



Filip Komberec

Světlem i stínem

**Nad básnickým dílem
Pavla Rejchrtá**

CHERM

Praha 2015

Kniha vychází s podporou Ministerstva kultury České republiky a mimořádného stipendia uděleného Pedagogickou fakultou Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem.

Recenzovali:

Mgr. Jiří Koten, Ph.D.

doc. PhDr. Vladimír Novotný, Ph.D.

© Filip Komberec, 2015

© Cherm, 2015

ISBN 978-80-86370-59-0

PODĚKOVÁNÍ

Speciální poděkování patří Pavlu Rejchrtovi, který se ochotně a v přátelském duchu s autorem této monografie mnohokrát sešel a poskytl řadu cenných připomínek a podnětů, Petru Pazderovi Paynovi za zprostředkování knih Pavla Rejchrtu, za jeho podporu a inspiraci k sepsání této monografie, Jiřímu Hofmanovi jako nejdůležitějšímu učiteli a Církvi bratrské jako mému duchovnímu přístavu, kolegům Jiřímu Kotenovi, Ivu Harákovi a Vladimíru Novotnému za kritické posudky k prvním verzím tohoto textu, které byly výzvou k jeho přepracování i povzbuzením do další práce, velký dík patří nakladateli Janu Majcherovi za pečlivou přípravu knihy, děkuji také redaktorce Elišce Davidové za profesionální a empatickou redakční práci, v neposlední řadě chci vyjádřit vděčnost mojí milované manželce Barboře za trpělivou a laskavou podporu a porozumění mému „eremitskému“ mnohahodinovému a mnohadennímu zahloubávání se do primárních děl i sekundárních zdrojů, přemýšlení o přečteném a o palčivých problémech lyriky Pavla Rejchrtu a jím inspirovanému promýšlení vztahu tvorby, víry a života.

Obsah

Předmluva: aisthesis – ethos & noesis – contemplatio	13
Úvod	19
Biografická a bibliografická črta	23
1 Lyrika, křesťanská spiritualita a specifčnost evangelického umění	27
1.1 Východiska interpretace lyrického textu ...	27
1.2 Prolínání básnického a spirituálního diskursu	34
1.3 Specifika evangelického umění ve vztahu k dílu Pavla Rejcherta	40
2 Interpretace Rejchrtovy lyriky	51
2.1 Hlavní principy Rejchrtovy lyriky	51
2.1.1 Princip dekonstrukce básnického gesta: „množit jen dychtění krásy“	52
2.1.2 Princip autoreflexivní a kontemplativní ...	59
2.1.3 Princip modlitby	60
2.1.4 Princip dada a nonsensu	62
2.1.5 Princip asociativní a imaginativní	64
2.2 Aktualizované lyrické žánry	64
2.2.1 Modlitba	64
2.2.2 Žalm	71
2.2.3 Básnické kázání	72
2.2.4 Alegorická disputace	73
2.2.5 Lyrická groteska	74
2.2.6 Niterná asociativní lyrika oddílu „Růže a noc“	74
2.2.7 Básnické podobenství	77

2.2.8	Básnické drama	78
2.3	Stylizace lyrického subjektu	79
2.3.1	Prorocká stylizace lyrického subjektu	81
2.4	Motivy, symboly, témata	85
2.4.1	Vybrané motivy a symboly	85
2.4.1.1	Pouť	85
2.4.1.2	Město-labyrint	86
2.4.1.3	Kain a Ábel	90
2.4.1.4	Prvotní hřích, vyhnání z ráje	91
2.4.2	Témata a tematické celky	92
2.4.2.1	Současnost a historie, čas a věčnost	92
2.4.2.1.1	Současnost	94
2.4.2.1.2	Dějiny	97
2.4.2.1.3	Věčnost – eschatologický horizont	99
2.4.2.1.4	Souvislost časového vědomí, tvorby a věčnosti v Předvečeru úplnosti	101
2.4.2.1.5	Vyprovázení času – Světlo v čas večera ...	106
2.4.2.2	Společnost a národ	109
2.4.2.3	Reflexe řeči (výrazu) a tvorby	111
2.4.2.4	Autoreflexe – sebezpytování a cesta za „vůní duše“	119
2.5	Nad významovým děním a kompozicí jednotlivých sbírek	122
2.5.1	Ach nikdy už ne osud	124
2.5.2	Labyrint země Sinear	126
2.5.3	Před tváří Boží	127
2.5.4	Předvečer úplnosti	128
2.5.5	Světlo v čas večera	132
2.5.6	Anastasis	133
2.5.7	Starými nepokoji	134

2.5.8	Varta verše	136
2.5.9	Lyrika liter	140
2.6	Komplexní interpretace básnické sbírky Labyrint země Sinear	142
2.6.1	Megalopolis lhostejnosti: drásavé podobenství současnosti	142
2.6.2	Blouděním ke smlouvě: hledání cesty z labyrintu – k sobě, k bližním, k Bohu ..	147
3	Kontexty Rejchrtovy lyriky	161
3.1	Kontext poezie postmoderní	162
3.2	Rejchrt a Březina: konfrontace eschatologických modelů	165
3.3	Kontext existenciální poezie	174
3.4	Kontext křesťanské spirituální poezie ...	177
	Závěry	183
	Summary	187
	Jmenný rejstřík	191
	Seznam použité literatury	195

Předmluva

**AISTHESIS –
ETHOS & NOESIS –
CONTEMPLATIO**

„Díky bohu, konečně mohu mluvit jenom o umění; ale musel jsem mluvit o Bohu i ďáblu, neboť nevěř nikdo, že umění je mimo dobro a zlo. Naopak, v umění je místo pro vznešenější ctnost i pro ohavnější nízkost a neřest než nevím v kterém povolání lidském. Je čisté umění, které se pokouší o práci čistou a dokonalou; jest umění, ve kterém tvar věcí je oddělen a vykoupen, ba, řekl bych, zbožněn; neboť na věcech může ležet něco jako zřetelná svatost nebo nejasná kletba. Záleží na tobě; čím víc miluješ věci, s tím větší snažností se budeš prodírat k jejich plnému a tajemně dokonalému bytí. Není ti uloženo tvé dílo, aby ses jím projevil, ale aby ses jím očistil, aby ses odpoutal od sebe sama; netvoříš ze sebe, ale nad sebe; hrozně a trpělivě se domáháš lepšího vidění a slyšení, jasnějšího porozumění, větší lásky a hlubšího poznání, než s jakým jsi přistoupil k svému dílu. Tvoříš proto, abys na svém díle poznal tvar a dokonalost věcí. Tvá služba věcem je bohoslužba.“

(ČAPEK 1968: 109)

Začínám citátem ze závěru posledního románu Karla Čapka, neboť odkazuje k podstatnému rozměru Rejchrtovy tvorby, totiž k plnému vědomí umělecké a lidské zodpovědnosti za dílo s dominantní estetickou hodnotou, které však nestojí mimo sféru etickou, jejíž reflexe tvoří jednu z nosných tematických linií, ani mimo sféru náboženskou, k níž směřuje a jíž se zodpovídá. „Estetické“ je vstup

a brána k etickému a náboženskému rozměru lidské existence – jde tedy o zhodnocení estetického rozměru lidské existence, z kterého musí vycházet všechny obecně platné principy etiky a náboženství. Je potřeba vzít vážně báseň v její tvárné a významové výstavbě a podstatná témata s výraznou existenciální dynamikou, k nimž nás orientuje využívajíc k tomu specifického estetického projektu a expresivních a komunikačních prostředků. Tím, že si uvědomujeme svou zakotvenost v estetickém (konkrétním tady a teď, v němž jsme interesováni vnímáním, prožíváním a vztahy) a jeho hodnotu, se teprve stáváme lidmi, neboť nás konstituuje jako osobnosti to, jak integrujeme onu trojinu *aisthesis – noesis – contemplatio*¹ v realitě našeho životního příběhu – k tomu může svým dílem přispět lyrika jako stylizovaný záznam niterného dění *sui generis*. „Estetické“ můžeme vnímat hned v několika významech: estetická hodnota uměleckého estetična; estetické jako týkající se roviny *aisthesis*, vnímání smysly; estetické ve smyslu estetického životního stadia Kierkegaardova atd. – proto je namístě specifikovat pojetí este-

¹ Navazuji zde na dílo Hugona od sv. Viktora (HUGUES DE SAINT-VICTOR 1997), který propojil novoplatónské, Augustinem na půdu křesťanské duchovnosti přenesené dynamické schéma výstupu duše od smyslového přes racionální až k duchovnímu základu skutečnosti a vlastního bytí s velkým důrazem na krásu stvoření jako bránu duchovního života.

tického v této práci. Vnímám estetické ve vztahu k literárnímu textu jako textovou potencialitu (distribuuující specifické znaky výstavby literárního díla), která dává v myslí čtenáře-recipienta vzniknout více či méně komplexnímu estetickému objektu (vztahujícím se k estetické normě, estetické aktualizaci a estetické hodnotě), jenž je výsledkem interpretačních mechanismů a sám je dále interpretován. Toto pojetí souvisí s dalším významem estetického jako toho, co je spjato s naším vnímáním, vnímavostí, senzitivitou, otevřením srdce a mysli pro skutečnost světa, pro druhé a pro Boha; nezahrnuje jen vnímání smysly, ale také celou emocionalitu, zájem, motivy, procesy učení a paměti, imaginativní procesy, představy a fantazii, naše myšlení v celé jeho rozmanitosti a v neposlední řadě vůli – estetický projekt však nepůsobí analyticky na jednotlivé složky osobnostního komplexu, ale na člověka v celku jeho osobnosti a na tu více a tu méně uvědomovanou životní strategii jeho osobnosti,² neboť literární druhy vyrůstají jako kulturní formy, v nichž člověk rozumí své existenci na světě (lyrika

² Pozoruhodnou a velmi komplexní typologii osobnosti zahrnující pět rovin (sebeobraz, mentální a emoční fixaci, obranný mechanismus, schéma/zranění) představuje tzv. enneagram (ROHR, EBERT 2004).

jako výraz nálady a subjektivní reflexe, epika jako výraz narativního rozumění lidskému příběhu a jeho epizodám, drama jako zobrazení situací lidského jednání). V této práci tedy budu výrazu „estetický“ užívat ve shora vymezeném významu – primárně se rovina *aisthesis* vztahuje k zážitku a prožitku lidského bytí na světě. Tato rovina je integrálním podkladem veškeré reflexe, tedy *noesis*, a zároveň kontemplace, *contemplatio*, jež je chápána jako účast na vnitřním životě Boží Trojice, tj. na vztazích tří osob Boha a na jejich vzájemném poznávání, které se otevírá přijetím svobodného Božího pozvání k takovému sdílení, přechodem z roviny duševní do roviny duchovní, což provází procesy pokání, modlitby a praktického jednání a anticipace teologických ctností víry, naděje a lásky. Lyrické dílo Pavla Rejchrtu je jedním ze svědectví účasti na tomto dynamickém duchovním dění, na propojení země a nebe na půdě lidského srdce jako dynamickém vztahu odevzdávající se lásky – lidské a Boží.

Každá reflexe a každá kontemplace vyrůstá z toho, jak jsem zasazen ve světě, v „přirozeném světě“ i ve vlastní přirozenosti, jejíž prožitek je v základních tématech antropologickou konstantou. To je určité východisko pro porozumění *aisthesis* v oblasti umělecké, kon-

krétně ve smyslu kantovské estetiky a estetiky Pražské školy: ty popisují estetické soudy konstituující estetický objekt, jenž je určitou synergií na čtenáře působících složek literárního díla a zprostředkovává i hodnoty zdánlivě mimoumělecké, jako je prožívání a poznávání situací a epizod lidského života, které jsou synergickým účinkem estetické hodnoty literárního díla nově „nadvěcovány“, prostředky vlastními literárnímu dílu. V tomto „nadvěcování“ otevírají řadu podstatných lidských témat a prostřednictvím čtenářské recepce kultivují lidskou niternost, její kulturní „šířku“ a „hloubku“ – pojmy jako lidská duše a lidská niternost jsou pojmy nezbytnými, i když se nedají podobně jako estetická hodnota pregnantně vědecky vymezit (ve smyslu novověké vědy) jinak než jako složitý, vnitřně strukturovaný komplex lidské osobnosti a osobitosti, a tak nezbyvá než popisovat jeho jednotlivé vrstvy s ohledem na onen jednotící, sám pojmově neuchopitelný celek „duše“, „niternosti“ či „srdce“. Pouze tak můžeme uvažovat o individualitě člověka v kontextu duchovním, jenž je přístupný nejen skrze tento souhrnný pojem, ale také skrze rovinu „lidského, ach tak lidského“, naší lidskou prostotu. I myšlenka Vtělení a integrálního humanismu tuto rovinu musí brát jako své východisko, jako prostor, kde se snad nejvýrazněji setkává lidské

a božské: je to obyčejná lidská každodennost se svými radostmi a trápeními. Tato očištěná, sdílená a prožívaná lidskost je místem, kde se s Bohem lze důvěrně setkat, anebo také nekonečně minout, zůstane-li člověk uzavřený sám v sobě, nevnímavý pro druhé, ale i pro to, jaký zápas o autentickou lidskost se odehrává byť třeba zatím implicitně a nezjevně v jeho „srdci“. Doufám, že tato práce bude vstupem do specifické senzitivity Rejchrtovy poezie pro zde zmíněné skutečnosti.

FILIP KOMBEREC

ÚVOD

Hlavním cílem mé studie je představit básnickou tvorbu Pavla Rejchrtu v její umělecké svébytnosti, vymezit její zakotvenost v literárním a duchovním kontextu a v neposlední řadě provokovat odbornou kritickou diskusi. Tato práce je druhou v řadě z badatelského projektu, který jsem nazval „Eseje o evangelických spisovatelích“; první byla literární studie o díle Petra Pazdery Payna (KOMBEREC 2012b). Básnická tvorba Pavla Rejchrtu, přestože byla většinou opomíjena literární historií a kritikou, představuje originální typ meditativní a reflexivní poezie, která klade řadu naléhavých otázek existenciálních, spirituálních, estetických, antropologických a etických, a přitom zůstává svrchovanou básnickou výpovědí, jejíž význam se utváří pečlivým čtením jednotlivých veršů, strof, básní i komponovaných celků básnických sbírek. K Rejchrtově poezii přistupuji jako k svébytné struktuře, jejíž interpretaci se snažím dobrat významové výstavby (přiznávám, že při úsilí o objektivizaci, která je pro odborný styl do velké míry nezbytná, představuje toto pojednání jen jedno z možných porozumění, nekladu si nárok na úplnost a definitivnost); pracuji také s koncepcemi, pojmy a podněty literární vědy, ale i estetiky, teologie, filozofie a antropologie. Jde tedy o studii do jisté míry interdisciplinární, protože takový charakter má i Rejchrtova poezie. Jeho lyrika je v dialogickém i polemickém vztahu s českou a především evropskou literární tradicí, a proto se nemohu obejít rovněž bez básnických sbírek autorů Rejchrtovi blízkých, do jejichž kontextu uvádím primární texty, které tvoří devět sbírek vydaných v letech 1995–2015.

Samotné studii předchází esejisticky laděná předmluva a biografická a bibliografická črta. První kapitola práce je pak zaměřená na vytvoření teoretického zázemí. V její úvodní části vymezují jednotlivé roviny lyrické básně, které jsou pro interpretaci důležité, předkládám pochopení básně jako svébytné struktury, reflektuji rozměr estetické funkce a proměny přístupů teorie lyriky, dále se zaměřuji na recepční rovinu a výklad existenciálního lyrického modu. Druhá část první kapitoly je věnována prolínání básnického a spirituálního diskursu, zabývám se v ní otázkami vztahu umění a náboženství, vymezením vztahu literatury a křesťanské spirituality, problematikou dvojdomosti umělce a teologa, rozpracovávám dialogickou ontologii básně a předběžně charakterizuji básnickou tvorbu Pavla Rejchrtů. Ve třetí části první kapitoly se věnuji specifikům evangelického umění a Rejchrtovu dílu v tomto kontextu, uvádím zde poznatky studií k tématu evangelického umění, podněty Jednoty bratrské a Komenského antropologie, myšlení Kierkegaardova a Barthova a na závěr shrnuji základní teze o vztahu spirituality a umění obecně v prostředí evangelické zbožnosti a specificky v tvorbě Pavla Rejchrtů. Druhá kapitola je věnována interpretaci Rejchrtovy básnické tvorby: 1. obecným esteticko-filozofickým východiskům v podobě principů lyriky, 2. žánrům a žánrovým variantám, 3. lyrické subjektivitě, 4. motivům, symbolům a tématům, 5. významovému dění a kompozici Rejchrtových básnických sbírek, 6. podrobné interpretaci sbírky *Labyrinth země Sinear*. Ve třetí kapitole konečně docházím k vymezení kontextu Rejchrtovy lyriky ve čtyřech kontextualizačních polích: 1. poezie postmoderní, 2. Březinovy poezie a zejména jejích eschatologických modelů, 3. existenciální poezie a 4. křesťanské spirituální poezie.

Jedním z mála literárních vědců, kteří Rejchrtovu dílu věnují soustavnou pozornost, je Vladimír Novotný. Ten se zamýšlí nad tím, proč je dílo Pavla Rejchrtů tak málo reflektováno literární kritikou i literární historií,

a neshledává pro to žádné racionální argumenty; naopak o něm hovoří jako o „*fenoménu naší novější poezie, ale také prózy, kromě toho i novodobé esejistické homiletiky*“, který se ovšem vymyká zavedenému kánonu a modelu umělecké výpovědi v oblasti duchovní poezie (NOVOTNÝ 2006: 235). Na jiném místě Pavla Rejchrtů označuje jako básníka „tajného“ (do roku 1989) a později básníka „více méně skrytého“ (od roku 1989), jehož dílo je kriticky reflektováno ponejvíce nikoliv v kulturních, ale především v teologických a evangelických časopisech; snad i proto, že se negativně vymezuje vůči současným poetickým tendencím a polemizuje s nynější postmodernou, přestože poetika jeho díla s ní nese určité shodné rysy. Budiž tedy toto první monografické pojednání – když už ne celého Rejchrtova slovesného díla, pak alespoň jeho výrazné části, tedy lyriky – příspěvkem k prohloubení recepce jeho díla, které je jedinečným reprezentantem evangelické spirituální poezie.

BIOGRAFICKÁ A BIBLIOGRAFICKÁ ČRTA

Pavel Rejchrt se narodil 20. dubna 1942 v Litomyšli jako jeden ze tří synů českobratrského faráře rodem z Velichovek, lázeňského městečka na Královéhradecku (oba jeho bratři, starší Luděk i mladší Miloš, se stali faráři). Po maturitě na jedenáctiletce se vyučil sazečem a v letech 1961–1969 vystudoval evangelickou teologii na Komenského evangelické bohoslovecké fakultě v Praze. V roce 1969 se na krátkou dobu stal evangelickým vikářem v Olomouci a poté se vydal na dráhu nezávislého umělce: básníka, prozaika, esejisty, malíře a grafika. Vedle toho příležitostně kázal a živil se jako restaurátor uměleckých děl. Na počátku devadesátých let spoluzakládal revue *Souvislosti* a podílel se na vydávání *Křesťanské revue*.³ Samostatnou kapitolou je jeho rozsáhlé dílo výtvarné.⁴ Jako básník se poprvé představil ve sborníku *Krajiny milosti* (HAUBER, SLAVÍK 1994). Když v roce

³ Tento biografický odstavec vychází zejména z profilu Pavla Rejchrt na *Portálu české literatury* (<http://www.czechlit.cz/autori/rejchrt-pavel/>), informací na záložkách Rejchrtových knih a v doslovecích k nim. Heslo Pavel Rejchrt nenajdeme v *Dějínách české literatury 1945–1989* (JANOŮŠEK, ČORNEJ 2007–2008), ani ve *Slovníku českých spisovatelů od r. 1945. Díl 2, M–Ž* (JANOŮŠEK et al. 1999), ani ve *Slovníku českých spisovatelů* (VANĚK et al. 2000), ani ve *Slovníku zakázaných autorů* (BRABEC et al. 1991); krátká zmínka se objevuje v *České literatuře od počátků k dnešku* (LEHÁR et al. 2008); je zmiňován jako reprezentant současné spirituální poezie v obojích *Souřadnicích* (HRUŠKA et al. 2008, FIALOVÁ 2014), není ani v internetovém *Slovníku české literatury po roce 1945* <http://www.slovník-ceskeliteratury.cz/>. Soustavnější poznání lze čerpat z těchto publikací: NOVOTNÝ 2006: 235–246, a MACHALA 1996.

⁴ Nebudu se věnovat odborné reflexi Rejchrtova výtvarného díla, zmíním se však o něm v těsné souvislosti s jeho básnickým výrazem – Rejchrtova dynamická nefigurativní malba dobře souzní s principem dekonstrukce básnického gesta (srov. kapitolu 2.1.1 Princip dekonstrukce básnického gesta: „množit jen

1995 vydal svou první básnickou sbírku *Ach nikdy už ne osud*, mohl vybírat z rozsáhlého rukopisného díla.⁵ Jeho básně byly čteny ve Viole, v pořadech divadla Divizna, autorská čtení uskutečnil v divadle Radima Vašinky Orfeus, v Divadle v Nerudovce a v řadě sborů Českobratrské církve evangelické. Publikoval v *Literárních novinách*, *Iniciálách*, *Souvislostech*, *Proglasu*, *Kostnických jiskrách* a *Bratrstvu*, v katalogích výstav a ve sbornících; v osmdesátých letech otiskl pod pseudonymem Josef Lichý v *Rozmluvách* esej „Umění jakožto konflikt teologický“ a v *Souvislostech* (1992) „Apokryf o vzkříšení Lazarově“. Své básně uvedl v televizním pořadu *Pět zastavení Pavla Rejchrt* (1991) a v pásmech Českého rozhlasu. Je zastoupen v *Antologii české poezie (nejen) 20. století Vrh křídel* (FABIAN et al. 2002) a v *Antologii české poezie 1966–2006* (RACKOVÁ et al. 2007–2009).

Předmětem této práce je charakteristika Rejchrtovy poezie soustředěné v devíti sbírkách: *Ach nikdy už ne osud* (Mladá fronta 1995), *Labyrint země Sinear* (Cherm 1999a), *Před tváří Boží* (Nová tiskárna 1999b), *Předvečer úplnosti* (Kalich 2001), *Světlo v čas večera* (Stefanos 2003), *Anastasis* (Eman 2006), *Starými nepokoji* (Stefanos 2009), *Varta verše* (Stefanos 2015a) a *Lyrika liter* (Eman 2015b).

dychtění krásy“. Podnětné je v tomto směru citovat jeho vlastní slova z katalogu k výstavě *Vítr a vír*, která se uskutečnila v Jinonicích v roce 1989 a která nás uvede jako návštěví do intermediálních souvislostí Rejchrtova básnického a výtvarného díla (i pro zmiňovanou souvislost s hudbou, která je pro Rejchrtovu lyriku typická): „Jenom snad tolik, že se vyhýbám opsatelným ‚předmětům‘ vědomě, že zůstávám u pouhých nápovědí, kdy z něčeho něco vzniká a může jít vícero směrů. Takové pojetí obrazu je patrně určitou paralelou k hudbě, k její nepslovesné nepředmětnosti, k jejímu působení skrze rytmy, tónové řady, nástrojové ‚barvy‘ apod. na naše odpovídající duševní struktury“ (REJCHRT 1989: 7). Pavel Rejchrt rovněž ve svém díle slovesně reflektuje obecné i individuální problémy výtvarné tvorby: srov. např. kapitoly *Povahopis malíře*, *Obraz ženy* a *Obraz člověka* v knize *Pozdní syn království* (REJCHRT 1996: 111–113, 150–155 a 160–164).

⁵ Soupis rukopisů Pavla Rejchrt, z velké části utříděných do tzv. samizdatových sešitů (Sešitová řada verše 1–18 a Sešitová řada próza 1–10), každý svazek ve čtyřech exemplářích), důsledně zpracoval Robert Krumphanzl (KRUMPHANZL in REJCHRT 1996: 185–188).

Kromě těchto básnických sbírek zahrnuje Rejchrtovo dílo také další texty, často velmi obtížně žánrově zařaditelné⁶ (je pro ně příznačný žánrový synkretismus, prolínání prózy, dramatických dialogů, lyriky, reflexivních – esejistických, filozofických a teologických – úvah): *Pozdní syn království* (Triáda 1996), *Tvárnosti tušeného* (Kalich 2000), *Neodbytný průhled* (Cherm 2002), *Samochodci víry* (Stefanos 2004), *Mistr Ryzího snu* (Eman 2008), *Světlo tmou zjizvené* (Eman 2011) a *Vyznání nejistého chodce* (Eman 2013). Vedle lyriky a prózy se Pavel Rejchrt věnuje také knižnímu dramatu: *Strážce a příchozí* (Stefanos 1998) a *O smlouvách dvojí krve* (Stefanos 2005);⁷ v *Dvanácti kázáních* (Stefanos 1999c) a *Ukaž nám cestu* (Stefanos 2013) je shrnuta autorova homiletika. Interpretaci této rozsáhlé skupiny děl se nevěnuji soustavně, rozhodl jsem se podrobněji pojednat pouze o lyrické části Rejchrtovy tvorby, ale v textu na ně odkazuji, abych tím zdůraznil provázanost celého jeho literárního díla.

⁶ Pavel Rejchrt neuzivá pro své slovesné vyjádření pouze lyrického, ale rovněž epického, dramatického a esejistického modu, které rovněž v rámci jednoho díla mísí a prolíná. I ve své próze a knižním dramatu je však bytostným lyrikem, neboť se soustředí na napětí lyrického textu jako takového, na slovo a figuru. Německý expresionista Gottfried Benn připomíná, že kombinace lyriky a eseje je svým způsobem pro moderní lyriky typická: „Narážíme zde na výrazovou zvláštnost moderního lyrického já. V moderní literatuře nacházíme příklady autorů, kteří se ve stejné míře zabývali lyrikou a esejem. Skoro se zdá, jako by se oba tyto typy navzájem podmiňovaly. Kromě Valéryho mohu jmenovat Eliota, Mallarmého, Baudelaira, Ezru Pounda, i Poea, a potom surrealisty. Ti všichni se zajímají o proces tvorby, stejně jako o dílo samo.“ (BENN 2005: 190) V návaznosti na Mallarméovo rozlišení esenciální a obchodní funkce slova pokládá Benn závažnou otázku po smyslu lyriky ve specifické funkci průzkumu vážnosti a závažnosti slova, jeho dosahu, reference a komunikační energie: „Monologické umění, které se vyděluje z takřka ontologické prázdnoty, které leží nad všemi hovory a vznáší otázky, má-li ještě jazyk v metafyzickém smyslu vůbec dialogický charakter. Spojuje ještě vůbec, překonává, proměňuje, nebo je už jen materiálem k obchodním jednáním a jinak symbolem tragického úpadku?“ (BENN 2005: 219)

⁷ Kritická reflexe prozaických a dramatických děl je hojnější než u básnických, viz PÁČKOVÁ 1997, TUREČEK 2004, STRAKA 2006, STANĚK 2008, PAYNE 2008 a 2011, NOVOTNÝ 2011.

LYRIKA, KŘEŠŤANSKÁ SPIRITUALITA A SPECIFIČNOST EVANGELICKÉHO UMĚNÍ

1.1 Východiska interpretace lyrického textu

Nejprve je nezbytné vymežit, které funkční prvky Rejchrtovy lyriky budu při interpretaci sledovat. Roviny zkoumání jsou zde rozlišeny analyticky, aby bylo zjevné, jakými prostředky utváří text syntetizující sémantické gesto, tedy to, co se podílí na celkové významové, esteticky kvalitativní jednotě díla jako uměleckého znaku. V přehledné tabulce na straně 28 uvádím vždy odkaz na část textu, v níž se interpretaci dané roviny věnuji.

Zdeněk Kožmín míní, že v poezii mohou všechny stavební prvky nabýt významu, a to i prvky s významem čistě gramatickým: „[...] v poezii nejen přibývá prvků, které nesou význam, ale také se komplikují relace mezi těmito prvky. [...] Báseň je tedy celistvostí velké významové intenzity a zároveň velkého stavebního členění“ (KOŽMÍN 2005: 8). Vycházíme z Ingardenova pojetí díla jako čistě intencionálního objektu založeného na principu hierarchické výstavby díla, „v němž prvky nižší roviny konstituují prvky vyšší roviny a v němž všechny vrstvy zároveň vytvářejí esteticky působivou polyfonii celku“ (ČERVENKA 1992: 13). Pozornost je v lyrické básni intenzivně soustředěna na samotný výraz, jazyk, figuru a slovo, paradigmatická osa převažuje nad osou syntagmatickou, uplatňuje se v ní simultánní synonymie (ekvivalence struktur, na nichž je založena metafora, rytmus,

Tab. I: **Struktura lyrického díla**

<p>1. Jazyk, obrazné konstrukce, verš, strofa a rytmus⁸</p>	<p>a) Jazyková invence: zvuková instrumentace, slovní zásoba, figury, tropy b) Struktura básnického obrazu a obrazné konstrukce c) Verš, strofa a rytmus</p>
<p>2. Kompozice, motivická a tematická výstavba⁹</p>	<p>a) Autorský postoj, tj. výběr prvků a jejich skladba b) Kompoziční principy: opakování, variace, kontrast c) Látka jako soubor motivů – osa gratifikační (aprosdoketon/topos – tj. provokativní/afirmativní) a osa estimační (nízký/vznešený, komický/tragický ad.)</p>
<p>3. Lyrický subjekt – jeho modifikace a stylizace¹⁰</p>	<p>a) Lyrika autoprezentační (tzv. Ich-lyrik, lyrika masky a lyrika kolektivní) b) Lyrika předmětná c) Lyrika role, lyrika promlouvajících symbolů, narativní lyrika ad.</p>
<p>4. Inter-textualita¹¹</p>	<p>a) Vnitřní – odkazování v rámci díla téhož autora – „autointer textualita“ b) Vnější – citáty, aluze, parafráze, variace, adaptace, parodie, travestie, palimpsest</p>
<p>5. Lyrické žánry, varianty a formy¹²</p>	<p>Píseň, modlitba, žalm, ale i žánry druhově synkretické, jako např. alegorická disputace, litanie apod.</p>
<p>6. Lyrické principy/mody¹³</p>	<p>Organizační princip lyriky, nositel dominantní estetické kategorie. Podílí se na modelaci dění smyslu, má vliv na tematickou a významovou výstavbu, volbu motivů a symbolů, na obraznost či neobraznost lyriky, veršovou a strofickou výstavbu, stylizaci lyrického subjektu a podobu výsledného žánru, resp. žánrové varianty.</p>
<p>7. Sémantické gesto, dění smyslu¹⁴</p>	<p>Sjednocující princip díla, který nelze obsahově specifikovat, tedy převést na ideu. Dynamický a energetický pojem, který obsahuje jak proces vzniku textu, tak i jeho četbu. Je to sémantická intence díla, pod jejímž vlivem se utvářejí jednotlivé významové roviny od zvukové po tematickou.</p>

verš, repetice, leitmotiv, refrén, paralelismus, variace ad.), na rovině výrazové i významové se uplatňuje hloubka a kondenzace; prvky výstavby lyrické básně můžeme interpretovat jako znaky v konkrétních relacích (syntagmatických i paradigmatických, vertikálních i hierarchických, souřadných i podřadných), významu nabývají i takové kvality, jako je zvuková instrumentace, lexikum, figury a tropy (k lyrice však nezbytně nepatří), struktura básnického obrazu, obrazné konstrukce, veršové a rytmické členění.¹⁵ Lyrická báseň je postupně se rozvíjející celistvost zasazená zpravidla do strukturního

⁸ To je rovina, jíž se dotýkám napříč celou druhou částí práce, kapitolami 2.1–2.6.

⁹ Těto problematice se věnuji zejména v kapitole 2.5. Miroslav Červenka hovoří o literárním díle jako nositeli hodnot, hodnotu dokonce chápe jako dominantu, literární dílo trvale aktualizuje hodnoty ve společenském vědomí, sémantika uměleckého díla souvisí úzce s axiologií, neboť význam vyvstává v procesu sjednocování různorodých vrstev a složek, generuje se tak mnohovýznamovost a odhaluje to, co mají různé historické situace společného; různé druhy a prostředky literární komunikace jsou osou horizontálního členění literatury a kritérium hodnoty je prostředkem vertikální hierarchizace v oblasti umění (ČERVENKA 1992: 11–12). Aleš Haman pak rozlišuje v motivickém poli literárního díla osu gratifikační, na níž vzniká polarita mezi motivikou tradovanou (topos) a nově vytvářenou (aprosdoketon), a osu estimační, na níž zaznamenáváme polaritu mezi motivikou vznešenou a nízkou. „Je to umělecký subjekt díla, který volí mezi tradicí a inovací a jenž rozhoduje o povznesení či degradaci motivů, z nichž tvoří představový, imaginární svět díla“ (HAMAN 1999: 100).

¹⁰ Viz kapitolu 2.3 Stylizace lyrického subjektu.

¹¹ To je rovina, která prostupuje napříč celou prací, Rejchrtova lyrika obsahuje odkazy na bohatou intertextuální síť.

¹² Viz kapitolu 2.2 Aktualizované lyrické žánry.

¹³ Viz kapitolu 2.1 Hlavní principy Rejchrtovy lyriky.

¹⁴ Samotnému sémantickému gestu jako dynamickému a energetickému pojmu vystihujícímu sémantickou intenci díla se nejvíce blíží svým významem lyrický princip/modus (respektive sémantické gesto je utvářeno souhrou všech lyrických modů a všech konstitutivních částí díla; můžeme ho vyjádřit i jako celkový smysl); v kapitole 2.6 se věnuji dění smyslu (pojem Milana Jankoviče), dynamické povaze sémantického gesta v rámci jednotlivých sbírek.

¹⁵ Literární dílo je promluvou, kterou můžeme chápat jako „singulární organizac[i] jazykových prostředků (pojmenování), vybraných z obecného systému (sémantická rovina) a uspořádaných podle jistých norem (syntaktická rovina) a vzhledem k mimojazykovým podmínkám (stylistická rovina). Na všech těchto rovinách vedle jazykových systémů a norem vystupují v případě literárního díla specifické systémy a pravidla literárně-umělecké organizace jazykového materiálu“ (ČERVENKA 1992: 14).

celku básnické sbírky a do kontextu dalších autorových sbírek.

Chceme-li tematizovat modelaci významové jednoty díla, neobejdeme se bez vymezení pojmů *sémantické gesto* a *dění smyslu*. Pojem *sémantického gesta* nalezneme u Mukařovského ve stati „O jazyce básnickém“ (MUKAŘOVSKÝ 1948a: 78–128), kde slovo je typ jednotky statické a celý jazykový projev představuje významovou jednotku, „smysl“ jazykového projevu dochází postupného uskutečnění v čase, jazykový projev je chápán jako významový proud. „*Významová jednotka dynamická se tedy liší od statické tím, že je dána jako postupně uskutečňovaný kontext. [...] Významová statika a dynamika jsou dvě síly navzájem protikladné, přitom však bytostně spjaté, tvořící spolu základní dialektickou antinomii každého významového procesu*“ (tamtéž: 114). Dynamická jednotka je sémantickou intencí, potřebuje jednotky statické ke svému ztělesnění. Již v slově, v pojmenovacím aktu, je obsažen prvek významové dynamiky. Věta jako nejnižší dynamická jednotka jazyková má výstavbu gramatickou (věta holá/rozvitá, přísudek slovesný/neslovesný, souvětí souřadná/podřadná, porušení větné stavby atd.) a výstavbu čistě významovou, jejímiž hlavními principy jsou jednotnost větného smyslu, významová akumulace (srov. aktuální členění větné), princip oscilace mezi významovou statikou a dynamikou (polarita mezi pojmenováním a kontextem). „*Kompoziční rozbor není odsouzen ke strnulé statickosti, budou-li na něj aplikovány zásady významové dynamiky [...]; nabývá tak možnosti vyústit ve zjištění ‚formálního‘ a přece konkrétního ‚sémantického gesta‘, jímž je dílo organizováno jako jednota dynamická od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu*“ (tamtéž: 120). Sémantické gesto je fakt sémantický, umožňuje pochopení a určení souvislostí díla s básníkovou osobností, se společností, s jinými oblastmi kultury. Vyššími významovými jednotkami sémanticky konkretizovanými jsou motiv, děj a celkové téma. Sémantické gesto tedy můžeme chá-

pat jako nástroj k vystižení základních rysů subjektu díla v jednotě se základními rysy jeho tvaru, neboť se vztahuje ke sféře označovaného (význam díla) i označujícího zároveň. Lyrika, přestože je vymežována v opozici k epice jako druh nedějový, je výrazně dějová ve smyslu dění významového, dění smyslu. Pojem *dění smyslu* se zaměřuje na dynamický aspekt sémantického gesta; chápu ho v souladu s Milanem Jankovičem jako výslednici významového dění vycházejícího z potencialit textu, které je neukončené a novými čteními textu stále nově konstituované; dění smyslu nepředstavuje „*realizaci či ilustraci filozofických či ideologických aspektů, přechod od nespécifického k specifickému*“, ale „*původní a nenahraditelný příspěvek k sebeuskutečnění člověka*“ (JANKOVIČ 1992: 7).¹⁶ Zdeněk Kožmín chápe sémantické gesto jako možnost interpretovat pohyb významů, sledovat kouzlo významových přesunů, novou aktualizaci pradávného motivu: „*Báseň je velká tím, že se nově napojuje na to, co už tu bylo, že si ze starého učiní nové, že obrozuje a přerokuje, že se nově strukturuje*“ (KOŽMÍN 1990: 7). To je důležitý rozměr sémantického gesta, které je tak vyjádřením nové aktualizace pradávných témat, motivů a pretextů. Samotná interpretace vychází z toho, jak lyriku chápeme (srov. zejména předmluvu a kapitoly 1.1–1.3): v průběhu této práce jsem se ale snažil své předběžné chápání lyriky uzávorkovat a vycházet z danosti lyrických textů Rejchrtových, abych jim byl co nejvíce práv. Pozoruhodně to vyjádřil Zdeněk Kožmín: „*Lze také říci, že velká báseň nám sama nabízí principy, jimiž chce být interpretována. [...] Báseň je třeba respektovat právě v tom, co nám objeveného sděluje, k čemu nás orientuje*“ (tamtéž: 11).

¹⁶ Srov. také: „[Dílo je] zdrojem smyslu nevztažitelného k žádné určité skutečnosti, ani ke skutečnosti přímo tematicky zobrazené, ani k osobnosti autora, ani k nadosobním stylovým, a tudíž i kulturním a společenským systémům. Je zdrojem smyslu, s jehož pojmenováním si nevíme rady... Je to ‚smysl‘ přímo v tomto díle a v této aktivitě tvaru“ (JANKOVIČ 1992: 7).

Interpretujeme-li literární text v opakovaných čteních na základě předcházející analýzy jednotlivých rovin lyrického textu (1. čtení globální, 2. čtení analytické, 3. čtení syntetizující – k sémantickému gestu básně se přibližujeme hermeneutickým kruhem, tj. několikerým čtením od celku k částem a od částí zpět k nově nahlédnutému celku), dostáváme se k rovině recepční, tj. k rovině interakce textu a čtenáře. K recepčnímu aspektu lyriky mohu citovat slova Zdeňka Kožmína, podle nějž báseň se pro nás stává básní teprve tehdy, „*když pro nás něco podstatného znamená, když se včleňuje do našich reflexí o světě, když vstupuje do naší vlastní řeči, když je pro nás jak objevem nového, tak i potvrzením a osvětlením našich zkušeností. Báseň je naplno básní, je-li inspirací našeho niterného života*“ (tamtéž: 13).

V souvislosti s ideovým rozměrem díla, v případě Pavla Rejchrtů především s křesťanstvím, je potřeba zmínit ještě jednu důležitou poznámku o zapojení náboženských motivů do celku uměleckého díla a jejich recepci: „*Zajímavý je také rys, který může sehrát roli při vyhodnocování kvalit funkčních prvků: objevuje se, když do světa uměleckého díla vstupují motivy, které měly svou emocionální funkci předtím, než vstoupily do díla (motivы náboženské nebo ideologické, ideologémata). U těchto motivů se jejich mimoumělecká emotivita stává pouhou konotací, kdežto podstatné je jejich zapojení do tvaru díla*“ (HAMAN 1999: 117). Při čtení spirituální křesťanské poezie musíme na jednu stranu uzávorkovat konotované ideologické aspekty a ideologická schémata, která evokují jednotlivé motivy (např. odkaz na biblické podobnosti, žánrová forma litanie, modlitby apod.) a která jsou utvořena např. náboženskou výchovou, vlastním spirituálním životem a jeho zkušenostmi, a soustředit se na významovou aktualizaci těchto motivů v dění smyslu lyrického textu. Jinými slovy řečeno: máme-li co do činnosti s intencionálně uměleckým textem, musíme se nechat oslovit jeho danostmi a až v poslední rovině se věnovat jeho ideologickým či ideovým aspektům; lyrický

text a obecně text umělecký, jak ukazují v další kapitole, je vůči filozofii a teologii ve výrazném vztahu kontroverze a přehodnocení, respektive stojí mimo obecné kategorie formulované etikou a filozofií.

Nejvýraznější funkcí lyrické básně na úrovni recepční je ozvláštnění nebo refigurace,¹⁷ která vychází z čtenářské aktualizace textu díla, z pozornosti sledující specifickou jednotu básnické promluvy tvořené několika plány, jež navzájem protínají svou kontinuitu – plánem zvukového členění, artikulace syntaktické, sémantické, kompoziční a tematické (srov. KOBLÍŽEK 2010: 54), a která se tak v aktu poctivé čtenářské interpretace dotýká časové zkušenosti čtenáře a celého jeho psychického osobnostního komplexu a zpětně přes estetický duchovní prožitek a jeho rozumovou reflexi se přelévá do praktické oblasti. Prostřednictvím refigurace se báseň dotýká vnitřního světa čtenáře, „provokuje“ jeho „srdeční krajinu“, osobnostní strukturu aktivovanou skrze konstituci estetického objektu ve vědomí, a tuto „pro-vokaci“ chápu jako probouzení vnímavosti, která souvisí s prožíváním a charakterem člověka, jež jsou v aktu refigurace nově konfigurovány a restrukturalizovány. Ricoeurova *mimésis II*, jejímž předmětem jsou pouze vnitřní zákony narativního literárního díla, které mají prostředkující funkci, se uplatňuje i v básnickém díle, ovšem prostřednictvím nikoliv narativních, ale lyrických funkčních prvků; i lyrická báseň má svou vnitřní dynamiku. Syntagmatické uspořádání paradigmatických prvků nemusí být nutně harmonizující, nemusí být spojením jako v případě metaforické redeskripce, může naopak vyvstat disharmonie a nesoulad prvků, a to i využitím paralelismu, který odhaluje jak souvislosti, tak stejné množství rozporů mezi představami či klíčovými myšlenkami básně. Báseň tedy není pouze syntézou

¹⁷ Termín *refigurace* si vypůjčuji od Paula Ricoeura (RICOEUR 2000: 88–113) a interpretuji jej pro funkci lyrické básně na recepční rovině. Je to metodický pokus (zde bez zevrubného teoretického rozpracování), jak dění smyslu básně zasadit do zkušenostního komplexu čtenáře.

různorodých prvků, dokonce uvidíme, že u Rejcherta je finální syntéza možností, kterou překládá až do eschatologické roviny Božího soudu, jenž má přinést zásadní rozlišení a dotvoření všech lidských, nejen uměleckých projektů. Básník právě prožitkem rozporuplnosti upozorňuje na žížeň po transcendentní syntéze. Ozvláštňující funkce lyriky je důležitým předpokladem pro její zakotvení ve světě lidské zkušenosti i zasazení básnické výpovědi do specifické komunikační situace, neboť významové dění básně se završuje právě ve čtenáři. V neposlední řadě je podstatné také to, k jakým novým rovinám skutečnosti básně čtenáře orientuje.¹⁸

1.2 Prolínání básnického a spirituálního diskursu

Literatura a náboženství vstupují do různých vztahů.¹⁹ Vztah umělecké tvorby, víry a života je klíčovým tématem Rejchrtovy slovesné tvorby, mnohdy jsou i postavy Rejchrtových dramatických dialogů těmi, kdo zasvětili svůj život buď teologii, nebo umění.²⁰ Náboženství samo o sobě má aspekt normativní (zprostředkovává hodnoty, stanovuje je v podobě zákonů, příkázání, instrukcí, řádů a vytváří instance, které tyto hodnoty reflektují a kontrolují) a aspekt estetický, který se projevuje v konkrétnosti: v ritu a kultu jsou zpřítomňovány konstitutivní

¹⁸ „Čtenář poezie se nemá dívat na básníka, ale na to, na co se dívá básník. Lewis je přesvědčen, že právě v této prostředkující moci spočívá tajemství poetického jazyka – dokáže orientovat čtenáře směrem k rovinám a kvalitám skutečnosti, se kterými se dosud nesetkal, dokáže prostřednictvím zástupné zkušenosti nasměrovat čtenáře k objevu nových a neznámých krajin reality, tak jako sbíhající se cesty na okraji mapy dávají tušit, kde leží město nacházející se za jejím okrajem“ (HOŠEK 2013: 88).

¹⁹ K obecným otázkám vztahu umění a náboženství srov. NÜNNING 2006: 536–537.

²⁰ Srov. např. dramatický dialog „Lazarova cesta do Emaus“ v knize *Pozdní syn království* (REJCHRT 1996: 59–92) či románovou alegorii *Samochodci víry* s dvěma ústředními postavami umělce Jana Kutý a faráře Pravoslava Hořce (REJCHRT 2004).

události, a to buď inscenací (kultické drama, hra s prvky mystéria), narativní strukturou prostřednictvím vyprávění (mýtus), nebo lyrickým zbásněním (mantra, žalm, liturgická píseň). Křesťanská témata, motivy či postavy se v literatuře objevují prostřednictvím citátové reminiscence, v parodicko-polemické četbě či explicitním zpracováním biblických látek, např. prostřednictvím odkazu, parafráze, apokryfu či převyprávění. Samostatnou kapitolou je pak estetizace religiozity, jež se projevila v německém romantismu. Ten vycházel ze společných rysů poezie a náboženství jako oblastí pro názor, cit a smysl pro nekonečno, které se vyhraňují vůči logice a etice; poezie měla být cestou k obnově univerzálního náboženství (Friedrich Schlegel) a k obnově křesťanství jako náboženství lásky a míru (Novalis). Estetizace religiozity – nebo naopak religionizace estetiky – je v tomto smyslu Rejchrtovi bytostně cizí a na mnoha místech ji podrobuje tvrdé kritice.

Biblické intertextualitě se věnují zvláště u interpretace jednotlivých motivů, symbolů a témat (kapitola 2.4) a básnických sbírek (kapitola 2.5 a 2.6), u stylizace lyrického subjektu (kapitola 2.3), ale také u žánrů a žánrových variant (kapitola 2.2) a v závěrečné kontextualizační kapitole v souvislosti s porovnáním eschatologických modelů u Rejcherta a Březiny (kapitola 3.2).²¹ V případě interpretace díla Pavla Rejcherta se budeme neustále vyrovnávat s duchovním (křesťanským) významem díla, který je nedílnou součástí dění smyslu a který se odráží jak v jednotlivých aspektech lyriky (např. ve stylizaci lyrického subjektu, žánrech, veršové výstavbě ad. – srov. kapitoly 2.2–2.4), tak v lyrických principech (srov. kapitoly 2.1) a pochopitelně také v sémantické a tematické výstavbě (kapitoly 2.4–2.6). V tomto směru je možné pohlédnout na samotné křesťanství

²¹ V Rejchrtově básnickém díle se nesetkáváme pouze s intertextualitou biblickou, ale rovněž hojně s intertextualitou obecně kulturní, filozofickou, literární a mytologickou.

nikoliv jako na instituční náboženství a institučně vyjádřenou nauku, ale jako na znepokojivé a existenciální dění smyslu vyplývající ze setkávání člověka a Boha, které je vyjádřeno v Písmu svatém, v dějinách církve a především v každodenním životě křesťanově. Pokud se zastavíme u Bible, u svatého písma křesťanů, textu, se kterým se můžeme bezprostředně setkávat jako s jakýmkoliv jiným textem či verbálním sdělením (uzávorkujeme-li při četbě jeho posvátný význam a především často nepůvodní ideologická porozumění a prekoncepty),²² uvědomíme si, kolik má styčných bodů s uměleckým dílem. Bible je text překvapivý a bohatý na nejrůznější lyrické žánry, které uchvacují svou existenciální tonalitou, najdeme zde např. dynamické žalmy, žalmy hněvu, rozhovory žalmisty s vlastní duší (lyriku reflexivní), modlitbu vzdoru v knize Job ad. (srov. kapitolu 2.2).

Báseň se u Pavla Rejchrtů mnohdy stává symbolem otevírajícím vstup do tajemství a ohledávajícím metafyzické rozhraní, v němž vystupuje do popředí téma hranic, imanence a transcendence, symbolem nikoliv statickým, ale dynamickým, zpřístupňujícím niterné dění smyslu. Báseň bývá stylizována hymnicky, modlitebně, litanicky, vnitřně dialogicky, interogativně, jako vyznávající, pochybující atd. Filozofický rozměr básně spočívá v niterném prožívání a reflektování témat času, smyslu a identity, v tom nese výrazné rysy lyriky meditativní (diskursivní, úvahové, filozofické). Rejchrtova lyrika je svědectvím o víře, naději a lásce, a to i v jejich negativní podobě či úplné absenci, neboť se zaměřuje právě na celé dramatické napětí, které je spojeno s jejich prožitkem. Tyto tři klíčové křesťanské ctnosti můžeme

²² To je samozřejmě pouze metodický krok, který spočívá v tom, vzít Bibli vážně jako text v jeho aktuálním sdělení. Cílem tohoto způsobu čtení je aktualizace, obnova významu kerygmatu, zvěstovaného obsahu Písma tak, jak je textem založen. Díky tomu se toto čtení může stát a stává součástí tradičního procesu (na němž se podílí tvořivost, iniciativa a interpretace), obnovou řádu a církve jako instituce, jako organické a dynamické struktury svědků a učedníků živého Boha napříč časem a kulturami.

pojímát jako tři existenciální modalit: víru chápu jako odvalu, sílu člověka a spolehnutí se na Boha; naději jako otevřenou perspektivu budoucnosti a pokorné očekávání či vyhlížení dobrých věcí (naplnění Božích záslíbení) a lásku jako sílu, která spojuje protikladné a nevýznamné činí významným. Všechny tři zvláštním způsobem integrují celistvost osobnosti, která závisí na vztahu k Bohu.

Ve svém pojetí osobnosti zdůrazňuje Pavel Rejchrt absolutního Boha, který sestupuje k člověku, a to absolutní v člověku, které je schopno Bohu odpovídat a být Bohem vyňato z koloběhu pomíjivosti a obnoveno jako věčné a nesmrtelné. Člověk je chápán jako stvoření, které není samo sobě cílem; nespokojuje se s estetismem, ale míří eticky k eschatonu, k transcendentnímu horizontu (aniž by tento eschaton samostatně konstruoval, naopak anticipuje aktivitu Stvořitele); uvědomuje si přitom kainovskou vrženost člověka tvůrce a sebe-tvůrce, k čemuž odkazují i četné biblické aluze tematizující Adamův hřích a pád, Kainovu bratrovraždu, stavbu babylonské věže ad. Vrcholným principem individualizace je kontempace skutečnosti ukřižovaného Boha, snoubící v jediném gestu Boží soud a milost. Básnický výraz Pavla Rejchrtů je silně intelektualizován, chybí (až na výjimky) smysl pro bezprostřední konkrétno, básnické obrazy a motivy jsou nástroji pro ztvárnění abstraktních témat a motivů (tvárnost, hranice a jejich přesah, čas a věčnost, hřích a spása ad.); verši prostupuje silná individualizace a autoreflexivnost. Pavel Rejchrt je slovesný tvůrce, který svou tvorbou v jistém souladu s estetikou křesťanského středověku neustále dotvrzuje, že není tvůrcem v pravém slova smyslu.²³ V jeho tvorbě není estetická funkce až na výjimky podřazena funkci

²³ „Tento Boží čin [stvoření – pozn. FK] musí člověku zůstat naprosto nepochopitelný. Neboť my lidé – dokonce i básníci a hudebníci a vynálezci – netvoříme v pravém smyslu slova. Jenom budujeme. [...] Všechno, co víme o stvořitelském činu, nutně čerpáme z toho, co můžeme usuzovat o vztahu stvoření k svému stvořiteli“ (LEWIS 1997: 62).

etické a náboženské, ale estetické je dialekticky povyšováno a poměřováno s náboženskou skutečností, která zpětně ovlivňuje etický rozměr díla a posvěcuje estetické básníkově úsilí. Náboženský rozměr díla vyrůstá z hlubokého autorova zakotvení v protestantismu a v evangelickém bohosloví, z něž ho nejvýrazněji ovlivňuje teologie Karla Bartha.

Jaký je vztah mezi Pavlem Rejchrtem teologem (popřípadě věřícím člověkem s teologickým vzděláním) a básníkem? Je snad mezi nimi cézura, polarita nebo služebné postavení jednoho vůči druhému? Troufám si naproti těmto možnostem tvrdit, že umělecká osobnost Pavla Rejchrtova je „z jednoho kusu“ a že obě polohy nejde dost dobře rozdělovat. Básnická tvorba s teologickou prací v pravém slova smyslu u Rejchrtova mnohdy splývá, neboť s ní má společné zejména christologické cílení a to, že „[...] *vůbec není tvůrčí akt, nýbrž jen co možná nejvěrněji odpovídající chvála* [...] *Tvůrce a stvoření*“ (BARTH 1988: 186). Navíc je „*Slovem k takové analogii, reflexi a reprodukci, krátce k takové chvále svého Stvořitele nejen vyzvána, nýbrž i osvobozena, autorizována, zmocněna, uvedena v pohyb*“ (tamtéž). Karl Barth rovněž zmiňuje, že křesťanské svědectví vyrůstá z teologické zainteresovanosti, která vždy znovu a nově vychází z palčivého tázání po pravdě – tato silná reflexivnost a sebezpytnost je pro lyrický subjekt Rejchrtových básní zcela typická. Vrcholnou teologickou prací je služba, ministerium Verbi divini, vyhlásování (annuntiatio), v němž se samo Slovo chce zrcadlit a zaznívat, v praedicatio (kázání) – a můžeme s Vladimírem Novotným tvrdit, že Rejchrtova poezie je psána mnohdy „na způsob kázání“, že se práce lyrika a kazatele setkává v nedílné jednotě – Rejchrtovi jde vposledku o to, být Božímu Slovu co možná čistým zrcadlem a jeho nejjasnější ozvěnou; to ovšem znamená, že se svým lyrickým gestem touží poznat v zrcadle Boží tváře a že těžiště významového dění bude spočívat v aktu sebepoznání, který bude mnohdy ukazovat propastný rozdíl mezi čas-

tečným a hříšným subjektem a majestátem Božím. Jeden vnitřní konflikt Rejchrtovy tvorby, vyplývající z napětí mezi básnickým výrazem jako autoreferenčním projektem a prostředkem ke chvále Boží se objevil už na poli středověké (augustiniánské) literární teorie.²⁴

Poezie je ontologicky dialogickým uměním, je to řeč, jež slouží k obnově našeho vztahu ke skutečnosti. V této souvislosti je třeba respektovat buberovskou distinkci duch-ovní (život z Ducha) a duchov-í (orientace na duchovno) – obojí se diametrálně odlišuje, přestože je jedno bez druhého nemyslitelné; obdobný je vztah dvou sfér já–Ty a já–Ono. Život z Ducha vede k obnově života a skutečnosti, v jeho sféře se odehrává bezprostřední zakoušení, je to život vztahu s nezpředmětnitelným personálním Ty,²⁵ zatímco orientace na duchovnost je sférou zkušenosti, požitku, nabývání znalostí atp., nepotřebuje duchovní protějšek a může zůstat jen v imanenci svého transcendentálního subjektu či projikovat z tohoto subjektu to nejvyšší, to božské či věčné v sobě, objev podílu duše na čemsi nesmrtném – na spirituálních konstantách, jež jsou s duší sourodé (řecký pojem božského – srov. GILSON 1994). Bůh však je Duch, který zbohacuje lidského ducha svou přítomností jako Pán, svou milostí, setkává se jako bytost s bytostí. Pokud jde o to, být věrni křesťanskému prožitku vlastní existence, je nemyslitelné tuto existenci chápat mimo bytostný vztah k transcendentnímu protějšku, jež můžeme oslovnout – opět po buberovsku – Ty.²⁶ Tento dialogický půdorys, na němž se odkrývá existenciální dění, proměna subjektu (pokání, metanoia), vyznání psychických stavů,

²⁴ „Vědomé jazykové ztvárnění nesmí být autoreferenční. [...] Augustiniánský pohled na užívání jazyka, který je chválou Boha, vede k neřešitelnému konfliktu mezi jazykem jako krásnou formou (s její inherentní tendencí stát se samouúčelnou) a jazykem jakožto službou Bohu (stupněm k vyšším cílům)“ (NÜNNING 2006: 737).

²⁵ „Účelem vztahu je jeho vlastní podstata, tj. styk s ‚Ty‘. Neboť skrze styk s každým Ty se nás dotýká dech slova Ty, tj. dech věčného života“ (BUBER 2005: 93).

²⁶ Bez této reality setkání jsou všechny ostatní fenomény zbožnosti a spirituality jen čímsi nepůvodním, na co můžeme pohlížet prizmatem objektivovaného světa já–Ono, jedná se o spiritualitu bez Boha.

vlastního jednání a svědectví o světě, jeho kráse i oškli-
vosti, velkolepé vznešenosti i marnosti, moci i bezmoci,
je těžištěm spirituální poezie.

1.3 Specifika evangelického umění ve vztahu k dílu Pavla Rejchrt

Pokus o literární dějiny z evangelického pohledu nabízí
J. B. Čapek v knize *Záření ducha a slova*; tato práce po-
chází z roku 1947 a přináší několik cenných studií (pro
naše téma a pro pochopení jeho kontinuity) věnovaných
Janu Husovi (jako osobnosti, v níž vrcholí vliv jeho před-
chůdců Milíče z Kroměříže, Matěje z Janova a Tomáše
ze Štítného, osobnosti mnoha talentů, tvůrčích poloh
a inspirátora rozvoje češtiny se silným historickým
vlivem na své následovníky od Chelčického po Palac-
kého), Jiřímu Streycovi (autorovi přebásnění žalmů,
které se staly součástí bratrských zpěvníků), českým
exulantům, J. A. Komenskému, Aloisi Jiráskovi (usilu-
jícímu o restituci a rekontinuaci národního vědomí),
Janu Karafiátovi (pozoruhodné je Čapkovo porovnání
Karafiáta a Josefa Floriana, vedené v ekumenickém
duchu) a českým písmákům.²⁷ Metodologicky vychá-
zí Čapkova studie z pozitivismu, patrné jsou však
vlivy českého strukturalismu, také se zde projevuje vliv
Diltheyovy hermeneutiky; V předmluvě autor prozra-
zuje, že jeho cílem je „spojení [...] tvarového zkoumání
s průhledy a hodnocením ideografickým, psychologickým
a celostně osobnostním“ (ČAPEK 1947: 9). Samostatnou
kapitolou jsou monografie významných osobností čes-
kého protestantismu (Jana Husa, Petra Chelčického,
J. A. Komenského ad.), jejichž život je přibližován také

²⁷ Jedná se o studie s názvy „Duchem a ohněm“, „Jiří Streyc žalmista“, „Čeští exu-
lanti a domov“, „Komenského význam básnický a literárně zákonodárný“, „Jiří
Petrmann žalmista“, „Alois Jirásek, „Broučci jako dílo umělecké“ a „Písně našich
písmáků“.

románovou formou, jako je tomu v případě trilogie
Leontiny Mašínové o J. A. Komenském.²⁸

Máme k dispozici i práce drobnější, jako např. studii
Sixta Boloma-Cotariho se signifikantním názvem „Evan-
gelické umění mezi neexistencí a zapomněním“, v níž
autor mapuje tři návratná témata evangelického umění:
1. téma srdce, 2. lidskou prázdnotu, Boží plnost (své-
bytnost prostoru evangelické modlitebny), 3. promlou-
vající symboly (Slovo, strom života a pelikán). Autor zde
glosuje funkci a význam umění v evangelickém pro-
středí: „*Nenápadné místo, vyhrazené pro viditelnou krásu
v životech tolerančních evangelíků, současný divák bez
upozornění snadno přehlédne. Umění hraje v ‚divadle
světa‘ pro evangelíky poněkud jinou roli než pro křesťany
římskokatolické či pravoslavné. Chybí mu onen kultovní,
nebo chcete-li mystický rozměr, který pociťují (nebo poci-
tovali) věřící u pravoslavných ikon a katolických zobra-
zení světců. Naopak evangelická краса obvykle nekráčela
o samotě, ale souladně jako краса vzdělávající, краса na-
pomínající a краса potěšující*“ (BOLOM-COTARI 2012).
Ve většině případů však ona funkce vzdělávat, napomí-
nat a potěšovat byla funkcí primární. O vymezení vzta-
hu teologie a literatury v evangelickém duchovním pro-
středí se v esejisticko-umělecké podobě v současnosti
pokusil Petr Pazdera Payne v knize *Maskovaná milost*.²⁹
Kdybych měl shrnout hlavní myšlenku knihy, pak bych

²⁸ Mám na mysli její trilogii *Nesmrtelný poutník* o J. A. Komenském: *Mladá léta
Jana Ámose, Do labyrintu světa a Planoucí pochodeň* (Praha: Melantrich, 1969).

²⁹ Srov. PAYNE 2009. Obě klíčové myšlenky Paynova pojednání vycházejí z funkce
zpovědi, resp. z její absence v prostředí protestantské zbožnosti): 1. Každá spi-
sovatelova věta je pobytem na hraně, soudem a vydáváním počtu – postulována
je tu těsná spjatost estetického s etickým; 2. Umění je zde pojato jako zrcadlo,
v němž jsme s to zahlédnout svou vzdálenost od Boha, ba až bestialitu vlastního
zla (příklad Kahudova románu *Houština*) – jinými slovy literatura je svědec-
tívím (zde je zřetelně brána za úhelný kámen autentičnost v literatuře, věrnost
skutečnosti, kterou vnímáme jako nezprostředkovanost pojmy, sekundární re-
flexí – k reflexi dochází až zpětně při pohledu na celek díla-zpovědi; tak je umě-
lecký diskurs jedinečným, svébytným polem vyjádření nezávislým na ostatních
speciálních vědeckých diskurzech, které skutečnost prostředkují v závislosti na
pravidlech svého diskursu). Srov. také KOMBEBEC 2012b: 46–47.

zvolil autorovo pojetí literatury jako svědectví, zpovědi, v němž má literatura naprostou autonomii vůči teologii a náboženským obsahům jako svébytná umělecká oblast s velkým etickým rozměrem v evangelickém prostředí bez instituce zpovědi. Autorovo pojetí je nadkonfesní, věnuje se výkladu děl Franze Kafky, F. M. Dostojevského a Alberta Camuse, tedy autorů, kteří nejsou výslovně spjati s žádnou konfesí a obohacují praktickou zbožnost svébytnou spiritualitou a novými naléhavými otázkami; navíc přináší spíše esejistické postřehy, vlastní uměleckou ilustraci traktovaných témat než teoretický koncept.

Opravdu relevantní podněty pro zmapování souvislosti evangelického křesťanství a kulturní tvořivosti nacházíme u Martina C. Putny v jeho studii „Místo osobnosti z protestantského prostředí v české kultuře po roce 1918“. Putna zaměřuje svou pozornost na tři hlavní oblasti působnosti: teologii, historiografii a protestantskou literární historii (PUTNA 2008: 45–81). Poslední kapitola s názvem Protestantská literatura? je příznačně zakončena otazníkem. Je zde zmíněno několik málo autorů, kteří se zapsali do širšího kulturního povědomí:³⁰ Samuel Verner (1897–1976),³¹ Věra Vášová (1879–1963),³² Marie Rafajová (1896–1978)³³ a např. Vilém Závada, u něž však konfesní příslušnost nemá zvláštní význam pro vlastní tvorbu. Autor uvádí dva hlavní důvody „chudoby“ evangelické literatury: prvním je tradiční reformační skepse evangelických sborů vůči novému slovu,

³⁰ V literárněvědných příručkách bychom ovšem většinu těchto jmen hledali marně.

³¹ Pramenem k poznání osobnosti a díla básníka, hymnografa, esejisty, literárního kritika, překladatele, teologa a ekumenického křesťana Samuela Verneru, který publikoval pod básnickým pseudonymem Jozef Tkadlec, jsou především tyto práce: ŠTASTNÝ in KUBÍČEK, WIENDL 2005: 334–340 a ŠTĚPÁN, ŠTASTNÝ 1998.

³² Věra Vášová je mj. autorkou básnických sbírek *Cesta do ticha* (Brno: Polygrafie, 1931) a *Balady a meditace* (Praha: Vydavatelské oddělení KSML (YMCA), 1941).

³³ Marie Rafajová vydala např. sbírky *Zpod věčných očí* (Stará Turá: Večernica, 1935), *Avšak. Modlitby a meditace* (Praha: Kalich, 1939) nebo *Čekání* (Liptovský Sv. Mikuláš: Tranoscius, 1947).

zvláště pak slovu „vymyšlenému“, „jen“ básnickému, důraz na práci a studie teologické, historické, apologetické, výchovné jako obranu a výklad „starého slova“ a druhým je fakt, že v první republice nebyl důvod vytvářet kontrakulturu podobně jako u katolicismu vzhledem ke kalvinistickému přitakání modernímu světu (PUTNA 2008: 75). Putna informuje o teoretické diskusi o vztahu náboženství a literatury, která proběhla na stránkách *Křesťanské revue*, *Kalicha* a *Kostnických jisker* a do níž vstoupili jako hlavní protagonisté J. B. Čapek, J. L. Hromádka a Emanuel Rádl. Čapek uznal autonomii umění a volal po opuštění jednostranného intelektualismu a moralismu. Hromádka vyslovil pro naše další uvažování velmi významnou úvahu o dvojí teologii katolicismu a protestantismu vzhledem k senzitivě vůči vlastnímu životu a vztahu ke světu (přičemž ve svém vlastním uvažování byl ovlivněn především kalvinismem a jeho reinterpretací v díle Karla Bartha): „*Svět není protestantovi předmětem rozjímavého zření, měření a obdivu, nýbrž stálým předpokladem jeho pokání a radosti z odpuštění. Povaha, principy evangelického umění jsou docela odlišné od hieratického, liturgického umění katolického*“ (HROMÁDKA 1928–29: 25). O něco dále na stejném místě Hromádka uvádí: „*Je-li v základech reformace velká, mocná, otrásová idea, musí tu být předpoklady velkého umění.*“ Uvědomuje si však, že „[...] *postihnout povahu uměleckých forem evangelických je našemu člověku velmi těžko. Kdo se o to u nás pokusí?*“ Rádl pak do diskuse o povaze evangelické literatury vstupuje s morálně hodnotícími požadavky. Putnova studie končí shrnutím, že se v rámci evangelického uvažování o umění vydělily dva tábory, obdobně jako tomu bylo v katolicismu: první se zasazoval o autonomii umění a hledal spojitost teologie a estetiky, druhý tvořili moralisté podřizující umění požadavkům katechismu (PUTNA 2008: 77). O protestantském umění se tak uvažovalo spíše teoreticky, jen málo děl promluvalo do širšího kulturního kontextu jako díla protestantská;

ojedinělými výjimkami jsou Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* a Karafiátovi *Broučci*. Ještě je třeba promluvit o osobním výrazu religiózního prožitku; nejvýznamnější literární historik evangelické literatury J. B. Čapek uvádí, „že je tu málo pravé žhoucí poezie spirituální, která se přímo obrací k Bohu, která zápasí s Bohem, vzývá, ptá se... Jest jen několik autorů tohoto posvěcení; svědčilo by však o neznalosti celé doby, kdybychom to vytýkali jako vinu“ (ČAPEK 1933: 373).³⁴

Pro potřeby této práce se jeví vhodným takový postup, který odhalí myšlenkovou souvislost se směry protestantského myšlení, jež nacházejí v Rejchrtově lyrice největší ozvuk a jejichž podněty v ní bezprostředně modifikuje a dále rozvíjí. Prvním inspiračním zdrojem je odkaz české reformace reprezentovaný především působením Jednoty bratrské a jejími specifickými teologickými a praktickými důrazy, mezi něž patří „[...] důraz na spásitelnou víru a vědomí závislosti na Bohu, pacifismus, touha po náboženské jednotě, základní otevřenost pravdě, touha po duchovní čistotě, aktivní morální zásadovost a nadějně eschatologické vyhlídky“ (HÁBL 2011: 17–18). Nejvýraznější odrazy tohoto dědictví spatřuji v onom silném eschatologickém očekávání, touze po duchovní čistotě, z níž vyrůstá pojetí služby člověku, aby si uvědomil svůj stav před Bohem a jeho soudem, a dále v přesném rozlišování věcí pro spasení člověka podstatných (soteriologická perspektiva) a nepodstatných (kategorie substantialia, ministerialia et accidentalia).³⁵ Tyto tendence se odrážejí v silném morálním apelu

³⁴ Pozoruhodný je také způsob, jakým se protestantský tábor vymezoval proti pojmu baroka, za první republiky velmi frekventovanému; podle Čapka totiž barok nemůže být protestantský, neboť protestantská mentalita se zakládá na biblickém jazyce a na střídmosti vyjadřovacích i životních forem – a to vše je prý baroku přímo protikladné: „Chápu barok jako směr extremistický a voluntaristický, jako vrcholný, a přece nedořešený svár renesančního sensualismu a nové mystiky, jako výbušný přetlak, který však již tuhne a upadá do studené bezživotnosti a svou frenézii často jen hraje, nikoli žije – odtud barokní manýrismus a silný prvek teatrality“ (ČAPEK 1940: 45).

³⁵ Tato bratrská tendence nachází svůj výraz v *Unum necessarium* J. A. Komenského.

Rejchrtovy lyriky. Za přínosné považuji upozornit na souvislost s Komenského myšlenkovým a uměleckým dílem, s kterým se Rejchrt vyrovnává buď explicitně,³⁶ nebo prostřednictvím aluzivní variace jako v *Labyrintu země Sinear*. Ve spojitosti s Komenským upozorním na fáze vývoje jeho antropologie (ve významu specifického porozumění člověku a pojetí lidskosti) a korespondenci s antropologií lyriky Pavla Rejchrt. Jan Hábl (2011: 39 až 91) vymezuje pět stadií (či typů) Komenského antropologie: žasnoucí (*Theatrum universitatis rerum*), kritickou (*Labyrint světa*), rezignační (*Centrum securitatis*), edukační (*Didactica*) a emendační (*De rerum humanarum emendatione consultatio catholica*). V již zmíněných explicitních odkazech na Komenského život a dílo je zřejmé, že Rejchrt se kriticky distancuje od období žasnoucího (encyklopedického), edukačního a emendačního, ale plodně čerpá z období kritického a rezignačního. Kritické stadium se překrývá s obdobím vzniku děl jako *Labyrint světa a ráj srdce*, *Truchlivý*, *O sirobě*, *Hlubina bezpečnosti* nebo *Výhost světu*, která reflektují tragické životní zkušenosti a zaujímají kritický vztah k současnosti, z níž jako z místa marnosti a mizérie je hledáno východisko v Bohu – útočišti, nedobytném hradu, pokojíku srdce apod. Stadium rezignační je odvozeno z latinského *resignare* ve smyslu odevzdání se, oddání se, spolehnutí se, puštění se na hlubinu Boží milosti; jde o rezignaci na světskost tehdejší doby. Rezignace jako pozitivní kvalita je v přímé opozici k samo-svojnosti, která spočívá v lidském spolehnutí se na sebe sama, v odvratu od Božího řádu a učinění sebe sama středem a smyslem. Můžeme říci, že obě pojetí lidskosti tvoří podstatný základ významového dění Rejchrtových básnických sbírek a že kritická antropologie je jako setrvání v eschatologické otevřenosti a vědomí krize nutným předpokladem antropologie rezignační.

³⁶ Srov. básně „Comenius senex“ z *Před tváří Boží* a „Exulant v Amsterdamu 1669“ ze sbírky *Starými nepokoji*. Viz také próza „Comenius Senex“ a „Poutníkův pravnuk“ z *Pozdního syna království*, s. 127–138.

Ze specifických důrazů Kierkegaardových vyrůstá tzv. dialektická teologie jako směr protestantské teologie (Karl Barth, Emil Brunner, Friedrich Gogarten aj.) zdůrazňující proti liberálnímu pojetí 19. století naprostou přesažnost Božího zjevení (návrat k Lutherově teologii kříže a Kalvínově teologii Božího majestátu). Karl Barth ve svých pozdních přednáškách definuje *pochybnost* jako jedno z ohrožení teologické, tedy křesťanské existence (dalšími jsou *samota*, *protivenství* a *zkoušky*). Pochybnost má dvě základní podoby: ve své „sokratovské“ podobě je namáhavou, ale nutnou podmínkou teologického tázání (pozitivní varianta) a projevuje se také jako nejistota, nerozhodnost, kolísání a rozpaky ve vztahu k Božímu Dílu a Slovu. Tato vnitřní ohrožení překonává naděje, která se rodí uprostřed ohrožení, uprostřed krize, neboť si je vědoma, že „*lidské dílo a slovo nemůže obstát před božským, v poměru k němu může jen troskotat, obracet se v prach a popel*“ (BARTH 1988: 267). To je premisa Rejchrtovy lyriky. Otvírá se spolu s Abrahamem v „naději proti naději“ v nezaslouženou milost, že lidské dílo „*smí být prováděno v naději, že je Bůh vyhledá, uzdraví a zachrání*“ (tamtéž: 270). V Ježíši Kristu se stalo, „*že Adam, a nejprve především ten zbožný, učený a moudrý Adam – byl označen jako přešupník, odhalen ve své nahotě, odsouzen, zbičován, ukřižován, usmrčen*“ (tamtéž). Teologie podle Bartha vyrůstá ze svědectví Božího Slova, které v moci Ducha svatého stojí na svědcích víry a projevuje se v životě křesťanského sboru (církve), jenž je definován jako „*lid či společenství k víře povoláných a tak současně k druhotnému dosvědčování Slova ve světě probuzených lidí*“ (tamtéž: 199). Teologickou existenci pak konstituuje údiv vyplývající z události evangelií: „*Nový je on sám [Ježíš Kristus] jako už přišedší a znovu přicházející velké světlo naděje, které se ohlašuje drobnými záblesky [...]. V Kristu uskutečněné smíření s Bohem, naplnění a dokonání smlouvy mezi Bohem a člověkem, svobodná milost, s níž se Bůh ujímá svého zlého odpůrce Izraele a celého*

lidského pokolení buřičů a lenochů, odstranil hřích, který nás dělí od Boha [...] nové je jeho království, v něm přišlé, jím založené a jím působící – jeho vůle, která se v něm stala na nebi i na zemi: nová je všem lidem v životodárné moci svatého Ducha otevřená schůdná cesta dětí k jejich otci...“ (tamtéž: 217–218). Dalšími konstituenty teologické existence jsou z údivu vyrůstající *zasaženost*, individuální konfrontace se skutečnostmi Božího soudu a milosti, a konečně *závazek* jako svědectví o Božím jednání s člověkem, v němž vítězí evangelium nad zákonem, milost nad odsouzením a život nad smrtí. Podmínkou teologické existence je *víra*, která je statečným a střízlivým uchopením pevného a jistého zaslíbení (tamtéž: 239). Avšak víra u Rejchrtova se vymyká tradičnímu porozumění: „*Víra v Rejchrtových textech není bezpečně a takřka automaticky fungujícím útočištěm před světem, jak tomu bylo třeba v některých dílech barokní literatury. Zároveň tu ale nejde ani o druhou z možných krajností, transpozici ‚sestupujícího Boha‘ do záležitostí všednodennosti, o jeho promítnutí na existenční horizontálu. [...] Důraz přitom není položen na konečnou harmonii vykoupení, ale na předcházející úzkostné krize nedůvěry*“ (TUREČEK 2004: 17).

Co z takto nastíněného kontextu uvažování o protestantské literatuře je významné pro interpretaci Rejchrtova díla? Především určitá nedůvěra ve vlastní výraz, tendence k negativní teologii, silná přítomnost reflexe, vyznávání vlastních vin a nezasloužené milosti. Nutno dodat, že v Rejchrtovi nachází protestantská literatura výlučného a jedinečného básníka, který přináší vyznání osobní religiozity, podřizuje všechny tvárné prostředky a myšlenkové koncepty přísné pochybnosti, zda obstojí ve vztahu k nároku vyjadřovat pravdu lidské niternosti. Nicméně přes tato specifika svého uměleckého projektu zůstává tvůrcem a potvrzuje tak hluboké duchovní opodstatnění autonomie uměleckého díla. Tvůrce v pravém slova smyslu je jenom jeden, tato maxima je platná pro křesťanského umělce středověku

i postmoderní současnosti; avšak proč by nemohl být umělecký výkon svébytnou odpovědí životní víry? Proč bychom měli ono druhé přikázání Desatera³⁷ (katechetická formule zní „nevezmeš jména Božího nadarmo“ u katolíků a luteránů; u Židů a kalvinistů se ale jedná o přikázání třetí) vnímat jako pokyn k totálnímu výhostu umění ze sakrálního prostoru, ba i ze vztahu k Bohu? Nijak přece nepopírá autonomii uměleckého výtvaru, který je vzhledem ke svým charakteristikám (mezi něž patří artificialita, tedy ne-skutečnost, fiktivnost, přímá neužitečnost) možností lidského sebeuskutečňování, prostorem svobody, jímž člověk odpovídá na výzvy předmětné i nepředmětné. Smyslem druhého přikázání Dekalogu je patrně nezaměňovat žádnou člověkem stvořenou věc za Boha, či přeneseně virtuální skutečnost za pravou skutečnost; nicméně tato distinkce není nikterak porušena, když se umění stává prostorem sebeuskutečnění specificky lidských možností – nedochází tak k modloslužbě (záměně nepravé skutečnosti za pravou), naopak: umělecké dílo je rozpoznáno právě jako výtvar, a to je i možnost pro uvolnění jeho skutečné energie.

Chci upozornit na dvojlomnost a dvě umělecké metody, které plynou ze sémantického potenciálu textu apoštola Pavla (Ř 1,18–32), na nějž se odvolává mj. Augustin a Hugo od sv. Viktora, dvě velké autority středověké estetiky. Jednoduše řečeno, tento text nijak nepopírá, že země i nebesa jsou plny Boží slávy, avšak jedním dechem upozorňuje (a to dosti přísně), že to není Bůh a že tato vůkolní krása stvoření svádí k modloslužbě, tj. k vytvoření si vlastních bůžků, uspořádání vlastní stupnice hodnot (tkvící mimo Stvořitele, mimo Střed – modloslužba tedy může být zaměřena i na sebeadoraci)

³⁷ „Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí. Nebudeš se ničemu takovému klanět ani tomu sloužit. Já jsem Hospodin, tvůj Bůh, jsem Bůh žárlivě milující. Stíhám vinu otců na synech i do třetího a čtvrtého pokolení těch, kteří mě nenávidí, ale prokazují milosrdenství tisícům pokolení těch, kteří mě milují a má přikázání zachovávají. Nezneužiješ jména Hospodina, svého Boha. Hospodin nenechá bez trestu toho, kdo by jeho jména zneužíval“ (Ex 20,4–7).

a z toho plynoucí nepotřebnost Boha. Jde zároveň o dva přístupy, které ožijí jako do jisté míry nepravý spor o metodu katolického a evangelického umění. První jako „nejvyšší forma náboženství pro přirozeného člověka“ (HROMÁDKA 1931: 148) zdůrazňuje úlohu stvoření, smyslového vnímání a kulturních forem předávání víry v liturgii (ale i formami neliturgickými) jako možnou cestu poznání Boží velikosti, zdůvěrňuje každý kout světa lokálním mariánským kultem; druhá jako radikální intelektuální kritika zdůrazňuje duchovní skutečnosti víry, a dokonce dává světu výhost (jako Komenický v *Renuntiatio mundi*) – svět se stává nikoliv místem plným posvátnosti (katolicismus), ale prostorem, který potřebuje radikální nápravu a v němž je třeba vydržet před Boží tváří zkoušku víry.³⁸

Jako by protestantismus byl od počátku formou vyznání pro moderního člověka, jako by se tu rozevřely nůžky mezi definitivností a staticností brilantních středověkých koncepcí vztahu víry a rozumu (a ovšemže umění a víry a dalších oblastí lidské činnosti) a „moderním“ vědomím novověkého křesťana-protestanta. Vývoj protestantismu vede k stále větší individualizaci a štěpení do „sekt“ – takže vlastní vymezení pojmu *evangelická literatura* se stává problematickým, neboť mezi evangelickými církvemi vzniká pluralita důrazů.³⁹ Naproti tomu katolicismus vystihuje obraz katedrály a integrální

³⁸ Zdůrazňuji, že se zde pouze na nejobecnější úrovni pokouším ukázat na určitý aspekt a možný zdroj umělecké metody dvou křesťanských denominací. Jdeme-li blíže do konkrétních děl, studujeme-li konkrétní autory a kulturu obou denominací, pochopitelně se obraz ukazuje jako komplikovanější, plastičtější a méně „černobílý“.

³⁹ Na objev protestantismu jako charakteristického novověkého fenoménu upozorňuje ve své koncepci dějin Přemysl Pitter; riziko štěpení do sekt je demonstrováno mj. v *Cestě světla* J. A. Komenského, kterýžto myslitel na sobě nese všechnu hlubokou rozpornost muže stojícího na přelomu dvou radikálně se proměňujících paradigmat – středověkého a novověkého – a který se díky svému harmonizátorskému naturelu vrhá do smířování všech znesvářených stran (renesančního rozumu a středověké víry, katolíků a protestantů etc.), snaží se podržet to podstatné z víry a zároveň najít jazyk, jakým její podstatu tlumočit modernímu člověku: tradice už si musí hledat nová výrazová schémata; tento pohyb je patrný i v uvažování Rejchrtově.

humanismus⁴⁰ a více méně kontinuální tradice (která ovšem zahrnuje diskontinuitu jako svoji součást). Rejchrtův Bůh je Bohem od světa dramaticky odděleným: dává se zde prostřednictvím negativních určení či v paradoxu; rovina *aisthesis* na rozdíl od středověkého uvažování není rovinou prostředkující Boží přítomnost ve stvoření a v uměleckých dílech: ta je naopak neustále zpochybňována; ovšem Rejchrt nerezignuje na básnickou aktualizaci základních duchovních metafor, obrazů a symbolů světla a tmy a především skandálního znamení kříže, Krista bolestného a Krista nepřítomně přítomného, protože toužebně očekávaného v jeho druhém příchodu.⁴¹ Rejchrt chrání Boží transcendenci abstraktním lyrismem a dekonstrukcí básnického gesta, která je klíčovým principem otevírajícím porozumění estetickému projektu jeho lyriky.

⁴⁰ Francouzský filozof Jacques Maritain připomíná, že ideou dnešního světa nemůže být ani humanismus „člověkostředný“, ani humanismus „bohostředný“ vzhledem k pluralitě moderní společnosti, v níž věřící tvoří jen část společenských struktur. Maritainovou vizí je proto integrální humanismus, který účinně respektuje lidskou důstojnost a „je zaměřen k sociálně-časnému uskutečnění onoho evangelického očekávání lidskosti, která nemá existovat jen v řádu duchovním, ale má se zaměřit současně k ideálu bratrského společenství“. Společné struktury by mohly být ne posvátně křesťanské, ale světsky křesťanské – a tedy umožnit „soužití křesťanů i nekřesťanů v časné obci“ (MARITAIN 1947: 214).

⁴¹ Jako příklad protikladného uvažování o *aisthesis* a práci s ní v prostředkování spirituálního prožitku můžeme uvést Lewisovu koncepci. Vzkříšení těla souvisí u Lewise se vzkříšením smyslů – aisthetické má eschatologickou dimenzi. „To, po čem duše volá, je vzkříšení smyslů. Dokonce i v tomto životě by pro nás hmota nebyla ničím, kdyby nebyla zdrojem vjemů. Už teď máme občas určitou sílu křísit mrtvé vjemy z hrobu. Mám samozřejmě na mysli paměť. [...] Ale vzkříšením oslavené tělo – chápou to jako smyslový život, který vstane z mrtvých – bude uvnitř duše. [...] Tak povstane ve smyslových tělech všech vykoupěných celá Nová Země. Tatáž, a přece ne stejná jako tato“ (LEWIS 1997: 100–101). Zhodnocen tak může být obraz, pokud podporuje soustředění i prostý smyslový zážitek potěšení, jako paprsek odkazující na Boží slávu. Lewis chápe Boží imanenci v přírodě jako dynamické dění, zastává symbolicko-sakramentální pojetí přírody, přičemž vychází z novohegelianismu a romantismu – imaginace je Lewisovi hraniční zónou, která umožňuje syntézu mezi Přírodou a Duchem v člověku (HOŠEK 2004: 23–26).

INTERPRETACE REJCHRTOVY LYRIKY

„Jen velmi nerad to můj protagonista nazýval poezií (pro časté zneužívání toho termínu), ačkoli písni dozajista myslel určitý typ lyrického verše, ba přímo básnický postoj. Nevynalézal ovšem píseň zpívanou, nýbrž verbální. Nevypomáhal si kytarou. Ve slovu, v čisté jeho energii, se mu píseň otvírala coby společný prakořen významu i zvuku, symbolu i hudby, sdělení i rytmu, pohnutí i tvaru. Tak jako se občas objevily zpívané nebo hrané hudební písně beze slov, tak jistě existovaly i recitované nebo čtené lyrické písně bez zpěvu. A tohle bylo písni svěřeno: Zprůzračnit kalnou hlubinu, vzklenout ležící tíhu. Obepnout meze zrodu i smrti. Vykoupit zakletou labyrintickou záhadu v příbytek osvobozené vysoké krásy. Na tom onomu umělci záleželo všechno. Ale jednu obyčejnou a starou otázku nebylo snadno zaplašit: zda totiž v krátkém životě člověka je dosti času a síly k tak dlouhému úkolu.“

(REJCHRT 2015a: 7–8)

2.1 Hlavní principy Rejchrtovy lyriky

Lyrický princip je (na vyšší rovině zobecnění) základním organizačním principem, je nositelem dominantní estetické kategorie, výrazně se podílí na modelaci dění smyslu, má vliv na tematickou a významovou výstavbu, volbu motivů a symbolů, na obraznost či neobraznost, veršovou a strofickou výstavbu, stylizaci lyrického subjektu a podobu výsledného žánru, resp. žánrové varianty. Lyrický princip (nebo modus) chápeme jako způsob, jímž je organizována výstavba básně na rovině