

Fenomén prostoru

Klíč k tvorbě Bohuslava Reynka třicátých a čtyřicátých let

— Lenka Malinová —

Spojení jména Bohuslav Reynek a pojmů *hranice* či *okraj* se objevilo v různých biografických textech, studiích a rozborech věnovaných tomuto básníkovi již bezpočtukrát. Představovat Reynka jako „solitéra“ české literatury se stalo součástí jakési reynkovské mytologie. Není divu, vždyť osamocenosť a okrajovosť jsou fenomény, které prostupují celým jeho životem a tvorbou. Už od počátků stál stranou pozornosti nakladatelů, kritiky i širšího čtenářstva, v osamocení mimo soudobé převládající proudy, po roce 1946 pak v osamocení a mlčení nuceném. S uvolněním poměrů nejprve v šedesátých letech a ve větší míře po roce 1989 začala česká literární historie a kritika splácet tomuto pozoruhodnému autorovi svůj dluh.

Reynkova tvorba ze třicátých a čtyřicátých let ovšem stojí spíše na okraji zájmu rozličných studií – s výjimkou sbírky *Pietà* (1940), která se poetice daného období zcela vymyká, a snad proto na sebe strhla pozornost badatelů (my ji právě pro odlišnosť vynecháme). Obecně se studie věnují spíše rané tvorbě, takzvanému expresionistickému období, či pozdním dílům. Tvůrčí období třicátých a čtyřicátých let je přitom klíčové v tom smyslu, že počínaje sbírkou *Setba samota* (1936)

dochází k výrazné proměně poetiky¹ a nastává zlom ve vnímání transcendentna, jež je, jak ukážeme, klíčové pro traktování prostoru v Reynkových básních. V tomto období se ustaluje několik základních konstant Reynkovy tvorby – práce s prostorem a jeho hranicemi, motiv světla.

Fenomény transcendence a prostoru jsou v Reynkově tvorbě provázány. Transcendence a s ní související pojetí smrti a přechodu do *jiného* světa, stejně jako koncept lidské viny určují, zda bude krajina vnímána jako otevřená, či uzavřená, jak se do ní bude prolamovat sakrální, bude-li pojmána cele sakrálně, či naopak cele profánně. Charakter přechodu z jednoho světa do druhého ovlivňuje prostorové vztahy v krajině a rozložení míst – například to, jestli bude krajina zobrazována jako vyprázdněná, či naopak bohatá na detaily, co bude tvořit průlomy v její hranici atd.

Setba samot otevírá zcela nové období Reynkovy tvorby: radikálně se totiž proměňuje vztah lyrického subjektu k transcendentnu. Mísoto pojetí vlastního předchozím obdobím, kde je sakrálnost neustále přítomna, byť jen tušeně, nastoluje básník pojetí nové: transcendentno je vnímáno jako něco zcela mimo tento svět, něco, po čem je možno v tomto životě jen toužit, nikoli toho dosáhnout. Bůh, spasení, ráj: to vše je traktováno jako něco zcela vzdáleného, ztrácejícího se v mlze prostoru *za* (za smrtí), přičemž není jasné, zda po smrti ke kýženému spasení dojde. Smrt je zde pojmána ambivalentně, jako nositelka naděje i úzkosti. Ambivalentní pojetí smrti dokládá například báseň nazvaná „Úzkost“:

V tmách ozvalo se zalkání,
smrt černé kočky volat slyším,
jíž nikdo živý nepomáhá.

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

mám bílé kotě na dlani,
oddané důvěře a tiším,
květ oblaku a hrstku blaha...

1 Pro podrobnější vysvětlení odkazuji na svou práci (Malinová 2008).

Jsme dvěma ostny prokláni,
smrt útočištěm je vždy bližším,
naděje jako smrt je naha,

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

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

Existence „jiného“ světa ve smyslu náboženském se na tomto světě projevuje jen v náznacích, nepatrných stopách, nepřímo, „jiný“ svět není možno přímo spatřit a popsat jej slovy, můžeme však vnímat jeho odlesky. Odrazy „jiného“ světa se projevují právě na oné hranici. Nemůžeme tedy hovořit o průlomech posvátného do profánního – tyto dva světy jsou hranicí striktně odděleny a jejich protnutí v pozemském životě není možné. V tomto světě je možné spatřit jen odkazy na „jiný“ svět, nikoli projevy sakrálního v krajině: „na okna se ukládá / odlesk volajících dál“ (ibid.: 360); „Prostře na práh první sníh / plachý pozdrav anděla“ (ibid.: 356). V obou ukázkách se na nepřítomnost sakrálního v krajině explicitně poukazuje: západ slunce je jen „odlesk volajících dál“, sníh je „*pozdrav* anděla“ (zvýr. L. M.).

Existence jasně vymezené hranice má pro prostor krajiny dalekosáhlé důsledky. Krajina nabývá charakteru uzavřenosti, přičemž hranicí je zde horizont, nebesa a půda. Výrazně tematizován je fenomén otvoru

v hranici, jenž nám dává možnost niterně pocítit, zahlédnout (ovšem nikoli smyslově) *jiný* prostor. Tento otvor ztělesňuje motivy úsvitu a západu slunce výrazně přítomné již v předchozí sbírce. Oba mají společné rysy: odehrávají se na obzoru, tedy na hranici mezi světem zde a světem za obzorem (*jiný* svět, prostor *za*). Jsou to výrazné, přelomové chvíle, kdy se noc mění v den či naopak. Navíc rudá barva ranních či večerních červánků upomíná na krev Kristovu, na jeho ukřižování, a dává tudíž naději na spasení.² V následující ukázce je použito spojení motivu okna (otvoru) a úsvitu, plamenů (a tedy rudé barvy): „Zatím plameny pýr pálí. / [...] Samot okna ohnivá / zří v nich, cítí vůni zory, / která kvete za obzory, / neskonalá zahrada / žádosti, jež nezvadá“ (ibid.: 345). Stejným způsobem pracuje autor i s motivem západu slunce.

I nebe je vnímáno jako hranice: „Na zdi nebes vítr kreslí / rudé věštyby v úchvatu; [...] Píseň novou v knihu mraků / píše světla plápoly“ (ibid.: 326); „Méně listí, více hvězd / ve stromech se mihotá. / Zmohutněla ratolest / vniterného života“ (ibid.: 330); „Noci tvář je obrácena / v bídy zdíva tesklivá. / Mlčení tvých sirá stěna / hvězdami se odívá“ (ibid.: 361).

Lyrický subjekt naznačuje, jakým způsobem lze za hranicí vytušit přítomnost *jiného* prostoru: jen pozorným, tichým nasloucháním svému nitru („zmohutněla ratolest vniterného života“). Jako otvor v hranici tvořené nebem funguje opět světlo, konkrétně hvězdy a zejména měsíc. Již bylo řečeno, že světlo je výrazným aspektem posvátnosti. Není jisté náhodou, že hovoří-li se ve sbírce o nebesích, jedná se ve většině případů o nebe noční. Temnota u Reynka jednoznačně evokuje tento život, světlo pak život posmrtný, zásvětí, *jiný* prostor. Měsíc, silný zdroj světla v temnotách, se pak nabízí jako onen otvor do *jiného* světa – bývá často spojován s motivem smrti, o níž jsme konstatovali, že je jedinou možnou spojnicí mezi oběma prostory: „Luna smrti vychází, / ozařuje ve mlázi / pavučiny v proseb rose“ (ibid.: 343); „V úvalech se choulí zima, / za vraty se ježí psi. / Luna bolestná objímá / křídle apokalypsy“ (ibid.: 324).

Pokud se tedy zaměříme na hranici či na prostor krajiny – především se jedná o prostor rozlehlý. Vnímáme-li prostor v dichotomii

2 Christian Norberg-Schulz v knize *Genius loci. K fenomenologii architektury* (1980) hovoří o klíčové roli světla v křesťanství: „V křesťanském světě se světlo stalo ‚elementem‘ prvotního významu, symbolem spojení a jednoty, spjatým úzce s pojmem *lásky*. Bůh zde byl *pater luminis* a ‚Boží světlo‘ zjevením ducha. [...] Místo činí posvátným přítomnost světla“ (Norberg-Schulz 1994: 31; zvyř. N. S.).

blízko/daleko, pak hranice, konkrétně obzor a nebesa, patří k prostoru *daleko*. Dva motivy, které se taktéž objevují a patří k prostoru *blízko*: půda a dům, toto zaměření do dále nenarušují. Motiv půdy³ jako hranice se neobjevuje příliš často a u domu se autor soustředí na pohled z okna, tedy opět směrem k obzoru. Zaměření na daleký obzor či nebesa prostor krajiny vyprazdňuje, díváme-li se do dálky, náš pohled mívá to, co je blízko, jednotlivé detaily se stávají rozostřenými, podružnými součástmi vyššího celku. Právě takový je prostor krajiny v *Setbě samot*: je tvořen velkými plochami luk a polí, cestami a odleskem rybníka. Tu a tam se objeví střípek detailu, nahodile je zaostřen kvítek u cesty, stín ptáka v poli, boží muka, plot. Dominuje pohled na vyprázdněnou, opuštěnou krajinu podzimní či zimní. Absence výraznějších krajinných detailů je patrná už z názvů básní: „Podzimní cesty“, „Na lukách je jíní...“, „U rybníka“, „Deštivé jítro“, „Východ měsíce“, „První mrazy“ apod.

Jitka Bednářová ve studii věnované sbírce *Pietà* hovoří v souvislosti se *Setbou samot* o „ostrůvkovitosti“ prostoru: „Prostor [...] působí jako vyprázdněné, chladné, rozlehlé kontinuum, v němž se jen jako ostrůvek v moři sem tam zaskví lidský, rostlinný či zvířecí objekt. Sít jednotlivých bodových ohnisek a prázdna mezi nimi připomíná prostorové vztahy, jaké bývají mezi hvězdami na temném nebi“ (Bednářová 1995: 382). Domnívám se, že nebylo nejšťastněji zvoleno označení „ostrůvkovitost“. Evokuje totiž představu, že ony ostrůvky „skvící se v moři prázdnoty“ jsou jedinými nositeli významu a prázdnota jen jakýsi prostorový „doplňek“, něco méně důležitého. Vyprázdněná krajina stojí ovšem axiologicky výš než ostrůvky krajinných detailů. Vyprázdněnost prostoru, ticho a samota jsou totiž nutnými předpoklady k tomu, aby byl člověk schopen kontemplantovat krajinu kolem sebe a vytušit za její hranicí *jíný* prostor. Ne náhodou si autor z ročních období volí výhradně podzim a zimu, dobu ztišení a prázdne krajiny. Sepětí rozlehlé, opuštěné a ztišené krajiny, samoty a kontemplace velmi názorně dokládá úvodní strofa básně „Podzimní cesty“: „Podzimní cesty klikaté, / zbavené okras ovsů, žit, / pouť hlubokou teď konáte, / do samot duše jete žít“ (Reynek 1995a: 303).

Bednářová chápe prostor *Setby samot* jako nezapojený a do protikladu staví sbírku *Pietà*, v níž je podle ní prostor zapojený, protože

3 „Roste vše, vše nablízku je. / Troubu vzkříšení si kuje / anděl v čekající hluši“ (Reynek 1995a: 321); „Plody pokory z hrud svítí, / z vůně země rozorané, / nedaly se utajiti. / Plnosti dech z brázdy vane“ (ibid.: 310).

ohnisko pozornosti spočívá na krajinných prvcích, které ho zaplňují. Vzniká tak opozice málo prvků – ostrůvkovitost, nezapojenost (*Setba samot*) / mnoho prvků – zapojenost (*Pietà*). Podle mě je ovšem prostor spojité u obou sbírek – vždyť i autorka používá v souvislosti se *Setbou samot* pojmu *kontinuum*. To, co obě sbírky odlišuje, je zaplnění onoho kontinua – v *Setbě* jej tvoří rozlehlé plochy luk a polí zbavené všech detailů, tedy prázdné. Ale právě na nich, a nikoli na oněch ojedinělých detailech – „ostrůvcích“, spočívá úkol nést smysl a naladění básní.

Ztišený, vyprázdňený prostor zaměřený do dále, na horizont, nacházíme i ve sbírce *Podzimní motýli* (1946). Lyrický subjekt se ještě těsněji přimyká k smrti jakožto okamžiku překročení hranice. Smrt člověka koresponduje s dovršením každoročního přírodního cyklu v krajině. Podzimní příroda a stárnoucí člověk očekávají trpělivě a zároveň toužebně zimu/smrt: „V paprsku jesenního slunce září: / záhady zahrad zlato nejtěžší, / naděje pohled v umírání tváří“ (Reynek 1995b: 412). Překročení hranice (ve smrti) je opět pojímáno ambivalentně – jako vykoupení z pozemského, profánního života a zároveň s obavou z neznáma. Kladné aspekty hranice/smrti stejně jako v *Setbě samot* evokují časté motivy východu a západu slunce, dále také – být na první pohled paradoxně – zima, období světla ztělesněného jasem a jiskřením sněhu proti hnědi a bezbarvosti pozdního podzimu. Jasně vyvstává dichotomie pozemské bytí – podzim – temnota / posmrtná existence – zima – jas.

Smrt je očekávána s touhou a nadějí, zároveň jsou ale opět přítomné i disharmonické tóny úzkosti. Nejedná se už ovšem o individuální obavu z toho, zda bude lyrický subjekt hoden vstupu do ráje, jako tomu bylo v *Setbě samot*. Nyní jde o obavy týkající se celého lidstva, tedy člověka obecně. V prostoru za smrtí se totiž v několika závěrečných básních *Podzimních motýlů* nenachází brána ráje, ale trůn, z něhož Kristus soudí lidi v den Posledního soudu. Dokladem budiž báseň „Poslední soud“, v níž nalezneme tyto verše: „Jha hrobů nad mrtvými popraskají / a vítr duší smete si těl prač“ (ibid.: 432).

Vítr z posledního citovaného verše je v této sbírce velmi častým a výrazným motivem: objevuje se ve spojení s motivy světla a smrti, zároveň je činitelem, který strukturuje prostor krajiny: „Polyfém vítr pase vesnice, / lká, roztroušené stádo shledává, / chalupy zvábila mu dála-va“ (ibid.: 424). Byla-li strukturujícím činitelem původně cesta,⁴ nyní se setkáváme s větrem, prvkem oproti cestě neukotveným, nepevným.

4 Viz citovaná báseň „Podzimní cesty“ (Reynek 1995a: 303).

Proto ani struktura krajiny, kterou vytváří, není tak pevná. Dokládá to i zmiňovaná citace: chalupy, patřící tradičně k blízkému prostoru, se nechaly „zvábit dálavou“. Stírání rozdílů mezi blízkým a dalekým je způsobeno tím, že smrt, „jiný“ prostor, prostor „daleko“, „tam“, je vnímána tak bezprostředně blízko. Smrt je již na prahu, dálka se přiblížila na dosah. Vítr zde hraje roli jakéhosi zprostředkovatele, jenž dálku přibližuje a poodhaluje její tajemství (smrt): „Za nocí velikých se zaskví luny list, / jímž *vítr vidění* ve větvích zachvěje“ (ibid.: 427; zvěr. L. M.).

Výběr cesty v předchozích sbírkách se dal zdůvodnit poměrně jednoduše: stejně jako vede cesta za horizont, vede pouť životem do zásvětí, a cesta je proto ideálním prvkem, kterým lze model lidského bytí přenést do krajiny. Pouť po cestě představuje kontinuální, trpělivý proces, který lyrický subjekt podniká s nadějí, že v cíli za obzorem nalezne spasení, vykoupení, ráj. Úzkost pramení jednak z toho, že cíl je našim zrakům skryt za obzorem, je něčím nepoznatelným, postižitelným jen v aktu doufání (naděje), a dále pak z pochyb, zda bude lyrickému subjektu kvůli individuálním hříchům dovoleno v cíli stanout.

Motiv větru ztělesňuje zcela jiný druh pohybu přes hranici – místo trpělivého postupování nabízí prudký přechod do prostoru, v němž probíhá „Veliký úklid“ (ibid.: 433), třídění hříšníků a lidí dobrých, v okamžiku, kdy se s hrozivým rachotem bortí základy starého světa a který svým charakterem vzbuzuje velkou naději a zároveň obrovský děs. Tam, kde cesta vyjadřovala plynulý a klidný přechod z života do ráje, motiv větru vystihuje ono prudké smýknutí z jistoty tohoto života do víření a kolotání posledního soudu.

Sbírkou *Sníh na zápraží* (1969, psáno 1945–1950) vrcholí období započaté ve třicátých letech, během něhož Bohuslav Reynek dospěl k osobitému vidění světa jako prostoru dočasného přebývání, za jehož hranicemi prosvítá prostor *jiný*. Vnější svět mimo známý vesnický prostor se lyrickému subjektu stále více odcizuje: „Ó, divná zemi kamená, / jak tížíš naše ramena, / co zmatek nad zmatek znamená?“ (Reynek 1995c: 477). Prostorová dimenze se tedy ještě více uzavírá, prostor je traktován výrazně uzavřeně vertikální: hranice jiného světa neleží v dálce na horizontu, jenž se stal postupným uzavíráním nespátitelný, ale nahoře: „Je ticho na dvoře, sníh je na zápraží, / je luna v oblaku, jsou hvězdy zastřené“ (ibid.: 449).

Spolu s větší sevřeností je pro prostor charakteristické i výrazné přimykání k hranici, k zásvětí. Svět *zde* už jako by visel nad propastí světa *tam*, *jiný* prostor je už tušen velmi blízko: „Na hvězdy dívá se, / jak trnou nad propastí“ (ibid.: 479); „Kyne mi závěj za branou, /

vábí – a věčnost nejvíce“ (ibid.: 462). Téměř hmatatelná blízkost *jiného* a zároveň i zostřené vnímání nemožnosti jej poznat je zvládnutě použítím motivů zvuku vydávaného někým/něčím neviditelným, závanu vůně nebo mizející stopy. Tušení *jiného* ukrytého ve zvucích a vůních každodenní reality je prchavé, nejasné, nesnadno zachytitelné a jen v samotě a kontemplaci je můžeme vnímat: „Kdo přechází po zápraží, / čí kroky šeptají v duši, / čí blízkost samota tuší, / kdo vchází, koho se táží?“ (ibid.: 490).

Můžeme tedy konstatovat, že během třicátých a čtyřicátých let započal u Reynka proces, v němž se krajina postupně stále více zaměřovala na hranici s *jiným* a zároveň se uzavírala. Reynkova poezie nastoupila vývoj směrem k naprosté izolaci lyrického subjektu v pozdním období, zejména ve sbírce *Mráz v okně* (1969, psáno 1950–1955). Důraz na samotu, ztišení a vyprázdňenost krajiny s nepřekročitelností hranice (horizontu) překvapivě přibližuje tyto texty Halasovu *Dokořán* (1936) i mnohým Holanovým textům ze třicátých let. Reynkova prázdnota krajiny může být nahlížena jako svébytný ekvivalent Halasova *Nikde* (1936).

Prameny

REYNEK, Bohuslav

1995a „Setba samot“, in idem: *Básnické spisy*, ed. Milada Chlábčová (Zlín: Archa), s. 303–358 [1936]

1995b „Podzimní motýli“, ibid. (Zlín: Archa) s. 409–438 [1946]

1995c „Sníh na zápraží“, ibid. (Zlín: Archa) s. 445–494 [1969]

Literatura

BEDNÁŘOVÁ, Jitka

1995 „Nad Zahradnickovými Korouhvemi a Reynkovou Pietou“, *Česká literatura* 43, č. 4, s. 381–406

ČERVENKA, Miroslav

1991 „Bestiář Bohuslava Reynka“, in idem: *Styl a význam* (Praha: Československý spisovatel), s. 68–88.

MALINOVÁ, Lenka

2008 *Kameny a kolena o samotu opřena (tematická analýza krajinných aspektů v díle Bohuslava Reynka)*, diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého, FF, Katedra bohemistiky

MED, Jaroslav

1995a „Bohuslav Reynek – básník samoty a kontempace“, in idem: *Spisovatelé ve stínu* (Praha: Zvon) s. 81–92

1995b „Od snu o ráji k prožitku apokalypsy“, ibid. (Praha: Zvon), s. 93–101

1996 „Halas – Trakl – Reynek“, *Česká literatura* 49, č. 3, s. 228–239

2002 „Doslov“, in Bohuslav Reynek: *Ostny v závoji* (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 76–85

NORBERG-SCHULZ, Christian

1994 *Genius loci. K fenomenologii architektury*, přel. Petr Kratochvíl, Pavel Halík (Praha: Odeon) [1980]

PUTNA, Martin C.

2001 „Bohuslav Reynek, apokalyptik – zdroje a motivy“, *Česká literatura* 49, č. 3, s. 314–319

ROTREKL, Zdeněk

1993 „Bohuslav Reynek“, in idem: *Skrytá tvář české literatury* (Brno: Blok), s. 123–128

TRÁVNÍČEK, Mojmír

1995 „Doslov“, in Bohuslav Reynek: *Básnické spisy*, ed. Milada Chlábčová (Zlín: Archa), s. 683–692

The phenomenon of space – the key to the creative work of Bohuslav Reynek in the 1930s and 1940s

The article follows the work of the poet Bohuslav Reynek during the 1930s and 1940s. It observes the changes in the perception of transcendence and in this context in the form of space too. The importance of *the frontier* (horizon, heaven and land) arises in this period; the frontier separates the profane world from *the space beyond* (*beyond death*). The sacral space is inaccessible in this life, a certain hope of entering it consists only in death. The unknowability and the inaccessibility of the sacral space is a source of anxiety and apprehension. The lyrical subject focuses on the frontier, emphasizes the space-dimension of distance. The landscape is represented as emptied and wide. The earth-life is connected with the motifs of autumn and darkness, the after-life existence with the motifs of winter and brightness (snow). The road is a very important motif: it reshapes the space and at the same time it reminds us of man's pilgrimage *beyond the horizon* (*death*). As the lyrical subject expects death more and more,

the space becomes more and more closed. It's reflections look like ciphers. Anxiety over death does not disappear, but it changes: instead of apprehension over individual redemption there is the apprehension of the Day of Reckoning. The reshaping factor is now the wind, which better represents the violence of passing the frontier. Because of the emptiness of the landscape and the emphasis on loneliness Reynek stays close to the other authors of the day: František Halas and Vladimír Holan.

Keywords

Bohuslav Reynek, Czech poetry of 1930s and 1940s, space, frontier, transcendence, death