hranice sama (obzor, nebe) a tušený prostor za ní (jas, světlo, červánky), nyní je „jiný“ prostor tušen (spíše než viděn) za veškerou všednodenní realitou. Jako by skutečnost byla jen tenkou slupkou, ukrývající plod, jehož podobu ani chut' dosud neznáme a ani poznat nemůžeme, dokud onu slupku neprotrhneme. Porušit slupku a uvidět plod je možné až ve smrti, za života nám je dána pouze jistota, že pod slupkou se „cosi“ ukrývá. Realitě je přisouzeno **dvojdímoví**: pod slupkou „vlastního“, známého světa je tušeno cosi „cizího“, „jiný“ svět.

Přípodobnění krajiny ke knize, v níž lze číst zvěsti o „jiném“ prostoru, je velmi výstižné: při aktu čtení se nesoustředíme na písmo jako takové (na jeho tvar, velikost, barvu), ale na význam, jenž se ukrývá „za“ písmem a který písmu musíme dodat my

sami: „Obracet listy sladko je / v probdělých noci žaltáři, / iniciálu pokoje / v něm hledat, až ze tmy zazáří.“ (Reynek, 1995, s. 443.) Ani u krajiny se básnický subjekt nesoustředí na její vnější podobu, na její profánní tvář, ale na smysl, jenž je v ní ukryt, a dodává tedy krajině charakter posvátnosti. Nenalezneme zde jediný krajinný prvek, jenž by v ní existoval jen tak, jako prostá skutečnost bez skrytého smyslu. Sakralita je přítomna všude, na všem ulpívá její dotek. Eliadovský průlom sakrálna do profánní je totální, vše zahrnující. Vždyť i sám básnický mluvčí dosvědčuje, že: „Smrtným očím těžko rozeznati, / co zemí jest, a co již není.“ (Reynek, 1995, s. 446)

Toto stírání mezi profánní tváří krajiny a sakralitou do ní vstupující se projevuje, stejně jako v předchozí tvorbě, zvláštní **zastřeností skutečnosti**, rozostřením pevných kontur, mnohoznačností: „Je ticho na dvoře, sníh je na zápraží, / je luna v oblaku, jsou hvězdy zastřené.“ (Reynek, 1995, s. 449); „Poslední listí v stromu vrcholu / v úsvitu vábí ohně plápoem, / jsou to tři hvězdy, nebo luny lem, / pták na větvi, s snách kohout na věži“ (Reynek, 1995, s. 444).

Prostorová organizace krajiny otvírající se sakralitě je **uzavřeně – vertikální**: prostor jako by se rozpínal do výšky: i v právě citovaných úryvcích je patrné směřování vzhůru, jako by nás básník nutil při četbě jeho veršů bezděčně zaklonit hlavu: z prostoru dvora se obracíme k luně a hvězdám; posledním listím v koruně stromu prosvítají měsíc a hvězdy. Zároveň však uchovává uzavřenost vůči vnějšímu světu: prostor dvora a jeho součásti (chlév, stáj, hnojiště) a jeho hranice (vrata, práh u domu, zahrada, záhumenní) jsou zde vůbec nejčastějším motivem: „**Chlév** jitřní, tma je odlesky zkvetlá“ (Reynek, 1995, s. 446); „Kohout na **smetišti**“ (Reynek, 1995, s. 447); „**Zavřena jsou** dvoje **vrata**, / k východu i k západu“ (Reynek, 1995, s. 450); „Slétli se vrabci do chvojí / a chrastí **na dvoře**“ (Reynek, 1995, s. 458); „**Za** temnými **vraty**, / **za humny** stojící / schoulen je u chaty / stoh s bílou čepicí“ (Reynek, 1995, s. 460); „**Dvůr** temný v pokoře / dýchat se bojí. / Bílo je na dvoře. / Stopy jsou k **hnoji**.“ (Reynek, 1995, s. 468; všechna zvýraznění provedena námi.)

Základní mechanismy uvádějící transcendenci do krajiny jsou podobné jako v předchozích sbírkách: samota; světlo a posvátný čas liturgie:

1) **Samota** a s ní spojené ztišení jsou nejstálější konstantou prostoru Reynkovy poezie. V samotě a tichu lze nejsnáze zachytit pulzování oné „druhé“ skutečnosti pod tenkou slupkou každodennosti. Blízkost „jiného“ se projevuje tematizací nepřítomnosti či spíše nemožnosti zachytit ono „jiné“ prostřednictvím zraku: v motivu **zvuku** vydávaného někým/něčím neviditelným, či **prchavé vůně**, nebo v motivu **mizející**

stopy. Vrátime-li se k našemu přirovnání pozemského světa ke slupce, která zakrývá svět „druhý“, ozřejmí se důvodné využití sluchu a čichu na úkor zraku. Plod také nelze pod skořápkou spatřit, můžeme ale zaslechnout, jak se uvnitř pohybuje, a ucítit jeho vůni.

Snad nejlépe vystihuje onen skrytý zvuk odkazující k skrytému tajemství „jiného“ světa (zvuk navíc ještě jen potenciální, očekávaný, tušený) následující úryvek: „Vajíčko v kukani, / úběl, zlato stinné. / Života rozhraní: / zatiká? zahyne?“ (Reynek, 1995, s. 467) Tušení „jiného“ ukrytého ve zvucích a vůních každodenní reality je prchavé, nejasné, nesnadno zachytitelné a jen v samotě a kontemplaci je můžeme vnímat: „Kdo přechází po zápraží, / **čí kroky** šeptají v duši, / **čí blízkost samota** tuší, / kdo vchází, koho se táží?“ (Reynek, 1995, s. 490); „Kdo **vloudil se?** Zavřeno mám. / Jsem doma **sám**.“ (Reynek, 1995, s. 491); „Stezka je odtud, kouzlo ji halí, / najdem ji, ztracenou, po **vůni** / **listů**, jež opadaly / v mrazivém výsluní?“ (Reynek, 1995, s. 445); „Východu blízký nach. / Tmou bloudí **vůně sena**. / Čí stíny na stěnách, / kým znamenáná stěna?“ (Reynek, 1995, s. 479); „Kdoule rzivé / na ubruse, / **vůní dive**, / vlasy rusé!“ (Reynek, 1995, s. 483; všechna zvýraznění provedena námi.) Závany vůní, zvuky něčích kroků sdělují tajemné poselství o světě „za“ realitou. Povšimněme si, jak se lyrický mluvčí neustále ptá sám sebe, odkud či od koho tyto vůně a zvuky pocházejí. Odpověď můžeme jen tušit, ale právě pro nepoznatelnost a mystérium „jiného“ prostoru ji nelze vyslovit. Musí zůstat jen u tušení, poznání a tedy i uchopení slovy není možné a ani žádoucí.

S motivem kroků souvisí i obraz mizející stopy. **Stopa** nám jasně říká: někdo tu byl, ale nevíme, kdo; neboli: „jiný“ prostor zcela jistě existuje, není nám ale dáno jej spatřit, můžeme jej v tomto světě vnímat zprostředkovaně, právě skrze stopy. Stopa obtisklá do sněhu či bláta velmi brzy zmizí, přítomnost toho, kdo ji zanechal, se pak zdá ještě více snová a nejasná: „Jediná stopa dítěte / jak větev povadlá / vtiskla se v běli zakleté, / v tání se propadla“ (Reynek, 1995, s. 458); „Na prvním sněhu / otiskly stopy / poslední husy“ (Reynek, 1995, s. 461); „Pápěrky padají / jemně, tak jemně. / Po nebes okraji / stopy jsou ke mně.“ (Reynek, 1995, s. 468); „Kraj stop a kolejí, / jež zůstat nechťejí, // stop, v které voda kane, / v osudy pošlapané.“ (Reynek, 1995, s. 174); „Čí stopy doutnající v tmách, / poznamenal plamene nach – / jen pustý práh?“ (Reynek, 1995, s. 491.) Motiv stopy tedy opět zosobňuje onu blízkost, ale současně i záhadnost „jiného“ prostoru.

2) Dalším ustáleným motivem souvisejícím s tušením „jiného“ prostoru je **motiv světla**. Jako i v předchozích sbírkách je použit motiv červánků, ať už ranních nebo

večerních, evokující ukřižování Krista, a tedy i „jiný“ prostor. Objevuje se v podobě oné „červené skvrny“, jak ji známe již od *Podzimních motýlů*: „Poslední listí v stromu vrcholu / v úsvitu vábí ohně plápoem.“ (Reynek, 1995, s. 444); „Kohout na smetišti / nachový zobe. (...) Nová a zas nová / bolest beze slova, / koruna trnová / snad Syna člověkova.“ (Reynek, 1995, s. 447.) I zde, podobně jako u obrazu Joba, je zajímavá korespondence mezi obrazem v textu a ve výtvarné podobě – i u Reynkových grafik se objevuje obraz „červené skvrny“ na tmavém pozadí. Hlubší analýza však přesahuje rámec této práce.

Kromě toho se světlo neprojevuje jen v obraze červánků, ale obecně jako paprsek či „světlá skvrna“ na tmavém pozadí. Souvislost mezi jasnem a „jiným“ světem je více než patrná: „**třpyty** ve spadalém listí / jsou **slova písňe**. Z tmy naší / dá se již některé čísti.“ (Reynek, 1995, s. 445); „Kříží se větve a světla a stíny / v okna a klenby, oblouky lomí, / z bran **svítí kaliny a jeřabiny**. / Chystají **betlém** ptáci a stromy.“ (Reynek, 1995, s. 453); „Temní a rziví, plaví a bílí, / **záříte** jako oblaka, / (...) Jha velebností, **posvátní volí**, / v krajině holé, šerem rozmyté“ (Reynek, 1995, s. 455, všechna zvýraznění provedena námi).

V souvislosti s jasnem vyniká další tradiční motiv: obraz **zimy, sněhu**. I ten je konstantní a nemění se ani konotace, jež sebou nese. Slovy Bohuslava Reynka: „Sníh je jedním z velkých darů země. Ba, je to látka, která je zřejmě bližší podstatě andělské než přirozenosti lidské“⁴⁶ Sníh a jeho bělost opět evokují posvátno: „stoh s bílou čepicí / jak Bůh Otec zlatý / ve svaté Trojici.“ (Reynek, 1995, s. 460); „Kyne mi závěj za branou, / vábí – a věčnost nejvíce.“ (Reynek, 1995, s. 462); „Sníh. Roucho naděje / pro mdlé a chudé.“ (Reynek, 1995, s. 468.) S příchodem zimy s sněhové pokrývky se krajina pročišťuje, ztišuje, otevírá se posvátnu: „**Zima** jde, **záhadná vrátná** (...) / „**vážná** se vylila **záře** / na vozy, na trakaře / a **na žaly**. // **Zima jde do Betléma**“ (Reynek, 1995, s. 485; zvýrazněno námi). Citované verše ukazují řetězec zima – jas – „jiný“ prostor (zima „vrátná“, zima jdoucí do „Betléma“) – naděje („záře vylitá na žaly“).

3) Poslední z mechanismů, jež do krajiny vnášejí posvátno a o nichž byla řeč v úvodu této kapitoly, je **liturgický čas**. I sepětí s liturgií je v Reynkově tvorbě přítomno téměř neustále. Zde, v souvislosti s již zmiňovanými motivy jasu, sněhu a zimy, je vyzdvihováno právě období, kdy v krajině tyto podmínky panují: tedy **Advent a**

⁴⁶ *Kdo chodí tmami*. Reynek Daniel - Reynek, Jiří - Rozhovor Jiřího Palána. Praha: Torst, 2004, s. 84.

Vánoce. Posvátnost zimní krajiny nemá tedy původ jen v jasu a čistotě sněhu, oné

„andělské látky“, ale je dána i tím, že se v ní odehrává křesťanský svátek oslavující narození Ježíše, a tedy svátek plný naděje a radosti. Oba důvody, proč je krajina pod sněhem vnímána odlišně od krajiny běžné, se setkávají v básni „První sníh“: „Pán znovu zemi rozsvěcí, / jiné a větší jsou věci. (...) / Je svátek za obzorem, / na vozech bílé jsou stuhy. / Ráj ztracen – bude ráj druhý, / blíží se návratu chvíle.“ (Reynek, 1995, s. 489.) Sníh „rozsvěcí“ každodenní skutečnost, poodhaluje její „jinou“ tvář, spolu s Vánoci vyvolává tušení blízkosti návratu „jiného“ prostoru (ráje). Podobně je tomu i ve verších „Adventu posvátná krajina / barvu má chleba a vína, / trpěti přestává, těšit se začíná.“ Motivický řetězec je kompletní: jas, světlo – sníh – liturgický čas (Advent, Vánoce) – posvátno, „jiný“ prostor – naděje.

VI. Pozdní tvorba: Mráz v okně a Odlet vlaštovek

Do této kapitoly zařazujeme dvě sbírky zdánlivě si vzdálené. *Mráz v okně* a Reynkovu vůbec poslední sbírku *Odlet vlaštovek* rozděluje časová proluka téměř dvaceti let. Přesto mají obě mnoho společného, tak mnoho, jako by onen časový lapsus ani neexistoval. Vývojově přitom navazují na období předchozí, některé motivy se už dávno před vznikem těchto sbírek staly trvalou součástí Reynkovy poetiky a vytvořily konstanty, jež jeho tvorbu z vnějšího pohledu činí celistvou a kontinuální. Můžeme říci, že během třicátých a čtyřicátých let Reynek našel svůj osobitý výraz, a veškeré proměny tohoto výrazu již probíhají na uceleném základě – směrem k stále výraznější oproštěnosti formální i obsahové, vstřícnaléhavým útržkovitým sdělením, v nichž má největší váhu to, co zůstalo nevysloveno.

Společných rysů nalezneme hned několik. Prvním z nich je (zdánlivě paradoxně) doba vzniku, která nenápadně, skryta v pozadí, ovlivňuje básníkovu vizi světa. V obou případech se jedná o velmi temná údobí našich dějin: *Mráz v okně* vznikl v tíživém období první poloviny padesátých let, *Odlet vlaštovek* za neméně temného období normalizace. Nebývá zvykem, aby vnější historická situace de Reynkových veršů přímo pronikla, zde se to však stalo několikrát. Znechucení vnější realitou vedlo dokonce tak daleko, že si Reynek ojediněle vypůjčil i její slovník – monstrózní skutečnost ho natolik zasáhla, že ovlivnila na několika místech i samotný básnický jazyk, objevila se slova, která odkazovala k soudobým událostem: Pius, Bikini; i slova znějící moderně – modernost byla přitom jevem v Reynkově archaizujícím jazyku zcela cizím (archaizující jazyk mu byl dokonce v překladech vytýkán). Slova jako narkóza či pojištění jsou v jiných sbírkách nemyslitelná, ať je vztah k vnějšímu světu jakkoli negativní.

Společné je oběma sbírkám i veskrze negativní vnímání vnějšku, naprosté odvrácení od světa (rozuměj světa lidí). Koresponduje s životní situací autora – je známo, že se v padesátých letech uzavřel do samoty petrkovského domu a téměř patnáct let neopustil jeho zdi. Obzvlášť v první sbírce jsou uzavřenost před světem a ponoření se do samoty velmi patrné (později budeme v této souvislosti hovořit zejména o motivu okna, jenž toto uzavření a odmítání prostoru velmi dobře postihuje). V *Odletu vlaštovek* tato až křečovitá obžaloba vnějšího zkaženého světa chybí, ani prostor již není tolik uzavřen, objevují se interiéry, stejně jako obrazy náležející otevřené krajině (koneckonců i autor sám překonal dlouhou krizi a opustil své dobrovolné vězení). Na místo slova uzavřenost tuto sbírku charakterizuje termín sevřenost: obrazy jsou nebývalé hutné,

stručné a ostře řezané. Vytvářejí jakési střepiny, výrazné detaily jakoby trčící z krajiny, již samotné se jakýkoli popis vyhýbá, a ona tedy zůstává skryta v temnotách či mlze.

VI. 1. Mráz v okně: „Adhaesit in terra venter noster.“

Název sbírky vystihuje dvěma slovy celé pojetí krajiny v ní: pohled do okna, tedy mimo místnost, ale nikoli pohled z okna ven – tomu brání právě ona námraza. Zamlžené či zamrzlé okno představuje jakýsi **meziprostor**, nepatřící k místnosti, ani k prostoru mimo ni. **Okno** je symbolem úniku ze světa, základní „pozorovatelnou“ umožňující básnickému subjektu zůstat mimo svět. V obrazcích vykreslených mrazem lze spatřit či spíše tušit odlesky „jiného“ prostoru, přinášejí naději, že za vši makabrizmou tohoto světa je skryto ono „coś“, co mu dává smysl. Dokládají to úryvky básně, jež dala sbírce název:

Záclony tajemné

na okna **mráz** nám věsí,

(...)

od sluncí, zastřených bázni,

pokoje píseň zazní,

z dávna a nesměle

ozvou se **andělé**.

(...)

Šeptají o **Betlému**,

(...)

Skleněné **kouzelnice**,

tabulky v okně stříbřité,

co skrýváte, co vidíte?

Přelude zakletý do stěny,

oáza s vratkými kořeny

vykvetlá na útěchu

jen z vláhý našich vzdechů,

když ve snu dýcháme

(sen vždycky nezlame)

neb, bdíce u kamen,

hledíme na plamen,

hladíme nad plameny

strom smrti rozvětvený.

Zamžené okno je klíčem k „jinému“ prostoru; je „kouzelnicí“, jež je schopná vyvolat kouzlo posvátného (obrazy andělů, Betléma) a utěšit. Zároveň se zdůrazňuje křehkost a pomíjivost okamžiku, v němž se nám pohled „za“ náš svět nabízí: ledové kresby vzniklé z prchavého lidského dechu jsou stejně tak pomíjivé jako on, podobně jako jazyky plamenů v kamnech, v nichž básnický subjekt spatřuje obraz smrti.

Jako v předchozích sbírkách platí, že obraz „jiného“ prostoru je spojen s motivem **světla**, jasu, paprsku, „červené“ skvrny: „světélko jako stezka k ráji“ (Reynek, 1995, s. 529). „Původce“ či „nositel“ světla přitom není tolik vyhraněný jako dříve – nejsou to jen nebeská tělesa a červánky, ale v podstatě cokoli, co básníka zaujme, co vysvítá na pozadí temného světa v útěsném detailu: „Rzivé, bílé, černé kotě, / světélka tři na samotě, / skrytá okna v bídy pláni / do setmění do svítání“ (Reynek, 1995, s. 513) – povšimněme si spojení motivu světlého bodu (kot’at) a motivu okna jako klíče ke skutečnosti („okna do setmění do svítání“). Světlo tedy představuje únik z temnoty vnějšího světa, naději na záchranu. Vzhledem k tomu, že básnickovým světem je nyní uzavřený prostor světnice, zdrojem světla se stává především **oheň v kamnech** nebo stíny jím vykreslené na zdech: „V kamnech svítí: Očistec, / zachráněných duší klec“ (Reynek, 1995, s. 515); „Noc doma. Bez hvězd, bez měsíce, / a přece ještě zářívá. / S plamenem v kamnech místo svíce / co se nás náhle ohřívá!“ (Reynek, 1995, s. 527.)

Velmi důležitý je přitom **charakter světla** – není to jasná záře, která přináší jistotu, ale spíše nesmělé světélko v temnotách, prchavé, nejasně rozeznatelné. Příchod světla („jiného“ prostoru) není - ve všeobecně panující tmě - nic samozřejmého, často je doplňují ve výpovědích slova jako „snad“ a mnoho otazníků: „Kdy žhavá haluz ujme se, // ta, kterou oheň na zdi zmítá / - hraje si popel se světly -, / čekání větev věkovitá, / z níž ptáci odlétli?“ (Reynek, 1995, s. 528); „Neboj se bídy blázne, / **snad** hvězda ti uvázne / v pavuči ptačího letu“ (Reynek, 1995, s. 517; zvýrazněno námi). Spíše než o pokojné naději na spasení můžeme hovořit o hladovém očekávání Posledního soudu, který by znamenal jednou pro vždy konec tohoto temného světa: „**Hlad** si hledá cestu / k modlitbě neznámé. / Ženich, nevěstu / a **světlo čekáme** // a slovo, a Amen.“ (Reynek, 1995, s. 521); „Z opuštěnosti, ze zimy / Ruth tichá, **luna, září mi**, / hladí ji prsty **žhavými** / Booz, mrak tmavý. // Blažená vůně kávy. // Zed’ strážnou a věž staví. / Blíž k **smrti** jsme. Dál od únavy. **Čekáme**, přibítí, nedočkáví.“ (Reynek, 1995, s. 530; všechna zvýraznění provedena námi.)

Očekávání se zesiluje v době, která obecně více přeje naději – o nedělích a v době velkých křesťanských svátků: před Velikonocemi a v období Adventu. Opět tedy nabývá na důležitosti **liturgický čas** a s tím související **zpřítomňování biblických událostí**, které člověka vyvazují z profánního času každodennosti:

(...) Kámen a Pietà,
soumrak, v něm zakletá
brána ráje:
brána a tmy stěna,
Zsinalým ztížená
Matčina kolena.

Sobota nastává,
kříž se už poráží.
Zvážen je Nevinný.
Složena je hlava
na prsy Matčiny,
milosti závaží.

Z trnů lehly stíny
po srdci, po paži.

Sobota blízko je,
Pietà.
Tvrď práh pokoje
od světa.

(Reynek, 1995, s. 511.)

V ukázce je patrné, jak se biblický obraz Marie s Ukřižovaným zpřítomňuje v stále se opakujícím liturgickém čase (sobotě). Zároveň je z veršů cítit ona nesamozřejmost spasení: „brána ráje“ je „**zakleta** do soumraku“; „práh pokoje od světa“ je „tvrď“.

Mnohem více jsou **biblické události** využívány k zpodobnění záporné stránky zdejšího světa, té beznadějně, budící jen znechucení a únavu. Jedná se zejména o události evokující zkaženost tohoto světa a jeho blížící se konec: vyvraždění nevinátek:

Tehdy Herodes uzřev, že by oklamán byl od mudrců, rozhněval se náramně a poslav, zmordoval všechny dítky, kteréž byly v Betlémě i ve všech končinách jeho (...). Tehdy naplněno jest to povědění Jeremiáše, proroka, řkoucího: Hlas v Ráma slyšán jest, naříkání a pláč a kvílení mnohé; Ráchel plačící synů svých a nedala se potěšiti, proto že jich není. (Matouš, II, 16 – 18.)

V Reynkově tvorbě se zpřítomňování biblických událostí děje podle stále stejného klíče: zasazuje je do petrkovské krajiny pomocí domácích, „nebiblických“ reálií (sníh, pole apod.) a spojuje je, jak již bylo řečeno, s liturgickým časem křesťanských svátků. Velmi umně je vše spojeno v básni s příznačným názvem „Mučení mlád'átek“:

Co stop je na sněhu,
je jako bičovaný,
od břehu do břehu
jsou lány samé rány.

Sníh, krev a holé hrudy,
i kamení krev pije,
jak prázdný kraj, jak rudý,
plátno Arimatie.

Smrt v Rámě z trní zimy
trhají andělé.
Co s ní, co s nalitymi
prsy Ráchele?
(Reynek, 1995, s. 523.)

Zasněžená krajina plná stop a krve (zřejmě po zimním honu) evokuje rány Ukřižovaného a biblickou událost spojenou s jeho smrtí (Josef z Arimatie si vyžádal Kristovo tělo a nechal je pohřbít). V závěru je přivolán obraz z dob Kristova narození, ovšem nikoli útěšná scéna s jesličkami, ale povraždění dětí Herodem – prázdná zimní krajina se proměňuje v biblické dějiště vražd - Rámu. Zima je obdobím, v němž si křesťané připomínají obě události. Je nasnadě důvod, proč Reynek potrhл událost druhou, tragickou: představuje bezútěšnou tvář pozemského života, plného zla a zkázy. Naděje, o níž víme, že stále přetrvává (Ježíš se přece zachránil), jako by tváří tvář děsivé skutečnosti ustoupila do pozadí. Tato biblická událost, spolu s mnoha dalšími, podobně tragickými, se ve spojení se zkažeností pozemského světa objevuje mnohokrát: „Pro

syny naříká / Ráchel, Ráma. / Země je veliká / Hakeldama // Zhasla nevinátka, / mře Nevinný. / Kvetě jinovatka, zrají stíny. // Vydal stříbro Jidáš / a útroby. // Země, už jen vydáš / bílé hroby? “ (Reynek, 1995, s. 501.) Vrací naléhavá potřeba upozornit na neutěšený stav světa známá z expresionistického období (viz expresivita veršů „Stočili se hadi, / z kopřiv krysy piští, / nehoří, jen čadí / výkal na smetišti“ (Reynek, 1995, s. 521).

Jeden biblický obraz smrti a zkázy je vršen na druhý a jen jako by mimochodem je do nich vklíněn motiv „nebiblické“ realie, jenž celou báseň vyvazuje z pouhé ilustrace Bible a činí ji velmi naléhavou: vyvraždění nevinátek, Kristova smrt, Jidášova sebevražda a mezi nimi jinovatka a stíny, které jako by našeptávaly, že všechny tyto okamžiky nejsou mrtvou historií, ale jejich sdělení jsou stále aktuální.

Objevuje se také krajina zachycená v návratu do každodennosti, do **profánního času** mimo posvátný čas liturgie: „Hle, kostra z jeslí, / už není slámy, / ven jesle vynesli, / kříž sám je s námi. // Zbyla jen holá / se hřeby břevna, / bez osla, vola, / kříž, bída zjevná.“ (Reynek, 1995, s. 505.); „Nic nekvete, / déšť dá jen bláto. / Dni zakleté / v *dáno* a *vzato*.“ (Reynek, 1995, s. 497; báseň s výmluvným názvem „A. D. etc.“ – kteréhosi roku, není důležité kdy); „Den všední opět se k nám dere, / svět s kostlivci a strašidly.“ (Reynek, 1995, s. 528.)

Krajina v proudu každodennosti je zobrazována velmi negativně, vyniká zejména **motiv temnoty**: „Máj neslunný / a červen černý. / Noc bez luny, / poušť bez cisterny.“ (Reynek, 1995, s. 497); „Dřevo, sklo, šed' koster sirá, / lotrů přelámané hnáty.“ (Reynek, 1995, s. 498); „Tmu na tmu snášejí / a zimu na zimu. / kdo zabil naději? / Kdo zradou splácí mu?“ (Reynek, 1995, s. 499.)

Celkově tento temný obraz skutečnosti převažuje nad nadějí, kterou již ve světě skoro není možné nalézt. Profánní čas přebíjí čas sakrální: místo svátků básnický subjekt prožívá jen řadu jednotvárných všedních dní. Odlesky „jiného“ světa – světlo spatřené v zamlženém okně či v záblescích ohně - se ztrácejí ve všeobecné zkáze a temnotě světa promořeného hříchem.

V *Mrazu v okně* se Bohuslav Reynek částečně vrací do svého expresionistického období (v naléhavých obrazech podávajících svědectví o stavu světa), ovšem úspornější a prostší formou. Důvod je zřejmý – stejně jako ve dvacátých letech v básníkovi rezonoval dozvuk tragické zkušenosti první světové války, nyní přijala roli hybatele v pozadí temná padesátá léta. Vyznění celé sbírky snad nejlépe vystihují závěrečné verše básně „Masopust“: „Dnes popel, mha včera, / plouží se příšera / k tanci koster. // Adhaesit in terra / venter noster.“ (Reynek, 1995, s. 524). Poslední dva latinské verše

pocházejí z žalmu: „Povstaň, proč dřímáš, Hospodine? Povstaň a nezavrhuj nás navždy. Proč odvracíš tvář svou, zapomínáš na soužení naše? **Přilnulo k zemi tělo naše;** povstaň, Hospodine, pomoz nám a vysvobod' nás.“ (Kniha žalmů, 43, 23 – 26.)

IV. 2. Odlet vlaštovek: „Srdce doufá. Duše neví.“

Žalm citovaný na předchozí stránce vystihuje i základní existenciální situaci básnického subjektu této sbírky. Byl vržen do světa jako bytost hříšná a pomíjivá a ve všeobecně panující temnotě mu zbývá jen zlomek naděje, že se tato bezvýchodná situace promění, protože „Bůh odvrátil tvář svou a zapomněl na soužení naše“. O upozadění naděje jsme mluvili už v souvislosti s předchozí sbírkou, ale zde se **obtížnost hledání naděje** či **její absence** stávají ústředními tématy. Je třeba zdůraznit, že ačkoli je situace lyrického subjektu ve světě nepříznivá, není tato sbírka (oproti tvorbě předchozí, zejména expresionistické) žádným prorockým apelem upozorňujícím na zkaženost světa. Naopak, lyrický mluvčí tu stojí zcela mimo svět, v téměř absolutní samotě, opuštěn lidmi i Bohem. Jeho výpověď není obžalobou (ani světa ani Boha), nýbrž zprávou o stavu věcí, prostým konstatováním situace. V naprosté samotě kontemplanuje skutečnost a hledá v ní zprávy o naději – stopy šifer transcendence. Nalézá je v drobných **detailech** skutečnosti, které nějakým způsobem přivolaly jeho pozornost a v nichž shledává osobní poselství o „jiném“ prostoru či stopu jeho někdejší přítomnosti.

Vnější skutečnost je vnímána ve **dvou polohách**, které nejlépe vystihují verše: „Duše neví. Srdce věří. (...) / Srdce doufá. Duše neví.“ (Reynek, 1995, s. 551.)

1) Z pohledu „**duše**“, tedy racia, je situace člověka bezvýchodná: člověk je uvržen do naprostého osamění, jakýkoli pokus o přiblížení se, ať už jiným lidem či Bohu, ztroskotává: „Těšíme se na sobotu, / na zahradu, na setkání. / Ale tolik hustých plotů, / tolik závor v bráně brání / prstům, zkrvácené dlani.“ (...) // Vrátime se. Sami. Domů.“ (Reynek, 1995, s. 557); „Dávna tma. Vzlyk přítomnosti. / Kde jsou žebře, zdíva stráže? // Kde je zeď? Snad není tu. / Cesty pletou osidla / ze zklamání závitů. / Kde je ruka? Vystydla.“ (Reynek, 1995, s. 570). Každá milá chvíle, každý okamžik naděje se zde jeví jako pomíjivý a upomíná na naši vlastní smrtelnost. Příkladem může být obraz mouchy ze stejnojmenné básně: „Okřídlená září na zdi. / Stíny listů bleskem brázdí. (...) // Hoří, v blesku zakvílí. / Jsme tu. Nejsme? Na chvíli. // Plachá duše oblaku / hyne hřebem zobáku. // Duha mizí. Hvězda letí. / Hasne. Strach je ve voleti.“ (Reynek, 1995, s. 541). (Všimněme si, jak je veškerý význam zkoncentrován do střídmostního obrazu letící

mouchy sezobnuté ptákem; o roztržité skutečnosti do drobných detailů viz dále.)

Krásu a útěchu nahrazuje **hlad**, tedy pocit nenasycení, a také **úzkost**: „Ve mracích obrazy, / tmy dveře. / Hlad máme. Odchází. / Strach vchází. Bez ave.“ (Reynek, 1995, s. 543). Duše člověka neustále touží a pátrá po známkách posvátna, „jiného“ prostoru – nachází však jen prázdnotu, její hlad po posvátnu není nasycen. Velmi expresivní je na příklad obraz básně „Půst“: „Hlad máme, máte. / Hlad duše živé. / Půst. Tele zlaté. / Ozvi se, dive! // Pes žíve.“ (Reynek, 1995, s. 545) – místo divu, projevu posvátna, skutečnost člověku nabízí jen lhostejné zívnutí psa.

Často se toto nenasycení objevuje explicitně zmíněno jako **nesplněný slib**, viděný v obrazech oněch střípků skutečnosti; krásy, jež hned mizí, cosi slibuje a nedává to: „Krůpěj deště na kaluži / kreslí živou, bílou růži. // Bílá z černých mraků slétla / hvězda slibu, vážka světla. // Ale ve vln křídlech hasne / roztrhané srdce jasné.“ (Reynek, 1995, s. 540); „Okna ulic temná ve dne. (...) / Vyplouvají z dlaždic šera / -je to zítra nebo včera?- / leklé ryby nadějí. / Dary světla vracejí. (...) // Co je světlo a co není? / Mrtvých šupin opály / slíbily a nedaly. // Okna do tmy otevřená. / Bída šeptá. Nemá jména.“ (Reynek, 1995, s. 549.) Ptáme-li se po tom, co vlastně bylo básnickému mluvčí slíbeno a odepřeno, musíme vnímat celý kontext sbírky. Napoví nám závěr básně „Okna v ulicích“: „**Sliby** skel a žal zakletý / do zmírání cigarety, / jiskry šedivého vína. / Jedna chytne, vedle jiná / hladem prstů pohasíná. // Někde jedna. Někde více. // Prsů **smrti** bradavice.“ (Reynek, 1995, s. 550, zdůrazněno námi.) Obraz světélkující cigarety v okně svou pomíjivostí spojuje motiv slibu se smrtí. Nabízí se vysvětlení, že to, co bylo slíbeno, je přechod do „jiného prostoru“ za smrtí.

Vnímá-li lyrický mluvčí **smrt** prizmatem duše, tedy rozumově, nutně se do ní promítne obraz bezútěšného pozemského života, plného hladu, čekání a zmařených očekávání (slibů). Smrt takto pojatá není útěšná, protože v tomto světě lze jen těžko uvěřit, že „za“ smrtí existuje „jiný“ svět, svět harmonický, a že „návrat“ do něj je možný. Smrt je vnímána jako něco hrozivého, záhadného: „Smrt si bílý nůž ohřívá, / srpek luny o tmu brousí“ (Reynek, 1995, s. 539); „Smrt se směje. Neusmívá.“ (Reynek, 1995, s. 544); „Úzkost smrti. Ještě živá / Návratu se nedovzlyká.“ (Reynek, 1995, s. 568.) Rozum tedy váhá, naději ve světě nelze racionálně odhalit – „duše neví.“

Takový pohled na smrt (znovu zdůrazňujeme, že existuje i jeho protipól – vnímání pomocí srdce, vírou, intuicí) ovlivňuje i **pojetí času** – lidský život je pojmán ve své konečnosti, i čas je tedy chápán jako konečný, tedy **lineární**: „Hodiny. Dnů tvář povadlá. / Pih vteřin zrcadla.“ (Reynek, 1995, s. 576.) Den ani noc nenabízí útěchu: „Je

nocí strach. je bázeň dne.“ (Reynek, 1995, s. 577.)

Co se týče prostoru, bylo již řečeno v úvodu této kapitoly, že celistvý obraz krajiny se rozpadá, vypovídací hodnotu mají jednotlivé **krajinné detaily**, střepy reality, lhostejno zda vnitřní (rozuměj: patřící k uzavřenému prostoru domu) či vnější (rozuměj: otevřené krajiny). Opozice otevřený/uzavřený zde totiž ztrácí smysl, situace člověka v tomto světě je **uzavřeností** sama o sobě, ať je člověk uvnitř domu či venku v krajině – vždy je „uvězněn“ v tomto světě, ze kterého není jiného úniku než smrti. Tyto krajinné detaily jako by „visely“ v prázdnotě – básnický subjekt upíná svou pozornost pouze na ně, jediná věc či drobný děj je nositelem veškerého významu, vše okolo jako by ani neexistovalo – v básních je skutečnost „odsekávána“ v holých větách bez přívlastků, v neslovesných výpovědích nebo v neuvozených přímých větách, v nichž je shromážděno maximum významu: „Pavouk černý. Kotě šedé. / Pavouk pátrá. Kotě přede. (...) Pavučina, hnízdo tenat. / Chytnu tě tam. Nechtěj stenat.“ (Reynek, 1995, s. 551.)

Ve světle negativních aspektů skutečnosti se básnický subjekt zaměřuje na ty detaily, jež vypovídají o absenci naděje. Nepřítomnost naděje je traktována nejen jako již zmiňované nesplněné sliby pomíjivé záblesky krásy, ale také jako něco, co na tomto světě bylo přítomno, ale již to vymizelo. Oproti předchozím tvůrčím obdobím jde o patrný posun od naděje promítané do budoucnosti (příchod „jiného“ prostoru spatřovaný v červácích) k naději, která se objevila v minulosti a zase ze světa zmizela. Taková vize je jistě temná: naděje existovala, ale její opětovný návrat je sporný.

Princip „minulé naděje“ je vtělen do obrazů jakýchsi „mini událostí“ – dějů, které proběhly na mikroskopické úrovni a jež nemají naprosto nic společného s „velkými“ dějinami „vnějšího“ světa.

Na motivické rovině se tyto minulé naděje vtělují do obrazů **stop**: stop zanechaných někým či něčím, stop po nějakém ději:

Byl tu pták a byla křídla,
zázrak písňe ze zášeří.
Větev na ohnivém keři
v mlze smrti na trn stydla.
V opadálém listí zbývá
z obou křídel kůstka křivá,
lebka, živá veš, hrst peří.

Popel. V šedi jiskra živá,

žhavá jizva po naději,
ústa, jež se ještě chvějí,
krvavá, už nesmělá.

Krev na prstech anděla,
na dveřích tmy, na veřeji.

Popel na čela.
(Reynek, 1995, s. 542)

V citované básni „Peří“ je tematizována nepřítomnost ptáka, „písně ze zášeří“ – tedy posla „jiného“ prostoru. Stopy po jeho přítomnosti jsou „žhavou jizvou po naději“, která tu byla, ale její žár vychladl v „mlze smrti“. Naděje, ztělesněná (v Reynkově tvorbě již tradičně) červenou barvou evokující Kristovu krev a akt ukřižování, je promítaná do minulosti, stejně, jako je minulostí sama biblická událost Kristovy smrti. Víra v nový příchod Krista je ovšem ve světle odcizení zkaženému světu a neuchopitelnosti vlastní smrti nalézána mnohem hůř.

2) Většina těchto „mini dějů“, malých střípků skutečnosti, však jakousi nesmělou naději přináší. Nelze ji ovšem zachytit rozumově (duší), ale srdcem („srdce doufá, věří“, jak se praví ve zmíněné básni). Srdce symbolizuje víru, intuici, a právě v této rovině je možné spatřit v realitě pozemského života jakousi naději, že po smrti přece jen přijde přechod do „jiného prostoru“, a tedy vysvobození: „Prst bílý píše na střechy / váhavé zvěsti o ráji.“ (Reynek, 1995, s. 554.)

V duchu tradičního křesťanského pojetí pozemského světa jako vězení se naděje promítá do otvorů, jimiž lze z vězení uniknout. Do popředí se dostávají dva motivy: **zed'** „popsaná“ poselstvím o prostoru, jenž se nachází za ní (objevuje se explicitně v osmi básních, tedy zhruba ve čtvrtině básní z celkové počtu, viz s. 537, 539, 541, 547, 557, 570, 573, 579); a dále hledání **klíče**, jenž může uzavřenost „odemknout“, prolomit (objevuje se v sedmi básních, viz s. 535, 548, 563, 564, 567, 571, 577). Oba dva motivy se setkaly v básni „Můrka v noci“:

Můrka plamen lampy hasí
letu vlajícími vlasy,
na omítce stínu třtina
srpem letu světlo stíná.

Na skle závoj, jizva ve zdi.
Po omítce písmo jezdí.
Rozestřených sítí sliby,
vyplašené stíny rybí.

Z koutů noci můrka letí,
kreslí kosti prstů pěti.

Divá můrka barvy žita
po omítce stébly zmítá,
potácí se kouzel kruhem
v světle prvním, v světle druhém.

Réva přehořkého vína
drápky stínů se popíná,
chvějící se pavučina.

Kouzelnice kreslí kruhy.
První ze světla, z tmy druhý.
Kde je světlo? A kde tma je?
Kde je klíč? Kde klika ráje?

Onou „mini událostí“, jež zaujala básníkovu pozornost a jež je „nosným prvkem“ celé básně, je let můrky. Tento drobný děj zde působí jako jakýsi „spouštěč“, díky němuž se básnickému mluvčímu odhaluje celá řada dosud skrytých významů. V „písmu“ vytvořeném stíny poletující můry hledá básnický subjekt zašifrovanou zvěst o „jiném“ prostoru – „kliku a klíč ráje“. Kontemplace skutečnosti se tak stala hledáním jaspersovské **šifry transcendence**. Jedině nazírání skutečnosti jako šifry transcendence je smysluplné, protože pod na první pohled chaotickou, bezútěšnou a neuchopitelnou realitou odhaluje její hluboký význam. Ozřejmování smyslu skutečnosti začíná v nitru lyrického subjektu („v srdci“). Teprve v hlubokém ponoření do sebe sama, v hodině největšího osamocení, sestupuje lyrický mluvčí až ke kořenům skutečnosti a poodhaluje v nich její význam i význam sama sebe. Protože každá šifra odhaluje člověku to, čím původně byl, hovoří o původu jeho lidství a může být odhalena právě jen v něm. Každý drobný děj může být pojat jako šifra, jako sdělení o transcendenci, jež dává smysl nám samým i světu kolem nás: „Nehoří a nevyzvání. / Husa volá v mlze ranní. // Úpí za zdi

husa sirá. / Bránu zimy otevírá. // Skřípou samot veřeje, / klika bílá vede je // z naděje do naděje. // K soudu budí výkřik husy / opuštěný dvůr, sad rusý, // kameny a kolena / o samotu opřená.“ (Reynek, 1995, s. 539.)

Šifrou může být opravdu cokoli, lhostejno, zda to pochází z prostoru vně či uvnitř domu: husa v mlze (jako v právě citovaném úryvku), sirka v louži, moucha na perině, suky v podlaze...

Společná všem těmto šifrám je nesnadnost jejich „přečtení“ – jsou velmi prchavé, poodhalují skryté tajemství jen na okamžik a nenávratně mizí: z velké míry pro ně platí to, co bylo řečeno výše o dějích, jež představovaly „minulé naděje“. Je těžké vést řez mezi pojetím, v němž je naděje chápána jako navždy vyhaslá, a mezi méně zachmuřeným pohledem na svět, který je s to spatřit v pohaslé naději naději novou a v ději, jehož stopy kontemplujeme, odhalit šifru transcendence. I sám lyrický mluvčí přistupuje ke skutečnosti jako nevěřící Tomáš, opatrně, s krajní nedůvěrou ve vše pozitivní, jak dosvědčí báseň „Hřeby ve zdi“, již volíme i přes její velký rozsah – ilustruje totiž velmi komplexně vše, co bylo právě konstatováno:

Hřeby dávna nad námi
děr a trhlín jizvami
ze stěn ran se díváte,
rezaté a klikaté.

Hřeby oči, nosy skoby
zaražené v zdi útroby,
zdi, jež dávno už nezdobí
kytka živá ani zvadlá
zavěšená na zrcadla.

Tvář je v hlíně. Kytka spadla.

Hřeby křivé, krvi stydlá,
na prach umletých much křídla,
křídla, jež se duhou chvěla,
ve zdi zkamenělá.

Věšteg vyhaslých souhvězdí,
v maltě vylámané zuby

po němž prsty slibů jezdí
jako po mapě, jež mate
– spolykal mrak šípy zlaté –,
někdy prsty, někdy stíny
strhají síť pavučiny,
prsty daru, prsty viny,
prsty naše, ne naše,
Tomáše i Jidáše.

Prsty z ran a prsty z mýsy.
S námi pojez. Zradit jdi si.

Oči, ostny, trny, drápy.
Mrtví už se neutrápí,
ale živí objeví
oprýskané nápěvy,
které nikdo nezazpívá.

Zatlačené oči zdíva,

úsměvem se nepochlubí,
zakousnuté do jazyka,
který už nic nepolyká.
Klíče k zamčenému pláči.
Klíče slibů, zuby dračí,
kterými se neotáčí.
(Reynek, 1995, s. 547.)

Jako šifra transcendence, tedy „spouštěč“ ozřejmování skrytého smyslu skutečnosti, zde fungují „hřeby ve zdi“. Ve slovech a spojeních „hřeby dávna nad námi; „dávno už nezdobí“ ; „tvář je v hlíně“; „kytka spadla“; „křídla, jež se duhou chvěla / ve zdi zkamenělá“ je evokována minulost, ony „minulé děje“ – povšimněme si nápadného výskytu sloves v minulém čase .

A báseň jako by se z minulosti nedokázala vymanit, stále jako by se ohlížela zpět, „prsty slibů“ se ve zdi snaží odhalit „věsteb vyhaslá souhvězdí“; „oprýskané nápěvy, které nikdo nezazpívá“, a „klíče k zamčenému pláči“ – přívlastky vyhaslé a oprýskané jednoznačně evokují minulost, jež se nikdy nevrátí; adjektivum zamčený zase ukazuje na skrytost a neodhalitelnost „jiného“. Jak tedy uchopit tuto báseň: jako svědectví o vyhaslé, dávno minulé naději, nebo jako nesmělé hledání naděje nové? Hranice je zde velmi nejasná – klíčem k básni by mohly být verše „prsty daru, prsty viny / prsty naše, ne naše, / Tomáše i Jidáše.“ (ibid.) Básnický mluvčí ztotožňuje své nahlížení na skutečnost s pohledem nevěřícího Tomáše, jenž uvěřil Kristově zmrtvýchvstání až po té, co mu vložil prsty do ran po hřebech. (Jan, XX, 24 – 29.) Lyrický subjekt tedy nerezignuje na hledání klíče k „jiné“ skutečnosti, uvědomuje si ale obtížnost takového počínání a přistupuje k šifrámu, jež se zdají ukazovat k transcendenci, s největší obezřetností – jsou totiž uchopitelné jen intuitivně, vírou, „srdcem“, nikoli rozumově. Básnický subjekt se zdráhá se uvěřit v naději podobně, jako se zdráhal uvěřit ve vzkříšení apoštol Tomáš, ratio totiž není snadné potlačit: „duše neví“, ale chtěla by „vědět“.

V některých básních je naděje přece jen silnější a víra převládá nad pochybujícím rozumem:

Jsou stopy. Stopy neznámé.
Jdou, jdeme. S nimi hledáme,
led mýjíme a úskalí.

Pat jamky, prstů obrisy.
Kříž stop. Už nikdo nevisí.
Spadaly rány, zčernaly.

Zapadly rány do bláta.
Je stezka stop. Je zavátá.
Váhavé kroky utonou.

Jsou jiné. Nové, ne nové.
Je hvězda. Jdou tři Králové
pod Herodovou oponou.
(Reynek, 1995, s. 556.)

Šifrou transcendence jsou zde stopy, jejichž černé křížící se linie evokují kříže. Opět je tematizován minulý děj, po němž zbyly v přítomnosti právě jen ony stopy: „už nikdo nevisí. / Spadaly rány, zčernaly.“ Zdůrazněna je pomíjivost šifry, krátký okamžik, kdy je možno ji číst: „Váhavé kroky utonou.“ Poslední strofa však přináší naději - znovu probíhá biblická událost narození Ježíše vtělená do obrazů hvězdy a putování tří Králů („stopy nové“ – nová naděje; „stopy ne nové“ – děj už jednou proběhl, jeho „stopy“ jsou povědomé). Stále je ovšem přítomen stín temné reality - „Herodova opona“.

Obecně tedy o šifře, jež odkazuje k transcendenci, k „jinému“ prostoru, k existenci Boha, a která tak osvětluje temnou skutečnost a dává jí smysl, můžeme konstatovat následující:

Šifra se odhaluje v prchavém okamžiku, který hned pomine, často jsme s to zachytit ji jen v podobě mizející stopy „čehosi“ tajemného, co se ve světě kdysi událo, „minulé naděje“.

Šifra není nic vnějšího v tom smyslu, že jejímu poselství může básnický subjekt jen ve svém nitru, „srdcem“, vírou a intuicí.

Základní existenciální situaci, v které se v *Odletu vlaštovky* básnický subjekt ocitá, můžeme charakterizovat jako pokorné **čekání** na naději, jejíž příchod není nikterak jistý. Jak již bylo řečeno, jednotlivé básně nejsou obžalobou skutečnosti, neupozorňují na její hrůzu a nevolají po nápravě (třeba ohněm a mečem Apokalypsy, jako tomu bylo v rané tvorbě). Lyrický subjekt jasně a pozorně vnímá bídu a zkázu, jež ho obklopuje, bere ji však jako daný fakt, vyplývající z hříšné podstaty člověka: „V tmy, světla kamenech Kainovo obilí. / Zas někdo procítá. Někoho zabili.“ (Reynek, 1995, s. 564.) Stejně

pozorný je i k šifrám transcendence, poselstvím o „jiném“ prostoru, které vrhají světlo na všeobecnou temnotu a dávají světu smysl. Uvědomuje si, jak obtížné je v tomto temném světě ony šifry nacházet a odhalovat. Neustále tak balancuje na ostrí nože mezi nadějí a beznadějí. Jaroslav Med tuto skutečnost charakterizoval následovně:

U Reynka není jiného východiska, nežli stanout v pokoře před tajemstvím, jež nelze odhalit; tak hluboce jsme determinováni dědičnou vinou a jejím prokletím. V hlubinách těchto otázek – nikoli v tom, co může být odpovědí- má tak Bohuslav Reynek blízko k existenciálním polohám poezie Richarda Weinera a Vladimíra Holana, s nimiž stojí ve dveřích mezi vyhnanstvím a rájem.⁴⁷

IV. 3. Pozdní tvorba – shrnutí

Na závěr znovu shrňme všechny jevy, které tyto dvě časově velmi vzdálené sbírky spojují. Je to především **samota** lyrického subjektu, odvrácení od vnějšku směrem do nitra, do srdce. V první sbírce je osamění vědomou volbou subjektu, zděšeného stavem okolního světa. Ve sbírce druhé jde o status quo, do kterého byl člověk vržen bez možnosti volby.

Podobně je tomu i se samotným zobrazením světa – v *Mrazu v okně* je vnějšek, pokud se objeví, expresivně vyličen jako Hakeldama, pole koupené za Jidášovy peníze, či jako Ráma, místo poseté mrtvolkami dětí zavražděných Herodem. V *Odletu vlaštovky* je obroušen apelativní tón. Obraz vnějšího světa je také negativní (i zde se objevuje motiv Ráchel v Ráma), ale básníkovi jde spíše o zprávu, o konstatování situace.

V obou sbírkách je hledán únik z bezútěšné situace. Je zdůrazňováno, jak nejistý má toto hledání výsledek, jak pomíjivé jsou záblesky skutečnosti, které v sobě nesou svědectví o existenci „jiného“ – šifry transcendence.

⁴⁷ Med, Jaroslav. Bohuslav Reynek – básník samoty a kontemplace. In: *Spisovatelé ve stínu*. Praha : Zvon, 1995, s. 92.

VII. Závěr

Stanuli jsme na konci naší práce a nyní je třeba shrnout a zhodnotit závěry, ke kterým jsme v analýzách jednotlivých tvůrčích období došli.

Reynkova tvorba zahrnuje dlouhé období zhruba šedesáti let. Během tak dlouhé doby, během níž uběhne celý lidský život, často autoři nasají mnoho různých vlivů, vystřídají mnoho poetik a promění i to nejzásadnější, co jejich tvorbu určuje – svůj světonázor. Ne tak Bohuslav Reynek. Málokdy spatříme dílo tak kompaktní – přes všechny vlivy a změny poetiky, přes všechna jasná i temná období, která jeho tvorbu ovlivnila – vytvořil Bohuslav Reynek pozoruhodně celistvé dílo, opírající se o tu nejhlubší a nejpevnější hodnotu, která jej určovala jako člověka: o jeho víru v Boha a neustálý zápas o ni. V úvodu naší práce jsme zvolili citát Karla Jasperse „Zápas člověka o sebe sama se odehrává v jeho zápase o božství.“ Domníváme se, že žádný jiný výrok by Bohuslava Reynka a jeho dílo necharakterizoval přesněji. Jeho poezie je vyjádřením zápasu o sebe sama v zápase o božství, o chápání smrti, o pochopení smyslu všudypřítomného zla.

Vnější skutečnost způsobila, že Bohuslav Reynek zůstal téměř třicet let bez možnosti představit své dílo veřejnosti. Nezdá se ovšem, že by jej to nějak trápilo. Vnější skutečnost - dějiny s velkým d - jej zasahovaly jen do té míry, nakolik se dotýkaly přímo petrkovské reality. Ať byla vnější situace jakákoli, Reynek tvořil vždy niterně, nezávisle na vnějším tlaku – v druhé polovině života bez publika, celý život mimo básnická seskupení, mimo hlavní dobové literární proudy, bez tlaku nakladatelů.

Samota je tak klíčovým slovem jak ve vztahu k Reynkově životu, tak k jeho tvorbě. Jako člověk samotu miloval a v době, kdy vrcholila devastace okolního světa, se dokázal uzavřít ve svém domě a patnáct let z něj nevyjít. I v jeho díle je osamění základním charakterem krajiny. Většinou se vyhýbá zobrazování lidí, snad s jedinou výjimkou se v jeho díle nesetkáme s městskou scénérií. Samota a osamění je nesčíslněkrát tematizována v básních všech období. Podívejme se, jak se pojetí samoty v průběhu jeho díla proměňovalo:

V Reynkově prvotině *Žížně* si lyrický mluvčí samotu volí zcela vědomě a záměrně. Chce se totiž nějakým způsobem vymanit ze společenství lidí, hříšných a zlých bytostí, přiblížit se krajině v její čistotě a neposkvrněnosti. Samota je zde tedy nikoli nutností, ale vědomou volbou.

V další sbírce – *Smutek země* - se objevují dvě protichůdné polohy krajiny –

útěšná tvář podzimu a disharmonická, zneklidňující podoba zimy. Zima zde ztělesňuje beznaděj, pochyby, opuštění člověka, jež neví, co jej ve smrti čeká, zda spása či ztracení a marně se dovolává odpovědi.

Ve prvních dvou knihách expresionistického období – v *Rybích šupinách* a *Hadu na sněhu* – se autor více zaměřuje na stav vnějšího světa, na jeho beznadějnou zkaženost a promořenost zlem. Platí to zejména o *Hadu na sněhu*. Samota zde poprvé není nutným východiskem, naopak, objevují se básně, v nichž se hemží lidé „jako mravenci“, krajina je někdy až přeplněna lidmi. Tyto obrazy mají ilustrovat bezvýchodnou situaci ve světě. V obrazech zkázy a ztracení je potlačen lyrický subjekt, o samotě, která vždy vychází právě ze subjektu, nemůže být ani řeč.

V poslední sbírce tohoto období – v *Rtech a žubech* – se role lyrického mluvčího opět posiluje. Zdůrazňuje se, že jde o „mé vidění“ světa, o „mé porozumění“ smrti a transcendenci. Samota a ticho se stávají znovu velmi důležitými – vystupují zde jako nutné předpoklady pro soustředěnou kontemplaci, v níž jedině lze zahlédnout odlesky šifer transcendence.

Tvorba třicátých a čtyřicátých let si vzala samotu do štítu: vždyť básnická kniha *Setba samoty* nese motiv osamění již ve svém názvu. Celému období dominuje pohled na vyprázdněnou, opuštěnou krajinu podzimní či zimní. I zde osamění lyrického subjektu a ticho a vyprázdněnost krajiny umožňují upnout pozornost na transcendenci, na tušení „jiného“ prostoru mimo tento svět. Ani zde tedy není samota nic vnuceného, ale je naopak žádoucí – jen v ní je možné hledat a nacházet odlesky transcendence.

Výjimku v rámci tohoto jinak kompaktního tvůrčího období tvoří kniha *Pietà*, v níž se významně odrazila doba jejího vzniku – okupace. Samota zde ustupuje kolektivita (v kontextu Reynkovy tvorby nevídaná), básnický mluvčí se vědomě včleňuje do společenství uzavřené vesnice, jež skýtá bezpečí a ochranu. Hledá oporu v toposu tradičního českého venkova, v emblémech reprezentujících slávu podstatu češství – v postavách českých světců a obrazech tradičních křesťanských svátků. O tematizaci samoty zde tedy nemůže být v tomto případě ani řeč, je ovšem třeba mít na zřeteli, že tato sbírka se výrazně vymyká celkovému kontextu Reynkova díla a že její vyznění je hluboce ovlivněno dobou vzniku.

Závěrečné dvě sbírky *Mráz v okně* a *odlet vlaštovky* (mající mnoho společného, ač je odděluje velká časová proluka) je samota opět klíčová – svět je vnímán jako vězení, v němž je stále těžší nalézt jakoukoli útěchu. Básnický mluvčí se cele odvrací od vnějšího světa, kterému nerozumí a jež je mu tak naprosto cizí. V první sbírce je samota

vědomou volbou, podobně jako tomu bylo v rané tvorbě – vnější svět nenávratně propadl zkáze a lyrický subjekt s ním nechce mít nic společného. V *Odletu vlaštovky* je samota vnímána jako status quo – člověk je osamělý ze své podstaty – transcendenci lze zahlédnout v tak nepatrných stopách, že se zdá, že byl člověk opuštěn i samotným Bohem, odhalit tajemství smrti a prostoru za ní je naprosto nemožné. Útěchu nelze hledat ani u lidí, jakýkoli pokus o sblížení je předem odsouzen k nezdaru. Osamění je zde absolutní, jedinou nadějí je v něm víra, ovšem intuitivní, „srdcem“, nezdůvodnitelná rozumově.

Vidíme tedy, že samota je od počátku Reynkovy tvorby konstantním fenoménem, který nám osvětluje jeho dílo jako celek: jde o svědectví o osamocení, osobním, ryze subjektivním, nepatetickém boji o víru, které se nikdy nechtělo vydávat za obecnou pravdu.

Akcentace samoty není jediným prvkem, který zakládá „hlubinné“ struktury Reynkova díla. Velmi zásadní je **pojetí smrti a přechodu do „jiného“ světa**, tedy pojetí **transcendence** a s tím související koncept **lidské viny**. Toto vše totiž určuje, zda bude krajina vnímána jako otevřená či uzavřená, jak se do ní bude prolamovat sakrální nebo bude-li pojmána jako cele sakrální či naopak cele profánní. Charakter přechodu z jednoho světa do druhého ovlivňuje prostorové vztahy v krajině a rozložení míst – například jestli bude krajina zobrazována jako vyprázdněná či naopak bohatá na detaily, jak se v krajině projeví průlomy oné hranice apod.

V prvotině básnický mluvčí chápe smrt jako vykoupení z utrpení tohoto světa, jako návrat do ráje. Krajina pozemského světa je tedy chápána jednak jako odraz ráje – stromy, rostliny a zvířata byly stvořeny Bohem a nikdy nebyly poskvrněny hříchem jako člověk. V kráse krajiny člověk nachází útěchu a naději, že ráj může být znovu nalezen. V souvislosti s útěšnou funkcí krajiny je v ní spatřována bytost – žena, matka, světice, Panna Maria. Antropogenní – konkrétně tedy ženské – krajinné prvky přináší hříšnému člověku naději na spasení. Panna Maria se promítá do krajiny v konceptu Matky Boží – ochránitelky a prosebnice, jež má slitování s člověkem, protože jí sama je a zná bídu a utrpení lidí. Všechny „ženské“ krajinné motivy se v duchu lasalletského proroctví přetavují ve vidění nové apokalypsy. Básnický mluvčí tak nevidí smrt jako ukončení individuálního života, jako přechod z tohoto světa do ráje – volá po konci světa v jeho totalitě, po apokalypse, jež by hranici mezi světem „zde“ a „tam“ navždy zrušila. V této touze se artikuluje krajina jako odraz transcendence, dochází k sakralizaci krajiny. Lyrický subjekt si ovšem uvědomuje, že stojí ve svém hříchu zcela mimo sakralizovanou

krajinu.

I ve sbírce následující – ve *Smutku země* – zůstává ve vztahu k transcendenci předpoklad, že ráj sice byl ztracen, ale po smrti bude znovu nalezen. Tento koncept už ale není tak pevný jako v předchozí sbírce – vkrádají se do něj pochyby, zda vyhnání z ráje, ztráta dětství a vina člověka nejsou trvalými jevy bez možnosti změny. Víra v možnost přechodu z tohoto světa do „jiného“ prostoru představovaného zcela konkrétně rájem však ještě pořád vítězí nad pochybami.

V tvorbě dvacátých let se v souvislosti s výše uvedenými pojmy objevují tři mechanismy, přičemž v prvních dvou krajina funguje na principu palimpsestu. Působením mechanismu prvního pod základní vrstvou krajiny profánní prosvítá krajina sakrální – dochází tedy opět k sakralizaci krajiny. Druhý způsob strukturace krajiny je přesně opačný – do krajiny biblické se prolíná krajina reálná, profánní. Oba tyto procesy mají upozornit na nesamozřejmost světské i biblické krajiny – v prvním případě dodává prosvítající sakralita krajině transcendentní rozměr, bez něhož by svět byl jen bohapustou realitou beze smyslu. V případě druhém jsou biblické události vytrhávány z daleké minulosti a přidáním reálných detailů získávají na aktuálnosti – jejich sdělení je pak mnohem pádnější.

Vlivem pronikajícího expresionismu dochází k tomu, že je dichotomie sakrální/profánní postupně rušena. Expresionistické texty se totiž nevztahují ke světu jako k transcendenci, tedy místu přechodu, ale chtějí být mementem jediné a výlučně tohoto světa. Vznikají „mytické epické děje“ – fantaskní obrazy plné zkázy a smrti, které podávají svědectví s stavu soudobého světa.

Ve sbírce *Rty a zuby* je expresionismus narušován. Je překonáváno pojetí, v němž je krajina jen obrazem ilustrujícím hrůzu a zvrácenost vnějšího světa. Za profánní skutečností začíná být viděno více – opět se do ní navrácí transcendence. Někdejší dualita sakrální/profánní se přitom ruší – odlesky posvátna jsou spatřovány za vším a ve všem. Poprvé se objevuje vidění krajinných prvků jako **šifer transcendence**. V samotě tichu a uzavřeném prostoru, soustředěnou kontemplací, dochází básnický subjekt k niternému porozumění smyslu skutečnosti i sama sebe – transcendence se mu prostřednictvím krajiny odemyká v pocitech úzkosti, bolesti a zároveň úžasu. Jedním z krajinných motivů, jimiž se v šifře projevuje transcendence, je **úsvit**, respektive **červánky**. Jejich rudá barva odkazuje na krev Kristovu a na ukřižování. Příchod světla zároveň symbolizuje poznání, tedy porozumění šifře.

V *Setbě samot*, úvodní sbírce třicátých let, se vztah subjektu k transcendenci

proměňuje. Transcendence je vnímána jako něco ostře odděleného do tohoto světa. Dosáhnout jí můžeme jedině v momentu přechodu, jímž je smrt. „Onen“ svět, „jiný“ prostor je ve své nedosažitelnosti nepoznatelný. Projevuje se jen nepřímě, na hranici. Touto hranicí je především **horizont** a jako otvory či trhliny, v nichž lze zahlédnout transcendenci, zde fungují opět **červánky** evokující smrt Kristovu. Krajina se jeví jako vyprázdněná, oprostěná od detailů, básnický mluvčí se cele zaměřuje na linii hranice a tušený prostor za ní. Je-li takto silně vnímána hranice umístěná v dálce, na obzoru, pak je nasnadě, že základní charakteristikou krajiny bude její rozlehlost, ale zároveň i **uzavřenost**. Základním prvkem, který krajinu strukturuje a zdůrazňuje v ní dimenzi dalekého, je motiv **cesty** směřující k obzoru, tedy do prostoru „tam“.

Obdobně můžeme charakterizovat i další sbírky třicátých a čtyřicátých let – s výjimkou *Piety*. V *Podzimních motýlech* je tematizováno očekávání smrti, do smířlivých tónů ovšem opatrně proniká disharmonie. Pozornost subjektu v krajině je opět zaměřena na horizont, za nímž je tušen „jiný“ prostor. Jeho odlesky jsou spatřovány v již ustálených motivech **úsvitu, západu slunce a červánků**. Do prostoru „zásvětí“ ovšem není promítán ráj, ale obraz Posledního soudu – opět nabývá na síle vědomí lidské viny a dědičného hříchu, zla a nepravosti, jež mohou člověku bránu do ráje navždy uzavřít. Odtud pramení úzkost, která se do poklidného čekání na smrt vkrádá. Motívem, který krajinu strukturuje a uvádí v souvztažnost dimenze blízkého a dalekého, není proto v této sbírce pevná a neměnná cesta, ale proměnlivý a nevyzpytatelný **vítr**.

Ve sbírce *Sníh na zápraží* se básnický mluvčí smíruje s tragickým osudem člověka, přestává se jím znepokojovat. Uzavírá se před vnějším světem, jeho básně se odehrávají na omezeném prostoru domu, dvora a chléva. Odlesky transcendence se odrážejí na všem, v závanecích vůní, v mizejících stopách, ve světle a jasu.

Je patrné, že v období třicátých a čtyřicátých let se ustaluje několik základních konstant Reynkovy tvorby. Prostor je vnímán jako uzavřeně – vertikální, hranici „jiného“ světa představuje linie horizontu, jeho odlesky pak červánky a obecněji světlo vůbec.

Sbírkou, která se poetice tohoto období vymyká, je *Pietà*. Mnohokrát jsme zmínili její dobové zatížení a dopad, jaký mělo na zobrazení krajiny v této knize. Řečeno bylo i to, že básník se v důsledku obecného ohrožení nacismem utíká pod ochranu tradičního venkovského prostředí s jeho pravidelným střídáním polních prací, s jeho barokní poetikou a svatými. Prostor je traktován jako uzavřený, ale toto uzavření se neděje na linii horizontu, tedy tušené hranice „jiného“ prostoru, ale v samém centru

prostoru – ve vsi.

První ze závěrečných dvou sbírek má některé rysy shodné s tvorbou třicátých a čtyřicátých let. *Mráz v okně* je – podobně jako *Pietà* – zatížen temnotou období, v němž kniha vznikla (padesátá léta). Lyrický subjekt se naprosto a vědomě uzavírá před světem, který se změnil v pro nepochopitelný chaos, v temné místo postrádající smysl. V osamělé uzavřenosti pak básnický mluvčí nachází zbytky naděje – přísliby „jiného“ prostoru - opět v motivech světla, červánků a stop.

Uzavřený je prostor i ve sbírce *Odlet vlaštovky*. Uzavřenost se tu vztahuje na krajinu jako celek – člověk je na pozemském světě vězněm, protože z něj není jiného úniku než smrti. Vnímání smrti a „jiného“ prostoru za ní se zde pohybuje ve dvou polohách – od naprosté beznaděje vycházející z rozumové kontemplanace stavu světa, která našeptává, že ze světa tak zvráceného nemůže být východiska, až po intuitivní tušení, že „jiný“ prostor existuje, ačkoli jej není možno poznat. Toto niterné vnímání, spíše tušení transcendence přibližuje Reynkův pohled na skutečnost Jaspersovým šifram transcendence. Nejsou už spatřovány jen v odlescích světla v temnotách, ve stopách zanechaných někým či něčím neznámým, ale v každém detailu, který básníka zaujme.

Doufáme, že se nám touto prací podařilo ukázat, jak pozoruhodné je dílo Bohuslava Reynka. Pozoruhodné v tom, jak si dokázalo uchovat niternost, vnitřní opravdovost a významovou i motivickou celistvost.

Anotace

Příjmení a jméno autora: Malinová Lenka

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

Název diplomové práce: „Kameny a kolena o samotu opřená" (tematická analýza krajinných aspektů v díle Bohuslava Reynka)

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Petr Komenda, PhD.

Počet znaků: 254 218

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 49

Klíčová slova : tematologie, filozofie náboženství, existencialismus
krajina, hranice, prostor,
motivy, téma, topos
sakralita, profánnost, smrt

Resumé:

Tato práce se zabývá krajinnými aspekty v díle katolického básníka Bohuslava Reynka. Teoretickým východiskem, kromě literární tematologie, je zejména fenomenologie místa Christiana Norberga Schulze, náboženská filozofie Mircea Eliadeho a existenciální filozofie Karla Jasperse. Analyzuje se vztah mezi sakrálním a profánním, fenomén hranice mezi nimi a motivy, které tyto vztahy utváří. Je zkoumán postoj lyrického subjektu ke smrti, a tedy i ke světu kolem. Práce si klade za cíl nalézt určité konstantní rysy týkající se krajiny, které by procházely celým Reynkovým dílem.

Bibliografie

- Bachelard, Gaston. *Poetika priestoru*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990.
- Bachelard, Gaston. *Plamen svíce*. Praha : Dauphin, 1997.
- Bachtin, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980.
- Bednářová, Jitka. Nad Zahradníčkovými Korouhviemi a Reynkovou Pietou. *Česká literatura*, 1995, r. 43, č. 4, s. 381 – 406.
- Cílek, Václav. *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha : Dokořán, 2002.
- Červenka, Miroslav. Had na sněhu - Bohuslav Reynek. In: *Slovník básnických knih*. Praha : Československý spisovatel, 1990, s. 56 – 59.
- Červenka, Miroslav. Bestiář Bohuslava Reynka. In: *Styl a význam*. Praha : Československý spisovatel, 1991.
- Červenka, Miroslav. Sebeoslovení v lyrice. In: *Obléhání zevnitř*. Praha : Torst, 1996, s. 149 – 186.
- Dnes jen o té prašivíně : dopisy Bohuslava Reynka Tereze Sumové z let 1951-1970*. Praha, Litomyšl : Paseka, 2005, ed. Palán Aleš - Bedřich, Martin.
- Eliade, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha : OIKOYMENH, 1993.
- Eliade, Mircea. *Mefisto a androgyn*. Praha : OIKOYMENH, 1997.
- Eliade, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Praha : OIKOYMENH, 1998.
- Eliade, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006.
- Exotika. Výbor z prací Tartuské školy*. Brno : Host, 2003, ed. Glanc, Tomáš.
- Fučík, Bedřich. *Čtrnáctero zastavení*. Praha : Melantrich, 1992.
- Fučík, Bedřich. *Píseň o zemi*. Praha : Melantrich, 1994.
- Fučík, Bedřich. *Rodná krajina básníková*. Praha : Triáda, 2003.
- Germain, Silvie. *Bohuslav Reynek v Petrkově*. Havlíčkův Brod: Literární čajovna Suzanne Renaud, 2000.
- Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím : (kapitoly z literární topologie)*. Praha : KLP, 1994.
- Hodrová, Daniela a kol. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany : H&H, 1997.
- Hrbata, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2005, s. 317 – 509.

- Jaspers, Karl. *Filozofická víra*. Praha : ISE, 1994.
- Jaspers, Karl. *Úvod do filozofie : dvanáct rozhlasových přednášek*. Praha : OIKOYMENH, 1996.
- Jaspers, Karl. *Šifry transcendence*. Praha : Vyšehrad, 2000.
- Kdo chodí tmami*. Reynek, Daniel - Reynek, Jiří - Rozhovor Jiřího Palána. Praha : Torst, 2004.
- Lotman, Jurij Michajlovič. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990.
- Malý, Radek. *Spásná trhlina*. Olomouc : Votobia, 2006.
- Med, Jaroslav. Rty a zuby – Bohuslav Reynek. In: *Slovník básnických knih*. Praha : Československý spisovatel, 1990, s. 248 – 250.
- Med, Jaroslav. Odlet vlaštovek. In: *Český Parnas. Literatura 1970 – 1990 (Interpretace vybraných děl 60 autorů)*. Praha : Galaxie, 1993, s. 191 – 194.
- Med, Jaroslav. Bohuslav Reynek – básník samoty a kontemplace. In: *Spisovatelé ve stínu*. Praha : Zvon, 1995, s. 81 – 92.
- Med, Jaroslav. Od snu o ráji k prožitku apokalypsy. In: *Spisovatelé ve stínu*. Praha : Zvon, 1995, s. 93 – 101.
- Med, Jaroslav. Halas – Trakl – Reynek. In: *Česká literatura*, 1996, roč. 17, č. 3, s. 228 – 239.
- Med, Jaroslav. Doslov. In: Reynek, Bohuslav. *Ostny v závoji*. Praha, Litomyšl : Paseka, 2002, s. 76 – 85.
- Nepřicházejí vbod*. Brno : Blok, 1970; korespondence Josefa Čapka s Bohuslavem Reynkem z let 1917 – 1935, ed. Givlický, Josef – Kundera, Ludvík.
- Norberg Schulz, Christian. *Genius loci. K fenomenologii architektury*. Praha : Odeon, 1994.
- Otto, Rudolf. *Posvátno : iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě*. Praha : Vyšehrad, 1998.
- Peprník, Michal. *Topos lesa v americké literatuře*. Brno : Host, 2005.
- Putna, Martin C. Bohuslav Reynek, apokalyptik – zdroje a motivy. In: *Česká literatura* 2001, roč. 49, č. 3, s. 314 – 319.
- Renaud, Suzanne. *Bohuslavu Reynkovi. Dopisy 1923 – 1926*. Zlín : Archa, 1996; ed. Dagmar Halasová.
- Reynek, Bohuslav – Janeček, Ota. *Z korespondence v letech 1954 – 1956*. Pelhřimov : Nakladatelství U Jakuba, 1994; ed. Slavomil Vencel.

Reynek, Bohuslav. *Básnické spisy*. Zlín : Archa, 1995, ed. Chlěbcová, Milada. Všechny citace v práci uváděny přímo v textu v závorce jako „Reynek, 1995 a příslušná strana“.

Bohuslav Reynek synovi Jiřímu na vojnu. Korespondence z roku 1951. In: *Program k představení Třináct písní*. Zlín : Městské divadlo, 2000, hudba Petr Hromádka, scénář a režie Jan Antonín Pitínský; ed. neuveden.

Reynek, Bohuslav. *Ostny v závoji*. Praha, Litomyšl : Paseka, 2002.

Roger, Alain. *Court traité du paysage*. (Krátké pojednání o krajině.) Paris : Éditiones Gallimard, 1997. Citace v této práci čerpána ze španělského překladu: Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid : Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

Rotrekl, Zdeněk. Bohuslav Reynek. In: *Skrytá tvář české literatury*. 4. vydání. Brno : Blok, 1993, s. 123 – 128.

Sádlo, Jiří a kol. *Krajina a revoluce. (Významné přelomy ve vývoji kulturní krajiny českých zemí)*. Praha : Malá Skála, 2005.

Ślawiński, Janusz. Prostor v literatuře; základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: *Od poetiky k diskurzu. Výbor z polské literární teorie 70. – 90. let 20. století*. Brno : 2002.

Sova, Antonín. *Ještě jednou se vrátíme*. 4. vydání. Praha : Melantrich, 1938.

Trávníček, Mojmír: Doslov. In: Reynek, Bohuslav. *Básnické spisy*. Zlín : Archa, 1995, s. 683 – 692.