

Konkrétní chiaroscuro

Reflexe díla Rembrandta van Rijn v české literatuře

— Clarice Cloutier —

Rembrandt (1606–1669) tvrdil, že „malování je dar od Boha a spojení s ním“ (Némo 1975: 4). Bylo pro něj spojeno se zvláštním způsobem práce se světlem, jak je vidět na jeho portrétech a na ostatních malbách, pro něž je typické užití tzv. šerosvitu. Jestliže z jeho maleb září světlo, jež vyjadřuje duchovní svět, je možno přijmout představu, že tímto vskutku zázračným světelným efektem v malbě dochází jako by ke spojení s Bohem. V Rembrandtově umění se naplnila slova bible o tom, že Bůh je světlo (*Jan* 1,9).

Tyto tři prvky, malování, světlo a Bůh, inspirovaly Jaroslava Vrchlického k jeho básni „Rembrandt“ ze sbírky *Napadlo rosy* (1896), jedna z prvních zmínek o tomto umělci v české literatuře:

Tu stín, tam světlo! – Ba, v tom všechno jest,
hloub dějin, žití změna, člověk sám,
ať Kristus, jenž zří v pásмо lidských cest,
ať lotr, jenž se šklebí jejích tmám!

Ať oko ženy plné zářných hvězd,
ať peněžník, jenž praví: Počítám!

Jen stín a světlo! – Z těchto laur si splést,
jest vniknout na dno všechněm záhadám!
(Vrchlický 1953: 18)

Použitím kontrastu světla a stínu v paralelních konstrukcích verše („Tu stín, tam světlo!“ a „Jen stín a světlo!“) Vrchlický tuto krátkou báseň efektně rámuje. Čtyři postavy básně (Kristus, lotr, žena, penězník) jako symboly nebe a země jsou rovněž spojeny se slovy „světlo“ a „stín“. Takové kontrastování vysokého a nízkého je pro českou literaturu dosti příznačné. Je naznačena cesta k pochopení rozdílných symbolů lidství, které ztělesňují jak bytosti pozemské, tak nebeské (Kristus), a to pomocí světla a stínu. Postava Krista je spojená jak se zemí (sestoupením), tak s nebem (nanebevstoupením).

Toto vzájemné působení vznešeného a nízkého připomíná Rembrandtův svět; na jeho obrazech najdeme témata profánní i vznešená, počínaje scénami z jatek, například *Vyvržený vůl* (1655) [1], přes portréty, autoportréty a akty až po biblické motivy, včetně *Nanebevstoupení Krista* (1636) [2]. Na obou uvedených malbách je světlo hlavním vyjadřovacím postupem. Ve skutečnosti je jenom malá část těchto maleb osvětlená a v důsledku toho například na prvním zmíněném plátně pozorovatel vnímá ženu, která uklízí krev a má hlavu skloněnou podobně jako visící tělo poraženého zvířete. Na druhém plátně je naopak vnímání diváka taženo světlem nahoru na Krista souběžně s pohledy apoštolů a doprovázejících andělů. Kulminace cesty světla je na těchto obrazech opačná. Na poraženém zvířeti je pozornost diváka směřována od nejjasnějšího místa směrem dolů k hlavě dobytčete, kdežto na obrazu s náboženskou tematikou se má soustředit na oduševnělou tvář Krista vzhlížejícího do nejvyššího a nejjasnějšího místa pomyslného nebe.

Vrchlického básně čtenářům připomíná, že tajemství nespočívá jen v meditacích o posvátném, ale též v rozvažování o temných propastech lidské mysli a rovněž o jednotlivém člověku jakožto osobě a o následném svazku mezi člověkem a Bohem, který je umožněn prostřednictvím Krista. Tyto úvahy napovídají to, co Čapek později vyjádřil ve svých *Obrazcích z Holandska* (1932): „Z teplé tmy jeho [Rembrandtových] obrazů září [...] Syn Člověka a tvář člověka [...]“ (Čapek 1970: 68).

Čapkův rozsáhlý komentář k Rembrandtovi vskutku přiblížil mnohé z motivů, k nimž odkazoval Vrchlický, včetně temnoty, meditace nad smyslem, ba i principem realismu: „Hledání tmy, hledání Orientu. Člověk divně utkaný z hloubání, senzualismu, patetičnosti a strašného



[1] Rembrandt van Rijn: *Vyvržený vůl*,
1655, Paříž: Louvre
(Bredius 1971: 366)



[2] Rembrandt van Rijn:
Nanebevstoupení Krista, 1636,
Mnichov: Staatsgemäldesammlung
(Bredius 1971: 471)



[3] Rembrandt van Rijn:
Návrat ztraceného syna, kol. 1669,
 St. Peterburg: Ermitáž
 (Bredius 1971: 503)

realismu“ (ibid.: 68). U Rembrandta tato rozmanitost realismu nabrala různé formy, nejen scény se zvířaty na porážce, v nichž je často do popředí stavěno tělo jako takové a lidé jsou zachycováni ve své zranitelnosti. Vedle toho najdeme v jeho díle scény s životními situacemi, v nichž je upřednostňován smutek a pokora, například v *Návratu ztraceného syna* (kol. 1669) [3], kde je synova tvář zakryta stínem, vyjadřujícím jeho minulé činy, zatímco otcova zjasněná tvář plná slitování se k synovi obrací, aniž by jej soudila. Starcovy ruce, rovněž osvětlené, spočívají na synových zádech s gestem soucitného přivítání. Světlo v malbě směřuje dolů, aby odhalilo synovu bosou pravou patu: zcela sedřená podrážka jeho střevice tak odkazuje na dlouhý čas, který strávil v odloučení od své rodiny. Tento světelný trojúhelník dotváří postava zaujatého diváka vpravo. Je očividné, že na rozdíl od této postavy tváře obou dalších mužů skrytých ve stínu vyjadřují dvojznačnost, jíž jsou samy zdrojem.

Právě k tomuto trvalému smyslu pro hmatatelnou realitu, jíž jsou Rembrandtova díla svědectvím, se poeticky přihlásil Vítězslav Nezval ve svých poznámkách ke kultuře: „Mým kritériem je konkrétnost. Mám

ji rád ve všech druzích umění. Když chodím po světových galeriích, nejvíce času prostojím před Rembrandtem; ne proto, že je slavný, ale proto, že je tak konkrétní a že má tolik hmoty v sobě“ (Nezval 1956: 36). Tato hmotná podstata není dána jen realističností postav, vzniknuvší prostřednictvím barev a malířské techniky, ale také tím, jakou pozornost věnuje umělec každému detailu, jaká volí témata a s jakou hloubkou se mu daří prodchnout své postavy důstojností a empatií. Tento vizionářský realismus byl charakteristickým rysem, který zdůraznil i Vladimír Holan v literárním obraze jeho díla z roku 1964, nazvaném „Rembrandt“:

Rembrandt to cítil... A on věděl,
že prasklá zeď, rozpukaný hrozen, žena-žena,
které zde nejsou propastí,
nemohou býti znamením.

Rembrandt to věděl... A on cítil,
co rozhodlo, že nejprostší pokrm,
podávaný na nejdražší míse,
opakuje se v sousedství s ideálem
na třípytech umrlčí mouchy.

Rembrandt to cítil... A on věděl,
že duše jsou mezi sebou a sebou,
že si tedy možná neuniknou,
ale že génus je ustavičná přítomnost...
(Holan 1964: 100)

První dvě strofy básně pojednávají o předmětech spojených s naším pozemským bytím v jeho nepřikrášlené věrohodnosti: zeď je prasklá, její celistvost je porušena, kuličky hroznu jsou rozpukané a repetitivní slova je v pochybnost brána i ženina identita. Jelikož v první strofě je zachycen jen povrch skutečnosti, přichází básník ve druhé strofě s obrazem zátiší; přirozený „nejprostší pokrm“ tu kontrastuje s „nejdražší mísou“ vyrobenou člověkem a obojí pak navíc s mouchou: pokrm i mísa přetrvaly déle než člověk. Nicméně ve třetí strofě jsou hmotné záležitosti opuštěny a přenechávají prostor vítězství duše a umělcova génia – to jsou totiž hodnoty, které obstojí věčně.

Holanova vize Rembrandtovy práce, vize, jež má tvar malířského zátiší, je ovšem čistou fabulací, neboť Rembrandt se žánru zátiší téměř

vůbec nevěnoval, neuvažujeme-li o obrazu visícího volského trupu právě jako o zátiší. Vždyť to právě *básník* maluje své nature-morte pro výtvarného umělce, zátiší, jež zachycuje všednodenní scénu s motivy radosti a smrti, připomínajícími prchavost všeho pozemského a trvalost věčnosti. Tato dualistická interpretace se zračí ve struktuře básně, totiž střídáním sloves „cítit“ a „vědět“ v prvních verších každé strofy. Důraz na rozmanitá jednotlivá slova, např. „zed“, „mísa“ či „moucha“, poukazuje na místa v obrazu, na která, pokud by se mělo vskutku jednat o realitu, by Rembrandt upozornil užitím zhuštěného chiaroscuro. Duše a génius by tudíž byly v kontrastu s těmito objekty, jak se právě děje ve třetí strofě, kde je tento kontrast *separátní*. Ani jeden z těchto éterických pojmů jako takových nelze zachytit štětcem, nicméně Holan dovoluje umělce-vu interaktivnímu světlu vstoupit na scénu jako představitel věčnosti.

Rembrandtův obraz *Klanění tří králů* (1632) [4] je příkladem právě tohoto úsilí: umělec zaměřil světlo na Mariinu skloněnou hlavu; světlo také poutá divákovu pozornost na bílé vlasy klečícího krále a na obětinu ležící na zemi. Toto vše se zračí na hlavě Ježíškově. Do pozice umocněné osvětlením umísťuje Rembrandt též slámu ve stáji, čímž je zdůrazněna skromnost tohoto rodiště a věčný dosah skutečnosti, že se zde narodil Vykupitel. Takováto paralelita posvátného a každodenního světa zabezpečila Rembrandtovi místo v tradici české literatury, pro niž je velmi příznačná artikulace stejného pouta – v našem příkladu ve své konkrétní modifikaci, totiž ve splynutí věčného a pozemského.

V české literatuře 19. a 20. století se přesvědčivá síla Rembrandtova umění prosazovala v mnoha aspektech jeho díla, které umožnily řadu básnických interpretací, meditativních úvah a výrazů pocitu důvěrného obeznámení s Mistrem. Všechny tyto aspekty jsou zřetelně zastoupeny v básni „Mistr šerosvitu“ Zdeňka Řezníčka z roku 1984, uzavřené přímým, vokativním oslovením umělce:

Do žlutého obdélníku vrženého oknem
vešla dívka, vešla KRÁSA.

Užasle strnul

a umínil si, že ráno na ni počká.

Nikdy už ji neviděl.

Vyšla sice z toho domu dívka stejné postavy

i účes měla stejný,

však s tváří nijak zvláštní.

I vzpomněl si, jak kdysi s jinou dívkou

na nádraží málo osvětleném počal rozhovor.



[4] Rembrandt van Rijn:
Klanění tří králů, 1632,
 St. Peterburg: Ermitáž
 (Bredius 1971: 455)

Jak zářily jim oči...
 Že bylo chladno,
 zašli do nádražní restaurace na kávu.
 Tam pohlíželi si do tváří s červenými pupínky –
 a netajili zklamání,
 milosrdný Rembrandte van Rijn.
 (Řezníček 1987: 305)

Operuje se tu s přenesením čtenářovy pozornosti ze subjektivní krásy prvně zmíněné dívky na naznačenou absenci půvabu či nevyzrálost, již na konci básně symbolizují „červené pupínky“ na tváři lyrického hrdiny i jeho společnice. Prvek *chiaroscuro*, jak naznačuje titul básně, nabírá na dynamice v pohybu od „žlutého obdélníku“ světla, jež synekdochicky vrhá okno do „nádraží málo osvětleného“ a posléze i do očí rozmlouvající dvojice. Míra, s níž „zářily jim oči“, kontrastuje s nedostatečným osvětlením nádraží a bezděčně evokuje zář vrženou oknem z prvního verše básně.

Barva je jedním z ústředních motivů českých umělců a také celku české literatury: v daném textu je to žlut, kapitulující před svou



[5] Rembrandt van Rijn: *Židovská nevěsta*, 1665, Amsterdam: Rijksmuseum (Bredius 1971: 330)

kolegyní – žhavou červení. Toto rozvržení vede posléze čtenáře k samotnému koloristovi: v posledním verši textu se ozývá echo titulu básně. Skutečnost, že jméno mistra chiaroscuro je zmíněno až v samém závěru tohoto jednostranového textu, je dána moderní scénérií básně, která je kompletně představena, ještě než zazní umělcovo jméno, jež má evokovat jeho klasickou nadčasovost.

Bez ohledu na časové umístění odkazuje tento Řezníčkův text zřejmě k malbám typu Rembrandtovy *Židovské nevěsty* (1665) [5]. Postava nevěsty je na tomto plátně obdařena zářivými očima a její mládí je zdůrazněno růžovostí jejích tváří. Dvojice postav je umístěna na téměř nerozeznatelném tmném pozadí a světlo je na ně soustředěno s intimitou vyjadřující požehnání jejich svazku. V kontrastu s tím, jak Rembrandtovo plátno ovládá klid a krása, se Řezníčkova dvojice nachází v situaci, kdy půvab je nahrazen moderním zklamáním; jde o typicky český nábožensko-pohádkový trojstupňový princip, podle něhož použité kouzlo vede toliko k rozčarování. Předznamenání umělce jménem „milosrdný“ se tak obloukem vrací k titulu básně: milosrdný princip chiaroscuro umožní vidět dívku v ostrém nasvětlení

žlutým obdélníkem světla jako krásnou, detaily reality zanikají a objeví se teprve v jiném osvětlení restaurace.

Brzy poté, co v roce 1932 Karel Čapek shromáždil své úvahy o Holandsku, vyšel i holandský překlad této knihy s titulem *Over Holland* (1933), což dosvědčovalo, že tento český autor požíval značné úcty i v zemi, o níž psal. Čapkovy citlivé úvahy o tom, co to je „holandské světlo“ a jaké má účinky, zejména na „dívčí pleť“, jsou pěknou paralelou k „růžovým tvářím“ v Řezníčkově básni i na plátně s „Židovskou nevěstou“:

Holandské světlo

Holandské světlo vám nemohu dobře nakreslit; ono je tak čisté a průhledné, že vidíte každý obrys a detail až na kraj světa – proto oni ti staří malíři tak jasně a skoro až s lupou propracovávali své obrázky do nejmenších podrobností; to dělá ten zdejší rosný vzduch. A krom toho holandské světlo dává barvám takovou zvláštní čistotu; jsou nesmírně jasné, ale nejsou žhavé ani křiklavé; jsou jako čerstvý květ pod krůpějí rosy. Jsou čisté a chladné. Abys teda věděl, světlo má veliký vliv na umění a květiny a mimoto na dívčí pleť. (Čapek 1970: 49)

Ačkoli tyto Čapkovy komentáře se konkrétně Rembrandta netýkají, nacházejí se těsně před kapitolou o „starých mistrech“, která vede k úvahám o světle, jeho souhře a textuře, tj. o tom, co má pro celek holandského malířství klíčový význam. Holandští umělci měli schopnost postihnout konkrétní detaily a vyznačovali se též precizností, s jakou je dokázali realisticky vystihnout; tuto jejich dovednost bystře vystihl Vítězslav Nezval, když hovořil o tom, jak se v jejich dílech hmota klene až do jiné říše. Jelikož Rembrandt dovoluje tomuto pozemskému světu, aby se povznese, a to jak v rámci vnitřní komunikace uměleckého díla, tak ve smyslu dialogu s divákem, je Nezvalovi umělcem, jenž je „[...] lehký, protože dovede tu hmotu vzklenout a jediné hmota, kterou umělec suverénně vzklene, potom vzlétá a je lehoučká, má křídélka“ (Nezval 1956: 36). A právě tento dualistický kontrapunkt, umístěný jak *uvnitř* malířského díla, tak i *mimo* ně, je příčinou onoho vzestupu, onoho vzlétnutí, o němž Nezval hovoří.

Takovýto dialogický přístup v umění však nevzniká jen tím, že hmotě je vstřípena lehkost, ale také ozářením této hmoty. Tím, že se Rembrandt často zřiká použití zářícího zdroje světla, jež divák může bezprostředně vnímat (zapálená svíčka či slunce), vytváří si možnost zažehnout stěžejní body svých maleb nepřímým světlem, čímž automaticky dochází k dialogu mezi světem uměleckého díla a světem mimo ně – v němž



[6] Rembrandt van Rijn: *Meditující filozof*, 1632, Paříž: Louvre (Bredius 1971: 343)

je zdroj světla vlastně umístěn. Rembrandtovo plátno *Meditující filozof* (1632) [6] je kvintesencí tohoto přístupu, když sluneční světlo dopadající do místnosti nejenže je filtrováno okenními skly, ale zřejmě i samotnými filozofovými úvahami: dopadá až na schodiště na pravé straně obrazu. Navíc tyto schody mohou symbolizovat duchovní pouť, po níž se stařec ubírá, když rozvažuje nad tím, co právě přečetl. Přejít ze tmy do světla, naznačený technikou *chiaroscuro*, je metaforou přechodu z nedostatečné vědomosti do osvětlené moudrosti – přenesený plamen v pravé části i zář utkvívající na knize podporují tuto interpretaci.

Rembrandtův sedící filozof také provází závěrečné poznámky této studie ve smyslu Čapkových úvah: Čapek porozuměl holandskému umění, jak jej reprezentují jeho největší géniové – ne jako Tizian, který tvořil vestoje, ne jako Michelangelo, který ležel, ale jak malovali holandské umělci, tj. vsedě, což umožnilo zcela zvláštní perspektivu:

Protože seděl, dal si s obrázkem práci, vyplával s rozkoší podrobnosti, díval se na věci zblízka, důvěrně a bez odstupu... Svět, ve kterém se sedí, je klidný,

povídavý a pomalý; je intimní, neslavnostní, sousedský a trochu klepavý; všimá si věcí nejbližších, čímž je vlastně objevuje; pozoruje zblízka a zálibně. Přinutíte exaltovaného člověka, aby si sedl; okamžitě ztratí patos a taková ta velká gesta. Nikdo nemůže kázat vsedě; může jen povídat. Až teprve Rembrandt, muž strašný a tragický, stojí před námi, zahalen řasným a černým pláštěm. (Čapek 1970: 64)

Českým autorům, nepokoušejícím se ani kázat ani neusilujícím o to, vytvořit díla grandiózních dimenzí, souzní tento aspekt holandské malířské tradice s jejich vlastní tradicí. Označíme-li tedy některé holandské malíře za „malé mistry“ na základě jejich snahy včlenit drobné objekty každodenního života do malířských děl, pak nacházíme paralelu v české literární tradici, v níž je vyzdvihován detail z každodenního kontextu a přenášen do sfér, kde nabývá nové, osobité hodnoty. V této studii byly pro příklad zmíněny takové detaily, jakými jsou například kuličky hroznů v Holanově textu či červené pupínky v textu Řezníčková. Jejich hodnota je dostatečná k tomu, aby oprávnila zmínku o nich vedle zmínek o duši, o koncepci krásy a v obou případech též zmínku o Rembrandtovi van Rijn.

Podnět k Čapkovým závěrečným úvahám o Rembrandtovi jakožto holandském malíři, jenž vlastně *stojí* před námi diváky, a ne sedí, mohl vzejít z různých malířových autoportrétů, kde většinou vypadá jako stojící. To však neznamená, že naše charakteristika díla starých holandských mistrů jakožto ztělesnění všeho toho, co je do života vnášeno prostřednictvím „sedící postavy“, se netýká také Rembrandta. Jeho péče o detaily, jeho uměření, neuspěchané, mimořádně citlivé zachycení míst a postav, vždy ozářených světlem, ale vlastně i světlem zahalených, mu umožnilo dosáhnout právě oněch realistických vizí, o něž i čeští autoři již dlouho usilují a které čeští čtenáři ve své literatuře postupem doby nacházejí.

Prameny

ČAPEK, Karel

1933 *Over Holland*, přel. Eva Raedt-De Canter (Amsterdam: Van Holkema en Warendorf) [1932]

1970 *Obrázky z Holandska*, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel) [1932]

HOLAN, Vladimír

1964 *Na postupu. Verše z let 1943–1948* (Praha: Československý spisovatel)

NEZVAL, Vítězslav

1956 *O některých problémech současné poesie* (Praha: [Svaz československých spisovatelů])

ŘEZNÍČEK, Zdeněk

1987 „Mistr šerosvitu“, in: *Jak lomikámen v dešti: 13 brněnských básníků* (Brno: Blok), s. 305

VRCHLICKÝ, Jaroslav

1953 „Rembrandt“, in idem: *Básně 1–2*, ed. Jaroslav Seifert (Praha: Československý spisovatel) [1896]

Literatura

BREDIUS, Abraham

1971 *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings*, revised by Horst Gerson (London: Phaidon) [1935]

GENOCCHIO, Benjamin

2006 „ART REVIEW; A Pure Acidity in Rembrandt’s Realism“, *New York Times*, 30. 4., <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D03E5D6103FF933A-05757CoA9609C8B63&sec=&spon=&pagewanted=1> [přístup 31. 10. 2010]

MCENTYRE, Marilyn Chandler

2003 *Drawn to the Light. Poems on Rembrandt’s Religious Paintings* (Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company)

NÉMO, Paul

1975 *Rembrandt Drawings*, přel. David Macrae (Miller Graphics)

WETERING, Ernst van de

2000 *Rembrandt. The Painter at Work* (Berkeley: University of California Press) [1997]

Concrete chiaroscuro. Reflections on Rembrandt’s work in Czech literature

Throughout the 19th and 20th centuries, Rembrandt van Rijn’s influence on Czech literature took various forms, from Karel Čapek’s discerning commentary in his *Obrázky z Holandska* (Letters from Holland, 1932) to Vladimír Holan’s still-life

verbal portrait of the artist. For the Czechs, Rembrandt's persuasive power lay in two aspects of his work – the first being the interwoven texture of dark and light, this chiaroscuro which has long fascinated the world at large. Rembrandt's second lure for them, however, was a stable sense of concreteness as offered by both the subject matter and his play on light. Vítězslav Nezval expounds upon this: "When I walk through the world's art galleries, I spend the most time in front of Rembrandt. Not because he is famous, but because he is so concrete and has so much substance within his work." This tangible intersection point of radiance links both the sacred sphere and the everyday world, just as Czech authors have written the sacred and the profane into their literary tradition. Within the study, examples will be taken from the above-mentioned writers, as well as from Jaroslav Vrchlický and Zdeněk Řezníček.

Keywords

Czech literature, chiaroscuro, light, thematization of final arts, Rembrandt van Rijn