

# Slová vyrývané z tmy

K básňam a obrazom

Bohuslava Reyneka

— Eva Pariláková —

## Otázky k slovám, ktoré sú vyrývané z tmy

V svojom príspevku sa pokúsim odpovedať na otázku, aký vzťah existuje medzi výrazovosťou básní a obrazov českého básnika a výtvarníka Bohuslava Reyneka. Bude ma zaujímať, nakoľko v jeho tvorbe môžeme hovoriť o istej špecifickej intermedialite. K tomu odkazuje už metaforický názov príspevku: slová nie sú, ako sme bežne zvyknutí, „vyslovované“ alebo „čítané“, ale „vyrývané“. Práve tento akt „rytia slov“ primárne anticipuje sémantickú prepojenosť medzi Reynekovou básnicou a grafickou tvorbou. Ako metafora potom tento proces zároveň accentuje istú (fyzickú aj psychickú) námahu či „neľahkosť“ tvorenia, ktorého výsledkom je konkrétna stopa (respektíve slovo). Vyrývaná stopa je však príznačná tým, že je nezmazateľná, a tým akosi viac definitívna a zásadná (čo sa vyryje, zostáva takpovediac navždy v našej pamäti).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Akt vyrývania slova okrem svojho metaforického významu odkazuje aj k pôvodnej archetypálnej situácii vzniku písma ako záznamu ľudskej pamäte a kultúry. Prvé slová boli naozaj vyrývané (klinové písmo). Príkladom môžu byť aj tzv. runy – „starogermánske písmo (pôvodne kultové znaky, magické znamenia a pod.) ryté do dreva al. kameňa“ (Petráčková – Kraus 1997: 804).

Názov implicitne naznačuje aj druhý rozmer Reynekovej tvorby – metaforickú povahu slova ako svetla stojaceho v opozícii k sémantike tmy. V kognitívno-lingvistickom zmysle sa tým poukazuje na pozitívne a nádejné chápanie reči ako nositeľa vedenia (videnia) v protiklade k stavu nevedomia a nevedenia.

## Technika suchej ihly a jej výrazový potenciál

Kľúčom k pochopeniu možného vzťahu medzi Reynekovým lyrickým a výtvarným obrazom môže byť jeho dominantná výtvarná technika – suchá ihla („ihloryt“). Pri tvorbe sa pomocou ihly alebo iného ostrého nástroja vyrýva do kovovej dosky. Do kresby sa potom vtiera čierna farba (proces stmavovania), jej zvyšok sa následne z kresby vytiera (proces zosvetľovania). Grafická matrica sa následne v lise odtlačí na papier a výsledkom je odtlačok. Pre naše uvažovanie má však najzásadnejší význam výrazový potenciál techniky. Na jednej strane je pre ňu charakteristická tenká a jemná línia či stopa, ktorá je nositeľom takých výrazových kvalít, akými sú detailnosť, subjektívnosť, expresívnosť, citovosť či subtílnosť. Na druhej strane je typická svojím čierno-bielym koloritom schopným evokovať nielen dramatickosť až expresívnosť výrazu, ale podieľať sa aj na špecifickej esenciálnosti a bazálnosti zobrazovaných fenoménov.

## Akt rytia ako bytostný proces (mimotextové a autoreferenčné súvislosti)

V snahe nájsť prvé sémantické presahy medzi Reynekovými básňami a obrazmi prvotne siahnem k možným autoreferenčným súvislostiam. Akt rytia tematizovaný v básňach nadobúda buď povahu dramatického starozákonného Božieho zásahu („[...] démon pokání ochlazuje přetěžké *desky mračen*, do nichž *rydly* blesků Pán vepsal dlouhou a strašlivou báseň Viny, varhanami, polnicemi a bubny vod a vichřice zpívanou“ – „Noční vítr“, Reynek 2009a: 220), ambivalentného vzťahu medzi lyrickým subjektom a Bohom („Ledné lože lásky / ustlals mi oblázky / vůle svojí. // *Ryhami* a svity / zšlehány jsou, *zryty*, / zname-nány“ – „Vůle Boží“, ibid.: 256) alebo smeruje až k pokornému vedomiu vlastnej podriadenosti voči nemu („V útrokách mi *ryje ruka Boží*“ – „Milostná píseň“, ibid.: 138; vše zvýr. E. P.). Sám lyrický subjekt sa tu

stáva akosi oddanou „grafickou doskou“, tabulou rasou, a Boh sa metaforizuje ako jej stvoriteľský umelec-grafik. V súvislosti s akcentovanou telesnosťou lyrického ja („v útrobach“) sa však odkrýva ešte jeden zásadný následok takéhoto bytostného „rytia“ – ľudská bolesť (predstava ostrého rydla zasahujúceho do organizmu) ako nevyhnutná súčasť života. Tak ako sa v Reynekových básňach autoreferenčne odkazuje k aktu rytia, teda aj k samotnej výtvarnosti, prepojenosť medzi oboma médiami by mohla platiť aj opačne, ak by sme zohľadnili etymologický potenciál výrazu grafika pochádzajúceho z gréckeho pojmu „grafein“, čo znamená „ryť“, „kresliť“, ale aj „písať“. Technika suchej ihly má tým, vzhľadom na podobnosť medzi rydlom (ihlou) a perom, akúsi nenápadnú súvislosť s aktom písania.<sup>2</sup>

## Dva znaky Reynekovej tvorby – archetyp stopy a čiernobiely kolorit

Na základe spomenutých charakteristík viažucich sa k technike suchej ihly môžeme rozpoznať dva základné znaky spájajúce sémantiku Reynekovej poézie a grafík: archetyp stopy a čiernobiely kolorit. Nájdeme ich v oboch námetových okruhoch jeho diel – v kresťansko-biblickej aj vidieckej tematike. V nasledujúcich úvahách budem sledovať, ako sa mení a variuje ich významosť.

### Archetyp stopy<sup>3</sup>

O archetype stopy v Reynekových dielach môžeme uvažovať na dvoch významových úrovniach. Stopa je na jednej strane primárne chápaná ako konkrétny motív figurujúci v rôznych sémantických verziách a zakladajúci tzv. „poetiku drobného“. Na druhej úrovni predstavuje metaforu redukcie, ubúdania, tzv. „stopovitej prítomnosti“ vyjadrovacích prostriedkov. Dvojitého potenciálu archetypu stopy je podmienený denotátom a konotačným okolím výrazu. Podľa *Krátkeho*

- 2 V tomto kontexte možno spomenúť ďalší príklad tesnej súvislosti písania a kreslenia/malovania: tvorba ruských ikon sa nazýva „písaním“, čo odkazuje k ich očakávanému sémantickému potenciálu – ikony sa majú čítať podobne ako Sväté písmo a privádzať človeka k duchovnej múdrosti, teda aj k spojeniu s Bohom.
- 3 Výraz archetyp zdôrazňuje, že motív stopy predstavuje pre Reyneka nielen kľúčový leitmotív, ale akcentuje aj spojitosť (akejkoľvek) stopy s pamäťou, minulosťou a archívom skúseností. Stopa totiž už nie je priamou prítomnosťou fenoménu, ale iba jeho príznakom, indexom, ktorý k nemu synekdochicky odkazuje.

*slovníka slovenského jazyka* (Kačala 1987: 424) sa definuje ako 1. „odtlačok po chodidle, obuvi na zemi, šlapaj, stupaj“; 2. „zvyšok po niečom, pozostatok, znak“ a napokon ako 3. „rytmická jednotka verša“.

Najprv sa budem venovať motívu stopy. Prvý typ tohto motívu prítomný v Reynekových básňach nazvem *biblickou stopou*. Jej jednoznačná ikonografia sa v autorovej tvorbe postupne znejasňuje: V skorších zbierkach sa prezentuje ako explicitná stopa Boha a zároveň ako expresívna, bolestivá, ale lyrickým subjektom vytúžená, stigma (krvavá stopa), ktorej symbolický rozmer je často zdôraznený aj použitím grafiky veľkých písmen: „Kdyby do zahrady naší vešel *Pán* / a *rudě* otiskl *ránu své ruky* / na bílou zeď domu / rád bych byl tomu / v bídě svojí“ („Kdyby vešel“, Reynek 2009a: 30); „Luna, Magdalena / bledá únavou, / hledá nakloněna, / *Šlépěj krvavou*“ („Dívka v úsvitu“, ibid.: 368; zvýr. E. P.). V posledných zbierkach sa z nej stáva tajomná stupaj bez upresňujúcich prívlastkov a jej spiritualita sa identifikuje iba nepriamo, skôr ako jemný signál nádeje. Napríklad v básni „Job v zimě“ sa o súvislosti medzi stopou a Bohom dozvedáme iba prostredníctvom symbolicky chápaného priestoru neba tradične spájaného so sférou duchovna: „Pápěrky padají / jemně, tak jemně. / *Po nebes okraji* / *stopy jdou ke mně*“ („Job v zimě“, ibid.: 470; zvýr. E. P.).

Ďalším častým druhom stôp sú *ľudské stopy na snehu*,<sup>4</sup> ktorých sémantická škála je rozptýlená od ich chápania ako príznaku pozitívnej ľudskej situácie (napríklad ľúbostného vzťahu: „rozpomínati se na *tvé drobné stopy* / na *zahradě v sněhu*, / vedle nichž jsou nejhvější květy léta / prach a popel“ – „Milostná píseň“, ibid.: 138; zvýr. E. P.) až k stope ako metaforickému odkazu k výsostne negatívnej ľudskej skúsenosti konfliktu, agresivity a násilia („*Co stop je na sněhu*, / *je jako bičovaný*, / od břehu do břehu / jsou lány samé rány“ – „Mučení mláďátek“, ibid.: 523; „*Kraj stop a kolejí*, / jež zůstat nechtějí, / *stop, v které voda kane*, / *v osudy poslapané*“ – „Mokrý sníh“, ibid.: 476; vše zvýr. E. P.).

Okrem spomínaných stôp môžeme v Reynekovej poézii identifikovať aj motív tzv. *univerzálnych stôp* ako metafory sebahľadania či

4 Motív čerstvo zasneženej krajiny vizuálne evokujúci prázdny a nedotknutý priestor (života, myslenia, bytia) sa stáva základným východiskovým aj konečným archetypom Reynekovho toposu, pretože mu umožňuje doň následne situovať ľudské stopy, ktoré za iných okolností nie sú pre človeka viditeľné. Stopy v snehu vlastne doslovne aj metaforicky ukazujú, a tým aj fatalizujú každý krok (úkon), ktorý človek urobí v svojom živote (teda jeho minulosť), čo znova akcentuje zásadnosť drobných fenoménov. Sú ambivalentnou synekdochou: potvrdzujú síce perspektívnu prítomnosť života ako opozície k zime (a k jej sémantike chladu a ohrozenia), sugerujú však aj nepatrnosť človeka v hyperbolizovane vyznievajúcim priestore zasneženej krajiny.

hľadania správneho životného smeru: „Jsou stopy. Stopy neznámé. / Jdou, jdeme. S nimi hledáme, / led míjíme a úskalí. // [...] Je stezka stop. Je závátá. / Váhavé kroky utonou. // Jsou jiné. Nové, ne nové. / Je hvězda. Jdou tři Králové / pod Herodovou oponou“ („Stopy“, *ibid.*: 557; *zvýr.* E. P.). Takýto všeobecný aspekt stôp zintenzívňuje ich nejednoznačnosť. (Napríklad vo verši „Jsou jiné. Nové, ne nové“ lyrický subjekt vedie protirečivý dialóg sám so sebou na princípe tézy a antitézy.)

Najčastejším motívom stôp sú však *vtáčie stopy na snehu*. Týmto obrazom autor vytvára napätie medzi nepatrnosťou vtáčích stôp a potenciálnou veľkosťou a mohutnosťou snehu. Ustupuje od viditeľných a symbolicky závažných stupají a začína pomocou tohto motívu reflektovať zásadnosť drobných fenoménov. Zároveň sa prostredníctvom nich stále navracia k niečomu základnému v ľudskej pamäti: „Díváš se. Duše neví kam, / v plachosti pátrá, popaměti kráčí, / vrací se věrně k žalu pasekám / po vůni listí, *po pěšince ptačí*. // *Pěšinka ptačí náhle ustává*, / pták vznesl se a zůstala jen bílá, / bolestná krása, dívá dálava, / v níž *stopa Návratu* se objevila“ („Stopa“, *ibid.*: 438; *zvýr.* E. P.). Lyrický subjekt tu rezignuje na svoju veľkosť a nechá sa viesť „malými“ znakmi prírodného sveta. Až návrat k bazálnemu archetypu krajiny je však podmienkou sprítomnenia tajomstva zastúpeného metaforou „stopa Návratu“. Veľké písmeno v syntagme naznačuje dôležitosť uvedenej stopy, zostáva však zatajené, či je to stupaj návratu k niečomu duchovnému alebo ku kľúčovému okamihu v ľudskej pamäti.

### Vtáčie stopy ako cesta (k spomienke)

S obdobným zdôrazňovaním prvotnosti prírody pred človekom sa stretne v básni „Vzpomínka“: „Tu bylo v sněhu mnoho hvězd, / a lidská stopa jediná. / Zářily květy ptačích cest, / zmizela dědina. // Jediná stopa dítěte / jak větev povadlá / vtiskla se v běli zakleté, / v tání se propadlá“ – *ibid.*: 460). Kým vtáčie stopy sú ikonizované ako „hviezdy“ a „kvety“ a stávajú sa pôvodcami maximálne pozitívnych konotácií (idealizujú a estetizujú zimnú krajinu), ľudská stopa je bez obrazotvorných prívlastkov, nemetaforizovaná, akoby nemala potenciál obdobne „skrášľovať“ a vizuálne „pozdvihovať“ priestor. Prevaha prírody nad človekom sa preukazuje aj na kvantitatívnej úrovni ako kontrast hyperbolizujúcich čísloviek „jediná“ (ľudská stopa) a „mnoho“ (vtáčie stopy). Perspektívnosť prírody je tým daná aj konotačným okolím výrazu „cesta“ a „hviezdy“ („hvězdy ptačích cest“), ktoré napomáhajú orientácii v priestore, na rozdiel od osamotenej ľudskej stopy,

ktorá určenie smeru neumožňuje. V básni dochádza k postupnému miznutiu a redukciu ľudského sveta („zmizela dedina“; „stopa dítčete / jak větev povadlá“; „v tání se propadla“), až zostáva iba obraz nedotknutej zasneženej krajiny. Napríklad prirovnanie „stopa dítčete / jak větev povadlá“ ako metafora degradovaného ľudského sveta (metafora vädnutia, respektíve jesene) sa dostáva do kontrastu s časťou verša „zářily květy ptačích cest“ v zmysle vrcholnej vitality prírodného sveta (metafora jari). V básni sa opätovne naznačuje aj návrat lyrického subjektu do detstva (výraz „vzpomínka“; identifikácia ľudskej stopy v poslednej strofe ako stopy dieťaťa evokuje, že k danej subtílnnej situácii má dieťa väčší prístup ako dospelý človek, možno aj bližší kontakt s prírodou; metafora zasneženej krajiny ako „běli zakleté“ je akousi alúziou na zakliatu krajinu príznačnú pre topos ľudovej rozprávky atď.).

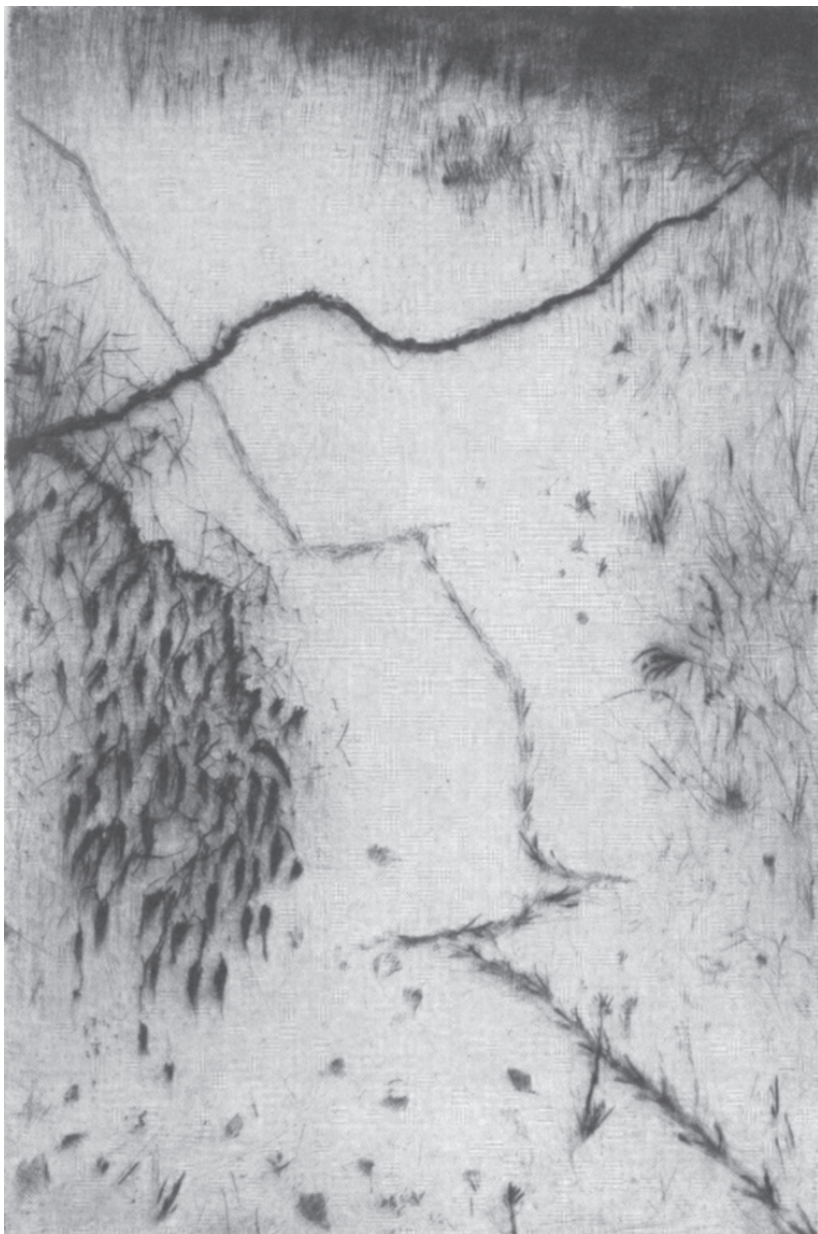
### Motív stopy v grafike

S podobnou sémantikou motívu stopy sa stretávame aj v Reynekových grafikách.<sup>5</sup> Grafika *Ptačí stopy* (1957) [1] ukazuje z nadhľadu výsek zasneženej krajiny. V nej sú, okrem šráf a drobných línií a bodov, kono-tujúcich suché trávy a rastlinstvo pod snehom, zobrazené aj drobné vtáčie stopy. Ich usporiadanie za sebou vedúce z pravého dolného rohu dia-gonálne nahor dolava vytvára osobitý rytmus prírody, jemnú gradáciu prírodného života v inak lyricky a nehybne pôsobiacom priestore. Sub-tílnym, ale zásadným momentom sa však javí povaha smeru tejto „vtá-čej cesty“: diagonálna línia nie je totiž priama, ale na viacerých miestach lomená, čo evokuje iný „životný pulz“ a odlišnú (ne)logiku pohybu pla-tiacu pre prírodný svet.<sup>6</sup> Práve tento spôsob napredovania vyznieva opo-zične k pragmatickému chápaniu životného pohybu človeka vizuálne za-stúpeného skôr priamkou. Reynek tým znova upozorňuje na „múdrosť“, ktorá sa môže skrývať v tak nepatrnom fenoméne, akým je vtáčia stopa.<sup>7</sup>

5 V tejto súvislosti je ešte zaujímavé uviesť, že už samotná grafika je založená na princípe od-tlačku, teda zanechaní stopy. Zároveň línia (čiara), s ktorou sa v suchej ihle pracuje, predsta-vuje základný vyjadrovací prostriedok výtvarného umenia, a teda taký typ stopy, ktorý má po-vahu istého vizuálneho archetypu.

6 Je tu viditeľný ešte ďalší významovo nosný jav, opozičný k uvedenému. Motív vtáčích stôp totiž prechádza oblúkovito presvetleným pásom evokujúcim chodník, dokonca sa na neho akoby napája. Svet človeka a prírody sa teda možno predsa v istých (sémantických) priesto-roch stretáva.

7 Mám tu na mysli zmysel rôznych odbočiek, obchádzok a zastavení na životnej ceste, ktoré môžu byť prínosné nielen tým, že umožňujú životné spomalenie a kontempláciu nad okoli-tým priestorom, ale napomáhajú aj objavovať ešte neprebádané ontologické priestory.



[1] Bohuslav Reynek: *Ptačí stopy*, 1957  
(<http://revue.theofil.cz/galerie-theofil-foto.php?foto=263>)

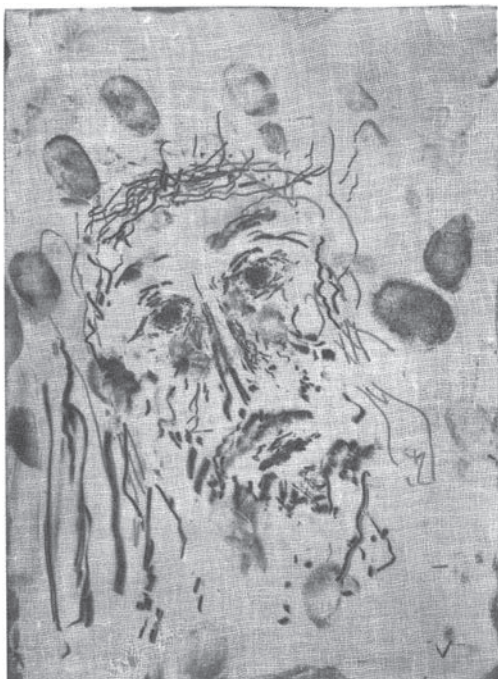
S motívom stopy pracuje Reynek aj na ďalšej grafike (typ cliché verre) s názvom *Veraikon* (1957) [2], viažucej sa k novozákonnej tematike. Kristova hlava, zobrazená na podklade pripomínajúcom plátno, je tvorená rýchlymi a expresívnymi líniami sugerujúcimi nielen vrásky, trne a istú fyzickú vyčerpanosť, ale aj istú tenziu anticipujúcu konečnú udalosť krížovej cesty. Okolo hlavy sú však takmer symetricky rozmiestnené odtlačky ľudských prstov, ktoré celý výjav robia nejednoznačným – je to verzia trňovej koruny, svätožiary, ktorá nadobudla intímny rozmer, prstov Krista, ktorý si do šatky otreľ tvár, výraz túžby človeka dotknúť sa jej a nechať sa posvätiť, alebo naopak, vzhľadom na to, že odtlačky evokujú tmavé škvrny a zasahujú aj do priestoru tváre, sú vyjadrením negácie Kristovho posolstva?

### Stopa ako metafora ubúdania, redukcie, „stopovitosti“

Druhý spôsob prítomnosti archetypu stopy sa viaže k jej metaforickému chápaniu ako procesu ubúdania, redukovania a tzv. stopovitej prítomnosti vyjadrovacích prostriedkov. V Reynekových básňach sa to deje na niekoľkých úrovniach: 1. ako ubúdanie explicitných sémantických „stôp“ biblických príbehov a tradičných kresťanských literárnych foriem (modlitba, litánia, baroková kostolná pieseň, žalm), 2. ako minimalizácia prvkov vidieckeho koloritu (priestor záhrady, domu, kuchyne, okna, zvieratá, vtáky, každodenné predmety) a 3. ako redukovanie stôp v zmysle „stôp“ vo veršovej forme (autor smeruje k veršovému princípu podobnému riekanke, čoho výsledkom sú strohé, krátke, ale dynamické verše).

S podobným princípom redukcie explicitných sémantických stôp sa stretávame aj v Reynekových grafikách. V zobrazovaní biblických tém je citeľný posun od ich konvenčného zobrazovania k nejednoznačnému výrazu zachovávajúcemu iba „stopu“ biblického príbehu. Na úrovni vyjadrovacích prostriedkov sa tento moment realizuje v podobe znejasňovania významu čiary, ktorej stopa získava výraznú expresívnosť a subjektívnosť. Napríklad kým na grafike *Ukrižovanie* (1957) a *Veľké ukrižovanie* (1948) sú postavy Krista, Márie a sv. Jána zobrazené podľa tradičnej ikonografie (Kristus uprostred, Mária napravo, Sv. Ján naľavo, Magdaléna klačiaca pri nohách Krista), na grafike *Hlava Kristova* (1957; Reynek 2009b: 15) je zobrazený detail profilu tváre Krista prostredníctvom dramatickej a hustej spleti expresívnych, často ostro pôsobiacich čiar a bodov. Ich sémantiku nie je možné zdefinovať s konečnou istotou – sú to vrásky, rany po bičovaní alebo trne? Odpoveď





[2] Bohuslav Reynek: *Veraikon*, 1957 (Reynek 2009b: 2)

nenachádzame a neurčitost výrazu je iba posilnená ďalším záhadným motívom – rúk nežne objímajúcich hlavu Krista, ktorých pôvodca je neznámy (sugestívne pôsobí vzniknuté napätie ostrého a mäkkého: keďže ruky sa Krista dotýkajú práve na mieste trňovej koruny, akoby chceli mať s jej nositeľom až fyzickú účasť).

Znejasnenie biblickej tematiky je viditeľné aj na grafike s príznačným názvom *Pieta s prašivou kočkou* (1957) [3]. V protiklade s očakávaným zobrazením tela Krista položeného v lone Márie výjav postavy zachytáva skôr ako „chagallovskú“ dvojicu letiacu v ľúbostnom objatí, ich telá sú opäť tvorené dynamickými líniami evokujúcimi nielen pohyb, let a vznášanie (čo je v opozícii k sémantike piety ako stavu smútku a bolesti), ale sugerujúcimi aj zvláštne prelnutie či fyzické aj duchovné spojenie oboch postáv. K paradoxnému vyzneniu obrazu prispieva aj motív tzv. prašivej mačky, ktorý okrem odkazu k vidieckemu koloritu v Reynekovej tvorbe osobitým spôsobom prízvukuje prítomnosť tematiky choroby, smrti, zániku príznačnej pre posledné autorove zbierky.



[3] Bohuslav Reynek:  
*Pieta s prašivou kočkou*,  
1957 (Reyneck 2009b: 31)

S minimalizáciou zobrazených prvkov Reynek pracuje aj v grafikách s vidieckou tematikou. Od redukcie figúry človeka (často je prítomná už iba jeho tmavá silueta) smeruje k akcentovaniu jediného prvku zvieracieho sveta (vták v zasneženej záhrade, mačka na dvore, koník v stajni a následne opäť jeho odtelesnená čierna silueta), a ten sa následne obmedzuje už iba na motív vtáčích (alebo zvieracích) stôp. V Reynekových grafikách napokon zostáva iba archetyp neporušenej zasneženej krajiny evokujúcej prvotnosť a prázdnotu. Minimalizácia prvkov a ich intimita sa viaže aj na fakt, že je prevažne zachytený iba výrez z krajiny (zvyčajne dvor, záhrada, alebo už iba ich malé zákutie). V takto zobrazenom topose bez prítomnosti človeka sa oživujú zásadné ontologické súvislosti priestoru (*Záhrada v zime* 2, 1960; Reynek 2001a: 8).

### Čiernobiely kolorit (archetyp svetla a tmy) a jeho znejasnená sémantika

Čiernobiely kolorit môžeme, podobne ako archetyp stopy, vnímať na dvoch úrovniach. Prvá sa viaže k explicitne prítomnej farebnosti v autorových dielach a druhá k nazeraniu na motív svetla ako metaforu významového dôrazu.

Sémantika čiernobieleho koloritu v Reynekových dielach sa odvíja od námetového kontextu. Pre tematizovaný vidiecky svet je charakteristický solárny princíp a s ním spojený vitalizujúci význam svetla

(rytmus štyroch ročných období, slnka a tmy, dňa a noci, tepla a chladu), biblická a kresťanská tematika sa riadi liturgickým časom, ktorý svetlu prikladá spirituálny význam (advent ako stav tmy a čakania na narodenie Ježiška; Betlehem a jeho svetlené synekdochy: kométa, svetlo v jasiach, malý Kristus ako Svetlo sveta; mŕtvy Kristus Veľkého piatku ako dňa duchovnej tmy a vzkriesený Kristus Bielej soboty ako dňa návratu duchovného svetla).

V básňach sú potom časté motívy viažuce sa na svetelnú metaforiku: svetlo, tma, tieň, šero, prítmie, hmla, sivá farba alebo zástupné fenomény čiernej a bielej farby (sneh, popol, mačka, koza atď.). Reynek spočiatku v svojej básnickej tvorbe používa konvenčne chápanú metaforiku svetla a tmy (svetlo: nádej, perspektíva, detenzia, radosť, blízkosť Boha, život – tma: úzkosť, túžba, bolesť, vzdialenosť Bohu, tenzia, smrť), čomu zodpovedá aj tradičné využívanie svetelných plôch a svetlostného koloritu na grafikách. Napríklad na suchej ihle *Bellém* (Reynek 2001a: 4) alebo *Ukrižovanie* z celého priestoru žiaria iba svätožiari. Vo vidieckej tematike sa obdobne využíva čierna a biela farba náležite ich realistickému výrazu (sneh je biely, koník je biely, noc je čierna).

V neskorších básňach však dochádza k spochybneniu, relativizácii až inverzii sémantiky čiernej a bielej farby. Niekedy prinášajú mystické významy (podľa kresťanských mystikov práve až v najhlbšej noci môžeme stretnúť Boha): „Tys to, Pane: / veliká, černá, drsná zeď / [...] Pane, prsa tvá jsou černa jako prsa Noci. / Ale Noc slunce pod srdcem nosí“ („Bohu Otcí“, *ibid.*: 73); „Tajemnými obrazy / světlo smrti prochází“ („Smrt“, *ibid.*: 394).<sup>8</sup>

Totožné znejasnenie svetelnej sémantiky sa objavuje aj v grafikách. V rámci ich obrazovej plochy dochádza k presúvaniu svetelných akcentov na miesta a prvky, kde by sme ich neočakávali. Tým sa opätovne vytvára konotačný priestor pre vznik expresívne aj kontemplatívne chápaného svetla. V prvom rade, na grafikách plocha svetla a tmy atypicky prechádza cez zobrazené figúry prekračujúc ich telesné obrysy a narúša aj konvenčne chápanú kompozíciu obrazovej plochy, spočívajúcu v princípe, že svetlé je situované „hore“ a tmavé „dole“. Napríklad na spomínanej grafike *Pieta s prašivou kočkou cez obe zobrazené postavy prúdi svetlo*. Najviac osvetleným až žiariacim miestom je pravá dolná plocha výjavu, akoby perspektívny zdroj nádeje a duchovnosti

8 V tejto súvislosti sú zaujímavé paradoxné syntagmy pracujúce so sémantikou čiernej a bielej farby v záverečných Reynekových zbierkach (černá čejka, černá matka) a ich spojitost s (fragmentárnou) telesnosťou a metaforikou utrpenia i tajomstva smrti: zeď, brána, krev, popol, kľče, drápky, kosti, rány, hřeby, žebry, žíly, hroty atď.



[4] Bohuslav Reynek: *Orání*, 1952 (Reynek 2009b: 5)

prichádzal zo zeme (možno odkaz na zostúpenie Krista medzi mŕtvych). Touto svietiacou plochou je obklopený motív čiernej prašivej mačky prízvukujúci tesnú blízkosť života a zanikania (smrti). Zároveň, kým postava Krista je už týmto šíriacim sa svetlom zdola intenzívne zasahovaná, Mária zostáva v prítmí, akoby ju smrť jej syna ešte stále skľučovala bez ohľadu na očakávané vzkriesenie. V druhom rade, aj pomocou novej techniky cliché verre, sa na viacerých grafikách začínajú objavovať rôzne svetlené nitky, pásy, body, záblesky, prúdy až „stekance“ svetla, okrem expresívneho výrazu evokujúce prúdenie spirituálneho svetla, ktorého zdroj je zatajený. Na grafike *Orání* (1952) [4] sa nad postavami roľníkov a zvierat odкрýva monumentálny priestor búrkovej oblohy s líniami bleskov a takmer kubistickými svetlenými plochami presahujúcimi až do zeme. Ich vizuálna kvalita je však vzhľadom na žiarivý efekt konotačne spojená aj s posväcovaním aktu orby ako bazálneho spôsobu získavania potravy. Podobne aj na grafike *Ukřižování I* [5] prúdy a „nitky“ svetla obtekajú postavy až s pavučinovou jemnosťou a týmto nasvietením pozadia odkazujú možno až k ruským ikonám, v ktorých zlaté pozadie symbolizovalo prítomnosť Božiu.



[5] Bohuslav Reynek: *Ukrižování I*, 1957 (Reynek 2009b: 69)

Čierne siluety postáv sa v takomto svetle takmer úplne rozplývajú, ich tvar sa abstrahuje až mizne, akoby sme boli svedkami mystického okamihu zduchovnenia. Na grafikách s vidieckou tematikou (*Kůzlatá, Kočka na dvoře*, obě 1953) Reynek zase necháva obyčajné, prosté a nepatrné veci žiariť, svietiť, čo evokuje ich sakrálny rozmer aj bez prítomnosti kresťanskej témy (prepojenie motívu hviezd nočnej oblohy a motívu bielych škvŕn na tele kozliat; svietiace brucho, hrud' a čelo mačky).

### **Svetlo ako metafora významového akcentu, dôrazu (čo sa „nasvecuje“)**

V Reynekovej tvorbe však dochádza ešte k jednému zásadnému momentu, ktorý by sme mohli označiť ako fúzia vidieckeho koloritu a kresťanskej sémantiky alebo aj ako tzv. *františkánsky sémantický princíp* (podľa spirituality sv. Františka, založenej na vedomí duchovnosti aj toho najnepatrnejšieho prírodného fenoménu). Ten spočíva vo včlenení spirituálnej udalosti do udalosti všednej, každodennej. Drobné zviera, predmet, malý a obyčajný fenomén sa stáva zásadným činiteľom



[6] Bohuslav Reynek: *Marie v chlévě*  
(Reynek 2001b: obálka)

v dôležitej duchovnej situácii. Tento princíp sa premieta aj do spôsobu práce so svetlom v Reynekových grafikách. Na grafike *Pieta v lodce* (60. léta) sú postavy Krista a Márie zobrazené v šere, z vodnej hladiny svietia iba tri drobné ryby. Na grafike *Útěk do Egypta* (1962) je Svätá rodina prítomná takmer nenápadne, v zadnom pláne, ako kráča pustou krajinou, a kým tri svätožiari biblických postáv svetielkujú akosi tlme, v prvom pláne výjavu vidíme dva drobné vtáky s intenzívne rozžiarými hruďami.

Najsuggestívnejšie je však svetlený akcent ako metafora významového dôrazu použitý v suchej ihle *Marie v chlévě* [6]. Na obraze ju vidíme, ako drží dieťa a je zahalená do prítmnia komorného a útulného interiéru (na takejto výrazovosti sa podieľa tentoraz zvolený sépiový, hnedozlatý kolorit, jemná šrafúra celého priestoru izby a valérové stmavovanie hnedej farby smerom k rohom obrazovej plochy). Neďaleko dvojice stojí drobný vták, dokonca sa zdá, akoby sa Mária dívala jeho smerom, čím sa mení aj významová dominantna situácie. Pôsobivosť celej udalosti však spočíva v práci so svetlom: Kým ten najdôležitejší motív – postava Madony s dieťaťom – skoro úplne splyva s tlmeným svetlom a tmavohnedou farebnosťou priestoru, z obrazovej plochy

paradoxne vyžarujú celkom iné plochy: presvetlená, možno zasnežená krajina za oknom, plocha okenného rámu a časti steny evokujúca mäkký zimný svetelný lúč (možno až v rembrandtovsky spirituálnom zmysle). Predovšetkým však z tmy ostro a intenzívne vystupuje a žiari drobné vtáčie vajíčko položené na dlážke neďaleko vtáka. Vytvára sa tým konotácia o možnom prírodnom (vtáčom) Betleheme ako paralele k Betlehemu ľudskému či Božiemu aj fakt, že kresťanské posolstvo sa dotýka každého živého tvora. Primárne však dominantný svetelný akcent prítomný na motíve obyčajného a malého vajíčka kladie divákovi otázku: Čo je vlastne v celej kresťanskej udalosti tým najzásadnejším posolstvom? Nie je to práve tajomstvo narodenia, zázrak nového života a teda aj schopnosť vidieť „žiariť“ aj ten najnepatrnejší fenomén? Možno práve v zažití tohto faktu sa ukrýva podstata skutočnej spirituality.

Z Reynekových básní a obrazov sa vynára ako posolstvo o „spiritualite drobného“.

### **Pramene**

REYNEK, Bohuslav

2001a *Svěcení*, ed. Vladimír Justl (Praha: Odeon)

2001b *Zima jde do Betléma*, ed. Jiří Reynek, Mojmir Trávníček (Svitavy: Trinitas)

2009a *Básnické spisy*, ed. Milada Chlábková (Zlín/Petrkov: Archa/Petrkov)

2009b *Měsíc a jíní. La lune et le givre* (Havlíčkův Brod/Romarin: Petrkov/Grenoble)

### **Literatúra**

PETRÁČKOVÁ, Věra – KRAUS, Jiří a kol.

1997 *Slovník cudzích slov* (Bratislava: SPN)

KAČALA, Ján

1987 *Krátky slovník slovenského jazyka* (Bratislava: SPN)

### **Words dug out of the dark. Poems and pictures by Bohuslav Reynek**

The essay deals the problem of intermediality between the poetry and the fine art by Bohuslav Reynek. His poems and graphics are characterized by two basic things: archetype of trace and black and white (monochrome) colour. The motif

of trace exists in different semantic versions (biblical trace, trace of memory, universal trace, human and bird's trace in snow). The archetype of trace can be identified as the metaphor of reduction in Reynek's poetics. Explicit biblical motifs are reduced and transformed into implicit existence. Black and white colour (archetype of light and the dark) in Reynek's production is changed too: from realistic and conventional light to expressive, paradoxical, contemplative and mystical light. The vagueness of the semantics of light and the darkness is typical for the fusion of rural and Christian themes in poems and graphics by Bohuslav Reynek. This fusion can be called the Franciscan principle. Bohuslav Reynek changes the semantics of light as a metaphor of semantic stress. He underlines subtle and insignificant natural phenomena in his creation. This moment is characteristic for Reynek's lyrics and can be termed "the spirituality of littleness".

### **Keywords**

Czech 20<sup>th</sup> century poetry, Bohuslav Reynek, poem and graphics, archetype of trace, archetype of light and dark, spirituality of littleness