

DAGMAR HALASOVÁ

## NĚKOLIK POZNÁMEK NA OKRAJ UMĚLECKÉ OSOBNOSTI BOHUSLAVA REYNKA

V roce 1930 napsal *Bohuslav Reynek* v recenzi na výstavu svého francouzského přítele, malíře G. Ducultita, tato slova: „Krása zůstává navzdory všemu jedním z nejmocnějších pramenů života...“

Cesta za krásou, po níž se ubíral český básník a grafik po celý svůj život, je znamenána nepravidelně rozestavenými milníky, u nichž vydával svědectví k tomuto svému tvrzení: vydával je ve verších a prózách svých sbírek, zachycoval je uhlím, rudkou či pastelem ve svých obrázcích, vyrýval je do malých i větších měděných desek a vybíral pro ně barvy; na jeho podporu také hledal básníky promlouvající v cizích jazycích a převáděl jejich slova do své mateřštiny.

Pracoval pilně, sám, mimo literární a umělecké spory; vždy byl spíše pozorovatelem než účastníkem „dění“ v těchto oblastech. Byl často opuštěný, až zapomenutý. Tvořil však své dílo v pevném přesvědčení, že „co roste z duše, roste do věčnosti...“

### 1

Převážnou část prvních překladů Bohuslava Reynka (drobnější převody veršů, próz i kratších uměnovědných statí) najdeme na listcích „neperiodických periodik“ *Nova et Vetera* a pozdějších *Archů* i v jednotlivých svazcích, vydávaných v edici *Dobré Dílo* ve Staré Říši na Moravě. Překladatelé vydavatelského okruhu Josefa Floriana hledali a hbitě tlumočili díla soudobých autorů a — jak již napovídá sám název jejich listů — neváhali sáhnout do minulosti, obrátit se k literatuře starší a uvést do Čech autory, kteří tak či onak souzněli s duchovním zaměřením „přátel studia“.

V jednom dopise napsal Reynek o iniciátoru *Dobrého Díla*: „... má nejen velký rozhled po literaturách a zásoby knih potřebných překladatele, ale též zvláštní intuici v těchto věcech, takže by Vám vyhověl. Stykám se s ním již od roku 1914 a ještě nikdy jsem toho nelitoval, naopak.“ (9. 2. 1923)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Všechny citáty myšlenek a názorů Bohuslava Reynka, které zde uvádím, pocházejí z korespondence, kterou po padesát let (1921–1971) vedl se svým přítelem, vydavatelem edice *Atlantis*, Janem V. Pojerem, popřípadě se členy jeho rodiny. Úryvky z dopisů, které laskavě zapůjčil Jan V. Pojer, označuji toliko datem.

Reynek překládal z jazykové oblasti francouzské a německé. Pomocí „in-tuice“ Josefa Floriana se seznámil s díly Charlese Péguého, Maxe Jacoba a později strohého Georgesa Bernanose a překládal je do češtiny zhusta jako první, často na dlouhá léta jako jediný. V oblasti německé literatury se Reynek stal prvním českým překladatelem lyriky a próz předchůdců, zakladatelů, tvůrců a dovršitelů mohutného hnutí – expresionismu (Theodora Däublera, Alberta Ehrensteina, Else Lasker-Schülerové atd.). Na tomto poli zůstane však nesporně nejzávažnějším počinem jeho překlad veršů Georga Trakla (Básně, Stará Říše 1917; Šebastian v snu, Vyškov 1924).

Po překladateli přichází editor. Reynek o tom napsal: „Víte, co mi chtěl pan Florian? Mám vydávat cosi jako časopis. Byl by to čtvrtletník, více méně luxusní a vydávaný v málo exemplářích. Jmenovalo by se to ‚Sešity poezie‘ a některá čísla by byla složena z drobných prací, v jiných zase by byla díla větší samostatně. Kritika by se tam nepěstovala, jen umění – tedy po-vídky, básně a obrazy. Co tomu říkáte? Pan Florian má dost práce s Nova et Vetera, toto by mi přepustil i s materiálem, který má uchystán, a vedl bych si to pak samostatně, na vlastní náklad i odpovědnost. Věc by mne bavila a myslím, že to zkusím.“ (7. 9. 1921)

To bylo v září 1921. V prosinci toho roku pak skutečně vyšel první Sešit poezie s Reynkovými překlady francouzských básníků – Tristana Corbièra, Maxe Jacoba aj. – a německého expresionisty Klabunda (vlastním jménem Alfreda Henschkeho). Návrh Josefa Floriana se tedy realizoval a v Petrkově u Německého Brodu vyšlo v letech 1921–1927 sedm svazků a tyto Sešity poezie vstoupily do povědomí dnešních sběratelů krásných knih jako vzácné bibliofilie. A přece jejich editor, ostatně jako všichni „starofíšští“ na „bibliofilství“, jak je někdy známe, příliš nedal. Jednou o tom poznamenal:

„Ruční číslování výtisků a ty ostatní údaje o papírech atd. schválně pomíjím, protože nechci upadnout do mánie bibliofilů à la Sáňka, kteří jsou směšni svou idolatrií k úpravě a lhostejností k obsahu. Když se tiskne 120 exemplářů a jen na pěkných papírech, je KAŽDÝ výtisk raritou, ať má číslo jakékoli.“ (28. 4. 1927)

Přesto však se tři ze Sešitů poezie mohou vedle pozoruhodného obsahu pochlubit i krásnými linoryty Josefa Čapka – úpravou, na níž petrkovskému vydavateli mimořádně záleželo. Josef Čapek vyzdobil nejmilejší Reynkův překlad – Armor, básně bretaňského Tristana Corbièra, a pak dva svazky próz, jejichž autorem byl sám editor sešitů. Měl rýt ještě výzdobu pro další číslo, „pro básně plné vervy a galského humoru“ – Múzu v krémě Raoula Ponchóna (opět Francouz!). Grafiky však nedodal, a tak Reynkův překlad zůstal zapomenut v Petrkově, jako se to napříště stalo ještě řadě překladů, které vznikly později a z toho či onoho důvodu nevyšly v Sešitech ani v jiných edicích, na jejichž vydavatelských plánech se Reynek podílel radou i skutkem. Tři čísla Sešitů poezie (2, 3, 4) jsou tedy bibliofilie par excellence; ve třech vystoupil Bohuslav Reynek jako básník vyhraněného charakteru (2, 4, 5); jeden, překlad básnické sbírky *Zde tvůj život* (6), se stal rozhodujícím pro osobní život básníkův. Na prahu jednoho z mnoha neuskutečněných stanul posléze nesměle a váhavě Bohuslav Reynek-knižní grafik:

„Zkousím sám rýt výzdobu pro příští Sešit. V Grenoblu jsem hodně

maloval a našel přátele, kterým se to líbilo. Tak mě trochu ponoukli. Sám si příliš jist nejsem, ale doufám.“ (7. 4. 1927)

Ale zde bychom již předbíhali. Vraťme se zpět. K prvním básním. Nejprve opět citát z Reynkova dopisu:

„Myslím však, že není dobře bavit buržoy NEDOZRÁLÝM ovocem svých nejpočátečnějších zkušeností, byť i byly intenzívní, čemuž rád věřím. Ale SRDCE SAMO nic v umění nezmůže bez přispění KÁZNÍCIHO DUCHA. Přál bych mu, aby z něho byl básník, ale je to povolání strašně těžké a zodpovědné, ne nějaká ‚vedlejší‘ záliba.“ (17.10. 1921)

Sbírka básnických prvotín Bohuslava Reynka zahrnující verše a několik próz z let 1912–1916, *Žízně*, vyšla u Ladislava Kuncíře v Praze r. 1921. Obsahovala vedle předtím neuveřejněných básní i některé verše, jež Reynek publikoval – tak jako své úplně první překlady – v *Moderní Revui* a v *Nova et Vetera* r. 1914. Již před *Žízněmi* byly vydány jako samostatné svazky básně chronologicky pozdější – *Květná neděle* a *Smutek země* (obojí *Nova et Vetera* 1918) –, které byly pojaty do pozdější sbírky *Smutek země*, již Reynek odevzdal L. Kuncířovi r. 1921 a která vyšla v Praze v r. 1924.

6. ledna otiskl Karel Čapek v *Lidových novinách* stručný, příznivý referát o *Žízních*. Poukázal na příbuznost některých Reynkových veršů s básněmi „lbezného pěvce jihofrancouzského“ – Francise Jammesa. To nám však dnes nepřipadá důležité. Poukázal však také – a to už důležité je – na „skladby hrozného nepokoje“, na hledání Boha „v palčivé žízni a krutém sebemučení“, a pak – což je nejzávažnější – stvrdil: „Reynek je básník, byť tu a tam těžce zápasí se slovem a formou jako Jakub s andělem: skoro vždy dostane se mu požehnání, byť ne lehce.“

Ve *Smutku země* ohlásí se Reynek jako básník podzimu (pět ze dvaceti básní oddílu, po němž je pojmenována celá sbírka, je věnováno tomuto času zrání, nachýlení a tlení), jako básník pokojného umírání a smrti (tato témata jsou někdy pojednána litanickou formou) a opět jako nepokojný ka-jícník expresivně se dožadující vykoupení. Tematika obou prvních sbírek i jejich slovní a veršová podoba jsou si blízké, i když mnohé z básní *Smutku země* jsou kratší a hutnější nežli sloky o dlouhých verších, tak charakteristické pro *Žízně*. Leč v obou svazcích jsou přítomny jako podstatný významotvorný prvek barvy. Barvy ohlašující dvojdomost Reynkova talentu, barvy odrážející nebo prostě „souznějící“ s barvami svítícími ve verších expresionistické poezie sousedního Německa a Rakouska. Dalo by se říci, že básník Reynek nacytal do osidel svých veršů barvy i náměty pro své budoucí kresby, obrazy a grafiky a tak naznačil, že jeho dílo se bude pohybovat „v dlouhé vlně od literatury k výtvarnému umění“<sup>2</sup> a že kolem vystavených obrazů by bylo možné chodit s knihou veršů v ruce. Podívejme se jen, kolikrát je právě v těchto dvou sbírkách „barevně“ osloveno slunce, pozdější „malíř božích muk“ na řadě Reynkových grafik: je „nebes žhavou ranou“; je „citrón žhavý“ nebo „Zoře, (jež) jako teplá tvář se rdí“ a také „plavé jako v srpnu žito“ atd.

<sup>2</sup> Jiří Šerých, *Úvod ke katalogu grafického díla Bohuslava Reynka*. Galerie V. Špály, Praha 1966.

Bude na příštím vydavateli celého slovesného díla petrkovského básníka, aby zhodnotil jeho „barevnost“ ve vztahu k „barevným“ básním německého expresionismu a poezie vůbec, aby současně odkryl kořeny jeho „barokního“ neklidu, aby zasadil hranečnsky, vymezující vzájemné vlivy mezi Reynkovými básnickými projevy a soudobou poezií, aby zhodnotil ohlas Reynkovy tvorby u básníků následujících generací, jinak řečeno: aby zařadil Reynkovo dílo do historického kontextu české a evropské poezie a zároveň poukázal na vlastní cesty, po nichž šel Reynek za ryzostí vědomé sám a sám, mimo směry a hnutí, do hlubin svého nitra, které se nikdy nezavíralo kráse stvořených věcí. Bude však mít ještě jeden úkol: vést ostrou dělící čáru mezi Reynkovým zápasem o slovo na jedné straně a jeho snahou o neotřelost slovního výrazu na straně druhé, a to jak ve vlastním, tak v překladatelském díle petrkovského rodáka, a spravedlivě zvážit, kde zvířel básník a kde podlehl samotář.

## 2

Tři sbírky článkovaly čas na Reynkově pouti za poezií v první polovině dvacátých let: prózy *Rybí šupiny* (1922) a *Had na sněhu* (1924) a verše poжатé do svazku *Rty a zuby* (1925), čísla 2, 4 a 5 Sešitů poezie. Básník v nich prošel všemi zákruty úzkosti a sestoupil až do hlubin, k pocitu zmaru, k pocitu, jež zakouší lidstvo ve chvílích dějinných křečí a krizí a jenž zachvacuje jedince, když k němu samota přistoupí ne jako příznivá ochránkyně jeho tvůrčích vzepjetí, ale jako kruté, ironizující osamění. Obě prozaické sbírky jsou spoutány pocitem zániku; naplňuje jejich „Sny“ (totiž prózy nesoucí tento název), vkrádá se do biblických vidin a vrhá na ně expresivní světla a stíny, postupuje lidskou tvář a její odraz v zrcadle vod, je ničivý jako potopa. Reynek se zde řadí do šiku básníků smutku, zoufalství, odpovídá na volání „prokletých“ a hází do budoucnosti výzvu těm, na něž sáhne hrůza ze „znamení potopy, stoupajícího po zdech“. A přece nemůžeme říci, že sestup na dno a z něho plynoucí ošklivost by byly výlučným znakem prozaických svazků, že z nich jsou nadobro vyloučeny krása a naděje. Reynkova důvěra se zde hlásí ke slovu a zachycuje se prostých věcí, obklopujících a provázejících každodenní život od rána do večera, od dětství do stáří. A tak se do úzkostných *Rybích šupin* a *Hada na sněhu* vkrádá i kladnější pocit (je zřetelnější v *Rybích šupinách*): útěcha pramenící z vůně jitřní zahrady, útěcha ozývající se v tichých krocích „kočky-těšitelky“, útěcha čekající „za zavřeným oknem, za nímž se uchovává krapet milého tepla od snídaně“. V těchto několika básních v próze můžeme hledat názvuky tiché a smířené poezie tří poválečných lyrických sbírek a nesmělé předobrazy vidin petrkovského dvora a zahrady pozdějších grafických listů.

Pro básně ze sbírky *Rty a zuby* je pak příznačný netápající, krátký (místy dokonce jen čtyřslabičný) verš. Setkáváme se tu s expresivními básněmi, z nichž se barevná škála vytrácí a v nichž Bohuslav Reynek našel sám sebe.

Sto dvacet exemplářů pátého Sešitu poezie se postupně rozešlo, ale tyto verše zůstaly po celý básníkov život skryty někde na dně jeho nitra, aby vytryskly v nové expresivně laděné vlně poezie na samém sklonku jeho života. Dosud nevydaná sbírka *Odlet vlaštovek* (básně z let 1969–1971) není však doplněním nebo pokračováním *Rtů a zubů*, i když mezi oběma kniž-

kami existuje mnoho styčných bodů: četné básně jsou tematicky totožné, ba nesou i totožné či obdobné názvy:

<i>Rty a zuby</i>	<i>Odlet vlaštovek</i>
Moucha v lampě	Moucha
Moucha	
Pavouk	Pavouk a kotě
Žáby	Ropucha atd.

Je to druhý vrchol vlny; poezie významově pevně zakotvené a pevně naštěpená na stromě českého básnictví šedesátých let jako organická a logická součást jeho košatosti.

### 3

Dnes nám asi nikdo nepoví, kde se ponejprv Bohuslav Reynek setkal s útlým svazkem veršů *Ta vie est là*, který vyšel ve Francii r. 1922 a byl prvotinou mladé grenobleské básničky *Suzanne Renaudové*. Snad to bylo u Florianů, snad někde jinde. Jisté však je, že Reynka básně, v nichž z bezpečného rytmu francouzského alexandrinu, prověřeného staletími, zaslechl ozvěnu vlastních úzkostí a bolestí, proti nimž stála „královská naděje jako divá šelma“, zaujaly natolik, že vyhledal při své cestě do Francie r. 1923 autorku, její básně přeložil, vydal v Sešitech poezie a posléze, když vedle básničky poznal i člověka, učinil Suzanne Renaudovou v roce 1926 svou ženou.

Od roku 1923 datují se Reynkovy pravidelné cesty do Francie. Od roku 1926 až do roku 1936 tam pobýval básník se svou rodinou téměř pravidelně vždy půl roku — po celé zimní období. Jiří Šerých charakterizuje tuto dekádu Reynkova života a tvorby jako „vpád románského živlu“! Je to výstižný soud. Šerých má na mysli „románství“ v jeho výtvarné podobě. Podívejme se, zda se dá tento výrok aplikovat i na oblast slovesného umění.

Reynkovi byla francouzská literatura blízká již od staroříšských překladatelských počátků. Teď se před ním otvírala cesta do nových oblastí. Suzanne Renaudová-Reynková byla zasvěcenou znalkyní poezie a literatury; ujímala se přednáškových cyklů o literatuře určených studentům; svou vlastní tvorbou přispívala do francouzských literárních revuí; překládala z angličtiny (Samuela T. Coleridge atd.) pro the Anglo-French Review; před kosmopolitním publikem recitovala a komentovala moderní francouzskou poezii (Paula Claudela, Paula Valéryho atp.) v posluchárně grenobleské Akademie. I později v Čechách, když už bylo bezprostřední pouto s Grenoblem přerвано, ozýval se za dlouhých zimních večerů starý petrkovský dům rýmy francouzských básníků.

Vedle ní a spolu s ní objevoval Reynek v literárních časopisech nová jména a díla mladé francouzské generace a dokonce tam občas nacházel i netušené zajímavosti z jiných evropských literatur. Patrně rovněž na manželčin podnět se přenášel přes hranice století a novými očima četl klasiky, které znal dosud jen z povrchních školních výkladů (Victora Huga atp.).

Poněvadž do Bretagne (z této provincie pocházeli Tristan Corbière i Max Jacob) bylo z podalpského kraje daleko, zajížděl Reynek z Dauphiné aspoň do blízké Provence, do Camargue, objevil tu pro sebe literaturu Felibrů, seznámil se s dílem Gionovým a posléze i s Gionem samým. Svě „objevy“ většinou také překládal, ale vzhledem k tomu, že od roku 1927 již nevydával Sešity poezie (jejich publikování původně na neurčito přerušil, pak nadobro zastavil), soustředil napříště své vydavatelské a překladatelské síly na pomoc při zakládání a budování mladé brněnské edice krásných knih Atlantis, pro kterou poté navrhl většinu titulů.

V souvislosti s Atlantidou nacházíme zároveň další, v pořadí druhou zmínku o Reynkově (opět neuskutečněném) úmyslu podílet se tak či onak na výtvarné podobě jisté knihy. Měla jí být „Šelma z Vaccaresu“ (později vydaná jako Poslední satyr), dílo Josepha d'Arbauda. Camargue, krajina, do níž je umístěn děj této knihy, Reynka okouzila, a proto nabízel: „Milerád bych to dílo doprovodil několika celostránkovými kresbami, protože mne to zvláště inspirovalo.“ (6. 2. 1929)

To však už nemluví jenom překladatel a vydavatel. O slova se hlásí malíř.

#### 4

Básnickým sbírkám a překladům petrkovského rodáka předcházela léta, která Reynek strávil na jihlavské reálce. (V Jihlavě bydlil od roku 1902 do roku 1915.) Tehdy mu byly hodiny výtvarné výchovy útočištěm před „reálností“ takovou, jak ji básník nikdy nenazíral. První malířské pokusy z tohoto období, pozdější překlady esejů o výtvarném umění pro Nova et Vetera (čteme tam překlady statí o Paulu Gauguinovi, Vincentu van Goghovi, poznámky expresionistů Theodora Däublera a Casimira Edschmida o expresionistech Marcu Chagallovi a Emilu Noldem), zájem o malířské výboje Osmy a Skupiny výtvarných umělců, pochopení, jež Reynkovi projevoval Emil Filla, přátelství s Josefem Čapkem a konečně výzva k účasti na výstavě jmenované Skupiny, kterou však Reynek neobeslal, to všechno svědčí o tom, že malíř, dvojník básníka, čekal, až přijde jeho chvíle. Až bude moci promluvit vlastní a sebejistou řečí.

Během česko-francouzského období vystupuje ze stínu malíř a básník umlká; k malíři se později přidruží i grafik.

První Reynkovy nesmělé grafické pokusy (linoryty krajin, zátiší atd.) vznikají na samém počátku dvacátých let. Suzanne Renaudová se o nich zmiňuje již v roce 1923; ukazovala je v Grenoblu svým přátelům, u nichž vzbudily skutečný zájem. Později, a tu již navazují na shora citovaný dopis, chtěl Reynek rovněž technikou linorytu doprovázet své překlady v Sešitech poezie; i pro edici Atlantis si nakreslil značku a chystal se ji rýt. Od těchto váhavých pokusů však nakonec upustil a v Grenoblu se vrátil ke kresbě a k malování. Uhlem, rudkou, pastely, akvarelem i olejomalbou zachycoval letní, podzimní i zimní krajiny, lesy kolem Grenoblu i partie z Českomoravské vrchoviny. Tato Reynkova činnost vedla k uznání a obdivu přátel i k první účasti na kolektivní výstavě, obeslané výtvarníky z Grenoblu, Lyonu a Paříže a zahájené v Grenoblu 17. prosince 1927.

A pak se malíř rozmaloval. Přišly na řadu předbouřkové krajiny, pod-

zimní krajiny poznamenané vybíráním brambor a ohničky pasáček. K lesnatému Dauphiné přibyla kamenitá Provence, cypřiše a olivy kolem Manosque; k vycházkám do okolí Grenoblu cesty dále na jih.

Časem výstav přibývalo. V roce 1929 byly hned dvě. První samostatnou výstavu v Čechách — od 3. do 26. května 1929 — uspořádal Reynkovi Vlastimil Vokolek v Pardubicích. Vedle pastelů tam byly i básníkovy knihy. Na podzim téhož roku následovala opět individuální výstava v Grenoblu a zároveň první veřejné uznání: grenobelská Obrazárna tehdy koupila pro své moderní oddělení jedno Reynkovo dílo.

Úspěch potěšil a nadále hrálo i přátelské porozumění: „Slyšel jsem už několikrát v Grenoblu od přátel, kteří mají moje věci, že k nim čím dál více lnou; přál bych si, aby též k Vám hovořily řeči čím dál důvěrnější.“ (7. 8. 1930)

A přátelům Reynek také rád prodával svá díla, a velmi levně, daleko raději než „za desetkrát tolik zbohatlíkům, kteří ‚zakládají‘ soukromé galerie, jako je to v módě“. (To čteme v dopise z 25. dubna 1930.)

Bohuslav Reynek maloval a kreslil a Suzanne Renaudové přibývalo básní. Výstavy se opakovaly pravidelně každý rok v Grenoblu a „pan Reynek“ se stával proslulým. Po prosincové výstavě v roce 1930 se o něm uznalými slovy rozepsala kritika; jeden z recenzentů cítí v Reynkových kresbách „atmosféru tajemství, tajemnost slovanského lesa“; současně, a to je závažnější, poznamenává, že Reynek záměrně nepromýšlí předem kompozici, že u něho však na počátku stojí chtěný výběr výrazových prostředků. Jiný kritik zase upozorňuje na témata vystavených prací: rozkvetlá louka, hlavička spícího dítěte, kytička ve váze. A v katalogích nalézáme: Snítku mandloně, Makové pole, Dvůr v Grenoblu, a to už jsou vesměs kresběné předobrazy nepatrných věcí, které po letech objevíme na leptech a suchých jehlách z posledního období Reynkova života.

Vedle volného malování a kresby vrací se Reynek ke svým ilustračním záměrům a začíná uskutečňovat dávné plány. Vybírá si ty ze svých překladů, u nichž mu učarovalo básnické slovo. První v řadě knih, jimž vtiskl svou výzdobu, je Gionův Pahorek. K ilustraci této prózy užil Reynek techniky, při níž bezpečně ovládal prolínání černě uhlu s bělostí papíru.

Jak vyplývá z korespondence s vydavatelem Pahorku, musel Reynek zřejmě hájit uhel proti názorům jiných ilustrátorů: „Nemohu prozatím kreslit tuší, protože je to materiál, který pro tuto chvíli je mi cizí, a uhel velice blízký. Záleží přebě hlavně na umělecké kvalitě kresby, ostatní přijde až potom. (...) Že by uhlové kresby v reprodukci nepůsobily, to není pravda — viděl jsem takové věci skvělé a často vynikající i v reprodukci nad litografií hloubkou a sametem tónů.“ (14. 1. 1932)

Z mnoha kreseb se do knižního vydání Pahorku dostaly nakonec jen tři. Ostatní věnoval ilustrátor autorovi knihy a jedna, jak se domníváme, posloužila za frontispis ke Gionovým Vysočinám, které Reynek překládal v roce 1932, ale které vyšly mnohem později, až r. 1936, v edici Delfín v Pardubicích.

## 5

Na jaře r. 1933 vybavil se Bohuslav Reynek v Petrkově vším náradím potřebným pro lepty a suchou jehlu, zakoupil ruční lis a pustil se vážně do grafiky. První kroky ke grafickému projevu, u něhož malíř později nadobro zakotvil, byly však učiněny už o něco dříve: „Nevěděli byste o nějaké knížce, z níž by se bylo možno přiučit technice leptu, hlavně však SUCHÉ JEHLY? Velmi rád bych takové věci dělal a v knížkách je to překrásné.“ (14. 1. 1932)

V celkovém kontextu Reynkova díla zastihuje ovšem volná grafika úplně grafiku knižní — těch několik málo útlých svazků, vyzdobených jeho lepty a suchými jehlami. První Reynkův frontispis leptu najdeme ve 28. svazku Atlantidy, ve Stifterově Lesním poutníku, knize, kterou Reynek zároveň přeložil a ještě předtím navrhl k vydání. Kniha vyšla na podzim r. 1935, ale v celé korespondenci, kterou spolu vedli grafik a vydavatel od září 1933 až do vydání Lesního poutníka, mluví se o leptu neustále. Reynek leptal, zaleptával a upravoval. Stifter byl jeho zamilovaný autor, a proto grafikovi na knize obzvláště záleželo.

Některé další knížky, doprovázené Reynkovými grafikami, jsou většinou sbírky nebo i jednotlivé básně Suzanne Renaudové (Victimae laudes, Vánoce atd.); jedna sbírka je přímo z Reynkova pera (Pietà); Francis Jammes a Max Jacob v Reynkově překladu řadu doplňují.

Po celých deset let, kdy střídavě žil na vysočinském venkově a v podalpském městě, uvědomoval si Reynek stále víc a víc, kam svými kořeny patří. Románská městská kultura mu dala vyrůst; stal se známým. A když se po druhé světové válce navrátili klidné doby, otevřely se jeho dilům již v r. 1950 znovu výstavní prostory grenobleské galerie Saint Louis; v desetiletí 1950–1960 byly v tomto městě Reynkovy kresby a grafiky vystaveny celkem třikrát.

V Grenoblu se narodily obě Reynkovy děti, básník tam poznal nové obzory a seznámil se s novými lidmi. A přece se po čase začal hlásit stesk. A tak vedle prózy *Montmajour* stojí próza *Na silnici* (obojí vyšlo ve IV. ročníku Tvaru), vedle slunné Provence tichá cesta na Českomoravské vrchovině lemovaná alejí jeřábů. Ozval se stesk po venkově, touha po úniku z té „sítě kamenů a skla“, již je město (báseň Zima ve městě, 1928); stesk po zimě v Čechách, kterou by Reynek byl rád maloval; stesk po básnických láskách mládí (rád by byl v roce 1933 dostal nazpět Ehrensteinovy verše, které kdysi prodal atd.); a konečně touha, která Reynkovi utkvěla v srdci nejhrouběji, po: „... té zahradě zalité sluncem, byť to nebyla než zahrada v Petrkově — pro mne je zalita sluncem tolika vzpomínek, že mi na této zemi jako příprava k radostem ráje stačí.“ (26. 5. 1928)

V česko-francouzské dekádě, jak jsme shora uvedli, básník ustoupil, ale v tichu a mlčením si stědal slova pro *Setbu samot*. Tato málo známá sbírka vyšla v Praze r. 1936. (Je to zároveň rok, kdy byl Reynek naposled ve Francii; od té doby se do Grenoblu on ani Suzanne Renaudová už nikdy nedostali a mimo patnáctiměsíční pobyt ve Staré Říši koncem protektorátu, kdy našli útočiště u Florianů, když je v únoru r. 1944 nacisté násilně vyštěhovali z jejich domu, Petrkov už neopustili.)

Ve verších *Setby samot* ozývá se dvojí ladění: expresivní až expresionis-



tické (tato nota ostatně nevyhmizí zcela z žádné z Reynkových sbírek) a pokorně smířlivé. Některá místa vyznívají jako dozvuky poezie, na niž jsme zvyklí ze *Rtů a zubů*, ale zároveň obsahují i nápovědi, ukazující až k *Odletu vlaštovek* (báseň Pavouk); je zde i barokně expresivní tanec smrti, dlouhá báseň *Dies irae*, ohlédnutí se za úzkostmi *Hada na sněhu*. Vrací se rovněž motiv smrti a naděje: „naděje jako smrt je nahá“ (báseň *Úsvit v ulicích*). Vzápětí jde smíření: motivy zrajícího podzimu, listopadových dnů, dušičkových zahloubání, sněhu v zahradách i lednových zim a měsíčních nocí — motivy, které Reynek plně rozvine v následujících sbírkách: r. 1940 je to *Pietà*, r. 1946 *Podzimní motýli*; sbírky *Sněh na zápraží* (básně z let 1945 až 1950) a *Mráz v okně* (básně z let 1950–1955) vycházejí pak společně až s reedicí *Podzimních motýlů* v roce 1969.

Všechny jmenované sbírky nesou stopy po bolestech a nejistotě se v nich prolínají s „neosměleně váhající nadějí“, starou Reynkovou průvodkyní; všechny jsou rovněž poznamenány „prostou něhou věcí této země“, jak tuto atmosféru vystihuje Suzanne Renaudová v závěrečném verši jedné ze svých básní téhož období.

## 6

Po celé dlouhé období, na jehož počátku stojí *Setba samot*, vyrůstal vedle básníka *grafik*. Vystupoval váhavě, pomalu; své podzimní a zimní vidiny vyrýval suchou jehlou do uzavřených cyklů — *Sněh* (1941), *Pastorale* (1947). Slova a verši ponechával zřetelně prvenství zhruba do roku 1948. Pak obojí výrazově prostředky — slovní i grafický — stanuly na jedné rovině a vzájemně se prolínaly až do konce Reynkova života.

V letech 1948–1950 vznikl opět technikou suché jehly cyklus *Job*. V letech 1955–1956 se zrodil poslední ucelený Reynkův cyklus *grafik*: *Don Quijote*. Lamančského rytíře, vyjíždějícího z petrkovského dvora a opět se tam navracejícího, jehož „bolestné gesto“ předznamenal Reynek po nejprv v básni Pavouk ze *Setby samot*, tentokrát vyleptal do čtrnácti desek.

Souběžně s těmito cykly vznikaly a narůstaly řady jednotlivých grafických listů — suchých jehel či leptů bez barevného podtisku nebo s monotypem. Barvy po léta čekající ve slovech (k jejich označení nyní užijeme adjektiv z *Žizní*), všechny ty: bělavé, bílé a sněhobílé; modré, modravé a blankytné; růžové, červené a rudé; uzardělé, zkrvavělé a plamenné; purpurové, nachové a šarlatové; čajové, plavé a žluté; zlaté, zlatisté a rzivé; zelenavé, zelené a smaragdové; šedé, sivé a stříbrné; a konečně všechny černé a ebenové, nyní od slov osvobozené slétly se na rozmanité listy jako (a opět si vypůjčme Reynkovou terminologii z veršů *Žizní*) ohnivé, žhavé a slunné; zbledlé, ojínné a šeré; sametové, potemnělé a zčernalé; jako hořící, prýštlíci, tryskající a plesající barvy!

Jestliže pro výčet barev jsme se obrátili k prvním básním Bohuslava Reynka, pak slovní předobrazy, doprovod nebo stvrzení námětů jednotlivých listů, ať již jsou poznamenány životem venkova se střídáním ročních dob či biblickou tematikou, do níž jsou vkomponovány motivy domu, dvora a zahrady (dvěře, okna, domácí zvířata, ptáci, keře a stromy), najdeme především v řadě sbírek, kterou zahajuje *Setba samot* a uzavírá *Mráz v okně*.

A konečně „bezbarvé“ motivy, roztroušené ve *Rtech a zubech* a propra-

cované v *Odletu vlaštovek* jakoby na dotvrzení jejich grafického předznačení, motivy tkání a sítí, spleť šípkových a ostružinových odraných trnitých kerů nebo spleteniny ptačích stop na bílé sněhové ploše, puklin, trhlin a prasklin na opadávající omítce, pavučin s „hvězdami pavouků“ uprostřed, tyček v plotě, pomyslných čar po letu ptáků, vstoupily do linií, jimiž rozbrázdil měděnou desku hrot suché jehly. Slovní protějšek těchto „čar“ zaznívá ve *Rtech a zubech* jako: „bílých vlášení spleť suchá“; „léčky rozestřených sítí“; „sítě deště“; „mdla síť“; „sítě světla“; v *Odletu vlaštovek* pak jako: „pavučí dlaní“; „vrásek síť“; „sítě snětí“; „rozestřených sítí sliby“; „puklin nezhojené žíly“; „trhliny jizev“; „v maltě vylámané zuby“; „zubů zahojené stopy“; a mihne se i v *Mrazu v okně* jako: „pavučí ptačího letu“.

Techniky leptu a suché jehly užíval Reynek souběžně — od svých prvních grafických pokusů. Ale lepty s monotypem, s barevnými statickými plochami asi až do roku 1963 převažují; od tohoto data ujímá se nadvlády suchá jehla. A to už stojíme na prahu posledního údobí grafikova života, v závěru jeho tvorby, kdy Reynek přenáší svůj výraz, své vidění světa do vířících linií a barevných skvrn. Liniemi je prosifován, rozvlněn, zprohýbán a protkán neiluzivní prostor grafického listu; linie se navíjejí kolem figury, která je často už jen náповědí; nebo se od figury paprskovitě či bodlákovitě rozbíhají; nebo je figura přímo celá stvořená z hustě se protínajících vrypů.

Klubko navinutých, trnitých čar, v nichž v rozplynulých červených krupěch ulpívá barva, ovíjí Hlavu Jana Křtitele (1966) — hlava sama je přitom jen naznačena; nebo hlavu Ukřižovaného (1965), nad nímž ve spleti prořatých čar prosvítá mlžné, žlutavé slunce; na listu Svaty František s hrdličkou (1966) je zkroucená postava potemnělá změtí vrypů a čar, čáry z ní tryskají a jejich ostrých paprsků se dotýká rudá skvrna — slunce.

Po klidných leptech je výraz posledních suchých jehel dynamičtější, grafické listy v pohybu čar zasahují diváky příměji: obracejí se na ně s novým poselstvím, oslovují je novou řečí, kterou básník předznamenává ve verších z roku 1928:

*„nejist, bázliv, cos donesu  
dravou figurku svých děsů,  
již jsem zaklel do linií  
lásky... Přijmou-li?“*

## 7

Zbývá snad ještě nějak „začlenit“ dílo, které vyrůstalo ze samoty a meditace; dílo, jehož autor se nepodepisoval pod manifesty hnutí a nevystavoval nikdy z vlastní iniciativy. Současní vykladači pozdní fáze Reynkova grafického projevu naznačují jeho příbuznost s proudem lyrické abstrakce; pohybem čar a linií a barevnými skvrnami blíží se grafické listy z posledních let nezávisle grafikám Wolfganga Schulze, řečeného Wols.<sup>3</sup> Tato filiace ovšem logicky odkazuje nazpět. K expresionismu.

<sup>3</sup> Věra Jirousová, *Bohuslav Reynek*. Výtvarné umění, 1968, str. 174–178.

Není divu, že Reynek, někdejší překladatel expresionistické poezie, do jehož vlastních básní vstoupila expresionistická barevnost, byl tímto hnutím poznamenán tak či onak i ve svém výtvarném projevu. I pro expresionisty (jmenovitě pro členy skupiny *Der blaue Reiter*) byly základními vyjadřovacími prostředky „barvy a linie, jež se postupně zbavovaly zátěže zobrazování“, i u nich se „rytmický běh linií prolínal se zářivou barevností“<sup>4</sup>; i je osvozovalo umění z úzkosti, jak si zapsal do svého deníku Franz Marc; i oni zaznamenávali své vidiny na drobné až miniaturní plochy — Klee a později *mutatis mutandis* také Wols. A rovněž pro mnohé z nich nebylo výtvarné umění výhradní doménou uměleckých snah: Klee — grafik, malíř, filozof a básník; Alfred Kubín — spisovatel, grafik a ilustrátor; Wols — hudebník, grafik, malíř a fotograf.

Na tyto a jim podobné umělce, stejně jako na básníka, překladatele, vydavatele, malíře a grafika Bohuslava Reynka, můžeme vztáhnout myšlenku Vasila Kandinského, formulovanou v knize *O duchovnu v umění*: „Umělec má nejen právo, ale i povinnost zacházet s formami způsobem, jež pokládá za NUTNÝ pro dosažení SVÝCH cílů... Bezmezná svoboda, k níž taková nutnost opravňuje, se stává zločinem, jakmile z takové nutnosti neprýští.“

Řetěz či síť jmen, mezi něž patří i jméno petrkovského grafika, by však mohly sahat ještě dále, za expresionismu, za elgrecovský neklid, neboť (jak napsal Paul Klee ve svém *Tvůrčím vyznání*): „Všechno umění je vzpomínkou na pradávno, temné, z něhož zlomky v umělci stále ještě žijí.“

V roce 1964 bylo Reynkovo, širší veřejnosti dosud téměř neznámé, grafické dílo ponejprv vystaveno v Československu — v Divadle hudby v Ústí nad Labem. Následovaly rozsáhlejší výstavy v Brně, v Praze, v Hodoníně, v Havlíčkově Brodě a v mnoha dalších městech. Reynkovy práce byly rovněž zařazeny do několika kolektivních výstav československé grafiky doma i v zahraničí. Přišlo uznání, obdiv a úspěch... Bohuslav Reynek přijímal zprávy o výstavách svého díla s tichou radostí, ale bez jakéhokoli zadostiučinění. Tak jako kdysi přijímal vážně, ale bez rozhořčení ostré odsudky svých někdejších kritiků: „Nejprve si musíme říci, že žádné lidské dílo není naprosto dokonalé. To ovšem nebrání v úsilí po dokonalosti, naopak, je to popudem a vzpruhou, zvlášť tehdy, když umělec nebo dělník má též kontakt s pokorou.“ (1. 5. 1933)

Neboť:

*„pevně na pokoře  
štípena je krása“.*

Březen—duben 1974.

#### QUELQUES ASPECTS DE LA PERSONNALITÉ ARTISTIQUE DE BOHUSLAV REYNEK

Dans la présente étude l'auteur se propose d'éclairer la personnalité artistique du traducteur, éditeur, poète, peintre et graphiste Bohuslav Reynek (1892—1971) et d'insérer son œuvre poétique et plastique dans le contexte de la littérature et de l'art tchèques et européens. Bohuslav Reynek se fit connaître dans le monde des lettres tout d'abord comme traducteur de cercle de Stará Říše animé par Josef Florian; là

<sup>4</sup> Miroslav Míčko, *Expresionismus*. Praha 1969.

il publia au cours de la deuxième décennie du XX<sup>e</sup> siècle les traductions des œuvres poétiques, dramatiques et en prose des auteurs du mouvement expressionniste allemand et autrichien. Il fut le premier traducteur de l'œuvre de Georg Trakl; à partir de cette traduction on parle de l'influence qu'exerça Reynek sur la poésie tchèque, influence qui se fait sentir jusqu'à présent. Dans le domaine de la littérature française Reynek fit connaître aux lecteurs tchèques entre autres la poésie de Tristan Corbière et les œuvres du spiritualisme français, celles de Charles Péguy, de Paul Claudel et notamment de Georges Bernanos.

Les débuts poétiques de Reynek (avant 1920) sont marqués par la nostalgie de l'automne et par les élans de piété; leur langue est dure, hésitante et annonce l'auteur qui défiera exprès toute facilité de créations mélodieuses et rythmées.

Au début des années 20 Reynek commença à publier à Petrkov, à un nombre restreint d'exemplaires (c'est à ce propos qu'on parle de ses activités d'éditeur de bibliophilies), les Cahiers de Poésie — traductions des lettres allemandes et françaises. Il y fit paraître également trois recueils — deux en prose, un en vers — de sa propre poésie. Tous les trois sont nettement marqués par l'angoisse qu'éprouve l'être isolé devant l'absolu; tous les trois annoncent un grand maître de la vision expressionniste du monde. La note angoissée, exprimée d'une façon expressive s'effacera dans 5 autres recueils de poésies (publiés successivement en 1936, 1940, 1946 et 1969) et cédera à l'espoir et l'espérance qui émanent de la vie quotidienne acceptée dans l'humilité; elle rejaillira toutefois dans toute sa vigueur expressive dans les dernières poésies que l'auteur écrivit vers la fin de sa vie (jusqu'ici inédites). Ce dernier recueil de Reynek rentre dans le cadre de la création poétique tchèque des années 60 en tant que sa partie organique et intégrante.

Bohuslav Reynek épousa, en 1926, Suzanne Renaud, femme de lettres et poète française et au cours de la décennie entre 1925—1935 vivait régulièrement pendant 6 mois, tous les ans, dans le Dauphiné à Grenoble; là il se fit remarquer au cours des expositions régulières, en tant que peintre (pastelliste), auteur des natures mortes et paysages tchèques, dauphinois et provençaux.

A partir de 1936 il ne quitta plus Petrkov, dans le Plateau tchéco-morave. Là il vécut dans l'isolement et l'oubli, créant une vaste œuvre graphique (cycles et feuilles isolées exécutés à la pointe sèche ou à l'eau-forte inspirés de la Bible ou de la vie quotidienne de sa demeure) — pendant pictural de ses vers. L'artiste employait les deux techniques (eau-forte et pointe sèche) simultanément; on constate, toutefois, qu'à partir de 1963 la pointe sèche prend le dessus et que les surfaces statiques aux couleurs éclatantes des eaux-fortes avec monotypes sont remplacées par les tourbillons et réseaux de lignes en mouvement sur lesquelles et entre lesquelles sont capturées des taches ou gouttes de couleurs pâles et tenders. Les interprètes contemporains de Reynek rapprochent son œuvre graphique de la dernière période des créations de l'abstraction lyrique, notamment de celles de Wolls. L'auteur du présent article suggère une parenté qui remonte plus loin et qui permettrait d'établir les liens entre l'œuvre graphique du poète-traducteur des expressionnistes, du poète-auteur de poésies à tendances expressives d'un côté, et les maîtres du Blaue Reiter et par conséquent de leurs successeurs de l'autre.