

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

Ústav české literatury a literární vědy

*Bakalářská práce*

**Anna Dosoudilová**

**Expresionistický obraz světa v díle Bohuslava  
Reynka**

**The Expressionistic Imagining of the World in  
the Work of Bohuslav Reynek**

Praha 2010

vedoucí práce: Doc. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M.A.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Praze dne 11. července 2010

Anna Dosoudilová

## **Anotace**

Cílem práce je rekonstruovat obraz světa, tak jak je prezentován Reynkovým raným dílem, a sledovat na tomto obrazu, zda a jakým způsobem je ovlivněn expresionismem. Práce je založena na motivické a tematické analýze sbírek, u kterých se obvykle spřízněnost s expresionismem uvádí. Jedná se o sbírky *Rybí šupiny*, *Had na sněhu*, *Rty a zuby*. Pozornost je přitom upřena na motivy, které tuto spřízněnost dokazují. Vyzdvížena je proto exponovanost subjektu, motivy rozkladu a zániku světa, apokalyptické vize, pocit zmaru a viny, snaha o pronikání pod povrch, k jádru skutečnosti. Z dalších dominantních motivů je věnován prostor motivům hříchu a smrti. Závěrečná kapitola se pak zaměřuje na výtvarnou stránku analyzovaných sbírek. Pozornost je upřena jednak na funkci barev, které ve své emancipovanosti mohou plnit úlohu motivu, a jednak na vytváření ornamentů, které poukazují na vliv stylu, který expresionismu předcházela, na secesi.

## **Klíčová slova**

Bohuslav Reynek, Rybí šupiny, Had na sněhu, Rty a zuby, expresionismus, obraz světa, motivy, barvy, ornament

## **Annotation**

The aim of the work is to reconstruct the image of the world /as it is presented /presented by Reynek's early works and observe whether and in which aspects it is influenced by expressionism. The thesis is based on the/ an analysis of themes that appear in three early volumes of poems usually tagged as expressionistic. Titles of these three volumes are *Rybí šupiny*, *Had na sněhu* and *Rty a zuby*. While analyzing them, the work concentrates on themes that refer to affinity with expressionism. Therefore, themes of disintegration, fragmentation, destruction of the world are concerned as well as apocalyptic vision, feelings of vanity and debt and looking for the true essence of the world. In addition, motives of sin, evil and death are listed. The second part of the thesis is focused on aspects of graphic art in Reynek's early poems, of which the function of colours and ornamentalization is discussed the most.

## **Key words**

Bohuslav Reynek, Rybí šupiny, Had na sněhu, Rty a zuby, expressionism, image of the world, Themis, colours, ornaments

# Obsah

Úvod.....	5
1. Obraz světa jako názor na něj.....	11
1.1 obraz světa spějícího k záhubě .....	15
1.2 had a smrt – motivy hříchu a jeho vykoupení .....	20
2. Výtvarné prvky Reynkovy poezie – barva a ornament .....	25
Závěr.....	36
Seznam použité literatury .....	40

## Úvod

Ačkoliv z dnešního pohledu nemůže být o literárním přínosu Bohuslava Reynka pochyb a někteří autoři jej považují za největšího křesťanského básníka 20. století (srov. Trávníček, 2002; Med, 2005), v kontextu meziválečné spirituální poezie zůstává Reynek poněkud v pozadí. Jak píše Martin C. Putna, „tehdejší sebeobraz katolické literární scény byl naprosto odlišný od toho, jaký spatřujeme my po půl století“ (Putna, 2002, s. 59). Reynek byl jen jedním z mnoha křesťansky orientovaných autorů a jeho dílo zůstávalo po dlouhou dobu nepovšimnuto. Izolovanost tohoto básníka nebyla dána jen životem v ústraní, v plodné samotě, ale přispívala k ní i generační vzdálenost mezi ním a „zahradníčkovskou“ generací na jedné straně a okruhem lidí kolem Josefa Floriana ve Staré Říši na straně druhé (tamtéž, s. 59). K jakékoli programovosti a manifestování svých uměleckých snah měl Reynek také daleko, a představuje tak v četných poválečných avantgardních proudech básnického osamělce, který si cestu pro své slovo i vytváření básnických obrazů razí vždy sám, nezávisle na dění v okolí.

Nezávislost je zde však míněna ve smyslu stranou od sdružování v umělecké skupiny jako byl např. Devětsil, stranou od proklamací o funkci a podobě umění, nikoli však zcela mimo vliv soudobých uměleckých impulsů. Během hledání své vlastní poetiky působí na Reynka zejména v rané fázi jeho tvorby hned několik silných evropských hnutí: najdeme zde ozvuky symbolismu, impresionismu, dekadence a secese (Med, 2004, s. 82), avšak nejsilněji na Reynkovu poetiku a vnímání světa zapůsobil v rané fázi jeho tvorby expresionismus, který objevil zejména při překládání děl německého expresionisty Georga Trakla.<sup>1</sup>

Expresionismus jako duchovní a umělecký směr, projevující se zejména v letech 1910-1920, je pojem poměrně úzce vázaný na Německo. Pro některé autory je tato svázanost natolik určující, že existenci mimoněmeckého expresionismu popírají a jeho projevy pokládají za pouhé epigonství (Fialová-Fürstová, 2000, s. 40). Nicméně duchovní podhoubí expresionismu – pocit všeobecné krize evropské racionalisticky orientované civilizace, rozpad tradičních axiologických modelů, neschopnost vztahu k absolutnu a zároveň nedůvěra v pozemský svět a v možnost jeho poznání – nebylo ani zdaleka pouze záležitostí Německa, a tudíž se projevy této krize mohly projevit i v jiných částech Evropy. Neboť je to spíše tento sdílený „*pocit světa*“, společný prožitek světa, pocit *marnosti a metafyzické viny, zhnusení světem* a volání po nápravě, co spojuje různorodé projevy expresionistů než vlastní imanentní

---

<sup>1</sup> Reynkův překlad Traklovy sbírky s názvem *Básně* vyšel ve Staré Říši na Moravě roku 1917, pouhé čtyři roky po vydání originálu, *Šebestián ve snu* byl pak v českém překladu uveřejněn roku 1924, v rámci vyškovských Obzinových tisků. Obě díla měla pro českou moderní poezii klíčový význam (srov. Med, 1969).

poetika tohoto hnutí (srov. Goszyńska, 2004; Med, 2005; Nünning, 2006, s. 213). Ta je ostatně již dlouhodobě předmětem sporu a stejně tak jako polemiky o adekvátnosti užití pojmu expresionismus pro hnutí a směr se nezdá, že by tyto debaty vedly ke konci, jehož výsledkem by byla jednoznačná definice expresionismu.<sup>2</sup>

Tyto diskuse ponecháme proto stranou a literární expresionismus zde budeme chápat jako „platformu, která umožňuje lidem, v nichž daný společenský stav vyvolává hluboké pocity frustrace a ztráty smyslu, aby našli platformu pro vlastní asociace, emoce a projekce“ (Nünning, 2006, s. 213). Tato platforma sdružovala autory různých náboženských vyznání a různých politických názorů a také jejich poetiky byly značně heterogenní<sup>3</sup>. Přesto zde můžeme jmenovat některé znaky, které jsou pro expresionismus charakteristické a které budeme později pozorovat v Reynkových básních.

Významným znakem expresionismu je jeho *antinaturalismus*, radikální odvrát od mimetické povahy umění (Nünning, 2006, s. 213). Bývá-li expresionismus naturalistický, pak pouze „technologicky“, nikoli však motivačně (Goszyńska, 2006, s. 30). K dalším „anti“, tedy k negativnímu vymezení tohoto směru, patří také *antisymbolismus*, neboť konečným výsledkem expresionistických snah je vyjádření idey nebo emoce, ne vytvoření symbolu s jeho materiální konkrétností a víceznačností (Balcerzan, 1982 cit. v Bauer, 2006, s. 30). *Antiformalismus* a *antiestetismus* pak ještě rozšiřují řadu charakteristik, kterými se expresionismus vymezuje proti ostatním směrům. Jaroslav Med k povaze expresionismu poznamenává: „Expresionismus pohrdal závaznými estetickými normami, realitu často vnímal jako pouhý fenomén subjektu a umění chtěl očistit od všech racionálních proklamací – tím vším měl blízko k avantgardě, hlásající krizi kultury a společnosti. Od avantgardy se ale odlišuje především poznáním bezvýchodnosti, vyvěrající z hodnotového vakua industrializovaného světa, z jeho bezbožnosti. Proto je hlavním cílem expresionistů snaha o návrat k tomu nejpodstatnějšímu v lidském bytí, nikoli únik do utopie.“ (Med, 2005, s. 689). *Subjekt* je centrem všeho poznání, neboť platí jen to, co je subjektem transponováno, „přetráveno“. Realita je vnímána a žita zevnitř. Exaltace absolutního subjektu je tak dalším podstatným znakem expresionismu (Med, 1969, s. 228).

„Trávení“ reality (odtud také charakteristika expresionisty jako toho, kdo na rozdíl od impresionisty nemá oči a uši, nýbrž ústa) vede k pronikání pod viditelnou slupku věcí, až k samému jejímu jádru, podstatě. Toto *poznání podstaty věcí* je cílem expresionistických

---

<sup>2</sup> Problémem definice expresionismu a jeho vlastní poetiky se podrobně zabývá sborník *Hledání expresionistických poetik* (Bauer, 2006).

<sup>3</sup> V českém prostředí to dobře ilustruje kniha Jindřicha Chalupického *Expresionisté*, kde se vedle sebe v jedné skupině ocitají spisovatelé tak rozdílného charakteru jako Jakub Deml, Jaroslav Hašek nebo Richard Weiner (srov. Chalupický, 1992).

snah. „Umění je zde nástrojem gnozeologické propagandy“, jak píše Balcerzan (Balcerzan, 1982, s. 262, cit. v Bauer, 2006, s. 29). Skutečnost nemá být nadále pouze reprodukována, nemá být zobrazována její slupka, dojem, který vyvolává, ale má být nazřena její podstata, to, co je pod povrchem. Odtud pak pramení expresionistický *antiimpresionismus*, který by mohl být posledním v řadě negací předcházejících expresionismus.

Ve shodě s tím, že objektivní, racionální, pozitivistické poznání světa je zpochybněno, vyzdvihuje expresionismus intenzivní *citovost* a *instinkt*. Zvýšená básnická senzibilita a odklon od realistického zobrazování pak dávají vzniknout osobním *extatickým vizím světa*. Rozvité spiritualistické metafory ukazují svět, který je zdeformovaný Duchem, jenž zvítězil nad materií, a jeho fyzikální či biologické zákony tak nemusí být nadále respektovány. *Deformována* a narušena je poté i logika obrazů a jazyka, stejně jako syntaktická stránka textů. Typická expresionistická deformace je dána také tím, jak je vyvíjen tlak na realitu, aby z ní vytrysklo její tajemství (De Micheli, 1964, s. 77). Jindy je deformace výrazové stránky vysvětlována tak, že „psychologickým dispozicím, jako jsou ideje, témata a motivy umění, se dostává výsady formální autonomie; tyto dispozice si hledají vlastní adekvátní výraz, který často boří tradiční a zažité vzorce. Výraz tudíž determinuje formu, což vede v literatuře k tomu, že se až groteskním způsobem deformuje [...] logika“ (Nünning, 2006, s. 212).

Kvůli diferencovanosti expresionistického hnutí a různorodosti jeho projevu nelze podat vyčerpávající definici expresionismu. Existují však přesto určité znaky, tendence a východiska, které jsou pro expresionismus typické a které expresionističtí tvůrci sdílejí. Pokusili jsme se zde tyto rysy ukázat, abychom mohli později mapovat vliv expresionismu na Reynkovy texty.

Tento vliv budeme sledovat u třech Reynkových sbírek, které jsou tradičně popisovány jako expresionistické (Červenka et al., 1990, s. 57, 248). Jedná se o sbírky *Rybí šupiny*, *Had na sněhu* a *Rty a zuby*, přičemž sbírka *Rty a zuby* je považována v Reynkově tvorbě za předěl, po němž Reynek nalézá svůj vlastní výraz, který se již nezmění. Od sbírky *Smutek země* můžeme již mluvit o „kanonické“ tvorbě Bohuslava Reynka, která je již jen zdokonalováním nalezeného (Putna, 2002, s. 60). „Kanonickému“ Reynkovi se však v tomto textu věnovat nebudeme a omezíme se, jak bylo výše řečeno, pouze na tři sbírky zasažené expresionismem. Úkolem této práce pak bude objasnit, proč se právě k těmto sbírkám připojuje přívlastek *expresionistické*, v čem se přibližují literárnímu expresionismu, tak jak jej známe z děl německých expresionistů zejména z let 1910-1920, a v čem se mu případně vzdalují. Text se pokusí ukázat, jak je v Reynkových básních reflektován expresionistický

„pocit světa“ a jak vypadá svět viděný optikou expresionismu. Právě rekonstrukce obrazu světa, který Reynek ve svých básních vytváří, je hlavním cílem předkládaného práce.

Vzhledem k povaze nastíněných otázek bude největší důraz kladen na motivickou a tematickou analýzu Reynkových básní. Motiv zde chápeme v širokém smyslu slova jako „nejmenší plnovýznamovou jednotku, která vytváří strukturu uvnitř textu“ (Nünning, 2006, s. 530). Jakožto nejmenší sémantická jednotka je tak motiv základním stavebním prvkem tématu. Daniela Hodrová charakterizuje motiv jako „zvláštní způsob užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování, umístěním v jádru díla, někdy i grafickým zdůrazňováním apod.“ (Hodrová et al., 2001, s. 721). Důležitou vlastností motivu je, že není statickou jednotkou: „Proměňuje se totiž v závislosti na jiném kontextu, ve kterém se při dalších výskytech ocitá, kdy se na něj nabalují nové a nové významy, postupně vyvstává nebo stále víc se problematizuje jeho význam a spolu s ním smysl celého díla.“ (tamtéž, s. 725). Motivy budou proto sledovány napříč všemi třemi sbírkami, což umožní postihnout jejich případný vývoj a šíři jejich sémantické hodnoty. Postihnoutí významových nuancí motivu je také důvodem, proč často uvádíme delší úryvky z básní – domníváme se, že je užitečné zprostředkovat i kontext, který, jak bylo výše zmíněno, spoluurčuje význam motivu. Rozborem motivické stránky Reynkových textů s ohledem na způsob zacházení s motivy bychom měli dospět k odpovědi na otázku, jaký je v tomto Reynkově tvůrčím období obraz světa podávaný jeho básněmi a je-li možné jej nazvat jako obraz expresionistický.

Základním pramenem této práce je souborné vydání všech Reynkových sbírek, které pod názvem *Básnické spisy* vydalo poprvé v roce 1995 zlínské nakladatelství Archa (srov. Reynek, 1995).<sup>4</sup> Zvolili jsme toto vydání pro jeho pečlivé ediční zpracování, při kterém bylo výchozím textem první vydání Reynkových sbírek a také proto, že zachovává veškeré zvláštnosti Reynkova jazyka, a to i takové, které byly v rozporu s dobovou pravopisnou normou. Tyto odchylky působí často kakofonicky a slouží k zvukové exponovanosti, což je pro expresionistickou poezii důležitý vyjadřovací prostředek. Všechny citace básní pochází tedy z tohoto souborného vydání. Vzhledem k tomu, že autorství uváděných básní je nasnadě a že všechny Reynkovy básně budeme citovat z téhož souborného vydání, uvádíme v závorce za citací pouze název sbírky, ze které citace pochází, poté název citované básně a stranu, na které se báseň v *Básnických spisech* nachází.

---

<sup>4</sup> *Básnické spisy* vydané nakladatelstvím Archa představují druhé vydání kompletního Reynkova básnického díla. Poprvé vyšly pod názvem *Básnické dílo* v edici Rozmluv v roce 1985 a 1986 v Londýně. Uspořádány byly Josefem Mlejnkem (pod jménem Josef Hradec), který k básním připojil také doslov, Reynkova životopisná data, soupis jeho knižní bibliografie a výběr z literatury o něm (srov. ediční poznámky in Reynek, 1995, s. 633).



Všechny tři sbírky, které tvoří ohnisko našeho zájmu, byly vydány v první polovině 20. let 20. století. První sbírka s názvem *Rybí šupiny* obsahuje 39 básní v próze. Poprvé byla vydána roku 1922 jako druhý sešit v Reynkově vlastní knižnici, jež nesla název Poezie (později Sešity poezie). Druhá sbírka z roku 1924 nese titul *Had na sněhu* a stejně jako *Rybí šupiny* vyšla v Petrkově u Německého Brodu, tentokrát jako čtvrtý sešit Reynkovy knižnice. Jedná se opět o básně v próze, kterých se ve svazku nachází třicet sedm. Poslední ze sbírek, na které se v práci soustředujeme, se jmenuje *Rty a zuby*. V pořadí je to již pátá Reynkova sbírka a vydána byla v roce 1925 stejně jako dvě předchozí sbírky v Reynkově vlastní knižnici. Od těchto dvou sbírek se ale odlišuje formou básní: Reynek zde znovu užívá verše, tak jako ve svých prvotinách. Na rozdíl od doširoka ubíhajícího pégyovsko-claudelovského orálního verše těchto prvotin jsou však Reynkovy verše ve *Rtech a zubech* velmi krátké a i metaforicky jsou mnohem střídmější (Putna, 2002, s. 66). V dalších sbírkách, které přijdou po *Rtech a zubech*, již Reynek verš nikdy neopustí.

Literatura týkající se Bohuslava Reynka je většinou souhrnného rázu. Mezi práce, které se zaměřují konkrétněji na určitý aspekt Reynkova díla, patří studie Věry Jirousové, která se zabývá spojitostmi mezi grafikami a básněmi Bohuslava Reynka. Jirousová tyto dvě složky Reynkova díla považuje za natolik vnitřně srostlé, že k nim ani nelze přistupovat odděleně. Ve studii *Pieta v loďce* (Jirousová, 2002, s. 105-114) ukazuje na četné paralely, ať již v rovině motivické (opakující se motivy zvířat, zahrady, petrkovské krajiny či motivy biblické) nebo v rovině zacházení s těmito motivy (z chaotické sítě expresivních linií a čar se vynořuje skutečnost, stejně jako se vynořuje v básnické tvorbě z chaotické sítě slov).

Expresionismu v díle Reynkově se nejvíce věnují práce Jaroslava Meda. Ve svých textech ukazuje, jak nejen Reynkovy překlady Georga Trakla, ale i vlastní Reynkovo básnické dílo ovlivnilo řadu dalších českých básníků, především pak Františka Halase (studie *Halas-Trakl-Reynek* z roku 1969). Připomíná také důležitý fakt, že nejvýznamnějším centrem pro šíření expresionistických výbojů se stalo Florianovo nakladatelství ve Staré Říši, nikoli programově expresionistická brněnská Literární skupina (Med, 2005, s. 688). Samotným expresionistickým obrazem světa v díle Bohuslava Reynka se pak Jaroslav Med zabývá zejména v práci *Od snu o ráji k prožitku apokalypsy. K básnickému typu Bohuslava Reynka* (Med, 2004, s. 92). Avšak tato studie je spíše obecnějšího rázu, nelze mluvit o podrobném popisu.

Pečlivou analýzu Reynkovy rané tvorby podává ve studii *Bestiář Bohuslava Reynka* Miroslav Červenka (Červenka, 1991). Zaměřil se však pouze na jeden aspekt Reynkova básnického světa, na zvířecí motivy. Ty mu nicméně poskytly tematické východisko, od

kterého se dostává k závěrům přesahujícím pouhý rozbor zvířecích motivů. Díky tomu se Červenkova analýza stala cenným zdrojem i pro tuto práci. Velmi inspirující byla také kniha Josefa Vojvodíka *Povrch, skrytost, ambivalence: manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, ve které je mimo jiné popsána spřízněnost Reynka nejen s expresionismem, ale také s barokem (Vojvodík, 2008). Teoretické poznatky zmíněných studií v této práci využijeme, podložíme je ale konkrétními příklady básní a dále je rozpracujeme.

V první kapitole této práce se budeme snažit postihnout obraz světa, který je čtenáři v básních podáván. Budeme se soustředit zejména na takové prvky, které spojují Reynkovu poezii s expresionismem. Vyzdihneme proto exponovanost subjektu, který se svou intuicí, citovostí a se svými smysly, vystupuje jako „arbitr“ v poznání skutečnosti. Toto výjimečné postavení subjektu umožňuje odklon od mimetického zpodobnění skutečnosti a dává prostor deformaci. Dále se budeme věnovat motivům, které jsou podle nás v obrazu světa dominantní, motivům porušení povrchu, následnému rozpadu a rozkladu vedoucímu až k zániku světa. K tomuto zániku se svět zdá spět proto, že v něm převládá hřích. Motivy hříchu a jeho možného překonání budou proto naplnit poslední části první kapitoly (podkapitola *Had a smrt – motivy hříchu a jeho vykoupení*). Druhá kapitola se zaměřuje na výtvarné elementy ve třech analyzovaných sbírkách. Pozornost je upřena jednak na funkci barev, které se svou autonomností mohou plnit úlohu motivu, a jednak na vytváření ornamentů, které poukazují na vliv stylu, který expresionismu předcházela, na secesi.

## 1. Obraz světa jako názor na něj

V úvodu jsme vymezili některé základní rysy expressionismu a jím viděného světa. Následující text se zaměří na to, jak se tato optika promítá do Reynkovy poezie a jak proměňuje obraz světa. Připomeňme ihned na začátku pro expresionismus i pro Reynka zásadní roli subjektu. Realita, jak jsme již nadnesli v úvodu, je pouhým fenoménem subjektu a ten je centrem veškerého poznání a garantem pravdivosti. Poskytuje čtenáři ze svého pohledu pravdivý obraz podstaty světa, který u Reynka vychází z autentického prožitku subjektu. Proto je lyrický mluvčí tak často v Reynkových básních přítomen, jak si ukážeme v první části kapitoly. Subjekt jako seznalý a zkušený průvodce čtenáře vede až k neviditelné dřeni viditelného.

Cesta k podstatě, jádru skutečnosti, znamená pronikání pod povrch věci nebo těla. Tato proniknutí, jak uvidíme, s sebou nutně přináší zranění, porušení a deformaci. Z ran a rýh, které byly vytvořeny na povrchu světa či těla se potom dostává to, co bylo ukryto vevnitř, z nitra ven. Fenomén „rozpárávání“ a „pukání“ povrchu následuje proto v textu po tématu exponovanosti subjektu. To, co z puklin těla či země vychází, je již od počátku – v duchu Reynkova křesťansko-expresionistického vidění – „prolezlé“ hříchem a obtěžkáno vinou, nehodné tedy zachování a určené proto k rozpadu, tlející už v zárodku, hnilobné a hnusné. Svět, který odpadl od boha, je ohrožen zlem, místy je u Reynka přímo ovládán hříchem a ďáblem, o čemž pojednává podkapitola *Obraz světa spějícího k záhubě*. Hříšnost světa a lidstva je u Reynka zpodobňována mnoha motivy, na které upozorníme, nejviditelnějšímu z nich, motivu hada, pak bude věnována poslední podkapitola. Protože však hadu a ďáblu konkuruje u Reynka smrt, která je „silnější než ďábel“, je tato závěrečná podkapitola nazvána *Had a smrt – motivy hříchu a jeho vykoupení*.

Ve výběru motivů, ať již negativně či pozitivně konotovaných, se uplatňuje sdílená fyzická i kulturní zkušenost, která hluboce ovlivňuje naše vědomé i nevědomé hodnocení zkušenosti. Máme v sobě již zakódováno a pevně zakotveno, že k tomu, co je dole, přiřazujeme nemoc, smrt, smutek, amorálnost (padlost), to, co je dole, je horší a patří temnu. Opačně pak to, co je nahoře, spojujeme se zdravím, hojností, morálností, silou, štěstím, vědomím, a to i duchovním (srov. Lakoff – Johnson, 2002, s. 26-32). Tato organizace pojmů společně s křesťanským hodnotovým systémem se uplatňuje i v Reynkově poezii. To, co je hříšné a patří k okruhu zla, jsou motivy spojené s padlostí, přízemností: had, plazící se po zemi, žáby, pavouci, červy, pijavky žijící ve tmě, v blátě a špíně. Podle této vertikály jsou pak motivy v Reynkově poezii uspořádány a pracující s odvěkými kategoriemi v naší mysli,

nepotřebují často ani dalšího výkladu k tomu, abychom je chápali jako negativní. Výjimku ovšem, jak si ukážeme, tvoří nejvypjatější expresionistické zoufalství, které i obvykle kladně chápaný motiv převrací v jeho absolutní negaci.

Ve vstupní pasáži této kapitoly jsme mluvili o častém výskytu subjektu v básních. Díky subjektu, jeho jedinečnému vnímání a jeho obraznosti, se otvírá skutečnost i její univerzální zákonitosti. Tento jev můžeme pozorovat v básni *Zrcadlená tvář*.

Sedím na břehu potoka v mátě, odpočívám ve hluboké pohovce krásy, ovívá mne vřelá lesní radost. Vedle mne dva přespanilí lovci: pod hladinou okoun, tvrdý a drsný okoun a nachový a bělostný a modrý, a na hlíně svižník jako zelená a horká hvězda.

Jak vidíme v první části básně, je zde pozice subjektu přímo tematizována; stejně tak je přímou cestou, pomocí přirovnání, prezentována obrazná proměna skutečnosti. Bezprostřední vjem se dále přetavuje v univerzální boží příslib milosti a vykoupení:

[...] Milosrdenství vod jest veliké, srazily se z dechu Otcova, vyprýštěly ze Synova boku, opakují lkání Holubice, obmývají všechny hříchy, jsou stále svěží a plodny, okoun se dočká potrawy a svižník sevře svůj lup do železných kusadel ve vůni sítin; a naposled já uvidím obraz ve zčeřených průzračných vlnách, budu to já, ale bude to mrtvá tvář, nešťastná bílá tvář bez krve s modrými pruhy vystydlých ran a zasypaná oblázky; tajemná tvář ukamenování, která bude vzkříšena, vzkříšena, vzkříšena!

(Rybí šupiny, *Zrcadlená tvář*, s. 195)

S podobným principem tematizovaného subjektu, před jehož očima se přítomnost mění ve věčné podobenství, pracuje Reynek opětovně.

Jsem sražen na zemi velikostí běd a tíží výčitek, a nemám se již kam skrýti a nemohu prchnouti, tedy se tisknu nevýslovným děsem do hlíny, že povoluje útrpně jako voda a halí mi veškeré tělo [...] i nabývám pak jiného vědomí, které jest o mnoho lehčí, pokojnější a jasnější, než jsem kdy měl v těle, mám i jinou tvář, které nikdo nevidí, a já sám ji vidím, a nedívám se tomu. Vidím v obraze i svoje mrtvé tělo, není to již oharek ožehlý a ztvrdlý plameny bolestí; ale obraz umírání jest zachován, i bezbranné ruce čnějící ze země: jenže vidím podzimní louku, plnou ticha a slávy a na ní rozvítý ocún nebo tulipán s dvěma štíhlými a spanilými listy [...] A spatřuji s velikou radostí i bázní, kterak tam přichází mystický Zahradník se zářícími Ranami.

(Rybí šupiny, *Sen o smrti*, s. 179)

Poznávající subjekt je u Reynka subjekt dívající se a vidící. Odtud také časté užití sloves dokládajících tuto činnost (jinou tvář *nikdo nevidí*, vidí ji jen subjekt, stejně jako *spatřuje* příchod mystického Zahradníka). Lyrický mluvčí – zpřítomněný divák, (tedy ten, kdo se dívá) odkrývá zdroj imaginace. Tím může být cokoli z okolního předmětného světa.

Jakákoli věc, zvíře, rostlina, se může stát motivem, od kterého se odvíjí básníková vize. Tak se např. stromová alej stává výchozím motivem pro představu o zemi jako hvězdě, která je prosta utrpení.

Nikoli, nespím, sedím a dívám se v bdění za soumraku na starou naši cestu lemovanou stromy. Jde mi až pod okna, a poněvadž vůkol vše ztichlo, ona zpívá. Chová v sobě všechny bolesti, všechny lásky, všechny kletby, všechny modlitby lidí, kteří po ní přešli za staletí truchlice neb klnouce neb žehnajíce, a složila z nich písně a mně je zpívá. A stromy, holé, modravé stromy, to jsou prosící duchové, obři vyšeďší z země, ale halí je mha prokletí, jinak by zářily za živa, ne až tráveny ohněm, který je vykupuje a v kterém se vznášejí do končin čistších. A takový jest o tom můj sen: jsem i se svou jizbou v té aleji, a jsem kolébán jejím zpěvem, a stromy, zakletí duchové, úpěnlivě se pnou, až se zavírají nade mnou v černý stan živoucí prosby. A ten poroste ještě tisíc let, a budu tam zavřen a sám, a moje duše bude tam jediným světlem, a nakonec tolik se roztouží láskou ze samoty, že vzplane a od ní se zapálí klenba stromů, a lehkostí plamene vynese zemi jako hrotitou hvězdu před Boží trůn mezi zvířata a starce, a bude potom konec bědy lidské.<sup>5</sup>

(Rybí šupiny, *Alej*, s. 171)

Výjevy zde prezentované patří ještě zřetelně do řádu imaginace či snu. Jasně se tu upozorňuje na vztah mezi konkrétním obrazem a představou (*holé, modravé stromy, to jsou prosící duchové*) a doslovně se poukazuje také na snění (*takový jest o tom můj sen*). Jinak je tomu ale v básni *Lazarové*. Oči zde nepřijímají jen určitý vjem, který je potom snem či obrazotvorností proměňován podle básníkovy vize, ale vnikají pod povrch běžně viděného. Sugeruje se tu, že obraz, který oči předávají, je věrnou reprodukcí podpovrchové reality, nikterak nepostihnuté imaginací.

Narodil se člověk, který měl oči tak lačné, tak citlivé a pronikavé, že mu nezůstal utajen vnitřek ani rub žádné věci, do které se zadíval. [...] Viděl pod šaty mrzkou vilnost koží a nečistotu útrobu a plody lůn; viděl bezedno v peleších srdcích, labyrinty mozků mu zvučely písničkou prorady s refrénem úskoku a potměšilství. Poznával křivku sobectví v úsměvu milenek, viděl holý chtíč a holou lakotu na jejich zubech, sliny lži na růži jazyku. Proto zůstal sám; chodil v noci po ulicích, kde potkával jen zkažené děti, plaché před ním. [...] a v stokách svým pohledem fascinoval hladové kněžky moru, družičky krysy. [...]

(Had na sněhu, *Lazarové*, s. 245)

Setkáváme se tu s motivy, které reprezentují vnitřek lidského těla. Nasvícení a vyzdvížení toho, co je pod kůží, orgány (srdce, mozek, jazyk) nebo kosti (zuby) ukazuje na

---

<sup>5</sup> Po formální stránce vize jako by zde vznikala postupně, spontánně, tak, jak se představy řetězí jedna za druhou. O tomto řetězení, volném přimykání představ, které posunují obraz až k jeho konečné, úplné podobě, svědčí i fakt, že jednotlivé myšlenky jsou spojeny jednoduše slučovací spojkou „a“. Ta ponechává představy na stejné úrovni, nehierarchizované, pouze poskládané vedle sebe jako střípky v mozaice.

proces odlupování slupky věci a pronikání do hlubších a skrytějších vrstev. K charakteristice tohoto odkrývání píše Josef Vojvodík: „Skryté nitro jako by bylo obráceno navenek, prostor těla jako by byl otevřen a skýtal pohled na materiální strukturu těla (s častým motivem kostry, žeber atd.). Dalo by se také říci, že otevření prostoru (těla, věci), protržení povrchu, externalizace vnitřního (skrytého) prostoru je v Reynkových básních metafyzickou referencí k hloubce, podstatě bytí.“ (Vojvodík, 2008, s. 152). Takové obrácení těla, otevření vnitřního prostoru nacházíme i v následujících dvou ukázkách.

[...] Ale lidé, nebozí lidé jsou vyvráceni a obráceni naruby, ztratili řeč a jejich tváře volají o pomoc němě otevřenými ústy a blyskotem chrupů. [...] Kéž by to byl tichý sníh v křišťálech a přikryl nevinnou a nevědomou, a přece tak mučivou nahotu vidění a nechápání!

(Had na sněhu, *Ostny v závoji*, s. 244)

Zářil měsíc a byl propleten temnými stružkami, hrbolky a kouty, a byl podoben svítícímu, plnému břichu rozpáraného zvířete, jež oblaky obstupovaly jako zkoumající augurové v ohromných, bělostných a nadýchaných rouchách. A věštili všichni smutek a zlo a záhubu, a potom se na zvíře vrhli a útroby roztrhali, vylili žluč do moře a střeva v podobě hadů padala na zemi, a hadové uštípali veškeru živou bytost, až nakonec tolik se rozmohli, že pokryli celou zemi, a ta se třeptala měsíčnou září v tmách dohasínajícího kosmu, a nad každým hrobem lidským byla hadí stráž jako lampa dušičková.

(Had na sněhu, *Zánik*, s. 238)

Tělo je zde rozpáráno, rozcupováno, rozpadá se v jednotliviny a vnitřní tekutiny vytékají ven. Motiv poranění, porušenosti, je do značné míry klíčový. Rána nebo puklina je protržení povrchu, které umožňuje jak pohyb směrem dovnitř a do hlubin, tak pronikání vnitřního ven. Zároveň každé poranění a porušenost s sebou přináší počátek zániku a taktéž rozcupovanost těl je předobrazem rozcupovanosti a rozpadlosti světa.

Rozpad postihuje lidskou tvář: „[...] jeho tvář jest jako práchnivé dřevo, které potmě straší. Nosu nevidíte pro vyrážky polepené staniolem a z úst jen zuby, mezi kterými dva zlaté. [...] sýkorka mu vybírá vši, jako šídlem krutě klovajíc do sedlé i do prýšticí krve.“ (Rybí šupiny, *Podobizna*, s. 163). Jindy prýští krev z něčeho tak nehmotného, jako je vítr: „[tesaři] Sekají větru hlavu, / jež zase s šíjí srůstá, / toliko krev chrlí ústa / její [...]“ (Rty a zuby, *Tesaři ve větru*, s. 287). Proudící krev a zranění obecně jsou samozřejmě často spojovány s ukřižováním a Kristem. Ukřižovaný je „pln černě hlubokých ran a trhlin mezi žebry [...]“ (Rybí šupiny, *Pietà*, s. 186) nebo je „tažen k zemi, až mu to rány trhá, visí jako bezduché maso [...]“ (Rybí šupiny, *Žebř Jákobův*, s. 197), jindy mu „[...] krev ustavičně vyprýštuje z hlavy a sesedá se kruhem jako v nádobě. [...] z Kristovy koruny kape krev rychlým, filmovým

tempem [...]“ (Had na sněhu, *Detail z umučení*, s. 236). Krev ale také vychází i z babylonské věže, jež se proměnila v obludu mající antropomorfní rysy: „[dostala] srdce v podobě obětní peci a černou dvojici prsů, které měly ustavičně ronit krev žertvených [...]“ (Had na sněhu, *Babylon*, s. 224). Poranění a poškození se dotýká i zvířat; vrabci „[...] natrhli hrdélko v kamenném hrnku, aby vykrvácel nad vodami živými [...]“, želva „[...] má mozek vyražen už šestý měsíc [...] Její sestra na Cey-lonu nemá než půl srdce, ramena a hlavu; vykrajoval ji řezník zaživa, a její hlava dosud chňape. Na Ostrově pokladů třetí se šourá k moři. Mužstvo kapitána Flinta ji drželo nad ohněm, až z ní opadl štít [...] Čtvrtou drží kondor a vynáší ji nad skály hor, načež ji vypustí z pařátů a o útes roztrhne, aby se zmocnil masa [...]“ (Had na sněhu, *Setkání*, s. 217). Poškození se projevuje také na neživém materiálu: „[...] loď, jež má trhliny steré, / v něž voda děsu se dere / syčíc [...]“ (Rty a zuby, *Živá loď*, s. 254) a příkladem protržení mohou být také verše „[...] Kraj jest jako vejce bílé / černě prožíhané stromy. / Kdy se skořápka rozlomí, / kdy jak poupě rozevře se / jako zamrzlá tuň v lese [...]“ (Rty a zuby, *V postě*, s. 280).

Obal skutečnosti je tedy zřetelně narušován. Orgány a maso, externalizované stržením obalu, fungují jako připomínka lidské tělesnosti a animality, pádu člověka na zem, do těla (srov. Vojvodík, 2008, s. 150). Svět se zdá být v rozkladu, a čím je mu blíže, tím blíže je také vítězství ďábla, jenž panuje světu. Následující podkapitola se věnuje právě obrazu světa, který se stal „předsíní pekla“ (Med, 2004, s. 84).

## 1.1 obraz světa spějícího k záhubě

Líčení světa, z jehož horizontu se vytratil Bůh, je plné hrůzy, úzkosti a zhnusení. Ačkoliv křesťanské vědomí Kristovy spásné moci z Reynkova pohledu nikdy zcela nevymizelo, existují v jeho expresionistických sbírkách momenty, kdy se uznává ďáblova nadvláda (jak jsme viděli např. v básni *Zánik*, kde „hadové uštípali veškeru živou bytost“ a „pokryli celou zemi“). Do popředí se dostávají takové biblické motivy, které upomínají na realitu člověka, jenž zradil boha. Jsou to téměř výhradně motivy starozákonní (Sodomy, egyptské zajetí, babylonská věž), tedy odkazující k době před příchodem Ježíše Krista, který znovu zprostředkovává cestu zpět k Bohu. Výše popsané tendence v zobrazování světa dobře ilustruje báseň *Kraj úzkosti*.

Židé v močálech pekli cihly, byla to legie starců, neboť pacholíci byli dlouhou dobu pobíjeni. Byli vyschlí a skvrnití jako mloci, svraskalou kůží měli rozbodánu pískem a osinami a z vlasů a vousů kostrbaté a

ztvrdlé chomáče. Snášeli slámu k pecem, s velikými noži v rukou se brodili v jílu a v zeleně se lesknoucí vodě, kterou čeřily užovky a draví brouci a rudé, obrovské hlučivé žáby, podobající se růžím Nečistoty.

Starozákonní motiv egyptského zajetí, které mimo jiné odkazuje k velkému utrpení, je dále velmi volně rozvíjen a hyperbolizován básnickovou obrazotvorností. Deformace a expresionistická estetika ošklivosti postihují zpodobňované lidi, zvířata i věci. Kůže je *svraskalá a rozbodána* (opět motiv poranění, porušení povrchu), vlasy a vousy jsou zdeformované do *kostrbaté* podoby *ztvrdlých chomáčů*. Celá scéna se odehrává v *močálech*, přičemž pocit ošklivosti a špíny ještě zesilují motivy *brouků* a *obrovských hlučivých žab*, které jsou s nečistotou explicitně spojeny (*žáby, růže Nečistoty*).

Pijavky jako vaky krve visely ze stehů synů izraelských a nejkrutější komáři kolem nich křepčili v milostném kvasu, piště a sípějíce. Do kleteb a chropotů a modliteb a skřípění šlehal svistot egyptských bičů, a vylévaly se mlaskoty oblud v křovinách, a bodal sykot nevěstek a hyen, jež obcházely oboje zvábeny hrnci peprného masa, ustavičně schytaného starcům, aby jim zůstala chuť k životu, aby se neutápěli dobrovolně v bahnech.

Znovu zde vidíme, porušení těla, tentokrát v motivech *pijavek* přisátých ke stehnům. Vyplynutí na povrch je prezentováno *mlaskoty oblud*, které se *vylévají*. Nečistotu a nízkost zde zastupují *nevěstky* a *hyeny*, zvířata, která „žijí ze zániku“, neboť se živí rozkládajícím se masem a nevěstky jako poukaz na lidský chtíč. K vjemům vizuálním se v této části připojují vjemy sluchové. Jsou přivolávány *křepčením, pištěním, sípěním, chropotem a skřípěním*, zvuky, které jsou považovány za nepříjemné. Kakofonicky působí i samotné výrazy, v nichž nachází uplatnění neznělé, tedy „nezpěvné“ hlásky jako *k, ch, č, s, š*, a „chrčivé“ *r, ř*. Hodnota primárně pozitivních výrazů je popřena, když k adjektivu *milostný* je navázáno substantivum *kvas* a krása *růže* je v genitivní metafoře *růže Nečistoty* negována výrazem *Nečistoty*. (Podobně tomu bylo v ukázce z básně *Lazarové – děti*, obvyklý symbol čistoty a nevinnosti, byly popsány jako *zkažené* a *družičky* se vzápětí ukázaly být *krysami*). V pokračování básně *Kraj úzkosti* se obraz zkaženého světa ještě více dramatizuje.

Dost mrtvých tam už zašlapali, bujné trsy pomněnek a sladkého lupene označovaly věrně místa jich odpočinku v jalových bařinách. Bubliny podobné duhovým a hedvábitým houbám, přechasto zrázely podzemní kvas a praskaly s ohydným zápachem. Byl to rozlehlý rybník Belzebubův, plný kozlů koupaných ohavně k obětem a hodům, kozlů se srstí splenou v bodce a šupiny, s očima neviditelnými, s ústy jako ústa ryb, s ušima úzkosti a rohy rouhání. Byla to zahrada Iblisova, sádka štirův a zrcadlo Anděla Světla, jehož tvář se v něm tetelila křečí vzpoury a opilým smíchem vítěze tohoto věku.

(Had na sněhu, *Kraj úzkosti*, s. 213)



Svět zde vystupuje jako *rozlehlý rybník Belzebubův*, ďáblova líheň pro *štíry* a *kozly*, kteří fungují jako ustálený emblém hříchu (tak např. i v básni *Sen o Golgotě* „[...] dlužno, aby Zahradník opět přišel a ubil kozly, vepře a psy. [...]“). Bublíny, z nichž se řine s ohyzdným zápachem podzemní kvas jsou opět příkladem toho, jak se to, co je pod zevnějškem, „dere“ vzhůru. Katastrofická vize světa, kde se přiznává vítězství ďáblu (*opilý smích vítěze tohoto věku*) je ještě umocněna evokací ohyzdného zápachu, s jakým praskají bubliny. *Ohyzdný zápach* rozkladu tak totiž ještě rozšiřuje škálu smyslových vjemů o vjemy čichové, čímž se maximalizuje smyslová stránka textu. Tato maximalizace, směřující místy až k synestézii, je v expresionismu (a avantgardním umění obecně) často užívaným prostředkem (srov. Vojvodík, 2008, s. 75). Jejím účelem je dodat prožitku lyrického subjektu na autentičnosti a přispět k plastickému vyjádření zobrazovaného. Díky intenzivnímu pocitu, který je tímto způsobem vyvolán, je umožněno prožít skutečnost plněji. (Dokladem synestézie u Reynka je např. úryvek z básně *Dobyvatelé*, kde vůni „bylo cítiti všemi smysly, vůně šeptala a vznášela se viditelnými chomáči, byla hustá a lepkavá na prstech“ (Had na sněhu, *Dobyvatelé*, s. 231), podobně je všemi smysly vnímán pařez v ohni ze stejnojmenné básně: „[...] Hoří, hřeje, voní, kvílí. [...]“ (Rty a zuby, *Pařez v ohni*, s. 278)).

Podobně jako v básni *Kraj úzkosti*, na které jsme nyní ukázali kromě obrazu světa na pokraji zkázy také práci se smysly, která tyto obrazy činí plastičtějšími, objevuje se apokalyptická vize o zániku také v básni *Hodina dvanáctá*. Osud člověka se i zde zdá být v rukou Hada.

Zhaslo slunce, nastala tma po vší zemi, ale na nebi se ukázalo ohnivě kolo: nikoli měsíc, ale stočený Had. Ještě chtěl prve trápiti Pána v agonii, připlazil se ke kříži, ale Maria ho nepustila. Pán skonal v pokoji, ale Had zůstal živ. Pobíhá Beránek po holé Golgotě, úzkostně bečí, nemaje pastvy; na nebi svítí svinutý Had a z kamení hory se noří štírové hříchův a zakusují se do vlny Beránkovy. Kříže jsou již prázdné, a hle: tmami zářící Had se střemhlav spustil na Kristův kříž a bleskem se na něm rozepjal. Visí tam Lucifer v nesmírné nádheře své pekelné moci, máje roztažena dračí křídla, která duhově měňavěji jako nejtajemnější motýl Sahary, a odestřela se z omamného, androgynního těla Pokušení. A na rouhavý paskvil visí tam nad ním ještě nápis o Králi, který tam zavěsil Pilát a jehož nedopustil snítí. Běda zemi, běda kráse, běda člověku!

(Rybí šupiny, *Hodina dvanáctá*, s. 190)

Uvedená ukázka je jedním z příkladů Reynkových osobitých výkladů biblických obrazů, ovlivněných prizmatem expresionistické vidiny zániku. O těchto odvážných exegezích Miroslav Červenka říká: „[...] Reynek sahá k rozsáhlým interpolacím, v nich se prosté sdělení Písma sytí expresivními detaily a historicky zřetelná situace bují v nadčasovou

vizi“ (Červenka, 1991, s. 73). Červenka své tvrzení dokládá např. básní *Kraj úzkosti*, která zde byla již dříve citována. Scéna Kristova ukřižování z *Hodiny dvanácté* vychází v některých momentech z Písma (*tma*, která nastala v poledne, ve chvíli Ježišovy smrti, *nápis*, který visel nad Kristovým křížem), ale její poselství je od toho biblického významově odlišné, můžeme říci, že přímo opačné. Moc Kristovy smrti (a jeho pozdější vzkříšení), která měla být dovršením dávného proroctví o Spasiteli člověka, je zpochybněna *Hadem*, který zaujímá Kristovo místo na kříži a přebírá tak vlastně i jeho roli. Stává se *Králem* a vítězem, jako v předchozí ukázce z básně *Kraj úzkosti*. *Beránek*, jemuž by podle knihy Zjevení Janovo mělo vítězství patřit, zde jen *úzkostně bečí a pobíhá*, a sám je hříchem ohrožován (*štírové hříchův zakusující se do jeho vlny*). Závěr tvoří expresionistický „zoufalý výkřik na obranu těžce zraňovaného lidství“ (Med, 2004, s. 98), nárek nad tím, co přijde (*běda zemi, kráse, člověku*).

K přejinačení výchozího obrazu v obraz světa zachváceného hadem dochází také v básni *Odpůldne bez data*. Na počátku v tomto případě nestojí biblický výjev, ale scéna z běžného života. Z tohoto důvodu považuje Miroslav Červenka *Odpůldne bez data* za nejděsivější báseň Reynkovy expresionistické tvorby: „[...] nejděsivější proto, že ne nějaký mýtus či podání o starých hrůzách, ale deštivé letní odpoledne, v němž se tančí a ohlašuje pohřeb, se přepodstatňuje v obraz úskočné krajiny a společenství odpadlého od Boha [...]“ (Červenka, 1991, s. 75).

Prší na obžinky, hraje ve vsi valčík, pes na dvoře do toho vyje a ty čteš pokolikáté oznámení o nedávné smrti milenině. [...] zůstaneš seděti a počkáš, až hladké tóny taneční se promění v hady (hned to bude) a úlisně tě obtočí, modří a žlutí hadi, každý s jediným zubem, dlouhým a tenkým jako špendlík? [...] Snad ti pošeptají nějaké tajemství, s kterým se lépe žije, některý snad báseň, nebo jen oplzlý vtíp, kdož ví? Nebo přivedou hebké hádě jako družičku, jakého ještě jsi neviděl, mléčné na břicho a na hřbetě růžové, mající šupiny z křehounkých a navoněných ženských nehtů? [...] smuteční orámování se ukáže černým hadem, který se bezmocně stáčí v nulu, a písmenky, oznamující víc už co, jsou samá černá hád'ata, právě tím velikým porozená a objímají se a krouží hladem, že si je v běsné soustrasti přitiskneš na srdce, aby se napila tvé krve a donesla, mohou-li, i té, na kterou myslíš a která ji s takovou rozkoší z něho za tepla pivala, a teď již nemůže, a která za to ti blahosklonně půjčovala na potěchu malík s růžovou a ostrou hadí šupinkou nehtu...A probereš-li se z toho a nebude ještě večer, dívej se zas, a smuteční orámování se ukáže hlubokým příkopem Smrti a písmenka se zjeví čipernými kostlivečky v křepčení (co jich je!), a slyš jen: není obžinek ani psa, ale oni si pískají na klarinet z kostí a kostmi si buší do lebek a hudou na hřebeny z čelistí, a uvázaný d'ábel uprostřed nich vztekle chřestí řetězem a vyje a skáče okolo boudy: vidíš, či nevidíš?

(Had na sněhu, *Odpůldne bez data*, s. 215)

Výchozí popisovaná situace je pevně zakotvená v časoprostoru. Přesto již vzápětí je tato realita imaginací proměněna ve svět patřící hadu, hříchu. Na konci se i ze psa stává

d'ábel. Tím, že jsou při této přeměně zachovány reálné „rekvizity“, jako je *řetěz*, *bouda* nebo psí *vytí*, je čtenář mnohem blíže tomu, aby obraz přijal jako skutečnost spíše než jako smyšlenku. Jsou to nejprve taneční tóny, které se promění v hada, pak je ale tomuto zornému úhlu podřízeno vše a tak se také vše stává hady: *smuteční orámování se ukáže černým hadem*, písmena jsou *hádata*, *hadí šupinkou* je i ženský nehet. Hadí líčení ve výrazných barvách<sup>6</sup>, nahlodávají člověka zubem jako jehla, jejíž špička pronikne snadno pod povrch (poškození těla) a ztělesňují lest, která slibuje člověku sdělení tajemství. Takto se již kdysi nechala svést žena, která je v ukázce s hadem, symbolem hříchu, spojována. Její *malík* s esencí hada nabízený lstivě za krev ze srdce odkazuje na zrádnou povahu ženského svodu. Ženou zrádkyní je již první žena, Eva – „*zradila Ráj*“, stejně tak Lotova žena „*zradila zemi*“ protože se „*opovážila uvidět, co mohl vidět jen Bůh*“ (Had na sněhu, *Solný sloup*, s. 230). Tak jako *hebké hádě* jako *družička s mléčným břichem a růžovým hřbetem* mate svou podobou, tak také žena se svou smyslnou tělesností představuje svod, jak je patrné z básně *Setkání*. Motiv ženy se tak řadí po bok Hada jako motiv hříchu a klamu.

[...] Proti mně, nerušená a nedbajíc, židovka jako želva leží na lavici, jako zlaté tele, ověšená milostí a tíží těla, vůni, prostotou a panstvím. [...] Vím dobře o tvém srdci: bílý sylačec krajek na tvé košili je zrázi, ovíjeje lahodně úly tvých prsou. [...] Ale tvé oči jsou semena šílenství a opojná a hutná jádra hříchu. Krutě tvrdá, ale žádost má zuby ještě tvrdší, nevývratné, nabroušené sveřepě o odříkání. Raději si zase skryj své poklady do jejich zlatých slupek a ještě nahrň vlasy, horká a prahnoucí Palmo! [...] Přikryj oči, prikryj hrdlo, prikryj se celá a ponech ruce, divě rozrušující symboly života, symboly Stvoření a Práce Boží; [...]

(Had na sněhu, *Setkání*, s. 217)

Lstivá povaha ženy je evokována již přirovnáním k *želvě*, tedy k plazu, hadovi, který ale jako plaz na první pohled nevypadá; svou podobou tedy mate. Předstírá něco jiného, stejně jako *zlaté tele* předstírá boha. Tělo ženy vzbuzuje *žádost*, ale *oči*, otvory těla, ukazují jeho pravou podstatu, jeho *hříšnost* a *tíži*. Proto má být *přikryto*, aby již dále nemohlo svádět, a viditelné mají být jen *ruce*, symboly Božího tvoření. *Vlasy*, které se v ukázce objevují, splňují sice požadavek *přikrytí* těla, přesto jsou ale u Reynka spojovány s hříchem. Zřetelně fungují jako další z motivů zastupujících hřích v básni *Vlasy*. Vlasy jsou zde popisovány jako „*lepá lebek vegetace*“ a „*háv, pod níž ženy hlava / ukrytá je jako lstivý / básník*“, dále vystupují jako „*něžný chochol žen kostí*“ a „*květy záhadné jich masa*“, „*hříchu dlouzí červi slepí*“, „*jemné jehly jedovaté*“. Jejich schopnost obluzovat a přivádět na scestí se pak dotvrzuje

---

<sup>6</sup> K tématu barevnosti a barev v expresionismu a u Reynka více v poslední kapitole práce.

veršem „*léčky rozestřených sítí*“ (Rty a zuby, *Vlasy*, s. 290). Ještě hrůzněji je jejich povaha líčena v básni *Podobizna*.

[...] Tajemné a strašné vlasy, každý z vás jest osidlem a každý vláčkem, na které se věší poslední vzdech poslední pohled tonoucího! Houštiny rozkoší a pouště hříchů! Poduško lásky, poduško utěšení, poduško skonu! Tnící poduško žádostí, omámivý víre vzdání, černý y studený dešti vzdání! [...]  
(Had na sněhu, *Podobizna*, s. 222)

Je patrné, že hřích není zdaleka zpodobňován jen motivem hada. Tento emblém je však natolik dominantní, že se mu budeme věnovat šířeji.

## 1.2 had a smrt – motivy hřichu a jeho vykoupení

Jaroslav Med píše, že „Reynkovo rané dílo je tímto motivem přímo fascinováno.“ Toto tvrzení dokládá již četnost výskytu tohoto motivu, nehledě na to, že figuruje v názvu jedné ze sbírek. Had, jak píše Med, se stává „symbolem Reynkova pohledu na skutečnost“ a kromě toho, že značí scestí, vidí v něm Reynek ještě „faustovskou symboliku, ztělesnění lsti, která slibuje člověku, že bude vidět ‚naze jako Bůh‘.“ (Med, 1969, s. 238). Výhodou motivu hada je dlouhá řada konotací, které se k němu váží. Velká část z nich je dána rolí, kterou had představuje právě v biblickém starozákonním příběhu. Svým chováním lstivý a pokoušející, způsobující vyhnání z ráje, tedy vzdání se bohu a pád do hmoty. Dál od boha může znamenat blíže peklu – had jako by zastupoval tuto antitezi ráje, ležící proti nebi a neustále s ním svádějící boj o lidskou duši. Ztělesňuje tento boj, tuto rozpornost, je protivníkem boha, ale také jeho nutným doplňkem, musí existovat, neboť zlo nemůže být vymýceno, může být jen překonáno. A v tomto překonání se zdá být klíčovým motiv smrti.

Viděli jsme výše příklady toho, kdy zlo přemoženo nebylo. V básních *Zánik, Kraj úzkosti, Hodina dvanáctá* nebo *Odpůldne bez data* země a lidé hadovi plně propadli. Vedle těchto případů ale nacházíme četné doklady naděje přežívající v rozpadajícím se světě.

Je tomu tak např. v básni *Poznámka o potopě*.

[...] 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 nebyti labutí a jejich sester, neměl by kdo osvoboditi zemi od těchto pekelně žlutých, přilnavých emblémů hanby a hřichu.

(Had na sněhu, *Poznámka o potopě*, s. 212)

Zřetelně se tu ilustruje nezahubitelnost hříchu – očistnou potopu přežili hříšníci jako duchové a vtělili se do žab a obojživelníků. (Žáby jsou vedle Hada dalším frekventovaným motivem hříchu. Jako jeho zosobnění se objevují také v básni nesoucí přímo název *Žáby*: „[...] Žáby do tůní se hrouží, / vtělené a čpavé hříchy / barvy jílu, barvy jíchy, / žáby, scvrklé, holé hlavy, / žáby paskvily pohlaví, [...]“ (Rty a zuby, *Žáby*, s. 293)). Zlo nemohlo zahynout, aby nebyla porušena rovnováha a ze stejného důvodu také zůstaly naživu *labutě*.<sup>7</sup> Každodenní zápas mezi těmito tvory, zastupujícími dobro a zlo, musí tedy pokračovat a zdá se, že nikdy nemůže mít absolutního vítěze. Totéž se vyslovuje i v básni *Samota*: „[...] Vedle žertvené dívky pak jest z jedné strany Anděl, z druhé Satan zápasí o ni, někdy podléhá ten, podruhé onen, ale druh druhu zahubiti nemůže.“ (Rybí šupiny, *Samota*, s. 177). Naděje, která zůstává i uprostřed zániku, se vyskytuje také v básni *Věčná duha*.

[...] Vody smrti neopadnou, oliva pokoje nad nimi nevypučí, utoneme všichni; ale vězte: ponořil se do nich Boží Syn a jeho světlo se v nich rozkládá a klene se nad zemí jako Duha Úmluvy; viděli byste ji, kdybyste neměli bělma na očích. Ale jest žihána chóry černých čar a každý z těch zlých šlehů v její tváři znamená barvu nějaké duše, tedy i té vaší, barvu neskonale tajemnou. [...]  
(Rybí šupiny, *Věčná duha*, s. 196).

Opět zde vidíme, že nic neplatí absolutně – ačkoli *všichni utoneme*, ještě tu stále existuje záchranná síla *Božího Syna*, jen ji není vidět. *Vody smrti neopadnou*, ale smrt je prozářena Kristovým *světlem* a neznámá již konec. Avšak ani naděje v podobě *Duhy Úmluvy* není nezpochybnitelná, neboť tato Duha je poznamenána černotou a zlem. Nicméně již jen vidina této naděje, myšlenka na ni, může být zdrojem radosti. Tuto skutečnost prezentuje báseň *Radosti*: „Bože můj, hořím nadějí, / že věci, které se nedějí, / se stanou, // že přece skončí se výsměšná step, / v které, cest nevidá, chodím jak slep / a prahnu: // usnu, a přiletí radost jak pták, / srdce mi otevře, aniž zvím jak, / a v hněvu // zabije hada v něm, obludu zavěsí, / zčernalou, na haluz ve vlhkém zálesí / zoufání [...]“ (Rty a zuby, *Radost*, s. 260). V této básni se také navrací motivy, o kterých jsme již mluvili dříve. Je to jednak motiv *otevřeného* těla, které zde neznámá porušení vedoucí k zániku, nýbrž naopak možnost zbavit se zlého a „vyléčit“ srdce. Dále se zde znovu objevuje motiv vidění jakožto synonyma pro poznání. Lyrický subjekt doufá, že osvobozením od *hada* bude osvobozen i on od falešného poznání, od *slepoty*. V souladu s vědomím, že souboj nebe a pekla o lidskou duši

<sup>7</sup> Pozoruhodný postřeh k této básni přináší Červenková studie *Bestiář Bohuslava Reynka*: „Je zajímavé, jak intelekt tu [v básni *Poznámka o potopě*] zasahuje do exprese: mluvčí domýšlí předlohu nejen v mytické, ale i svérázně přírodopisné rovině. Metodicky zkoumá ekologickou rovnováhu světa po potopě.“ (Červenka, 1991, s. 74).

není nikdy v životě absolutně rozhodnut, vynořují se ale v doufání i pochyby o příchodu očekávané pomoci a spásy: „Pane, zda tvrdá má touha / není jen mátoha pouhá, / zda moje rozpjaté náruči / marně se čekáním nemučí? [...]“ (Rty a zuby, *Oběť poslední*, s. 262).

Setkali jsme se již s obrazy, které vykreslovaly naprostý rozpad světa *Zánik, Kraj úzkosti, Hodina dvanáctá* nebo *Odpůldne bez data*). Tyto obrazy byly zrelativizovány, když proti nim byly postaveny básně dokládající naději a doufání (*Poznámka o potopě, Věčná duha, Radost*). Existují však také básně, ve kterých naděje ve výhru dobra dochází naplnění a navzdory tomu, co zde bylo řečeno o (ne)absolutnosti porážky dobra či zla, se toto vítězství zdá být nezvratné. Tím, kdo vítězí, je smrt. Smrt „je silnější než ďábel“ (Rybí šupiny, *Publikán*, s. 193), je to „blahoslavená / živoucí chata, / mlékem a medem / oplývající / zahrada svatá“ (Rty a zuby, *Hora*, s. 285) a ďábel z ní má strach: „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.“ (Rty a zuby, *Balada*, s. 263). Utrpení a smrt se u Reynka zdají mít vykupitelskou moc a svůj smysl, a povzbuzuje proto k odvaze je přijmout. Tento fakt pozorujeme v následujících dvou úryvcích.

[...] Nestrachuj se tedy na svém žebři, drží tě hřeby bolesti, abys nespádl nevčas ani nevčas nevzletěl; táhne-li tě země, je to dobré, má právo na tvoje tělo a její krev je lázni na obmytí z pyšných úšklebků Luciferových, které se odrazily v Evině tváři, když poslechla hada a které dědíme a roztahujeme.“ (Rybí šupiny, *Žebř Jákobův*, s. 197)

[...] Nechtějte, vy dobří ani zlí, aby duha smrti Boží byla nedokonalá, aby se protivila jeho očím. Neodpírejte mu, neděste se marně zornic Spravedlnosti, bolestí a žízni věků v neskonale útrpnost a krásu rozšířených! (Rybí šupiny, *Věčná duha*, s. 196)

Výzva k odevzdání se smrti, která je součástí božího záměru, je pak zřetelně vyslovena v básni *Kakost*.

[...] rcete si umíněně, že jste tak šťastni jako ti šílení, že vám totiž po nikom nic není, že jste bezpečně ostříhání hradbou svrchované Vůle a že smrt se dostaví v příhodný čas, a nikoli brutálně, buď jak buď, to jest, že vám nic dobrého rouhavě nepřekazí, i že zatím stačí kochati se v nevinné bylince vystavené zhoubě, a přece rozvité pohledům Boha, pohledům andělů, duchů bludných i lidí, a již nikdo nezmařil, protože nesměl, protože jí nevypršel čas pokoje a lásky, a tak jest se všelikou živou duší, také se všelikou nešťastnou duší lidskou, jejíž spanilost je věčna jako spanilost písně a jež ukládá své tajemné dílo jako med v plástvy záměrů Toho, jenž ji učinil a soudí.

(Rybí šupiny, *Kakost*, s. 194)

Na rozdíl od většiny básní, o kterých bylo v práci pojednáváno, je zde jasně demonstrována víra v dobrou podstatu člověka (*spanilost duše je věčna*). Had jako symbol pohledu na skutečnost, je tedy alespoň zde otřesen. Svět i lidský život v tomto podání podléhá vůli Stvořitele, který nedopustí jejich předčasnou zkázu (*bylinka je vystavená zhoubě, ale nikdo ji nesmí zmařit, dokud nepřijde její čas*). Smrt je líčena laskavě; *nic dobrého nepřekazí* a zopakujeme-li závěr již jednou citované básně *Zrcadlená tvář*, můžeme usuzovat, že smrt pro Reynka není tím posledním, co člověka čeká. Mrtvá tvář má totiž být „vzkříšena, vzkříšena, vzkříšena!“ (Rybí šupiny, *Zrcadlená tvář*, s. 195).

Motiv smrti je složitě provázán s motivy hříchu, viny, rozpadu, ale také s poznáním a vzkříšením, o kterých zde byla řeč dříve. Tuto provázanost postihuje Jaroslav Med, když k problematice smrti u Reynka píše: „Smrt zachraňuje člověka před ‚mučivou nahotou vidění a nechápání‘. Jsouc sama esencí rozpadu (v této fázi fyziologického obnažování smrti je u Reynka zřetelný vliv Traklovy imaginace), je zároveň jeho popřením, protože vykupuje lidskou vinu a hřích. Smrt – rozpad [...] je pouze jakýmsi přírodním předobrazem pravé smrti, smrti vykupitelky, která pomocí milosti tento rozpad transcenduje.“ (Med, 1969, s. 234).

Shrneme-li poznatky, které přinesla tato kapitola, můžeme konstatovat, že obraz světa vyvstávající z básní analyzovaných sbírek je značně negativní, ovlivněný pocitem, že člověk odpadl od Boha a hadové, jako jeden z motivů hříšnosti člověka, „tolik se rozmohli, že pokryli celou zemi“ (Had na sněhu, *Zánik*, s. 238). Básnickovy oči jsou jako zrcadla, která odráží podobu světa a „nedají [se] ničím zmásti ani přemluvití, a všecko [...] ukazují přesně a neúprosně *hlavou dolů*. Extatický děs z toho [...] leží na rameni“ (Had na sněhu, *Moraně*, s. 223). Zmíněný úryvek dobře vystihuje charakter básní zejména ze sbírek *Rybí šupiny* a *Had na sněhu*, kde se tento extatický děs projevuje výrazněji než ve „vyrovnanějších“ *Rtech a zubech*. Spojení *hlavou dolů* poukazuje na vyvrácenost, převrácenost člověka a světa; tato převrácenost se projevuje např. i v popření původně kladné hodnoty některých motivů, jako je *růže* (růže Nečistoty – žáby v básni *Kraj úzkosti*; růže hnutí – moucha v básni *Moucha*) nebo děti (zkažené děti v básni *Lazarové*). K převrácenosti patří i obrácenost, kdy je často vnitřní externalizováno a sledován je nikoli povrch, jak tomu při běžném pohledu bývá, ale to, co je pod ním. Toto otevření může být jednak považováno za cestu k podstatě světa nebo bytí (což je snaha, která Reynka spojuje s expresionisty), zároveň ale toto otevření, jenž se obvykle děje protržením, narušením vnější „slupky“, odhaluje v případě těla jeho materiální strukturu, a funguje tak jako připomínka lidské animality. Porušenost povrchu a zranění s sebou přináší rozklad a rozpad světa, který je zřetelný v mnoha ukázkách, jež jsme uvedli, namátkou v básních *Zánik*, *Ostny v závoji*, *Podobizna*, *Setkání*. Rozpad a zánik světa jsou v některých

momentech líčeny jako neodvratná skutečnost (*Hodina dvanáctá, Odpůldne bez data*), vzápětí je ale tato absolutnost popřena básněmi, ve kterých je vyslovena víra v naději (*Poznámka o potopě, Věčná duha, Radost*). Tuto naději představuje pro Reynka Kristova smrt a vzkříšení. Hřích, prezentovaný zejména motivem hada (jenž má však komplexnější význam, mimo jiné představuje i lstivost, klam, falešné zaslíbení), ale také motivem ženy nebo vlasů, může být vykoupen smrtí. Smrt znamená u Reynka konec těla, hmoty, což ale není vždy chápáno tragicky, neboť smrt z hmoty vyvazuje a je také počátkem vzkříšení a návratem do ráje. Tomuto návratu ale u Reynka předchází utrpení a ustavičný nejistý boj se zlem – člověk je neustále pokoušen a ohrožován hady, nad nimiž někdy vítězí, jindy jim ale podléhá. Tak je cesta ke smrti, jež by měla být *silnější než ďábel*, poznamenána tímto zápasem duše, což se zdá být ústředním tématem všech tří pojednávaných sbírek.



## 2. Výtvarné prvky Reynkovy poezie – barva a ornament

Barvy hrají v expresionistické poezii důležitou roli, o čemž svědčí i jejich osamostatnění, emancipace (srov. Grebeníčková, 2004, s. 19). V duchu snahy o co nejsuggestivnější výraz napomáhají k zesilování, kumulaci a hyperbolizaci významů. Ve čtenáři vyvolávají silný estetický zážitek a usnadňují tak ponor do obrazu/situace, do skutečnosti, která je díky barvám vnímána silně *pocitově*, nikoli *intelektuálně*. Vzhledem k tomu, že jedna z intencí expresionistického umění je působit na city člověka, otrást jím, probudit jej a vyvolat odezvu, jsou barvy jakožto nositelky smyslových vjemů nepostradatelné.

V literárním díle Bohuslava Reynka, který byl polovinou své tvůrčí osobnosti také grafikem a malířem, je propojenost s výtvarnem velmi zřetelná. Nejvýrazněji se projevuje právě v užívání barev, kromě toho je ale také patrná v práci s liniemi, které společně s barvami vytváří až secesní ornamenty. Reynek je básníkem se silným smyslovým prožitkem. Josef Vojvodík v této souvislosti uvádí, že Reynek dokáže vyjádřit „abstraktní duchovní obsahy a zkušenosti prostřednictvím intenzivní zkušenosti smyslové, prostřednictvím fyzické zkušenosti s ‚hmotou‘ (‚smutkem země‘)“ (Vojvodík, 2008, s. 149-150). Barevná smyslovost je podle něj u Reynka v tomto směru konstitutivním prvkem a také dominantním rysem jeho nebarokní expresivity (Vojvodík, 2008, s. 150). Pro ni je typické nanášení barev v prudkých kontrastech, rys, kterým se budeme zabývat v první části kapitoly. Následující část se zaměří na to, jak jsou barvy v Reynkově poezii reprezentovány – často zde totiž nejsou pojmenovány přímo, nýbrž jsou evokovány nějakým materiálem, substancí, předmětem, které myšlenou barvu vyjadřují výstižněji. Užitý materiál nebo substance můžou navíc zároveň mít dekorativní nebo symbolickou funkci. Dekorativnost a stylizovanost zkoumá pasáž věnovaná secesní poloze Reynkových básní-obrazů. Naopak k symbolickému působení se soustřeďuje náš pohled v následném úseku kapitoly, a toto působení přibližujeme na příkladu červené. V závěrečném oddíle kapitoly přeneseme pak pozornost na proměnu barevného vidění a barevné reprezentace, jak jsou patrné ve sbírce *Rty a zuby*.

Výše jsme uvedli, že jedním z výrazných rysů Reynkovy práce s barvami je jejich kladení do vzájemných protikladů. Vhodnou ukázkou pro toto tvrzení je z básně *Moraně*.

Máš olovené skráně a čelo vápencové. Ruce máš rudé jako šarlat, nevím, je-li to čerstvá krev na nich nebo je-li to oheň, – přece, jsou to dva ohně, protože prahneš, a vzňala jsi se od rukou. [...] V nocích se vznášíš jako veliký, modravý, sněhový křišťál, náručí rozpjato a vábiš hladovce krásy ohni svých dlaní a prstů, stigmaty, světly o pěti cípech, která krouží a snoubí se vletu jako purpuroví ptáci. [...]

(Had na sněhu, *Moraně*, s. 223)

Šedavá barva olova a šedobílá barva vápence zde kontrastují s jasně červenou barvou šarlatu. Kolem šarlatově červené se pak sdružují motivy krve, ohně a purpuru. Purpur jakožto barva vytvořená ze stejného poměru červeného a modrého světla, propojuje pak červenou ještě s modravým křišťálem. Modravý, sněhový křišťál evokující chlad a bílo navíc ještě vytváří kontrast k červené krvi a žhavému ohni. Vidíme, že barvy jsou uspořádány v složitý celek, ve kterém navazují četné vztahy, a obraz díky proměnlivosti těchto vztahů získává na dynamice. Podobně je tomu v básni *Koleda*.

Sníh, sníh, sníh. Večer a západ slunce. Veliké stromy strmí holy, nízké zachumelené smrčky v řadách jsou jen jasnými kužely, podobny prsům. Zima je bílá chundelatá vlčice s černými tlapami, leží jako bohyně vilné plodnosti. Tlapy má vzhůru (větve stromů jsou ostré jako drápy) a rudé slunce jest jazykem v její otevřené mordě, mokrým krví. Mračna jako šedá štěňata se sklánějí a sají z nesčetných naražených cecíků šelmy. Vlčice má oči jako uhly a zuby průhledné jako led. [...]

(Had na sněhu, *Koleda*, s. 228)

Bílá, reprezentovaná zde sněhem, zuby a ledem, je protikladem červení zapadajícího slunce na jedné straně a černotě vlčích tlap a uhlů na straně druhé. Červená opět konotuje krev a „vše vnitřní“ – *jazyk, mordu – tlamu*. Kontrast ještě dotváří „materiálová“ protikladnost jazyka a zubů, teplé měkké maso proti chladné tvrdé kosti.<sup>8</sup> Osobitou práci s barvami, jejich protiklady a vzájemnými vztahy nacházíme v básni *Večery*.

Večery, paláce teskna a touhy! Paláce ze drahých kovů, z ohně a z démantů, ó jak tvrdé, ó jak nedobytné, seskupeny kol černé věže noci, kde jest zajata bílá Pastýřka, oděná v perly a střehoucí holoubka utěšení, kterého vypouští k umírajícím! Má duše často se pokoušela ulétnouti do vás, ale vždy jí před očima hasla vaše perleťová zdíva, duše zmatena se vracela a snášela se smutně, neviditelna do bárek rybákům na moři a usedala na košíky, hledíc na poslední odlesk vaší nádhery v penězích a hedvábnosti ryb a dumajíc o Pastýřce oděné v perly, a jako hřadující sova, o jejím holoubku s očima jako rubíny.

(Rybí šupiny, *Večery*, s. 167)

Jediné jasně zřetelné barvy v tomto obraze jsou opozice černé a bílé a bílé – holoubek – a červené – rubín. V případě rubínu se jedná o jeden z mnoha případů, kdy přímé pojmenování barvy je zastoupeno nějakým materiálem, který básníkovo barevné vidění reprezentuje přesněji. Je totiž značně komplikované, ne-li nemožné, vyjádřit verbálně barvu rubínu – museli bychom mluvit o růžovo-červeno-nachové, což ale nikdy neumožní evokovat

---

<sup>8</sup> To je i protiklad obsažený v názvu sbírky *Rty a zuby*.

zážitek z této barvy tak intenzivně jako jednoslovné a ihned se konkretizující *oči jako rubín*. Ostatní barvy zde nejsou tak jasné, protože jsou spíše odleskem dohořívajícího ohně. S odleskem souvisí kov a ale také perly, které díky své lesklosti stejně jako kov dokáží odrážet světlo nebo jiné barvy. Perla stejně jako rubín, zahrnuje celý komplex barev, před našim zrakem vystupují barvy jako krémová, stříbřitá, narůžovělá.

S tímto principem zástupnosti barev Reynek hojně pracuje; jako reprezentanti komplexu barev slouží často minerály, obzvláště drahokamy: nacházíme např. „smaragdové kalichy“ (Had na sněhu, *Kohout*, s. 234), „měď[i] a měděnce“ (Had na sněhu, *Detail z Umučení*, s. 236), „z alabastru krov“ (Rty a zuby, *Glosa zimní*, s. 275), „křišťálový hrozen askeze“ (tamtéž), již výše zmíněné „olověné skráně a čelo vápencové“ (Had na sněhu, *Moraně*, s. 223), „v čedičových rámech Smrti“ (Rybí šupiny, *Dušíček*, s. 165), „jako hora z zeleného křišťálu, lemovaná stříbřitým oblakem“ (Rybí šupiny, *Měsíc*, s. 169), „acháty Svatovítské s rysy mé tváře“ (Had na sněhu, *Milosrdný samaritán*, s. 208), „hlava byla jako démanty posetý pohár many“ (Had na sněhu, *Legenda*, s. 235), „čern a zlatost [...] jsou její líbezně prokreslenou, úchvatem ustrnulou tváří a jejími rozpuštěnými vlasy“ (Rybí šupiny, *Večerní okna*, s. 198), „v masce ze zlatého ledu nebo z průhledného zeleného zlata“ (Had na sněhu, *18. VIII. 1921 – 19h-20h 15'*, s. 209), „zlatisté ratolístky“ (Rybí šupiny, *Jarní sníh*, s. 187), Marie se stává „Věží ze slonové kosti“ (Rybí šupiny, *Zvěstování*, s. 168), „[ruce] jsou chladné, ale teplejší než mramor, na kterém odpočívají. Bělají se vedle zeleného absintu, ale jsou zlatší než mramor [...] barvy ne achátové, také ne tak skvělé jako blankyt nebes [...]“ (Had na sněhu, *Ruce*, s. 242).

Kromě toho, že vzácné kameny reprezentují často těžko slovy postihnutelné odstíny barev, zahrnují v sobě také jistou „měňavost“, proměnlivost barev, lesku, odstínů v závislosti na změnách světla. O „měňavosti“ se dokonce explicitně mluví v básni *Hodina dvanáctá*: „maje roztažena dračí křídla, která duhově měňavější jako nejtajemnější motýl Sahary“ (Rybí šupiny, *Hodina dvanáctá*, s. 190), a jak již bylo naznačeno výše, přispívá tato proměnlivost k dynamice obrazu. Efekt dynamizace pomocí barev můžeme pozorovat např. také v básni *Zvěstování*: „Maria v šeré světničce čeká na Josefa a dívá se na růžový odlesk západu v okně, který za chvíli zesíná a potom zmodrá, zahoří tam hvězda, a tehdy již také Josef se vrátí.“ (Rybí šupiny, *Zvěstování*, s. 168).

Mluvili jsme zde o komplexnosti barevného vyjádření, které je dáno užitím nerostu na místo přímého pojmenování barvy, a o dynamizačním efektu, který vyvolávají změny barev. Zástupné pojmenování pomocí minerálů má však ještě jeden důležitý aspekt. Minerál totiž není charakterizován jen barvou, ale má také určité materiálové vlastnosti, jako tvar, tvrdost,

křehkost nebo lesk.<sup>9</sup> K vizuálnímu vjemu se tak přidružuje ještě evokace vjemu hmatového a dochází k rozšíření znakovosti básně.<sup>10</sup> Mramor nepředstavuje pouze různé odstíny bílé (nebo také šedavé, žlutavé), ale navozuje i pocit chladu. Motiv křišťálu zase nepůsobí jen svou průzračností, ale také svými ostře řezanými krystaly (které mívají často formu srostlice, a mohou tak snadno představovat „křišťálový hrozen“).

Kombinace drahokamů a kovů se zlatem a stříbrem, jak jsme je viděli v uvedených příkladech, může připomínat secesní Klimtovy obrazy – zdobnost Reynkových básní je možno považovat za dědictví právě tohoto uměleckého slohu. Jaroslav Med v tomto směru píše: „Expresionistická fáze tvorby ještě podtrhla Reynkův cit pro výtvarné kvality – jako by se zde rozpomněl na expresionistické prapočátky v symbolisticko-secesních ornamentech, stylizacích a křivkách, proto nalézáme v jeho básních v próze tolik ornamentalistické zdobnosti, dávající mnohému jeho obrazu podobu výjevu ze starého goblenu.“ (Med, 2004, s. 85-86).

Uvedme nyní několik příkladů, u kterých můžeme mluvit o secesním ornamentu. Jedním takovým je úryvek z básně *Podobizna*.

[...] Bizarní schráno tváří, v níž uhelné zřítelnice doutnají na mramorech pod stříbrnou deskou čela, znamenáného vypouklým křížem dvou cév! Sírny dešti, jímž srdce vidoucích se obracejí v sloup [...] Zlatistého těla, indigově pokresleného úpončím proudící krve, podobného zamrzlé desce skla, již prosvítá slunce [...]  
(Had na sněhu, *Podobizna*, s. 222)

Na jiném místě, v básni *Stáří*, pozorujeme v záplavě barevných skvrn zářivou linku tvořenou slunečními paprsky.

[...] Létala mračna náhle vytrysklo slunce, a mělo broskvově nazelenalou slídovou tvář, a paprsky se spouštěly jako dlouhé bílé žíně až do bledavé modře obzoru, jako by se potápěly v lázeň. Na strništi byla hejna husí, bílá, ale s přemnoha oranžově červenými skvrnami nožek a zobáků; a přiletěl jasný oblak a stanul za šípkovým keřem, a ten se na něm rozvil opět oranžově červenými ovály a kolečky plodů. [...]  
(Had na sněhu, *Stáří*, s. 210)

Jiný příklad uvádí ve své studii Červenka a hovoří přitom o kompozici „vášnivě propletených a prudce se přeskupujících křivek a linií“ (Červenka, 1991, s. 75).

---

<sup>9</sup> Tuto materiálovost a tendenci k denaturaci přírodního v artefakt jsme již viděli výše na příkladu z básně Ruce, kde ruce jsou popisovány jako „chladné, ale teplejší než mramor, na kterém odpočívají. Bělají se vedle zeleného absintu, ale jsou zlatší než mramor“ (Had na sněhu, *Ruce*, s. 242).

<sup>10</sup> Tento rys spojuje Reynka s avantgardou, která usilovala o maximalizaci smyslové stránky (srov. Vojvodík, 2008, s. 72-73).

[...] Vrcholy stromů se prohýbaly pod množstvím opic, visících jako ohydné, vřelé a chlupaté plody, a prales duněl jejich poskoky a pády a chroptěním, a písněmi a pískáním ptáčat, která tvořila měňavé a měnlivé obrazce a okrasy ze všech jiskřících barev po rostlinné klenbě, zakrývající pravou oblohu. Kolibříci byli tu hvězdami, perleťově nadechnutý pták s rudýma očima lunou, ohromný bažant byl sluncem. Jeho strom-prestol byl ověšen plazy, i vypínal se na něm jako odvěká, nestárnoucí, přesycená modla. Nebylo znát kůry stromové, protože byl pokryt spletenými barevnými hady a háďaty; ale to bylo jako nejkrásnější mřežování maurská, a strom jako drahými kameny vyšitý ornát. [...]

(Had na sněhu, *Dobývatele*, s. 231)

Miroslav Červenka v souvislosti s tímto úryvkem hovoří o „krajním výběžku stylizovaného vizionářství“, o „krajkách utkaných z tvorů“. Dále říká, že zde jde o „svéúčelné umělectví, sledující impuls jednou daný v rovině obrazné a nedbající, zda kumulace materiálu bude beze zbytku zúročena ve sféře sdělovaného významu. Právě tato nadbytečnost je velkým experimentem, květem na stvolu expresionistického básnictví.“ (Červenka, 1991, s. 76). V básni *Krajina* nacházíme dokonce prosbu, aby se celá krajina proměnila v ornament; Reynek tak v úvodní části činí sám využívaje přitom např. linií útlých trav.

Jest šeříkové odpoledne, šedí holubi, jejichž zobáčky se podobají poupatům jabloňovým, krouží nad ovšem, který je téměř již celé schová, vpadnou-li tam, toliko hlavy jim někdy kovově vyčnívají. Blankyt strnul a temně se zrcadlí v louce, šlehavě prošíván jehlami rozzářených, útlých trav. Zlaté jehly, velebné jehly v neviditelných rukou duchů, [...] jaké to obrazy a průpovědi vyšíváte stříbrnými vlasy stařen sudic, ochránkyň snů? Česaly si je v popelavě bílém svítání, ráno jsem je viděl na návrší, kulatým hřebenem slunce, mlhou ochlazeného. [...] Andělé útěch, vyšijte nám obraz v jarní tkáň, [...] vyšijte krajinu, která by se měnila jako opravdová, a přece měla daleko do hmotné pravdy, [...] vyšijte škapulír na hrdlo matce zemi s krajinou nejtesknější, [...] (Rybí šupiny, *Krajina*, s. 191)

O básníkově touze „přenést viděné krajinné [...] motivy do absolutního řádu výtvarného díla“ mluví v i Miroslav Červenka. Jako příklad uvádí báseň *Advent*, kde je krajina projektována jako výšivka (Červenka, 1991, s. 76).

[Poezie] ta by ušila širý, bělostný háv z atlasu svatému Mikuláši, a na tom hedvábí prudkých a hlubokých i křehkých barev celý rok by vyšívala všecky ty ptáčky a stromy, koroptve oklovávající vrcholky trav čnějších ze sněhu, bažanty na poli za pasekou, a vody a led a rákosí a vše, nač by zimního se rozpomínala ze svého rodného kraje, i o čem slýchala vyprávět. [...]

(Rybí šupiny, *Advent*, s. 180)

Aby však nedošlo k mylné představě, že barvy jsou užívány jen k dekorativním účelům a slouží pouhému artismu, podívejme se nyní na ukázky, kde barvy jako most

propojují zdejší pozemský viditelný svět se světem duchovním a uplatňuje se jejich křesťanská symbolika.

Rudý hvozd vyčníval z bílých mlh, a byl jako hlava Křtitelova na stříbrné míse. Sřatá hlavo Křtitelova, ty básni velkolepá! Tváří plná noci a stojící v krvi a stříbře a Duchem oblitá. [...] Vřelý, nachový a černý květe, na zlatém stonku dívčího těla plamenným vánkem vilnosti kolébaný! – Herode, byls bídník, ale viděls! A já jsem viděl rudý hvozd podzimní, vyčníval z bílých mlh, a byl jako hlava Křtitelova na stříbrné míse, ale bylo to již ráno, a Salome byla někde schoulena a dusil ji hnus, a Hlava byla chladná a rysy vyrovnány v hieratický hieroglyf smrti, a nebylo již dravých arabesek agonie, kterým jedině rozumím...

(Rybí šupiny, *Tanec Salomein*, s. 173)

Ornamentalizaci pozorujeme i na příkladu této básně, nemůžeme však mluvit o její svéúčelnosti. Ornament – arabeska – zde nabývá spíše symbolické než zdobné funkce – je zpodobením *agonie*, *hieroglyfem smrti*. Krajinná situace ve své barevnosti navozuje biblické podobenství o tanci Salome; samotný tanec Salome je též stylizován jako ornament: „*Vřelý, nachový a černý květe, na zlatém stonku dívčího těla plamenným vánkem vilnosti kolébaný!*“ Podobný průnik do duchovního podobenství skrze věci, které nás obklopují, vidíme také v básni *Večerní okna*, na jejímž začátku Reynek jako by vysvětloval svůj způsob zacházení se skutečností.

[...] Opijte se nebo se dlouho modlete nevyslyšeni 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, že černá a zlatost, které máte za pučící stromy v západu slunce, jsou její líbezně prokreslenou, úchvatem strnulou tváří a jejími rozpuštěnými vlasy [...] A zdá-li se vám, že v druhém okně mám fuchsii, já tvrdím, že to jsou krůpěje Krvavého potu [...] A reflexy zapadšího slunce v skle vidíte? Ó ne, to jsou pochodně pochopů a Jidáš dole mňouká nedočkavostí jako ryšavý kocour po úkoji.

(Rty a zuby, *Večerní okna*, s. 198)

Scéna zapadajícího slunce a dohasínajícího večera se tu proměňuje ve scénu mučednické smrti. Prostředkem, který umožňuje toto propojení reality a fantaskního biblického výjevu, jsou právě barvy. Červená, vlastní pelargoniím, je zároveň v křesťanství symbolickou barvou mučednictví, spojujeme ji ale také s láskou, z které mučednická oběť povstává. Díky své mnohovýznamovosti může červená spojovat četné motivy, často i protikladné, i proto (společně s ústřední rolí, kterou hraje v křesťanství) je jednou z nejužívanějších barev Reynkovy poezie. Její výsadní postavení potvrzuje i kniha *Co na srdci, to na jazyku*. Uvádí se zde, že červená stojí jakožto prototyp v centru barevnosti a chápe se jako barva par excellence. V myslích ji máme spojenou s životem, zejména s jeho

živočišnou stránkou, s energií, teplem a tělem. Konotuje „emoce, vášně, lásku, sexualitu, ale též agresi, válku, zranění, krveprolití. Vnímáme ji prostřednictvím dvou prototypů, krve a ohně.“ (Vaňková et al., 2005, s. 201). Krůpěje Krvavého potu a pochodně pochopů představují v básni *Večerní okna* tyto dva prototypy. Rány po uřezaných prsech mučennice potom odkazují ke zranění, krveprolití, obrací naši pozornost k tělu, masu (prsy). Využití těchto prototypů a konotací, které se vážou k červené, nacházíme u Reynka velmi často.

„Zabitého Syna, / který v krvi siná, / Matka tiskne k hrudi. / Démonové rudí / jak plamenů víry / vrůstají v svah sirý, / nachovým jest sadem. [...]” (Rty a zuby, *Pietà*, s. 258).

Červená je zde opět zastoupena celou škálou svých odstínů. Váže se jak ke krvi, tak k plamenům a démonům. Kristova krev, která je spasením pro věřící, je v protikladu k démonům, představitelům pekelných sil, ale oba tyto protiklady jsou svázány v jeden celek (nerozlučná jednota protikladů). Tuto svázanost demonstruje i červená barva, vlastní krvi i rudým démonům. Jen na okraj připomeňme ještě dynamiku, kterou vyvolávají barvy, jak jsme o tom hovořili výše. Tento princip vidíme zde v obraze, kdy Matka tiskne Syna k hrudi a ten v krvi *siná*. Barva jako centrum/uzel/křižovatka, kde se protnou nejružnější představy a motivy, figuruje také v básni *Památce kyklopů*.

[...] Ezaue, jehož lstně připravili o požehnání Věčné, rudý s srstnatý Ezaue, vzbouřené srdce, samot soumraků a lovišť vyhledávající, miláčku rosy a zory, ryšavý Ohni Lásky, potulný odlesku keře Mojžíšova v pustinách; [...]

(Had na sněhu, *Památce kyklopů*, s. 225)

I v této ukázce se projevuje dominance červené, barvy barev. Její nadvláda a síla v Reynkově poezii však není věčná. Od sbírky *Rty a zuby* je totiž různými prostředky tlumena a nemůže již „křičet“ jako dříve. V podobné situaci jsou i ostatní výrazné barvy – postupně ztrácí na intenzitě, jsou zastřeny, zamlženy. Často se vyskytují za závojem, nebo jinou clonou, kterou může představovat např. okno. Tato změna vynikne, když srovnáme básně ze sbírek *Rybí šupiny* a *Had na sněhu* s básněmi ze *Rtů a zubů*. Jasně, jiskřící barvy vidíme např. v básni *Kohout*.

[...] Žlutým zobanem proklovl tajemné, modré vejce noci, rozpuklo se a z růžových blan se zrodilo svítání. Příliš klovl kohout, vystříkla krev, polila mu hřeben a lalochy živou a neusychající červení. A rozlila se krev po obloze a ustydla do červánků, natekši v překrásné smaragdové kalichy, rozestavené po východním obzoru na pohoštění Slunce, hřebenaté, purpurové, jiskřící, urputné, hýřivé a pyšné modly kohoutovy, která si jej učinila rytířem připjavši mu quijotovské hřebíky ostruh, a knížetem s nachovou korunou sveřepého opojení.

(Had na sněhu, *Kohout*, s. 234)

Jiným dokladem je báseň *Zánik*.

Výletní loď s oranžovou plachtou se potápěla ve vírech. Točila se jako pes, který si kluče chytá ocas. Zelená ústa vln se smála a pěna svítila jako zuby. Lidé se kroutili, podobni politým a rozzlobeným mravencům. Byli ryšaví a černí. [...] Trojhranná plachta, na níž namalováno oko Prozřetelnosti a nejsvětější Trojice [...] hořela zlatým plamenem v šedi. [...] Třírohá šarlatová plachta vířila [...]  
(Had na sněhu, *Zánik*, s. 216)

V ukázkách můžeme pokračovat dále, v básni *Poslední soud* se mluví o okeánu „těl rudých a žlutých a bílých a spanilých a nejhnusnějších“ (Rybí šupiny, *Poslední soud*, s. 164)<sup>11</sup>, jinde je okeán oslovován jako zelený obr „s rudým okem zapadajícího slunce v čele“, často se objevují „černá háďata“ a „modří a žlutí hadi“ (Had na sněhu, *Odpůldne bez data*, s. 215), ptáci jsou „modří a zářně bílí“, „kříže z perel“, které plují jako „démantové ryby očí mléčných a rubínových“ (Rybí šupiny, *Plynutí*, s. 189, zdůrazněno autorkou). A nakonec v sršivých barvách je také zahrada ze stejnojmenné básně, objevují se tu „přímé střely ohnivě ryšavých veverek“, „těžcí zlatí kurové a bílé srny snů“, vrány v hnízdech pouli „[...] indigové a slepé oči jako d'áblata“ a celá zahrada je jako „nesmírný achát, žíhaný stružkami temnot a tuh takových barev, jakých nikdo nikdy neviděl, sírové se protínají s růžovými do hvězd a křišťálů a sršivých arabesk a křížů a vzrůstají v uhelné černě“ (Rybí šupiny, *Zahrada*, s. 188).

Jak je zřejmo, příkladů existuje bezpočet, podívejme se ale nyní na onen posun k zamlženosti, zahalenosti, na oslabení svitu barev. Zmíněnou proměnu dobře ilustruje báseň *Svítání v zimě*. „Mdlá již lampa v přítmí vzdychá, / ve mze sivé běl a nach, / unášená rytmy ticha / jako bárka na vodách.// [...] Světla jen zde plod je zlatý, / stěnou pevnou je tu mráz. / Naděje chléb s vůní máty. / *Vnitřní hrad*, 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.“ (Rty a zuby, *Svítání v zimě*, s. 269).

Nevýraznost, matnost navozuje již v prvním verši adjektivum *mdlý*, ve druhém verši se pak přidává *mha*, která tlumí *běl* a *nach*. Stejně tak tvoří stěnu světlu *mráz* a září hvězd brání *sklo*. Proniknutí barvy k vnímateli blokuje kromě „stěn“ v okolí také *vnitřní hrad* a celá

<sup>11</sup> Na tomto příkladu je také vidět, jak barvy fungují jako autonomní pojmenovávající jednotky, *definující* substantivum, ke kterému jsou přidruženy, nikoli pouze rozšiřující jeho význam. Těla *rudá*, *žlutá* a *bílá* mají stejnou vypovídací hodnotu jako *spanilá* nebo *nejhnusnější*, neboť jsou s těmito dvěma adjektivy v jedné řadě a každé barevné označení je připojeno zvlášť pomocí slučovací spojky *a*.



scéna jako by tak spočívala ve stínu, který je navíc chladný jako mrtvé rty, a tedy také jako mrtvé rty bezbarvý.

Miroslav Červenka tento útlum barev ve sbírce *Rty a zuby* komentuje takto: „Barvy, a zejména barvy tvorů, už tu ve srovnání se svými dřívějšími výskyty nezáří bez zábran. Jejich vnímání bývá – v rámci zobrazených předmětností – komplikováno prostředím, jímž se musí prodírat k smyslovým orgánům mluvčího (nebo toho subjektu v básni, který jim přihlíží); obdobnou zábranu tvoří nezřídka také nezcela bdělý stav subjektu samého.“ (Červenka, 1991, s. 81). Jako příklad uvádí pak Červenka báseň *Kachny na dvoře*, u které poukazuje na tlumivou funkci ledu, vody, vánice a šera únorového dne. „Únor; den za dnem se šepí, / kachnám koří se kačeři, / šedí s modrými zrcadly, / bílí jako sníh napadlý, / zelení jak v ledu stíny, / deroucí se ze hlubiny, [...] Prostřed zmořeného dvora, / kde se choulí zima chorá, / v proudech atmosféry teskné / peří kačerů se leskne / jako pod vlnami ryby. / Halí je ve své záhyby / vánic únorových kutna, / těžká, veliká a smutná.“ (Rty a zuby, *Kachny na dvoře*, s. 277). Namísto sytých barev uplatňuje se zde šedá (ke které se váže i šero) a zelená tlumená stínem a pohlcovaná ledem. S pohlcením úzce souvisí také lesk (*peří kačerů se leskne*) a *motiv* zrcadla. Podstatou zrcadla je odraz světla a taktéž lesk je fyzikální vlastnost charakterizující schopnost materiálu odrážet dopadající světlo. Při tomto odrazu však vždy dochází k částečnému pohlcení světla (nehledě na možnou deformaci způsobenou vlastnostmi odrazejícího povrchu, který ovlivňuje lom světla). Naznačuje se tu tudíž, že vnímateli je přístupný jen *odraz* barvy nebo skutečnosti, nikoli barva a skutečnost samotná. Skrytost, zahalenost, dotvrzují i verše „Halí je ve své záhyby / vánic únorových kutna“. Obraz se pracně *dere ze hlubiny*, zpod clony *vln*. V jiných motivech vrací se tak zde vrací téma povrchu, který jako slupka ukrývá jádro (věcí a jevů), k němuž se expresionističtí umělci a s nimi i Reynek snaží dobrat.<sup>12</sup>

Mlha a mráz přemáhá barvy také v básni *V jitře zimním*. „Ponuré dni, noci jasné; / ale k ránu měsíc hasne, / hvězdy v husté mlze tonou. / Plaché kočky v mrazu vonnou, / průsvitnou se kápí halí; [...]“ (Rty a zuby, *V jitře zimním*, s. 279). Nedostatek světla, nejasnost a nejednoznačnost tvaru, rozpité linie jsou implicitně obsaženy již v motivu rána, úsvitu, které se ve *Rtech a zubech* vyskytují mnohem častěji než v *Rybích šupinách*, kde je tematizován spíše večer a ohnivý – tedy plný světla – západ slunce. Tento rys je patrný již jen z názvů básní: *Idyla jitřní*, *Jitro v zimě*, *Svítání v zimě*, *Ráno*... Další doklady nalézáme ve verších samotných: „obloha letní / z oblaků bílých / slunce svítá:// z závoje, krajek / jediný, těžký / prs svůj ze zlata//“ (Rty a zuby, *Hora*, s. 285), „v slunném únorovém ránu“ (Rty a

<sup>12</sup> O snaze dostat se pod povrch a tedy blíže k podstatě podrobněji pojednává kapitola *Obraz světa jako názor na něj*, zejm. strany 10 a 11.

zuby, *V postě*, s. 280), „úsvitu krůpěje motýli zkřehlí / pijí//“ (Rty a zuby, *Jíní*, s. 253), „slunci již vzdala se zora / na loži bělostném z jíní; / z chlívů a modravých síní / pokojná vznáší se pára / v ústrety jitra a jara. //“ (Rty a zuby, *Dvůr v dubnu*, s. 288).

Jitro je rozhraní – ani noc, ani den, komplikuje vidění a relativizuje jej, tvary i barvy jsou neostré, nejasné, člověk není úplně pánem svého zraku, musí čekat, až se mu skutečnost vynořující se z rána nebo mlh sama vyjeví. Jitro je počátkem něčeho nového, stejně jako zima, člověk může jen v pokorném odevzdání vyčkávat, co přijde, co „vypučí“: „Stříbrem postu pučí jíva, / ledem, z něhož voda živá, / do věčnosti skákající, / skane v kámen našich lící / jako vlny milosti...“, (Rty a zuby, *V březnu*, s. 282) nebo „Bože můj, hořím nadějí, / že věci, které se nedějí, / se stanou, //“ (Rty a zuby, *Radost*, s. 260).

Podle Jaroslava Meda je odklon od zářivých barev způsoben snahou proniknout pod povrch viditelného světa: „[...] čím hlouběji se [Reynek] snažil vyjádřit podstatu věcí a smyslových prožitků, tím více ubývalo barevné záře a pevných linií a přibývalo jakési zamlženosti, jako kdybychom hleděli na skutečnost skrz zamrzlé okno. [...] Zamlženost znesnadňuje smyslové vnímání, ale zároveň podněcuje vnímání hlubokých metafyzických významů, na něž Reynkova tvorba básnická a výtvarná stále více odkazuje.“ (Med, 2004, s. 86).

Tato kapitola ukázala, jakým způsobem se v Reynkově poezii realizují prvky z řádu výtvarného, zvláště pak jak je užíváno barev. Barvy jsou zejména v nejexpresivnější sbírce *Had na sněhu* nanášeny v prudkých kontrastech, což je rys spojující Reynkovu tvorbu s barokními uměleckými postupy. Jasná záře barev je ale časem, zejména ve sbírce *Rty a zuby*, zmírňována, barvy jsou zastřeny, jejich přímému působení brání mlhy, ledy, vody, skla i jiné překážky. Obraz tak často získává snovou atmosféru, ve které se smývá hranice mezi světem reálným a světem představ a linie se rozostřují. Linie, představované v básních slunečními paprsky, sítěmi dešťů, proudy krve, vlasy, žilnatěním, vzrostlými travami aj. hrají u Reynka mnohdy ústřední roli – společně s neobvyklými barvami vytváří totiž až secesní ornamenty, arabesky. Použití barev nemůže být vysvětleno pouze jejich zdobnou funkcí – díky svému symbolickému obsahu a asociacím, které máme s jednotlivými barvami spojené, plní často roli prostředníka mezi prožíváním světa a prožíváním náboženským. Červená barva květiny je tak pojítkem mezi květinou, ranou mučednice a krví Kristovou, kromě utrpení a zranění však také upomíná např. na srdce a s ním spojenou lásku – zahrnuje tedy celý komplex představ, které nemusí být dále tematizovány. Komplexnost pojmenování a představ je také důvodem, proč Reynek často užívá namísto přímého označení barvy určitou substanci, předmět, nejčastěji drahé kameny. K vizuálnímu dojmu se totiž poté přidružují vjemy

hmatové, sugerované vlastnostmi použité substance. Mramor (či led a sníh) vyvolávají pocity chladu, hořící dřevo pařezu naopak přibližuje žár, zatímco křišťál skvoucí a tvrdou ostrost krystalu. Skutečnost tak může být postihnuta celistvěji a hlouběji, neboť na jejím poznání se podílí více smyslů.

## Závěr

Předkládaná práce si vytkla za cíl rekonstruovat obraz světa, tak jak je prezentován Reynkovým raným dílem, a sledovat na tomto obraze, zda a jakým způsobem je ovlivněn expresionismem. Rysů, které spojují Reynkovy básně 20. let 20. století (sbírky *Rybi šupiny*, *Had na sněhu*, *Rty a zuby*) s tvorbou expresionistů, je celá řada. Na prvním místě by to mohl být sdílený pocit konce, „podzimu světa“, předtucha zániku a varování před ním, strach o osud země a lidstva, kterému v moderním světě chybí nezvratné jistoty a na místo řádu přichází chaos. Vidiny konce a neudržitelného chaosu daly u Reynka vzniknout mnoha apokalyptickým vizím, které jsou taktéž příznačné pro expresionisty. (srov. Med, 2005, s. 689). Básně jako *Hodina dvanáctá*, kde Kristovo místo na kříži přebírá Lucifer nebo *Kraj úzkosti*, kde Židé v močálech, vyschlí, skvrnití a svraskalí, pracují v rybníce Belzebubově, jenž se postupně stává metaforou světa, jsou jen vybranými příklady apokalyptického líčení budoucnosti. Ta je, stejně jako přítomnost, viděna spíše negativně; Reynkova křesťanská víra jako by byla na určitou chvíli úplně zapomenuta, odsunuta do pozadí. Výkřiky úzkosti („Běda zemi, běda kráse, běda člověku!“) jsou provázeny děsem („tisknu se nevýslovným děsem do hlíny“; „extatický děs z toho mi leží na rameni“), vidinami rozkladu (roztrhaná zvířecí těla, vyhřezlé útroby, lidé obrácení naruby, krev prýstící a unikající z ran, motivy hyen a hmyzu živícího se rozkládajícími se těly) nebo úplného zániku („hadové uštípali veškeru živou bytost“; potápějící se loď s lidmi, kteří se „kroutí, podobni politým a rozzlobeným mravencům“).

Vše je, jak bylo patrné, navíc podřízeno expresionistickému kultu ošklivosti; motivy vyvolávající pocit odporu a hnusu jsou snad voleny i se záměrem šokovat a učinit obraz dostatečně varovným, sugestivním, mnohem spíše se však zdají být autentickým prožitkem zkaženosti světa („viděl pod šaty mrzkou vilnost koží a nečistotu útrov a plody lůn“; „viděl bezedno v peleších srdcí“; „viděl holý chtíč a holou lakotu na jejich zubech, sliny lži na růži jazyku“; „obrovské hlučivé žáby, podobající se růžím Nečistoty“; moucha jako „růže hnití“; bubliny praskající s „ohyzným zápachem“; vlasy jako „dlouzí červi slepí“). Autentický prožitek je sugerován také často v básni tematizovanou přítomností subjektu („sedím na břehu [...] odpočívám [...] ovívá mne [...] radost; „jsem sražen na zemi velikostí běd“; „vidím v obraze i svoje mrtvé tělo“; „nikoli, nespím, sedím a dívám se“). Lyrický mluvčí je tak přímo v obraze zpřítomněn a stává se součástí i obrazu imaginativního, který obvykle následuje po časoprostorovém uvedení situace („sedím na břehu [...] odpočívám [...] ovívá mne [...] radost [...] a naposled já uvidím obraz ve zčeřených průzračných vlnách, budu to já, ale bude to

mrtvá tvář, [...] tajemná tvář ukamenování, která bude vzkříšena, vzkříšena, vzkříšena!“). Pomocí subjektu a básnické imaginace se tak zde integruje prožívání světa a prožívání náboženské (srov. Kabátová, 2007, s. 51).

Toto zdůrazňování subjektu je dalším znakem spojujícím Reynka s expresionismem. Subjekt se svou intuicí, citovostí a se svými smysly, zaručuje pravdivost poznání skutečnosti, která je v expresionismu fenoménem subjektu. Toto výjimečné postavení subjektu umožňuje odklon od mimetického zpodobnění skutečnosti a dává prostor deformaci a přepodstatňování situací, jak jsme jej viděli např. v básni *Odpůldne bez data*. Snaha o poznání podstaty věcí je dalším styčným bodem mezi expresionismem a tvorbou Reynkovou. V Reynkových básních bychom tuto snahu mohli vidět v motivech protrhávání a porušování „obalu“ věcí. Protržením se upomíná na pohyb „z povrchu do hloubky“, ale zároveň se to vnitřní, co bylo dosud schováno pod slupkou, dostává zevnitř ven. Tím se také nasvěčují již jednou zmíněné útroby, orgány a vnitřní struktura těla a poukazuje se na živočišnou podstatu člověka, na „pád“ do těla.

Obrazu světa dále velmi často dominují motivy hříchu, což souvisí s již jednou zmíněným pocitem „zkaženosti“ světa<sup>13</sup>. Motivы hříchu jsou u Reynka jednak ustálené zástupky převzaté zejména z Bible (had, kozel), dále motivы, které sice mají blízko k „temnu“, ale až básníková dodatečná explikace je činí jednoznačnými „zástupci hříchu“ (žáby – „vtělené a čpavé hříchy“) a nakonec motivы, které působí poněkud nečekaně (vlasy). Had symbolizuje „infikování“ hříchem, v obrazech, kde se líčí tento jev a zánik světa, obvykle věci získávají jeho podobu („střeva v podobě hadů“, „nikoli měsíc, ale stočený Had“, „tóny taneční se promění v hady“, „smuteční orámování se ukáže černým hadem“), dále však, a pro tuto svou významovou šíří je tak často užívaným motivem, představuje klam, lstivost, pokušení, ďábla a tím také opak ráje, peklo. Škála těchto konotací je dána rolí, kterou hraje v biblickém příběhu o svedení Evy. Žena (Eva), jako „spoluúčastník“ tohoto příběhu, figuruje po boku hada jako další významný motiv hříchu, kromě kterého ztělesňuje však ještě zradu (žena, která „zradila ráj“), smyslnou tělesnost, a tím také asociativně chťič. Zejména ženské vlasy pak fungují jako motiv s obdobným významem (lstivě skrývají tvář a hlavu ženy, jsou „hříchu dlouzí červi slepí“, „jemné jehly jedovaté“ nebo „léčky rozestřených sítí“).

---

<sup>13</sup> Kdybychom částečně ukročili od Reynkova básnického díla a chtěli jeho názor na svět podložit autobiografickými důkazy a osobními prožitky, mohli bychom zde ocitovat část jeho dopisu Josefu Florianovi: „[...] rád bych věděl, co říkáte dnešní ‚situaci‘. Mně se zdá, (vlastně pro sebe vidím), že již nelze takto existovat na zemi, že je nezbytno, aby se ‚proměnila jako by v poušť‘ dle slov zjevení Lasalettského. Nevymře-li svět [...] chtěl bych umřít sám. ‚Příroda prahne po pomstě na lidi a tetelí se hrůzou v očekávání toho, co má nastati...‘ to cítím až do čechulek prstů. Ale buď jak buď [...]“ (Reynek, 1919 cit. v Med, 2004, s. 99).

Obecně se dá říci, že expresionistické vidění „bídy“ světa umožňuje použít jako motiv zla, hříchu cokoliv. Jakákoliv věc, jež původně měla i kladnou hodnotu, může nabýt hodnoty opačné (jako se v básni *Večer* stává moře „sinou nemocnicí, / v které údů běl se vzpíná“). Ve většině případů jsou však motivy organizovány podle systému zakotveného hluboko v našich v našich myslích (a také v jazyce): k tomu, co je dole, přiřazujeme nemoc, smrt, smutek, amorálnost (padlost), to, co je dole, je horší a patří temnu. Opačně pak to, co je nahoře, spojujeme se zdravím, hojností, morálností, silou, štěstím, vědomím. Tak se snadno uplatní žáby, pavouci, červy, pijavky žijící ve tmě, v blátě a špíně jako představitelé nemoci, hříchu.

K motivům hříchu byl v práci záměrně přiřazen další frekventovaný motiv, motiv smrti. Smrt (a víra v její sílu) totiž jako jediná má v Reynkově poezii potenciál zvítězit nad hříchem, je jí připisováno, že je „silnější než ďábel“ a „Satan se jí bojí“. Smrt totiž pro Reynka znamená vykoupení hříchů a viny (srov. Med, 1969, s. 234), je líčena laskavě („nic dobrého nepřekazí“ a „dostaví se v příhodný čas, nikoli brutálně“) a jakožto esence rozpadu, jej dokáže transcendovat. Motivy hada a (Kristovy) smrti postavené vedle sebe ukazují na věčný zápas mezi dobrem a zlem. Odpírání hříchu a jindy jeho převaha prolíná všemi třemi analyzovanými sbírkami. Jeho výsledek je nejednoznačný. Tento fakt byl ukázán, když jsme postavili do protikladu básně, kde vítězí Had na jedné straně a básně, kde se Had bojí smrti přinášející vzkříšení na straně druhé. Jak se zdá, jednalo se Reynkovi o vylíčení právě takového nekonečného boje, nikoli o prezentaci jednoznačného poselství, jak tento boj skončí.

Posledním pojednávaným znakem sblížujícím Reynkovy texty s expresionismem byla barevnost jeho básní. Čtenář se velmi často setká s barvami nanášenými v prudkých kontrastech, což je rys, který propojuje Reynka, expresionismus a baroko. Tato zářivá jasnost je ale ve sbírce *Rty a zuby* utlumována, barvy jsou zastřeny, ke smyslovým orgánům mluvčího se musí prodírat skrze mlhy, ledy, vody, skla, závoje i jiné překážky. Vidění se tak komplikuje a relativizuje, tvary i barvy jsou neostré, nejasné, jako by se chtělo naznačit, že pravá tvář skutečnosti je skrytá, člověk ji musí dobývat anebo čekat, až se její podoba sama vyjeví (časté motivy svítání, jitra – přicházejícího světla.)

Pojmenování barvy je nejednou zastoupeno nějakým materiálem, který básníkovo barevné vidění reprezentuje přesněji. Většinou se v těchto případech užívá motiv nějakého minerálu. Výhodou takového pojmenování je zaprvé možnost postihnout těžko slovy popsatelné odstíny barev i s jejich leskem a „měňavostí“, kterou způsobuje světlo dopadající na minerál, tedy určitá komplexnost barevného vyjádření. Zadruhé jsou to pak materiálové vlastnosti, jako tvar, tvrdost, křehkost nebo lesk, které se čtenáři vybaví při představě minerálu. K vizuálnímu vjemu se tak přidružuje ještě evokace vjemu hmatového a skutečnost

vyvstává před očima plastičtěji. Ostatně barvy tu obecně slouží jako uzel/křížovatka, kde se protnou nejrůznější představy a motivy, reálné se může propojit s fantaskním a nadto se můžou ještě uplatnit symbolické významy barev (příkladem takové práce s barvami byla báseň *Památce kyklopů*). Kromě barev se z výtvarných prvků projevuje také výrazná ornamentalizace, estetizující často kruté obrazy zmaru a zániku. Linie, které vytváří ornament, jsou představovány např. slunečními paprsky, sítěmi dešťů, proudy krve, vlasy, žilnatěním, vzrostlými travami. Ornamentalizace však není pojítkem s expresionismem, nýbrž odkazuje na vliv stylu, který mu předcházel, na secesi.

Konečně můžeme tedy říci, že atribut *expresionistické* je u sbírek *Rybí šupiny*, *Had na sněhu* a *Rty a zuby* smysluplný, nicméně podotkneme ještě na závěr, že právě v posledně zmiňované sbírce je expresionismus již pomalu překonáván. O mouše, v počátku označované za „zahynutí věštku“ a „záři nečistého rodu“, se uvažuje takto: „Zdali vrahy na ni najmu, / prsty semknuté i s dlaní, / nebo utkvím v rozjímání / na břichu, jež podobá se / srdci v plodnosti své kráse?“. O pavouku pak, původně líčeném jako „osminohá hvězda viny, / temná“, pak lyrický subjekt říká: „Miluji je, / šeré lupiče bez šíje, / psance, osudu žebráky, / důmyslných křídel ptáky / (líbezně je létat vizte / v dumné jeseni a čisté) / strůjce přejemného kvítí“. V těchto ukázkách je patrná změna v hodnocení světa, která se projevuje především v tom, že negativní naladění a estetika ošklivosti jsou nabourávány snahou vidět i v ošklivosti krásu a znovu nalézt dobrý základ ve všem. V tomto bodě je možné spatřovat pomalý začátek odklonu od expresionistického nazírání na svět.

## Seznam použité literatury

### Prameny:

REYNEK, Bohuslav. *Básnické spisy*. Zlín: Archa, 1995. 733 s.

### Sekundární literatura:

BAUER, Michal (ed.). *Hledání expresionistických poetik*. 1. vyd. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov; České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2006. 353 s.

ČERVENKA, Miroslav et al. *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1990. 428 s.

ČERVENKA, Miroslav. Bestiář Bohuslava Reynka. In: *Styl a význam: /studie o básnících/*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991. 274 s.

DE MICHELI, Mario. *Umělecké avantgardy dvacátého století*. 1. vyd. Praha: SNKLU, 1964. 378 s.

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouc: Votobia, 2000. 366 s.

GOSZCYŃSKA, Joanna. Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století. *Česká literatura*. 2004, roč. 52, č. 1, s. 82-89.

GOSZCYŃSKA, Joanna. Spor o expresionismus. In: BAUER, Michal (ed.). *Hledání expresionistických poetik*. 1. vyd. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov; České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2006, s. 23-31.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Expresionismus jako hnutí a směr. In: *Expresionismus a české umění 1905-1927*. Praha: Národní galerie, 1994.

HODROVÁ, Daniela et al. *...na okraji chaosu... : poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. 865 s.

CHALUPECKÝ, Jindřich. 1. vyd. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Vladislav Klíma, Podivný Hašek*. Praha: Torst, 2002. 200 s.

JIROUSOVÁ, Věra. Pieta v loďce. In: *Bohuslav Reynek: pieta v loďce: = pietà dans la barque*. Praha: Památník národního písemnictví, 2002, s. 105-114.

KABÁTOVÁ, Tereza. *Mezi realitou a imaginací : koncepty imaginativní semiózy v české lyrice první poloviny 30. let 20. století* [rukopis]: rigorózní práce (PhDr.). Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a literární vědy. Praha, 2007, 97 s.

KUNDERA, Ludvík. *Haló, je tady víchřice, víchřice!: expresionismus*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969. 138 s.



- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. 282 s.
- MED, Jaroslav. Česká literatura a německý expresionismus v letech 1910–1920. *Česká literatura*. 2005, roč. 53, č. 3, s. 688-694.
- MED, Jaroslav. Halas – Trakl – Reynek. *Česká literatura*. 1969, č. 3, s. 228-239.
- MED, Jaroslav. *Spisovatelé ve stínu*. 2. vyd. Praha: Portál, 2004. 237 s.
- NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. 1. vyd. Brno: Host, 2006. 912 s.
- PUTNA, Martin C. Proměny neměnného. In: *Bohuslav Reynek: pieta v lod'ce: = pietà dans la barque*. Praha: Památník národního písemnictví, 2002, s. 57-73.
- TRÁVNÍČEK, Mojmír. *Sdílet věčné: studie, profily a kritiky*. 1.vyd. Olomouc: Periplum, 2002. 211 s.
- VAŇKOVÁ, Irena et al. *Co na srdci, to na jazyku*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2005. 343 s.
- VOJVODÍK, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence: manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. 1. vyd. Praha: Argo, 2008. 400 s.