

TAH ŠTĚTCE U VAN GOGHA. SÉMIOTIKA, FUNKCE, SYNTAX*

JAN ZACHARIÁŠ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
E-mail: zacharias2@seznam.cz**ABSTRACT****Van Gogh's brushstroke. Semiotics, function, syntax**

This text focuses on the role of the brushstroke in Vincent van Gogh's work. Van Gogh's brushstroke technique draws on the tradition of European painting, spanning from Titian to Delacroix and the Impressionists, a tradition in which brushstroke played an important role. Van Gogh, however, was the first to make it an autonomous element in his paintings. European Post-Renaissance painting features tendencies which favored either colors or lines, with the contradiction between these two trends being essential for defining different principles in painting, and naturally in the brushstroke as well. Van Gogh's prominent brushstroke represents a deliberate synthesis of the line and the color, thus bringing the line-color controversy to an end. Van Gogh's brushstroke, however, also has its semiotic meaning. Constituting an artistic formula, an individual stroke can represent different objects, which makes it not only a medium, but also a sign. Van Gogh arranges brushstrokes to create an open system, which is capable of the unique rendition of the notion of time, or a moment in time through a semiotic syntax of strokes. This text presents an analysis of van Gogh's individual works of art as well as his texts.

Keywords: Vincent van Gogh; brushstroke; paragone; semiotics; visual time

Úvod**Tah štětce jako sémiotický fakt**

V následující studii se pokusím provést analýzu van Goghovy práce se štětcem. Nepůjde o to rozebírat van Goghův malířský rukopis z formálně znaleckého nebo stylového hlediska, nýbrž o pokus dobrat se základní jednotky obrazu, která ještě nese relevantní smysl. Tato základní jednotka může být předběžně uvažována jako to, co *ještě* něco označuje, je tedy *znakem*. Obráceným procesem, tj. od základní jednotky k vyšším sémiotickým strukturám,¹ se pokusíme proniknout do významové struktury tahů štětce v tkáni

* Text vznikl v rámci ikonografického semináře prof. Lubomíra Konečného. Napsat ho mi přišlo na mysl, když jsem během svého studijního pobytu v Petrohradě opakovaně procházel sbírky Ermitáže a postupně si uvědomoval důležitost tahu štětce ve van Goghově výtvarném projevu. Nemaje jiných pomůcek nežli vlastní oči, tužky, papíru a fotoaparátu, pokusil jsem se prohlížet van Goghova díla v různých fázích dne (což Ermitáž umožňuje) i za umělého osvětlení. Teze vyslovené v tomto textu tedy respektují „práci oka“ a můžou být chápány jako pokus proniknout k dílu za podobných podmínek, který měl sám jeho autor, to jest bez pomoci rentgenu nebo vysoce kvalitních fotografických přístrojů, které dnes umožňují vidět stopu jednotlivého vlasu štětce.

¹ Sémiotika skýtá uměleckohistorické práci jednu zásadní výhodu – ruší dichotomii mezi „obsahem“ a „formou“, protože obojí je v sémiotickém výkladu uvažováno jako znak nebo jeho konstrukční

obrazu, tj. toho, jakým způsobem klade umělec tahy štětce vedle sebe, proč volí jistou strukturu těchto tahů, co tím sleduje a jaké možnosti dává tato struktura pro vyjádření van Goghových tvůrčích záměrů. Tah štětce bude sledován ne jako vnější technicistní prvek obrazu, ale jako integrální, dokonce základní součást každého van Goghova díla, kde se podílí na jeho teleologii. Tématu byla věnována pouze jedna systematická práce – disertace známého vangoghovského badatele Matthiase Arnolda *Duktus und Bildform bei Vincent van Gogh*,² která sice obsahuje důležité poznatky, ale ke které budu přihlížet pouze v dílčích analýzách, neboť záměr práce je jiný než Arnoldův, poněvadž se pokusím interpretovat tah štětce důsledně jako *konstituenta znakové povahy*, tedy jako znak tvořící část „superznaku“ uměleckého díla.

Sémiotická analýza tahu štětce může na první pohled vypadat jako nonsens, ale věc se jeví jinak, uvážíme-li následující slova Jana Mukařovského, „*sémantický rozbor pak týká se všech složek díla ‚obsahových‘ i ‚formálních‘*“.³ Sémiotická analýza tahu štětce je tedy důležitou součástí obecného sémiotického rozboru každého van Goghova díla, kde hraje tah štětce nějakou úlohu. Každý tah štětce ve van Goghových dílech něco znamená, dynamicky osciluje mezi funkcí estetického znaku, autonomního znaku a vlastní smyslovou kvalitou. Tah můžeme snadno rozpoznat jako samostatný prvek, můžeme jej číst jako sebe sama, a tím pádem určit jeho úlohu v syntaxi obrazu. To není málo, protože vkládá-li se tah štětce do vizuálního pole obrazu právě jako tah štětce a nerozpouští-li se ve znázorňovaném předmětu,⁴ stává se aktivním formulujícím elementem zobrazení. Tahu je ponechána jeho výrazová síla, často se podílí na konstituci předmětu, který okružuje silnou linií, někdy je, v rámci sémiotického systému zobrazení, předmětem samým (kupř. stéblem trávy, listem, mrakem, poryvem větru, vlasem, atd.), a vždy je nejtělesnější stopou samotného umělce. Tah štětce můžeme číst alespoň trojím způsobem: jako tah o sobě – autonomní smyslovou kvalitu, jako znak věci (tah participuje na věci nebo ji konstituuje) a výraz osobnosti tvůrce či otisk jeho tělesnosti. Tím, že se nám tah štětce dává tak, že jej lze číst jako tah štětce, můžeme mimo jiné stanovit van Goghovo místo v tradici děleného rukopisu.⁵

V sémantické syntaxi van Goghových obrazů má tah štětce své místo. Vyjdeme-li z tezí naznačených Pražskou strukturalistickou⁶ a Tartuskou (či Tartusko-moskevskou) školou,

elementy. Tj. forma je významotvorná a obsah je vždy zformován. „*Obsah a forma se jeví pouze jako dva různé aspekty jednoho a téhož sémiotického systému díla.*“ Chvatík 2001, 132.

² Arnold 1973.

³ Mukařovský 1966, 108. Mukařovský také poznamenává, že sémantický rozbor by měl přihlížet nejen k silám, které jednotlivé prvky díla spojují do celkového smyslu, ale i k těm, které směřují k porušení jednoty smyslu díla. Co se týče zde zmiňovaných van Goghových děl, domnívám se, že výrazně převažují ty síly, které jednotlivé elementy spojují.

⁴ Upozorňuji, že se snažím pracovat na poli vyznačeném fenomenologickým chápáním obrazové plochy, jak se nám jeví „*nejdříve a ponejvíce*“ (Heidegger), tj. bez toho, abychom zasahovali do tohoto pole proti běžně žité zkušenosti. Např. prostřednictvím techniky – obrazovou plochu bychom mohli prohlížet třeba pomocí mikroskopu, až by se i naprosto záměrně hladká nebo monochromní místa změnili v houšť barevných skvrn. Budu vycházet z toho, že barevná skvrna je nejmenší jednotka, na kterou lze van Goghova díla redukovat.

⁵ Vojtěch Volavka ve své, i ve světovém kontextu jedinečné knize *Malba a malířský rukopis* definuje dva základní typy malířského rukopisu – splývavý a dělený. Na základě jejich dialektiky je možno z neočekávaných perspektiv nahlédnout dějiny evropské malby. Pro definici obou typů rukopisu srovnej: Volavka 1939, 30–59.

⁶ Chvatík 2001.

rozpracovaných v oblasti výtvarného umění především na materiálu ruského středověku,⁷ je třeba chápat zobrazení jako svět s vlastními pravidly,⁸ vlastní sémiotikou a především specifickou syntaxí znaků, které dílo obsahuje, který je podle svého charakteru spíše uzavřený – zamknutý ve svém systému (byzantská a staroruská ikona, některé typy portrétů, malby respektující svůj žánr, apod.), nebo spíše otevřený (obraz denotující, obraz směřující k charakteru autonomního znaku), a nikoliv jako odraz nebo obraz reality.⁹ Ostatně podobné teze byly rozpracovány i v rámci pražského strukturalismu. Tento svět je vystaven podle vlastních zákonitostí, které se *nemusí* shodovat se světem, který je vlastní příjemci obrazu. Jednotlivé formální i obsahové elementy obrazu je třeba interpretovat dvojím způsobem. Jednak jakým způsobem utváří (respektují, narušují, reinterpretovali, přetvářejí etc.) svět zobrazení a jednak jakým způsobem přesahují do světa diváka – jak jej uvádějí do světa zobrazení, co mu vypovídá difference mezi světem obrazu a jeho světem, atd. Ve svém článku o van Goghově obraze *Pár starých bot* jsem se snažil uvést do zobrazení ještě jiný model světa: každá znázorněná věc poukazuje na sebe sama, tak i na prostředí – svět,¹⁰ ze kterého vyšla. To znamená, že např. znázorněné boty na známém van Goghově obraze poukazují na svět pařížské dlažby osmdesátých let 19. století, na chůzi po této dlažbě, na sociální situaci chudých flaneurů typu van Gogha,¹¹ na nuznou krásu pařížských předměstí apod.¹² Jsem si vědom nedostatečnosti takového výkladu a sémiotické zhodnocení (vztah znaků světa obrazu ke světu skutečnému) „realistické malby“ 19. století nás teprve čeká.¹³ V této analýze se pokusím zaměřit ne na to, jakým způsobem participují tahy štětce na světě diváka, tedy pokud prezentují nějaký předmět světa diváka (stéblo trávy), ale na to, jakou úlohu hrají v budování a přetváření vnitřního světa obrazu. Teprve po interpretaci vnitřní struktury díla (svět díla jako model světa) se teprve pokusím přistoupit k tomu, jakým způsobem dílo vypovídá/přesahuje do světa diváka. Tedy co říká dílo jako model světa o strukturách žitého světa. Takovouto komple-

⁷ Viz programové práce věnované ruské ikoně: Uspenskij 1995, 221–296; Žegin 1980. S předmluvou Borise Uspenského. Srovnej také předmluvu Miroslava Petříčka ohledně syntaxe kubistického obrazu. Derrida 1993, 12–18. Vedle těchto prací vycházím také ze strukturalismu (Mukařovský, Chvatík). Jedinou systematickou práci v českém jazyce (nepočítáme-li práce Sávy Šabouka), která se důsledně věnuje sémiotice výtvarného umění, sepsal Josef Zvěřina. Zvěřina 1971. Autor ale neklade takový důraz na syntax jednotlivých složek díla, proto k němu můžeme přihlížet pouze omezeně.

⁸ Uspenskij 1995, 232.

⁹ Pro kritiku nápodoby, kterou pojem odraz/obraz nutně evokuje, viz Goodman 2006, 23–26.

¹⁰ V tomto smyslu se snažím operovat s pojmem svět, tak, jak s ním pracuje Martin Heidegger. Heidegger 2008, 85–138.

¹¹ Ačkoliv van Gogh nebyl typickým flaneurem, jak jej definuje Walter Benjamin na příkladu Baudelaira, přece sdílel základní ideu flaneurství – zvědavost soustředěnou do pozorování. Srovnej: Benjamin 2011, 277.

¹² Nesmíme ale přímo spojovat dílo (a to ani malířský rukopis) s psychologii umělce, vztahy mezi individuální psychologii a výsledným dílem jsou velmi komplikované a rozhodně ne jednoznačné. Vyvrácením psychologismu v uměnovědě se věnovali především ruští formalisté (Tynjanov, Šklovskij) a u nás Mukařovský.

¹³ Vhodné vodítko může poskytnout zdánlivě banální postřeh Romana Jakobsona „*Pro vedoucí směr druhé poloviny 19. století, realismus, základní, směrodatnou funkci znaku, čili dominantou znaku, byla jeho funkce sdělná. To, na čem záleželo v znaku, byl jeho předmět, označovaný předmět, nikoliv signifikant, totiž to co označuje, nýbrž le signifié, to co je označeno, podle názvosloví Saussurova, čili signatum, jak tomu říká středověká filosofie. Znak sám se pocítoval oproti této realitě jak pouhý prostředek, pomůcka k jejímu poznání, forma se tedy pojímala proti obsahu jako něco podružného, druhotného, vedlejšího, umělecká forma se hodnotila jako pouhá ozdůbka, pouhý obal slupka, od níž může být obsah abstrahován.*“ Jakobson 2005, 62.

kovanou operaci musíme podstoupit, abychom se vyhnuli příliš přímočaré interpretaci, která nese, tím více jde-li o van Gogha, riziko nemístného psychologizování.

Hned jedna z prvních věcí, která zaujme při setkání s díly Vincenta van Gogha, je výrazná stopa štětce.¹⁴ Tento signifikantní rys van Goghovy tvorby je prvkem, který je v literatuře sice pojednáván dosti běžně, ale není obvykle zasazen do kontextu jeho díla a uměleckého myšlení. Na rozdíl od barvy, která se stala předmětem soustředěného studia,¹⁵ zůstalo samo traktování barvy v jednotlivých tazích, tj. jeho struktura a sémiotika, mimo odbornou diskuzi. Malířský rukopis byl a je samozřejmě klíčovou komponentou při určování autorství. Byl ale v rámci „vědeckých“ dějin umění brán v úvahu jen o něco více, než literární vědec věnuje pozornost rukopisu studovaného autora. Malířský rukopis je v dějinách umění brán často jako technický aspekt obrazu, který se nepodílí na ideové skladbě díla.¹⁶ Jiná je situace např. u znalců, některých diváků či sběratelů, kteří malířský rukopis hodnotí často jako nejdůležitější prvek díla.¹⁷

Dotykem štětce vniká do modelované matérie barvy tělesnost malíře. Tah se stává jeho nejjintimnější, protože nejtělesnější, stopou v díle.¹⁸ Nejedná se o pouhý otisk štětce – nástroje, neboť štětec spojuje ruku a plátno je výspou umělcova těla, jež se stýká s plochou obrazu. Je mu souzeno stát se prodloužením těla a být ve spojení s malířovým okem a zanechávat na plátně stopu svou i malířovu, být součástí bytosti malíře. Nakonec je stopa štětce stopou existence lidské bytosti. Prvotní stopa tělesnosti sama již nese jistý znakový charakter.¹⁹ Tato vlastnost ji na jednu stranu spojuje s přirozeností *symbolu*. V tomto

¹⁴ Stopa štětce byla u van Gogha vždy výrazná, nicméně v době jeho pařížského pobytu v letech 1886–88 dochází, po bližším seznámení se s impresionismem a dalšími soudobými tendencemi, k novému zhodnocení tahu štětcem jako výrazového prostředku. Srovnej kapitolu *Duktus als autonomes Ausdrucksmedium bei van Gogh*, in: Arnold 1973, 67–170.

¹⁵ Buchmann 1948; Badt 1982; Walker 1981, 7–20.

¹⁶ Panofsky také nevěnuje pozornost rukopisu Tiziana, nýbrž vychází ze sémiotiky vybraných znaků (obvykle postav, které pokládá za určující pro syžet), jež ale rukopis předchází (dříve než je postava postavou je, kresbou, skvrnami barvy a tahy štětce), který je tvoří. Panofsky je vždy již u ideje, kterou znaky (tahy štětce, skvrny, etc.) tvoří. „*Tento obraz, skvící se velkolepostí Tizianovy ultima maniera, musí být počítán mezi mistrova poslední díla a na základě svého stylu může být datován do let 1560–1570, tedy do posledního desetiletí malířova života.*“ Panofsky 1981, 123. Přestože se obraz skví velkolepostí Tizianova pozdního stylu, není pro Panofského důležité uvádět do souladu jedinečný duktus Tizianova štětce s tím, jaké sdělení nese, a je odsouzen, jak píše Panofsky v závěru své práce, do pasivní role nositele významu (str. 134). V tomto smyslu je v ikonografické tradici dějin umění malířský rukopis „uzávorkován“. Panofsky se orientuje na pragmatickou dimenzi znaku a opomíjí jeho syntaktickou potenci. Zvěřina 1971, 48.

¹⁷ Viz např. uměleckou kritiku 19. století, která viděla v malířském rukopise zásadní hodnotu uměleckého díla, srovnej práce Charlese Blanca nebo Eugena Fromentina.

¹⁸ Termín stopy je nutné odlišit od Derridova výkladu tohoto pojmu jako *grammé* (stopa jako otisk znaku), protože stopa se stává odcizenou svému původci, ale je možné vztáhnout jej k fenomenologickému chápáním stopy jako otisku těla (Merleau-Ponty, Sartre).

¹⁹ Dokonce i antické texty o malířství operují překvapivě s ideou čáry, resp. stopy štětce, která má svůj sémiotický charakter, protože označuje ruku svého tvůrce. „*Zajímavé je setkání Apella s Protogenem. Apellés připlul za ním na Rhodos, žádostiv poznat malíře i jeho díla, a hned se odebral do ateliéru. Protogenés nebyl přítomen a veliké plátno na stojanu hlídala stařena. Když se ptala, co má vyřídít, Apellés udělal na obraze štětcem velmi tenkou čáru. Když se Protogenés vrátil a spatřil jemnou linii, ihned viděl, že tu byl Apellés, nikdo jiný prý nedovede tak dokonalé dílo. Potom sám udělal ještě jemnější čáru jinou barvou a nařídil stařeně, aby jí jenom hostu ukázala a vyřídila, že to je ten, po kterém se ptal. Apellés při svém druhém příchodu se zastyděl, že byl překonán, a vedl ještě třetí barvou linku tak jemnou, jak jen n*

smyslu umělec je obsažen v díle, dílo v umělci, dostáváme se do bodu, kdy symbolický charakter díla založený v jeho odkazování mimo sebe stáčí se do myšleného kruhu, který nemá řešení.²⁰ Abychom neupadali do spekulací vedoucích k příliš zbrklým závěrům, budeme se zpočátku zabývat tahem štětce jako prvkem, který v první řadě upozorňuje sám na sebe, tj. neodkazuje ihned vně díla ani dovnitř díla (na jiné prvky jeho struktury), ale sděluje nám „já jsem tady“, ostatně takové pojetí není vzdáleno van Goghovým vlastním idejím: „*Buším do plátna nepravidelnými čarami a nechávám je stát.*“²¹

Pokud uvažujeme o díle v jakémisi celostním, holistickém způsobu nazírání, nelze si nevšimnout, že jednotlivý tah tone ve struktuře druhých tahů, je pohlcován *bravurou*²² malířského rukopisu nebo se ztrácí ve znázorňovaném předmětu, stává se světlem dopadajícím na drapérii, hvězdou zářící na nebi, stéblem trávy apod., zkrátka přestává být sám sebou. Paradoxně, aniž by ztrácel na své znakovosti v rámci díla, nabývá *čekajícího* charakteru ve vztahu k divákovi.

Malířský rukopis stál a dosud stojí jako ta část díla, které není přisouzena účast v sémiotické syntaxi obrazu.²³ Není to to, co by podle běžného názoru dělalo dílo dílem, rukopis jakoby patřil k dílu – věci a ne ideovému záměru díla. Van Gogh vypracoval ve svém díle, dost možná ne zcela úmyslně, jedinečný systém skladby tahů štětce. Tento systém, inspirovaný děleným rukopisem holandských umělců 17. století, Delacroixe, Milleta, Barbizonců a některých impresionistů, mu dovolil vtělit do svého díla kvality, kterými v jistém smyslu dovršuje jednu zásadní tendenci evropské novověké malby, pokud můžeme vůbec o nějaké teleologii v malířství mluvit, a to sice napětí či rivalitu mezi kresbou a barvou, jak ji naznačil Giorgio Vasari v druhém vydání svých životopisů.

to vůbec bylo možné. Prótogenés spěchal do přístavu, přiznal soku vítězství, oba se rozhodli nechat one-obraz nedokončený na podiv všem, ale především budoucím umělcům. Ona malba vzala za své při požáru Caesarova domu a viděli jsme na ní jen tři čáry unikající zraku. Ač byla vystavena mezi vynikajícími díly, nezadala si s nimi lákavost a vznešenost.“ Plinius 1974, 275. Čára, kterou snad lze již včlenit do geneze malířského rukopisu, je zde pojímána jako jedinečná stopa umělce a také jako nejlapidárnější element obrazu, který je schopen ještě něco sdělit, vyjádřit. Stopu štětce lze interpretovat také psychologicky – podle jejího nervózního nebo plynulého vedení bylo možné usuzovat na povahu a stav malíře.

²⁰ Heidegger tvrdí, že k podstatě umění, zůstane-li uvažování zacykleno v kruhu, umělec tvoří díla, díla zase umělce. Heidegger 1968/1969, 54.

²¹ Cit. dle: Volavka 1934, 18. Bohužel jsem nenašel dopis, ze kterého Volavka cituje.

²² Pro otázky bravury a malířského rukopisu v novověku viz Suthor 2010.

²³ Uspenskij rozumí sémiotickou syntaxí obrazu sladění prvků (znaků) obrazu, jež chápe po způsobu jazyka, do celku, kde každý prvek je možné uvést jako relevantní součást systému díla, jehož osu pomáhá konstituovat. Srovnej: Uspenskij 1995, 274–297. Užívám termín sémiotická (nikoliv sémiotická nebo sémiologická) syntax proto, že tak činí Uspenskij v analýze ruských ikon, ačkoliv ve většině zde řešených problémů využívám širšího pojmu sémiotika, jíž je opět podle Uspenského a dalších sémantika součástí. Viz Uspenskij 2008, 159. Ze současných prací o výtvarném umění postavených na sémiotice stojí za to přihlídnout například ke knize Beat Wyss. Wyss 2006. Švýcarský autor originálně uplatnil učení o znaku Charlese Peirce a při interpretaci výtvarného umění využívá všech tří peircovských kategorií znaku (ikona, index, symbol). Stojí za to poznamenat, proč je dobré zabývat se v dějinách umění sémiotikou. Bez sémiotiky totiž není dějin umění. Každá analýza (formální, ikonografická, atd.) je založena na (nevyslovené a nemyšlené) koncepci znaku, a to hned dvojím způsobem – umělecké dílo je znakem nebo jejich souborem, tyto znaky se analyzují a výsledkem analýzy jsou opět znaky, poněvadž o uměleckém díle mluvíme/píšeme opět souborem znaků.

Spor o prvenství mezi barvou a linií a geneze malířského rukopisu

„Spor“ linie (kresby) a barvy můžeme označit za jeden z klíčových problémů novověké malby. Do literatury o umění nebyl ve své vyhrocené podobě uveden nikým menším než Vasarim, který ve druhém vydání *Vite* narušuje ucelenější koncepci umění založeného na pojmu *disegno* prvního vydání (1550).²⁴ Do druhého vydání (1568) včlenil Vasari kapitolu věnovanou Tizianovi, kde uvádí jinou koncepci umění, odlišnou od florentsko-římského okruhu, založenou na barvě. Vasari přiznává Tizianovi velikost, ačkoliv, jak říká, vyrostl na dílech Giovanni Belliniho a Giorgioneho, a ne na klasických příkladech antických soch nebo nejlepších, tj. podle Vasariho florentsko-římského, umění. Koncepci barvy u Tiziana hodnotí Vasari dvojím způsobem. Zaprvé barva reflektuje přirozenost věci „i když i on (*Giorgione*) pořádkem ještě stavěl před sebe věci tak, jak jsou skutečné a živé, a pak je zobrazoval barvami a pokrýval syrovými nebo měkkými tóny, jak to vyžadovala skutečnost, aniž si udělal kresbu“,²⁵ a je to tedy prostředek, jak dosáhnout úplné nápodoby přírody, kterou ovšem sám Vasari zcela neschvaluje, „při kreslení na papíře člověk plní svoji mysl krásnými představami a učí se dělat z hlavy všechno, co je v přírodě, aniž to musí mít stále před očima a aniž musí skrývat pod půvabem barev svoje nedostatečné kreslířské umění“,²⁶ protože příliš otrocky popisuje přírodu. Zadruhé je ale podle Vasariho možné pomocí barvy vytvořit velká díla, jak vyplývá z Vasariho tlumočení Michelangelových slov: „Když pak odešli a hovořili o Tizianově způsobu práce, Buonarroti jej velice oceňoval a říkal, že se mu velmi líbí jeho kolorit a styl, ale že je chyba, že se v Benátkách neučí od začátku řádně kreslit.“²⁷ I přes to Vasari překvapivě přiznává Tizianovi velmi významné místo mezi ostatními umělci. Barvě je tedy přiznána jistá hodnota, a to i vůči primátu kresby. „Katolický král, který tyto obrazy vlastní (*Venuše a Adónis. 1554*), si jich velmi cení pro živost, kterou Tizian vdechl všem postavám pomocí barev, takže působí jako živé a skutečné.“²⁸ Vasari dále nazývá Tizianův styl „půvabným a živým“.²⁹ Co je zvláště důležité, je fakt, že si Vasari všimá Tizianova malířského rukopisu. Velmi kladně tak hodnotí Tizianův portrét šlechtiče z rodu Barbarigů (zřejmě nedochovaný) „vlasy byly tak dobře odlišeny jeden od druhého, že by se skoro daly spočítat“.³⁰ Ačkoliv podle Vasariho Tizianovo pozdní dílo nedosahuje kvalit jeho předchozí práce, přece přináší s sebou jisté, do té doby neřešené výrazové možnosti, „zatímco jeho první práce jsou provedeny s neuvěřitelnou jemností a péčí, takže se na ně můžeme dívat jak z blízka, tak i z dálky, práce z poslední doby jsou malovány hrubými tahy a pomocí skvrn, takže z blízka se na ně nelze dívat, ale

²⁴ Ze základních prací viz alespoň: Kallab 1908; Schlosser 1956; Blunt 1940. Pro bibliografii do r. 1976 srovnej Vasari 1976, 47–56.

²⁵ Vasari 1977, 361.

²⁶ Ibidem, 362. I dnes bývá výtvarný názor Tiziana a jeho benátských současníků označován pojmem *naturalismus*. Naposledy např. McTavish 2014.

²⁷ Vasari 1977, 371.

²⁸ Ibidem, 374. Pro další vývoj hodnocení barvy a malířského rukopisu je klíčové, že obojí je považováno za něco živého nebo za prostředek, kterým je možné život vyjádřit. Např. v ruštině je tato přirozenost malby vyjádřena etymologicky, rusky se malba řekne *živopis* – živé psaní. Tato linie, děleného malířského rukopisu, který moduluje barevnou skvrnu, vede, máme-li uvažovat v teleologickém rámci dějin umění, nakonec až k Delacroixovi, van Goghovi a dále k abstraktnímu expresionismu.

²⁹ Ibidem, 371.

³⁰ Ibidem, 362.

z dálky jsou dokonalé“.³¹ Je možné říci, že s oceněním barvy přichází i zmínka o problému malířského rukopisu, kterému se dostalo ambivalentního hodnocení mezi schopností vyjádřit matérii a zakrýt chyby v kresbě.

Spor mezi zastánci kresby a barvy se mnohokrát rozhořel v ateliérech, salónech a akademiích. Zvláště ve francouzském prostředí byl velmi živý dialog mezi stoupenci Poussina a Rubense.³² V rámci těchto sporů byl řešen s různými výsledky i problém malířského rukopisu, jeho splyvavosti nebo výraznosti.³³

V 19. století, více zásluhou uměleckých kritiků než samotných umělců, vystoupil obzvláště vyhraněně rozpor mezi Ingresem a Delacroixem, který byl ještě velmi silný i na počátku 20. století. Ingres se stal ideálním patronem kresby a linie jako nejdůležitějších výrazových prostředků v malířství: „*Expression in painting demands on a very great science of drawing, for expression cannot be good if it has not been formulated with absolute exactitude.*“³⁴ Linii a kresbě je podřízen i malířský rukopis, který nemá mít podíl na výsledné skladbě díla. Naopak Ingres uplatňoval důsledně splyvavou techniku rukopisu.

Jako jeho protipól byl jmenován Delacroix, ačkoliv nestál, alespoň ne v první fázi své malířské kariéry, o to, být s Ingresem tak vyhraněně konfrontován.³⁵ Oba umělci totiž měli také mnoho společného, často pracovali s podobnými syžetami a oba byli předními představiteli historické malby, i Ingres může v některých svých dílech být spojován s romantickou estetikou. Tedy rozpor mezi nimi je možné sledovat nikoli v syžetové rovině, ale v rovině teoretické – podle dochovaných (autointerpretačních) textů a v rovině výrazových kvalit díla. V Delacroixově deníku tak nalézáme vysoké ocenění Tiziana jako malíře, který dokázal jedinečně spojit uvolněný rukopis a kladení barev. „*Tizian první má onen široký malířský přednes, kterým tak vyniká nad vyprahlostí svých předchůdců a který je dokonalou malbou. (...) Ona šíře Tizianova je v malířství vrcholem a je stejně vzdálena suchosti prvních malířů jako přehnaného zneužívání štětce a uvolněného způsobu malířů z doby úpadku umění.*“³⁶ Svým spojením barvy a kresby v aktu tažení štětce po plátně se stal důležitým iniciátorem nových zkoumání výtvarných kvalit malby uskutečněných impresionisty a postimpresionisty.³⁷

³¹ Ibidem, 374. Tento zdánlivě nevýznamný výrok Vasariho stojí zřejmě na počátku reflexe rozsáhlého „ponorného“ proudu v dějinách malířství, neboť distinkce mezi blízkostí a dálkou zaznívá, jakkoliv enigmatically, v zásadních teoretických textech o umění od Roberta Vischera, Konrada Fiedlera, Adolfa Hildebranda, Aloise Riegla ale i Waltera Benjamina nebo Martina Heideggera, později dokonce, i když v posunutém smyslu (estetické odcizení-oddálení), u Theodora Adorna. Problémy při řešení kompozice z hlediska blízkosti a dálky v renesančním a porennesančním umění dává nasvědčovat, že otázka zmíněné distinkce byla pro umělce mnohem zásadnější, než si dnes myslíme. S problémem blízkosti a dálky souvisí i problém řešení malířského rukopisu, jak se na vlastní kůži přesvědčili impresionisté, než se publikum naučilo číst obraz ze správné vzdálenosti, kdy pohled sceluje jednotlivé tahy v malířskou tkáň. Zásadní příspěvek k této problematice představují práce Matthiase Krügera. Krüger 2009.

³² Pro bližší rozbor názorů obou táborů z hlediska teoretické reflexe barvy viz fundamentální studii: Imdahl 1988, 66–73.

³³ Ibidem, 68–69. Viz například názory Antoina Coypela.

³⁴ Úryvek z Ingresových deníků. Cit. dle: Pach 1939, 160.

³⁵ Z poznámek v Delacroixově *Deníku* můžeme sledovat posun v názoru na Ingresu. Zprvu si jej cenil poměrně vysoko, potom v jeho očích upadl v představitele „vážné školy“ a malíře podrobností. Delacroix 1956, 118.

³⁶ Ibidem, 511.

³⁷ Důležitost Delacroixovy malby, spíše skic a přípravných studií nežli velkých dokončených obrazů,

Není zřejmě možné s jistotou říci, jestli zkoumání barvy provedené impresionisty a postimpresionisty na dílech Tiziana, Rembrandta, Rubense, Delacroixe a několika dalších mělo za následek uvolnění malířského rukopisu, nebo jestli napodobování a uplatňování uvolněné ruky těchto mistrů vedlo k logickému ocenění barvy jako samostatného a hlavního výrazového prostředku. Spíše se zdá, že stranění barvě proti kresbě vedlo k dělenému malířskému rukopisu. Ať tak nebo tak, zájmem o barevnou skvrnu, která je základem každé malby,³⁸ dospěli impresionisté a jejich následníci k úplné hranici možností tohoto výrazového prostředku. Zatímco u Ingesa a jeho souputníků byla barva chápána jako to, co skutečnost zakrývá, a její určení bylo vyplňovat obrysy, Delacroix, Courbet, Manet a další chápali barvu jako možnost vyjádřit samotný předmět.³⁹ Různým vrstvením barev bylo lze analogicky složit na plátně samu skutečnost odpovídající zákonitostem malby, ergo splňující svou úlohu v sémantické syntaxi obrazu.

Van Goghův malířský rukopis v dialogu se starými mistry, Delacroixem a impresionisty

V předchozí kapitole jsem se pokusil nastínit vztah mezi děleným rukopisem a preferencí barvy. Van Gogh si vyvolil několik mistrů, od kterých se snažil učit po celý život.⁴⁰ Mezi ty nejvíce zmiňované patří Rembrandt, Delacroix, Millet a Monticelli, z žijících snad Gauguin nebo Pissaro, překvapivě ne Monet. V otázce malířské techniky, volby barev a dalších aspektů provedení díla snažil se van Gogh znovu a znovu promýšlet Delacroixův odkaz. Jediněčný živý přednes a skladba barev bylo to, co na něm van Gogh obdivoval a co se snažil rozvíjet. „*Delacroix pracuje s barvami, druhý, Rembrandt, s valéry, jsou si však rovnocenní. (...) Delacroix maluje lidství, život jako celek na místo jedné doby, a proto patří k těmž rodu univerzálních geniů.*“⁴¹ Tato tendence k pojetí života jako celku, tíhnutí k obecnému, které se zračí v konkrétním, zachycená pomocí barevných

zdůrazňuje John House, přední odborník na impresionismus, ve své vynikající knize. House 2004, 146. O něco později než impresionisté promýšleli zase Van Gogh a Cézanne Delacroixovu teorii barev.

³⁸ Připomeňme slova Maurice Denise „*Je třeba si uvědomit, že obraz, dříve než představuje koně, bitvu, nahou ženu nebo jinou anekdotu, je ve své podstatě plocha pokrytá barvami, uspořádanými podle určitého pořádku.*“ Cit. dle: Lamač 1989, 51. Tento poněkud machistický výrok (nahá žena, kůň, bitva), obsahuje hned několik zásadních zjištění – malířský rukopis předchází předmět, aby byl fundován plochou obrazu, která je základním nosičem zobrazení. Srovnej také: Schapiro 1974, 1–33.

³⁹ Předmětem zde chápu v tom smyslu, jak jej vyložil František Kovárna ve své disertaci – předmět v obraze je jakékoliv jsoucno, které je přeloženo do plochy obrazu, a to i takové, které se porvé konstituuje právě v díle. Kovárna 1934, 9–19. Předmět nemusí být námětem – vedoucí ideou díla, *syžetem* ačkoliv se s ním může částečně překrývat.

⁴⁰ Záměrně nemluví o *vlivu* těchto umělců na van Gogha, pojem vliv je jeden z nejvíce zavádějících „základních pojmů“ dějin umění. Zabydlel se ve všech jazycích (těžko si představit německé dějiny umění bez slova *Einfluss*) a dodnes se jím daří úspěšně maskovat nejasnost vztahů mezi umělci a díly. Samo slovo sugeruje, že jedna věc vyzáruje jakési fluidum, kterým zalije věc druhou, a tím ji takzvaně ovlivní, nebo přiměje umělce, aby své dílo zhotovil podle díla prvního. Osoba umělce je tak pojímána jako trpná a pasivní. Spíše se zdá, že umělec sám (nebo objednavatel, či další osoby, které se podílejí na genezi díla) si dobře volí, čím se nechá ovlivnit, resp. co z bohatého dědictví minulosti do svého díla vkomponuje. Pokud se jedná o situaci mistr – žák, ani zde, domnívám se, není zcela na místě používat slovo vliv, můžeme jej zaměnit slovem tradice nebo jiným slovem. O pojmu vlivu v dějinách umění viz Bakoš 2000.

⁴¹ Van Gogh 1956, 662.

skvrn a tahů, je úloha, kterou si van Gogh povzbuzen Delacroixovým příkladem předsevzal řešit. Van Gogh si u Delacroixe všiml důmyslně vypointovaného barevného řešení, které skrze skvrnu osmysluje zobrazení. „*Delacroix maluje Krista tak, že nečekaně přidá do obrazu světle-citronovou skvrnu. Ta barevná zářící skvrna působí na obraze stejně jako nevyčísitelně krásná a kouzelná hvězda na obloze.*“⁴² Van Gogh nebyl zaujat samotnou barvou nebo barevnou skvrnou, chápal ji jako možného nositele významu ve struktuře obrazu. „*Na Delacroixovi se mi líbí právě to, že vyjadřuje duši i pohyb věcí, u něho to není jen paleta.*“⁴³ V paletě, tj. barvě a úderu štětce, neviděl van Gogh cíl malby, ale prostředek, jak podat předmět v jeho skutečném stavu, tj. ne jen jak jej vidíme, ale i *cítíme* a *myslíme*, ale zároveň takovým způsobem, aby bylo zřejmé, že za dílem stojí jeden konkrétní člověk – van Gogh. Takto předpodstatněný⁴⁴ předmět nabývá v dialogu s malířem platnosti, která individuum – malíře transcenduje směrem k předmětu, který skrze svůj znakový, resp. odkazující charakter odkazuje ke světu mimo dílo. V tomto trojúhelníku tvůrce – dílo – předmět, jehož jedna strana je mimo jiné fundovaná malířským rukopisem, který je založen v tahu štětce (malířský rukopis plní dvojí úlohu – jednak vkládá do díla umělce a jednak zakládá předmět v obraze v jeho zjevnosti), se uskutečňuje dílo,⁴⁵ pokud uvažujeme samotného umělce jako prvního diváka. Van Gogh podřizoval předmět jednotnému záměru, takovéto zacházení s předmětem můžeme nazvat intencionálním. Předmět je u van Gogha důležitý a sám se zhusta podílí na budování syžetu nebo se jím přímo stává. Syžet může být chápán jako součást předmětu, buď je přítomen přímo, nebo nepřímou (obraz *Olivovníky* F. 585 odkazuje k *Olivetské hoře*, pouhým určením předmětu nemůžeme zjistit, že syžetem je biblická událost, syžet se děje skrytě, ale předmět na něj odkazuje, tj. syžet se děje sémioticky skrze předmět).⁴⁶

Toho, kdo se seznámil s van Goghovými obrazy a ptal by se po jeho vztahu k impresionistům, může překvapit, že van Gogh věnuje ve svých dopisech mnohem více místa takovým malířům jako Mauve, Rappard nebo Millet, než impresionistům. Dokonce i po své pařížské zkušenosti zaobíral se mnohem více Militem než Monetem nebo Sisleyem, ke kterým měl v syžetech i provedení svých obrazů mnohem blíže.

Samy dopisy dávají jen skrovné informace o tom, jak se van Gogh snažil nakládat s bohatým dědictvím impresionismu. Za svého haagského pobytu, kdy nebyl ještě plně

⁴² Ibidem, 661.

⁴³ Ibidem, 480.

⁴⁴ Václav Nebeský, dodnes nedocenený a nedomyšlený formalistický teoretik umění, definoval van Goghovu práci s předmětem jako barevné a světelné předpodstatnění předmětu. Nebeský 2001, 18.

⁴⁵ Respektive rukopis tvoří tu část díla, kterou můžeme analyzovat, druhá, odvrácená část, kterou můžeme opsat jako *propast*, která se *může* nebo *by se mohla* otevřít na odvrácené, nám nepřístupné straně každého tvaru nebo na druhé straně samotného plátna (ze zkušenosti víme, že se propast otvírá málokdy, proto ji neuvažujeme), není přístupná našemu pohledu, a tvoří tak tu část díla, která jej zakládá jako otevřenou možnost, tajemství. Teprve pokud vezmeme odvrácenou stranu díla, metaforicky řečeno, ono tajemství v potaz, můžeme hovořit o komplexním, ale neanalyzovatelném poznávání díla a všeho, nač odkazuje, a to paradoxně tak, že něco nám vždy zůstane skryto.

⁴⁶ Pojem syžet vykládám podle schématu Viktora Šklovského jako nosné téma díla, jeho osu, která je tvořena souborem motivů a/nebo nereprezentujících struktur (skvrny v díle Jacksona Pollocka) nereprezentující struktury můžeme chápat jako autonomní znak podle definice Mukařovského. V případě obrazu *Olivovníky* je to olivový sad, jež v sobě nese odkaz jednak na středomořskou přírodu, ale i na Krista – Olivetskou horu. Syžet je budován z motivů, kterými jsou jednotlivé stromy, červenavá zem atd. V případě obrazu bývá syžet výrazně dourčován např. názvem díla, nebo dalšími vnějšími faktory. Viz Šklovskij 2003, 27.

obeznámen s díly impresionistů, píše bratrovi: „Jenom považ, kolik velkých mužů zemřelo, nebo mezi námi už dlouho nebudou. Millet, Brion, Troyon, Rousseau, Daubigny, Corot – a ještě mnozí jiní – už nežijí, říkám Ti, zamysli se ještě víc nazpátek, Leys, Gavarni, de Groux (jmenuji jen několik), ještě dál: Ingres, Delacroix a Gericault. Pomysli na to, jak je už staré moderní umění. Podle mého názoru byl tu však až po Milleta a Julese Bretona pokrok, avšak předstihnout tyto dva umělce – ani mi o tom nemluv. Jejich genia lze spíše dnes či později dostihnout, nelze ho však předstihnout. (...) V oblasti umění bylo dosaženo vrcholu. V příštích letech uvidíme zcela určitě ještě krásná díla, avšak něco tak vznešeného, jak jsme už viděli – nikoliv.“⁴⁷ Pozdní kopie či překlady, jak těmto obrazům van Gogh říkal,⁴⁸ podle Milleta dokazují, že neopustil svůj předchozí názor a dokonce nezařadil nikoho z impresionistů, snad s jistotou výjimkou Pissara, mezi „velké“ umělce.

Malířská technika impresionistů,⁴⁹ zvláště autonomizace tahu štětce, o kterou se zasloužili, se nicméně stala důležitým prvkem van Goghova malířského projevu. Teoretické opodstatnění výrazného tahu štětce můžeme najít v Delacroixově Deníku. „Mnozí mistři se snažili setřít stopy štětce a domnívali se, že se tak přiblíží přírodě, kde tahy štětce vskutku není vidět. Tah štětcem je jedním z prostředků přispívajících k vyjádření myšlenky v malířství. Malířské dílo může být bezpochyby velice krásné, i když nenesé stopy tahů štětcem, je však dětinské domnívat se, že se tím přiblíží dojmu přírody (...). Ve všech oborech umění jsou přijaté a zavedené vyjadřovací prostředky a jen nedokonalý znalec nedokáže číst tyto znaky myšlenky, důkazem toho je, že prosté publikum dává přednost obrazům co nejhladším s nejméně patrnými stopami rukopisu a dává jim přednost právě pro tu hladkost. Ostatně u obrazu skutečného mistra závisí vše předepsané vzdálenosti, z jaké se má dílo pozorovat. Na určitou vzdálenost se tah štětce slévá s celkem, dává však malbě důraz, který jí uhlazená malba nikdy nemůže dát.“⁵⁰

I umělecká kritika byla v sedmdesátých a osmdesátých letech soustředěna na samotné provedení uměleckého díla.⁵¹ Právě malířský rukopis, tahy štětce, jejich rozmístění a konečný sklad představovaly klíčová kritéria, kterými umělecká kritika orientovala soudobé publikum.

Důležitým termínem při popisu impresionistických obrazů bylo slovo *tache* – skvrna a *touche* – dotek.⁵² Pro pařížského diváka druhé poloviny 19. století bylo sepětí syžetu a adekvátních výrazových prvků malířské techniky důležitou kategorií při hodnocení obrazu. Umělecká kritika druhé poloviny 19. století (samozřejmě, že ne všechna) neviděla takový rozpor mezi obsahem a formou díla. Doboví autoři, literáti, kritici i sami umělci přecházejí při popisu díla bez nějakého zjevného rozporu mezi valéry, liniemi, kresbou, tónem a takzvaně obsahovými nebo narativními prvky obrazu.⁵³ Rukopisu byla přízná-

⁴⁷ Van Gogh 1956, 275.

⁴⁸ Ibidem, 618.

⁴⁹ Pro bližší seznámení se teorií a praxí malířské techniky u impresionistů viz House 2004, 145–186. Podrobněji Callen 1983.

⁵⁰ Delacroix 1956, 512.

⁵¹ Viz např. práce těchto kritiků: Fromentin, Blanc, Burtin a dalších. Srovnej také: Wittlich 1989, 29–30.

⁵² House 2004, 146.

⁵³ Pro ilustraci uvádím text Theophila Gautiera o Corotovi „Milujeme ty elysejské zeleně, ty soumravné oblohy, tu ideální Tempe, kde se s nohama v rose a s hlavou v záři červánků prochází malířův sen, či spíše sen básníkův.“ Citováno dle: Corot 1959, 107. Nebo slova Fromentinova o Rubensovi: „Dole řada šedí, nahore nebe v benátské modři s šedými oblaky a vznášejícím se oparem a v tom bohatě odstíněném blankytu Panna oděná světlou modří s tmavě modrým pláštěm, nohy majíc zakryty modrými obláčky a hlavu

na důležitá úloha i co se týče ideové osnovy obrazu. Charles Blanc, přední francouzský kritik, velmi citlivě rozlišoval malířský rukopis u Poussina a dokazoval, že hrubší rukopis je vyhrazen mužským postavám a jemný ženským. Tah štětcem se podle něj podílí na konstrukci jednotlivých motivů.⁵⁴

Rychlá až skicovitá práce štětcem byla také jedna z mála možností, jak realizovat práci v plenéru, neboť umožňovala rychlé zachycování měnících se přírodních podmínek a jevů, které stály v ohnisku zájmu impresionistů, také bylo možno v několika okamžicích črtat kompozici bez přípravných skic, odtud též sblížování mezi skicou a dokončeným obrazem.⁵⁵ Právě jedinečné zacházení s tahem štětce bylo jedním ze způsobů, kterými se mohl malíř reprezentovat, stalo se jeho „signature style“.⁵⁶

Malířský rukopis založený na rychle zanechávaných stopách štětce může být rovněž interpretován jako pokus o zhodnocení soudobých vědeckých hypotéz ohledně světla a barev. Tak viděl impresionistickou malbu kritik Emile Duranty. V jeho stati *La nouvelle peinture* hodnotící výstavu impresionistů z roku 1876 se píše: „Working by intuition, they have gradually succeeded in decomposing sunlight into its rays, and recomposing its unity through the general harmony of the iridescent colors that they scatter across their canvases. The result is quite extraordinary, in terms of its visual refinement and the subtle interrelationships of colour. The most learned physicist could criticise nothing in their analyses of light.“⁵⁷

Van Goghova krajinářská tvorba z Arles, Saint-Rémy a Auvers se volbou námětů pozoruhodně přibližuje některým pracím Clauda Moneta z osmdesátých let. Srovnáme-li např. obraz *Cesta s cypřiši* z roku 1890 (F. 683) s Monetovým dílem *Pšeničná pole* z roku 1881, je podobnost až nápadná. Van Gogh ale zřejmě Monetovo dílo neznal. Na obou obrazech vidíme obilné pole ohraničené zeleným trávníkem, cestu vedoucí polem, tmavé stromy přetínající horizont a poměrně vysokou modrou oblohu. I řešení tahů štětce se zdá blízké, jako později van Gogh i Monet užívá důrazných a svislých tahů, aby jimi opsal trávu a obilí, a naopak tahy protáhlejší, expresivnější, aby jimi pojednal stromy strmicí vzhůru. Diametrální odlišnost obou obrazů tkví v tom, že Monet neužil výrazného tahu štětce pro oblohu, která je vyjádřena jemnými, sotva znatelnými, širokými tahy. Van Gogh naopak i nehmateľnou atmosféru vyjadřuje stejnými prostředky jako hmotu tohoto světa. Jestli můžeme na základě tohoto srovnání syntetizovat, lze dovodit, že van Gogh používá malířského rukopisu intencionálněji vzhledem k dílu (obrazu) než Monet, který jej využívá intencionálněji vzhledem k předmětu. Mohli bychom říci, že Monetův tah štětce více respektuje jednotlivý předmět, van Gogh upozaďuje předměty na úkor jejich spojení nebo společného základu,⁵⁸ který je založen tahem štětce. Tah štětce u van Gogha spíše respektuje strukturální řešení ostatních tahů, které předmět konstituují,

obestřenu svatozáří, a tři provázející ji okřídlené hloučky andělů, zářící růžově a stříbřitě opalizujícím leskem.“ Fromentin 1957, 27.

⁵⁴ Blanc 1868. Cit. dle: Volavka 1939, 19.

⁵⁵ House 2004, 146.

⁵⁶ Ibidem. To potvrzuje i mínění Paula Cézanna, který mluvil o tom, že malíři se mají podle vzhledu podobat komukoliv jinému, tj. nemají vybočovat, ale podle malby se má okamžitě poznat, kdo je autorem díla. Cézanne 1967.

⁵⁷ Duranty. Cit. dle: House 2004, 181.

⁵⁸ K uměleckohistorické interpretaci pojmu základu (Grund) viz Boehm 2012.

předmět je ve van Goghově interpretaci spíše nežli tahem definován barvou.⁵⁹ Naopak podobné strukturní řešení, i když ne tak dalece propracované jako u van Gogha, kdy tahy budují předmět bez ohledu na jeho fenomenalitu, můžeme nalézt u Alfreda Sisleyho. Srovnáme-li znovu van Goghovu malbu *Cesta s cypřiši* s dílem Sisleyho *Billancourt* (1887) z hlediska malířského rukopisu, je zřejmé, že Sisley pracuje s úderem štětce ve vztahu k předmětu podobně jako van Gogh. Tento „nejněžnější a nejjemnější impresionista“,⁶⁰ jak Sisleyho holandský umělec charakterizoval, se také soustředí na pojednání předmětu, respektive světa pomocí rozrůzněného tahu štětce, majícího sémiotickou hodnotu, ale ne tak syntaktickou jako u van Gogha. Ať se jedná o oblohu, figuru nebo vodní hladinu, vše nese v Sisleyho obraze tutéž fakturaci propletených tahů a skvrn. Sisley ještě ale postrádá onu intencionalitu, která nutila van Gogha *pořádat* tahy štětce, jakkoliv možná ne zcela záměrně, snad na základě cviku, do strukturních celků. V takovémto podání předmětu v malbě je jisté barbarství vůči němu, záměrné nedbání o předmět, z hlediska realismu, jisté tihnutí ke stylu,⁶¹ který na sobě nese díky cílenému úhozu štětce stejnou symbolickou stopu stvoření nebo oduševnění umělcem.

Takováto tendence k jakémusi celostnímu pojmání všech věcí, které van Gogh vkládal do svého plátna, může mít návaznost na nejstarší malířské školení umělce. Totiž na setkávání s holandským uměním 17. století. Někteří holandsí krajináři záměrně upůsobovali své barvy a malířský rukopis tak, aby naznačili, že všechny věci pocházejí ze stejné podstaty, že mají v sobě jakýsi stejný základ.⁶² To je dobře patrné, podíváme-li se na malbu Jana van Goyena *Krajina s vesnickým domkem* z Ermitáže. Stejně jako později van Gogh i van Goyen podřizuje předmět tahu štětce, byť velice jemného, který bez rozdílu brázdí celou plochu obrazu. Předměty jsou sice oddělené, ale na svých okrajích se přelévají jeden ve druhý, a evokují tak dojem jakéhosi splývání barevných hmot, které sugeruje pohyb a život.⁶³

Svého času tolik čtený Fritz Burger nebyl daleko od jádra problému, když srovnával van Gogha s Ruysdaelem. „*Van Gogh gestaltet nicht in der Natur die vereinheitlichende Macht jenseits aller gegenständlichen Einzelheit, sondern er sucht das Lebendige eben im einzelnen auf. Ruysdael ins Moderne Übersetzt!*“⁶⁴ To jen koresponduje s van Goghovým postřehem ohledně jednoho díla Ruysdaela. „*A přece je celý obraz mnohem temnější než by se lidé domnívali, vzduch a země splývají, slévají se.*“⁶⁵ Van Gogh dobře znal krajináře

⁵⁹ Van Gogh také ve svých dopisech popisuje téměř všechny předměty z hlediska čistě vizuálního, obvykle podle jejich barvy.

⁶⁰ Van Gogh 1956, 545.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Tarasov 1983, 44. Autor dovozuje, že jádro tohoto světónázoru, vyjadřovaného některými holandskými krajináři, je vulgarizované učení Spinozy.

⁶³ Volím raději srovnání s van Goyenem nežli s Ruysdaelem, protože tento malíř, představitel takzvané tonální krajinomalby, evokuje větší mírou než Ruysdael uvedený efekt.

⁶⁴ Burger 1918, 111. Tato pozapomenutá Burgerova kniha byla ve své době velmi populární a dodnes podává poměrně zajímavé analýzy některých uměleckých děl. Ukazuje jiný model vývoje moderního umění než například Meier-Graefe ve svých *Entwicklungsgeschichte* (svým důrazem na Hodlera) a může být dobře srovnána například s pracemi Maxe Raphaela nebo u nás Václava Nebeského. Jako oba zmínění autoři se Burger pohybuje na poli detailní formální analýzy, která se v jeho textech stává metodou proniku do samého ustrojení díla, někdy se poji s psychologizujícím akcentem. Pro bibliografii prací o Burgerovi a základní informace o něm viz Filippi 2010, 67–70.

⁶⁵ Van Gogh 1956, 461.

své vlasti, i když jim nepřiznával tak vysoké hodnocení jako Rembrandtovi nebo Halsovi, přece si jich vážil. Zajímavé je sledovat, jakým způsobem van Gogh interpretoval a četl holandské umění, kdy se mu důležitým průvodcem stala kniha Eugena Fromentina *Les maitres d'autrefois*, kterou poprvé četl v Nuenenu pravděpodobně roku 1884. „*I have read Les maitres d'autrefois by Fromentin with great pleasure. And that book frequently deals with the same questions which greatly preoccupied me of late, and which, in fact, I am continually thinking of, especially because when I was last in the Hague I heard things Israels had said about starting with a deep color scheme, thus making even relatively dark colors seem light.*“⁶⁶ Jestliže van Gogh četl Fromentina opravdu pozorně, což by nebylo nic neobvyklého, mohl některé jeho interpretace holandského umění adoptovat do svých obrazů. Předně je to „rovnostářskost“ holandských krajinářů vůči veškerým předmětům v přírodě, kterou Fromentin zdůrazňuje. „*Každý předmět má být pro svou zajímavost studován po formální stránce a má být nejprve nakreslen, pak namalován. Z tohoto hlediska není nic podřadného. Vytrácející se krajina, plující mrak, architektura se svými perspektivními zákony, lidská tvář a její rysy, její osobité rysy, její prchavé výrazy, gestikulující ruka, obvyklé uspořádání šatu, živočich a jeho pohyb, jeho kostra, osobitý charakter jeho rasy a jeho pudů – to všechno je rovnocenně významné pro toto rovnostářské umění a těší se, abychom tak řekli, týmž právům vůči kresbě.*“⁶⁷ Van Goghovi se stejně jako holandským malířům 17. století zdálo všechno důležité, zajímavé, hodné nakreslení nebo namalování.⁶⁸

Jak ale mohl van Gogh vyjádřit v praxi onu zmiňovanou „rovnostářskost“ všech věcí? Jednou z možností bylo dodat jim stejné energie a pozornosti pojednáním malířského rukopisu. Netvrdím, že van Gogh maloval podle návodu Fromentina, ale nebylo by nic zvláštního na tom, kdyby ho interpretace holandského umění z pera francouzského autora inspirovala v intencionálním podání předmětu, o kterém byla řeč.

Van Gogh se samozřejmě učil rozumět tahu štětce jako autonomního výrazového prostředku také u Rubense. Z dopisů je zřejmé, že za svého pobytu v Antverpách poměrně důkladně studoval Rubensovu malířskou techniku, které jej z díla flámského mistra zaujala nejvíce. Kladení barev a jednotlivých tahů u Rubense porovnával se soudobými „koloristy“. „*Ale to, co já hledám, to není, je to vyumělkované a já se přece dívám raději na jednoduchý tah štětce a na méně hledanou a méně obtížnou barvu. Prostě větší prostotu, tu moudrou prostotu, která se neděsí volné techniky. Rubens se mi líbí právě pro svůj neličený malířský sloh, pro své jednoduché prostředky.*“ Mezi jednoduché prostředky, o kterých se van Gogh zmiňuje, zcela jistě počítal i vhodně umístěný tah štětce. „*A viděl jsem skicu Rubensovu a téměř současně skicu Diazovu, nebylo to totéž, ale v obou se uplatňoval názor, že správně posazenou a správně vyváženou barevnou skvrnou lze vyjádřit tvar.*“⁶⁹ Na této citaci je dobře vidět, v jakém dialogu se starými mistry se van Gogh nacházel, jejich tvorbu chápal jako živé dědictví, ze kterého bylo možné čerpat podněty i při ztvárnování

⁶⁶ The complete Letters of Vincent van Gogh II 1988, 295. Nepřeložené dopisy cituji podle tohoto vydání.

⁶⁷ Fromentin 1957, 88.

⁶⁸ Van Gogha zajímaly hromádky prachu, opuštěná ptačí hnízda, staré boty, opuštěný důl, stráž, zkrátka mnohé věci, které byly v 19. století často považované za nehodné zájmu umělce. Domnívám se, že zde se van Gogh dotýká tíhnutí moderního umění, které Werner Hofmann popsal jako *Dingliebe*, kdy se upíná pohled k obyčejné věci, s poukazem na to, že i tam, v nejnižším, se může skrývat to nejvyšší. Viz Hofmann 1966, 209.

⁶⁹ Van Gogh 1956, 461.

vysoce moderních syžetů. Modernost, kterou si ve van Goghových očích zachovávala Rubensova technika, je zřejmá tím spíše, když ji srovnává s technikou svého téměř současníka Diaze de la Peña. S nemalou mírou pravděpodobnosti se můžeme domnívat, že výrazové možnosti tahu štětce si van Gogh uvědomil právě na příkladu Rubense.⁷⁰

Těmito zjištěními se dostáváme ke kořeni van Goghova malířského rukopisu, který představuje svérázný pokus syntetizovat v sobě kresbu a malbu za účelem vyjádření života znázorňovaného. Teze, která byla zřejmě dlouho promyšlena a prověřována v nespočetných obrazech a studiích, byla formulována v dopisech pouze několikrát, nejpřehledněji ji van Gogh vyjádřil v psaní adresovaném jednomu anglickému příteli, malíři Levensovi. „*But I have made a series of color studies in painting, simply flowers, red poppies, blue corn flowers and mysotys, white and rose roses, yellow chrysanthemums-seeking oppositions of blue with orange, red and green, yellow and violet seeking les tons rompus et neutres to harmonise brutal extremes. Trying to render intense colour and not a grey harmony. No after these gymnastice I lately did two heads which I dare say are better in light and colour than those I did before. As we said at the time: in colour seeking life the true drawing is modelling with colour. (...) And so I am struggling for life and progress in art.*“⁷¹ (Zvýraznil J. Z.) Ve svém teoretickém názoru, který van Gogh přesně a radikálně zformuloval mnohem dříve, nežli jej uvedl do praxe, nebo dokonce dříve, než dobře poznal soudobé francouzské malířství, dospěl k přesvědčení, že v dobře a přesně posazeném tahu dosahuje plného uplatnění jak kresba, tak barva a jedno od druhého nelze oddělit. Energie ruky dodává tahu dynamiku, život. Tímto výrokem „*pravé kreslení znamená modelování barvou*“ postihuje holandský umělec spor mezi kresbou a barvou, aniž by se byl vyslovil pro jednu ze stran, spor rozhoduje uvedením rukopisu jako nejdůležitějšího výtvarného principu, který syntetizuje dialektiku kresby a barvy.⁷² Snad nevědomky tak cituje slova, která přiřkl Reynoldsovi Delacroix v prospektu svého slovníku. „*Štětec. Dovednost štětce. Reynolds říkal, že malíř musí kreslit štětcem.*“⁷³ Delacroix sice nepočítal Reynoldse ke génium malby, přesto mu ale přiznával zásluhu na uvolnění malířského rukopisu, když v *Deníku* sestavoval rodokmen svých předchůdců.⁷⁴ Těmito citacemi se dostáváme na počátek této úvahy, kde byla vyslovena teze, že přiznání barvy jakožto prvku malby se samostatnou tvárnou kvalitou, která se vyrovná kresbě, stojí na počátku výrazného (děleného) malířského rukopisu.

Van Gogh po celou dobu své aktivní umělecké činnosti velmi mnoho kreslil. Proto lze předložit hypotézu, že intencionální malířský rukopis uplatňovaný zvláště v letech 1888-90 může být převedením „stylu“ perokresby do média malby olejovými barvami. Kresba velmi ovlivňovala malbu olejem některých malířů, což je patrné např. u Julia Mařáka.⁷⁵

⁷⁰ Může se zdát zvláštní, že van Gogh po své anglické zkušenosti více nerefletoval epochální změnu směrem k dělenému rukopisu, jakou uskutečnil Constable. Právě Constable stojí podle některých autorů na počátku moderně chápáného děleného malířského rukopisu. Volavka 1934, 9. I další angličtí malíři měli lví podíl na autonomizaci barevné skvrny, Alexander Cozens doporučoval podle skvrn malovat krajinu, William Hogart zase proslul svou téměř impresionistickou technikou.

⁷¹ Letters II 1988, 513.

⁷² Van Gogh nevytvořil nějakou novou, důsledně argumentovanou teorii malířského rukopisu, V jeho díle se setkáme jak s kresbou, tak i barvou a teorií jejího řazení. Když ale dojde na jejich kladení do díla, přichází ke slovu úhoz štětce jako přiznaná artikulace, výrazivo barvy.

⁷³ Delacroix 1956, 507.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Matoušek 2007, 72.

Tato teze vůbec neprotiřečí předešlé, pokud uvážíme, že tah štětcem je výsledkem sjednocení kresby i malby.

Van Gogh si uvědomoval rozdíly mezi redukcí předmětu na plochu jedné barvy, taková plocha (třeba žluté obilné pole) je v dopisech popisována jako jednodušší, její význam je vykládán ne z jejího vnitřního ustrojení, ale z celosti (pole je jako moře, apod.), stejně tak i její místo v sémantické syntaxi obrazu je určeno její celkovostí. Přesto je oprávněné namítnout, že van Gogh dobře znal důvody, aby barevnou plochu modeloval a skládal z jednotlivých tahů, které mají charakter znaku. Van Gogh rozlišoval mezi vybarvenou konturou a plochou složenou z jednotlivých barevných skvrn. „*Jouve (...) rychle ztrácí schopnost kreslit štětcem, čehož příčinou je snad stará výchova, která není jiná ani v dnešních atelierech, v nichž se vyplňují kontury barvou.*“⁷⁶ Jinými slovy, van Gogh viděl v barvě promodelované tahem štětce základní kvalitu a vlastnost zobrazovaného předmětu, předmět není svým obrysem, ale je hmotou.

Viděli jsme, jakou důležitost má tah štětce u van Gogha. Malíř si dobře uvědomoval moc této lapidární formule, která je schopna být tvárným elementem vnitřního ustrojení díla (podílí se na struktuře prvků světa obrazu), zároveň nese relativní smysl, je tedy základní nosnou jednotkou, na kterou lze ještě malířovy obrazy redukovat. Na příkladu zde rozebraných děl můžeme vidět, že tah štětce u van Gogha téměř vždy rozeznáme. Tahy štětce tvoří struktury, které nějakým způsobem korelují jak s předmětem, tak i modelem jeho nazírání. Ve světě obrazu se podílí na konstituci výtvarného předmětu a zároveň s předmětem vytvářejí znakový systém. „*Umělecké dílo lze obecně charakterizovat jako znakový systém, v němž se mohou uplatňovat nejrůznější druhy a typy znaků, víme, že ze zkušenosti s uměleckými díly, že v nich jako materiálu může být užito slov běžného jazyka, barev, tvarů i zvuků, které se vyskytují i mimo umění. Pro umění není specifický sám materiál a jednotlivé znaky, nýbrž způsob jejich uspořádání v nový významový celek. Nikoliv jednotlivé, izolovaně vzaté znaky vytvářejí specifický význam uměleckého díla ani jejich mechanický součet, nýbrž právě způsob jejich spojování, způsob výstavby nového integrovaného celku.*“⁷⁷ Tento citát naznačuje, jakým směrem se bude ubírat naše interpretace. Bude nás zajímat způsob spojování znaků, tedy tahů štětce, které jsou, domnívám se, zásadní pro bližší určení van Goghova výtvarného projevu.

Sématická syntax obrazu: časový rozměr, pohyb

Potom co jsme viděli, že sám základní prvek obrazu – barevná skvrna nesená energií úderu štětce, je základní sémiotickou jednotkou van Goghových obrazů, můžeme přistoupit k opatrným možnostem její strukturální interpretace. Specifický význam uměleckého díla je vytvářen právě způsobem spojování znaků, jak dosvědčuje praxe strukturalismu.⁷⁸

⁷⁶ Van Gogh 1956, 615.

⁷⁷ Chvatík 2001, 121.

⁷⁸ Strukturalismus, pracuje s dílem tak, jakoby všechny jeho prvky bylo lze popsat, pomíjí to, co jsme opsali (nikoliv popsali) pojmem trhlina. Propast, trhlina zůstává uzávorkována, neboť neprodukuje žádný „text“, který by se dal uchopit výkladem.

V předchozích kapitolách bylo naznačeno, jakým způsobem lze chápat materialitu díla, teď se pokusíme zapojit materialitu, respektive z materiality vyvodit možnosti ideového horizontu díla, aniž bychom uvažovali materialitu jako pouhý nosič jeho ideovosti. „*Ona materialita zapojuje zobrazené do zjevnosti,*“⁷⁹ říká ve své fenomenologicko-existenciální analýze uměleckého díla Mojmír Horyna. Pokud pod materialitou rozumíme barvu a tah štětce, vyvstává před námi její důležitost pro zjevnost (fenomenalitu) díla.

Chápeme-li barevnou skvrnu jako zjevnost sebe sama, která ve struktuře dalších skvrn svým ustrojením se aktivně stává zobrazeným právě proto, že v průběhu její recepcce probíhá ustavičný boj mezi přirozeností skvrny být sama sebou a být znakem předmětu, můžeme se ptát po jejím místě v sémantické syntaxi obrazu.

Nelze si nevsimnout, že tvary a věci ve van Goghově díle jakoby ožívají, cypřiše se podobají plamenům,⁸⁰ pole se vlní spíše větrem než pnutím nějaké vnitřní energie, cesta ubíhá pod nohama kamsi za obzor, sama obloha se svíjí spoutána ornamentem. Van Gogh dosahuje expresivity tvaru, která je prvotně založena na výrazném tahu štětce. Expresivní hodnota tahu štětce souzní s výsledným provedením obrazu a tahu štětce je tak přiznáno důležité místo v sémantické syntaxi díla.

Mluvíme-li o strukturním pojetí tahu štětce u van Gogha, musíme se ptát, kam takto ustrojená struktura směřuje, jaký má záměr. Jinými slovy, musíme se ptát po *intenci* a *teleologii*. Tahy štětce tvoří pulzující plochy, které obvykle respektují předmět, tyto plochy, resp. předměty jsou od sebe odděleny často kontrastem barev (cypřiš proti nebi) nebo mezním tahem, linkou, která předmět uzavírá. Z čistě výtvarného hlediska struktura tahů štětce nějakým způsobem konstituuje předmět. Ale u van Gogha má, jak bylo řečeno, tah štětce ještě další význam, je znakem, tento znak vedle toho, že se nachází v ustavičném boji s předmětem o svou autonomní existenci jako tah, ale označuje předmět tak, že mu dodává expresivní hodnotu, která není fenomenologické recepci předmětu vlastní. Takto řazené řešené struktury znaků tedy sledují jistý záměr.

S velkou mírou pravděpodobnosti, protože vycházíme z obrazu a ne z textů – dopisů, lze říci, že úkolem těchto struktur je expresivní přepodstatnění předmětu. V čem ale spočívá toto přepodstatnění? Je možné vznést hypotézu, že van Gogh tímto přepodstatněním sleduje vyjádření pohybu věcí, jisté plynutí. Nezachycuje konkrétní okamžik jako impresionisté v šedesátých a sedmdesátých letech, ani náladu jako střeoevropští, severští a ruští krajináři té doby, ani sériovost časových okamžiků jako Monet v devadesátých letech, ale jistou sumarizaci určitého časového úseku. Nesmíme samozřejmě podlehnout mylnému úsudku, že van Gogh, který často maloval jeden obraz za den, stál celý den na motivu a maloval jej podle toho, jak se měnil. Chci tím spíše zdůraznit, že van Goghovi je cizí impresionistická okamžikovost, aniž by rezignoval na zachycení změny předmětu.

Máme-li být co nejpřesnější, jeví se vhodné pojmenovat zmíněný záměr (jak vnitřní struktury zachyceného předmětu, tak její význam nebo extenzi vně sebe sama) jako intencionální sumarizaci temporality usazené v reálném předmětu (krajině, předmětu zátiší, lidské tváře).⁸¹ Tím dospíváme k důležitému a málo prozkoumanému problému – jakým způsobem reflektovali umělci čas, často řešený jako základní existenciál,⁸² v médiu,

⁷⁹ Horyna 2004, 83.

⁸⁰ Typické topoi vangoghovské literatury.

⁸¹ Umělec zobrazuje i to, co znázorněný předmět nebo člověk prodělal, prožil a „viděl“.

⁸² Heidegger 2008, 270.

kterému byla schopnost vyjádření času odpírána.⁸³ Otázka po času v umění je zásadní a byla řešena z různých úhlů pohledu, rozličná pojetí, resp. filosofická východiska zaujímaná k otázce času vedla přirozeně k rozličným zpracováním tohoto tématu.⁸⁴

V „klasické“ době obrazu 16.–18. století je možné číst časovou osnovu například podle pohybu postav (jakým směrem se pohybují), podle gest (pohled se ubírá podle toho, kam postava ukazuje) nebo podle pohledu očí (pohled diváka sleduje směřování pohledů postav), takové indicie umožňují sledovat obraz jako děj, tedy jako událost času. Takovéto pojetí času úzce souvisí s recepcí obrazu, tomu se však věnovat nebudeme.⁸⁵

Už v umění prvních impresionistů byl moment zachycení přírody v konkrétním okamžiku zásadní otázkou, což úzce souvisí s malbou v plenéru a také se soudobým chápáním života, vývoje a pohybu.⁸⁶ Tato tendence nakonec vedla k tomu, že jeden obraz byl pouze součástí série, která teprve zachycovala tentýž předmět v různých okamžicích, v různém osvětlení a která nakonec podávala jeho proměnu v časovém horizontu, což můžeme pozorovat v Monetových sériích kupek sena z devadesátých let. Naproti tomu van Gogh přistupoval ke ztvárnění času v obrazu jinak, jeho způsob je možné nazvat sumarizujícím, protože ukazuje předmět. Nejzřetelněji je tato tendence postřehnutelná v malbách krajin, tak jako by syntetizoval jeho pohyb za jistý časový úsek, jedná se tedy spíše než o zachycení času o zachycení plynutí, i když prodchnutého živelnou energií života. Přebíratelně vyjádřil tuto tendenci Max Raphael „*Die Zeit erhält hier vollends ihre metaphysischer Urgrund der Welt. Das panta rei, die wirkende Allnatur hat durch van Gogh ihren optischen Ausdruck in der Darstellung der Landschaft gefunden: auf dem Bild ‚Die Schlucht‘ sieht man das fliehen des Feldes, der Strasse, das Wachsen der Zypresse, der Strahlen der Sonne, das Flimmern der Gräser, das Sich-Winden der Äste, schliesslich das Strahlen des Lichts auf dem Felde, am Himmel, im Raum, man sieht es auch in der Darstellung des Menschen, den van Gogh als eine sozial tätigen (und die Tätigkeit als Tun) begreift oder ein aus dem Milieu herauswachsendes Geschöpf.*“⁸⁷ V analýze van Goghova díla, i když je uplatnitelná spíše na krajinomalbu nežli portrét (tam se van Gogh více drží předmětu), zachycuje Raphael postoj malíře vůči předmětu: panta rei, tedy vidí věci v po-

⁸³ Lessing rozdělil umění na časová a prostorová, přičemž výtvarnému umění odpírá časovou dimenzi.

⁸⁴ Mezi základní práce patří: Florenskij 1993; Camón Aznar 1958; Frey 1976, 212–235; Pochat 1996. Podnětné je také několik stránek věnovaných tomuto tématu z pera Borise Vippera, zahrnutých do jeho nedokončeného Úvodu do historické nauky o umění. Vipper 2010, 242–257. Autor porovnává koncepci času rozpracovanou v literatuře a filosofii s malířstvím té které epochy. Pro alegorické znázornění času viz Panofsky 1962, 69–95. Srovnej také Imdahl 1996, 475–495. Specifickými otázkami pojetí času v ruském umění 19. stol. se zabýval G. Pospelov. Pospelov 1997. Časovostí obrazu ve vztahu ke jeho kultovosti se věnovala Hanna Hlaváčková. Hlaváčková 1981, 516–525.

⁸⁵ Zuska 1993. Snad nejniternější interpretaci časovosti estetična v rámci recepcie uměleckého díla předkládá Hans Georg Gadamer v kapitole *Časovost estetična*. Viz Gadamer 2010, 119–125. Gadamer studoval vedle několika dalších oborů i dějiny umění a jeho opus magnum nabízí fundamentální vhledy do problematiky hermeneutiky umění, některé tyto otázky rozpracoval jeho žák a spolupracovník, basilejský historik umění Gottfried Boehm.

⁸⁶ Wittlich 1989, 66.

⁸⁷ Raphael 1989, 115. Tato kniha, disertace psaná pod vedením Heinricha Wölfflina r. 1916, kterou Raphael ovšem neobhájil, je ne příliš známou, ale velmi hlubokou analýzou vývoje moderního umění. Práce obsahuje teoretický oddíl a potom původní analýzy umění impresionismu, postimpresionismu, expresionismu, fauvismu a Picassa. Podobně jako u nás Nebeský i Raphael vycházel z neokantovství, ale k tomu přidal ještě zkušenost ze svého pařížského pobytu, kde poslouchal přednášky Henri Bergsona, díky kterému rozvinul také problematiku dynamického pólu moderního malířství a tím i problém času.

hybu, plynutí. Pro to nalézá Raphael také vhodný výraz. „*So gibt van Gogh eine materiale Raumdynamik, statt einer Raumgestaltung.*“⁸⁸ Je to dynamika prostoru, ale ne prostoru chápaného jako volné prostranství s libovolným množstvím předmětů, nýbrž prostoru, který sám je *předmětem*, světem, jestli můžeme použít opět Heideggerův pojem,⁸⁹ neboť je pojednán, oživen úderem štětce, každý, i málo významný detail i sama atmosféra, vzduch tvořící most mezi okem diváka a zobrazeným předmětem. Vše se tlačí z obrazu ven. Dynamické pojetí prostoru souvisí jistě i s problémem řazení plánů, který van Gogh řešil pomocí odstupňování barevných ploch, přičemž žádné barvě není přiznána vlastnost pohledu z dálky: v sémantické syntaxi obrazu není žádnému ze sémantických elementů vyhrazena úloha odkazování na dálku, dálka je výrazně redukována a je přítomna pouze ve zmenšených proporcích toho kterého předmětu, jenž je nám ale vždy stejně blízký jako všechny ostatní předměty. A opět je to tah štětce, který dává dálce charakter blízkosti, protože blízké i vzdálené je pojednáno tímž živým zpřítomňujícím úhozem štětce. U van Gogha není žádná estetická distance. Je-li možné uplatnit v tomto případě Gadamerovi závěry, je umělecké dílo van Gogha vždy *při tom*, je vždy současné, přítomné obřadu, slavnosti, události, kterou oslavuje.⁹⁰

Ani Max Raphael nepomíjí malířský rukopis holandského umělce jako výrazový prostředek při dynamickém ztvárnění předmětu. „*Das ganze Schwergewicht des van Goghschen Strebens war somit auf die Mittel verlegt, die der Beschreibung dienen, der ganze Weg seiner Entwicklung ist mit der Erringung seiner Ausdrucksmittel umschrieben: ihre Erweiterung in der Farbe um Schwarz und Weiß, die Steigerung ihrer Kraft durch das Ausschalten der Reflexe und der Lichtdifferenzierung, der Valeurs überhaupt, ihre Behandlung durch Plastisches Kneten, durch reliefartige Erhöhung von der weißen Leinwand bis zum Farbberg, der aus dem Tube gedrückt wurde, das Vereinigen von Farbe und Linie, und vor allem Zeichnung selbst.*“⁹¹ Tato citace dobře dokresluje úvahy, které byly rozvrženy v předcházející kapitole: jednota linie a barvy je díky dynamické barevné skvrně dovedena do konce.

Když sledujeme, jakým způsobem se projevuje plynutí či časovost na způsob podání předmětu, dospíváme k tomu, že van Goghovi je předmět něčím tvárným. I při maximálním zachování základního tvaru předpodstatňuje malíř předmět. Jak poznamenává Václav Nebeský, van Gogh „*se odvážil mezi hmotným prostředkem výtvarníkovým a názornou konstituantou předmětu položit rovnítko*“.⁹² Velmi výstižně formuje problém opět Max Raphael, mluví o formuli (Formel) vědomé deformace předmětu.⁹³

⁸⁸ Ibidem, 117.

⁸⁹ Srovnej zvláště kap. Prostorovost bytí ve světě, kde Heidegger hovoří o vztahu pobytu (Dasein) a prostoru. Heidegger 2008, 132–138.

⁹⁰ Gadamer 2010, 124.

⁹¹ Raphael 1989, 121.

⁹² Nebeský 2001, 19. Zde Nebeský zmiňuje, že se tak děje instinktivně, dle mého soudu se tak děje spíše intuitivně, tj. částečně vědomě. Obraz je přece spíše studium nežli punktum v Barthesově slovníku. Ani ona metafora propasti či trhliny není myslitelná ani jako punktum, ani studium, protože obojí překračuje.

⁹³ „*An die Stelle der Form tritt bewußte Deformation: die Formel.*“ Raphael 1989, 120. Není zatím prozkoumáno, kdo a jak ještě mimo Warburga požíval pro vystižení jistých motivů ve výtvarném umění slova *Formel*, ale domnívám se, že už i srovnání pojetí *Formel* u Raphaela a *Pathosformel* u Warburga by mohlo vést ke zjasnění terminu.

Tak dospíváme ke kardinální otázce a sice, jak je možné vložit čas do světa obrazu tak, aby jej obraz, jenž je svým založením statický předmět, byl schopen absorbovat a zpětně vyjádřit vzhledem k recipientovi. Jak bylo řečeno, čas pojmáný u van Gogha jako plynutí svou přirozeností odkazuje na pohyb, jenž zase referuje o životě,⁹⁴ základním pojmu umění a vůbec kultury a světonázoru doby, kdy van Gogh maloval svá „protokinetická“ díla.⁹⁵ Tedy problém času je problémem pohybu.⁹⁶ Je předmět v bytostně statickém světě obrazu schopen pohybu? Jistěže ne, nebo alespoň ne, pokud uvažujeme obraz složený pouze z plátna, barev a rámu. Jak navrhuje v jedné z nejzajímavějších knih českých věd o výtvarném umění František Kovárna, veškerý pohyb v rámci obrazu je pohybem *asociativním*.⁹⁷ Divák vnímá, čte statický předmět tak, jakoby se hýbal, recepci předmětu je možno nazvat fenomenologickou.⁹⁸ Jedna z možností, jak dát předmětu potencialitu asociativní kvality pohybu, je přechod mezi teplými a studenými tóny, což provádí v budování prostoru například Cézanne.⁹⁹ Jiná možnost ale tkví už v samotném ustrojení obrazu na bázi tahů štětcem, resp. barevných skvrn. „*Kinetické působení tvarů se začíná již v barevné skvrně, jak ukázal O. Zich ve své estetice výtvarného umění. Soustředěná skvrna má charakter statický, protažená kinetický (...). Začíná-li se kinetický dojem u tohoto elementárního zrakového útvaru, stupňuje se pochopitelně v obrazci, kde se může utvrzovat v kinetickém dojmu motorickou představou při sledování linií, například stoupající a klesající vlnovky. Podobně jako u prostoru můžeme i tento pohyb nazvat asociativním, což ostatně neznamená, že je z ostatních kinetických forem vylučován.*“¹⁰⁰ Po těchto přípravách můžeme konečně přikročit k určení přibližné role tahu štětce v sémantické syntaxi van Goghových děl. Vezměme si za příklad už uváděný obraz *Cypřiš*. Cesta vykreslená jednou barvou tahů štětce je skládaná z jednotlivých úhozů odstínů bílé, stáčí se vlnovkou, zásadně určenou kontinuitou tahů, aby končila u poněkud deformovaných domků. Cesta je malovaná soustředěnými, těsně semknutými tahy, které ve své vlnovce naznačují trvání cesty, je jí vlastní element časovosti, který odpovídá jejímu určení v reálném světě. Cesta je přeče časem a při chůzi se vlní pod nohama. Vlnovka cesty naznačuje její intencionálnost, její směřování k cíli. Postavy mužů v klobouku a kára s koníkem si nárokují pohyb i čas, to vše určuje temporalitu cesty. Naproti tomu žluté obilí se jeví neuspořádanými tahy, kdy jeden každý může být klasem, který ve své nezdočné energii „*vyjadřuje neobyčejný žár*“.¹⁰¹ Tím je naznačeno jisté trvání sumarizované chvíle, kterou obraz vyjadřuje. Cypřiš, který přesahuje rám obrazu, je řešen v obtížném lahvovém tónu a tahy vystihují způsob větvení tohoto stromu. V naježené konstituci cypřiše můžeme cítit pichlavost středomořské dřeviny, kterou je správně postavený tah štětce také schopen vyjádřit. Tahy konstituují cypřiš tak, že agresivně transcenduje do materie oblohy, kde se mísí jednot-

⁹⁴ Mezi životem a barvou viděl van Gogh jistou spřízněnost. „*Čím je kolorit na obraze, tím je nadšení v životě.*“ Van Gogh 1956, 490.

⁹⁵ Wittlich 1987, 68–70.

⁹⁶ To je myšlenka, kterou vyslovil již Aristoteles.

⁹⁷ Kovárna 1934, 82.

⁹⁸ Stejný asociativní pohyb je možné vidět i v dílech, která se „objektivně“ hýbou, například sochy Krista během španělských *pasos* jsou nošeny (mají kinetickou energii) a sjednocený krok nosičů asociuje, že Kristus sám se pomalým, svátečním, ale osudově tragickým krokem ubírá ulicemi města.

⁹⁹ Kovárna 1934, 80. Poněkud zarážející je, že Kovárna upouští od bližší analýzy malířského rukopisu jako potenciality předmětu po asociativní vnímání pohybu. Srovnej str. 85.

¹⁰⁰ Ibidem, 82.

¹⁰¹ Van Gogh, 603.

livé tahy vystihující jeho jehlice s tahy představujícími sluneční paprsky. Nebeská tělesa vyznačují magma světlých skvrn odpovídající jejich pasionární podstatě, na kterou van Gogh nejdříve odkazoval. Tahy směřují do všech stran, mnohé dolů, kde naráží do hmot a nánosů barev krajiny, obilí a cypřišů. Vidíme tak mocný asociativní pohyb, navozený právě tahy štětce. Ve zvláštním řešení perspektivy dává obraz všanc obvyklé řešení prostoru, které je konstitutivním charakterem barevných skvrn pojednáno dynamicky. Vezměme si za svědka samotného malíře, tvůrce obrazu, aby potvrdil nebo vyvrátil zde naznačenou možnost čtení jednoho jeho díla. Ze stejné doby, kdy maloval obraz, pochází i následující psaní. „*Vím dobře, že kreslené studie ve velkých spletitých liniích, které jsem poslal posledně, nebyly takové, jaké by být měly, ale buď jen přesvědčen, že v krajinách se budu snažit i nadále vyjadřovat hmoty kresbou, která má vyjádřit skloubení hmot.*“¹⁰² Vidíme, že kresba, ať už opravdová nebo ta štětcem, byla dokonce chápána jako jistý znak, který něco nese, vyjadřuje. Zároveň je to ono skloubení hmot, ke kterému jsme dospěli od analýzy základní jednotky jeho maleb, podivuhodná shoda.

Máme-li v několika slovech zobecnit syntax van Goghových obrazů, těžko najít pregnantnější formulaci než tu Václava Nebeského, podle něhož van Gogh ztotožnil hmotné a řemeslné prostředky výtvarníka s formami názorné existence věcí. Van Gogh tak obohatil malbu o celou novou soustavu kresebných tvarů,¹⁰³ které jsou fundovány syntézou tahu, skvrny a barvy. To ostatně naznačoval také Petr Wittlich: „*Zvláště v závěru van Goghovy tvorby, v hektickém finále jeho úsilí obsáhnout malířstvím svět, se stupňovala dynamická pohybovost výrazových linií jeho energického rukopisu. Příroda, kterou stále maloval tváří v tvář jako impresionisté, se mu stávala jakýmsi nezměrným tělesem, organismem dýchajícím a pohybujícím se tak jako člověk. Detaily krajiny se vstřebávaly do barevných ekvivalentů kratších i delších tahů štětce, v jejichž překrývaném staccatu se stále více prosazovala základní, vnitřní dynamika životního obsahu formy.*“¹⁰⁴

Všechny provedené analýzy mají jistou relevantnost jen potud, pokud je možné je podložit vlastními van Goghovými názory obsaženými v dopisech. Představme si, kdyby se žádné dopisy nezachovaly a já bych provedl obdobnou analýzu a dospěl přibližně ke stejným závěrům. Byl bych nepravěm obviněn ze spekulace. A to i přesto, že by vývody byly „správné“. Neuralgický bod dějin umění je hledání „pratextu“, kterým je možné obraz fundovat.¹⁰⁵ Obraz sám se nám nestal dostatečně nosným polem, aby bylo možné jej vykládat ze sebe sama. Situace se zdá měnit, uvážíme-li, jak „stará“ je již *Bildwissenschaft* nebo *Visual Turn*. Přesto je patrná stálá snaha fundovat obraz textem jednak proto, že tak je možné dobrat se „pravého“ významu v médiu našeho oboru – v textu, jednak proto, že uvažujeme obraz jako součást kultury, kterou ovšem chápeme zase slovem, respektive textem. Další problém jsem se již pokusil naznačit, a sice že obraz, ani jiné umělecké dílo neuvažujeme jako tajemství, jako propast nebo trhlinu, *obrazně* řečeno, tedy že v našem textu, kterým čteme obraz, osmyslujeme jej, a kterým jej probouzíme k životu, není otázkou, která by se po tomto tajemství, které je tak zásadní pro celé umění, tázala.

¹⁰² Ibidem, 619.

¹⁰³ Nebeský 2001, 20–21.

¹⁰⁴ Wittlich 1989, 66.

¹⁰⁵ Jacques Derrida používá pojem „logocentrismus“ (pro opozici textu a řeči), který je možné vztáhnout i na kolizi slovo/obraz.

LITERATURA A PRAMENY

- Arnold, Matthias: *Duktus und Bildform bei Vincent van Gogh*. Heidelberg 1973.
- Badt, Kurt: *Farbenlehre van Goghs*. Köln 1982.
- Bakoš, Ján: *Periféria a symbolický skok*. Bratislava 2000.
- Benjamin, Walter: *Teoretické pasáže*. Praha 2011.
- Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*. Paris 1868. Cit. dle: Volavka 1939.
- Blunt, Anthony: *Artistic theory in Italy 1450–1600*. Oxford 1940.
- Boehm, Gottfried (ed.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München 2012.
- Buchmann, Mark: *Die Farbe bei Vincent van Gogh*. Zürich 1948.
- Burger, Fritz: *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*. München 1918.
- Callen, Anthea: *Techniques of the Impressionists*. London 1983.
- Camón, Aznar José: *El tiempo en el arte*. Madrid 1958.
- Cézanne, Paul: *Dopisy, svědectví přátel*. Praha 1967.
- Corot Camille: *Dokumenty*. In: Vlastimil Fiala (ed.). Praha 1959.
- Delacroix, Eugene: *Deník*. Praha 1956, 118.
- Derrida, Jacques: *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993.
- Duranty, Emile: *La nouvelle peinture*. Cit. dle: House 2004.
- Filippi, Elena: Fritz Burger. In: Naredi-Rainer Paul von (ed.): *Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung*. Stuttgart 2010, 67–70.
- Florenskij, Pavel Aleksandrovič: *Analiz prostranstvennosti i vremeni v chudožestvenno-ozobrazitelnych proizvedenijach*. Moskva 1993.
- Frey, Dagobert: Das Zeitproblem in der Bildkunst. In: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*. Darmstadt 1976, 212–235
- Fromentin, Eugene: *Starí mistři*. Praha 1957.
- Gadamer, Hans Georg: *Pravda a metoda. Nárys filosofické hermeneutiky*. Praha 2010.
- Gogh, Vincent Van: *Dopisy*. In: Zdeněk Hlaváček (ed.). Praha 1956.
- Goodman, Nelson: *Jazyky umění*. Praha 2006.
- Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. Praha 2008.
- Heidegger, Martin: Původ uměleckého díla. *Orientace* 1968/1969.
- Hlaváčková, Hanna: Časovost obrazu jako míra jeho kultovosti. *Umění* 29, 1981, 516–525.
- Hofmann, Werner: *Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart 1966.
- Horyna, Mojmír: Umělecké dílo jako rozvrh. In: Milena Bartlová (ed.): *Dějiny umění v české společnosti*. Praha 2004.
- House, John: *Impressionism: Paint and Politics*. London 2004.
- Chvatík, Květoslav: *Strukturální estetika*. Brno 2001.
- Imdahl, Max: *Farbe. Kunststheoretische Reflexionen in Frankreich*. München 1988.
- Imdahl, Max: Die Zeitstruktur in Poussins „Mannalese“. Fiktion und Referenz. In: *Zur Kunst der Tradition*. Frankfurt am Main 1996.
- Jakobson, Roman: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Praha 2005.
- Kallab, Wolfgang: *Vasaristudien*. Wien 1908.
- Kovárna, František: *Malířství ornamentální a obrazové. Příspěvek k určení výtvarné funkce předmětu*. Praha 1934.
- Krüger, Matthias: *Ernest Meissonier und der Blick durch die Lupe – Fern und Nahsicht im französischen Salon*. Kunstgeschichte 2009.
- Lamač, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů*. Praha 1989.
- Matoušek, Alexander: *Vnitřek lesa, lesní charaktery*. Praha 2007.
- McTavish: *El Greco Titian and Venetian Naturalism*. Příspěvek pronesený na mezinárodní konferenci El Greco, The Cretan years, červen 2014.
- Mukařovský, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Květoslav Chvatík (ed.): *Jan Mukařovský: Studie z estetiky*. Praha 1966.
- Nebeský, Václav: Umění po impresionismu. In: Karel Srp (ed.): *Smysl modernosti*. Praha 2001.
- Pach, Walter: *Ingres*. New York 1939.

- Panofsky, Erwin: *Father Time*. In: *Studies in Iconology*. New York 1962.
- Panofsky, Erwin: Tizianova alegorie moudrosti: post skriptum. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981.
- Plinius, Starší: *Kapitoly o přírodě*. Praha 1974.
- Pochat, Götz: Bild-Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit. Böhlau 1996. In: *Bild-Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*. Böhlau 2004.
- Pospelov, G.: *Russkoe iskusstvo XIX veka. Očerki*. Moskva 1997.
- Raphael, Max: *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*. Frankfurt am Main 1989.
- Schapiro, Meyer: On some problems of semiotics of visual art: Field and vehicle in image signs. In: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York 1974, 1–33.
- Schlösser, Julius von: *La letteratura artistica*. Firenze 1956.
- Suthor, Nicola: *Bravura: Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der frühen Neuzeit*. München 2010.
- Šklovskij, Viktor: *Teorie prózy*. Praha 2003.
- Tarasov, Jurij: *Gollandskij pejzaž XVII veka*. Moskva 1983.
- The complete Letters of Vincent van Gogh II*. London 1988.
- Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha 1976.
- Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů II*. Praha 1977.
- Vipper, Boris Robertovič: *Vvedenie v istoričeskoje izučenie iskusstva*. Moskva 2010.
- Volavka, Vojtěch: *Malba a malířský rukopis*. Praha 1939.
- Volavka, Vojtěch: *Malířský rukopis ve francouzském obraze nové doby*. Praha 1934.
- Uspenskij, Boris: *Poetika kompozice*. Brno 2008.
- Uspenskij, Boris Andrejevič: Semiotika ikony. In: *Semiotika iskusstva*. Moskva 1995, 221–296.
- Walker, John: Van Gogh's colour theories. In: *Van Gogh Studies, five critical essays*. London 1981, 7–20.
- Wittlich, Petr: *Umění a život, doba secese*. Praha 1989.
- Wyss, Beat: *Vom Bild zum Kunstsystem*. Köln 2006.
- Zuska, Vlastimil: *Čas v možných světech obrazu*. Praha 1993.
- Zvěřina, Josef: *Výtvarné dílo jako znak*. Praha 1971.
- Žegin, Lev Fjodorovič: *Jazyk malířského díla*. Praha 1980.

VAN GOGH'S BRUSHSTROKE. SEMIOTICS, FUNCTION, SYNTAX

Summary

In presented article I tried to demonstrate a new interpretation about Vincent van Gogh's brushwork, its historical genesis and theoretical basis. Vincent van Gogh was an exponent of expressive brushwork tradition, which is based on Titian's late manner and which goes through Rubens, Rembrandt and Delacroix to van Gogh and through him towards the abstract expressionism. Expressive brushwork is in van Gogh an effort for synthesis of color and drawing in a single artistic gesture – brushstroke. The history of western painting and its theory is filled by dialectics of preferring either color or drawing as a leading feature of painting. Van Gogh's art can be understand as a conclusion of this conflict of preferences by employing both color and drawing in the same time in expressive brushstroke.

My point is to show, that the structure of van Gogh's brushstrokes has also an important semiotical meaning in the construction of his paintings. Every depicted object has thanks to the expressive brushstrokes certain dynamics, it means, that van Gogh incorporated in them movement and movement becomes a leading idea of every depicted objet and therefore of the whole depiction. Van Gogh's brushstroke is not just an echo of his mind, but rather takes an important place in the syntax of his paintings.