

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Ve vidění nevýslovném

Sakrální a profánní v pozdním díle Bohuslava Reynka

bakalářská práce

Světlana Kopřivová

vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

Olomouc 2010

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem „Ve vidění nevýslovném; sakrální a profánní v pozdním díle Bohuslava Reynka“ vypracovala samostatně pod vedením Mgr. Petra Komendy, Ph.D., s použitím literatury uvedené na konci této bakalářské práce v příloženém seznamu.

V Olomouci dne

Světlana Kopřivová

Poděkování

Velmi ráda bych poděkovala všem, kteří mi pomáhali při vzniku této práce. Především Mgr. Petru Komendovi, Ph.D., vedoucímu mé bakalářské práce za trpělivé, erudované a angažované vedení a osobní přístup. Velký dík patří také Danielu a Jiřímu Reynkovým za vlídné přijetí v Petrkově.

Za podporu děkuji milým přátelům a rodině.

Obsah

Úvod	5
I. Konstituce hierofanie a její ukotvení v domově.	9
I. I. Posvátné a profánní Mircea Eliadeho.	9
I. II. Posvátný prostor Bohuslava Reynka.	10
I. III. Konstituce hierofanie a její ukotvení v domově a krajině ve sbírkách Setba samot a Pietà.	11
I. IV. Vznik vidin a zjevení v Setbě samot.	15
II. Biografie – kontrast niterného prožitku a vnějšího prostředí.	19
III. Mráz v okně.	22
III. I. Hranice sakrálního prostoru a hierofanie.	22
III. II. Ohrožení prostoru – ztráta hierofanie.	24
IV. Odlet vlaštovek.	27
IV. I. Hranice sakrálního prostoru a jejich rozrušení.	27
IV. II. Otvírání prostoru a blízkost smrti.	29
IV. III. Básníková sebereflexe.	30
IV. IV. Změna obraznosti od explicitního k implicitnímu (komparace Mrázu v okně a Odletu vlaštovek).	31
IV. V. Srovnání asociativních postupů v Mrázu v okně a v Odletu vlaštovek.	32
V. Od zjevnosti ke skrytosti.	37
V. I. Skrytost metaforizovaného členu.	37
V. I. I. Zjevnost v Mrázu v okně.	38
V. I. II. Skrytost v Odletu vlaštovek.	38
V. II. Symboly v symbolech, synekdochy.	41
V. III. Historie slov.	42
VI. Ztotožnění lyrického subjektu s Kristem.	47
Závěr.	52

Úvod

„Některé verše a věty jsou tolik spjaty s určitými předměty, stromy atd., že se mi zdá, jako kdyby byly od věčnosti v jejich atmosféře, v jejich blízkosti; že mi byly svěřeny jen za velikou lásku – jako přítel svěřuje se příteli, ba více, mnohem více snad...“¹

Bohuslav Reynek mě zaujal především svou schopností vyslovit myšlenky vyslovitelné velmi obtížně, tvárnou plností svých básní a intenzivním prožitkem v básních obsaženým. Také život básníka stranicího se všeho nepravého, pokorného a pochybujícího byl pro mě velmi inspirující. Současně se pro mě v době, kdy jsem se s básněmi Bohuslava Reynka setkala, stával důležitým prostor domova, v němž se nacházím (či nenacházím), a aspekt domova mi tak v Reynkových básních vystoupil na povrch ještě více. Ve snahách o interpretaci se mi tedy propojila má osobní zkušenost s prostorem a prožitek prostoru básníka. Zásadním se v mé práci stal kontrast mezi sakrálním a profánním v básnickově realitě a v pozdním díle a na ně navazující kontrast zjevnosti a skrytosti sakrálních i jiných motivů v díle.

Básnické dílo Bohuslava Reynka lze rozdělit na dvě části – básně expresionistické a básně pozdní, které jsou spíše meditativního, duchovního rázu. Ve své práci se zaměřuji na druhou část Reynkova díla počínající sbírkou *Setba samot*, především na poslední dvě sbírky *Mráz v okně* a *Odlet vlaštovek*. Literatura věnovaná Bohuslavu Reynkovi a jeho tvorbě je většinou spíše souhrnného rázu – spojuje Reynkův život, dílo básnické a dílo grafické. Studií věnovaných konkrétním sbírkám není mnoho, a existují-li, jde především o sbírky dřívější. Výjimkou v tomto směru je například studie Jaroslava Meda o *Odletu vlaštovek*. Práce je tedy do značné míry založena na mé vlastní interpretaci Reynkových básní, kterou však ne vždy bylo s čím konfrontovat.

Základním zdrojem této práce bylo souborné vydání všech Reynkových básní *Básnické spisy* vydané zlínským nakladatelstvím Archa ve spolupráci s nakladatelstvím Petrkov v roce 2009.² V biografických údajích jsem se opírala především o Reynkův životopis v *Básnických spisech* sestavený Jiřím Šerýchem, o rozhovor Aleše Palána s Danielem a Jiřím Reynkovými *Kdo chodí tmami* a o soubor dopisů Bohuslava Reynka Terezii Sumové *Dnes jen o té prašivíně*.

¹ Halasová, D.: *Bohuslav Reynek*. Petrov, Brno 1992, s. 63 (dopis Bohuslava Reynka A. L. Střížovi 20. října 1914).

² Veškeré citace z básní v této práci vycházejí z těchto *Básnických spisů* – v citaci je vždy uveden název básně a strana, např. *Mráz v okně*, s. 509–511.

Filozofickým podkladem pro práci byla kniha Mircea Eliadeho *Posvátné a profánní*, úzké propojení Bohuslava Reynka s prostorem petrkovského statku i narušení tohoto prostoru zestátněním statku reflektují Dagmar Halasová v knize *Bohuslav Reynek* a Sylvie Germain v knize *Bohuslav Reynek v Petrkově*. Obě také kladou důraz na sakrální s prostorem spjaté. Dále jsem se opírala především o studie Jaroslava Meda, Miroslava Červenky a Jitky Bednářové. Důležitým zdrojem při práci byla také Bible, především Nový zákon.

Během studia sekundární literatury jsem narazila na problém mytizace a idealizace pohledu na Petrkov, na postavu Bohuslava Reynka, jeho život, soužití s rodinou apod. Palánova kniha *Kdo chodí tmami* a osobní setkání s Reynkovými syny Danielem a Jiřím se mi staly demytizačními prostředky³ a vedly mě k tomu, abych na básníkovo dílo pohlížela realističtěji a snažila se vyhýbat nadinterpretacím. Demytizace však nebyla hlavním tématem mé práce, ale pouze způsobem nazírání. Je navíc samozřejmé, že úplné objektivitu v interpretaci není možné dosáhnout – stále se jedná o interpretaci založenou nejen na faktech z básníkova života a logické výstavbě textu, ale také na osobním prožitku.

Základním metodologickým východiskem mého uvažování o Reynkově pozdním díle je důraz na spjatost lyrického subjektu a „básníka“ (či empirického autora).⁴ Při volbě metody práce jsem se opírala o knihu interpretačních studií Zdeňka Kožmína *Studie a kritiky*.⁵ Podstatou interpretace je podle Kožmína „respekt ke slovu, od něhož očekáváme sdělení něčeho podstatného“,⁶ přičemž kromě odborné analýzy textu klade Kožmín důraz na vlastní prožitek z textu. Mé interpretace byly tedy zprvu spíše intuitivní, teprve později byly přeformovány do ucelenější podoby.

Pohled na dílo je chronologický, od sbírky *Setba samot* (1936) po sbírku *Odlet vlaštovek*, přičemž největší část práce je zaměřena na komparaci předposlední sbírky *Mráz v okně* (1955) a poslední sbírky *Odlet vlaštovek* (1971). Ve srovnání obou sbírek je kladen důraz na sakrální a křesťanské motivy ve sbírkách, na proměnu obraznosti od zjevnosti ke skrytosti a na spojení obraznosti s prostorem a všedními věcmi. Rozbor těchto složek vychází z umístění *Odletu vlaštovek* do kontextu předchozích sbírek.

³ „Tatínek se mnohým lidem líbí jako stvrzení jejich víry, aby jim zapadl do ikonografie, do obrázku dobrého pastýře. Pokud ale jdou do detailů, brzy zabloudí.“ (Palán, A., Reynek, D., Reynek, J.: *Kdo chodí tmami*. Torst, Praha 2004, s. 190)

⁴ Piorecký, K.: Červenková teorie lyrického subjektu, *Česká literatura* 54, 2006, č. 6, s. 34–35: „Znalosti o empirickém autorovi a jeho mimoliterárních projevech nemůžou neovlivnit utváření představy o fiktivním původci díla. (...) Nad promluvou si konstruuje představu o osobě mluvčího, kterou potom kladem před dílo jako jeho původce.“; s. 45: „[Červenka] označuje lyrický subjekt za fikční protějšek živého člověka (...) To je důvodem tendence ztotožňovat lyrický subjekt s empirickým autorem.“

⁵ Kožmín, Z.: *Studie a kritiky*. Torst, Praha 1995.

⁶ tamtéž, s. 571

Při popisu a rozboru básní záměrně používám Reynkových vlastních pojmenování pro některé aspekty jeho tvorby – například pojem *vidění* (ve smyslu sakrální vidiny) či *osten* (jako neustálé vědomí zla v dobru) jsou natolik specifické, že použití jiného výrazu by bylo zavádějící.

V úvodu práce je naznačeno její filozofické východisko – Eliadeho koncepce posvátného a profánního v prostoru domu. Následně aplikujeme tuto koncepci na prostor Bohuslava Reynka a sledujeme, jak se ve sbírkách *Setba samoty* a *Pietà* konstituuje možnost hierofanie, tedy spojení básníka se sakrálním, navázané na prostor domu a krajiny kolem něj. V těchto sbírkách jsou také poprvé tematizovány básnickovy vidiny, jejichž vývoj napříč sbírkami reflektujeme v celé práci. V kontrastu k této hierofanii stojí realita – sledujeme vnější události Reynkova života (zestátnění petrkovského statku po válce), které intenzivní měrou zasahují také do jeho tvorby. Posvátný prostor, který byl nastolen v *Setbě samoty*, se postupně mění a podléhá částečnému rozkladu. Na sbírce *Mráz v okně* je poté ukázáno, jak k tomuto narušení prostoru došlo a že pro básníka znamená ztrátu hierofanie a pozitivních vidin.

Druhou část práce tvoří analýza Reynkovy poslední sbírky *Odlet vlaštovek*, kde je nadále reflektováno výše zmíněné. Zde provádíme komparaci sbírek *Mráz v okně* a *Odlet vlaštovek*, na níž je patrná změna obraznosti od zjevného v *Mrázu v okně* ke skrytému v *Odletu vlaštovek* – aspekty, které byly v dřívějších sbírkách čitelné a zřejmé, se nyní skrývají v těžko dešifrovatelných obrazech. Jedná se zde především o křesťanské motivy skryté ve všednodenních věcech či zvířatech, k nimž básník v *Odletu vlaštovek* více než kdekoli jinde směřuje svou pozornost. Skrže posun od zjevnosti ke skrytosti můžeme sledovat historii některých symbolů v celém Reynkově díle a jejich vývoj. Zde je kladen důraz především na autorův vyvíjející se jazyk – za slovy v básních poslední sbírky se skrývají mnohé významy, k nimž básník došel v průběhu celého svého díla. Závěrem práce se pokoušíme o naznačení možného ztotožnění lyrického subjektu (i básníka) s Kristem.

Cílem práce tedy bylo ukázat, jakým způsobem je prostor Reynkova domova spojen s jeho básnickou tvorbou a jakým způsobem se do psychického stavu i tvorby básníka promítla změna vnějšího prostoru. Snahou je, aby to bylo ukázáno bez mytizujících tendencí. Dále jsem se pokusila zdůraznit, že básnickou sbírku *Odlet vlaštovek* je nutné vnímat v rámci celé Reynkovy tvorby, protože jedině tak lze mnohé symboly v poslední sbírce pochopit. Klíčovou částí této práce je kapitola *Od zjevnosti ke skrytosti*, kde je ukázána skrytost křesťanských motivů v básních *Odletu vlaštovek*; podobnou interpretaci v žádné z prací o Bohuslavu Reynkovi nenajdeme.

Vedle snahy o rozbor a komparaci pozdních sbírek Bohuslava Reynka byla pro mě tato práce velmi důležitá také z hlediska osobního rozvoje – ať už se jedná o uvědomování prostorů, v nichž se pohybují, a jejich sakrálního a profánního rozměru, o prožitek křesťanské víry, o potýkání se s nevyslovitelným, či o velmi osobní návštěvu bratrů Reynkových v Petrkově.

I. Konstituce hierofanie a její ukotvení v domově

Ve sbírkách *Setba samot* (1936) a *Pietà* (1940) dochází k výrazné proměně Reynkovy tvorby. Nastává tu obrat k duchovnímu, k básníkovu spojení se sakrálním. Toto sakrální je zároveň již od počátku neodmyslitelně spjato s domovem.

I. I. Posvátné a profánní Mircea Eliadeho

V tomto směru je třeba se opřít o koncepci posvátného a profánního M. Eliadeho,⁷ který na základě striktního rozlišení sakrálního a profánního prostoru u náboženského člověka konstituuje spojení s božským či posvátným. Toto spojení se sakrálnem nazývá Eliade hierofanií („zjevení nějaké *jiné* skutečnosti, než je ta, kterou [člověk] sdílí ve své každodenní existenci“⁸). Tvrdí, že hierofanie je možná pouze v prostoru, který je člověkem vnímán jako sakrální (např. chrám) a je jasnou hranicí oddělen od prostoru profánního (chrám je od okolního světa oddělen prahem⁹), kde propojení se sakrálním pro přílišnou materiálnost není možné. „Pro náboženského člověka *prostor není homogenní (stejnorodý)*; prostor má určité trhliny, zlomy,¹⁰ říká Eliade. Skrze tyto trhliny či otvory dochází k hierofanii, která je pro náboženského člověka jedinou orientací ve světě a dává mu jistotu a opěrný bod. Sakrální prostor je tedy vnímán jako jediný skutečný v okolním beztvarem prostoru profánním, „který je cizí, chaotický, obydlený strašidly, demony, „cizinci““.¹¹ Náboženský člověk touží žít v sakrálním prostoru, aby mohl stále pociťovat boží přítomnost, proto se snaží posvěcovat své okolí, což probíhá skrze posvátné úkony, akty, které jsou pro dané náboženství zakládající (stvoření světa) a pravidelně se opakují.

Symbolickým otvorem hierofanie v sakrálním prostoru je brána, která prostor vertikálně otevírá, je „místem přechodu mezi nebem a zemí.“¹² Toto místo spojuje řada náboženství se střešním otvorem nebo komínem, kudy odchází duše mrtvého: „Rituální funkce [jsou] připisovány komínu (...) a části střechy, která leží nad „posvátným

⁷ Eliade, M.: *Posvátné a profánní*. Oikoymenh, Praha 2006.

⁸ tamtéž, s. 20

⁹ „Práh, dveře, ukazují bezprostředně a názorně zlom v kontinuitě prostoru.“ (tamtéž, s. 21)

¹⁰ tamtéž, s. 18

¹¹ tamtéž, s. 24

¹² tamtéž, s. 22

koutem“.¹³ Posvátnost místa spojuje Eliade mimo jiné se zvířaty, která ukazují, zda je místo posvátné či nikoli.

Rozměr posvátného prostoru je doplňován rozměrem posvátného času, kdy „člověk vystoupí z ‚běžného‘ časového trvání a spojí se opět s mytickým pračasem“.¹⁴ Tento posvátný čas je možné připodobnit věčnosti. Vystoupením z aktuálního času se člověku otevírá možnost k prožívání sakrálního – dochází k opakování posvátných událostí a reaktualizacím mýtů (např. na mši člověk prožívá nikoli momentální čas, ale „čas, v němž se odehrával život Ježíše Krista, čas posvěcený jeho kázáním, jeho utrpením, jeho smrtí a jeho zmrtnýchvstáním“¹⁵ a tento akt se v liturgickém čase opakuje znovu a znovu).

K hierofanii tedy dochází dle Eliadeho při protnutí posvátného prostoru a času. Jako místo, kde je možné hierofanie dosáhnout, vyzdvihuje Eliade prostor lidského těla a prostor domu.¹⁶

I. II. Posvátný prostor Bohuslava Reynka

Na základě této Eliadeho koncepce můžeme nahlížet také na Reynkův prostor. Ten je nutné uchopit na základě rozlišení prostoru vnitřního (sakrálního) a vnějšího (profánního) a tyto dva prostory od sebe oddělit jasnou hranicí. Prostorem profánním (obyčejným a především v době padesátých let také zlým a nepřátelským) je pro Reynka vše, co přesahuje hranice domu, v němž žije, eventuálně hranice zahrady a dvoru (v souladu s Eliadeho zdůrazňováním prostoru domu jako posvátného prostoru). Je tedy protikladem posvátného prostoru, který Reynek vnímá ve svém domě, prostoru dobra. Toto rozlišení lze snadno dokázat jak skrze fakta z Reynkova života dokládající Reynkův hluboký vztah k domovu, tak na základě mnoha odkazů v básních (např. poslední verš z básně *Pietà* „Tvrďý práh pokoje / od světa.“¹⁷ v němž je zřetelně jasné ono oddělení sakrálního prostoru od prostoru profánního a je znázorněno pomocí symbolu prahu).

Petrkovský dům je pro básníka místem, kde se cítí bezpečně, místem, kde žije i tvoří. Místem posvátným, kde je možné dosáhnout hierofanie. Význam petrkovského domu

¹³ Eliade, M.: *Posvátné a profánní*, ibid., s. 42.

¹⁴ tamtéž, s. 48

¹⁵ tamtéž, s. 50

¹⁶ „Každý kosmos, jež člověk obývá – tělo, dům (...), tento svět ve svém celku – [je] nahoře spojen s jinou úrovní, která je vůči němu transcendentní.“ (tamtéž, s. 116)

¹⁷ *Pietà*, s. 512

vyzdvihuje ve svém díle například Sylvie Germain, která píše: „Reynkův dům dobře plní úlohu, jakou má mít práh: je místem neustálého přechodu mezi vnitřkem a vnějškem, mezi posvátným a profánním.“¹⁸

K propojení se sakrálním docházelo u Reynka především v noci, kdy tvořil – chodil spát v šest hodin večer, vstával „kolem druhé hodiny ranní“¹⁹ a do rozednění pak seděl v kuchyni u kamen²⁰ (zde je skutečně zajímavá analogie s Eliadem, pro kterého je právě kout u kamen místem spojení se sakrálním; přestože u Reynka mělo sezení u kamen jistě především praktické odůvodnění), ryl grafiky, psal dopisy a básně. Tvůrčí činnost se básníkovi částečně kryje se stavy hierofanie, můžeme tedy tuto hierofanii jednoznačně umístit do určitého prostoru a času. Toto časoprostorové určení reflektuje Reynek ve svých básních (např. báseň *Mráz v okně* ze stejnojmenné sbírky: „neb, bdíce u kamen, / hledíme na plamen“²¹) i v korespondenci (z dopisu 13. listopadu 1963: „(...) tak mi z dnešního bdění v kuchyni pro Tebe zbyla jen chvilka na pár slov.“²²).

Za tohoto nočního bdění zažívá básník zvláštní vizionářské stavy, kdy dochází k hierofanii. Básník na stěnách „vidí“ obrazy, které zachycuje v básních. Jsou to jakési „přesahy do ráje“ („Ráj už k otevření zraje.“²³), které hluboce věřícího básníka plní nadějí a pocitem dobra. Tyto výjevy jsou bezprostředně spojeny s prostorem básníkovy domu, jak to sám v básních ukazuje.

S Eliadeho pojetím sakrálního a profánního prostoru souvisí také další výše zmíněné znaky, které se v Reynkově poezii objevují a o nichž se zmíníme později – obydlí profánního prostoru démony a strašidly, motiv brány jako otvoru hierofanie, spojení posvátného prostoru se zvířaty a opakované prožívání Kristova života.

I. III. Konstituce hierofanie a její ukotvení v domově a krajině ve sbírkách *Setba samot* a *Pietà*

Hierofanie, jak jsme ji popsali výše, se v Reynkově díle konstituuje výrazněji až ve sbírce *Setba samot*. Oproti předchozím sbírkám, laděným silně expresionisticky, je *Setba*

¹⁸ Germain, S.: *Bohuslav Reynek v Petrkově*. Literární čajovna Suzanne Renaud, Havlíčkův Brod 2000, s. 62.

¹⁹ tamtéž, s. 102

²⁰ Germain tuto spojitost potvrzuje, když píše, že kuchyně je jakousi „svatyní příbytku“ (tamtéž, s. 100).

²¹ *Mráz v okně*, s. 511

²² Reynek, B.: *Dnes jen o té prašivíně*. Paseka, Praha, Litomyšl 2005, s. 53.

²³ *Večer po žních*, s. 303

samot více meditativního rázu, pohled na svět se z expresionisticky vyhoceného mění na křesťansky, duchovně prožívaný. Básníkovo vnitřní prožívání se v tomto období výrazně zesiluje („Zmohutněla ratolest / vnitřního života“,²⁴ „Vůně dalek duchovních / v tvář mi dýchá, dávný sníh / v zimu zakletého blaha / divně na srdce mi sahá / dlani stínu, dlani zory.“²⁵) a tato proměna se odráží v krajině Reynkových básní (krajina v tomto období ještě není natolik profánní jako v pozdějších sbírkách) – od expresionisticky barevné a divoké přechází v krajinu zamlženou, rozechvělou, šerou a ojíněnou: „Na lukách je jíní ranní, / jas v něm temný, bílý stín. / Prosebnou a dlouhou dlani / zasáhla smrt do pastvin. // Sítí mlhy mlčky loví / v zahalených rybnících. / Ohmatává jako rovy / kupy otav, úle tich.“²⁶

Tato roztřesená a nejasná atmosféra podzimní a zimní krajiny, která „tone v stínu oblaku“,²⁷ odráží básníkovo nitro nacházející se „v nejistoty tišinách“.²⁸ Nejistoty jsou však současně rozrušovány básníkovým vědomím sakrálna („S nejistoty zámrazy / popel dávna rozhrabu. / Z jisker snad zas vyrazí / svatá sláva jeřábů, // láska lesů, klenba cest, / oheň v tmách, krev daleká. / Duši pomůže mi nést, / těžkou duši člověka.“²⁹), v němž nachází lyrický subjekt útočiště. Takové útočiště je hledáno právě v prostých attributech krajiny – ve stromech („Jalovče, tichý pěvče tich, / temný a plachý pastýři“³⁰), stozích v poli („Stoh slámy / temně hřeje pod hvězdami.“³¹), rybníku, na němž „rostou kruhy nadějí“.³² Krajina se tu projevuje také skrze činnosti, které jsou spojeny s podzimem a tedy se sklizní – např. žně nebo vybírání brambor. Plody, které krajina přináší, nejsou však pouze hmotné, jedná se tu o sklizeň symbolickou: „Plody pokory z hruď svítí, / z vůně země rozorané, / nedaly se utajiti.“³³ I zde lze vidět „dvojitou úrodu“ – strniště se svou pustotou, prázdnotou a nejistotou, a stohy se svou plností: „struny strnišť v dlouhém pění / touží po dotyku tich. // Ticha ruce v klíně mají / v stohu věrném závětří.“³⁴

Prožitek hierofanie je vztažen také k domovu („Vidím hvězdy, o studni vím, / studni dávna, domova“³⁵) – k domu a k zahradě, které se s příchodem zimy stanou útočištěm

²⁴ *Úsvit v listopadu*, s. 331

²⁵ *V jeseni*, s. 348

²⁶ *Na lukách je jíní...*, s. 308

²⁷ *Stíny*, s. 315

²⁸ *Vozy v polích*, s. 307

²⁹ *Jeřáby*, s. 312

³⁰ *Jalovec*, s. 310

³¹ *Večer po žních*, s. 303

³² *U rybníka*, s. 314

³³ *Vybírání bramborů*, s. 311

³⁴ *V září*, s. 317

³⁵ *Otevírám do tmy...*, s. 309

nuceným („Vejítí nás donutí / zimy bič s hvězd uzly v tmách.“³⁶), ale také nejjistějším: „Chumelí se. Zahrada má / bělostí se zajiká. / Hrdá je a sladká, sama, / zamlklá a veliká.“³⁷ Výrazným motivem nesoucí hierofanii je zde sníh: „V pokynutí útěchy / sníh je světlejší než loni.“³⁸ Podzim tedy probouzí hierofanii v krajině, zima v domě a v zahradě.

Básníkově spojení se sakrálním, jak jej nacházíme v *Setbě samot*, pokračuje také v následující sbírce *Pietà*. Jak reflektuje Bednářová ve své studii,³⁹ sbírka může být básníkovou intenzivní reakcí na aktuální situaci – válečné ohrožení národa, české země i vlastního domova (které jak uvidíme dále, znamená pro Reynka také ohrožení jeho sakrálního prostoru). Ohrožení vyvolává přirozenou reakci přimknutí se k tomu, co je ohroženo, k známému a blízkému – k „jistotě venkovského zázemí a k situacím obyčejného dne“⁴⁰ a k domovu: „Západem vyšlehne ohnivý smysl cest, / na srdci domova náručí návratu.“⁴¹ Reynkův prožitek krajiny a domova zde tedy dostává nový rozměr, se kterým se v žádné jeho další sbírce nesetkáme.

Atributy tradiční české krajiny získávají v *Pietě* barokní nádech („Lomenice, střechy, štítý / v dechu včel a šeríků“⁴²), jsou tu vykreslovány vesnické obrazy („Ženy nesou již dar mléka / do komor a sklepů stínu. / Skýva na polici čeká.“⁴³ nebo „Klekání už bdění rosou / pohasilo zory nach. / Šepotají hrábě s kosou / na jeteli v žebřinách.“⁴⁴), patrné je také přimknutí k české lidové tradici – např. v básni *Boží muka*⁴⁵ čteme verše o jednotlivých českých světcích, jejichž sochy jsou umístěny v krajině („Hvězdy ticha do vln sijí / z mostu milé oči Jana. // Zmije plamenů se svíjí / růže v ruce Floriana.“). V této básni je explicitně vyjádřen vztah k české zemi: „Hvozdy tmy se rozletěly: / v slávě budují se Čechy.“⁴⁶ Oproti *Setbě samot* si můžeme všimnout až jakési patetičnosti pro Reynka netypické. Bednářová však dodává, že „Reynek si tu nelibuje v krajnostech, pastorální idylka zůstává přes veškeré

³⁶ *Úsvit v listopadu*, s. 331

³⁷ *První sníh*, s. 332

³⁸ *Domov*, s. 357

³⁹ Bednářová, J.: Nad Zahradníčkovými Korouhviemi a Reynkovou Pietou, *Česká literatura* 43, 1995, č. 4, s. 381–406.

⁴⁰ tamtéž, s. 381

⁴¹ *Cesty*, s. 369

⁴² *Štítý chalup*, s. 367

⁴³ *Předjitřní*, s. 401

⁴⁴ *Letní jitro*, s. 381

⁴⁵ *Boží muka*, s. 383–384

⁴⁶ „Kromě mnohostranné návaznosti na českou písňovou tradici je tu poprvé a naposledy v díle explicitně vyjádřen vztah k vlasti ve vysloveném slově ‚Čechy‘.“ (Bednářová, J.: Nad Zahradníčkovými Korouhviemi a Reynkovou Pietou, *ibid.*, s. 398)

smyslové okouzlení cudná, nepřebujelá, decentní. Její malebnost připomíná prosté barokní nápěvy či malby na skle.“⁴⁷

Bednářová ve své studii také podotýká, že prostor, který je ve většině ostatních sbírek „charakteristický svou ostrůvkovitostí“,⁴⁸ se v *Pietě* spojuje do jakéhosi kontinua prostých atributů domova a venkova. Reynek vytváří harmonický „prostor známého a ohraničeného“,⁴⁹ vesnickou idylu, kde nezbývá místo pro prázdnotu. Prostor je zaplněn věcmi, které jsou básníkovi milé, které jsou v harmonii. Toto kontinuum je pro něj jakousi obranou před vnějším ohrožením, protože tuší, že nechá-li prostor volný, bude tento zaplněn profánní skutečností, jež je děsivá.

Oproti *Setbě samot* vyznívá sbírka *Pietà* také úzkostněji, beznadějněji („bez naděje svobody“⁵⁰). Tak jako předtím krajina reflektovala úzkosti i hierofanii lyrického subjektu, nyní odráží nejen je, ale také úzkost z okupace, tedy úzkost za celou českou zemi. Interpretace některých pasáží tedy mohou být dvojí – jak osobní, tak nadosobní.⁵¹

Na druhou stranu ohrožení způsobuje ještě intenzivnější vztažení se k domovu a touhu po spojení s Bohem. V básni *Cestou v adventě*⁵² lyrický subjekt očekává hierofanii v podobě zrození Ježíška na slámě v petrkovské stodole: „Betlém kyne na žebráka: / jíním bílé kopce lysé. // Domov čeká. Stromy holé, / dvůr a věrná zeď se dívá. / Čeká sláma ve stodole, / vody džbán a chleba skýva.“⁵³ Také v dalších básních je jedinou útěchou v úzkosti víra v Krista („– Jako září na rameni / vůlí tvou se opletu; / okovy se v křídla změní / v pokoji a rozletu.“⁵⁴) a touha po ráji („Z výšin bělají se báně / v oblaku a měsíci / jako opřené dvě dlaně / o vpuštění prosící.“⁵⁵ nebo „Archa ohně vybízí tě / večer jako na úsvitě / v neskonale přístavy.“⁵⁶).

⁴⁷ Bednářová, J.: Nad Zahradničkovými Korouhvemi a Reynkovou Pietou, *ibid.*, s. 392.

⁴⁸ *tamtéž*, s. 382

⁴⁹ *tamtéž*, s. 383

⁵⁰ *Dvorky*, s. 385

⁵¹ „Pod smrtí klenutím svou Matku potkáme, / ve dveřích vyhnanství domova návštěvu.“ (*Smrt Panny Marie*, s. 370); „Jiný cizinec se skrývá / do zákoutí u plotu, / halí, duše nedůtklivá, / v mlčení béd nahotu. // Žalem vyhnanců, psů, ptáků / zarmoutil se v údivu. / Na iluzi krásnou straku / uplétá msty tětívu.“ (*Pietà*, s. 366)

⁵² *Cestou v adventě*, s. 375

⁵³ Toto zjevení se později realizuje v básni *Mráz v okně* (s. 509–511) ze stejnojmenné sbírky.

⁵⁴ *Okovy*, s. 389

⁵⁵ *Jitřní chrám v sněhu*, s. 390

⁵⁶ *Cestou*, s. 391

I. IV. Vznik vidin a zjevení v *Setbě samot*

Ve sbírce *Setba samot* se poprvé setkáváme s tím, co Reynek nazývá *vidinami* či *zjeveními*. Jsou to vidiny duchovní, silně spjaté s básnickovým bezprostředním okolím, domovem, s reálnou krajinou, s všední skutečností, jejichž impulsem jsou často nepatrné vnější vlivy – kresby mrazu na oknech, pohyb stínů na stěně (na stěny, okna i jinam se básnickovy představy promítají). Mísí se v nich aspekt představivosti (asociace na základě barvy, podobnosti věcí apod.) a básnickova vnitřního zraku, aktu „vidění“⁵⁷ („vidění nevýslovné“⁵⁸ – viz dále). Vidiny jsou něčím reálně neskutečným (s realitou ale úzce spojeny), pro básníka jsou ale projevem blízkosti duchovního, duchovní skutečností. V básních nejsou vždy zcela popsány, někdy je zmíněna jen jejich existence, nikoli průběh. Vidiny jsou reflektovány jako silně pozitivní, básník je vnímá jako milost.

V pozdějších sbírkách budou tyto vidiny často spjaty s biblickými postavami, kde postavy evangelií i postavy starozákonní jako by se zhmotňovaly v básnickově blízkosti. Jejich hlavním námětem budou především betlémské výjevy a Kristus.

Tyto vidiny se začínají projevovat již ve sbírce *Rty a zuby* (1925), která je však ještě stále velmi silně expresionistická. Jsou to spíše zárodky vidin, které ani sám básník zatím vidinami nenazývá, jako tomu bude později.

První náznak vidiny můžeme objevit v básni *Kozlata*,⁵⁹ která je zakončena verši „V dýmu zadumané stáje / záře úrodná z nich vkročí / v kalné komory mých očí, / do kterých je včarována / všednosti fata morgána.“ Lyrický subjekt sice nemluví přímo o vidině, vidí však *fata morgánu*, jakousi halucinaci vytvořenou z dýmu, obraz zakotvený ve *všednosti*. V *kalných komorách mých očí* jako by se probouzela básnickova schopnost *vidět*. Již v tomto zárodku je vidina neodmyslitelně spjata se zvířaty, což pro ni bude v celém jejím vývoji typické (pohled na tři bílá kůzlata v básni konotuje básníkovi přítomnost svaté trojice: „Kozlátka tři bílá z sena, / (...) nejupřímnější jich něha, / světlo Izáka slepého, / símě

⁵⁷ „A abychom zahlédli, jak se mlhou, za oknem nebo jen tak okolním vzduchem míhají prchavé, zářivé vidiny průzračných tváří, podobající se vláknům babiho léta nad orančí, je třeba utvářet si schopnost vnitřního vidění.“ (Germain, S.: *Bohuslav Reynek v Petrkově*, ibid., s. 88)

⁵⁸ *Mženi v prosinci*, s. 337

⁵⁹ *Kozlata*, s. 281

požehnání jeho / veliké tři květy Taje.“, Tajem s velkým T je pravděpodobně myšleno tajemství křesťanské víry).⁶⁰

K plnému rozvinutí těchto vidin však dochází až ve sbírce *Setba samoty*.⁶¹

Zjevení, která se k básníkovi dostávají, v sobě mají silný náboj – jsou všude a přinášejí útěchu („Země, zaplavená dýmy, / protkána je zjeveními / zvířat, kol a vln a lodí.“⁶²). Básníkovi jako by se otevíraly oči, schopnost vidět v sobě nese vědomí duchovního rozměru, jakéhosi přesahu za věci, vědomí *dávna* a *nepaměti* („popel dávna rozhrabu“⁶³). Zároveň s tímto prozřením přichází hluboká víra ve spásu a naděje („rostou kruhy nadějí.“⁶⁴).

Vidiny jsou pro básníka extrémně pozitivní, zároveň se již zde projevuje jakási dvojakost, která jej bude doprovázet až do konce života – básník si je vědom toho, že blízkost vidin, která jej tolik oblažuje, je pomíjivá. Vedle milosti vidin, radosti z nich a naděje je vždy přítomen osten úzkosti – „osten trvalého spirituálního neklidu“,⁶⁵ jako například ve verších z básně *Úzkost*:⁶⁶ „Cos trne v každém setkání / nás, smrti, nás a naděje.“ Na rozdíl od pozdějších Reynkových sbírek ale v *Setbě samot* naděje úzkost ještě daleko převažuje. To dokládají například poslední verše básně *Mžení v prosinci*:⁶⁷ „slzy větší jsou, vždy větší, / ale trpkosti v nich není: / strávena jest ve vidění / nevýslovném.“ Stupňovaná úzkost (*slzy větší jsou, vždy větší*) je přijímána s pokorou, bez *trpkosti*, s hlubokou vírou, že bude *strávena ve viděních*, zjednodušeně řečeno, že naděje úzkost vždy převáží.

Tajemnost básnickových vidění je tu ukryta v *nevýslovnosti*, kterou si ponechají po celou dobu svého trvání i po něm. Jejich podstata bude vždy spíše naznačována, opisována,

⁶⁰ „A věru nejde o pouhá přírodní líčení: Kozlata ve stejnojmenné básni přivedou básníka ke vzpomínce na požehnání starozákonního Izáka.“ (Putna, M. C.: Proměny neměnného. In: *Pieta v lodce*. Památník národního písemnictví, Praha 2002, s. 65)

⁶¹ Zde je potřeba podotknout, že výraznou změnu Reynkovy poetiky nemůžeme přímo spojovat s desetiletou pauzou, která je mezi oběma sbírkami (*Rty a zuby* vyšly v roce 1925, *Setba samot* až v roce 1936). Po vydání sbírky *Rty a zuby* sice následovala pauza, nešlo však o „dlouhé období desetileté odmlky slovesného díla“ (Halasová, D.: *Bohuslav Reynek*, *ibid.*, s. 28), ale pouze o odmlku vydavatelskou: „Dlouhá prodleva mezi oběma sbírkami však neznamenal, že se v této době Reynek odmlčel jako básník. (...) první verzi *Setby samot* měl Reynek připravenou už v září 1929 a o jejím vydání jednal s V. Vokolkem; v listopadu 1934, kdy do ní začlenil další básně vzniklé v tomto mezidobí (1929–1934), ji nabízel Josefu Florianovi, ale definitivní redakci provádí až tehdy, když se ukazuje reálná možnost jejího vydání v *Knihách Řádu*.“ (Chlíbcová, M.: *Ediční poznámky*. In: Reynek, B.: *Básnické spisy*. Zlín, Archa, Petrkov 2009, s. 650)

⁶² *Jeřáby v mlze*, s. 322

⁶³ *Jeřáby*, s. 312

⁶⁴ *U rybníka*, s. 314

⁶⁵ Valouch, F.: *Básník duše a samoty B. R.*, *Tvar* 4, 1993, č. 1, s. 5.

⁶⁶ *Úzkost*, s. 316

⁶⁷ *Mžení v prosinci*, s. 337

o jejich vyslovení se bude básník stále pokoušet, zároveň ale s plným vědomím nevyšlovitelnosti.

V básni *Advent*⁶⁸ nacházíme odkaz na vidinu v podobě nachového květu asociovaného rzi na stěně chlěva: „Vítr ulehá si v tmách / do koutů a do dvorů, / vyhledává plot a práh, / mdlých a bědných oporu. // Prostře na práh první sníh, / plachý pozdrav anděla, / kouzlo duše, povzdech lích, / podušku snů pod čela. // Nasype sníh na rovy, / prahey věčných příbytků. / Zavolá květ nachový, / rez na chlěvů omítku. // Vyraší květ na lysé / stáje zdi a na sluji (...)“. Vidina je tu silně spjata s prostorem petrkovského statku (se všedností – tak, jako je tomu v již zmíněné básni *Kozlata*), je do něj zasazena, což se bude silněji projevovat v básních z padesátých let. Nacházíme tu také několik důležitých motivů, jejichž význam se během dalších sbírek rozvine: práh – hranici sakrálního a profánního prostoru, sníh, který přináší klid a útěchu, anděla – posla vidin.

Důležitým motivem, který se objevil již ve *Rtech a zubech*, rozvíjí se v *Setbě samot* a bude se opakovat v pozdějších sbírkách, je motiv stěny, na níž se lyrickému subjektu vidiny nejčastěji zjevují (*Domov*:⁶⁹ „Pokoji, v tmách rozzářený, / nejtěžšími rozkazy / požehnány jsou tvé stěny.“). Poprvé také nacházíme motiv okna, který nabude na důležitosti později: „V okno hledím: údiv němý / knihu samot otvírá.“⁷⁰

Tento verš nám také napovídá, skrze co se vidiny k básníkovi dostávají. Prostředníkem je tu samota (obsažená příznačně již v titulu sbírky), ticho a mlčení,⁷¹ v nichž jedině je básník schopen dosáhnout milosti vidiny,⁷² blaha ne nepodobnému duchovnímu blahu baroknímu. Zároveň je však tato samota žalářem, kterým se stává, pokud se vidina nedostaví: „Samota jen v touze lomí / rukama po klenbách blaha“.⁷³ I ona v sobě obsahuje naději i úzkost – oblažuje i děsí. Svým způsobem je básníkovou obětí za milost vidin: „Usmířen a sevřený, / samoty žal, touhy plod, // bělá se dům *zřeknutí* / jíní zdmi na výšinách. / Vejítí nás donutí / zimy bič s hvězd uzly v tmách.“⁷⁴; „Plachost zimy vešla ve mne, / *zřeknutí* jas lil se za ní. / (...) V ticho samot sníh nás halí, / vidinami

⁶⁸ *Advent* (II), s. 353

⁶⁹ *Domov*, s. 357

⁷⁰ *Deštivé jitro*, s. 318

⁷¹ „Kdo je sám, vždy kroky slyší.“ (*O koledě*, s. 376)

⁷² Tento aspekt zdůrazňuje také J. Med: „Básníková křesťanská spiritualita přitom nehledala oporu ve filozoficko-teologických systémech, ale vyrůstala především z niterné kontemplanace: jejím průvodcem byla samota, chápaná jako základní předpoklad opravdového a svrchovaného umění.“ (Med, J.: *Odlet vlaštovky*. In: Med, J.: *Od skepse k naději: studie a úvahy o české literatuře*. Trinitas, Praha 2006, s. 230)

⁷³ *Žalář*, s. 356

⁷⁴ *Úsvit v listopadu*, s. 331

obestřené. / V duších budu je na skály, / plení květy bez kořene. // Kořen marnotratné lásky / do nejtvrďší země nutí. / Tajemně si střídá masky / *úzkosti a prominutí*.⁷⁵ (zvýraznila S. K.)

Podstata vidiny jako spojení se sakrálním je vyjádřena v závěrečné básni *Setby samot Milost*:⁷⁶

Noci tvář je obrácena
v bídy zdíva tesklivá.
Mlčení tvých sirá stěna
hvězdami se odívá.

Posli milosrdní, stíny,
sestupují do hlubin.
Ohýbají světlé třtiny,
žebře touhy s příčli vin.

Milosti mrak z žebře divů
sestoupí, tvář zavlaží.
Anděl složí ohně skývu
na srdce, tmy zápraží.

Lyrickému subjektu se v noční samotě vyjevuje na stěnu vidina (*sirá stěna hvězdami se odívá*), hvězdy, stejně jako v dalších básních *Setby samot*, symbolizují výšiny, z nichž vidiny k básníkovi přicházejí, nesou v sobě třpyt, světlo, vše spojené s duchovním, vznešeným.⁷⁷ Z výšin hvězd k básníkovi sestupují stíny (stíny míhající se reálně na stěnách) – *milosrdní posli* jeho vidin.⁷⁸ Světlé třtiny výšin jako by se ohýbaly k lyrickému subjektu, spojení se sakrálním je naznačeno žebřem (jehož motiv bude taktéž rozvíjen v pozdějších sbírkách), skrze který se k básníkovi dostává útěcha (*mrak milosti*), že jeho viny budou odpuštěny. Poslem přinášejícím útěchu je anděl („Který anděl pode dveře / bělostný mi sune list?“⁷⁹), který oblaží básníkovo srdce.

Vidina je zde tedy popsána v celé své podstatě: předchází jí básníkova úzkost v samotě, básník touží po útěše, a přestože se cítí vinen a nedostatečný (jako by si vidinu ani

⁷⁵ *Sníh*, s. 355

⁷⁶ *Milost*, s. 358

⁷⁷ V *Setbě samot* motiv světla kdesi v nebi nacházíme např. ve čtvrté části básně *Pozdní podzim* (s. 329): „Světlo mezi dvěma mraky / jako klíč se zablesklo, / tajemný a křivolaký.“ Spojitost hvězd s vidinou nacházíme také v básni *Otevirám do tmy...* (s. 309), kde básník vědomí dávná uvozuje slovy „Vidím hvězdy“. Hvězdy jako symbol výšin, ráje se objevují také v *Pietě* v básni *Zasněžený práh* (s. 374): „Hvězdy vtisklé, stopy z ráje“.

⁷⁸ V *Setbě samot* také v básni *Útočiště* (s. 319): „záhadný stín dobré vůle“.

⁷⁹ *Zasněžený práh*, s. 374

nezasloužil), vidina na stěně se objevuje. Skrze ni se dostává básníkovi posily a útěchy. Tento průběh vidin se básníkovi opakuje v dalších sbírkách,⁸⁰ kde si však básník čím dál tím více uvědomuje pomíjivost útěchy, které se mu skrze vidiny dostává, pokud k vidině vůbec dochází,⁸¹ následně je vidina zproblematizována tím, že již není výlučně pozitivní, až se básníkovi zcela ztrácí.

II. Biografie – kontrast niterného prožitku a vnějšího prostředí

Ke konci druhé světové války ale dochází k silnému narušení všeho, co až dosud formovalo Reynkovu básnickou tvorbu. V roce 1944 je Reynek s celou rodinou nacisty vypovězen ze statku a od července 1944 do května 1945 tak musí žít ve Staré Říši u Florianů.⁸² Po válce se rodina vrací do Petrкова, v roce 1949 je však statek zestátněn a o rok později přichází nová výpověď z domova, tentokrát od komunistů. K vystěhování nakonec díky pomoci přátel nedojde, statek je ale zabrán pro účely JZD. Reynkovi se uchýlí do horního patra domu a ve spodním patře žijí a hospodaří cizí lidé.⁸³ Bohuslav Reynek se tak stává vyhnanecem ve vlastním domě, což vede k básníkovi silnému uzavření se vůči světu, ne nepodobnému uzavření se Vladimíra Holana – posledních deset let života Bohuslav Reynek jen velmi málo vychází z domu.⁸⁴

Básníkův prostor je tak velmi silně ohrožen a toto ohrožení v básníkovi blokuje schopnost psát. Bratři Reynkovi v knize *Kdo chodí tmami* o tomto období mluví jako o době, kdy jejich tatínek všude viděl *strašidla*,⁸⁵ kdy měl strach z lidí spojených s komunistickým režimem: „Za ta léta se v něm všechny tlaky naakumulovaly a jeho halucinace pak trvaly

⁸⁰ *Slunce ve světlici* (sb. *Pietà*), s. 398: „Jizba je vlídná, s poselstvím vchází / návštěvník, / anděl, jenž, světlý, v klikaté srázy / Pádu vnik.“ nebo *Okovy*, s. 389: „– Jako září na rameni / vůlí tvou se opletu; / okovy se v křídla změní / v pokoji a rozletu.“

⁸¹ *Ranní déšť nad vodou* (sb. *Podzimní motýli*), s. 410: „Krajina obzoru nemá, / krajina oblačných ptáků, / tápe jen, šedá a němá, / po zázraku.“; *Dvůr v noci* (sb. *Sníh na zápraží*), s. 452: „Zavřeny jsou vchody oba, / ani hvězdy nesmějí / nad smetiště, lože Joba, / záhon nadějí.“

⁸² Vzhledem k početnosti Florianovy rodiny i Florianovu špatnému hmotnému zabezpečení byla tato situace skutečně neutěšená.

⁸³ S. Germain k tomu píše: „Pro neomalené sousedy neznamená ‚genius loci‘ vůbec nic.“ Zároveň nám však také podává jiný pohled na věc: „To, že Bohuslavu Reynkovi zabavili půdu, znamenalo pro něho ovšem i jisté ulehčení, protože se nemusel starat o chod hospodářství.“ (Germain, S.: *Bohuslav Reynek v Petrkově*, ibid., s. 51)

⁸⁴ „A při té návštěvě, kdy jsme ho v Petrkově zastihli naposled, s námi sešel pán domu na dvůr, aby se dal vyfotografovat. A starší syn pošepтал mému muži: ‚Tatínek vás musí mít moc rád, že vyšel na dvůr... To on nikdy nedělal...‘“ (Halasová, D.: *Druhý hlas*. Archa, Zlín 2007, s. 11)

⁸⁵ „Později si své úzkosti transponoval do strašidel. Uviděl nějaký stín, nebo uslyšel šustot, a hned se lekal. Měl moc těžké období: říkal, že všude vidí strašidla.“ (Palán, A.: *Kdo chodí tmami*, ibid., s. 207)

snad 10 let. Chvillemi odeznívaly, ale jakýkoliv nový impuls původní stav hned znovu nastolil. Proto ten věčný strach, reakce, které mohly kdykoliv vypuknout. (...) Svě stavy měl až do šedesátých roků; když odezněly, moh začít znovu psát. Dokavad' bylo zle, nebyl schopný napsat nic.⁸⁶ Strach tedy Reynka v psaní v podstatě paralyzoval.

Zajímavým dokladem tohoto básnickova období je korespondence s Terezkou Sumovou,⁸⁷ kterou byl básník schopen vést i v době svých úzkostných stavů.

Tato korespondence se z velké části kryje s obdobím, kdy Bohuslav Reynek nepsal básně, ani nepřekládal, a věnoval se pouze činnosti výtvarné. Korespondence je datována od roku 1951 do roku 1970. V letech 1951–1956 se jedná jen o několik dopisů, teprve od roku 1957 začíná být korespondence soustavnější a pravidelnější. Poslední básnickou sbírku před obdobím nepsání *Mráz v okně* uzavřel Reynek v roce 1955, jedná se většinou o básně z let 1950–1955, jen několik jich vyšlo dříve. Sběrka vyšla poprvé až v roce 1969. Od roku 1955 lze tedy datovat Reynkovu básnickou zámku, kterou porušil až v roce 1969. V roce 1971 připravil k vydání sbírku *Odlet vlaštovek*, jejíž sazba však byla těsně před vydáním rozmetána, a sbírka vyšla poprvé až v roce 1980. Korespondence s Terezkou Sumovou končí v prosinci 1970, v posledním roce života už Reynek kvůli nemoci mnoho dopisů nepsal. Jeho básnická zámka je tedy celá vyplněna korespondencí s Terezkou.

Z dopisů se dovídáme konkrétní události, které se na statku dějí, ať dobré nebo zlé, a skrze ně můžeme vytušit neutěšenou atmosféru, která na statku panovala, a také situaci prostoru a jeho ohrožení.⁸⁸ Vnější ohrožení domova se projevuje skrze události spojené se zestátněním statku (pobyt cizích lidí na statku a jejich svévolné chování zde⁸⁹) a události způsobené „vyšší mocí“ (vystěhování paní Půžové ze statku⁹⁰). Útěchou jsou Reynkovi jak

⁸⁶ Palán, A.: *Kdo chodí tmami*, ibid., s. 208.

⁸⁷ Soubor dopisů *Dnes jen o té prašivíně* vyšel v roce 2005 v ediční úpravě Aleše Palána a Martina Bedřicha (Reynek, B.: *Dnes jen o té prašivíně*. Paseka, Praha, Litomyšl 2005). Jedná se o jednostrannou korespondenci Bohuslava Reynka Terezce Sumové (dceři Otta Tichého, přítele Josefa Florianiana) z let 1951–1970 (dopisy Terezky Sumové Reynkovi se nedochovaly, protože je Reynek pravděpodobně pátil jako většinu své korespondence). Na počátku korespondence bylo Terezce Sumové devatenáct let, byla o čtyřicet let mladší než Bohuslav Reynek. Korespondence s Terezkou Sumovou je nejobsáhlejší Reynkovou poválečnou korespondencí v češtině.

⁸⁸ Bratři Reynkové např. líčí, jak jim cikánská rodina, která jistý čas bydlela pod nimi, schválně ničila zahradu, ke které měl B. R. velmi silný vztah (viz Palán, A.: *Kdo chodí tmami*, ibid., s. 161).

⁸⁹ Z dopisu Terezce Sumové 25. února 1960: „Zevně je u nás na smrt smutno. Dvůr stále plný lidí, kteří se nudí, hlomozi, atd. – nikdy nevíš, co si ještě vymyslí – realizovat mohou vše. Zatím zabíjejí selské koně, lepší kousky si vykrajují a ostatek vaří slepicím. Tak se za nás pomodli, a nezapomeň.“ (Reynek, B.: *Dnes jen o té prašivíně*, ibid., s. 27)

⁹⁰ Z dopisu Terezce Sumové 28. května 1959: „Zdejší JZD si usmyslilo vystěhovat pí Půžovou. Navlékli na ni blázinec (...).“ (tamtéž, s. 20–21)

milé návštěvy přátel (a Terezky obzvlášť), tak prosté věci spjaté s prostorem statku (především kočky a květiny pro syna Daniela).

Básnickovy deprese a úzkosti,⁹¹ o nichž mluví bratři Reynkovi, jsou v dopisech také zmiňovány. Tato „povzdechnutí“ jsou v dopisech často jako by mimochodem, vložena mezi běžné události, nejsou příliš rozváděna, zároveň však nepůsobí jako jakési slabé chvílky či melancholie, Reynek se v nich nijak neutápí. Naopak jsou velmi vědomé a úmyslné, často až střízlivě jasné (na rozdíl od básní). Básník si nechce stěžovat, nemůže však zapírat, že je jemu nebo někomu z jeho okolí zle, chce-li být k Terezce upřímný. Jako by raději nechtěl dát depresím prostor, zároveň o nich ale musel psát. Příkladem může být dopis z 5. února 1965: „Pěkně pozdravuj u Němců. U nás to protloukáme, jak to jde, mně to už příliš nejde, chodí na mne těžké deprese provázené zlou hořkostí na jazyku, o srdci vůbec nemluvě. Jiří se těší do Francie, má tam jet s přítelem, ale toho se zdráhají pustit.“⁹² nebo z 27. dubna 1960: „Milá Terezko, tak dlouho jsi mlčela, že jsem byl v obavách všech možných. Je nyní tak těžko uchovat si v duši aspoň rovnováhu, o pohodě zatím je dovoleno jen tu a tam se zamyslet a také to spíš jen bolí. Daník Ti děkuje za zprávy – peníze zatím nedošly, tak je celá věc (...) na mrtvém bodě.“⁹³

Také odůvodnění básnické zámlky komunistickým tlakem můžeme doložit z dopisů (z dopisu 14. dubna 1966: „K té žádosti o zveršování textu se přiznávám, že by to nešlo, při vši dobré vůli. Už více než deset let nepíšu a byl by to návrat těžký, plný strašidel na cestě do minulých dob.“⁹⁴).

Je tedy zjevné, že vnější okolnosti spojené se zabráním statku a komunistickými tlaky měly silný vliv na prostor, v němž básník mohl prožívat hierofanii⁹⁵ – na prostor domu a zahrady – i na básníkův duševní stav. Sakrální prostor je ohrožen profánním a s ním jsou narušena také básníková vidění. To je před básníkovou odmlkou reflektováno především ve sbírce *Mráz v okně*, kde se postava básníka a lyrického subjektu opět silně překrývá.

⁹¹ Jak dokládá Reynkův dopis A. L. Střížovi z 15. 3. 1915, Reynek měl k úzkostem silnou náklonnost a realita padesátých let tak tento potenciál snadno využila. V dopise čteme: „...jest mi od dětství již zápasiti s ďáblem – ať tomu říkají nervóza neb jak již chtějí, jest to totéž. Časem tolik mne to vysiluje, že jsem téměř neschopen radosti...“ (Halasová, D.: *Bohuslav Reynek*, ibid., s. 28)

⁹² Reynek, B.: *Dnes jen o té prašivíně*, ibid., s. 57.

⁹³ tamtéž, s. 31

⁹⁴ tamtéž, s. 61

⁹⁵ „Byl s tím docela srozuměn [B. R. se zabráním statku], jen kdyby mu nechali jeho mikrosvět.“ (Palán, A.: *Kdo chodí tmami*, ibid., s. 157)

III. Mráz v okně

V *Mrazu v okně* můžeme tedy oproti předchozím sbírkám vnímat větší uzavírání se světu započaté již v první poválečné sbírce *Podzimní motýli* (1946),⁹⁶ kde se lyrický subjekt schovává před světem do svého domova, do *zavětrí* („zavětrí hrálo nás / v nadějích samoty“) – Reynkova již tak silná spjatost s domovem, kterou vyzdvihuje například D. Halasová,⁹⁷ se ještě více prohlubuje. Zároveň je z básní *Mrazu v okně* cítit jakýsi úbytek naděje a více projevů úzkosti a deprese.

III. I. Hranice sakrálního prostoru a hierofanie

Ve sbírce *Mráz v okně* oproti předchozím textům vnímáme mnohem výrazněji ohraničený prostor domu – okny, prahem a stěnami. Hranice tohoto prostoru nejsou nastoleny najednou, ale utvářejí se postupně během celé sbírky, kde se symboly a atributy prostoru rozkrývají postupně.

Hranice prostoru lyrického subjektu jsou dvojí. Jednak vnímáme hranici mezi domem (básníkovým prostorem) a zahradou (místem připomínajícím básníkovi ráj), kterou vytváří okno. Hranicí na jiné úrovni je hranice mezi prostorem sakrálním a profánním, kterou symbolizuje práh. Prostor světnice je pak ohraničen stěnami, na nichž básník „vidí“ své sakrální obrazy.

Překročení hranice do profánního je čímsi nebezpečným, zlým, co vzbuzuje v lyrickém subjektu úzkost („Stín se tiskne na dům, / lká potají. / Zahradám a sadům / rty modrají.“⁹⁸). Překročení hranice do zahrady, odlesku ráje, v podstatě není možné, protože ráj je pro lyrický subjekt něčím tajemným a nedosažitelným, něčím, k čemu je možné se jen přiblížit, ale nikoli toho (před smrtí) dosáhnout. Nedosažitelnost ráje je v básních vyjádřena symbolem okna, které sice umožňuje průhled do ráje, lyrický subjekt ale vždy zůstane oddělen neproniknutelným sklem. Okno tedy může být místem, kde dochází k hierofanii, básníkovu protnutí se sakrálním.

⁹⁶ *Podzimní motýli* (s. 409): „Za zdmi a za ploty, / podzimní motýli, / spolu jsme skryli se, / steskem se živili.“

⁹⁷ Halasová, D.: *Bohuslav Reynek*, ibid.

⁹⁸ *Mráz*, s. 519

V básni *Mráz v okně*,⁹⁹ jedné z klíčových básní sbírky, vyvolává tajemná kresba mrazu na okně („Záclony tajemné / na okna mráz nám věsí, / do nitek rozemne / pravůně a pralesy“) velmi živou vidinu Betléma. Pohled do zahrady skrze okno básníka upokojuje natolik, že je schopen betlémský výjev „zahlednout“ a téměř jej zhmotnit na vlastním dvoře („pokoje píseň zazní, / z dávna a nesměle / ozvou se andělé. // Nadechlé struny z jíní / sahají k oknu mému / od hvězdy nad jeskyní.“).

Vidina umožňuje básníkovi jakési propojení s původnem, propojení tohoto okamžiku se zrozením Krista. Čas a prostor jsou v tuto chvíli překročeny, básníkovi je umožněn až božský pohled na svět – nelineární, komplexní. V těchto chvílích posvátna jako by básník tušil to, co je za hranicemi lidského poznání. Dochází tu k onomu opakovanému prožitku zrození Krista, které s hierofanií spojuje Eliade.

Přesto ale právě tento prostor za hranicemi zůstává pro lyrický subjekt nedostupný – podobně jako zahrada-ráj. Ve chvíli, kdy jsou betlémská zvířata již téměř na prahu domu („Kdo zdvihne střechu, / by vešli velbloudi a sloni, / průvody koní / k nám do světnice?“), vidina se rozplyne, propojení se sakrálnem se vytratí a štěstí vystřídá pocit pomíjivosti: „Skleněné kouzelnice, / tabulky v okně stříbřité, / co skrýváte, co vidíte? / Prelude zakletý do stěny, / oáza s vratkými kořeny / vykvetlá na útěchu / jen z vláhy našich vzdechů, / když ve snu dýcháme“.

Podobné propojení prostoru Betléma a Petrkovy¹⁰⁰ nacházíme v básni *Tmu na tmu*,¹⁰¹ která mimo jiné reflektuje osud petrkovského statku po znárodnění („Dům pustne bez vlády.“). Tma „noci světa“, která nastala, je vyrovnávána přítomností naděje: „Plamének na třtině / ještě se propletá / z jeslí u jeskyně. // Někdy se rozlévá / lampička rozžatá / též u nás ze chléva / na práh a pod vrata, // když jsou na závoru / a když se chumelí, / když do skrytých dvorů / duše otevřely.“

Vidiny jsou spojeny také s dalšími biblickými výjevy a postavami, které se prolínají s petrkovským prostorem. Tuto přítomnost biblických postav přímo v Petrkově reflektuje Sylvie Germain: „Takto ‚úporně stažen do sebe‘ pozval prostě Reynek na dvůr petrkovského

⁹⁹ *Mráz v okně*, s. 509–511

¹⁰⁰ Ne nepodstatné pro komplexní pohled na Reynkovo dílo je, že podobně jako v básních jsou sakrální výjevy přímo propojeny s prostorem petrkovského statku i v Reynkových grafikách, např. *Pieta za zahradou* (1949), kde stojí petrkovský dům v pozadí vyobrazení Marie držící umírajícího Krista. Tuto analogii zdůrazňuje také Dagmar Halasová (Halasová, D.: *Bohuslav Reynek*, ibid., s. 75).

¹⁰¹ *Tmu na tmu*, s. 503

statku mezi slepice, kozy a vepře Joba, Ezaua a Tobiáše, apoštoly, umírajícího Krista a Pannu Marii Sedmibolestnou.¹⁰² a podobně také bratři Reynkové.¹⁰³

K hierofanii tedy dochází ve sbírce nejen skrze okno, ale také skrze zvířata a věci, které jsou s domem spjaty, jako je tomu například v básni *Kořata*,¹⁰⁴ která jsou básníkovi „skrytými okny v bídy pláni“ (okno tedy funguje i na zcela symbolické rovině jako průhled), nebo v básni *Vlaštovka*,¹⁰⁵ kde tvar ptáka básníkovi asociuje tvar kříže. Vlaštovka je tu symbolem domova a útěchy. Je to jedna z básní, do níž je přenášen jakýsi obraz ze zdi, ze stěny („vlaštovka na zdi rozepjatá“), který na ní básník při svých nočních bděních „vidí“.¹⁰⁶

III. II. Ohrožení prostoru – ztráta hierofanie

Vidiny vnímané básníkem v jeho sakrálním prostoru se ale začínají proměňovat. Zatímco ve zmíněné básni *Mráz v okně* je vidina pozitivní, utěšující, vidina Krista ve *Vlaštovce* je plná utrpení. V básni *Zimní večer*,¹⁰⁷ v níž pohled do hořících kamen vyvolává v básníkovi představu Očistce a utrpení Krista, je princip vidění stejný jako v básni *Mráz v okně*: věc v básníkově blízkosti v něm vyvolává vidinu, představa je rozvíjena a v určité chvíli se básník vrací zpátky. Do vidin a sakrálních prožitků se ale vkrádá zlo, démonično, a není možné se ho zbavit.¹⁰⁸ Také v básních Reynek píše o jakýchsi strašidlech, přízracích a démonech, kteří vstupují do jeho probděných nocí a narušují jeho sakrální prožitky („Den všední opět se k nám dere, / svět s kostlivci a strašidly.“¹⁰⁹).

Vedle sebe tak na básníka ve chvílích hierofanie působí jak princip sakrální, tak princip démonična, které se navzájem prolínají a které od sebe nelze oddělit (noc, která až doposud byla prostředníkem dobrého, je nyní nositelem obojího – sakrálního i démonična). Osten, který je v Reynkových básních téměř vždy přítomen (například ve

¹⁰² Germain, S.: *Bohuslav Reynek v Petrkově*, ibid., s. 26.

¹⁰³ „Jak se tatínek uzavřel doma a přestal chodit ven, ustoupily krajinářské motivy a obrátil se k biblickým. A jak se obrátil k biblickým, nemoh si je představovat jinde, než tady, ve zdejším prostředí.“ (Palán, A.: *Kdo chodí tmami*, ibid., s. 202)

¹⁰⁴ *Kořata*, s. 514

¹⁰⁵ *Vlaštovka*, s. 513

¹⁰⁶ K básni *Vlaštovka* viz kapitola *Srovnání asociativních postupů v Mrázu v okně a v Odletu vlaštovek*.

¹⁰⁷ *Zimní večer*, s. 516: „Sám a sám jsem; v kamnech svítí. / V krvi počíná se dnítí. / V kamnech svítí: Očistec, / zachráněných duší klec, / horká, hrozná, ohnivá. / (...) Člověka syn. – V kamnech svítí, / jako v srdci vlnobití (...).“

¹⁰⁸ „Předchozí smíření je silně zpochybněno existenciálním průnikem zla (...), jehož destruktivní síla jako kdyby zosobňovala ďáblovu vítězí přítomnost.“ (Med, J.: *Bohuslav Reynek – básník samoty a kontemplace*. In: Med, J.: *Spisovatelé ve stínu*. Zvon, Praha, 1995, s. 111–112)

¹⁰⁹ *Doma*, s. 526

zmíněné básni *Mráz v okně* je vidina Kristova zrození narušována přítomností budoucí zrady: „Poutníci dary snesli, / jehňátka leží tam tklivá / (...) (Ta smyčka odjakživa / hrozí hrdélku.) / Kohoutů hřebeny, / šarlat rozzářený, / klikatý, rohatý / kruh metá na stěny, / pastýřům na paty.“¹¹⁰), jako by se rozšiřoval a získával převahu nad nadějí a dobrem.

Toto zlo, které sice *odjakživa hrozí hrdélku*, ale až dosud bylo překonáváno, je příliš intenzivně podpořeno realitou, kterou básník prožívá. Reálné ohrožení domu a tedy i básníkova osobního prostoru poskytujícího prostředí pro hierofanii způsobuje převládání principu démonična nad principem sakrálna. Ohrožení zvenku je reflektováno: „Proč mrznou zahrady, / proč hoří úroda? / Dům pustne bez vlády. / Proč chtějí Heroda?“¹¹¹; „Stín se tiskne na dům, / lká potají. / Zahradám a sadům / rty modrají.“¹¹²

V pocitu ohrožení je hranice mezi sakrálním (dobrým) a profánním (zlým) ještě výraznější. Symbol prahu tu dostává velký význam. Básníkovi je zatěžko vstupovat do profánního světa („Tvrký práh pokoje / od světa.“¹¹³), ten ale vstupuje do jeho prostoru, aniž by to již básník mohl ovlivnit. Obranou je Reynkovi ještě větší uzavření se do samoty; Jiří Reynek píše: „Čím víc myslím na lásku, již otec choval k samotě, tím víc jako bych v tom viděl cosi rozhodujícího v příběhu jeho duše... Ve svém výtisku bible (...) měl podtrženo několik slov v Evangelii svatého Jana, na místě Ježíšovy modlitby v okamžiku, kdy Kristus odchází na Olivovou horu. ‚*Nemodlím se za svět, ale za ty, které jsi mi dal.*‘ (...) ‚Svět‘, který se příliš často zaměňuje se světskostí, je pro věřícího – a nejen pro něho – strašlivou mocí: je to princip, který přímo napadá vše, co patří čistotě, chudobě a svobodě. A má-li básník všechna tato dobra uhájít, musí se vyhýbat zejména ‚světu‘. Ví, že hlas, který ho volá k samotě, volá ho rovněž ke svobodě, a ta k němu přichází z téhož směru.“¹¹⁴

Intenzivně pocíťovaná ztráta prostoru („Záříš ve stydnoucí dlani, / jež se odmítnouti nedá, / na zrosený práh, na bledá, / oprýskaná, ovdalá / okna, lože, zrcadla.“¹¹⁵) způsobuje tedy ztrátu dobrých vidin. Tato ztráta je vyjádřena v básni *Tvář*:¹¹⁶ Je zde nastolena vidina v okně: „Na okně záclona / překáží zahradě. / Tvář v ní. Tvář Arona“, je však

¹¹⁰ *Mráz v okně*, s. 509–510

¹¹¹ *Tmu na tmu*, s. 503

¹¹² *Mráz*, s. 519

¹¹³ *Pietà*, s. 512

¹¹⁴ Halasová cituje Jiřího Reynka z katalogu francouzské výstavy v Grenoblu z roku 1984 (Halasová, D.: *Bohuslav Reynek*, ibid., s. 117).

¹¹⁵ *Luna k ránu*, s. 520

¹¹⁶ *Tvář*, s. 525

zpochybněna: „Tvář v plátně otisklá. / Neb se to studená / na okně potí skla?“ znegována a oplakána: „Ne květy. Ne ptáci. / Podoba v závoji / krvácí, krvácí. / A proč se nehojí?“

Bez naděje se v básních stupňuje, naděje stále více zastiňuje básníkovu úzkost a samota, až nakonec začíná převažovat básníkuv pocit, že propojení se sakrálním bez přítomnosti démonična není možné. Básníkovi se uzavírá duchovní brána, skrze kterou vstupoval do sakrálních prožitků („bez setkání / u brány, jež zapadla“;¹¹⁷ „Přirazili bránu / a my čekáme tu.“¹¹⁸), a zůstává po ní jen hlad („Hlad si hledá cestu / k modlitbě neznámé.“¹¹⁹). Prostor je duchovně vyprázdněn: „Noc – a kroky na záspi –, / neb jen prázdný stůl to stená, / nebo zašeptala stěna, / nebo žal, jenž nezaspí? // Vzdychlo lůžko? Štěkly dveře? / Zajekal rám okenní? / Vyzáblým dnem bez večere / do mrazu jsme vábeni?“¹²⁰ na stěnách se přestaly zjevovat obrazy: „A rodná stěna zdá se živa / pod ohnivými úsměvy. // Co obrazů již na ní bylo, / co stínů, jaká zrcadla, / co ran, jak hřebů pusté dílo. / Jak, jasná, náhle povadla!“¹²¹

Přestože jsou ale vidiny ztraceny, naděje se z básní zcela nevytrácí. Stále tu přetrvává jakási stopa útěchy vyvolaná přítomností prostých věcí patřících k domovu. Vůně kávy probouzí v básníkovi vzpomínku na vidiny: „Ve dveřích vůně utkvělá – / dech anděla?“¹²² (vzpomínku na anděla, který byl v dřívějších básních poslem útěchy a světla: „Anděl složí ohně skývu / na srdce, tmy zápraží.“¹²³), plameny v kamnech přinášejí světlo a naději, přestože propojení se sakrálním (symbol hvězd) již nefunguje: „Noc doma. Bez hvězd, bez měsíce, / a přece ještě zářívá. / S plamenem v kamnech místo svíce / co se nás náhle ohřívá.“¹²⁴ Vnímáme tu tedy výrazné upnutí k věcem a zvířatům, které v básníkovi vyvolávají pocit jistoty a útěchy. Propojení věcí se sakrálním potvrzuje také Germain: „Reynkovo celé básnické i grafické dílo je svědectvím o jeho důvěrném sepětí s Božími posly uprostřed nejobyčejnějších věcí a nejvšednějších dnů.“¹²⁵

Zlo z vnějšího světa tedy narušilo básníkuv sakrální prostor natolik, že to vedlo k básnické odluce. Z obavy, že by psaní spíše rozjitřilo, než uklidnilo jeho duševní stav, se uchýlil k něčemu materiálnějšímu. Zdá se, že přestal vyhledávat ony vizionářské noční stavy, vědomě do nich přestal vstupovat, protože věděl, že jeho *kostlivci a strašidla* by mu vytvářeli

¹¹⁷ *Luna k ránu*, s. 520

¹¹⁸ *Pošetilé panny*, s. 521

¹¹⁹ tamtéž

¹²⁰ *Hlad*, s. 522

¹²¹ *Doma*, s. 526

¹²² *Káva*, s. 529

¹²³ *Milost*, s. 358

¹²⁴ *Doma*, s. 526

¹²⁵ Germain, S.: *Bohuslav Reynek v Petrkově*. ibid., s. 26.

stavy neúnosných úzkostí. Snahu zůstat při zemi dokládají také bratři Reynkové – na Palánovu otázku, proč byl Bohuslav Reynek schopen v padesátých a šedesátých letech vytvářet grafiky, ale psát básně nedokázal, odpovídají bratři Reynkovi: „Na grafice se musel fyzicky podílet, připravit, vyškřabat, vytisknout; alespoň nějak ho to materiálně zaměstnalo. Kdežto psát verše znamenalo vzít papír a tužku. Materiálního v tom není nic. Když všechna rána od dvou do šesti dělal grafiku, něco ze sebe evakuoval. Zřejmě i samotný tisk a příprava monotypů byla činností, která *přebila to, nač nechtěl myslet*. [zvýraznila S. K.] Snad.“¹²⁶

IV. Odlet vlaštovek

Ve sbírce *Odlet vlaštovek* (1971) narušení básnickova prostoru, které je pocíťováno v *Mrazu v okně*, pokračuje. Vnější ohrožení prostoru již reflektováno není, jen zubožený stav domu („Zatlačené oči zdiva, / v maltě vylámané zuby“¹²⁷), který odráží také básníkův duchovní stav („Dům žízni. Svraskají se zdiva. / Práh, dveře: ústa žízni křívá.“¹²⁸). Prostor je však básníkem stále velmi silně prožíván.¹²⁹

Vidění, která byla dříve v prostoru prožívána, zmizela, básník se sám sebe znovu ptá, zda nenávratně („chlad kliky bez dlaní, / práh planých čekání, / klíč v zámku zrezivělý, / ježž mrtví zapomněli?“¹³⁰) a tuší odpověď. Jsou čím dál tím nedostupnější („Ale tolik hustých plotů, / tolik závor v bráně brání, / prstům, zkrvácené dlani.“¹³¹).

IV. I. Hranice sakrálního prostoru a jejich rozrušení

Ve zmíněné úvodní básni *Dveře* je prostor podobně jako v básních *Mrazu v okně* jasně nastolen: „Jsou dveře, veřeje, / je podupaný práh, / je zámek, klíč a klika.“, toto nastolení však směřuje k vyjádření ztráty prostoru, tak jako v dalších básních. Fyzický prostor tu stále existuje – dveře, okna, práh, stěny tu stále jsou, ale duchovní rozměr prostoru je bořen.

¹²⁶ Palán, A.: *Kdo chodí tmami*, ibid., s. 209.

¹²⁷ *Hřeby ve zdi*, s. 549

¹²⁸ *Pokání v Ninive*, s. 573

¹²⁹ *Vzpomínka na samotu*, s. 578: „Samota oken. Samota dveří. / Dveře jsou černé. V okně se šerí.“

¹³⁰ *Dveře*, s. 537

¹³¹ *Těšíme se*, s. 558

Symbyly prostoru, jak jsou používány v *Mráze v okně*, se v některých aspektech mění.

Ztráta sakrálního je reflektována skrze okno, které jako průhled do ráje přestává fungovat („Okna zarůstají kříži, / trny, oprátkami, hřeby.“¹³² „Okna do tmy otevřená.“¹³³), básník se od okna obrací ke dveřím, v nichž očekává příchod spasitele („Práh čeká na poutníka / poslední naděje.“¹³⁴). Dveře však zůstávají prázdné („Krev na prstech anděla, / na dveřích tmy, na veřeji.“¹³⁵), protože lidstvo Krista nepřijalo („leklé ryby nadějí. / Dary světla vracejí.“¹³⁶) a básník zůstává v samotě a v čekání („Samota stropu. Samota víka. / Samota samot. Někdo tu vzlyká.“¹³⁷).

Vedle ztotožnění symbolu zdi a stěny se objevuje nové vnímání zdi. Ve sbírce *Mráz v okně* tato diferenciacce ještě není zřejmá, motiv zdi se tu téměř neobjevuje. Stěna je vnímána jako prostor, na níž se zobrazují vidiny, jako jakási „projekční stěna“, tak, jak je nastolena již v předchozích sbírkách. Symbol zdi je s ní v některých básních *Odletu vlaštovek* ztotožněn („zdi, jež dávno už nezdobí / kytká živá ani zvadlá“,¹³⁸ „Do zdi vtisklé obrazy, / do vápna a do sazí“¹³⁹). V některých básních je ale zeď tematizována jako *zeď ráje*, překážka bránící vstupu do ráje, bránící dobrému životu bez hříchu („Ale tolik zdi nás dělí, / nerozbijeme je čely.“ a dále „Zdiva rostou. Tma se chlubí.“¹⁴⁰).

Zároveň dochází k určitému posunu ve významu symbolu brány. Ta v *Mráze v okně* fungovala jako průchod k sakrálním viděním, v *Odletu vlaštovek* je branou, kterou básník brzy odejde ze světa a která je zároveň i branou do ráje („Čeká les, v něm mlhy brána / pobodaná hřeby vzdechů“¹⁴¹).

V básni *Těšíme se* se symboly zdi a brány zajímavě spojují a představu sakrální vidiny slévají s představou ráje: „Těšíme se na sobotu, / na zahradu, na setkání. / Ale tolik hustých plotů, tolik závor v bráně brání / prstům, zkrvácené dlani. // Těšíme se. Na neděli. / Ale tolik zdi nás dělí, / nerozbijeme je čely.“ Brána k sakrálním viděním je stejně nedostupná jako brána do ráje, v průchodu touto branou je básníkovi bráněno, stejně tak jako v překonání zdi, za nimiž je ráj.

¹³² *Těšíme se*, s. 558

¹³³ *Okna v ulicích*, s. 550

¹³⁴ *Dveře*, s. 537

¹³⁵ *Peří*, s. 544

¹³⁶ *Okna v ulicích*, s. 550

¹³⁷ *Vzpomínka na samotu*, s. 578

¹³⁸ *Hřeby ve zdi*, s. 548

¹³⁹ *Okna v ulicích*, s. 550

¹⁴⁰ *Těšíme se*, s. 558

¹⁴¹ *Stezky stáří*, s. 561

IV. II. Otevírání prostoru a blízkost smrti

Semknutý prostor domova soustředěný na kuchyň s kamny jako by se v poslední sbírce otevíral. Prostor se rozšiřuje o vertikální polohu – objevuje se tu symbol podlahy a stropu, které jako by básníka omezovaly v pohledu vzhůru a zpečetily jeho osud očištěnce na Zemi („Osten v stropu zakletí.“;¹⁴² „Samota stropu. (...) Samota samot.“¹⁴³). Vertikálnost podporuje také sníh či déšť¹⁴⁴ padající z nebe nebo žebře¹⁴⁵ („Vrávorají žebře vzdechů / nad dušemi, nad těly. / Nenašly zeď ani střechu, / o niž by se opřely.“¹⁴⁶).

Lyrický subjekt v básních postupně vychází z domu, do zahrady, za plot, do lesa, do mlhy, vydává se na cestu, o niž už ví, že bude jeho poslední. Smrt, dříve přivolávaná a očekávaná jako vykoupení (sbírka *Sníh na zápraží*¹⁴⁷), vždy přítomná v básníkově světnici, jako by ho najednou děsila svou blízkostí a reálností („Žebrák je u plotu. / Zvaný nezvaný.“ (...) „Strach vchází, bez ave. (...) Smrt se směje. Neusmívá.“¹⁴⁸). Zároveň ji však stále vnímá jako osvobození od pozemského utrpení („Čeká les, v něm mlhy brána / pobodaná hřeby vzdechů / s almužnou hub hořkých v mechu. / Hřeby vzdechů okovaná.“¹⁴⁹). Lyrický subjekt vystupuje ze svého prostoru a otevírá jej, protože cítí, že již není možné, aby byl dál zavřen. Smrt přichází až k jeho plotu a on otevírá branku a odchází do lesa plného mlhy, aby mohl projít branou smrti. Zlo číhající až do této chvíle venku, v profánním světě, neodvratně boří básníkův prostor v podobě smrti, která ničí a osvobozuje zároveň. Je tu tedy dvojí vnímání smrti a mrtvých – jako něco, co způsobuje úzkost (*Anděl úzkosti*¹⁵⁰), a zároveň to jediné, co může člověka z této úzkosti vykoupit.¹⁵¹

Spolu se smrtí lyrický subjekt očekává příchod někoho dalšího, „poutníka poslední naděje“,¹⁵² Krista, který ho doprovodí. Obsah onoho čekání je tedy také dvojí – čekání na

¹⁴² Moucha, s. 566

¹⁴³ *Vzpomínka na samotu*, s. 578

¹⁴⁴ *Svatý Martin*, s. 555: „Mrak slíbil. Teď se chumelí.“; *Křipěj deště*, s. 542

¹⁴⁵ Motiv žebřů jako spojení s transcendentem akcentuje také Dagmar Halasová (Halasová, D.: *Bohuslav Reynek*, ibid., s. 69).

¹⁴⁶ *Úzkost*, s. 570

¹⁴⁷ *Josef Florian umírá*, s. 464: „Mřeli tu naši přede mnou, / kterému přijdu na stopu? / Pěšinou půjdu tajemnou, / v pustině poklad vykopu. // Kyne mi závěj za branou, / vábí – a věčnost nejvíce. / V mé bílé jizbě zůstanou / zamčeny krásy truhlice.“

¹⁴⁸ *Listopad*, s. 545

¹⁴⁹ *Stezky stáří*, s. 561

¹⁵⁰ *Anděl úzkosti*, s. 562

¹⁵¹ V těchto intencích se pohybuje také Jaroslav Med, když u Reynka mluví o „smířeném očekávání smrti-vykupitelky“ (Med, J.: *Odlet vlaštovek*, ibid., s. 230).

¹⁵² *Dvěře*, s. 537

protnutí se sakrálním přechází do čekání na odchod, na smrt („Čekáme na poslední větu.“¹⁵³) a zároveň na příchod spasitele. Jeho postavu hledá všude – v oknech, dveřích, v zahradě. Hledá ji spolu se *zbylými rybkami na lodi*,¹⁵⁴ s posledními, kteří ještě neztratili víru. Jde, přestože neví přesně kam („nevíme, kam jdeme“¹⁵⁵).

IV. III. Básníková sebereflexe

Oproti dřívějším sbírkám zde vystupuje na povrch postava básníka, která zůstávala dříve více skryta. Mnoho veršů je básníkovou sebereflexí, sebekritikou, nacházíme také určité ztotožnění se či překrytí s postavou Krista, jak o tom pojednáme dále.

Na konci života se básník cítí, jako by byl úplně holý, jako by nic nedokázal a nic neměl („Nah. S mrazem ve větru.“¹⁵⁶), cítí se být „žebrákem“ nemajícím útěchu („Na přetáť plášť útěchy / žebráci hustě padají.“¹⁵⁷). Odchází z tohoto světa bez ničeho, nahý, s prázdnýma rukama („Nic s sebou neber. / Dají, zvou-li.“¹⁵⁸). Pochybuje o tom, zda jeho život měl smysl, přiznává sám sobě svou slabost a tápání („Prsty ještě tápou tmami.“¹⁵⁹), sype si popel na hlavu a topí se v utrpení a úzkosti, které ho provázely jako Joba po celý život („Těžko neúpěti...“¹⁶⁰). Zúčtování vin se blíží, lyrický subjekt je zachvacován děsem, neboť si je vědom své nedostatečnosti. Blížící se poslední soud a vyslovení vin ale nevztahuje jen na sebe, děsí se jej za celé lidstvo, které se zpronevěřilo Bohu, jeho desateru a odmítlo Kristovu oběť („Kříž stop. Už nikdo nevisí. / Spadaly rány, zčernaly. // Zapadly rány do bláta. / Je stezka stop. Je zavátá. / Váhavé kroky utonou.“¹⁶¹). Možnost vykoupení je jen velmi malá, protože stezka, kterou Kristus lidem na Zemi vyšlapal *je zavátá*, zůstávají na ní jen stopy a *váhavé kroky utonou*.

Děs je ale ještě stále kompenzován představou ráje, která poskytuje už jedinou možnou útěchu. Je však skryta velmi hluboko a velmi hluboko do své vůle pro ni také básník musí jít. Verše zdánlivě bezvýchodné sice nesou odlesk naděje a útěchy („přece dočká se, kdo

¹⁵³ *Cesty domova*, s. 539

¹⁵⁴ *Sítě*, s. 575

¹⁵⁵ *Cesty domova*, s. 539

¹⁵⁶ *Listopad*, s. 545

¹⁵⁷ *Svatý Martin*, s. 555

¹⁵⁸ *Listopad*, s. 545

¹⁵⁹ *Opuštění*, s. 554

¹⁶⁰ *Vzpomínky*, s. 560

¹⁶¹ *Stopy*, s. 557

prosí¹⁶²), ale lyrický subjekt o ní sám sebe musí přesvědčovat. Jak je básníková naděje zkoušena, můžeme vyčíst také z dopisů Terezy Sumové, v nichž se zmiňuje o hlubokých depresích a „přítmi v duši“,¹⁶³ které mu naději zastiňují a oddalují.¹⁶⁴

V básni *Na lukách je jíní...*¹⁶⁵ ze sbírky *Setba samot* čteme: „Útěcha plá ohni dvěma: / odletu a plnosti.“ Jsou tedy dvě věci, které jsou básníkovi útěchou – odchod z tohoto světa, *odlet*, a *plnost*, naplnění, pocházející z vizí. Ve sbírce *Odlet vlaštovek* se zdá, že básníkovi zůstává útěcha jediná – odlet. Plnost však nachází jinde než ve vizích...

IV. IV. Změna obraznosti od explicitního k implicitnímu (komparace *Mráz v okně* a *Odletu vlaštovek*)

Přestože je mezi Reynkovými sbírkami *Mráz v okně* (1955) a *Odletu vlaštovek* (1971) je více než patnáctiletá básnická odmlka, tyto sbírky na sebe v některých aspektech navazují. Z *Mráz v okně* se do *Odletu vlaštovek* přenáší motivy domova, všedních věcí, básníkovy pocity úzkosti, apokalyptické představy zániku světa způsobeného lidskou nedostatečností, i neustále zkoušená naděje.

Odlet vlaštovek na autora i čtenáře doléhá ještě víc než předcházející sbírky, je jaksi úpěnlivější. Nejen proto, že tentokrát je smrt již skutečně nablízku, ale také díky určité změně poetiky, proměněnému, posunutému vnímání a pojmání věcí a zvířat, posunu do skrytosti.

Již ve sbírce *Mráz v okně* hrají obyčejné věci a zvířata významnou roli – jsou nositeli principů a myšlenek, ztělesněním dobra a naděje. Především v závěru sbírky se básník k věcem přímo upíná, zdá se jako by ony jediné mu zbývaly poté, co došlo ke ztrátě zázemí na petrkovském statku a tím i ztrátě básníkovy osobního prostoru (báseň *Káva*).

V *Odletu vlaštovek* dostávají věci a zvířata ještě větší význam. Zatímco v *Mráz v okně* je básník zaměřen více na prostor domova, v *Odletu vlaštovek* se tento prostor otevírá a jistotu vytvářejí právě věci a zvířata, které čím menší jsou, tím více v sobě skrývají

¹⁶² *Opuštění*, s. 554

¹⁶³ viz Reynek, B.: *Dnes jen o té prašivíně*, ibid., s. 72 (dopis 7. října 1967).

¹⁶⁴ Z dopisu 1. května 1966: „My to tu profloukáme stále stejně, hořkosti je víc než potěšení. Dříve zbývalo aspoň jakési těšení do budoucna, ale na to se už nemohu zmoci.“ (Reynek, B.: *Dnes jen o té prašivíně*, ibid., s. 63)

¹⁶⁵ *Na lukách je jíní...*, s. 308

(*Moucha*,¹⁶⁶ *Krůpěj deště*¹⁶⁷). Věci v blízkosti básníka v něm asociují celou šňůru myšlenek, které s danou věcí na první pohled vůbec nesouvisí. Zmíněné básně *Kořata*, *Vlaštovka* či *Káva* ze sbírky *Mráz v okně*, které jsou vystavěny právě na tomto principu, jsou spíše jakousi předzvěstí toho, co bude rozvíjeno až v *Odletu vlaštovek*.¹⁶⁸ Toto upnutí se k věcem a rozvíjení asociací při pohledu na tyto věci lze snadno odůvodnit i tím, že Bohuslav Reynek posledních deset let života téměř nevycházel z domu, neměl tedy mnoho vnějších podnětů a více se tak soustřeďoval na detaily a drobné věci. V *Odletu vlaštovek* můžeme tedy pozorovat dvě zvláštní, v podstatě protichůdné tendence – jedna, rozšiřující prostor, druhá, zužující vše do jediné věci, snaha vložit princip, bolest, víru do jednoho jediného bodu.¹⁶⁹

Nejvýrazněji můžeme tuto změnu vnímat na způsobu, jakým jsou v básních vyjádřeny básnickovy myšlenky o víře, konci světa, lidském selhávání a Kristovo utrpení způsobené tímto selháváním. Zatímco v *Mrázu v okně* jsou explicitní, v *Odletu vlaštovek* explicitnost ustupuje, myšlenky jsou jako by šifrovány a skrývány do věcí a za ně.

IV. V. Srovnání asociativních postupů v *Mrázu v okně* a v *Odletu vlaštovek*

*Vlaštovka*¹⁷⁰

Vlaštovka na zdi rozepjatá,
černý kříž v záři zlata
duhou rosy oblevaný.
Kristus z druhé strany
skryt je: bílý a nachový,
chladnoucí už: aneb slovy
jinými, to vlaštovčina
hrud', a Kristus mezi kříž
ukryt jest a zed',
v stínu... Ale hled',
náhle kříž má barvu hávu,
který halil, modrý, hlavu

¹⁶⁶ *Moucha*, s. 543

¹⁶⁷ *Krůpěj deště*, s. 542

¹⁶⁸ Asociativní charakter básní *Odletu vlaštovek* zdůrazňuje též Jaroslav Med: „V nejpozdnějších Reynkových sbírkách (zejména ve sbírce *Odlet vlaštovek*) má už básnickova obraznost ryze asociativní charakter, v průzračné lyrické struktuře veršů jsou vedle sebe nakupeny nejrůznější obrazy a podněty, tak jak je zcela nezávisle na jejich reálné podobě spojila básnickova niterná vize.“ (Med, J.: Bohuslav Reynek – básník samoty a kontemplace, *ibid.*, s. 113); „(...) v Reynkově obraznosti je vyvolán celý asociativní řetěz představ a konotací, směřující ke smyslu básně, jejímu metafyzickému přesahu.“ (Med, J.: *Odlet vlaštovek*, *ibid.*, s. 232)

¹⁶⁹ Obdobně tyto tendence reflektuje Halasová: „Svaté postavy a příběhy Písma rozpínaly Reynkův svět do šíře i do dále, a na druhé straně ho opět svíraly a zatlačovaly do hranic domova, do srdce domu.“ (Halasová, D.: *Bohuslav Reynek*, *ibid.*, s. 75)

¹⁷⁰ *Vlaštovka*, s. 513

Panny, všecka roucha její.
Vlaštovice... bláto lepí
na zeď, vidíš: tklivě tkvějí
v Čele čistém trny, střepy.
Z bláta, z kterého Efeta
jako nový oheň zkvětá,
oheň ticha, domova,
temná, bílá, nachová
vlaštovka si hnízdo robí,
těší Tobiáše, Joby.

Prvotním impulsem básníka je v této básni z *Mrazu v okně zvíře* – vlaštovka, která se mu zjevuje na zdi při některé z jeho vidin. (Zajímavé a u Reynka ne zcela běžné je, že vlaštovka, prostý motiv, je v této básni součástí vidiny, tedy ani ona není reálná.) Tvar a barva těla zvířete v básníkovi evokuje obraz kříže (jde tedy o asociaci vizuální). Tyto dva aspekty jsou od sebe neoddělitelné, doplňují onu představu – pokud by se jednalo o bílého ptáka, nevyvolal by pouhý tvar negativní asociaci kříže, na němž byl ukřižován Kristus. Nezaměnitelnost tvaru je zde jasná – pouze černá barva sama o sobě může asociovat smrt, není to však přímo smrt na kříži. Je tedy nastolen obraz, přítomnost předmětu či zvířete (*Vlaštovka na zdi rozepjatá*). Následuje vizuální asociace (*černý kříž*), která je dále rozvíjena již bez spojitosti s prvotním impulsem (*v záři zlata*). Kříž asociuje v básníkovi představu Krista a jeho mučednické smrti, zároveň s touto asociací se vyjevuje básníkuv vztah ke Kristu, jeho představa Krista, která je pozitivní. Kristova smrt i vzkříšení jsou zde přítomny v jednom obraze, básníkovi vytanou na mysl současně, v těsné spojitosti. Postavu Krista evokuje implicitně *zář zlata* kolem kříže, zřetelněji potom odkaz na Michnovy vánoční písně o zrození Ježíška (*duhou rosy oblevaný*).

Teprve v dalším verši je ale Kristus skutečně pojmenován, vše předchozí bylo krátkým asociativním řetězcem od vlaštovky k němu. Básník jako by v dalších verších vysvětloval, jak je možné, že je Kristus právě přítomen a přítom není vidět: *Kristus z druhé strany / skryt je*. Mluví přímo o skrytosti, kterou (již nevyslovenou) dále rozvine v *Odletu vlaštovek*. Úpěnlivost, s jakou vysvětluje svou představu, dokládá další verš, kde je totéž vyjádřeno jinak – jako by si básník nebyl jist, že je vidina pochopitelná: *aneb slovy / jinými, to vlaštovčina / hrud', a Kristus mezi kříž / ukryt jest a zeď*. Přesvědčuje o její podstatě nejen čtenáře, ale vlastně i sám sebe. Vrací se znovu k vlaštovce a připomíná naprostou analogičnost tvaru jejího těla a kříže – je tak dokonalá, že Kristus mezi křížem a zdí není vůbec vidět. Skrytost a zastřenost představy je znovu zdůrazněna – *v stínu...*

Náhle (náhlost je zvýrazněna tím, že nebyl vytvořen nový verš, ale básník pokračuje v předchozím) se obraz jaksi mění – přichází nová asociace, na vnější realitě opět téměř nezávislá. Básníkovi se před očima mění jeho vidina (i členění básně, přesahy a jakási rozsekanost naznačují, že básník svou vizi ze zdi *právě teď* „čte“), což může být způsobeno například jen pohybem nějakého stínu. *Ale hled', / náhle kříž má barvu hávu, / který halil, modrý, hlavu / Panny, všecka roucha její.* Lyrický subjekt se obrací z části na čtenáře, z části mluví sám k sobě. Barva kříže se v jeho očích mění z černé na modrou, což s sebou nese novou asociaci – na Pannu Marii. Spojení této barvy a Kristovy matky je básníkovi zcela přirozené, protože asociace vznikla okamžitě.

Vzápětí si básník uvědomuje, že se v asociacích dostává zcela jinam, než kde byl na počátku, a vrací se zpět k prvotnímu impulsu – vlaštovce. Povzdechnutím *Vlaštovice...* jako by říkal: „Ale abychom se vrátili k té vlaštovce...“ Návrat je ale pouze zdánlivý – básník se nevrací na začátek, ale rozvíjí již napsané, vlaštovku a Krista jako by propojoval v jedno: *Vlaštovice... bláto lepí / na zed', vidíš: tklivě tkvějí / v Čele čistém trny, střepy.* V následujících verších už jsou vlaštovka a Kristus totožní, protože popisované vlastnosti lze přisoudit oběma. Vlaštovka vytváří z bláta své hnízdo – domov (*Efetu*, místo útěchy) a *těší Tobiáše, Joby*, biblické postavy zkoušené osudem. Stává se symbolem naděje a domova. Takovouto útěchu básníkovi (vtělenému v ony Tobiáše a Joby) přináší právě Kristus, jehož přítomnost v domě, stejně jako přítomnost vlaštovčina, teprve vytváří pocit domova.

Také v básních *Kořata* nebo *Káva* je asociace rozvíjena na základě nějakého vjemu – v *Kořatech* je základní asociací jejich barva, v *Kávě* asociaci podněcuje vůně. Zároveň je tu však ještě něco vedle pouhého vjemu – vlastnosti, které Reynek zvířatům a věcem přisuzuje a na kterých lze rozvíjet další myšlenky. Stejně jako ve *Vlaštovce* i v *Kořatech* je zvíře ztělesněním domova, naděje a útěchy básníka. Řetěžením asociací na sebe se básník dostává od zvířete a jeho vlastnosti k vyjádření pocitů, myšlenek, principů, které s prvotním impulsem explicitně nesouvisí. Zároveň se ale v průběhu básně k prvotnímu motivu stále znovu vrací, rozvíjí ho, motiv je přítomen až do konce básně. Nejde tedy o řetězení, kde první nesouvisí s posledním, ale o kratší řetězce, které se vždy znovu, více či méně plynule, vrací k prvotnímu a dále jej rozvíjí.

V *Odletu vlaštovek* je básní vystavěných na tomto asociativním postupu mnohem více. Že bude postup použit, lze vyčíst již z názvu básně, který odkazuje k věci nebo

zvířeti – prvotnímu impulsu (*Husa v mlze, Tyčky v plotě, Moucha...*¹⁷¹). Tyto věci nebo zvířata jsou čím dál tím menší, nepatrnější, a přesto (nebo právě proto) probouzejí v básníkovi asociace, které by běžně v člověku nevyvolaly. Oproti několika básním v *Mrazu v okně* jsou tyto básně již vyzrálejší – básník si je postupem více jist, básně jsou více strukturované. To je prokazatelné i na strofickém členění básní – zatímco báseň *Vlaštovka* je tvořena jednou strofou a báseň *Kořata* třemi, báseň *Káva* (ke konci sbírky) je rozčleněna do strof sedmi (přestože jsou tyto básně co do délky přibližně stejné) a tím se přibližuje strofické struktuře básní v *Odletu vlaštovek*. Již v *Mrazu v okně* se tedy tato metoda vyvíjí, aby v *Odletu vlaštovek* fungovala jako jistý a pevný prostředek.

Rozdělení básně do více strof evokuje jakési stříhy mezi rozvíjením prvotního motivu a rozvíjením jiných asociací. Asociace jsou v básních *Odletu vlaštovek* zastřenější, skrytější, hůře dešifrovatelné. Zdá se, jako by mezi některými verši chyběly některé články asocičního řetězce – zůstávají pouze v básníkově hlavě, možná ani tam ne. Asociace tedy proběhne, ale není zachycena. Díky struktuře básně jsou ale od sebe zdánlivě nesouvisející články oddělenější, v mezeře mezi strofami jako by byl někdy prázdný prostor zaplněn neviditelnou asociací, kterou je nutno si domyslet.

Takovou „asociční mezeru“ nacházíme například v básni *Sírka v louži*:¹⁷²

Černá půl, půl bílá,
bárka bídy muší.
Měla z ohně duši.
Už ji vysvítla.

Neví, kdy a komu.
Třeba na hodiny,
mezi stíny viny.
Snad na cestu domů.

Černá, bílá pěna,
osten v dřímot máku.
Peří. Kde jsi, ptáku?
Sírka zahozená.

Smrtka po tabáku.

¹⁷¹ *Husa v mlze*, s. 541; *Tyčky v plotě*, s. 556; *Moucha*, s. 543

¹⁷² *Sírka v louži*, s. 569

Báseň je opět vyvolána vizuálním vjemem – vypálenou sirkou v louži, nepatrnou věcí, detailem, který však pro básníka v sobě skrývá hluboký smysl, nese v sobě princip. Prvotní vjem opět vyvolává řetězec asociací, které postupně rozkrývají básníkovu ukrytou myšlenku. Nastolený vjem (*černá púl, púl bílá*) je rozšířen o představu mouchy – zvířete stejně malého a ubohého jako ona sirka. Představa mouchy v sobě může skrývat odkaz na ostatní básně, v nichž je moucha symbolem Krista (*Moucha, Hřeby*¹⁷³), zároveň je však *muší bída* něčím nepatrným, může konotovat také jakousi bagatelizaci bídy básníkovy. Představa sirky je dále rozvíjena – *měla z ohně duši, už ji vysvítla*. Vysvícená duše sirky v sobě může obsahovat opět konotaci Krista, jehož láska a síla byla vyčerpána. Asociace je rozvíjena na základě vlastnosti sirky – zdroje ohně, světla. Spojitost s Kristem potvrzují i další verše: *Neví, kdy a komu. Třeba na hodiny, mezi stíny viny*. Hodiny představující čas, který se krátí, čas zbývajících do posledního soudu, *stíny viny* symbolizující hřích. *Cestou domů* může být myšlen Kristův odchod ze Země. Tyto konotace logicky vysvětlují asociativní přechody mezi jednotlivými částmi řetězce, postupně se na sebe navazují a jedna druhou odůvodňují a potvrzují. Pokud bychom je odmítli, návaznost asociací se vytrácí, řetězec by nefungoval.

I přesto v básni nacházíme onu asociační mezeru. Od sirky se dostáváme k pění, stejně zbarvené jako sirka – asociace ale zůstává nevysvětlena, je to pěna na louži, v níž je sirka zahozena? *Mák dřímot* vyvolává představu halucinace, ani tento spoj však není příliš jasný. Představa pěny asociuje v básníkovi představu *peří* a ta představu ptáka – *Kde jsi, ptáku?* Odpověď zní: *Sirka zahozená*. Reynek používá v básni svůj vlastní symbol, pták může být intertextuálním odkazem na báseň *Peří*,¹⁷⁴ v níž je skryta postava Krista do symbolu ptáka (podobně jako i v některých básních předchozích sbírek). Zdánlivě nesouvisející věci – sirka a pták tak získávají spojitost, jsou ztotožněny v postavě Krista. Tím se asociační řetězec opět osvětluje a báseň se skrze něj znovu vrací k prvotnímu motivu.

Ostatní asociativně vystavěné básně v Odletu vlaštovek (*Husa v mlze, Krůpěj deště, Ropucha, Pavouk a kotě, Tyčky v plotě, Můrka v noci, Myš...*) fungují podobně. Věc nebo zvíře vždy vyvolává v básníkovi určitou představu založenou na asociacích vyvolaných nejprve prvotním vjemem, potom již řízených jeho vlastními představami, světem jeho vlastních symbolů a konotací. Asociace jsou řetězeny, prvotní impuls je však stále přítomen.

¹⁷³ *Moucha*, s. 566: „Duše duhy v křidel květu / do oblaku odletí.“; *Hřeby*, s. 548: „Hřeby křivé, krvi stydlá, / na prach umletých much křídla, / křídla, jež se duhou chvěla, / ve zdi zkamenělá.“

¹⁷⁴ *Peří*, s. 544: „Byl tu pták a byla křídla, / zázrak písňe ze zášeří. / Větev na ohnivém keři / v mlze smrti na trn stydla.“

Rozvíjen je tu vždy duchovní motiv, nebo princip, některé asociace k němu odkazují explicitněji, některé jen náznakem. Z věcí se vynořuje postava Krista a jeho osudu, tematizován je poslední soud, utrpení, selhání lidstva.

V tomto směru můžeme v *Odletu vlaštovek* zaznamenat dva zásadní posuny oproti *Mrazu v okně*: skrytost metaforizovaného členu a významovou kondenzací symbolů. Jsou jakýmsi vyvrcholením vývoje celého básnickova díla – nejde tedy jen o posun mezi dvěma sbírkami, ale o postupné zesilování tendencí více či méně patrných i v předchozích sbírkách.

V. Od zjevnosti ke skrytosti

V. I. Skrytost metaforizovaného členu

Jak píše Jaroslav Med,¹⁷⁵ v obou Reynkových posledních sbírkách je v podstatě vyjadřováno totéž: „Nezměnilo se ani její [sbírky *Odlet vlaštovek*] základní tematické ladění. Také v *Odletu vlaštovek* stojí básník v úžasu a děsu před tajemstvím zla, které mu zosobňuje okolní svět na ‚úťeku před bohem‘.“ Budeme-li konkrétnější, je tu tematizován Kristův příchod na Zem, jeho smrt a obvinění lidstva z nepřijetí jeho poselství. Kristus i ostatní postavy těchto dějů (apoštol Petr, Jidáš, Marie) jsou v mnoha básních *Mrazu v okně* ještě explicitně přítomni, jmenováni, oslovováni. V *Odletu vlaštovek* se explicitní pojmenování vytrácejí, postavy dostávají zástupná jména, jsou skrývány do věcí.

Kristův osud je ve sbírce opsán více či méně srozumitelnými a jednoznačnými symboly: „Latrín hvězda křídlatá, / v prachu zrno ze zlata.“,¹⁷⁶ „Popel. V šedi jiskra živá, / žhavá jizva po naději.“¹⁷⁷ Kristus jako světlo září z prachu a šedi lidstva. Kristus a jeho oběť je odmítnuta („Sirka zahozená.“¹⁷⁸) a s ním i to, co přinášel lidem – víra, dobro a naděje. Kristus byl zrazen, nejen Jidášem, ale celým lidstvem, které za to nese vinu a nyní je

¹⁷⁵ Med, J.: *Odlet vlaštovek*, ibid., s. 231.

¹⁷⁶ *Moucha*, s. 543

¹⁷⁷ *Peří*, s. 544

¹⁷⁸ *Sirka v louži*, s. 569

voláno před poslední soud.¹⁷⁹ Ty, kteří ještě zcela nepropadli zlu, zachvacuje úzkost a pochybnosti („Vrávorají žebře vzdechů / nad dušemi, nad těly. / Nenašly zed' ani střechu, / o niž by se opřely.“¹⁸⁰), hlad po víře a rozložených hodnotách.

Obžalování lidstva a vyjádření pochyb a tápání je v básních vyjádřeno opět symboly, které vytvářejí jakýsi systém odkazů na předchozí básně i samy na sebe. Mísí se tu symboly všeobecně srozumitelné – vycházející z Bible, anebo založené na běžných konotacích slov; symboly odvozené ze symbolů biblických a básníkovy vlastní symboly (srozumitelné díky předchozím básním a faktům z básníkovy života).

V. I. I. Zjevnost v Mrazu v okně

V básni *Krvavý pot*¹⁸¹ z *Mrazu v okně* je popsána Jidášova zrada Krista: „(...) Hrkla krev nejdražší, / strnula oliva: / Ježíš se Jidáši / do očí podívá! // Čeká Pán Jidáše, / než kalich dopije, / krev boží, krev naše, / stéká mu ze šíje. // Jde Jidáš s pochopy, / se světlem jde tiše. / Pevně jej uchopí, políbí Ježíše. // Chvěl se Pán ve vánku / jako strom podřatý. / – Otřes se, Beránku, / spadají dukáty! (...)“ Zrada je tu podrobně vylíčena se všemi svými atributy kromě Jidášovy lítosti a následného oběšení. Postavy jsou v básni jasně pojmenovány a děje v básni jsou na základě toho rozpoznatelné a pochopitelné. Lepší dešifrovatelnosti básně napomáhají také zmíněné atributy zrady – políbení Ježíše Jidášem, třicet stříbrných, které Jidáš za zradu dostal apod. Symbolické označení Krista jako Beránka je pochopitelné díky biblickému kontextu (Beránek boží). Podobně je v básni *Mráz v okně* tematizováno Kristovo zrození – není pochyb o smyslu básně.

V. I. II. Skrytost v Odletu vlaštovek

Báseň *Krůpěj deště*¹⁸² z *Odletu vlaštovek* je svým námětem těmito dvěma básním velmi podobná – Kristus přišel na Zem, aby pomohl lidem, byl však zrazen. Postavy,

¹⁷⁹ Urban, K.: Básník ohrožené naděje, *Tvar* 9, 1998, č. 8, s. 13.: „Reynek [vidí] člověka spíš jako toho, který se (...) vědomě rozhodl proti Bohu.“; „Tato část Ježíšova příběhu [vraždění nevíňátek] je natolik otřesná, že se k ní Reynek vracel. Vracel se k ní ovšem často jako k symbolu popření Krista, a tím Boha. Jiným takovým okamžikem v Ježíšově životě byla Jidášova zrada, jež je dalším častým motivem ztvárňujícím odpadnutí od Boha a víry, od Krista jako toho, který přináší nový život.“

¹⁸⁰ *Úzkost*, s. 570

¹⁸¹ *Krvavý pot*, s. 508

¹⁸² *Krůpěj deště*, s. 542

metaforizované členy, jsou však v této básni skryty – jméno Ježíše ani Jidáše v básni nenajdeme, dokonce ani v opisu jako v *Krvavém potu* (Pán, Beránek) nebo v *Mraze v okně* (Syn člověka¹⁸³). Atributy zrady ani zrození (jesle, sláma, betlémská zvířata...) v *Krůpěji deště* nejsou až do posledního verše, ve kterém nacházíme postavu Jidáše v symbolu oprátky.

Krůpěj deště

Krůpěj deště na kaluži
kreslí živou, bílou růži.

Bílá z černých mraků slétla
hvězda slibu, vážka světla.

Ale ve vln křídlech hasne
roztrhané srdce jasné.

Voda roste v živá kola,
v osidla. Tma z vody volá.

Cizí tváře obrys vratký
zapletl se do oprátky.

Báseň je asociována přesně podle výše zmíněného postupu. Drobná věc – krůpěj deště vyvolává v básníkovi šňůru asociací a významů, které na sebe napojuje. *Krůpěj deště* vykresluje básníkovi velmi živý obraz na kaluži, kde se vytvářejí soustředné kruhy. Vertikální pohyb deště, jedné krůpěje, si lyrický subjekt spojuje s vertikálou duchovní, kdy věřící vzhlíží k Bohu do výše a z této výše sestupuje Kristus. Přítomnost Krista je v této básni výrazně skryta a odkrývá se až na základě poslední strofy básně.

Postava Krista je v básni nahrazena zástupnými symboly vyjadřujícími dobro a naději – *bílou, hvězdou slibu, vážkou světla, jasným srdcem* (roztrhaným blížící se zradou). Jde tu o kombinaci všeobecně přijímaných konotací slov, křesťanské symboliky a básníkovy vlastní symboliky. Všeobecně vnímaná pozitivní konotace bílé jako barvy dobra, hvězdy jako světlého bodu v temnotě, srdce jako symbolu lásky se tu prolíná s křesťanským vnímáním světla jako zástupného symbolu Boha.¹⁸⁴ Do toho vstupují básníková vlastní spojení.

¹⁸³ *Mráz v okně*, s. 510: „Vůl k Synu člověka / sténaje pokleká“

¹⁸⁴ „Světlo v novozákonní tradici představuje zejména světlo Boží a zastupuje samotného Boha nebo představu posmrtného života.“ (Urban, K.: *Básník ohrožené naděje*, *Tvar* 9, 1998, č. 8, s. 12)

Ve druhé strofě je využito jednak všeobecně srozumitelného kontrastu *bílá – černá*, jednak již zmíněné vertikály. Zde je tedy možná konotace Krista symbolizovaného *bílou* jako spásy přicházející z *černých mraků* stahujících se nad lidstvem. Z nebe sestoupil Kristus jako naděje lidstva, *vážka světla* – drobný hmyz, který není snadné spatřit, který ale může zachránit lidstvo. Postup je podobný jako ve zmíněné básni *Sirka v louži*, kde je postava Krista skryta do drobné věci, která však v sobě nese velký význam.

Spojení *hvězda slibu* už více souvisí s kontextem ostatních básní, slib je symbolem, který básník v průběhu sbírky formuje tak, že slovo získává v kontextu sbírky své vlastní konotace, bez kontextu hůře rozpoznatelné. Slib je ve sbírce opředěn čímsi tajemným, není zcela jasné, o jaký slib se jedná, kdo komu jej dal. Možných vysvětlení je více – pojetí slibu jako příslibu pozvednutí lidstva, útěchy a naděje příchodem Krista jako je tomu v *Krůpěji deště* („Mrak slíbil. Teď se chumelí.“¹⁸⁵), slib víry lidstva, který však lidstvo nedodrželo („Mrtvých šupin opály / slíbily a nedaly.“¹⁸⁶), příslib posledního soudu („Slib se plní? Leze běda?“¹⁸⁷). Tajemnost tohoto symbolu vzniká právě na základě této nejednoznačnosti a skrze vývoj symbolu ve sbírce.

Kristus tedy v podobě krůpěje dopadá na Zem, do „moře tohoto světa“, z kterého má lidstvo vytáhnout. Ve vlnách tohoto moře ale *jasné srdce hasne* – Kristus je na Zemi zrazen a ukřižován, jeho poselství není lidstvem přijato. Ze Země, a tedy z lidstva vychází zrada (*osidla*), *jasné srdce*, Kristus, je touto zradou *roztrháno*. Po vertikálním pohybu v prvních dvou strofách přichází v dalších dvou dramatický pohyb ve vodním víru, ve kterém hyne naděje v postavě Krista.

Nejednoznačnou konotaci má v této básni slovo *živý*, které v první strofě asociuje něco pozitivního, v předposlední strofě jsou *živá kola* spíše jakýmsi vírem oživlého zla. Na tomto příkladu je zřejmý výrazný rys sbírky – nejednoznačnost symbolů, možnost různých konotací, a tedy větší volnost čtenáře při interpretacích.

Teprve poslední strofa obsahuje symbol *oprátky*, která předchozí konotace vyvolává a potvrzuje. Proto je ovšem nutné vnímat symbol oprátky jako symbol Jidášovy zrady Krista¹⁸⁸ a tuto zradu je opět nutné vnímat symbolicky jako zradu lidstva na Bohu a víře. Projevuje se tu opět jakási potřeba lyrického subjektu vysvětlit smysl básně (poslední strofou vysvětluje,

¹⁸⁵ *Svatý Martin*, s. 555

¹⁸⁶ *Okna v ulicích*, s. 550

¹⁸⁷ *Moucha*, s. 543

¹⁸⁸ Matouš 27, 1–5

co znamenají verše předchozí), přestože je tato potřeba ve sbírce *Odlet vlaštovek* výrazně menší než v předchozích sbírkách. Tato interpretace by však jen stěží fungovala bez toho, abychom si uvědomili básníkovu hlubokou víru, a bez kontextu ostatních básní i sbírek (jak bylo zmíněno výše, báseň má stejný námět jako některé snadněji dešifrovatelné básně v *Mrazu v okně*).

V. II. Symboly v symbolech, synekdochy

Symbolů principem podobných symbolu oprátky najdeme v *Odletu vlaštovek* více. Směřují právě k oné skrytosti v básních. Pro srovnání můžeme uvést například báseň *Kříž z Mrazu v okně* a *Stopy z Odletu vlaštovek*.¹⁸⁹ V *Kříži* čteme: „Hle, kostra z jeslí, / už není slámy, / ven jesle vynesly, / kříž sám je s námi. // Zbyla jen holá / se hřeby břevna, / bez osla, vola, / kříž, bída zjevná.“ Symboly zde obsažené jasně poukazují na rozpad náboženských hodnot, na znehodnocení Kristovy oběti. Vše, co symbolizovalo narození Páně, a tedy to dobré (*jesle, sláma, osel, vůl*), zmizelo, z jeslí zůstává jen *kostra*, místo dobra a naděje jen *kříž* a *bída*.¹⁹⁰ Symboly jsou zjevné, dešifrovat významy není problematické. V básni *Stopy*, kde čteme „Kříž stop. Už nikdo nevisí. / Spadaly rány, zčernaly. // Zapadly rány do bláta.“, zůstává ze symbolů se zjevnou konotací pouze *kříž*. Nepřijetí Kristovy oběti je vyjádřeno *ranami* zapadlými do bláta – *rány* jsou zde zástupným symbolem ukřižování.

Skrytost symbolů můžeme vidět také na uchopení tématu zrady – jak zrady Jidáše, tak zapření svatého Petra. V básni *Hakeldama*¹⁹¹ ze sbírky *Mráz v okně* je Jidášova zrada vyslovena explicitně (*zrádce*), význam strofy „Srdce opatrné / na oprátce / se střevy se hrne / z lůna zrádce.“ je zjevný díky kontextu a použitým symbolům – oprátka a vyhřezení stěv jsou symboly jasně odkazující na biblický příběh o Jidášovi. Zapření svatého Petra¹⁹² v básni *Mráz v okně*¹⁹³ ze stejnojmenné sbírky je vyjádřeno symbolem kohouta: „Kohoutů hřebeny, / šarlat rozzářený, / klikatý, rohatý / kruh metá na stěny, / pastýřům na paty.“ Spojení

¹⁸⁹ *Kříž*, s. 507; *Stopy*, s. 557

¹⁹⁰ Podobnou antitezi lze v pozdních sbírkách najít velmi často. Například v básni *Milost* (s. 358) ze sbírky *Setba samot* čteme: „Posli milosrdní, stíny, / sestupují do hlubin. / Ohýbají světlé třtiny, / žebře touhy s příčli vin.“ V básni *Odlet vlaštovek* (s. 579), poslední básni stejnojmenné sbírky, je třtina nesoucí předtím milost namočená v krvi, čímž je její předchozí význam znegován: „Pod střechem a nad pěšinou / v krvi namočenou třtinou / kreslí Amen na stěnu.“

¹⁹¹ *Hakeldama*, s. 505

¹⁹² Matouš 26, 69–75, Marek 14, 66–72, Lukáš 22, 55–62, Jan 18, 16–25

¹⁹³ *Mráz v okně*, s. 510

kohouta se zapřením vychází z biblického příběhu, kontext básně nám výklad opět potvrzuje. V básni *Moucha*¹⁹⁴ z *Odletu vlaštovek* jsou obě zrady zašifrovány: „Plachá duše oblaku / hyne hřebem zobáku. // Duha mizí. Hvězda letí. / Hasne. Strach je ve voleti. // V bludišti a jeskyni / hrůza střev ji zastíní.“ Kohout, který v *Mrazu v okně* symbolizoval zapření, je sám nahrazen *zobákem* (který zabíjí Krista – *plachou duši oblaku*¹⁹⁵) a *voletem*. Dochází tu tedy k synekdochizaci symbolu – z již nastoleného symbolu je vyňata jeho část, která v sobě nese nejen původní celek (zobák v sobě skrývá celého kohouta), ale také symbolický význam tohoto původního celku. To je podpořeno výběrem části symbolu – ze zobáku kohouta pochází kokrhání, které je v biblickém příběhu spjata se zradou, vole nese červenou barvu symbolizující krev. Na postavu Jidáše je odkázáno už pouze skrze *střeva* – opět tu vidíme konkrétní motiv, který zastupuje obecné. Zrada symbolizovaná Jidášem je v symbolu střev obsažena díky odkazu na biblický příběh.

V. III. Historie slov

Symbols se tedy postupně zašifrovávají, osamostatňují, významy se skrývají.

Zmíněný motiv kohouta symbolizujícího Petrovo zapření Krista se u Reynka vrací v každé sbírce, expresionistickými počínaje. Ve sbírce *Rybí šupiny* je zapření tematizováno v básni *Zapření svatého Petra*,¹⁹⁶ v dalších sbírkách je poté kladen důraz spíše na motiv kohouta.

Již v *Zapření svatého Petra* („A svatý Petr zapřel třikráte a zazpíval kohout s hřebem velikým jako nachový turban a Pán se podíval na Petra, aby mu připomenul proroctví, a také aby jej posílil v tom, co jim nadcházelo oběma.“) nacházíme důraz na kohoutův nachový hřeben symbolizující krev Páně. Vedle symbolu zapření a zrady však v sobě kohout nese také symbol pokání, jež nastalo u Petra vzápětí po jeho činu („a [Petr byl] veleknězem v tíře Pokání.“). Postava Petra tu navíc není viděna vyloženě v negativním světle – Petr je pouze nešťastným nositelem hříchu, archetypem, na němž je hřích a jeho důsledky ukázán.

¹⁹⁴ *Moucha*, s. 543

¹⁹⁵ Marek 9, 7: „Tu přišel oblak, zastínil je a z oblaku se ozval hlas: „Toto jest můj milovaný Syn, toho poslouchejte.“

¹⁹⁶ *Zapření svatého Petra*, s. 174

V básni *Kohout a den*¹⁹⁷ ze sbírky *Had na sněhu* nese červená barva kohoutova hřebene nejen symbol krve („Příliš klovl kohout, vystříkla krev, polila mu hřeben a lalochy živou a neusychající červení.“), ale také symbol úsvitu („A rozlila se krev po obloze a ustydla do červánků.“), který přináší Petrovo pokání.

Dvě konotace téhož symbolu (strašlivá zrada, zapření, a nová naděje, pokání) jsou obsaženy více či méně ve všech dalších básních s motivem kohouta. V básni *Kohouti*¹⁹⁸ (sb. *Rty a zuby*) je zdůrazňována zrada a hřích („hrozí kohouti Petrovi, / ryční, sveřepí, nachoví, / polnice a poplach hříchu“), v básni *Procitání*¹⁹⁹ (sb. *Setba samot*) naopak převažuje naděje a pokání („oblec roucho naděje! / Kohout zpívá. Zahřeje / v srdci tmu ten výkřik zory“). Petrova vina je v této básni přenášena na lidstvo (zde je patrná ona archetypálnost Petrovy postavy), které se snad spolu s Petrem kaje: „Krví rozlila se zvěst, / křídla chval se nezachvěla: / Petr zapřev ještě dříme. / Procitli jsme. Nevzbudíme / bratra viny své a spáče, / jenž snad ve snu s námi pláče, / ale možná odpočívá, / zaklet v zapomnění zdiva.“ (zvýraznila S. K.)

Také v básni *Konec léta*²⁰⁰ (sb. *Pietà*) jsou kohouti nositeli pokání (*miserere* = slituj se): „úsvitu stříbrná stařena / kohouty přivolá tmami. // Kohouti na věžích zapějí / větrné miserere: „Povstaň, ó anděle nadějí, / cesty jsou steré a šeré!““

Ve sbírkách *Podzimní motýli* a *Sníh na zápraží* nazývá básník kohouta *kohoutkem*, což znovu podtrhuje nejednoznačnost negativní konotace tohoto symbolu – lyrický subjekt necítí ke kohoutovi odpor či zášť, odsuzuje pouze hřích, nikoli jeho symbol (kohoutek jako by nemohl za to, čeho se stal symbolem, stejně tak jako Petr nemůže za to, čeho je archetypem).²⁰¹

V básni *Kohout v úsvitu*²⁰² (sb. *Sníh na zápraží*) také dochází k zajímavému prolnutí kohouta a Krista, kdy kohoutek má na hlavě červený hřeben a Kristovi stéká z hlavy krev: „Jak z tebe krev prýští, / kohoutku, Jobe! / Trn a trn hřebene / na hlavě zbrocené! / Jak krev zalévá tě / šarlatová řeka, / vytrysklá klikatě / po skráních ti stéká.“

¹⁹⁷ *Kohout a den*, s. 234

¹⁹⁸ *Kohouti*, s. 283

¹⁹⁹ *Procitání*, s. 304

²⁰⁰ *Konec léta*, s. 386

²⁰¹ *Sychravé jitro*, s. 431: „Kohoutek Petrův zakokrhá k ránu, / ustydí popel, Petr procitá, / spí velebně, políček dali Pánu / a naplivali se naň dosyta. / (...) Ledový větřík opuštění vane, / kokrhá kohout, krutý pták.“

²⁰² *Kohout v úsvitu*, s. 449

V básni *Mráz v okně*²⁰³ (sb. *Mráz v okně*) se však z kohoutka stává znovu krutý kohout, narušitel sakrálního: „Kohoutů hřebeny, / šarlat rozzářený, / klikatý, rohatý / kruh metá na stěny, / pastýřům na paty.“

Ve sbírce *Odlet vlaštovek* dochází u kohouta (stejně jako u dalších symbolů) k výrazné kondenzaci. Nejen, že ve zmíněné básni *Moucha* není explicitně vyjádřena tematizace Petrova zapření, není tu přítomen ani kohout – symbol tohoto zapření, ale pouze jeho část. Přesto je tato kondenzace v básni funkční. Symbol, který byl rozvíjen a opisován v předchozích sbírkách mnoha slovy a kterému byly věnovány celé básně, v sobě totiž nyní nese vše předchozí.

Podobnou historii symbolu můžeme pozorovat také například na symbolu ryby. V básni *Okna v ulicích*²⁰⁴ z *Odletu vlaštovek* je rozeznatelný biblický symbol ryby jako věřícího člověka: „leklé ryby nadějí. / Dary světla vracejí.“ Člověk se odklonil od víry – *leklá ryba* a dar víry (*dary světla*) jako by s nevděkem vracel. O několik veršů dál v téže básni se symbol ryby objevuje znovu, tentokrát jako synekdocha symbolu: „Mrtvých šupin opály / slíbily a nedaly.“ *Šupiny* zde zastupují rybu, jež předtím byla symbolem člověka. Na základě této konotace v básni nacházíme význam paralelní k předchozímu – zradu lidí a nepřijetí víry (*slíbily a nedaly*).

Analogie ryba – věřící člověk by však nebyla v této básni tak dobře identifikovatelná, kdybychom ji nenalezli více zjevnou již v předchozí sbírce. V básni *Hřbitov*²⁰⁵ je zřejmá z přítomnosti biblického rybáře lidí a ze sítí, do kterých už nikdo neloví: „Hřbitovy / sítě jsou – kdo jimi loví? / Ryby jsou těžké až příliš, / jestli si nepoplíš, / ó tajemný rybáři, / nabitě sítě ti zmaří. (...) S rybami nelze plout.“ Reynek tu využívá biblické symboliky, kde rybářem lidí je Kristus, který činí rybáře lidí také ze svých učedníků, kteří pak budou lidi-ryby chytat do sítí víry.²⁰⁶ V této básni můžeme najít také odkaz ke třetímu zjevení Krista po zmrtvýchvstání (Jan 21, 11: „Šimon Petr šel a vytáhl na břeh sítí plnou velkých ryb, bylo jich sto padesát tří; a ač jich bylo tolik, síť se neprotrhla.“). V evangeliu se síť pod „tíhou věřících“ neprotrhla, v básni ale protržení hrozí, protože *ryby jsou těžké až příliš* – lidé jsou příliš ztěžklí hříchy, než aby mohli následovat Krista. Víra je v této básni pohřbívána.

²⁰³ *Mráz v okně*, s. 510

²⁰⁴ *Okna v ulicích*, s. 550

²⁰⁵ *Hřbitov*, s. 506

²⁰⁶ viz Matouš 4, 18–22, Marek 1, 16–20, Lukáš 5, 1–11

V básni *Okna v ulicích* postava rybáře chybí, symbol ryby tu funguje samostatně a je srozumitelný právě díky rybářově předchozí přítomnosti. Také v básni *Sítě*²⁰⁷ z *Odletu vlaštovek* může být symbol ryby chápán jako symbol věřícího člověka díky kontinuitě symbolu v básnickově tvorbě. *Rybky zbylé na lodi* v posledním verši *Síti* lze vidět jako poslední skutečně věřící lidi, kteří tu zbyli, přestože motiv ryb ani víry není v básni nijak explicitně rozvíjen (z kontextu básně tedy přímo vyjít nemůžeme). Loď je tu pevností víry, na níž se plaví Kristus se svými apoštoly a na kterou budou přijati jen věrní a bdělí věřící.²⁰⁸

Motiv ryb nacházíme v Reynkově díle již velmi brzy. V básni *Modlitba*²⁰⁹ ze sbírky *Žízně* čteme: „Ve vodě zřím ryby jiskřící, jež tolik miluji, že svěží, čisty jsou a plachy.“ V básni *Rybám*²¹⁰ ze sbírky *Smutek země* podobně: „K vám, volným v tichých vodách, / z bolesti nejzastí utíkám se“. Motiv ryby v těchto básních spíše než k symbolu novozákonnímu odkazuje ke starozákonní symbolice, kde jsou ryby považovány za čisté tvory.²¹¹

Báseň *Krajina ve snu*²¹² (sb. *Rybí šupiny*) v sobě nese jakousi předzvěst symbolu ryby, jak je obsažen ve sbírce *Odlet vlaštovek*: „Pod hladinou plují ryby jako úhoři, ale bílí a skvrnití krásnou, hvězdnatou hnědí. Schoulen pod olšemi nějaký zlosyn je chytá do ok, což je snadné.“ Ryby tu mohou být symbolem věřícího člověka, zlosyn ztělesněním ďábla, polapení člověka je pro ďábla snadné. Také šupiny v prologu sbírky²¹³ mohou obsahovat biblické konotace.

²⁰⁷ *Sítě*, s. 575: „Žíly v čele. Žíly v rukou. / V čele dřímou. V dlani tlukou. / Rybky krve v síti zmatku. // Žíly tápou. Stonky slepé. / Kotník bolí. Někdo klepe. / Prstů pět chce na památku. // Tepny, žíly. Sněti smutné. / Jednu z nich si někdo utne. / Možná, že ji zahodí. // Žíly čela. Vrásky tváře. / Snítky. Smrti do herbáře. / Rybky zbylé na lodi.“

²⁰⁸ Marek 4, 36–41: „Opustili zástup a odvezli ho [Krista] lodí, na které byl. A jiné lodi ho doprovázely. Tu se strhla velká bouře s vichřicí a vlny se valily na loď, že už byla skoro plná. On však na zádi lodi na podušce spal. Učedníci ho probudí a řeknou mu: ‚Mistře, tobě je jedno, že zahyneme?‘ Tu vstal, pohrozil větru a řekl moři: ‚Zmlkni, utiš se! I ustal vítr a bylo veliké ticho. Ježíš jim řekl: ‚Proč jste tak ustrašení? Ještě nemáte víru?‘“; Matouš 24, 37–42: „Až přijde Syn člověka, bude to jako za časů Noé: Jako tehdy před potopou hodovali a pili, ženili se a vdávaly až do dne, kdy Noé vešel do korábu, a nic nepoznali, až přišla potopa a zachvátila je všechny – takový bude i příchod Syna člověka. Tehdy budou dva na poli, jeden bude přijat a druhý zanechán. (...) Bděte tedy, protože nevíte, v který den váš Pán přijde.“

²⁰⁹ *Modlitba*, s. 26

²¹⁰ *Rybám*, s. 140

²¹¹ „Podle Mojžíšova zákona (Lv 11,9–12; Dt 14,9n) jsou ‚čistí‘ všichni vodní tvorové, kteří mají ploutve a šupiny.“ (*Nový biblický slovník*. Návrat domů, Praha 1996, s. 883)

²¹² *Krajina ve snu*, s. 181

²¹³ prolog sbírky *Rybí šupiny*, s. 161: „Kdosi nachytl ryb, zabil je a oškrabal na velikém ploském kameni a odnesl pak domů. Za nějaký čas šel mimo a ušel, že kámen se třpytí. Sehnul se a poznal šupiny svých ryb, vyprané deštěm (...)“

Ve sbírce *Rty a zuby* v básni *Oběť poslední*²¹⁴ nacházíme motiv ryby v poněkud jiném kontextu než novozákonním, je tu však užít jako obecný symbol křesťanství: „Ve dlaních obou mám vklány / veliké urputné rány, // jimiž jsem na tebe přibit; / jako dvě nachové ryby.“ Kristovy rány jsou tu tedy přirovnávány k rybám – obojí je významným symbolem křesťanské víry.

Ve sbírkách *Setba samoty* a *Pietà* se motiv ryby neobjevuje. Až ve sbírce *Podzimní motýli* nacházíme motiv rybáře, lépe řečeno rybářů, kteří by mohli symbolizovat apoštoly sestupující z nebes: „Ze stínu oblačných snětí / vypluli rybáři v bárce: / vynesla ze zásvětí / stříbrné starce.“²¹⁵

Ve sbírce *Sníh na zápraží* najdeme báseň *Pozdní lov*,²¹⁶ kde čteme: „Rybí třpyt prosvítá / z vody a bláta. / Úsvitu ulita / není zlatá. // Nad nahé hlubiny / za svítání / lidský stín jediný / se sklání. // Z ryb, jak se zatřpytí, / bahno stírá. / (...) Rybář je překřehlý / k ohni se vrací. // Prsty se zahřejí / v dýmu z natě. / Vzkřísí jas naději / zvadlou v blátě.“ Ryby v blátě tu mohou být symbolem člověka potácejícího se v hříchu, rybář, *jediný lidský stín*, může být Kristem, který tyto ryby loví a stírá z nich bláto – vinu. Problematické na tomto výkladu je (podobně jako u *Rybích šupin*), že se nemůžeme opřít o žádný náznak v básni, který by k tomuto výkladu směřoval, a ani v celé sbírce není symbol ryby podobně použit. Oproti tomu v básni *Hřbitov* výklad ryby jako biblického symbolu podporuje jednak kontext básně, kde dochází k rozkladu dosavadních hodnot, jednak přívlastek *tajemný* u rybáře, a také již zmíněný odkaz na evangelium.

Na všech těchto příkladech můžeme vidět, že motiv ryby funguje v různých významech v průběhu celého Reynkova díla. Od lásky k reálným zvířatům symbolizujícím čistotu postupuje význam motivu k symbolu věřícího člověka. Podíváme-li se na tento symbol v kontextu celého díla, může se nám vyjevit hloubka symbolu v poslední sbírce. Smutek lyrického subjektu nad úpadkem lidstva, který zaznamenáváme v básních *Hřbitov* a *Okna v ulicích*, může být v symbolu ryby ještě prohlouben o rozměr z předchozích sbírek, kde je ryba zvířetem, které má lyrický subjekt velmi rád. O to větší je potom jeho zklamání, když se člověk, skrytý v symbolu milého zvířete, zpronevěří víře. Vyjevuje se tu kontrast mezi pozitivním vztahem k rybám-zvířatům, ke kterým se lyrický subjekt uchyluje v největší bolesti, a neudržitelností stavu ryb-lidí, se kterými *nelze plout*.

²¹⁴ *Oběť poslední*, s. 262

²¹⁵ *Ranní dešť nad vodou*, s. 410

²¹⁶ *Pozdní lov*, s. 473

Za každým slovem (ať se již jedná o symbol vzešlý z biblického nebo o básníkův vlastní symbol) *Odletu vlaštovek* jako by se nacházel a otevíral svět a historie tohoto slova-symbolu, vše, co toto slovo obsahuje v básnickově vyvíjejícím se jazyce. Každé slovo jako by v sobě obsahovalo všechny významy, které kdy mělo v Reynkových básních, všechny tyto kontexty, z nichž se postupně vyprofiloval význam, který nese slovo dnes – některé významy vymizely, jiné vznikly, jiné se změnily, vývoj za slovem ale zůstává. Slovo je tím tedy velmi bohaté, naplněné až po vrch. V *Odletu vlaštovek* vývoj slov dosahuje vrcholu, básně jsou velmi kondenzované, a to nejen pro svou formu krátkých veršů a vět, ale právě pro onu historii slov-symbolů.

Podobné pozadí slov lze vnímat v dopisech Tereze Sumové. Přestože jsou dopisy tak obyčejné a prosté, za mnohými slovy se vyjevuje právě tato skrytost – čtenářem jen tušená, u autora a příjemce dopisů vědomá, chápána. Slova tu ani tolik neskrývají svou historii jako spíš společné prožitky Bohuslava Reynka a Terezy Sumové. Za prostým vyjádřením náklonnosti a těšení se na příští návštěvu se skrývají všechny předchozí návštěvy, celý vztah jako by byl vyjádřen jednou větou. Princip skrytosti je tedy podobný jako v *Odletu vlaštovek*.

Tento princip skrytosti, jehož zárodky nacházíme již ve sbírce *Mráz v okně* i v předcházejících sbírkách, se tedy v *Odletu vlaštovek* silně rozvíjí. Nelze mluvit o tom, že by se básník zcela přesunul do skrytosti, jde tu o zvýšenou tendenci po skrytosti, která však zjevnost nevylučuje. Tato skrytost je v *Odletu vlaštovek* jen přirozeně převládající tendencí, nikoli pravidlem, které je vždy dodrženo.

VI. Ztotožnění lyrického subjektu s Kristem

Na základě výše uvedeného lze ve sbírce *Odlet vlaštovek* nalézt zajímavé propojení některých motivů. V básni *Hodiny*²¹⁷ z *Odletu vlaštovek* dochází skrze motiv tváře ke zvláštnímu spojení Krista a lyrického subjektu. Tvář už v *Odletu vlaštovek* není jen tvář Arona jako v *Mráze v okně*,²¹⁸ je to tvář Krista, kterého lyrický subjekt hledá, tváře Krista a lyrického subjektu jako by se vpíjely do sebe, daly se jaksi zaměnit. V básni *Hodiny* čteme: „Hodiny. Dnů tvář povadlá. / Pih vteřin smutná zrcadla. // Tvář nad kladivem

²¹⁷ *Hodiny*, s. 576

²¹⁸ *Tvář*, s. 525: „Na okně záclona / překáží zahradě. / Tvář v ní. Tvář Arona / s vůněmi na bradě?“

kyvadla. // Tvář tvrdá. Tvář bez úsměvu. / Polyká. Zrno i plevu. / Tvář druhou čeká. Návštěvu. // Pot minut písmem po zdi jezdí. / Snad někdo šeptá. Němý ze zdi. // Snad srozumí, kdo nedoslýchá, / rafíjí kruhům. Prstům ticha. // Tvář trne v trní. Nevítá. / Tikotu hřeby pobítá. / Bez očí. Slz má dosyta. (...)“

Tvář tvrdá – lyrický subjekt, který pokorně snáší dobré i zlé – *polyká zrno i plevu*. Identifikace lyrického subjektu s tváří je stvrzena třetím veršem strofy – *tvář druhou čeká*. Lyrický subjekt očekává příchod Krista, druhé tváře,²¹⁹ *návštěvy*. Očekávání Krista je ve sbírkách tematizováno často, nejvíce potom v *Mrazu v okně* a v *Odletu vlaštovek*.²²⁰ Již v úvodní básni *Odletu vlaštovek Dveře*²²¹ čteme: „Práh čeká na poutníka / poslední naděje.“ *Poutníkem poslední naděje* je Kristus, kterého lyrický subjekt očekává ve svých vidinách a potom již jako toho, ke komu se uchýlí po smrti. Kristus je potom implicitně přítomen v mnoha dalších básních, jak bylo naznačeno výše (např. *Krůpěj deště, Moucha...*) a je také svým způsobem hledán ve všech básnickových tužbách po někdejších vidinách, protože býval jejich středem.²²²

Básník tedy očekává návštěvu v podobě Krista, který mu přinese útěchu. Doufá, že k němu přijde skrze vidiny na stěně, tak jako tomu bývalo dříve – *snad někdo šeptá*, je ale zklamán – *němý ze zdi*. Kristus mlčí, vidina se neobjevuje (totéž je reflektováno v básni *Vzpomínky*: „Nad čely rohů stín, / v tmě oči, zrcadla / zakletých kopretin, / tváře, jež uvadla.“²²³ *Tvář, jež uvadla*, může být symbolem ztracené vidiny – někdejší vidina Krista, jeho tváře, *uvadla*, zmizela a dále se nezjevuje). K prolnutí tváří, a tedy i jejich nositelů, dochází v další strofě: *Tvář trne v trní. Nevítá*. Čekající básník se nedočká Krista, *nevítá* jej. Subjektem v těchto dvou větách je tedy tvář lyrického subjektu. Tataž tvář, která nevítá druhou, na niž čeká, *trne v trní*. Trní je však symbolem biblickým spojeným s Kristem skrze trnovou korunu, tedy i Kristus (jeho tvář) *trne v trní*. Dochází tedy k překrytí obou tváří skrze trní. Subjektem další věty je opět tvář lyrického subjektu *pobítá tikotu hřeby*. Atributy náležející podle biblické symboliky ke Kristovu ukřižování – *trní* a *hřeby*, kterými byl Kristus přibit na kříž, jsou najednou přiřazeny k lyrickému subjektu. Nese-li tedy lyrický subjekt atributy Kristovy smrti, můžeme obě postavy v tuto chvíli ztotožnit.

²¹⁹ To, že se jedná o tvář Krista, dokládají verše ze zmíněné básně *Tvář*: „Tvář v plátně otisklá. / Neb se to studená / na okně potí skla?“

²²⁰ *Mana* (sb. *Mráz v okně*), s. 518: „Nic nemám, jen čekání manu“; báseň *Pošetilé panny* (tamtéž), s. 521: „Ženicha, nevěstu / a světlo čekáme / a slovo, a Amen.“ – viz podobenství o pošetilých pannách – Matouš 25, 1–13

²²¹ *Dveře*, s. 537

²²² viz báseň *Mráz v okně* ze stejnojmenné sbírky

²²³ *Vzpomínky*, s. 560

Další styčný bod nacházíme v symbolu *hřebu*. V básni *Hřeby ve zdi*²²⁴ odkazují hřeby k postavě Krista: „Hřeby křivé, krvi stydlá, / na prach umletých much křídla, / křídla, jež se duhou chvěla, / ve zdi zkamenělá.“ Kristova oběť symbolizovaná hřeby, kterými byl přibit na kříž, byla znevážena – *hřeby křivé*. Postava Krista je tu přítomna ale také ve své pozitivní variantě, v podobě mouchy, jejíž *křídla se duhou chvěla* – na tuto konotaci lze usuzovat vzhledem ke kontextu dalších básní (*Moucha*²²⁵). I odkaz ke zdi, o níž již víme, že představuje vzpomínku na básnickovy vidiny, Krista implicitně obsahuje.

V básni *Stezky stáří*²²⁶ oproti tomu hřeby směřují spíše k utrpení lyrického subjektu: „Čeká les, v něm mlhy brána / pobodaná hřeby vzdechů, / s almužnou hub hořkých v mechu. / Hřeby vzdechů okovaná.“ Hřeby v dlaních Krista tu symbolizují utrpení, které lyrický subjekt nese životem. Propojení tu tedy nastává nikoli v jediné básni, kde by byl Kristus také přítomen, ale skrze symbol hřebů ve více básních.

Ke ztotožňování dochází v podstatě v průběhu sbírky i v místech, kde to není úplně vyjádřeno. Ve sbírce se totiž mísí utrpení Kristovo s utrpením lyrického subjektu – ať už jsou tematizována každé jinde (jako tomu je u symbolu hřebů), nebo se prolínají v jediné básni (*Tvář*). Nejsou sice zcela stejného charakteru (lyrický subjekt cítí za Kristovo utrpení vinu a k němu čistou lítost a pokání, kdežto své vlastní utrpení nahlíží bez sebelítosti a se sebekritikou), ale mají společnou jakousi *nutnost*. Křesťanskou nutnost utrpení, která je přijímána s pokorou. Zde je na místě zdůraznit, že lyrický subjekt se tu výrazně překrývá s básníkem a utrpení lyrického subjektu je velmi blízké utrpení, které ve svém životě prožívá Bohuslav Reynek.

Utrpení lyrického subjektu je zároveň spojeno se strachem, který je vyvoláván tím, že se mu mísí sakrální a démonické bez toho, aby věděl, co je co: „Dechem okna, dechem dveří / poletuje stínů peří. // Duše neví. Srdce věří. // *Stínů zrna, stínů plevy*. / Srdce doufá. Duše neví.“²²⁷ (zvýraznila S. K.) Stíny, které vidí všude kolem sebe,²²⁸ nedokáže rozlišit – jsou-li dobré, anebo zlé. Tytéž stíny totiž přinášejí obojí – sakrální princip (*stínů zrna*) skrze vidiny vyvolané stíny na zdech i princip démonický (*stínů plevy*), kde stíny

²²⁴ *Hřeby ve zdi*, s. 548

²²⁵ *Moucha*, s. 543: „Latrín hvězda křídlatá, / v prachu zrno ze zlata. (...) Plachá duše oblaku / hyne hřebem zobáku.“

²²⁶ *Stezky stáří*, s. 561

²²⁷ *Pavouk a kotě*, s. 552

²²⁸ Z dopisu Tereze Sumové 13. prosince 1964: „chvílemi ani nevím, kde jsem, a vidím jen stíny.“ (Reynek, B.: *Dnes jen o té prašivíně*, ibid., s. 56)

mohou být Reynkovými *strašidly*. O tom, že stíny nemají jen negativní konotaci, svědčí například báseň *Myš*: „stíny, nebo jen stín stínu, / dechu stín, jenž smývá vinu“.²²⁹

Strach vyvolaný zmatkem se v básni *Myši*²³⁰ spíná s hřeby v symbolu ruky: „Strach slepoty. Strach veliký / přibily prsty neznámé / černými očk hřebíky.“ Dlaň je tu symbolem duše („hrstě slámy v přítmi dlani“²³¹), nese utrpení Kristovo i utrpení lyrického subjektu: „V dlaních trny.“²³² V symbolu dlaně, ruky se tedy lyrický subjekt a Kristus znovu překrývají. Lyrický subjekt jako by se o dlaň bál: „Někdo klepe. / Prstů pět chce na památku.“²³³ Utrpení (hřeby v rukách), strach z lidí kolem, strach sám o sebe (o svoje ruce) i o Krista (a jeho ruce) – to vše se spojuje dohromady a strach lyrického subjektu jako by byl strachem z ukřižování.²³⁴

V tomto směru se nabízí otázka po určité autostylizaci, skrze kterou by se básník ztotožňoval s Kristem. U Reynka však vzhledem k jeho intenzivnímu osobnímu prožívání a reflexi tohoto prožívání v básních nemůžeme o autostylizaci mluvit.²³⁵ Jde tu spíše o určitou paralelu života Kristova a života básníkovy, která však nechce vyzdvihovat básníkovu utrpení, ale naopak má dodat básníkovi naději a útěchu v prožívaném utrpení. Vědomí Kristovy pokory dodává pokoru také básníkovi.

S mnohem stylizovanější a explicitnější formou ztotožnění lyrického subjektu s postavou Krista se setkáváme již například ve sbírce *Rty a zuby* v básni *Oběť poslední*.²³⁶ V *Odletu vlaštovek* však nejde o stylizaci, ale o tak hluboký prožitek Kristova utrpení, že se do něj básník sám polovědomě vkládá, a ve skrytosti, s níž je ztotožnění (dotvořené čtenářovou projekcí básníkovy života do básně) podáno, je tak prožitek intenzivnější, než v básni, kde je ztotožnění stylizované a záměrné.

²²⁹ *Myš*, s. 567

²³⁰ *Myši*, s. 577

²³¹ *Odlet vlaštovek*, s. 579

²³² *Suky v podlaze*, s. 568

²³³ *Sítě*, s. 575

²³⁴ „Je-li tuto dědičnou vinu, porušující plnost lidského života, nutno vykoupit obětí, pak je svět jedinou Kalvárií (ve verších je symbolizována častým motivem hřebů), na níž jsme všichni neustále přibíjeni na kříž, aby byl dosažen smír mezi dobrem a zlem. Není v lidských silách pochopit smysl každé oběti a každého utrpení, zvláště když vítězí zlo metá člověku do očí své pohrdání.“ (Med, J.: *Odlet vlaštovek*, *ibid.*, s. 233)

²³⁵ To dokládají slova Jiřího Reynka: „Jistě že chtěl být dobrý pastýř, ale ne jako na obrázku; v civilním provedení, probůh, jen žádné divadlo! Nikdy by o sobě neřek, nikdy by na to nepomyslel, že by suploval Dobrého pastýře.“ (Palán, A.: *Kdo chodí tmami*, *ibid.*, s. 140)

²³⁶ *Oběť poslední*, s. 262: „Pane, zda tvrdá má touha / není jen mátoha pouhá, // zda moje rozpjaté náruči / marně se čekáním nemučí? // Ve dlaních obou mám vklány / veliké urputné rány, // jimiž jsem na tebe přibit; / jako dvě nachové ryby // v života přehořkém moři / trpce a strnule hoří, // hladovy bez hnutí stojí, / zejíce žádostí mojí – // ale jak sejít se mohou, / drženy láskou tvou strohou, // jak mohu sevřít v kruh paží / vyslyšení, jež blaží, // když je mám přibity v kříži, / krev z nich když ve tvou se hříží?...“

„Je psáno, že trpělivost chudých nezahyne na věky. Tohle si připomínám a pomáhá to. Zkus to také. Nésti kříž není žádná zábava, ale je to vždy lepší, než nenést nic nebo jen napité útroby a bát se smrti, jak to dělá většina těch, které dnes potkáváme. Je-li někomu víra k smíchu, je mu k smíchu vše, i vlastní zoufalství, ať už zjevné, nebo zatím latentní. Kdo se přestal modlit, stará se o to, jak by čeho užil, je brzy hotov a zbývá mu již jen posměch nebo tupost životní mechanisace či automatisace.“²³⁷

Matouš 16, 24–25: „Kdo chce jít za mnou, zapři sám sebe, vezmi svůj kříž a následuj mne.“

²³⁷ Z dopisu Terezce Sumové 1. ledna 1959 (Reynek, B.: *Dnes jen o té prašivíně*, ibid., s. 20).

Závěr

Vývoj Reynkova díla od sbírky *Setba samot* po sbírku *Odlet vlaštovek* můžeme tedy sledovat v několika aspektech. Významnou úlohu zde hraje krajina, jež je v *Setbě samot* místem spojeným se sakrálním a v níž se lyrický subjekt ještě svobodně pohybuje. Krajina jako by se ve sbírkách postupně uzavírala, až nakonec v textech *Mrazu v okně* je lyrický subjekt zcela uzavřen do svého světa – ve svém domě – stažen do sebe, do samoty. Ve sbírce *Odlet vlaštovek* se prostor nenadále znovu otevírá, lyrický subjekt znovu vstupuje do krajiny, která ho však tentokrát zve k hierofanii trvajícím navěky – v krajině lyrický subjekt očekává smrt, vykoupení.

Určitým protikladem krajině je v Reynkových sbírkách domov. V *Setbě samot* a *Pietě* se tato protikladnost příliš neprojevuje – prostor krajiny i prostor domova básníkovi umožňují hierofanii stejnou měrou a nevylučují se. Postupně se uzavírající krajina ale ve sbírkách *Podzimní motýli* a *Sníh na zápraží* ustupuje otevírajícímu se domovu – či spíše domov se otevírá vlivem profanizace vnějšího prostoru. V *Mrazu v okně* poté dochází ke krizi obou těchto aspektů – lyrický subjekt je uzavřen před světem, krajinou, ale zároveň ani domov neposkytuje někdejší útěchu, protože jeho atributy jsou znegovány. Ve sbírce *Odlet vlaštovek* motiv domova ustupuje a je přítomen jako by ve vzpomínce – lyrický subjekt skrze prvky domova vzpomíná na své někdejší vidiny.²³⁸ Vypadá to však, jako by prostor domova přestával být důležitý...

Další křivkou v průřezu sbírkami je básníkovo uchopování věcí a zvířat. Ty mají svou důležitost ve všech sbírkách – jako prostředníci hierofanie. Podobně jako v *Mrazu v okně* vrcholí krize prostoru krajiny a domova, také milé věci jsou v poválečných sbírkách postupně negovány, často jako by přestávaly nést i ony možnost hierofanie („Ořechy prázdné a plné, / tam jádro pláče, tam klně, / tam sládne... Žízlivý zrak ví / o jádrech v skořápkách rakví, / které tam hořknou a klíčí, / anebo shnila. / (...) Ořechy, hrozny: troud. / S rybami nelze plout.“²³⁹). V *Odletu vlaštovek* ale věci a zvířata dostávají nový rozměr, v předchozích sbírkách zatím spíše naznačený, zde systematicky využívaný. V malých a ještě menších věcech jsou skrývány velké a ještě větší duchovní děje.

Čtvrtým aspektem vyvíjejícím se ve sbírkách jsou básníkovy vidiny – v *Setbě samot* nastolené, v *Pietě* rozvíjené, v poválečných sbírkách ztrácející se a ztracené. V *Mrazu v okně* opět zaznamenáváme nejhrubší propad do beznaděje („Nikdo nic nemá, / už nebude

²³⁸ *Hřeby ve zdi*, s. 548: „(...) zdi, jež dávno už nezdobí / kytky živá ani zvadlá / zavěšená na zrcadla. / (...) křídla, jež se duhou chvěla, ve zdi zkameněla.“ nebo *Dveře*, s. 537: „chlad kliky bez dlani, / práh planých čekání, / klíč v zámku zrezivělý.“ nebo *Těšíme se*, s. 558: „Okna zarůstají kříži, / trny, oprátkami, hřeby.“

²³⁹ *Hřbitov* (sb. *Mraz v okně*), s. 506

hůře.²⁴⁰). Ve sbírce *Odlet vlaštovek* existují tyto vidiny opět jako by ve vzpomínce. Přesto však nemůžeme říci, že by ve sbírce chyběl sakrální prožitek. Naopak. Hierofanie tu intenzivně probíhá nadále, respektive znovu, není však již prožívána skrze vidění na stěnách, ale skrze věci, v nichž jsou kondenzovány významy i prožitky. Stěny domova se tu tedy otevírají, prostor domova je fragmentován do jednotlivých věcí a přestává být pro hierofanii důležitý, lyrický subjekt se jím dokonce cítí omezován („osten v stropu zakletí“²⁴¹). Hierofanie se tedy konstituuje z věcí, nikoli z prostoru domova. Sakralita už tu však také není onou milostí, kterou byla ve svých počátcích. Je spíše urputným bojem s beznadějí a se sebou samým.

Je-li tedy vrcholem celé osobní i básnické krize sbírka *Mráz v okně*, je zapotřebí ptát se, co bylo po ní – co se odehrávalo v období patnácti let mezi ní a *Odletem vlaštovek*. Nitro básníka se v tuto dobu muselo nějakým způsobem vyvíjet, přestože to v básních zachyceno není. Z dopisů Tereze Sumové víme, že básník trpěl úzkostmi, depresemi, tíživými stavy. Rozklad vnějšího i vnitřního prostoru básníka pokračoval dále, také vidiny vymizely – nebo do nich básník záměrně přestal vstupovat, aby nebyl konfrontován se svými *strašidly*. Upnutí k věcem a zvířatům je v takové situaci logickým vyústěním. Není tedy divu, že když se Reynek vrátil zpět k básním, věci a zvířata v nich hrály hlavní úlohu – hrály hlavní úlohu v Reynkově životě (což dokládají také dopisy Tereze.). Patnáct let vývoje nám ale zůstává skryto.

Otázkou tedy zůstává, co přimělo básníka po tak dlouhé odmlce k návratu, který měl být *plný strašidel*? Snad tušení blížící se smrti (básník byl nemocný) a snad i z toho plynoucí potřeba ještě něco sdělit. Ne snad tolik světu, jako spíše svým blízkým, Bohu nebo sám sobě. Básně *Odletu vlaštovek* totiž již téměř postrádají snahu pisatele cokoli vysvětlovat potenciálnímu čtenáři, jsou psány samy pro sebe a do sebe, v čase, kdy se již básník ocitá v *jiných světech*,²⁴² kdy je již vše za ním a kdy je život na Zemi už jen *čekáním na anděly*.²⁴³

²⁴⁰ *Mana* (sb. *Mráz v okně*), s. 518

²⁴¹ *Moucha*, s. 566

²⁴² *Myš*, s. 567: „Myš, památka paměti, / zhaslá paměť zasněží, / zvadlých křídel pápeří, / šedá klika béd dveří, / peří z křídel jiných světů, / pampeliška po odkvětu, / pod pápeřím zrnka ostrá, / útěch rozdrobená kostra.“

²⁴³ *Odlet vlaštovek*, s. 580

Anotace

Světlana Kopřivová

Filozofická fakulta, katedra bohemistiky

Ve vidění nevýslovném; sakrální a profánní v pozdním díle Bohuslava Reynka

Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

počet znaků: 96 600

počet příloh: žádné přílohy

počet titulů použité literatury: 24

Klíčová slova: hierofanie, sakrální, profánní, vidina, domov, krajina, hranice prostoru, čekání, asociativní řetězec, obyčejné věci, zjevnost, skrytost, Kristus, zrada, kondenzace, ztotožnění

Tématem této bakalářské práce je pozdní básnická tvorba Bohuslava Reynka, v níž se odráží protiklad sakrálního a profánního v básnickově realitě. Práce je založena na interpretaci básní od sbírky *Setba samot* (1936) po sbírku *Odlet vlaštovek* (1971), přičemž je akcentován vývoj básnickových vidin zachycovaných v básních, pojetí krajiny, domova a všedních věcí a vývoj Reynkova poetického jazyka. Klíčovou částí práce je komparace sbírek *Mráz v okně* (1955) a *Odlet vlaštovek*, na jejímž základě se vyjevuje kontrast zjevnosti a skrytosti křesťanských hodnot v básních.

Literatura

- Bednářová, J.: Nad Zahradníčkovými Korouhvemi a Reynkovou Pietou, *Česká literatura* 43, 1995, č. 4, s. 381–406.
- Bednářová, J.: Ediční potěšení i zklamání, *Souvislosti* 6, 2005, č. 4, s. 258–263.
- Červenka, M.: Bestiář B. R. In: Červenka, M.: *Styl a význam*. Československý spisovatel, Praha 1991.
- Eliade, M.: *Posvátné a profánní*. Oikoymenh, Praha 2006.
- Exner, M.: Utajený klasik Bohuslav Reynek, *Tvar* 3, 1992, č. 8.
- Germain, S.: *Bohuslav Reynek v Petrkově*. Havlíčkův Brod, Literární čajovna Suzanne Renaud 2000.
- Halasová D.: *Bohuslav Reynek*. Petrov, Brno 1992.
- Halasová, D.: *Druhý hlas*. Archa, Zlín 2007.
- Kolektiv autorů: *Pieta v lodce*. Památník národního písemnictví, Praha 2002.
- Kožmín, Z.: *Studie a kritiky*. Torst, Praha 1995.
- Med, J.: Bohuslav Reynek – básník samoty a kontempace. In: Med, J.: *Spisovatelé ve stínu*. Zvon, Praha, 1995.
- Med, J.: Halas – Trakl – Reynek, *Česká literatura* 17, 1969, č. 3, s. 228–239.
- Med, J.: Odlet vlaštovek. In: Med, J.: *Od skepse k naději: studie a úvahy o české literatuře*. Trinitas, Praha 2006.
- Nový biblický slovník*. Návrat domů, Praha 1996.
- Nový zákon*. Česká biblická společnost, Praha 1985.
- Palán, A., Reynek, D., Reynek, J.: *Kdo chodí tmami*. Torst, Praha 2004.
- Piorecký, K.: Červenková teorie lyrického subjektu, *Česká literatura* 54, 2006, č. 6, s. 31–55.
- Reynek, B.: *Básnické spisy*. Archa, Zlín, Petrkov 2009.
- Reynek, B.: *Dnes jen o té prašivíně*. Paseka, Praha, Litomyšl 2005.
- Rotrekl, Z.: Bohuslav Reynek. In: Rotrekl, Z.: *Skryté tváře*. Atlantis, Brno 2005.
- Slavík, I.: Básnická tvář Bohuslava Reynka. In: Slavík, I.: *Viděno jinak*. Vetus Via, Brno 1995.
- Trávníček, M.: Bohuslav Reynek a staroříšské prameny. In: Trávníček, M.: *Sdílet věčně*. Periplum, Olomouc, 2002.
- Urban, K.: Básník ohrožené naděje, *Tvar* 9, 1998, č. 8, s. 12–13.
- Valouch, F.: Básník duše a samoty B. R., *Tvar* 4, 1993, č. 1, s. 4–6.