

PIOTR GIEROWSKI
UNIwersytet Jagielloński, KRAKÓW

DOŚWIADCZENIE *SACRUM* I JEGO POETYCKIE FORMY W TWÓRCZOŚCI BOHUSLAVA REYNKA

Bohuslav Reynek należał niewątpliwie do grona najciekawszych czeskich twórców pierwszej połowy XX wieku, choć przez całe swe życie pozostawał właściwie w cieniu głównych nurtów czeskiej literatury. W okresie dwudziestolecia międzywojennego związany był ze środowiskiem katolików skupionych wokół Josefa Floriana w miejscowości Stará Říše, które dalekie było od dominujących, awangardowych prądów czeskiej poezji. Najsilniejsze chyba związki artystyczne łączyły go natomiast z europejskim ekspresjonizmem (zwłaszcza z poezją Georga Trakla, której był czeskim tłumaczem)¹. W czasach powojennych z kolei jego izolacja wywołana była przede wszystkim czynnikami o charakterze politycznym. Celem niniejszego szkicu jest próba charakterystyki twórczości Reynka (przede wszystkim poetyckiej, choć jego dzieła graficzne nie da się przy tej okazji pominąć²) pod kątem sposobu, w jaki funkcjonuje w niej sfera *sacrum*. A zajmuje ona w dorobku artystycznym autora *Rybích šupin* miejsce centralne i jest w jego poezji i grafice trwale obecna.

Pierwszym i najprostszym sposobem przywołania przez Reynka sfery *sacrum* jest wykorzystanie motywów biblijnych i religijnych. Pojawiają się one w jego wierszach i grafikach nieustannie, od samych początków jego twórczości. Ulegają przy tym różnym przeobrażeniom, historycznie

¹ Por. J. Med., *Česká literatura a německý expresionismus*, „Česká literatura“ 2005, R. 53, nr 5, s. 688–693.

² Twórczość graficzna Reynka związana jest ściśle z jego poezją. Jak pisał Zdeněk Rotrekl „Grafické dílo Reynkovo se svou ryzností, lyrickou zastřeností a neopakovatelností v povítku a vyjádření souvisí s básnickou tvorbou jako rub a líc téže mince“, Z. Rotrekl, *Skrytá tvář české literatury*, Toronto 1987, s. 141.

się rozwijają – kwestie te opisywane były dość szczegółowo przez czeskich badaczy³, diachroniczne przemiany topiki religijnej w twórczości czeskiego autora pozostawione więc zostaną nieco z boku, z zaznaczeniem jednej, dość istotnej jak się wydaje, transpozycji. Mianowicie, jak pisze Martin C. Putna, w dojrzałej twórczości Reynka *ustoupily vnější náboženské motivy*, „*velké dějiny spásy*”, *do pozadí ve prospěch pozorování drobných věcí básníkova mikrosvěta*⁴, choć jak stwierdza dalej badacz, nie znikają one całkowicie. Zasadniczą cechą Reynkowego świata będzie bowiem to, że każda jego poetycka opowieść czy zdarzenie stanowi aktualizację historii zbawienia, dziejów upadku i odkupienia. Każde życie i każda śmierć pojawiające się w tym poetyckim świecie wpisane są w kontekst biblijnych narracji i postrzegane przez ich pryzmat⁵. Przykłady (jedne z wielu) odnaleźć możemy w wierszach takich jak *Mrtvá kočka* (opis martwego kota kończy pytanie retoryczne: „Či vina je smyta?“) *Kohout v úsvitu* („Kohout na smetišti/ nachovy zobe./ [...] Jak z tebe krev prýští./ kohoutku Jobe!/ Trn a trn hřebene/ na hlavě zbrcené/ Jak krev zalévá tě/ šarlatová řeka,/ vytrysklá klikatě./ po skráních ti steká./ Nová zas a nová/ bolest beze slova,/ koruna trnová/ Syna člověka“), *Kozy* („Ach, šíje ryšavé, rámě dcer z Edomu/ a loket zdvižený do varu vrkočí!“)⁶ czy *Vlaštovka* („Vlaštovka na zdi rozepja-

³ Por. np. artykuły: Martin C. Putna, *Bohuslav Reynek, apokaliptyk – zdroje a motivy*, „Česká literatura“ 2001, R. 49, nr 3, s. 314–319, M. Červenka, *Bestiář Bohuslava Reynka*, [w:] Idem, *Styl a význam. Studie o básnících*, Praha 1991, s. 68–88.

⁴ *Ibidem*, s. 317.

⁵ Ten problem wskazuje Putna w innej pracy poświęconej Reynkowi, pisząc, iż każdy element jego mikroświata (zwierzę, drzewo czy element pory roku czy dnia) „je poukazem k božskému řádu i k porušenosti pozemského světa”, Idem, *Proměny neměnného*, [w:] *Bohuslav Reynek (1892–1971). Pieta v loďce. Grafické a básnické dílo*, uspořádala V. Jirousová, Praha 2002, s. 65. Analogiczne uwagi o poezji i grafice Reynka odnajdziemy również w monografii Dagmar Halasovej: „A stejně tak nás vedou listy jako *Zasněžený žebřík* či *Žebříňáky* k biblickým motivům v Reynkově díle: k žebříku Jakubovu, k vozu proroka Eliáše, k žebříku opřenému o kříž, na němž visí tělo umírajícího Krista. Nahlížena z toho transponovaného vidění jeví se každodennost Petrkova jako jakýsi mlžný závoj, zpod něhož se budou nenápadně vynořovat vidiny duchovního světa Bohuslava Reynka: podoby svatých postav písma Nového a Starého zákona i vize světců v podobě, jakou v průběhu věků vytvářela legenda“, D. Halasová, *Bohuslav Reynek*, Petrov-Brno 1992, s. 69.

⁶ Wszystkie trzy wiersze z tomiku *Snih na zápraží*, B. Reynek, *Podzimní motýli. Snih na zápraží. Mráz v okne, Z rukopisných sbírek k vydání připravil a poznámkami opatřil I. Diviš*, Hradec Králové 1969, s. 54, 58 i 62.

tá./ černý kříž v září zlata/ duhou rosy oblévany./ Kristus s druhé strany/ skryt je: bílý a nachový/ chladnoucí už“⁷.

Ten niezwykle charakterystyczny rys Reynkowej poezji, jego sposób doświadczania sfery *sacrum* (której przejawy dostrzega w całej właściwie towarzyszącej mu rzeczywistości) można by chyba najlepiej opisać za pomocą pojęcia aury Waltera Benjamina, definiowanej przez niemieckiego filozofa jako „zawarte w pamięci mimowolnej wyobrażenia, wykazujące tendencję do grupowania się wokół pewnego przedmiotu“⁸ – w omawianym wypadku wyobrażenia te mają oczywiście charakter *par excellence* religijny (biblijny), czego efektem jest niezwykle intensywne odczuwanie przejawów świętości w otaczającej poetę rzeczywistości. Świat Reynka to świat na wskroś auratyczny, świat nieustannej współobecności i koegzystencji codzienności i mitu, *sacrum* i *profanum* czy wreszcie bliskości i dali. Dla Benjamina pojęcie aury związane bowiem było również z aktywnością patrzenia i motywem spojrzenia:

W spojrzeniu jest przecież zawarte oczekiwanie, że będzie ono odwzajemnione przez tego, do kogo jest zwrócone. A gdzie oczekiwanie to bywa spełnione (a może ono tak samo dotyczyć w myśli spojrzenia intencjonalnego, skupienia uwagi, jak i spojrzenia w zwykłym sensie tego słowa), spojrzeniu towarzyszy aura w całej pełni. „Postrzegalność – mówi Novalis – to skupienie uwagi”. Postrzegalność tego rodzaju nie jest właściwie niczym innym, jak postrzegalnością aury. Doświadczenie aury to zatem przenoszenie pewnej utartej w społeczeństwie ludzkim formy reakcji na stosunek natury martwej lub żywej do człowieka. Ten, kto jest oglądany albo kto przypuszcza, że się na niego patrzy, wyteża wzrok. Doświadczyć aury danego zjawiska znaczy tyle co obdarzyć je zdolnością widzenia. Odkrycia pamięci mimowolnej stanowią tego odpowiednik. Są zresztą niepowtarzalne, wymykają się usiłującej je zatrzymać pamięci. Tym samym umacniają takie pojęcie aury, które pojmuje w niej „niepowtarzalne zjawisko dali”. Określenie to przezjrzyście ukazuje kultowy charakter tego zjawiska. Prawdziwie dalekie jest to, co niedostępne, nieosiągalne – w istocie niedostępność stanowi najwyższy walor przedmiotu kultu⁹.

W twórczości Reynka odnaleźć można utwory stanowiące doskonałą ilustrację tego procesu – przykładem może być proza poetycka pt. *Ko-*

⁷ Z tomiku *Mráz v okne*, *Ibidem*, s. 110.

⁸ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a (II)*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 6, s. 112.

⁹ *Ibidem*, s. 113.

leda, w której zasadnicza aktywność podmiotu lirycznego związana jest z aktem patrzenia w oczy dwóch zwierząt, osła i wołu, co wywołuje cały szereg biblijnych asocjacji:

Oči Dvou Zvířat jsou veliké čtyři modré hvězdy, jejich dech, který se sráží ve studenu, to jsou oblaka. Jazyky Osla a Vołu jsou pruhy blížící se zory, a jejich zuby jsou zasněženou krajinou./ Oči Dvou zvířat jsou čtyři andělé, dech Osla a Vola, který se sráží, to jsou dlouhé, nejněžnější pleny, v které ho andělé halí. Jejich jazyky v zubech jsou prorocy krve, a zuby jasnými slokami věšteb./ Hlavy Zvířat jsou podobny Archám./ Hlavy zvířat jsou podobny Araratu./ Hlavy Zvířat jsou podobny Hroznům z Chanaan. / Hlavy zvířát, kouřící jako Sinaj, s jazyky jako dvojí růžový plamen, potěšte nás ve jménu Otce i Syna i Ducha. Amen¹⁰.

Zwróćmy uwagę, że utwór ten otwierają (zanim jeszcze pojawią się w nim motywy religijne czy biblijne – aniołowie, prorocy, Arka, Ararat, Kanaan itp.) asocjacje podmiotu lirycznego zawierające w sobie wrażenie odległej przestrzeni (gwiazdy, obłoki, zorze, zaśnieżony pejzaż) ujmowanej jednakże w jej fizycznym aspekcie, dali o kosmicznym niemal charakterze, co stanowi niejako przygotowanie, preludium dla motywów przywołanych w kolejnej jego części. W drugim akapicie bowiem owo wrażenie oddalenia przestrzennego zostaje przetransponowane w oddalenie czasowe (historyczne czy mityczne) – asocjacyjna aktywność podmiotu lirycznego odsyła nas do opowieści biblijnych. Reynek buduje więc konsekwentnie dystans, wrażenie niedostępności i nieosiągalności zawarte w aurze towarzyszącej zwierzętom, które stanowią przedmiot poetyckiego opisu.

Na marginesie zaznaczyć warto, że w twórczości Reynka, zwłaszcza graficznej, wyodrębnić by można także proces odwrotny, tzn. dekonstruowania owego oddalenia poprzez umieszczanie biblijnych czy religijnych wyobrażeń w intymnej i prywatnej przestrzeni rodzinnej okolicy. Jak podkreśla Dagmar Halasová:

Podoby svatých biblických i mimobiblických postav často navštěvovaly pole, zahradu i dvůr v Petrkově, a když je pak opustily, postavily se ke dveřím a vratům básníková domova a tam se obtiskly na předměty každodenního života: – *Ukřižo-*

¹⁰ Ze zbioru *Had na sněhu*. B. Reynek, *Básnické dílo*, sv. 1, uspořádal a k vydání připravil J. Hradec, Purley 1985, s. 262.

vání na pařáku – anebo se zachytily ve světle, jež do místností domu propouštěly okenní tabule – *Pieta u okna*. Na kříži okna rozepjal paže *Ukřižovaný Kristus*, o kříž dělicí okenní tabule se opřel stařec *Tobiáš*¹¹.

Powyższe uwagi uzupełnić można jeszcze spostrzeżeniem, że owa przestrzeń codzienności i zwykłości, która przybliżyła i w pewnym sensie demitologizuje biblijne obrazy, niejednokrotnie zaznaczana jest w sposób niezwykle minimalistyczny. Typowym zabiegiem jest tu np. umieszczanie wizerunków zwierzęcych w ramach dość skonwencjonalizowanych scen ewangelicznych czy religijnych. Jako przykłady przywołać tu można grafiki: *Jidáš, Marie ve chlévě, Bičování, Job s vlašťovkami*¹² czy *Pieta s myší*¹³. Dodajmy jeszcze, że zasadniczym celem tych zabiegów jest może nie tyle demitologizacja ikonicznych wyobrażeń religijnych, lecz stworzenie napięcia pomiędzy przestrzenią mitu i codzienności, podkreślenie kontrastu pomiędzy nimi a zarazem ich „uwspółobecnienie“, co pozwala w sposób bardziej wyrazisty podkreślić opisywane zjawisko aury.

Auratyczność Reynkowego świata poetyckiego i malarskiego (bo w jego grafikach aspekt ów również ujawnia się w wyrazisty sposób) była przeczuwana i opisywana przez komentatorów jego twórczości. Martin C. Putna wpisywał na przykład twórczość Reynka w kontekst literatury rosyjskiej:

Druhá paralela poukazuje na podobnost s ruskými autory, opěvateli poetiky zchudlých panských sídel. Petrkovský dům je podobným ostrovem starého světa, zařízením s prostou a přirozenou krásou, aby v něm pobýval přirozený člověk, jako jsou rozpadající se melancholická „sídlá“ v povídkách A. P. Čechova nebo Ivana Bunina. Nový svět, moderní a nelidský, už je všude okolo, už se chystá vtrhnout dovnitř; na petrkovský dvůr skutečně vtrhlo JZD¹⁴.

Ciekawy jest tu m.in. fakt, że Walter Benjamin swoją koncepcję aury formułował również w oparciu o kontekst literatury rosyjskiej (wspo-

¹¹ D. Halasová, *Bohuslav Reynek*, s. 75.

¹² Prace reprodukovane w książce D. Halasovej, *Ibidem*, s. 74, 76, 78, 108.

¹³ Praca dostępna na stronie Galerie Art: http://www.galerie.chrudim.cz/reynek_prodej_60_leta.htm, data dostępu 22.05.2012.

¹⁴ M. C. Putna, *Proměny neměnného*, s. 70.

mniej należy tu przede wszystkim jego klasyczny szkic o narratorem u Mikołaja Leskova¹⁵). O ile jednak Benjamin interesować zdaje się przede wszystkim moment przejścia, czyli rozpadu i rozkładu aury, przeobrażenia doświadczenia auratycznego w poauratyczne, wejścia w czasy nowoczesności (pod tym kątem dobiera interesujących go autorów), Reynek w zasadzie pozostaje zamknięty w swym poetyckim świecie, stanowiącym dla niego swego rodzaju azyl czy sanktuarium, do którego rzeczywistość współczesnego świata nie ma dostępu. Dodać wszakże należy, że owa represyjna, nieludzka nowoczesność, przybierająca swe oblicze najbardziej prymitywne i zbrutalizowane w postaci komunistycznej rzeczywistości powojennej Czechosłowacji, stanowiła jednak istotny element biografii czeskiego poety, zwłaszcza jego osobistej sytuacji w latach 50. Była w związku z tym czynnikiem zwykle uwypuklanym przez interpretatorów jego dzieła, tworzącym kanoniczny wręcz kontekst interpretacyjny dla jego twórczości.

W odniesieniu do twórczości graficznej Reynka można zwrócić uwagę na inny jeszcze aspekt auratyczności, związany z samą techniką artystyczną. Walter Benjamin zwracał uwagę, iż współczesne możliwości mechanicznej reprodukcji dzieła sztuki (takie jak na przykład fotografia, film czy nowoczesne techniki graficzne) eliminują niepowtarzalność, historyczność i autentyczność dzieła, czyli jego aurę:

To co poprzez reprodukcję zostaje wyeliminowane, można by nazwać aurą i powiedzieć, że w epoce reprodukcji mechanicznej obumiera właśnie aura dzieła sztuki. Jest to proces symptomatyczny. Jego znaczenie wykracza poza zakres sztuki. Można by tę tezę uogólnić powiadając, iż technika reprodukcji odcina reprodukowany obiekt od tradycji. Egzystencję niepowtarzalną i jedyną zastępuje mnogością kopii¹⁶.

W swej twórczości graficznej Bohuslav Reynek bardzo często korzystał z techniki monotypii (łączonej z akwafortą czy suchą igłą), która pozwala na wykonanie jednej tylko odbitki (to za jej pomocą właśnie

¹⁵ W. Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] Idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996, s. 241–269.

¹⁶ Idem, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, tłum. K. Krzemień, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Hellman, Warszawa 1972, s. 155.

wprowadzał element barwny do swych grafik). W rezultacie znaczna część jego prac graficznych zachowuje ów niepowtarzalny charakter dzieła artystycznego obdarzonego aurą.

Auratyczny charakter świata poetyckiego Bohuslava Reynka rozważyć można w innym jeszcze aspekcie, bardziej fizycznym i zmysłowym. Mam tu na myśli niezwykle istotną funkcję, jaką w twórczości czeskiego poety pełni barwa i światło. Te dwa elementy są przy tym ściśle ze sobą związane, można by wręcz stwierdzić, że w twórczości tego artysty kolor jest ze światłem tożsamy¹⁷ (niosąc ze sobą cały symboliczny ładunek, jaki światło w sobie zawiera). To zespolenie uderza zwłaszcza w pracach graficznych Reynka, w których barwne punkty kontrastują z ciemną przestrzenią szarości bądź sepii (kontrast oparty jest więc na relacji chromatyczny vs. achromatyczny¹⁸) – kolor nie wypełnia bowiem zwykle całej powierzchni Reynkowych grafik, jest zwykle ograniczony do barwnej plamy, która podkreśla elementy semantycznie istotne. Barwa przejawia przy tym wyrazistą tendencję do autonomizacji: kolor nie przylega dokładnie do przedmiotu, wykracza nierzadko poza jego kontury (przy tym, co może istotne, w twórczości graficznej Reynka pojawia się on zawsze jako punkt bądź płaszczyzna¹⁹, natomiast prawie nigdy jako linia czy kontur). Nie ulega on również transformacjom, tzn. stosowany jest zwykle w jednym wariacie czy odcieniu, nie oddaje w naturalistyczny sposób świetlno-barwnych aspektów rzeczywistości, nie tworzy iluzorycznej przestrzeni, jest raczej płaski. W ten sposób barwa skupiona wokół przedmiotu tworzy jego swoistą aurę (sugerując niezwykle często ogień czy płomień). Barwne plamy przypominają więc

¹⁷ Ścisłe zespolenie tych elementów zdaje się być przede wszystkim efektem malarzkich doświadczeń Reynka (w sferze malarstwa barwa i światło stanowią tworzywo zasadnicze, ich wzajemne relacje były niejednokrotnie przez różnych twórców podkreślane – jako przykład można tu przytoczyć wypowiedź Tadeusza Dominika, który zapytany o problem światła i koloru odpowiedział: „To jak gdyby to samo. Światło jest nieodłączne od koloru, bo tworzymy je kolorem”, E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wýwiady z mistrzami malarstwa*, Izabelin-Warszawa 2011, s. 62).

¹⁸ Nie jest to jednak regułą, bowiem nie wszystkie grafiki Reynka posiadają element barwny. W przypadku pozbawionych go prac zasadniczy kontrast tworzony będzie poprzez napięcie pomiędzy szarością a jej skrajnymi biegunami – bielą i czernią.

¹⁹ Jeśli wierzyć Kandowskiemu, granica między tymi pojęciami jest dość płynna, W. Kandynski, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analiz elementów malarzkich*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 24.

jakby iskierki, płomyki, zawieszone w przestrzeni. Kolor jest przy tym zwykle motywowany realistycznie (choć nie zawsze), lecz jego dążenie do oderwania się od przedmiotu, do usamodzielnienia się potęguje jego znaczenia symboliczne (przede wszystkim jego funkcję jako metafory światła), w rezultacie odsyła on do jakiejś innej, drugiej przestrzeni, sfery transcendencji i *sacrum*, staje się pomostem pomiędzy nią a codziennym, przyziemnym światem, który w ten sposób zostaje uświęcony (a przynajmniej zawiera w sobie elementy do sfery świętości odsyłające).

Ścisły związek barwy i światła w poezji Reynka był oczywiście zauważany przez komentatorów jego twórczości, najpełniej opisał go dotychczas (jak się wydaje) Miroslav Červenka²⁰. Warto jednak w tym miejscu zadać pytanie o źródła Reynkowej estetyki – wydaje się, że tradycją, która dobrze oddaje jej istotę jest kultura i umysłowość wieków średnich. Jak pisała bowiem Maria Rzepińska, „kolor i blask istnieją obok siebie nierozzerwalnie w umysłowości średniowiecznej jako ziemskie, dostępne, uchwytnie dla zmysłów obrazy światłości najwyższej”²¹, czy w innym miejscu: „blask i migotliwość, siła, głębia i czystość koloru jest hołdem złożonym Bogu przez to, co w pojęciach prymitywnych jest najpiękniejsze tu na ziemi, a równocześnie pojmowane jako widomy, dostępny zmysłom znak obecności, odbłask najwyższego, niewidzialnego światła”²². Takie ujęcie problematyki światła i barwy niewątpliwie doskonale oddaje jeden z najistotniejszych aspektów twórczości czeskiego poety. Dodajmy, że obecne w jego twórczości przytłumienie światła („*zářeni z mlhy*”, jak to określił Miroslav Červenka, charakterystyczne zwłaszcza dla jego późniejszych tomików), nieustanny kontrast pomiędzy świetlistością a mrokiem (oparty na wspomnianej powyżej relacji chromatyczny vs. achromatyczny) obecne jest również w sztuce średniowiecznej. Przywołajmy tu raz jeszcze Rzepińską: „Nie światło pełne dnia wypełnia przestrzeń świątyni, lecz barwny migotliwy półmrok albo złocista poświata. Tak jak kolor w sztuce średniowiecza nie jest przedstawiający lecz wyrażający, podobnie powiedzieć można,

²⁰ M. Červenka, *Bestiář Bohuslava Reynka*, zwłaszcza s. 80–83; Idem, *Zářeni z mlhy*, „Souvislosti“ 1991, R. 2, nr 1, s. 82–85.

²¹ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 112.

²² *Ibidem*, s. 110.

że światło dzienne zostało odnaturalizowane. Trzeźwe, równomierne światło dnia nie miało dostępu do kościoła średniowiecznego; ulegało ono zawsze transformacji²³, która prowadziła do odrealnienia i izolacji wnętrza świątyni od świata rzeczywistego. W przypadku Reynka wrażenie owego odseparowania od otaczającej rzeczywistości pojawia się również – jest ono zwłaszcza istotne we wspomnianym już kontekście biograficznym (sytuacja poety w komunistycznym państwie) i podkreśla charakter jego świata poetyckiego jako pewnego rodzaju azylu.

Ścisły, synonimiczny wręcz związek barwy i światła jako zjawisko na wskroś malarskie dostrzegalny jest w pierwszym rzędzie w twórczości graficznej Reynka. W utworach poetyckich (czyli w ramach zasadniczo odmienniego tworzywa artystycznego) bywa on niekiedy wskazywany wprost, np. w wierszu *Kořata*: „Rzivé, bílé, černé kotě/ světélka tři na samotě”²⁴ czy *Modrá sýkorka*: „Sýkorka mi k oknu slétla,/ hvězda lehounkého světla,/ ve zsinále zimy lici/ záře fosforeskující”²⁵. Zasadniczo jednak podstawowym sposobem podkreślenia świetlistości koloru jest łączenie przez Reynka motywów barwnych z motywami czy określeniami, które asocjują blask, lśnienie, prześwitywanie czy migotanie – to niezwykle charakterystyczna cecha jego poezji, wielokrotnie wskazywana i obecna od samych początków jego twórczości (jako przykład podaję cytat z jednego z wczesnych wierszy *Šero před svítáním*: „i sním: o zvěři sněžně bílé srsti/ se zrakem medovým a prosvitavým;/ plameném ptactvu, ptactvu purpurovém”²⁶). Szczególnie często barwa łączona jest również z atrybutami ognia, a więc kolor płonie czy jarzy się (dzieje się tak nawet w przypadku kolorów zimnych), np. „motýli zkřehlí (...) na květech zavřených zelenou perletí planou” czy „Květu háj bílý plá”²⁷ (tego typu przykłady można mnożyć – pojawiają się właściwie w każdym wierszu).

²³ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, s. 115.

²⁴ Z tomiku *Mráz v okně*, B. Reynek, *Podzmini motyli...*, s. 108.

²⁵ Idem, *Setba samot*, edycja elektroniczna L. Borovički na podst. B. Reynek, *Básnické spisy*, red. M. Chlibcová, Zlín 1995, <http://cl.ff.cuni.cz/system/elekniho/vysledky.php?ID=CL35623492>, data dostępu 02.05.2012, s. 16.

²⁶ Z tomiku *Žížně*, Idem, *Básnické dílo*, s. 9.

²⁷ Wiersze z tomiku *Rty a zuby*, *Ibidem*, s. 297, 289.

Kolejnym zabiegiem, którego celem jest podkreślenie barwnej świetlistości świata poetyckiego jest również przywoływanie motywów, które łączą w sobie te dwa elementy. Pojawiają się tu z jednej strony zjawiska przyrodnicze, np. szron (*jíni*) lub rosa, zwłaszcza o słonecznym poranku (jest to motyw niezwykle częsty w jego poezji), chętnie jest też wykorzystywany motyw ryby („chlapce vidím, okouna mají na udici,/ z nachu a stříbra/ překrásného“²⁸), zapewne również ze względu na jego głębokie znaczenie w symbolice chrześcijańskiej (pisze zresztą Reynek wprost: „ryby, třpytením nejkrasším/ mysticky znamenáné!“²⁹). Z drugiej strony pojawiać się będą np. porównania z motywem kamieni szlachetnych czy złota lub srebra („Mají hebkou srst či peří překrásné, oči z chrysoprasů, ebenu a zlata, čisté jako luna, jako voda prameni-tá...“³⁰), co ponownie można odnieść do przywołanej powyżej estetyki średniowiecznej, która niezwykle chętnie wykorzystywała w sztuce właściwości tych drogocennych materiałów. Jak zaznacza przywoływana już Rzepińska

chrześcijańskie średniowiecze stworzyło sztukę, która wyraża treści spirytualne, transcendentalne poprzez wartości jak najbardziej zmysłowe i konkretne: wspaniałość i kosztowność użytego tworzywa oraz intensywną wielobarwność, »oczarowanie oczu«

Autorka dodaje jeszcze, iż średniowieczny sposób objawiania się wartości barwnych

jest w sztuce średniowiecza zdeterminowany nową postawą duchową, ale jest też w ogromnym stopniu zdeterminowany nowym sposobem użycia materiałów, przede wszystkim bardzo obfitym użyciem złota w malarstwie, złota jako koloru, a także predylekcją do wszelkich substancji chwytających i refleksujących lub przepuszczających światło: pasty szklane i ceramiczne w mozaikach, metale szlachetne, drogie kamienie, emalia, szkło witrażowe³¹.

²⁸ *Ibidem*, s. 156–157.

²⁹ *Ibidem*, s. 170. Symbolika ryby w pełni wykorzystana została również w tomiku *Rybi šupiny* z 1922 roku.

³⁰ *Ibidem*, s. 23.

³¹ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, s. 110.

W przypadku czeskiego poety, jak już wspomniano, dochodzą do tego rozmaite zjawiska naturalne, o tychże właściwościach. Dobrym przykładem syntezy tych elementów jest utwór *Dobryvatelé*:

Vrcholy stromů se prohýbaly pod množstvím opic, visících jako ohyzdné, vřelé a chlupaté plody, a prales duněl jejich poskoky a pády a chroptěním, a písněmi a pískáním ptáčat, která tvořila měňavé a měnlivé obrazce a okrasy ze všech jiskřících barev po rostlinné klenbě, zakrývající pravou oblohu. Kolibříci byli tu hvězdami, perleťově nadechnutý pták s rudýma očima lunou, ohromný bažant byl sluncem. Jeho stromo-prestol byl ověšen plazy, i vypínal se na něm jako odvěká, nestarnoucí, přesycená modla. Nebylo znát kůry stromové, protože byl pokryt spletenými, barevnými hady a háďaty; ale to bylo jako nejkrásnější mřežování maurská, a strom jako drahými kameny vyšitý ornát³².

Miroslav Červenka w przytoczonym fragmencie wskazywał przede wszystkim na wpływy symbolizmu i secesji, uznając autorską stylizację za „samocelową artystyczność” („*svěučelné umělectví*”)³³. Nie negując bynajmniej słuszności tej uwagi wskazać by można również bardziej odległe w czasie, średniowieczne właśnie, wzory artystyczne dla powyższego fragmentu, i to wzory dosyć konkretne. W innym miejscu swego szkicu Červenka dopatrywał się bowiem w twórczości Reynka inspiracji literackich zaczerpniętych ze staroczeskiej *Legendy o św. Katarzynie* (w wierszu *Straka na zahradě*)³⁴, a związanych właśnie z aspektem barwy (nawiązanie do sceny biczowania). Powyższy fragment skonfrontować by natomiast można z opisem niebiańskiej sieni, która pojawiała się we śnie św. Katarzyny³⁵, inspirowanym z kolei obrazem niebiańskiego

³² Wiersz pochodzi z tomiku *Had na sněhu*, *Ibidem*, s. 265.

³³ M. Červenka, *Bestiář Bohuslava Reynka*, s. 76.

³⁴ *Ibidem*, s. 81.

³⁵ „Zdáše se její, tej věhlasné/ panně, býti bez omyla./ by na krašší sieni byla,/ než ji vídal kdy kto živý./ Na téj biechu divné divy/ zdělány z bohatěj měny:/ dno z byryl, z adamantuov stěny/ spojovány biechu v zlatě./ v nich mnoho okénc bohatě/ z smaragduov i z safieróv biechu./ v nichžto miesto stkla se sktviechu/ drahých kamenuov činové:/ jochanti i rubinové./ turkat, sardin, palejs v sloni./ jaspisové, kalcidoni./ topas, granát, kryzoliti./ amantisky, margariti./ způsobení přieliš lepě./ Tudiež na téj sieni sklepě/ slunce, měsíc, při tom hvězdy/ podobenstvím týmiž jězdy/ stviechu, jakož Boží moci/ dú na nebi dnem i noci/ časující všecy chvíle. *Dvě legendy z doby Karlovy. Legenda o svatém Prokopu. Život svatě Kateřiny*, přípr. J. Hrabák a V. Vážná, Praha 1959, s. 146–147.

Jeruzalem z *Apokalipsy św. Jana*³⁶, być może pośrednio, poprzez średniowieczną Kaplicę św. Krzyża na Karlštejnie. Intertekstualne związki pomiędzy tymi tekstami nie narzucają się może w sposób oczywisty, niewątpliwie jednak dość podobnie operują one motywami świetlnymi³⁷.

Owa pojawiająca się w twórczości Reynka dość oczywista symbolika blasku i światła prowadzi do sakralizacji pojawiającego się wraz z nimi koloru³⁸. Jego sakralną funkcję podkreśla dodatkowo jego autonomizacja, charakterystyczna nie tylko dla twórczości graficznej, ale i poetyckiej. W poezji proces ten oddany został za pomocą zabiegów różnego rodzaju. Po pierwsze, zaobserwować można dążenie do przytaczania różnych określeń danej barwy (porównaj np. wiersz *Vesna*, gdzie autor używa określeń „nach“, „rudý“, „brunatný“). Reynek nader chętnie sięga przy tym po specyficzne słownictwo, wyszukane i rzadkie, poetyzmy czy archaizmy (we wspomnianym wierszu *Vesna* ani razu nie pojawia się potoczne określenie „červený“), co przydaje motywowi barwy atrybutów dawności, niezwykłości oraz odświętności. Autonomizacji koloru (a co za tym idzie – podkreśleniu jego funkcji) służy również nagromadzenie przedmiotów lub zjawisk z daną barwą związanych, przy czym sam kolor nie musi być już nazwany wprost (por. np. strofę

³⁶ „Mur jeho zbudovaný z jaspisu, a město, zlato čisté, podobné do skla čistégo. Cokoľ pod murem města wszelkim drogocenným kamiením byľi ozdobené. Cokół pierwszy jaspisem, drugi szafírem, trzeci chalcedonem, czwarty szmaragdem. Piąty sardoniksem, szósty krwawníkiem, siódmy chryzolitem, ósmy berylem, dziewięty topazem, dziesiąty chryzoprazem, jedenasty hiacyntem, dwunasty ametystem. A dwanaście bram byľo dwanaście perel, kaźda brama z jednej perly. I plac města ze zlota čistégo jak skľo přezroczyste. A świątyni w nim nie widziałem, gdyż Pan, Bóg Wszystkowľadny, jest jeho świątynią, i Baranek. I město nie potrebuje slóňca ni księźyca, aby mu świećily, bo cwaľa Boska jest mu światľostíą, a jeho lampą Baranek” Ap 21, 18–23 (tłumaczenie Cz. Miłosza, *Księgi biblijne. Przekład z języka greckiego i hebrajskiego*, Kraków 2003).

³⁷ W podobny sposób świetne właściwości drogich kamieni wykorzystuje Reynek w utworach *Večery*: „Večery, paláce teskna a touhy! Paláce ze drahyých kovů, z ohně a z dĕmantů, ó jak tvrdé, ó jak nedobytné, seskupeny kol černé věže noci, kde jest zajata bílá Pastýřka, oděná v perly a stĕhouci holoubka utěšení, kterého vypouští k umírajícím!“ czy *Plynutí*: „ptáci (...) vznášejí se mi nad hlavou jako žívoucí kříže z perel, jako vlny achátové, plují mi nad hlavou jako dĕmantové ryby očí mlĕčných a rubínových“. Oba utwory pochodzą z tomiku *Rybi šupiny* (1922), B. Reynek, *Básnické dílo*, s. 195, 218.

³⁸ Dodać tu należy, iż, jak pisał Kandinski, kolor niejako sam z siebie „jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę“, W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, s. 62.

z wiersza *Ranní déšť nad vodou*: „Vylétla z oblaků klece/ stříbrná hejna ptačí,/ veliké krupěje v řece/ jak hvězdy skáčí”³⁹). Dodać należy, że tego rodzaju motywy to przedmioty bądź zjawiska charakteryzujące się zwykle czystością i jednolitością koloru. Jako przykład przywołać można wspomniany już wiersz *Mrtvá kočka*: „Smutně tu čeká/ na krupěj mléka/ od lůny a snihu./ Noc po sobotě,/ zima je, svítá/ Luna kamenitá./ Styd- né mrtvé kotě.// Čí vína je smytá?”⁴⁰. Biel, nienazwana tu wprost, pojawia się w postaci motywów mleka, śniegu, księżyca. Zastanawiać by się można jeszcze, czy sytuacja liryczna wiersza, nawiązująca wyraźnie do momentu śmierci Chrystusa, nie odsyła nas również do liturgicznego okresu Wielkanocy oraz Wielkanocnej Soboty, czyli po czesku „*Bílá sobota*” (choć pojawiający się w utworze śnieg sugeruje raczej zimę).

Niejednokrotnie przedmiot czy zjawisko będące nosicielami danej barwy wzmacniają jej znaczenie symboliczne – jednym z najbardziej typowych przykładów jest użycie motywu krwi, która w znacznym stopniu determinuje symboliczną wymowę czerwieni (a w przywoływanym powyżej wierszu o kocie mogłaby to być owa *Bílá sobota* – czas żałoby i śmierci – bo taki właśnie ładunek symboliczny zawiera w sobie w tym wypadku ten kolor).

Skłonność Reynka do kolorów czystych i jednolitych także wpisuje się przy tym dobrze w tradycje średniowieczne, jak wspomina bowiem Maria Rzepińska: „Jeśli chodzi o barwy uprzywilejowane, to stwierdzić trzeba, że spotykamy się w tekstach z pozytywną oceną wszystkich barw czystych, chromatycznych – obok bieli i złota. Wszystkie bowiem one uznawane były za atrybuty boskich cnót”⁴¹. Natomiast w sposób negatywny oceniane były brąz i szarość. Jak pisze dalej autorka: „Barwy z grupy brunatnych pomijane są zarówno w podręcznikach artystów, jak w pismach teologów. W emblematyce świeckiej późnego średniowiecza budziły zawsze skojarzenia ujemne”⁴². Barwa brunatna czy brązowa będzie więc zawierać w sobie symbolikę negatywną (używana była niekiedy jako kolor, którym malowano diabła), związana będzie z przestrzenią

³⁹ B. Reynek, *Podzimní motyli...*, s. 14.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 54.

⁴¹ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, s. 121.

⁴² *Ibidem*, s. 132.

profanum. I przykłady takiego właśnie jej symbolicznego wykorzystania odnaleźć możemy również w twórczości Reynka. W wierszu *Vybirání bramborů* pisze on: „Pod meží a v stínu stohu/ chléb je v šátku a dva džbány;/ modrý na útlitbu Bohu,/ lidem hnědy, rozpukany”⁴³. Dodać można jeszcze, że nie przypadkiem znaczna część jego grafik tworzona była w sepia – był to niejako naturalny kontrast dla wprowadzanych przez autora barwnych plam, podkreślający symboliczne napięcie pomiędzy sferą *sacrum* i *profanum* (choć oczywiście szarość również tę funkcję spełniała⁴⁴).

Podobnie jak w przypadku twórczości graficznej, również w poezji barwa jest elementem pełniącym funkcję mostu pomiędzy sferą *sacrum* i *profanum*, rzeczywistością i transcendencją. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów takiego wykorzystania koloru jest wiersz *Vesna*⁴⁵ z tomiku *Rty a zuby*, w którym barwne atrybuty zięby (połączenie czerwieni i błękitu, wzbogacone o epitety sugerujące ogień: „Klubičko plamenné/ nachem se v listí dme, (...) v blankyt hledí”) korespondują z opisanym przez autora w kolejnej strofie zjawiskiem powidoku słońca („Já zavírám oči:/ rudý kruh se točí/ modrou šedi”), a ostatecznie czerwień zostaje tu utożsamiona z krwią męki i ofiary Chrystusa, krąg słońca zaś z kształtem hostii. Motyw mszy przywołany został zresztą bezpośrednio w pierwszej strofie, a i specyficzny układ rymów w utworze łączący w pary kolejne strofy (aab ccb) wydaje się nawiązywać do gatunku sekwencji, ściśle związanej z chrześcijańską liturgią. Obiektywny impuls barwny zaczerpnięty z otaczającej rzeczywistości został więc zestawiony z indywidualnym aktem percepcji zjawiska świetlnego (jest

⁴³ B. Reynek, *Setba samot*, s. 5.

⁴⁴ Przy czym w średniowiecznej symbolice była ona w zasadzie pomijana – jak pisze Rzepińska, „Szarość jako »nie kolor« nie budzi w ogóle zainteresowania u komentatorów, w sztuce zaś odgrywa rolę minimalną”, M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, s. 132. Można by tu jeszcze postawić pytanie, czy aktu wyboru sepia bądź szarości przez autora również nie należałoby poddać głębszej analizie – można w tym miejscu pokusić się o intuicyjną jedynie uwagę, że zasadniczą różnicą pomiędzy tymi dwoma kolorami jest kontrast ciepły-zimny, i jak się wydaje, bywał on niekiedy przez Reynka wykorzystywany – dla porównania można przywołać dwie grafiki reprodukowane w książce Dagmar Halasovej, *Job s vlaštvkami* (sepia) i *Zasněžený Job* (czerń i szarość). D. Halasová, *Bohuslav Reynek*, s. 108–109.

⁴⁵ B. Reynek, *Básnické dilo*, s. 289.

to istotny moment przejściowy – podmiot liryczny ciągle jeszcze pozostaje w sferze wrażeń zmysłowych, lecz akt zamknięcia oczu stanowi równocześnie moment oderwania się od niej), a następnie przeniesiony w sferę mistycznych przeżyć i doznań. Barwa jest w tym wypadku symbolicznym zwornikiem tych przestrzeni, gwarantem ich wzajemnego powiązania i zespolenia. Podobny zabieg, tym razem przy wykorzystaniu bieli, zaobserwować możemy w wierszu *Jini*⁴⁶ z tegoż zbioru, choć odwołania religijne nie są w tym wypadku tak bezpośrednie.

Zaznaczyć warto w tym miejscu pewną ewolucję, jaka dokonana się w twórczości Reynka, jeśli chodzi o wykorzystanie motywów barwy i światła – we wczesnych utworach odnaleźć można liczne obrazy poetyckie kipiące wręcz kolorami i iskrzące się blaskiem. W późniejszych tomikach to intensywne lśnienie i kolorystyka zostają ograniczone: „barvy, a zejména barvy tvorů, už tu ve srovnání se svými dřívějšími výskyty nezáří bez zábran. Jejich vnímání bývá – v rámci zobrazených předmětností – komplikováno prostředím, jímž se musí prodírat k smýslovým organum mluvčího (nebo toho subiektu v básni, který jim přihlíží)“⁴⁷. Barwa i światło przebija się więc poprzez mrok, mgłę, wodę czy lód (to jeden z najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych aspektów twórczości Reynka) – zabieg ten, dzięki natężeniu elementów kontrastujących ze sobą, paradoksalnie prowadzi jednak do podkreślenia ich symbolicznego ładunku, do uwypuklenia sakralnej funkcji koloru. Jak już wspomniano powyżej, odpowiada on również średniowiecznemu odczuwaniu i estetyce, dla których jednym z typowych sposobów ujęcia świetlistości koloru był półmrok gotyckiego kościoła wypełniony światłem witrażów⁴⁸. Dodać można jeszcze, że przywoływane tu parokrotnie (możliwe) inspiracje średniowieczne związane są zresztą nie tylko z opisaną powyżej estetyką blasku. Martin C. Putna wskazywał np. także na wersologiczne wzory staroczeskiej liryki, które wykorzystywał

⁴⁶ „(...) Také jdu unaven, Žampion u cesty,/ bílý a křehounký jako šat nevěsty,/ sbírám.// Žampion loupám, ruka jím voní :/ srdce mám těžší, než jsem měl loni./ láskou.// Žampion loupám, voní; vtom stáda/ bílá zřím v duši, Jeseň je mladá/ pase.// Přečistá, dobrá Jeseň tu stojí./ ledovou roušku na hlavu svoji/váže“, *Ibidem*, s. 287.

⁴⁷ M. Červenka, *Bestiář Bohuslava Reynka*, s. 81.

⁴⁸ Podobieństwo grafiki Reynka do witrażów zauważa również D. Halasová, *Bohuslav Reynek*, s. 85.

Reynek⁴⁹. Obecność tych średniowiecznych akcentów w dziele czeskiego poety wiązać można m.in. z jego związkami z europejskim ekspresjonizmem, który to nurt chętnie czerpał inspiracje z tej epoki⁵⁰.

Rozważając paralele pomiędzy twórczością graficzną i poetycką Bohuslava Reynka należałoby zastanowić się nad jeszcze jednym aspektem: światło i kolor, czyli naturalna materia malarska, w twórczości poetyckiej pojawiają się jedynie jako motywy, których konkretyzacja jest w dużym stopniu zależna od rodzaju wyobraźni poetyckiej odbiorcy. W poezji ze swej natury są one pozbawione tej siły oddziaływania, którą posiadają w twórczości graficznej czy malarstwie, choć oczywiście ich obecność i częstotliwość występowania – w każdym właściwie wierszu – jest faktem znaczącym i od razu zauważalnym. Powstaje więc następujące pytanie: gdyby relację pomiędzy grafiką a poezją Reynka potraktować jako swoisty przypadek przekładu intersemiotycznego, a więc transpozycji z jednego systemu znaków do drugiego, to jaki element w poezji byłby odpowiednikiem barwnej świetlistości jego prac graficznych? Odpowiedzi, jak się wydaje, należy poszukiwać w sferze brzmieniowego ukształtowania wiersza, czyli na płaszczyźnie – mówiąc metaforycznie – jego muzyczności czy melodyjności (wzajemna odpowiedniość muzyki i malarstwa bywała dość często podkreślana, np. przez Wasyła Kandinskiego⁵¹). W poezji Reynka wskazać można dwie zasadnicze tendencje. Z jednej strony zatrzymać się należy przy kwestii jej rytmicznego uporządkowania – tu posłużyć się można analizą Mirosława Červenki:

Návrat k verši – v protikladu jak k předchozím prózám, tak k verslibrismu prvotin – je vlastně znovuobjevením dávných prostých meter, daktylu a trocheje, nadto traktovaných s četnými rysy sylabismu (atonované předložky a vůbec „transakcentace“, nerovnoslabičné rýmy typu vína-zaklíná); spolu s písňovými a přímo folklórnými názvuky to přináší příznaky spontaneity a oproštění. Přitom Reynek v podstatě odmítá sledovat své mladší současníky, potomky hovorově přirozených Čapkových překladů Apollinaira, v odvržení starých lexikálních poetismů

⁴⁹ Martin C. Putna, *Proměny neměnného*, s. 71.

⁵⁰ Por. np. A. Bassie, *Ekspresjonizm*, Warszawa 2006, s. 28, 35.

⁵¹ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, s. 64. Sam Reynek pisał natomiast w wierszu *Večer*: „Kročeje děti haraši/ a třpyt v spadlém listí/ jsou slova písne“, B. Reynek, *Podzmini motyli...*, s. 50.

a licencji słowosledných. Nejsou u něho výjimkou verše jako „do zory divá se./ lští drahých do zrcadla”, a jako u autorů 19. století najdeme u něho inverze nemotivované potřebou vyhovět metru např. „v kraji zasněženém”, kde stejně dobře trochejský by byl i normální pořad s anteponovaným přívlastkem. V půli dvacátých let už takové stylové příznaky neznamenají poetičnost, ale spíše neohrabanost: v případě Reynkové neohrabanost umělecky úkonnou, neboť nesoucí autostylizační významy básníka stojícího stranou, na periférii literárního dění, nedbalého o nic než o výraz svého niterného citění. Básnický vývoj zhodnotí tyto příznaky provinciálního básnění, tyto archaismy jako předchůdcovství, které na samých začátcích poválečné avantgardy směřovalo k jejímu překonání⁵².

Červenka nie był jedynym badaczem, który wskazywał na celową nieporadność i pozorną prostotę jako cechę Reynkowej poezji (w tym duchu utrzymana jest też, przytaczana powyżej, uwaga Martina C. Putny o średniowiecznych inspiracjach wersyfikacyjnych czeskiego autora). Temu dążeniu do stworzenia wrażenia prostoty czy wręcz prymitywności towarzyszą jednak równocześnie skomplikowane zabiegi eufoniczne. Reynek intensywnie wykorzystuje instrumentację dźwiękową (zarówno harmonię wokaliczną, jak i konsonantyczną), aliterację⁵³ (niekiedy bardzo rozbudowaną: „Veliká vane vlídná vidina/ v moudrosti mračích, líchou listopadu,/ když bolest země v zrnech usíná,/ temnější plody v obnažení sadů”⁵⁴), powtórzenia, figury etymologiczne lub pseudoetymologiczne, różnego rodzaju zjawiska z zakresu paronomazji. Strofy typu: „Dnes neusní, snů sadaři,/ blesk bouře záhy rozzáří/ hvězd píseň v mraků žaltáři – / žalm na cestu v tmy žaláři” (z wiersza *Soumrak*⁵⁵), z niezwyklej parechysis na końcu łączącą znaczeniowe przeciwieństwa (żaltář – žalm – žalář), przywodzą na myśl barokową poezję Fridricha Bridla⁵⁶. Intensywnie

⁵² M. Červenka, *Bestiář Bohuslava Reynka*, s. 79.

⁵³ Dodać tu można na marginesie, że, jak podaje Wiktor Darasz, aliteracja była ważnym czynnikiem wierszotwórczym w poezji staroangielskiej czy staroislandzkiej (W. J. Darasz, *Mały przewodnik po wierszu polskim*, Kraków 2003, s. 171), można by się więc zastanawiać czy i w tym wypadku nie pełni ona również pewnej funkcji archaizującej.

⁵⁴ Z wiersza *Ke Všem Svatým*, B. Reynek, *Podzmini motyli...*, s. 36.

⁵⁵ B. Reynek, *Podzmini motyli...*, s. 15.

⁵⁶ Barokowe elementy w twórczości Reynka były również podkreślane przez czeskich badaczy – Jaroslav Med w odniesieniu do tomiku *Rty a zuby* pisał: *Krása přírodního jevu, hudby nebo třeba kohouta na dvoře je v samém zárodku negována poznáním jeho zániku či rozpadu. Tato až barokní antitetičnost je téměř všudypřítomná*, M. Červenka [et al.], *Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do roku 1945*, Praha 1990, s. 249.

wykorzystywanie przez autora różnorodnych zjawisk eufonicznych prowadzi w rezultacie do autonomizacji warstwy brzmieniowej: przytłacza ona niekiedy semantykę słów, dominuje nad nią – co przypomina dążenie Reynka do uniezależnienia koloru w twórczości graficznej (zwłaszcza relację pomiędzy barwną plamą a linią i konturem). Do zobrazowania intensywności tych zabiegów można tu przywołać np. pierwsze strofy wiersza *Podzimní motýli*: „Za zdmi a za ploty/ podzimní motýli/ spolu jsme skryli se/ steskem se živilí. // Poslední motýli/ za zdmi a za ploty/ závětrí hrálo nás/ v nadějích samoty”. Harmonia wokaliczna (oparta na powtarzalności samogłoski „o” i „a”, zwłaszcza w sylabach iktowych, oraz „i”/”y”) oraz konsonantyczna (spółgłoski „p”, „d”, „t”, „m” oraz „s”), stanowiąca w zasadzie rozwinięcie dźwiękowego potencjału tytułowych „jesiennych motyli” (wszystkie niemal głoski tych słów zostają wykorzystane eufonicznie w dalszej części wiersza) wykracza poza granicę wersu czy strofy, przenika całość (czy przynajmniej znaczącą część) utworu i tworzy rodzaj jego eufonicznej „aury”, jeśli można raz jeszcze metaforycznie wykorzystać to pojęcie, tym razem na określenie sposobu ukształtowania brzmieniowego.

Dodać jeszcze można, że przejawem tej swoistej syntezy (pomiędzy rytmiczną prostotą i stylizowaną nieporadnością a nasyceniem wiersza intensywnymi walorami brzmieniowymi) jest również jedna z typowych form stroficznych Reynkowej poezji: trójwersowa strofa składająca się z dwóch wersów połączonych rymem (zwykle 6 lub 7 sylabowych) i jednego wyraźnie krótszego, nierymowanego, który zamyka całość⁵⁷. Pomiędzy wersem 2 a 3 pojawia się też zwykle wyrazista przerzutnia (przykładów można wskazać cały szereg: „Z vln, které zkameněly/ řine se vůni vřelý/ výpar”, czy – „Z bolestí člověka/ korály navléká/ si satan”). Wprowadzenie konfliktu pomiędzy członowaniem wersowym a składniowym służy tu „wyciszeniu” rymu (jest on też często, jak zauważył Miroslav Červenka, nierównosylabiczny), który staje się w ten sposób raczej środkiem wewnątrzdaniowej instrumentacji, oraz zatarciu rytmu, co daje wrażenie nieporadności. Z drugiej strony dokładny rym jest tu gwarantem rytmicznej tożsamości dwóch dłuższych wersów.

⁵⁷ Jest to strofa zaczerpnięta z poezji Georga Trakla, nieco zmodyfikowana, zob. Martin C. Putna, *Proměny neměnného*, s. 66.

Strofy te cechuje więc nieustanne napięcie pomiędzy tokiem składniowym a wierszowym, co niewątpliwie stanowi środek wzmocnienia ekspresji utworu. Z kolei zabiegi instrumentacyjne są elementem budującym wewnętrzny ład, są środkiem, który służy m.in. do podkreślenia spójności – zwróćmy uwagę, że w przytoczonych wypadkach słowa rozdzielone przerzutnią są równocześnie połączone za pomocą aliteracji (*vůní vřelý výpar*) lub harmonii wokalicznej (*navléká si satan*). Ukryta współdzwiczność przenika zwykle całe wiersze Reynka lub znaczne ich części, promieniując spomiędzy ekspresywnych napięć składniowo-wersowych, budując, jak już wspomniano, ową brzmieniową aurę, sugerującą ukryty ład i porządek przenikający poetycki świat czeskiego twórcy, ład i porządek stanowiący, dodajmy, niewątpliwy przejaw sfery *sacrum*.

Na zakończenie chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden element charakterystyczny dla sposobu ukazywania sfery uświęconej w twórczości autora *Rybních šupin*. Martin C. Putna wskazywał na możliwość interpretacji jego twórczości w kontekście chińskiej poezji i malarstwa, przywołując podobieństwa formalne oraz kontekstualne (np. podobne ujęcie postawy poety jako mędrca żyjącego w odosobnieniu itp.). Jak pisze Putna „V tajemnou souvislost všech skutků a v ovlivňování zjevného skrytým věří totiž Reynek, katolik vyškolený v mládí na Bloyovi a jeho »vesmírných vahách soucitu«, stejně jako čínští buddhisté a taoisté“⁵⁸. Myśl tę należy rozwinąć – u Reynka bowiem to poczucie wzajemnych związków wszechświata, jego ukrytej równowagi, sięga niezwykle głęboko. Jego poezja i grafika pełne są zasadniczych paradoksów, warunkujących się przeciwieństw, które przywodzą na myśl pierwsze wersy *Drogi Lao Tsy*:

Ponieważ pięknym nazywa się piękno/ Również brzydota przynosi korzyść./
Ponieważ dobro uznaje się za dobre/ Również nikczemność świat ogarnia./
To, co jest i czego nie ma/ Podąża wspólnie./ Mocne równoważy słabe./
Krótkie równoważy długie./ Przedtem i potem łączą całość./
Dźwięki fal tworzą harmonię⁵⁹.

⁵⁸ Martin C. Putna, *Proměny neměnného*, s. 69.

⁵⁹ Lao Tsy, *Droga*, z j. angielskiego przeł. M. Fostowicz, Kłódzko 1984, s. 3–4.

W wierszach czeskiego autora odnajdziemy szereg ujęć analogicznych: światło i kolor warunkowane są przez mrok, mogą istnieć tylko dzięki ciemności⁶⁰, stąd też w Reynkowych pejzażach poetyckich ulubioną porą dnia, którą opisuje poeta, będzie moment przesilenia (przejścia światła w ciemność lub odwrotnie), a więc poranka lub wieczoru. W podobny, symboliczny sposób wykorzystuje pory roku (zwłaszcza wiosnę i jesień, nierzadko pojawia się też zima, zwykle symbolicznie związana z rozpadem, zanikiem i śmiercią). Harmonijna eufoniczność z kolei współlistnieje z pozorną rytmiczną nieporadnością oraz ekspresywnym konfliktem wersu i zdania (czego, mam nadzieję, dowiodłem powyżej). I wreszcie zjawisko chyba najciekawsze – w przywoływanych motywach (głównie religijnych) Reynek łączy ze sobą obrazy upadku i odkupienia, grzechu i świętości, zła i dobra. Nierzadko posługuje się tu jednym motywem, dla którego przywołuje, na zasadzie luźnych asocjacji, różne konteksty biblijne czy religijne (a więc w zasadzie jego aurę, w skład której wchodzi elementy czy wyobrażenia antytetyczne), np. w prozie poetyckiej *Sen o Golgotě*, gdzie tytułowe wzgórze jest wzniesieniem powstałym z czaszek ofiar potopu, następnie staje się winnicą Noego, wcześniej natomiast stanowiło środek Edenu. Dlatego też na jego szczycie rośnie drzewo, będące równocześnie biblijnym Drzewem Poznania, ewangelicznym Drzewem Krzyża, i drzewem, z którego powstała drabina Jakubowa. Podobnie nakładane bywają na siebie postacie, np. biblijnej Ewy i Matki Boskiej (wiersz *Pietá*: „temná tam Madona,/ veliká a vonná/ nesvedená Eva,/ Plod utrhlá z Dřeva/ Prvorozený“ – zauważmy, że owoc z drzewa poznania utożsamiony zostaje równocześnie z Chrystusem). Śmierć, będąca owocem grzechu pierwotnego, staje się narzędziem walki z szatanem (wiersz *Balada*: „Ne, však plod to z Hadova je Dřeva./ Dala jej v dlaň matka smutná Eva, // křížem žehnaný plod smrti mojí:/ tvrdý jest a Satan se ho bojí“), niesie ze sobą nadzieję życia (*Dnů šesti dílo*: „záhady zahrad zlato nejtěžší/ naděje pohled v umírání tváří“⁶¹), ślepotą – sposobem na odzyskanie

⁶⁰ Motyw ten pojawia się już we wczesnej twórczości Reynka, w wierszu *Bohu Otcí z tomiku Smutek země* (1918) pisze on: „Pane, prsa tvá jsou černá, jako prsa Nocí./ Ale Noc slunce pod srdcem nosí“, B. Reynek, *Básnické dílo*, s. 96.

⁶¹ Idem, *Podzímní motýli...*, s. 16.

wzroku (*Bilý šeřík*: „Ohně Svatodušní, vypalte mi oči, – jsme slep a tolik toužím prohlédnout!”⁶²). Z kolei w wierszu *Dies irae* odnajdziemy poetycki obraz dnia Sądu Ostatecznego, w którym podmiot liryczny przetwornie odwraca kanoniczną wizję duszy uwięzionej w ludzkim ciele – w wyobrażeniu Reynka to dusza stanowi odzienie dla ciała:

Tělo, duše – noc a den,/ život je v nich zapředen,/ nikdo už jich neoddělí./ Duše oděny jsou těly,/ hoří těla v duši rouše./ Duše svítí, duše kouše,/ duše blaží, duše sdírá./ svatá, mrzká, choť i sirá./ Těla, která hnisy hubí,/ těla hladká jako zuby,/ těla bez studu i šatu/ krouží kolem Josafatu,/oděna jen do svých duší...⁶³

Część tych motywów – o charakterze w zasadzie antytetycznym – wpisuje się w sferę chrześcijańskich paradoksów, część jednak wydaje się przemycać treści niekoniecznie zgodne z katolicką ortodoksją. Niezwykłych przekształceń semiotycznych dokonuje na przykład poeta w utworach z tomiku *Mráz v okně*, w których pojawia się postać Judasza. Zostaje on w pewnym sensie zrehabilitowany, nie jest już jedynie symbolem zdrajcy, jego postać nabiera bowiem cech tragicznych, a nawet heroiczych. W wierszu *Hakeldama* poetycki obraz jego śmierci aktualizuje w zasadzie obydwie, sprzeczne ze sobą wersje, zawarte w Nowym Testamencie: w Ewangelii św. Mateusza⁶⁴ i w Dziejach Apostolskich⁶⁵ – Judasz równocześnie wiesza się, a jego śmierci towarzyszą *nunváři*, ludzie zajmujący się kastracją zwierząt (pol. gwar. miśkarz), którzy wypruwają mu wnętrzności. Ma to miejsce na oczach zgromadzonej gawieździ („Do oprátky hlavu/ na haluzi,/ potěšení davu,/ oči hrůzy”). Judasz zostaje przy tym utożsamiony z mitycznym Prometeuszem („Jidášova játra/ a stříbrné.../ Prométhee, chátra/ s psy se hrne!”), a kolejny obraz biedoty i psów walczących o jego monety i wnętrzności przywodzi na

⁶² Idem, *Básnické dílo*, s. 18.

⁶³ Idem, *Setba samot*, s. 12.

⁶⁴ „Rzuciwszy srebrniki ku przybytkowi, oddalił się, potem poszedł i powiesił się”, Mt 27,5 (o ile nie podano inaczej cytaty na podstawie *Biblii Tysiąclecia*, wyd. 3 poprawione, Poznań-Warszawa 1980).

⁶⁵ „Za pieniądze, niegodziwie zdobyte, nabył ziemię i spadłszy głową w dół, pękł na pół i wypłynęły wszystkie jego wnętrzności. Rozniosło się to wśród wszystkich mieszkańców Jerozolimy, tak, że nazywano ową rolę w ich języku Hakeldamach, to znaczy: Pole Krwi”, Dz 1,18–19.

myśl żołnierzy dzielących między siebie szaty ukrzyżowanego Jezusa („O střeva se sváří./ o lesk mincí./ Sešli se nunváři/ k Velepsinci”⁶⁶). Też o utożsamieniu postaci Judasza z Chrystusem potwierdzałby też fakt, iż obraz ten jest przy tym wyrazistym nawiązaniem do *Psalmu 22*, który tradycyjnie uważa się za zapowiedź i opis aktu przyszłej męki:

Obkličují mne býkové mnozí, silní volové z Bázan obstupují mne. Otvírají na mne ústa svá jako lev rozsápávající a řvoucí. Jako voda rozplynul jsem se, a rozstoupily se všechny kosti mé, a srdce mé jako vosk rozpustilo se u prostřed vnitřnosti mých. Vyprahlá jako střešina síla má, a jazyk můj přilnul k dásním mým, anobř v prachu smrti položils mne. Nebo psi obskočili mne, rota zlostníků oblehla mne, zprobijeli ruce mé i nohy mě. Mohl bych sčísti všechny kosti své, oni pak hledí na mne a dívají se mi. Děli mezi sebou roucha má a o můj oděv mecí los⁶⁷ (*Žalm 22,13–19*).

Zauważyc tu można, że ostatnie słowa cytatu „o (...) oděv mecí los”, powtarzane następnie konsekwentnie przez wszystkich ewangelistów, transponuje Reynek brzmieniowo – z wyraźną tendencją anagramatyczną – w wers „O střeva (...) / o lesk mincí”, co dodatkowo podkreśla tożsamość tych obrazów. Ostatnie wersy utworu, nawiązujące zresztą także do słów *Psalmu 22*, stanowią natomiast poetyckie połączenie obrazu śmierci i narodzin („Srdce opatrné/ na oprátce/ se střevy se hrne/ z lúna zradce”). Tę wewnętrznie antyetyczną wizję zdaje się też dodatkowo podkreślać przywołana na samym końcu wiersza postać biblijnej Racheli („Ó, jak v Rama úpí/ Rachel sama!”), która zmarła przy porodzie syna Benjamina – przede wszystkim jednak wersy te stanowią nawiązanie do fragmentu *Księgi Jeremiasza* („W Rama daje się slyšet lament i gorzki płacz. Rachel oplakuje swych synów, nie daje się pocieszyć, bo już ich

⁶⁶ B. Reynek, *Podzimní motyli...*, s. 118–119.

⁶⁷ Cytat na podstawie wydania: *Bible Svatá podle posledního vydání kralického z roku 1613*, Brno 2004. Bliski tłumaczeniu czeskiemu wydaje się przekład Czesława Miłosza: „Otoczyło mnie byków stado, potężne byki z Baszan obległy mnie. Rozwarły na mnie swoje paszcze jak lew drapieżny i ryczący. Jak woda wylana jestem, wszystkie kości moje rozsypują się, serce moje jest jak wosk, topnieje we wnętrzościach moich. Zeschło się na skorupę gardło moje, język przyłgnął do podniebienia mego. W proch śmierci obalasz mnie. Bo psy mnie opadły, zgraja złoczyńców obstała mnie. Przebodli ręce i nogi moje. Wszystkie kości moje mogę policzyć, a oni patrzą i cieszą się tym, co widzą. Dziela między siebie szaty moje i o suknie moje los miotają.” Ps 22,13–19, Cz. Miłosz, *Księgi biblijne...*

nie ma” Jr 31,15), po którym wszakże w kolejnym wersecie następują słowa pocieszenia („To mówi Pan: Powstrzymaj głos swój od lamentu, a oczy twoje od łez, bo jest nagroda na twe trudy – wyrocznia Pana – powrócą oni z kraju nieprzyjaciela. Jest nadzieja dla twego potomstwa - »wyrocznia Pana« - wrócą synowie do swych granic”, Jr 31,16–17).

Postać Judasza poprzez swoją semiotyczną dwuznaczność staje się więc metaforą równoczesnego sprawcy i ofiary, zdrajcy i zbawiciela, zawiera wizję upadku, który kryje w sobie akt odkupienia, śmierci, która staje się podwaliną życia. Jego głównym atrybutem jest natomiast cierpienie, które stanowi zwornik między nim a światem i którego w zasadzie staje się symbolem – nie przypadkiem jedne z pierwszych wersów utworu brzmią: „Země je veliká/ Hakeldama” (ten obraz, choć już o nieco innej wymowie, pojawia się również w innym wierszu z tegoż tomu pt. *Krvavý pot*: „Jidáš, svět zsinálý⁶⁸”). Poetycki świat Reynka bowiem, zwłaszcza ten z ostatnich tomików, to świat wypełniony cierpieniem i samotnością (nie przypadkiem jednym z częstych i chętnie przywoływanych motywów była postać biblijnego Hioba), nad których ukrytym, metafizycznym sensem medytuje poeta. Jest to przestrzeń grzechu i zatracenia łaknąca łaski odkupienia, której śladów Reynek staje się wytrwałym poszukiwaczem, dopatrując się w każdym, najmniejszym nawet akcie bólu czy śmierci odniesienia do ewangelicznej męki Chrystusa. Przy tym nie zawsze łaska ta jest oczywista i dostrzegalna. W twórczości czeskiego poety pojawiają się bowiem i wiersze pesymistyczne, przesycone ukrytą rozpaczą, będące pytaniem o sens ludzkiego losu i cierpienia – przykładem takim może być *Povzdech*, w którym poeta pisze: „Měl Kain už v lůně matky/ znamení na čele/ a osten Abelova vraha?/ Zda Kainům nikdo nepomáhá?”⁶⁹, stawiając w ten sposób pytanie o stopień determinacji ludzkiego losu i granice odkupienia. Zastanawiać można się nawet, czy w ramach swoich eschatologicznych i soteriologicznych rozważań nie przemycza tu autor myśli o konieczności jakiegoś zbawienia absolutnego, uniwersalnej apokatastazy.

Tak w pewnym skrócie i uproszczeniu prezentuje się problematyka doświadczenia *sacrum* w twórczości Bohuslava Reynka, determinująca

⁶⁸ B. Reynek, *Podzmini motyli...*, s. 121.

⁶⁹ *Ibidem*, *Podzmini motyli...*, s. 79.

w sposób zasadniczy zarówno kwestie doboru i organizacji motywów w jego poezji i grafice, jak i ich artystyczny kształt. Na zakończenie bowiem raz jeszcze podkreślić wypada, że zajmuje ona w dziele czeskiego poety miejsce centralne: świat Reynka to, powtórzmy, świat nieustannego doświadczania mitu w każdym aspekcie codzienności, przestrzeń zasadniczych paradoksów i antytez, której charakterystyczną cechą stanowi ścisły związek i wzajemne warunkowanie się grzechu i świętości, barwy i szarości, mroku i światła. W przestrzeni tej zanurzony jest człowiek, poeta-mędrzec, który balansując nieustannie pomiędzy rozpaczą i nadzieją niczym biblijny Hiob poszukuje sensu swego (i nie tylko swego) cierpienia.

Summary

THE EXPERIENCE OF SANCTITY AND ITS POETIC FORMS IN THE WORKS OF BOHUSLAV REYNEK

The paper concerns the problem of sanctity in the poetry and graphic art of Bohuslav Reynek. The main aim of the author is to show how the sacred realm is present in the Reynek's construction of literary motifs. In conclusion it is stated that most of them have auratic character (term of Walter Benjamin). Another problem described in the paper is the function of motifs of color and light in Reynek's output which are in general a metaphor of sanctity. Thirdly, the author focuses on the euphonic aspect of Reynek's poetry which is also strongly related to the aura of sanctity. Finally, the paper ends with a description of the antithetic and paradoxical character of Reynek's poetic world.