

**ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI**

**FAKULTA PEDAGOGICKÁ**

**KATEDRA VÝTVARNÉ KULTURY**

**METODIKA CÉZANNOVSKÉ MALBY VE ŠKOLE – VLASTNÍ PRÁCE  
PEDAGOGICKOU REFLEXÍ A JEJÍM PILOTNÍM OVĚŘENÍM**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Bc. Libuše Hlaváčková Todtová**

Učitelství výtvarné výchovy pro SŠ a ZUŠ

**Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jaroslav Vančát, Ph.D.**

**2016**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Praha, 14. června 2016

.....

vlastnoruční podpis

Ráda bych zde poděkovala panu doc. Vančátovi za cenné připomínky, rady a pozitivní motivaci.

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

## ROZHODNUTÍ

**Anotace:**

Diplomová práce – Metodika cézannovské malby ve škole – vlastní výtvarná práce pedagogickou reflexí a jejím pilotním ověřením - se skládá z praktické a teoretické části. Po úvodu se celá druhá kapitola věnuje životu a výtvarnému vývoji Paula Cézanna v kontextu své doby. Je chronologicky členěna do podkapitol a zmiňuje se též o osobnostech, které na Cézanna působily. Třetí kapitola se zabývá vlivem Cézanna na pozdního díla na další vývoj moderního umění, jenž se formoval v nová hnutí a směry. V podkapitolách jsou uvedeny tyto nové tendence, které svým vznikem Cézanne podnítil. Čtvrtá kapitola se týká tvorby, zahrnuje teoretické aplikace v mé pedagogické činnosti a je zhodnocena didaktickou analýzou. Praktická část je prezentována žákovskými pracemi v příloze. Moje vlastní tvorba je zastoupena velkoformátovými olejomalbami a fotografiemi.

**Klíčová slova:**

Barva, barevný ekvivalent, relační malba

**Annotation:**

The thesis - Methodology of Cézanne painting in the pedagogical use with the pilot verification - is composed from a practical and theoretical parts. After the Introduction, the following chapter focuses on the life and the artistic development of Paul Cézanne in the context of his period. That part is divided into various sub-chapters. Moreover, it mentions the personalities who influenced Cézanne, everyone in their own way. The third part studies the Cézanne's impact on the further development of the modern art which evolved into new movements. These new tendencies influenced by Cézanne are talked about in the sub-chapters. The fourth chapter concerns my own art work and its theoretical applications in my pedagogical activities. It is summed up in the didactical analyses of my pupils' works. The practical part is represented by the pupils' works in the appendix. My own art work is represented by the large-print oil paintings and photographs.

**Key words:**

Color, colourful equivalent, relational painting

## Obsah

<b>1 Úvod</b> .....	10
<b>2 Paul Cézanne</b> .....	11
2.1 Politicko-společenský a vědecko-kulturní rámec doby .....	11
2.2 Domov .....	13
2.3 Umělec Paul Cézanne – první etapa.....	14
2.4 Malíř Paul Cézanne – druhá etapa .....	19
2.5 Saint-Victoire – Paul Cézanne – třetí etapa .....	28
<b>3 Principy malby Paula Cézanna</b> .....	43
3.1 Fauvismus .....	43
3.2 Kubismus .....	46
3.3 Orfismus .....	48
3.4 Neoplasticismus .....	49
3.5 Marcel Duchamp .....	49
3.6 Paul Klee .....	50
<b>4 Aplikace mojí tvorby v pedagogické činnosti</b> .....	52
4.1 Vlastní tvorba .....	52
4.1.1 O bílé barvě .....	53
4.2 Didaktická analýza .....	54
4.2.1 Téma .....	54
4.2.2 Námět .....	54
4.3 Cézannovská metodika s motivací .....	55
4.3.1 Metoda aplikace obrazových elementů – I. fáze .....	55



4.3.2	Malba cézannovskou metodou – II. fáze .....	55
4.3.3	Malba zátiší cézannovskou metodou – III. fáze .....	56
4.4	Zhodnocení tvorby žáků .....	56
4.4.1	Fáze I .....	56
4.4.2	Fáze II .....	56
4.4.3	Fáze III .....	57
4.4.4	Žáci devátého ročníku 2014/2015 .....	57
4.4.5	Žáci devátého ročníku 2015/2016 .....	57
4.4.6	Žáci obou pátých ročníků 2015/2016 .....	58
4.5	Reflexe .....	59
<b>5</b>	<b>Závěr .....</b>	<b>60</b>
<b>6</b>	<b>Summary .....</b>	<b>60</b>
<b>7</b>	<b>Seznam literatury .....</b>	<b>61</b>
<b>8</b>	<b>Seznam příloh .....</b>	<b>62</b>
8.1	Obrazové přílohy .....	63
8.2	Přílohy žákovských dotazníků	
8.3	Příloha žákovských prací	

## 1 ÚVOD

Vybrala jsem si toto téma, protože jsem se kdysi účastnila krajinomaleb v rámci lounského výtvarného kroužku, ve kterém byly uplatňovány principy cézannovského přístupu. Nyní jsem chtěla se školními žáky vyzkoušet relační malbu cézannovskou metodikou a zjistit, jaké možnosti žákům základní školy nabízí a jak na základní škole funguje. Sama jsem byla kdysi obohacena touto měrou a měla možnost se dál podle svého naturelu barevně uplatňovat. Moje tvorba mi však ujíždí do poetičnosti.

Když se mluví o barvě v praxi výtvarné výchovy, je obvyklým uplatněním barvy stejně nakonec kresba, v níž barva hraje roli odlišení jednotlivých předmětů navzájem, případně vůči pozadí. Malba je tedy vědeckou kresbou podpořenou barevným odlišením objektů.

Pojetí relačního myšlení přivedl z Francie do Čech Martin Salcman a dál jej pedagogicky zprostředkoval a nechal rozvíjet.

Ve své práci dávám Cézannovi velký prostor. Zmiňuji také domov Paula Cézanne, je to proto, že malíře mám ráda jako člověka, který se musel popasovat se svými nepříznivými výzvami života, které překonával a zůstal zodpovědným a citlivým. Jeho seriózní přístup ve zvládnání překážek svého lidského údělu může být pro mnoho současných žáků více než inspirativní. Schopnost vyjadřovat své umělecké přetlaky a zůstat v souladu se svou duší, je asi největším uměním života.

## 2 PAUL CÉZANNE

### 2.1 POLITICKO-SPOLEČENSKÝ A VĚDECKO-KULTURNÍ RÁMEC DOBY NAROZENÍ PAULA CÉZANNA

Paul Cézanne se narodil 19. ledna 1839. Přišel na svět v době, kdy v čele Francie působí dosud oblíbený král Ludvík Filip Orleánský, vynesena na trůn v době červencové revoluce 1830, a který bude svržen až v dalším revolučním období 1848; v témže roce bude nastolena ve Francii opět republika a v čele státu postaven podle vzoru USA ve čtyřletém volebním období prezident.<sup>1</sup>

Na poli vědy vznikají nové specializované obory hlavně z fyziky a chemie. K vytvoření oboru fyziologie přispěl Jan Evangelista Purkyně, německý lékař Robert Mayer dospěl k poznání zákona o zachování energie, což vedlo k novému pohledu na vesmír. Průkopníci fotografie Niépce a později Daguerre objevili a uvedli ve třicátých letech daguerrotypii, jež dále inspirovala k vývojovým experimentům a umožnila vznik fotografii barevné, Maxwellem předvedené v Londýně 1861.<sup>2</sup> Roku 1858 Gaspard-Félix Tournachon, známý pod pseudonymem Nadar jako první na světě vytvoří nad Paříží fotografie ze vzduchu, které pořizuje z balónu. Svůj fotografický ateliér později propůjčí avantgardním malířům, aby v něm uskutečnili roku 1874 svou První impresionistickou výstavu. Vynález kovové tuby pro barvu ve čtyřicátých letech, umožnil malířům další možnosti tvorby.

Na myšlenkové klima ve Francii působí hlavně od druhé poloviny 19. století pozitivistický směr formulovaný Augustem Comtem (1798 – 1857).<sup>3</sup> Pozitivistický způsob myšlení reagoval na dynamický rozvoj vědy a reagoval na filosofii romantického období, jež byla těžištěm hlubokého německého ducha filosofů Johanna Gottlieba Fichteho, Georga Wilhelma Friedricha Hegela, Friedricha Schlegela a dalších, kteří svou duševní mohutností reagovali na osvícenství francouzské. Pozitivistickým přístupem se francouzská filosofie navrací na domácí půdu, a upřednostněním *ratio*, jako prostředníka poznání, navázala na osvícenství

<sup>1</sup> MRÁZ, B. Dějiny výtvarné kultury 2, Idea servis, 1997, s. 114

<sup>2</sup> MRÁZ, B. Dějiny výtvarné kultury 2, Idea servis, 1997, s. 116

<sup>3</sup> MRÁZ, B. Dějiny výtvarné kultury 2, Idea servis, 1997, s. 116

předrevoluční doby. Nová Comtova nauka, která stála v teorii poznání na empirických základech, se vřele ujala.

Podle Comtova učení probíhá vývoj lidstva ve třech stádiích; je to stádium teologické, metafyzické a pozitivní; pozitivní stádium je výsledkem pokroku lidstva, teprve zde lidstvo překonalo náboženské a metafyzické pověry a dosáhlo stupně vědeckosti. Tento vliv a patos pozitivistů má dosah až do současnosti.<sup>4</sup>

Comt ve svém důrazu na popis společenských vztahů a předvídání dalšího vývoje uvedl ve Francii nový vědní společenský obor sociologii. A vzhledem k nedávné pohnuté historii z doby francouzské revoluce, je to psychologicky pochopitelné.

Comtova vztahová pozitivistická struktura jevů jako by předznamenávala otisk myšlenkového vzednutí experimentálního hledání a nalézání, které se objeví v plátnech moderního malířství. Příhodné místo vzpomenout Hyppolita Taina, který vykládal umělecké dílo jako produkt doby a prostředí.

Rytíř Čestné legie Eugene Delacroix (1798 – 1863) maluje v této době své velké kompozice a nástěnné obrazy do veřejných budov jako je Louvre, Lucemburský palác a ještě vytvoří nástěnné malby starozákonních námětů v pařížském kostele Saint-Sulpice na starozákonní náměty.<sup>5</sup> Jednou se Paul Cézanne o romantickém malíři vyjádřil, že Delacroix měl nejkrásnější paletu Francie.

Čas experimentování také způsobí, že malíři kolem Théodora Rousseaua nacházejí inspiraci v přírodě do té míry, že odcházejí malovat na venkov, aby zde nechali na sebe působit čistý vliv její reality. Romantický étos hledání této pravdy v přírodě způsobí vznik krajinářské barbizonské školy, jež se stane záhy prostředím podnětným pro myšlenky realismu a jejíž novou techniku malování en plain air zavedl ve Francii J. B. C. Corot.

Důvod, proč se objevuje tendence opustit ateliér a malovat v plenéru byla snaha oprostit malbu od literárního dědictví akademické malby a skutečnost

---

<sup>4</sup> ANZENBACHER, A, Úvod do filosofie, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1990, s. 54

<sup>5</sup> MRÁZ, B. Dějiny výtvarné kultury 2., Idea servis, 1997, s. 121

studovat přímo a bezprostředně v přírodě. Malíři barbizonské školy začali „interpretovat přírodu s naprostou jednoduchostí, ve shodě s osobním sentimentem, odhlížeje od toho, co znali od starých mistrů i od svých současníků“.<sup>6</sup> Barbizonská škola opustila dosavadní hnědou, nebarevnou malbu a v přímé konfrontaci se skutečností našla nový způsob zobrazení, odpovídající lépe vizuální zkušenosti.<sup>7</sup> Novým jednotícím elementem se místo hnědého tónu malby stává světlo v atmosféře. Cesta od přežitě hnědé technologie k vyjádření atmosféry byla velice obtížná, vedla nejprve k objevení lokální barvy v plenéru a její interpretaci a teprve v několika vrcholných dílech Charlese Daubignyho se dotkla barevného způsobu řešení světla v atmosféře. Tento realistický program měl svůj vývoj a dospěl až na práh impresionismu.<sup>8</sup>

## 2.2 DOMOV

Paul Cézanne se narodil dosud ještě nesezdaným rodičům Anně Alžbětě Honorině Aubertové a Louisi Augustu Cézannovi. Anna Alžběta Honorine Aubertová, dcera soustružníka, po předcích asi kreolského původu byla o šestnáct let mladší.<sup>9</sup> Louis Auguste Cézanne se narodil roku 1798 ve vsi Var v početné řemeslnické rodině, ze které nakonec zůstal na živu sám, odešel do Aix, kde se vyučil kloboučníkem a zařídil si živnost, v jejíž dílně Anna Alžběta Honorine Aubertová pracovala; uspořil si z vlastního přičinění slušný kapitál, a tak si mohl roku 1848 po zhroucení jediné banky v Aix založit společně s jejím pokladníkem peněžní ústav, který řídil do roku 1870.<sup>10</sup> Dva roky po narození Paula se narodila dcera Marie, rodiče měli svatbu až v roce 1844; za deset let se jim narodila ještě Róza. Příjmení Cézanne má svůj původ po někdejších obyvatelích italské pohraniční piemontské vesnice Cesana, jejíž obyvatelé jako chudí přistěhovalci přicházeli do Brianconu a odtud se dál rozešli po Provinci.<sup>11</sup> Autor monografie

<sup>6</sup> VANČÁT, J. Výtvarné možnosti vizuálního studia skutečnosti, SKKS, 1978, s. 8

<sup>7</sup> VANČÁT, J. Výtvarné možnosti vizuálního studia skutečnosti, SKKS, 1978, s. 8

<sup>8</sup> VANČÁT, J. Výtvarné možnosti vizuálního studia skutečnosti, SKKS, 1978, s. 8

<sup>9</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967 s. 219

<sup>10</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, s. 219

<sup>11</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 218

dále uvádí, že rodiče Paula byli svou povahou zcela rozdílné bytosti, kde vedle Louise Augusta, chladně vypočítavého finančníka bez jakýchkoli intelektuálních zájmů, byla Anna Alžběta neobyčejně živá žena, vtipná, trochu romantická, nervní a vznětlivá, která se ovšem viděla v synovi.<sup>12</sup> V tvorbě Paula Cézanna se jako námět objevuje často jejich nemovitost Jas de Bouffan. Jde o zámeček se statkem a parkem, který si na západ u Aix postavil koncem 17. století markýz de Villars, a který koupil roku 1859 a následně zrekonstruoval pro svou rodinu pan Cézanne jako letní sídlo, ve kterém dovolil synovi zařídit si tu v podkroví atelier, přičemž si nepřipustil myšlenku, že by se snad jeho dědic mohl stát malířem, neboť malování mu otec trpěl jen jako neškodnou zálibu.<sup>13</sup>

### 2.3 UMĚLEC PAUL CÉZANNE – PRVNÍ ETAPA - O DŮLEŽITÉM PŘÁTELSTVÍ

Paul Cézanne se narodil v Aix-en-Provence. Studoval na místním Bourbonnském lyceu. Potkává se zde s Emilem Zolou a společně ještě s Baptistinem Baillem prožívají vřelé přátelství dospívajících studentů. Rok před maturitou se Zola se svou ovdovělou matkou navrací do Paříže, odkud, kdysi ještě s otcem, inženýrem ve vodohospodářství, do Aix přijeli. Tři bývalí spolužáci dál vzájemně prožívají svůj bohatý duševní život, o jehož plnosti dosvědčují Cézannovy dopisy Zolovi z let 1858 – 1862.<sup>14</sup> Jsou to živá sdělení, jimž Paul Cézanne dával dlouhou básnickou formu, doplněnou rozmanitými kresbami i tajenkami. Často si na nedokonalost svých poetických schopností v listech stěžuje, ale je to možná jeho rys, posouvat latku svých uměleckých schopností ještě výš a být mrzutý, když snažení není v jeho úsudku dost dokonalé. Z dopisů prýští a tryská francouzská duchaplnost, listy jsou plné Francouzů a tužeb, francouzských vášní a mladých lásek. Upřímný otevřený Cézanne se v dopisech příteli Zolovi svěruje jako při zpovědi. Vyznává se o své zjitřené představitosti, když cítí mihotavé kouzlo víl či múz. Poeta v Cézannovi nedříme, žije naplno, hoří a líbí se mu ten žár, který rozpaluje mladého génia. Jadrně vyjadřuje svůj pronikavý úsudek ohledně některých spolužáků, kteří nejsou schopni docenit literární počiny jeho přítele Zoly, a obranu Zolova talentu bere osobně. Někdy se prostořeké Cézannovy básně

<sup>12</sup> HLAVÁČEK, Z. KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví, Odeon Praha, 1967, s 219

<sup>13</sup> HLAVÁČEK, Z. KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví, Odeon Praha, 1967, s. 219

<sup>14</sup> BINDER, L. Listy Paul Cézanne Émil Zola, Československý spisovatel, 1958, s. 9 - 21

v publikaci dopisů Petrem Koptou přeložené (např. Óda na lůj) podobají svou lehkostí veršům Francoise Villona. Dozvídáme se, že Cézanne je na druhý pokus úspěšným maturantem, pak musí studovat práva, jejichž nudné studium jej bolí; Zola složí úspěšně jen jednu část maturity (a na druhý pokus se později již nepřihlásí); jediný Baille zvládá nevzletnou realitu zkoušek napoprvé a odchází studovat do Marseille. Cézanne zpravuje Zolu v Paříži o rozmanitých regionálních literárních pokusech svých spoluobčanů, které oba přátelé dobře znají a jejichž společná kritika posiluje opoziční spojenectví obou začínajících umělců. Zola o prázdninách za svými přáteli zajíždí a je stále v dobrém obrazu provensálských reálií.

Cézanne tvoří vedle odlehčených nebo s nadsázkou rozverných a ironických básní také romanticky děsivou. Tato Cézannova poloha v básni, v níž vyobrazil svou jinou, v básni dosud nevyjádřenou temnou stranu, svým významem pro mě lépe rozkrývá pozdější Cézannovo plátno Zátíší s lebkou, které maluje asi šest až sedm let poté (1865 – 1866). Zátíší tří lebek z roku 1904 vytvoří tužkou a vodovými barvami.

Cézannovy básnické dopisy svému příteli Zolovi jsou vřelé, upřímné a vždy odevzdaně čisté. Pak se na tři roky Cézannovy dopisy ztrácejí a o vzájemné opoře přátel nám dokládají pouze dopisy Emila Zoly.

Ovdovělá paní Zolová odjela na jaře 1858 do Paříže a Emil ji několik týdnů poté následoval. Nežilo se jim v metropoli snadno. Emil nedostudoval a snažil se rychle postavit na vlastní nohy a tím současně napomoci matce a babičce v tíživé rodinné životní situaci. Byl mladší než Cézanne, ale vlivem nouze vážnější. Zná přítelovu popudlivou nediplomatickou přímočarou povahu a ve svých dopisech radí Paulovi, jak vhodně postupovat proti silné vůli svého otce, aby jej nepopudil a současně si prosazoval svou uměleckou touhu. Oba přátelé se cítí smutně ve svém prostředí a útěchou svých osamocení jsou jim vzájemné dopisy, kterými se potřebují navzájem. Cézanne po dvou letech studia práv a kreslířských kondicí na aixské Akademii krásných umění má nakonec dovoleno odcestovat na jaře 1861 do Paříže a navštěvovat tamní malířskou soukromou školu za finančního příspěví svého bohatého otce. Bankéř, který není bez srdce, se jen těžko smiřuje s umanutou vášní jediného syna, který měl ve všem, co otec vybudoval, jednou pokračovat a dědit; otec Cézanne měl kromě Paula ještě dcery Rosu a Marii, které

Paul několikrát maloval. Přítel Emil je na Paulovu přítomnost v Paříži natěšený již více než rok, protože celá záležitost se neustále z různých příčin oddalovala. Celou tuto dobu vytrvale povzbuzuje Cézanna v jeho uměleckém snažení a věří v jeho talent, je mu velkou oporou v jeho často rozkolísané sebedůvěře. Při pohledu na Cézannovu pozici jediného syna v domě silného, realisticky myslícího, úspěšného otce, proti kterému se syn snaží prosadit něčím tak citlivým, křehkým a jemným, jako je umělecké vnímání a pojmání světa, je synovo počínání úctyhodné. Náročné nabývání vlastní sebedůvěry pod takovým tlakem je opodstatněné. Člověka bezděčně napadá: silný otec – silný syn.

Zolovy rady ohledně Cézannova uměleckého snažení a jeho oprávněného boje v sebezprosazování dopisy, jsou upřímně vážně míněny, a očividně ještě nenesou ani známky literární vytríbenosti anebo uměleckého stylu, ke kterému se Zola časem vypracuje. Jeho dopisy mají neobratný sloh, jsou psány těžkopádně, jako by nesly až příliš velké zatížení Zolovy starosti o přítomnost i budoucnost a ona tíha ducha dopadala do Zolova rukopisu. Avšak jsou upřímné a přátelské. Zola si všímá Cézannovy *božské jiskry* a sděluje mu tyto své postřehy, a uvědomuje tak Cézanna o jeho umělecké legitimitě. Pro smutného a deprivovaného Cézanna, studenta práv, musely být takové přející a povzbudivé vzkazy přítele z Paříže blahodárnou zprávou, jako „*pozdravením z nebe*“. Tón Zolových dopisů je až zodpovědně dospělý. Vzájemné vztahy mezi všemi třemi přáteli ze třech francouzských měst napravuje, když je potřeba, tak vlnu mezi Cézannem a Baillem uhlazuje, dobře o ně pečuje. Žádá zpětnou vazbu v názorových odlišnostech. Záleží mu na nich. Zola ve jménu přátelství připouští, že „se mu s ním (Cézannem) žije lépe, když se mu trochu plete do jeho záležitostí“.<sup>15</sup> Druhou stranou takové péče je tendence mít vztahy pod kontrolou. Z dopisů Zoly vyvozujeme, že Cézanne mu píše zřejmě nadále bohaté dopisy básní, neboť se dozvídáme, že jeden svůj překlad druhé Vergiliovy eklogy mu zaslal.

Zola se zřejmě z podnětu některého Cézannova (dnes již nedochovaného dopisu počátku roku 1960) pouští do své úvahy o malířství, ve které v úvodu verbálně připouští Cézannovu malířskou převahu, vědom si díky svému pronikavému úsudku Cézannova neobyčejného uměleckého potenciálu. Bystře v úvaze vyjádří své hledisko působení účinku obrazů s poukazem, že technickou

<sup>15</sup> BINDER, J., KOPTA, P. Listy Paul Cézanne Emil Zola, Československý spisovatel, 1958, s. 45



stránku malby ve svém zřeteli nemá. Pak na stránkách svého dopisu pojednává o vzájemné podmíněnosti formy a obsahu (myšlenky), které umělec ve svém obraze zpracovává a řeší. Celá stať je psaná z pozice Zoly jakoby pečujícího a vědoucího rodiče, poddajnému, nadanému dítěti Cézannovi, přičemž hodný rodič přeje dítěti velmi moc jeho umělecký úspěch. Tento model jisté submisivity Cézannových vřelých dopisů a Zolových dominantnějších, se vine velmi často jejich dopisy.

Celý vztah se stává čitelnějším, když si uvědomíme, že Cézannův vlastní rodič – otec, si Paulovu uměleckou kariéru velmi nepřál, s ohledem na její ekonomickou nestabilitu. Zola jej v takové pozici naopak vítá a adoruje. Má jen jednu podmínku, zatím asi nevědomou: Paul musí být jednou nakonec úspěšný. Cézanne ve svých počátcích potřebuje někoho, kdo v něj věří. A Zola takovým je. Cézannovi důvěru v sebe sama blahodárně a po jistý dost dlouhý čas poskytuje oním dominantnějším způsobem, na jaký byl malý Paul zvyklý od svého otce.

Zola ve svých pařížských dopisech často vzpomíná na jinošská léta tří přátel na jihu Francie a evokuje přitažlivé venkovské procházky, lovy a příhody, které společně prožívali. Vybavuje ovšem v dopise Cézannovi také své dětské trauma, které zpočátku prožíval mezi aixskými spolužáky ve škole a nyní mu prozrazuje po letech způsob, jakým se s tehdejšími příkořími vyrovnával, jež spočívají v tom, že se jednou zviditelní takovým způsobem, až pocítí zadostiučinění těmto bývalým trýznitelům z dětství. Vyjadřuje svůj vděk Cézannovi a příteli Baillovi, jak moc tehdy pro něj jejich náklonnost a přátelství znamenaly. Zola poodhalí dávnou přísahu, která mu je stále drahá, ze které vnímáme, jakoby chlapci učinili společnou celoživotní přísahu ve své přátelství a současně jakoby si v ní přislíbili ušlechtilé závazky pro čest Francie.

Někdy v průběhu roku 1860 se kultivuje Zolův rukopis. Bydlí již samostatně a rád u sebe hostí různé přátele z Provence. Dozvídáme se o něm, že vyznává ctnosti mládí, mezi které nepatří lakota; je štědrým Francouzem, přestože má štíhlý příjem. Také v této době se pomalu rozvolňuje přátelství se seriózním Baillem, který naplňuje svou někdejší studentskou přísahu svým

zodpovědným studiem matematiky<sup>16</sup> a dál si volí již svůj způsob nahlížení na životní hodnoty, mezi které sláva a nouze francouzských umělců nepatří.<sup>17</sup>

Zola oceňuje Cézannovy básně, které dostává v každém dopise, vyzdvihuje hloubku myšlenky v nich obsaženou a živou originální formu, avšak vytýká mu vytříbenost zpracování, kterou Cézanne kazí svými provensalismy. Uznává, že Cézannovy verše jsou poetičtější a pravdivější než jeho vlastní a své sdělení příteli shrnuje v postřehu o tom, že Cézanne píše srdcem, a on, Zola, rozumem. „Ty věříš pevně tomu, co vyslovuješ, pro mne je to často jen hra, oslnivá lež“,<sup>18</sup> svěřuje upřímně. Vyjadřuje Cézannovi soustrast nad spisovatelem, který v Cézannovi umírá, a naléhavě jej burcuje, aby neumdléval ve své tvorbě se štětcem, který si jako živý básník ke svému vyjádření vybral.

Cézanne všemi svými verši působí a mnohými zprávami ze svého života nás uvědomuje, že je svým založením romantik.

Poslední Zolův dopis před příjezdem Cézanna na jaře 1861 je neobyčejně otevřený list dospělého muže a je plný očekávání. O tom co následovalo, komentuje v závěrečných dodatcích autor těchto vybraných listů a překladatel z francouzštiny pan Jan Binder a já si dovoluji jej zde citovat: „Konečně přijel Cézanne do Paříže, provázen otcem a sestrou Marií, kteří mu vyhledali byt. Setkání obou přátel bylo srdečné. Zola napsal tehdy Baillovi: *„Viděl jsem Pavla!!! Viděl jsem Pavla, chápeš to vůbec? Vychutnáváš celou melodii těchto tří slov? – Přišel dnes ráno, v neděli, volal na mne několikrát na schodech. Ještě jsem podřimoval; v záchvatu radosti jsem otevřel dveře a divoce jsme se objali.“* Brzy se však dostavily neshody. Zola byl po celý rok bez práce a býval stále sklíčen. Vídali se zřídkakdy, Cézanne docházel do ateliéru, kreslil u známých a chodil brzy spát. Zola si také stěžoval, že je nedůsledný, nelogický, rozmarný, chvilkový, malomyslný, zatvrzele neústupný. Nedebatuje, nechce měnit vlastní úsudek, nepřesvědčí ho ani logický důkaz. Zola se snažil odvrátit přítele od úmyslu vrátit se domů. Byl však Cézannem zklamán, zabral se do vlastních plánů a Cézanne se tak cítil dvojnásob osamocen. Rozloučení bylo chladné. V září 1861 se vrátil Cézanne

<sup>16</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 253

<sup>17</sup> BINDER, J., KOPTA, P. Listy Paul Cézanne Émil Zola, Československý spisovatel, 1958, s. 110

<sup>18</sup> BINDER, J. KOPTA, P. Listy Paul Cézanne Émil Zola, Československý spisovatel, 1958, s. 68

do Aix a nastoupil na čas do práce v otcově bance. Oba přátelé si po delší dobu vůbec nepsali. Až Cézanne dopisování obnovil.<sup>19</sup>

Ve velkém přátelství, které zaznamenalo trhlinu, se stabilní Cézanne přes ni přenesl a nechal povídání v dopisech pokračovat. Zola se upřímně navrácí k jejich pařížské krizi, které nerozumí. Není v lehké situaci, stále nemá práci. Příteli prozrazuje, že svým utrpením roste. Zaznamenává jisté změny ve svém vnímání skutečností a zmiňuje své procitnutí. Sděluje, že mu vyšlo několik veršů v deníku, ve kterém by rád získal jméno a pracuje na velké básni. Ve svém posledním dopise ze září 1862 ve vybraných spisech uvedeném, je patrné, že se Zolovi navrátila důvěra ve svou práci a Cézannovi oznamuje, že napsal tři novely a další se chystá napsat, také se dozvídáme, že Zola je velmi potěšen z připravované návštěvy Cézanna v Paříži a jeho novým příchodem očekává léčivý účinek na sebe sama. Přiznává, že dlouhodobě zakoušel zoufalství, čemuž přisuzuje dopad na svou minulost. Schvaluje Cézannův záměr dojíždět do Paříže, aby zde studoval v Louvru a pracoval, a pak se časem opět navracel do Provence. Zola je opět natěšen a plánuje do detailů rozvrhy jejich společných večerů a večerů pracovních. Cézannovi, který nebyl minulý rok během své první návštěvy Paříže přijat na pařížskou Akademii krásných umění, ještě podá krátkou karikaturu přijímacích zkoušek do této instituce, stojí na straně přítelově. Cézanne pro Zolu maluje ve skalách za městem přehradu, kterou kdysi stavěl Zolův otec.

## 2.4 MALÍŘ PAUL CÉZANNE – DRUHÁ ETAPA

Je podzim 1862 a Paul Cézanne se v této době již definitivně věnuje malbě.<sup>20</sup> V Aix namaloval svou první podobiznu, první obraz svého otce čtoucího noviny a nástěnnými malbami pokryl stěny stále ještě dost nové rodinné nemovitosti Jas de Bouffan. Když je podruhé v Paříži, opět kreslí v Louvru a podle živých modelů v soukromém ateliéru Académie Suisse, který mu vyhovuje. Zná se odtud již s Achillem Emperairem, Jeanem Baptistem Antoinem Guillemetem<sup>21</sup> a hlavně s Camillem Pissarrem. Opět se neúspěšně pokusil dostat na Akademii. Je ovšem odhodlaný malovat a jeho rozhodnutí již respektuje i otec. Na dovolení

<sup>19</sup> BINDER, J. KOPTA, P. Listy Paul Cézanne Émil Zola, Československý spisovatel, 1958, s. 112

<sup>20</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 235

<sup>21</sup> HLAVÁČEK, Z. KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 220

instituce, která by legitimně dohlížela nad jeho tvorbou, se už příště ptát nebude, a bude hledat svou cestu převážně sám. Neboť sám se sebou také být umí. Všechny vlastnosti, na které si Zola u něj v dopise Baillovi stěžoval po první pařížské návštěvě: „Je zroben z jednoho kusu, tuhého a tvrdého pro lidskou ruku. Nikdo jej neohne, nikdo nevynutí na něm ústupek. Ani jednou nemá chuť diskutovat o tom, co si myslí.“<sup>22</sup>, přeměnění ve své výtvarné posunování a nakonec jednou k vlastnímu nezávislému pojetí. Nejdůležitější pro něj se stává setkání s Camillem Pissarrem, který je o téměř deset let starší a je schopen dát mladému citlivému Cézannovi laskavým způsobem dobré rady. Mezi oběma umělci se vytvoří inspirativní malířský i lidský vztah. Někdy Cézanne navštíví kavárnu Guerbois, ve které se kromě Pissarra a Guillemeta společně scházejí s Augustem Renoirem, Frédéricem Bazillem, Claudem Monetem, Alfredem Sysleym a Armandem Guillauminem.<sup>23</sup> Skupina umělců rozmanitých povah se vzájemně zná díky slunnému Monetovi. Zde se společnost účastní plodných diskusí, ve kterých řeší mimo jiné účinky nových teorií barev, které v rámci rozvíjeného oboru fyziky a oboru optiky vznikají. Souhlasně neuznávají metody oficiální akademickou malby a odmítají ji, chovají v úctě temperamentní barevnou paletu Éugena Delacroixe, cení si realismu vitálního Courbeta a hned po něm vzhlížejí k současné autoritě Edouarda Maneta, který kavárnu navštěvuje. Manet polichocen zájmem osobitých mladých umělců usilujících o vzpouru na poli výtvarném, se s nimi seznamuje. Jeho obrazy v té době soustřeďovaly na sebe největší pozornost a zájem. Na jaře 1863 Manet představil Paříži svou Snídání v trávě. Ta vyvolala svým námětem i ostrou barevností odmítavou reakci oficiálního Salonu, ale po protestech tvůrce a dalších odmítnutých malířů byla uvedena v Salonu odmítnutých. Část veřejnosti ji obdivovala, větší část veřejnosti byla šokována aktualizací známého renesančního námětu, který Manet pouze převyprávěl novým způsobem do možné přítomnosti. Manet byl pařížský elegant výstředních světáckých způsobů, který se nenuceně pohyboval ve svém prostředí. Cézanne tehdy shlédl Manetovu první soubornou výstavu v Martinetově galerii i plátno Snídání v trávě v Salonu odmítnutých. Oba

---

<sup>22</sup> HLAVÁČEK, Z. KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 220

<sup>23</sup> HLAVÁČEK, Z. KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 221

malíři byli představeni, ale nepadli si do oka. Cézanne je úplně jiného zrna. Jeho vzory jsou Rubens, Veronese, Poussin, Delacroix.<sup>24</sup>

Mladí umělci byli nadšeni Manetovým malířským podáním a novými postupy, které souhlasně vnímali jako mířené proti oficiálním akademickým klišé. Později, až jednou tato silná generace avantgardních umělců promění své vize zcela neotřelého průzračného uvidění barevné reality a svými subjekty je převedou v obrazy dosud nevídané techniky, s nimi Manet vystavovat nebude, třebaže jejich vliv částečně přijme, neboť si všichni tito mladí revolucionáři umění, budou muset svou neprošlapanou výtvarnou cestou prožít i vystavování svých prací neobvyklým nesalónním způsobem, a do takového undergroundu s nimi Manet nepůjde.

Cézanne je zpočátku dlouho pohroužen do pastózní malby tmavých barevností. Dokladem toho jsou na příklad portrét Strýce Dominiqua a Antonyho Vallabregua, kde hustá barva silných vrstev evokuje dojem síly. Později maluje Zátíší s chlebem a vejci (1865), ve kterém se také po prvé obíral věcnou skutečností a učinil ji rovnocennou součástí s ostatními tematickými druhy svého díla.<sup>25</sup> V letech 1866 – 1868 maluje obraz Černocho Scipion. Obraz působí smutně až depresivně. Vyčerpaný muž sedí zhrouceně na židli a opírá se o bílou zídku, která je jediným světlým místem na plátně, ostatní barvy jsou tmavé a temné, člověku asociují Cézannovo vlastní pracovní nasazení ve svém prostředí. V barvách hnědé, světle modré a šedobílé zde vykomponuje obraz,<sup>26</sup> objem modelu je vytvořen již barevnými plochami, z nichž některé představují pozadí a některé v modelaci vystupují k vytvoření objemu sedícího modelu. Bílá zeď plasticky vyčnívá nad ostatní plochu a působí vizuálním dojmem, že se černocho opírá o skutečnou zeď. Tento obraz se přibližuje k pozdějšímu modulovanému pojetí barvy.

V březnu 1865 se Cézanne neúspěšně uchází o účast v Salonu, když neuspěje ani následující rok, písemně se dovolává své účasti v Salonu

---

<sup>24</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, S. 163-164

<sup>25</sup> HLAVÁČEK, Z. KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 221

<sup>26</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 221

odmítnutých, ale není na příslušných místech vyslyšen ani následují roky.<sup>27</sup> Do Salonu se mu povede umístit obraz až roku 1882 díky příteli Antoinu Guillemetovi, který v porotě zasedá.<sup>28</sup>

Cézanne si v dopisech povídá se Zolou o své práci, míní, že obrazy malované v ateliéru se nevyrovnají těm, které vznikají pod nebem v plenéru. Zpovídá se mu, že jednou pro vždy se musí rozhodnout malovat v přírodě.<sup>29</sup> Společně se navštěvují a Zola je seznamován s malířskými problémy, které současní pokrokoví malíři řeší. Zola v té době pracuje v nakladatelství a má za sebou vydání prvního románu Claudova zpověď, je činu schopným žurnalistou a za mladé tvůrce bojuje svými sedmi články v listu L'Évenement.<sup>30</sup> Vycházejí v roce 1866 a Zola v nich odsuzuje zpátečnickou kulturní politiku kruhů okolo Salonu a mladí umělci tak hned v začátcích získávají svého obhájce.<sup>31</sup> Je stále pro Cézanna nejdůvěrnějším člověkem. Cézanne je stále finančně závislý na svém otci. Cestou do Paříže v roce 1869 se Cézanne seznamuje s modelkou Hontersií Fiquetovou. Někdy pobývá a maluje v rodině dobrosrdečného a velmi nadějného malíře Fréderica Bazilla. Přátelí se s Pissarrem, který je o devět let starší a v dopise z roku 1868 se s ním radí: „Naprosto správně hovoříte o šedé, ona jediná v přírodě převládá, ale je strašně těžké ji vystihnout.“<sup>32</sup> Později u Pissarra mnohokrát dlouhodobě pobývá. Mnohem později jej Cézanne s úctou nazývá „humble et colossal“ – skromný a ohromný.<sup>33</sup>

Mezi malíři se nejživěji diskutuje o problému světla a osvětlení. Krajináři – Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro a Alfred Sisley - příští téměř celoživotní impresionisté, ještě s Berthe Morisotovou, si všímají především během malby svých zimních motivů, že partie stínu předmětu nejsou zcela bez barvy. Na

<sup>27</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 221

<sup>28</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, s. 221

<sup>29</sup> BINDER, J. KOPTA, P. Listy Paul Cézanne Émil zola, Československý spisovatel, 1958, s. 87

<sup>30</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 221

<sup>31</sup> HLAVÁČEK, Z. KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 221

<sup>32</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 45

<sup>33</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 226

bílém sněhu je zřetelně vidět, že stíny nejsou šedé, jak velí konvence, ale jsou plné barevných tónů, mezi nimiž převládají modrá a fialová.<sup>34</sup> Konec plodné dekády šedesátých let neúnavným experimentováním v plenéru je korunován rozkrytím nového uvědomění v nazírání světelných účinků, jež v přírodě ukazuje, že lokální barva je konvence a že každý předmět se nám jeví v tónu, který vznikl jako výslednice vlivu místní barvy, koloritu okolí a atmosféry. Novou metodu v nazírání přírody si během malování u vody v létě 1869 v malých lázních la Grenouillère uvědomili malující Monet s Renoirem, kterým je od této doby připisována.<sup>35</sup> Během malby v plenéru užívají čistých plošných barevných skvrn, jež se spojují ve výsledný obraz teprve na divákově sítnici.<sup>36</sup>

Impresionismus znamená malbu v plenéru, užívající čistých barevných skvrn, jež se spojují ve výsledný obraz na divákově sítnici; impresionisté došli k popření místního barevného tónu, černé barvy, šedých valérů a obrysové kresby na základě optických teorií a také vlivem anglických krajinářů Williama Turnera a Johna Constabla, s jejichž díly se v Londýně, v době svého exilu během prusko-francouzské války, Monet a Pissarro seznámili.<sup>37</sup> „Impresionismus,“ upozorňuje Miroslav Lamač, „znamená zároveň vyvrcholení určitých tendencí předcházejících staletí i vývojový zlom a počátek něčeho zcela nového, vrcholí v něm v nejširším smyslu obrat člověka k vezdejšímu světu, započatý v renesanci, a v užším smyslu malířský přístup ke skutečnosti.“ Dále autor Myšlenek moderních malířů upřesňuje, že v impresionismu se láme tradiční kontinuita mnohem radikálněji než kdykoli předtím v 19. století a zároveň se počíná složitá cesta za zcela novým využitím určitých výrazových prvků, které impresionismus, i když ne přímo objevuje, tedy definuje daleko ostřeji než jakýkoli dřívější malířský projev. Východiskem impresionismu bylo úsilí o nejbezprostřednější a nejpravdivější pohled na skutečnost, stali se přímými pokračovateli malířů barbizonské školy výtvarné vývojové linie.

---

<sup>34</sup> MRÁZ, B. Dějiny výtvarné kultury, Idea servis, 2000, s. 15

<sup>35</sup> MRÁZ, B. Dějiny výtvarné kultury, Idea servis, 2000, s. 15

<sup>36</sup> MRÁZ, B. Dějiny výtvarné kultury, Idea servis, 2000, s. 15

<sup>37</sup> MRÁZ, B. Dějiny výtvarné kultury, Idea servis, 2000, s. 15

Mladí malíři, plní života a generačního vzdoru, hledali adekvátní formu vyjádření svých svěžích potřeb. Objevovali formu, se kterou niterně souznělo jejich vědomí umělce epochy objevných vynálezů. Žili v čase nebývale prudkého vědecko-technického zkoumání zákonů přírody a pronikání do jejího uspořádání do takové míry, jaký dosud v historii neproběhl. Museli být provokováni k novým objevům tedy i na poli umění. Možnosti cítili, avšak při hledání zůstávali sami za sebe. Spoléhalo na nejzákladnější aparát živé přírody, což jsou smysly a instinkty, a pro člověka – malíře jsou takovým smyslovým aparátem oči a intuice. Byli opojeni světlem, a tak je osvítil sluneční jas. Vzrušili smysly. Museli mít dostatečnou víru v sebe, aby převedli svou vizuálně sledovanou skutečnost do takové podoby, aby souzněla s jejich požadavkem živého vyjádření. Zvolili nové prostředky zobrazování, které jsou postaveny na živém účinku. Vzrušovali smysly, protože byli mladí ve vzrušené době šedesátých let.

Krajináři si vybírají k zobrazování v podstatě rozloženého barevného spektra, jímž paprsek světla je, především prostředí s vodními hladinami, protože součinnost vodní hladina, vzduch a paprsek umožňují zobrazování světelných reflexů barvy nejvíce.<sup>38</sup> Malováním krátkých čistých barevných čárek nebo teček, postihují mihotání vzduchu, pohyb vody, odlesky světla a výsledkem takové práce v plenéru před motivem docilují zjasnění koloritu.<sup>39</sup>

Cézanne maluje v roce 1870 Zátíší s černými hodinami. V kontrastech bílé a černé maluje hodiny bez ručiček. V prusko-rakouské válce padne vlastenec Frédéric Bazille.

Když se v roce 1870 žení Zola s Gabrielle, se kterou se seznámil u Cézanna, je jim přítel svatebním svědkem.<sup>40</sup> Po vypuknutí prusko-francouzská války, žije Cézanne s Hortensií na venkově v L'Estaque, kde bez elementárního zájmu o politické dění, které je možná stejného druhu jako jeho nezájem o praktické vedení domácnosti, maluje.<sup>41</sup> Za dva roky se jim narodí syn Paul. Cézanne před

<sup>38</sup> MRÁZ, B. Dějiny výtvarné kultury, Idea servis, 2000, s. 15

<sup>39</sup> MRÁZ, B. Dějiny výtvarné kultury, Idea servis, 2000, s. 15

<sup>40</sup> BINDER, J. KOPTA, P. Listy, Paul Cézanne Émil Zola, Československý spisovatel, 1958, s. 114

<sup>41</sup> HLAVÁČEK, Z. KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel. Odeon Praha, 1967, s. 222



otcem tají narození syna i vztah s Hortensii.<sup>42</sup> Zola mu, v té době již úspěšný, finančně pomáhá.<sup>43</sup> Časem svého syna tajně úředně legalizuje. Zůstane na otci finančně závislý až do jeho smrti 1886, kdy zdědí částku, která jej z nouze nadobro vysvobodí. Půl roku před tím si vezme Hortensii ze slušnosti za právoplatnou manželku a celá rodina se vyrovnává sama se sebou.<sup>44</sup>

Cézanne se ze všech impresionistů nejvíce spřátelí s Pissarrem.<sup>45</sup> V Auvers maluje obraz *Dům oběšenců*,<sup>46</sup> který vystavuje roku 1874 v Nadarově ateliéru. Dílo vytváří nanášením teček husté barvy, jejichž struktura v konečném efektu působí jako omítka na zdi; obraz je jako vyzděn, z husté struktury barevných žmolků.<sup>47</sup> Obraz vznikl v Auvers-sur-Oise roku 1873, když pobýval u známého přítele impresionistů, doktora Gacheta, a třebaže jej kritika opět přijala s posměchem, znamená tento obraz v tvorbě Cézanna obrat, neboť je začátkem Cézannovým směřováním k tomu, co nazýval „stavbou podle přírody“.<sup>48</sup> Na téže první výstavě pověstné díky Monetovu *Le soleil levant*, vystavuje Cézanne také obraz *Olympii*, druhý námět převzatý od Maneta. Cézannova *Olympie*<sup>49</sup> vzniká zřejmě barevným experimentováním a pod inspirací Rubense. Ještě třikrát vystavuje Cézanne s impresionisty, v jejichž prostředí uvolňuje svůj koloristický talent, ale po nezdarech se po roce 1878 z metropole stahuje<sup>50</sup>

Zdeněk Hlaváček, autor uspořádaných dopisů a svědectví přátel (přeloženo z francouzských a německých originálů), uvádí, jak Pissarro, zakládající svou malbu na konstruktivních barevných valérech, v přátelské shodě seznamoval Cézanna

<sup>42</sup> BINDER, J., KOPTA, P. *Listy Paul Cézanne Émil Zola*, Československý spisovatel, 1958, s. 91

<sup>43</sup> BINDER, J., KOPTA, P. *Listy Paul Cézanne Émil Zola*, Československý spisovatel, 1958, s. 87 - 91

<sup>44</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. *Cézanne, dopisy – svědectví přátel*, Odeon Praha, 1967, s. 223

<sup>45</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. *Cézanne, dopisy – svědectví přátel*, Odeon Praha, s. 40

<sup>46</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění 8*, Odeon Praha, 1990, s. 302

<sup>47</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, J. *Cézanne, dopisy – svědectví přátel*, Odeon Praha, 1967, s. 226

<sup>48</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění 8*, Odeon Praha, 1990, s. 302

<sup>49</sup> PICHON, J. *Dějiny umění 8*, Odeon Praha, 1990, s. 302

<sup>50</sup> MRÁZ, B., *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 15

s novým pojetím obrazu krajiny jako výsledkem bezprostředního pozorování.<sup>51</sup> Cézanne, který si jako přímý účastník osvojil impresionistický způsob interpretace obrazového námětu, přesto však nespatořoval v novém druhu náladové malby uspokojivý cíl své práce.<sup>52</sup> Cézanna neuspokojuje impresionistický přístup, který je založen pouze na zrakových vjemech. Uznává jej druhým; o Monetovi se vysloví, že „...je jenom oko, ale Pane Bože jaké oko... namaloval duhový třpyt země“.<sup>53</sup> Impresionisté odmítajíce vžité a pasivně přejímané představy o skutečnosti a konvenční způsoby zobrazování, stáli před přírodou odkázáni jen sami na sebe, a museli se spolehnout jen na svou vnímavost vlastních zrakových vjemů.<sup>54</sup> Zobrazovali jenom své vlastní střídavé zrakové dojmy, neuznávajíce barvy jako vlastnosti hmotných předmětů, vytvářeli na obraze optický fenomén.<sup>55</sup> Vlastním pozorováním a pod vlivem soudobých teorií barev v rámci soudobého pozitivismu poznali, že stíny jsou barevné a že se barvy v lidském oku mění; rozkládali světlo v množství drobných vibrujících skvrn.<sup>56</sup> Cézanne se pouze s tímto nespokojuje. Je jiného temperamentu než Monet. Má v sobě vážné ustrojení, k Monetovi poznamenává: „Ale ty unikající věci na Monetových obrazech je nyní třeba ustálit, dát jim kostru...“<sup>57</sup> Cézanne tak dává na vědomí, že impresionismus byl pro něj jenom přechodné období, u jehož vzniku stál, ale směřuje dál.<sup>58</sup> Shoduje se s impresionisty v jednom názoru: „Pro malíře jsou pravdivé jenom barvy.“<sup>59</sup>

V průběhu sedmdesátých let lze sledovat historický proces Cézannova vývoje, od přijetí impresionistické metody, kterou subjektivně podřídil svému

<sup>51</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 226

<sup>52</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 226

<sup>53</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví, Odeon Praha, 1967, s. 226

<sup>54</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 226

<sup>55</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, J. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 226

<sup>56</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 226

<sup>57</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 226

<sup>58</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 226

<sup>59</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 175

temperamentu až k reakci proti ní.<sup>60</sup> Pissarro jej naučil malovat živými barvami a Cézanne tak opouští černou. Osvojí si impresi barevného stínování, ale používá barvu pro vyjadřování objemu než pro vytváření atmosféry. Jednou Gasquetovi poví: „I já jsem byl impresionistou, ano, nezamlčuji to. Pissarro měl na mě nesmírný vliv. Ale já jsem chtěl udělat z impresionismu něco solidního a trvalého.“<sup>61</sup> Cézanne hledá svou shodu ve vyjadřování svých názorů, nejde mu o nabytí zručnosti pro zaznamenání dojmů, skutečnost zažívá sobě vlastní intenzitou a snaží se vtělovat ji do pevné skladby obrazu, jehož zvláštní zákony neustále sleduje.<sup>62</sup> Všimá si, že příroda není jen proměnlivý proces, ale má i své vnitřní pevné zákony, které jsou neměnné, a právě z tohoto poznání se vyslovuje a přeje si přetvořit impresionismus v něco trvalého. Příroda se stává zdrojem jeho inspirace, píše Zolovi: „Ale víš, žádné obrazy dělané uvnitř ateliéru se nikdy nevyrovnají věcem dělaným v přírodě. Když zobrazuješ výjevy venku, protiklady mezi postavami a terénem jsou úžasné a krajina je velkolepá.“<sup>63</sup> V této době ještě maluje plátna, která si technicky protiřečí. Jeho vzdych: „Ach, Člověk si musí dobře vybírat své učitele, nebo raději si je nevybírat, ale mít za učitele všechny a navzájem je srovnávat“, je promluva pozdního data pronesena mladému Gasquetovi, Cézanne ví, o čem mluví, a citát lze uvést v této dlouhé době hledání své obsažné formy.<sup>64</sup> Jeho uvolněný rukopis přechází k svižným, chvatným tahům štětce a řidší barvě, nanáší ji v krátkých a dlouhých tazích. Někdy na obrazu pracuje i několik let. Odklonem od impresionismu upevňuje obrazové struktury.<sup>65</sup> Tvoří v přírodě a řeší vyrovnávání vztahu obrazu a přírody, harmonizuje barvu ve vztahu k objemu, cítí, že je na cestě svého objevu. Maluje v l'Estaque, vesnici, odkud pochází Hortensie a kde společně stráví několik let a kam se stále vrací,<sup>66</sup>

<sup>60</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 226

<sup>61</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 161

<sup>62</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 227

<sup>63</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 45

<sup>64</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 170

<sup>65</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, s. 1967, s. 236

<sup>66</sup> BINDER, J. Listy, Paul Cézanne Émil Zola, Československý spisovatel, 1958, s. 115

maluje u Zoly v Médanu, jeho sídle, u Pissarra v Pontoisse, u Renoira v La Roche-Guyonu, v Aix a v Jas du Bouffan.<sup>67</sup>

Cézanne se roku 1878 cestou vlakem do Marseille, kam zajíždí přes den za Hortensií a synem a večer se vrací do Aix na večeři, aby se otec nic nedozvěděl, všímá „úžasného motivu: Sainte-Victoire a skály tyčící se nad Beurecueillem ...“, píše Zolovi.<sup>68</sup> Vyjadřuje, jak je pro něj těžké dokázat zachytit ony krásné přírodní motivy, o kterých se mu Zola zmiňuje v předešlém dopise, neboť přírodu začal pozorovat poněkud pozdě.<sup>69</sup> V roce 1882 má Cézanne o svůj život nějaké pochybnosti a s přítelem Zolou se radí, jakým způsobem nejlépe napsat svou závěť, aby z důchodů, které jednou po otci zdědí, se dostala jednou polovina Cézannově matce a druhá polovina „malému“, jak něžně syna nazývá; kopii vypracované dědické listiny pak posílá Zolovi, aby v případě nutnosti zasáhl ve prospěch zmíněných příbuzných.<sup>70</sup> Jeho předposlední dopisy jsou dokladem bezvýhradné důvěry v přítele. Když mu v roce 1886 posílá Zola výtisk svého posledního románu Dílo, ve kterém se Cézanne nemůže nepoznat jako onen románový dehonestovaný umělec, je zdrcen a Zolovi naposledy napíše jemné poděkování smutného zabarvení za zaslání knihy. Oba přátelé se už nikdy nepotkají; když Zola zemře 1902, Cézanne se po této zprávě zavře ve svém ateliéru a celý den truchlí.<sup>71</sup>

## 2.5 SAINTE-VICTOIRE - PAUL CÉZANNE – TŘETÍ ETAPA

Cézanne tvoří dál ve své odloučenosti. Rok 1886 pokračuje pro Cézanna dalšími převratnými událostmi jeho života. V dubnu se ožení s Hortensií. Na podzim zemřel otec a Cézannovi odkázal bohatou rentu. Cézanne už neřeší finance.<sup>72</sup> Není už pod neustálým vnějším tlakem a v relativním klidu maluje. Je soustředěn ve své práci a je živen svým přesvědčením, že „*podstata*

<sup>67</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 236

<sup>68</sup> BINDER, J., KOPTA, P. Listy Paul Cézanne Émil Zola, Československý spisovatel, 1958, s. 92

<sup>69</sup> BINDER, J., KOPTA, P. Listy Paul Cézanne Émil Zola, Československý spisovatel, 1958, s. 95

<sup>70</sup> BINDER, J., KOPTA, P. Listy Paul Cézanne Émil Zola, Československý spisovatel, 1958, s. 97-98

<sup>71</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 142

<sup>72</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 236

*temperamentu tkví v kořenech vlastního bytí, což je prasíla, která může člověka přivést k cíli, kterého je třeba dosáhnout*".<sup>73</sup> Tvoří, a v jeho malbě se objevuje úspěšné završování letitého nasazení, které cílil na překonávání impresionismu v „něco stabilního, jako je umění v muzeích“ a dosahuje oné solidnosti a trvalosti usazené v zákonitostech, které hledal.<sup>74</sup> Cézanne přijal projasněnou paletu.

Novými výtvarnými prostředky se mu podaří vytvořit klasický řád, srovnatelný se starými mistry, klasický řád, který v sobě obsahuje názor lidského pojetí všehomíra vnitřně ukotveného člověka ve stále se měnícím světě, názor srovnaného a vědoucího umělce, který je schopen úžasu v dění přírody.

Paul Cézanne měl několikrát ve svém namáhavém životě štěstí. Byl ve správnou dobu na správném místě. Když počátkem šedesátých let přišel do Paříže, kde okruh malířů celé desetiletí prováděl svou vizuální a názorovou revoluci pro vystižení skutečnosti života proti akademickým neživotným formám, které je natolik nadzvedávali, až se dotkli světla slunce a jeho paprsek rozložili pro své obrazy, Cézanne byl u toho. Našli svou pravdu, pochytili živou skutečnost a dali jí formu vyjádřenou zrakovým dojmem, jejíž metoda vyhovovala některým objevitelům po celý život; vše se neslo v duchu soudobého pozitivistického vidění reality a oni nezůstali své době nic dlužni. Téma opticky rozloženého paprsku pomohlo Cézannovi prosvětlit svá životní plátna. Avšak pro jeho hloubku a životní filosofii byly impresionistické výdobytky poněkud zploštělé. Vzhledem ke svému naturelu a vyvinutému smyslu pro pravdu a klasické hodnoty hledal opravdový živý Cézanne něco jako životní zakotvení impresionistického objevu světelných barev. Zakotvení a ustalování v řádu. Svým založením řádný člověk, hledal řád i ve své práci. Měl puzení hledat a objevovat dosud skryté zákonitosti, které po svém odkrytí způsobí harmonii všech elementů na jeho obraze. Harmonii ve svém neharmonickém životě mohl prožívat ze svého obrazu a byl si vědom, že ji ucítí a pozná, až bude mít formu správných kvalit. Byl založením opravdovým „trojrozměrným“ člověkem, který cítí, myslí, vidí a nejen to – je schopen zření. Mluví o tom v záznamu přítelově: „*A umění, věřím, přivádí nás do toho stavu*

<sup>73</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 155

<sup>74</sup> HLAVÁČEK, Z.; KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s

*milosti, v němž se v nás všeobecné vzrušení projevuje jako náboženské, ale naprosto přirozené. Celkovou harmonii, jako v barvách, musíme hledat všude“.*<sup>75</sup>

O harmonii umění a pokoře, kterou se k ní dopracovává, o zrození tvoření se sám vyjadřuje v rozhovoru, zaznamenaném přítelem Gasquetem:

*„Ne, to jsem neřekl (... že umělec by byl podřízen přírodě). Jak vám to objasnit? Umění je harmonie obdobná přírodě! Podobá se jí. Když umělec nezasahuje úmyslně... rozumějte mi správně. Všechna jeho vůle musí být zticha. Musí v sobě umlčet všechny hlasy předpojatosti, zapomenout, zapomenout, mlčet, být dokonalou ozvěnou. Pak se na jeho fotografické desce odrazí celá krajina. Aby ji zachytil na plátno, aby ji promítl, musí pak zasáhnout řemeslo, ale řemeslo přeuctivé, které je také hotovo poslouchat, nechtěně přenášet, tolik zajisté ovládá svou řeč, text, který dešifruje, oba souřadné texty, nazíranou přírodu, pročitovanou přírodu, tu, která je tady (ukázal na zelenomodrou pláň), a tu, která je tu (klepl se do čela), které obě musí splynout, aby trvaly, aby žily zpola lidský, zpola božský život, život umění, poslouchejte... život božský. Krajina se ve mně zrcadlí, zlidštuje, promýšlí... Já ji objektivizuji, promítám, zachycuji na plátno... onehdy jste mi vykládal o Kantovi. Možná, že říkám nesmysly, ale zdá se mi, že jsem byl subjektivním povědomím této krajiny, když moje plátno bylo jejím objektivním povědomím.“*<sup>76</sup>

V rozhovoru Cézanne upozorňuje na úlohu subjektu objektivizované krajiny, který je již od dob pařížských debat mezi mladými malíři uveden a jenž je od té doby nedílnou součástí moderní tvorby.

S Joachimem Gasquetem, mladým filosofem, se Cézanne přátelil od roku 1896, kdy si byli oba muži Joachimovým otcem, někdejší Cézannovým spolužákem z aixské školy, představeni.<sup>77</sup> Mladý Gasquet je jedním z prvních Cézannových ctitelů, jemuž po dlouhá léta nedoceňovaný Cézanne uvěří.<sup>78</sup> (Portrét Joachima Gasqueta má v péči NG v Praze ve svých sbírkách moderního

<sup>75</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 154

<sup>76</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, 1967, S. 153

<sup>77</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 236

<sup>78</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 152

francouzského umění ve Šternberském paláci.) Jednou své poznámky o Mistrových úvahách a myšlenkách vydá.<sup>79</sup> Cézanne s mladým Gasquetem podnikají dlouhé procházky a když Cézanne maluje aixskou krajinu s horou Sainte-Victoire, přítomný Gasquet o způsobu Cézannovy tvorby v přírodě zaznamená: „... *(Tady pracoval už dva měsíce, jedno plátno dopoledne, jedno odpoledne.) Dílo zdárně pokračovalo. Byl v dobré náladě. Sezení se blížilo ke konci. Plátno pozvolna nabývalo rovnováhy. Obraz, který se mu vybavil v představě, promyšlený v základních obrysech, a který musel podle zvyku načrtnout rychlými tahy uhlem, už vystával z barevných skvrn, které ho celý pokrývaly... Krajina se jevila jako v pohybu, protože Cézanne opatrně zaznamenával každý předmět, každý tón nanášel takřka na zkoušku; postupně a nenápadně vyrovnával všechny odstíny do přesné harmonie, poutal je navzájem tlumeným světlem. Objemy se upevnily a obraz na plátně dosahoval nyní onoho maxima vyváženosti a sytosti...“<sup>80</sup>*

Cézanne pracuje na mnoha přírodních motivech svého provensálského kraje, ale mezi nimi je zásadním námětem hora Sainte-Victoire, kterou barevně reprezentuje do konce svého života. Cézanne došel ve své práci k objevu, že když se pokoušel přírodu kopírovat, nedocílil požadovaného výsledku, který by vystihoval jeho snahu dostat se a proniknout do námětu. Teprve poté, když objevil, že „*přírodu je třeba reprezentovat barvou*“, dosáhne účinku vyjádření živé skutečnosti. Sám své poznání formuluje: „*Chtěl jsem kopírovat přírodu, ale nedařilo se mi to, ať jsem postupoval jakkoli. Uspěl jsem však, když jsem objevil, že přírodu je nutno reprezentovat jiným způsobem, totiž barvou. Přírodu nemůžeme reprodukovat, musíme ji reprezentovat. Čím? Ztělesňujícími barevnými ekvivalenty, které ji vytvoří.*“<sup>81</sup>

Převratným činem v historii malby je Cézannova rekonstrukce přírodního tvaru prostřednictvím plasticko-prostorové kvality barvy. Tvar objemu ve výstavbě obrazu nahrazuje světlostním kontrastem.<sup>82</sup>

<sup>79</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 26

<sup>80</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 152

<sup>81</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 31

<sup>82</sup> VANČÁT, J. Výtvarné možnosti vizuálního studia skutečnosti, SKKS, 1979, s. 12

V zápiscích Gasquet zaznamenává Cézannovu myšlenku, že příroda je stále těž, ale co se nám před ní zjevuje, není trvalé; naše umění musí jí proto dát nejdříve přízvuk věčnosti...<sup>83</sup> svými svědectvími pečlivě zaznamenávanými upozorňuje na snahu o klasičnost formy vyjádření, o kterou Cézanne usiluje a kterou stále sleduje.

Gasquet v zápiscích cituje Mistrovu živou úvahu: „...*(před motivem) Hle toho je třeba dosáhnout... Kdybych sahal příliš vysoko anebo příliš nízko, všechno by se zhatilo. Nesmí tu být ani jediná volnější skulina, jediná škvíra, kterou by unikalo vzrušení, světlo, pravda. Zpracovávám, rozumíte, celé plátno najednou, souborně. Se stejným vzletem, stejně poctivě sladjuji všechny rozdíly...*“<sup>84</sup>

Cézanne zpracovává celé plátno najednou. Vyvolává celistvost. Je celistvým člověkem, totéž prezentuje na plátně. Celost se vyznačuje přehledností, srovnalostí, vyrovnaností, když se ve svém dokonání povede, vyvolává klid a stabilitu. Cézanne je ve své poctivosti přísným kritikem svých prací a žádá po sobě dokonalost. Má smysl pro majestátnost, Saint-Victoire je pro jeho povahu výzvou.

Gasquet v zápiscích pokračuje: „*Všchno, co vidíme, se, vidíte, rozpadá, pomíjí. Příroda je pořád stejná, ale žádný z jejích jevů není trvalý ... Musím nám ji zvěčnit. Co je za ní? Snad nic. Snad všechno. Všchno, rozumíte? Svírám tedy tyto bloudící ruce...*“<sup>85</sup>

Přírodu se snaží zvěčnit. Má vyvinuté sklony pro trvalé hodnoty. Je proto odhodlaný zvládnout takové umění, kterým vyjádří monumentálnost přírody při zachování rysu jednoduchosti a hutnosti obsahu. S tímto jeho záměrem koresponduje i jeho obliba některých starých mistrů, kterých si váží, často připomíná Poussina, Veronese a nepřeje si nic menšího, než na jejich odkaz navázat a zanechat ve svém díle tuto informaci trvalého, časem prověřeného.

Gasquet dál zaznamenává Mistrovu tvorbu: „*Beru napravo, nalevo, tu, tam, všude, tyto tóny, tyto barvy, tyto odstíny, ustalují je, sladjují je... Tvoří linie. Stávají se předměty, skalami, stromy, aniž na to pomyslím. Nabývají objemu. Mají*

<sup>83</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 153

<sup>84</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1867, s. 153

<sup>85</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 153



*platnou hodnotu. Jestliže tyto objemy, tyto hodnoty na plátně souhlasí v mém citovém zaujetí s plány, s barevnými skvrnami, kterých používám, které tu vidím, dobrá, mé plátno skládá křížem ruce. Nekolísá. Nesahá ani příliš vysoko, ani příliš nízko. Je pravdivé, je hutné, je úplné... Kdybych se však jen trochu rozptyloval, kdybych pocítil nejmenší ochablost, zvláště kdybych někdy příliš vykládal, kdybych se dnes dal unést teorií, jež odporuje té včerejší, kdybych při malování uvažoval, kdybych do toho zasahoval, v tu ránu by bylo všechno ztraceno.“<sup>86</sup>*

K takovému úkolu používá svých výtvarných prostředků. Tak jako obrazy starých mistrů mají hloubku, pokouší se o totéž. Pro vytvoření objemu reality nalézá příslušný ekvivalent v barvě, její barevný a teplotní vztah vyladuje k ostatním barvám v obraze a vytváří plasticko-prostorový rozdíl nebo blízkost k jejímu okolí. Neexistují linie, neexistují modelace, jsou pouze kontrasty. Avšak kontrasty jsou barevné vztahy. Modelace není nic jiného než správné barevné vztahy mezi barevnými tóny. Jsou-li všechny správně vyjádřeny, vzniká modelace zcela samovolně. Takto vytvořený obraz není již iluzí „realistické“ skutečnosti, ale reprezentací jejich nově objevených plasticko-prostorových kvalit.<sup>87</sup>

Tvoří živou skutečnost rovnovážně vyjádřenou a vyváženou, jasný obrazec. Tuto kvalitu dosahuje uspořádaností barevných ekvivalentů.

Organizuje podle poměrů barev obrazové plány, jejich vyvažováním a vyladováním barevných plošek se snaží najít barevný soulad na obrazové ploše, harmonizuje správné vztahy mezi barevnými tóny, uváženě komponuje zvolenými odstíny a kontrasty v jednotný citlivě uspořádaný celek jako celistvý útvar je takto vymodulovaný obraz, je samostatným organismem. Způsobem citlivé modulace dociluje onoho řádu, dotýká se klasičnosti starých mistrů.

V Gasquetových zachovaných písemných svědectví je vyjádřen Cézannův názor, že „kresba je abstrakce“<sup>88</sup> a vysvětluje, že „nikdy se nesmí oddělovat od barvy“, podle Cézanna „bohatosti barvy vždycky odpovídá bohatost kresby“ a dál vysvětluje, když se táže: „... ukažte mi v přírodě něco nakresleného. Kde? Co lidé

<sup>86</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 153

<sup>87</sup> VANČÁT, J. Výtvarné možnosti vizuálního studia skutečnosti, 1979, s. 12

<sup>88</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy - svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 162

*staví rovněž, jako narýsováno, zdi, budovy, to čas a příroda pokrývují.“*<sup>89</sup> Odmítá oddělovat kresbu od barvy s odůvodněním, že „*dosáhne-li barva nejvyššího bohatství, je forma nejplnější. Kontrasty a souhra barevných tónů: v tom je tajemství modelace a kresby. Čím je harmoničtější barva, tím je přesnější kresba.*“<sup>90</sup> Dotýká se modelace a správných vztahů mezi barevnými tóny, jež nazve modulací. Jejich souhru zve modulací, neboť jde o barvy.

Cézanne tedy neuplatňoval kresbu, osamocovala by předměty, odlučovala by je od sebe, kresba by působila odlučivě, jemu šlo o jednotu obrazového celku.<sup>91</sup>

Cézanne nezpevňoval obrysy předmětů liniemi, narušovaly by koncepci neměnného, klidného bytí vyrůstajícího během modulačního procesu z elementární struktury.<sup>92</sup>

Cézanne při tvorbě barvu moduluje. Je to slovo, které sám uvedl, neboť slovo modelace asociuje spíš řešení tělesa, a proto nevyhovuje jeho pojetí práce. Barevné řešení správných vztahů mezi barevnými ekvivalenty v harmonickém uspořádání je tedy modulace, neboť Cézanne barvu moduluje. „*Modelovat nikoli*“, zdůrazňoval, „*modulovat. Musí se odstupňovat.*“<sup>93</sup> Linie kresby jsou pojímány jako součást modulačního procesu. Do procesu rekonstrukce přírodních zákonitostí jsou zapojeny všechny prostředky, tedy i kresba, která je stejně jako barva modulována, což znamená, že pro tvar a prostor jsou nalézány ekvivalenty nejen barevné, ale i lineární.<sup>94</sup> Cézannovy kresby nemají lineární či vzdušnou perspektivu, prostor je vytvářen styky tvaru a forem rekonstruovaných modulací.<sup>95</sup>

<sup>89</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 162

<sup>90</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 185

<sup>91</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 228

<sup>92</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 229

<sup>93</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 169

<sup>94</sup> VANČÁT, J. Výtvarné možnosti vizuálního studia skutečnosti, 1979, s. 12

<sup>95</sup> VANČÁT, J. Výtvarné možnosti vizuálního studia skutečnosti, SKKS, 1979, s. 12

Gasquet popisuje, jak si Cézanne vyndal z kapsy cár papíru, ze kterého četl následující záznam své teorie, kterou v tomto znění poslal jistému malíři: „*Přírodu pojednávat podle válce, koule, kužele a celek uvést do správné perspektivy, (takže každá strana předmětu, roviny směřuje k jednomu ústřednímu bodu. Celý dopis z 15. dubna 1904)*“<sup>96</sup>

*Linie, probíhající rovnoběžně s obzorem, vyjadřují rozlehlost, to je výsledek přírody, nebo přejete-li si raději, podívané, kterou nám před zraky rozprostírá Pater omnipotens aeterne Deus.*

*Linie kolmé k tomuto horizontu, vyjadřují hloubku. Příroda je pro nás, pro lidi, spíše v hloubce nežli v ploše, proto musíme do svých světelných vibrací, vytvářených tóny červených a žlutých barev, přimíchávat dostatečné množství modré barvy, abychom vyvolali pocit vzduchu...“<sup>97</sup>*

Známá Cézannova slova, že přírodu lze pojednávat podle válce, koule a kužele napsal v dopise z 15. dubna 1904 také Émilu Bernardovi, krom ještě onoho jistého malíře. Praformy jako pravzory tvoří Cézannovi kostru předmětů. Stejně tak linie vytvářejí zase kompoziční kostru. Tato známá slova Cézannova způsobu vytváření a sdělení, jak chápe přírodu, byla pro příští vývoj malířství nejpřitažlivější.<sup>98</sup>

Cézanne vnímal geologickou stavbu krajiny. Cítil její tektoniku. Musel vždy řešit, jak v těch geologických vrstvách vybuduje svět objektů. Jasně členěný svět objektů. Podoby předmětů musely vyplynout z jejich vztahu v rámci celé struktury obrazu. Komponoval svým barevným systémem a dodržoval přesně gramatiku a větnou skladbu barev a jejich logiku.<sup>99</sup>

Cézannovým velkým námětem byla hora Sainte-Victoire, kterou mnohokrát maloval. Plátina s krajinným námětem Sainte-Victoire malovaná v průběhu let, jejímž časovým ohniskem je rok 1886, jsou Cézannovým vyjádřením nalezení

<sup>96</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 114

<sup>97</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 160

<sup>98</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 229

<sup>99</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 228

uspořádaného celku v jasném obrazci bohatých tónů harmonického uspořádání. Obraz s horou, malovaný ve směru z Bellerue, je namalován z nadhledu. Horizont zaujímá Sainte-Victoire, jejíž rozlehlost a monumentální rozpětí vyjadřují linie viaduktu a barevné horizonty menších vrchů v celém záběru před Sainte-Victoire, obzory těchto vrchů druhého plánu jsou zaobleny v úhlech korespondujících s horou na obzoru celého obrazu a rovněž se zaoblením stromů a vegetace v prvním plánu; rovné linie stavení prvního plánu obrazu jsou ve vztahu a shodě s horizontálou viaduktu, podtrhují opakování oné přímky vystavěné člověkem a kontrastující se zákonitou zaobleností křivolaké přírody. Dojem velké hloubky a vzdálenosti Sainte-Victoire vyvolává úhlopříčná, spíš tušená silnice, vyjádřená krátkými vertikálními objemy objektů sestávající ze stavení a stromů, které z prvního plánu vstupují do druhého. Prostor hloubky vzbuzují rovněž menší kolmice stavení a modrozelené kratší vertikály vegetace a ohyb vzdalujících se oblouků viaduktu v druhém plánu, při pravé straně obrazu. Hora působí jako pevná trojrozměrná monumentála zalitá sluncem. Slunečnost je vyvolána teplotním dojmem barev s převažující růžovofialovou, jež se jeví barvou vzduchu teplé krajiny jasného dne. Teplotním rozlišením jsou vyladěny růžovofialové tóny a jejich blízké odstíny se světlými okry a světlostními modřemi, aby přesnými barevnými modulacemi vyjádřily a tahy štětcem uspořádaly tektonickou plasticitu objemu rozložené hory s jejími výstupky a proláklami. Jejich barevnost modulovaných ploch hory nám asociuje sopečný původ hory. Cézanne se zde dotkl svého záměru, když říkal, že chce namalovat hořící kámen. Žhavost některých částí Sainte-Victoire je teplotně vyjádřeným barevným pocitem patrná. Lokální světlá růžovofialová se řadí se světle modrými partiemi nad horou a na jejím pozadí, v roztroušená oblaka, a svou světlou barevnou tlumeností zvýrazňuje plné oslunění hory v teplém čase. Růžový ekvivalent barvy se uplatňuje v dalším řešení barevného uspořádání, a svým přibližováním se do předního plánu, sytí svůj výraz až do červených okrů, a harmonicky rozprostřen v akcentech celého obrazu dotváří svou barevnou celistvost ve formě střech a odění venkovanek. Děje se tak v sousedství chladivých komplementárních zelení a v blízkosti přesně laděných tyrkysů. Rovněž celá hora povstává z chladivého předhůří světlostně odstupňovaných zelení s modřemi, objemově zpracovaných v nízké a široké vrchy, a teplotně se nad nimi zviditelňuje. Teplý růžovofialový masív hory s oblohou, reprezentovaný v jedné třetině obrazu je doplněn ve zbývajících dvou třetinách

chladivými, přesně určenými simultánními kontrasty modrozelené, zelené a žlutozelené, až do prvního plánu, kde je výstavba obrazu uzavřena návratem k teplým objemům vegetace. Tyto jsou provedené krátkými tahy štětce, modulacemi zelení, světlých okrů a chladivých až teplých barevných odchylek žluté. Několika žlutými ploškami, znázorňujícími stavby v dálce a na kopci, je dokonponována harmonie a docílena barevná celistvost a prostorová hloubka obrazu.

Cézanne dosáhl plasticity modulací barevné kvality jednotlivých skvrn. Na obrazech vyjádřil trojrozměrnost a hloubku zobrazované skutečnosti, skloubil znázorňování skutečnosti s vytvářením jasných obrazců, zobrazované barevné kvality prostor prohloubily. Z barevných elementů mu vznikl zhuštěný svět hmotně prostorových předmětů barevnými modulacemi.

*„Základem všeho je vjem“, zaznamenává Cézannova slova Gasquet a pokračuje další teoretickou citací: „Rozbarvující vjemy, které vydávají světlo, jsou příčinou abstrakcí, které mi nedovolují pokrýt ani celé plátno, ani sledovat rozhraničení předmětů, když místa dotyku jsou jemná a slabounká; z toho plyne, že moje představa nebo obraz je neúplný. Naproti tomu se plochy řítí jedny přes druhé, z čehož vyšel neoimpresionismus, který ohraničuje obrysy černou čarou, a to je chyba, která se musí důrazně potírat; tu rádkyně nám skýtá prostředky k dosažení cíle... a to jsou plány v barvě, plány! Barevné místo, kde duše plánů splývá, ...střetnutí plánů v slunci; své plány s barevnými tóny si vytvářím na paletě, ...sestavit je, sloučit je, musí se měnit a zároveň členit, záleží jen na objemech, ...kde není intuice, zaplétáme se do sylogismů.“*<sup>100</sup> Cézanne vyjadřuje svou dobu, stojí na vrcholu světa vývoje lidstva přelomu století a dívá se očima malíře své doby.

O jeho pracovní metodě nám Émil Bernard zapsal, že Cézanne začínal stínovými partiemi a skvrnou, kterou pokryl druhou, větší, pak třetí, až všechny tyto barevné tóny navzájem se překrývajíce barevně vymodelovaly předmět. Poznává, že stín je barva jako světlo, avšak je méně zářivý, a že světlo a stín jsou jenom poměr dvou barevných tónů, a uzavírá, že pro malíře tedy není světla,

<sup>100</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 162 - 163

neboť světlo lze reprezentovat jenom barvou.<sup>101</sup> To znamená, že světlo je obsaženo v barvách, a že jsou jenom barevné odstíny, prostorové napětí vyjadřují jen barevné intervaly.<sup>102</sup>

*„Nenávidím výtvary fantazie. Usiluji o realismus, ale o realismus naplněný velikostí a heroismem skutečnosti“*<sup>103</sup>, vyjadřuje Cézanne svůj intenzivní vztah k realitě.

Z dochovaných dopisů a svědectví přátel je zřejmé, že Cézanne zaznamenával své malířské názory, přesně je formuloval, ale jejich systematické shrnutí k vydání tiskem neprovedl. O tento úkol se později pokusil Joachim Gasquet. Vydal tři díly rozhovorů s Mistrem – Motiv, Louvre, Ateliér. V roce 1897, rok po jejich naplánovaném seznámení se v Aix, namaloval Cézanne portrét Joachima Gasqueta. Obraz je nyní v péči Národní galerie v Praze ve sbírkách moderního francouzského umění ve Šternberském paláci. Paul Cézanne litoval, že mladý Gasquet není malířem, a nemůže mu své celé malířské poznání předat a svěřovat mu pravdu o malířství.<sup>104</sup>

Kromě krajinomaleb, vytváří figurální plátna a zátiší. Cézannova modulace vztahů elementárního systému měla vliv na vytváření kompozice zevnitř z nitra obrazu a tímto způsobem docílil monumentalitu v kompozici. Monumentalita „se sama dostavila“, její kompozice vznikala zevnitř z elementární struktury modulacemi v architekturu řad barevných tónů a jejich odstínů, které vytvářejí pevnou, vystavěnou skutečnost obrazu.<sup>105</sup> Pokorný Cézanne před krajinou ctil její velikost a zřel její tajemství, dokázal namalovat ve figurálních obrazech důstojnost člověka. Viděl oduševnělost, a tak se mu v obrazech objevila. Velké koupání je duchovní prostorová symbolika starých mistrů s gotickým obloukem ze stromoví, vystavěná do sebe uzavřená skutečnost, vesmír sám o sobě.<sup>106</sup>

<sup>101</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 228

<sup>102</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, s. 228

<sup>103</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 32

<sup>104</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 151

<sup>105</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 229

<sup>106</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 229

Svou prací se stále vyvíjí a prostřednictvím motivů sleduje svůj záměr. Ověřuje si vzájemné vztahy tvarů, řeší rovnováhu, řeší konflikt mezi obrazem a trojrozměrností. Na zvolených motivech studuje specifické cíle. Jeho pozdní práce nesou v sobě nové prvky prostorového uspořádání. Používá lomených barev, cézannovsky charakteristických. Z realistického zobrazení přechází do abstrakce. Kompozice přechází do struktury. Vzniká jiná struktura nových tvarů, je zde nový pohyb v prostoru, mezi prvky jsou vedle „rozmazaných skvrn“ čtyřúhelníky i mnohoúhelníky, kterými rovnováha barevné abstrahované krajiny s horou a oblohou drží. Učí se stále z Přírody, maluje v plenéru. Z nové architektury struktur je cítit nové napětí. Přichází nová doba: je rozbíjen atom v laboratoři manželů Curieových, Albert Einstein postuluje teorii relativity, vzniká Freudova psychoanalýza a Jungova analytická psychologie a jsou studovány pojmy jako kolektivní a osobní nevědomí. Edmund Husserl řeší problém poznání a přístup k čistým fenoménům, svět se rozkládá na jemnější a složitější substance a subjekty, které jsou předmětem studia. Paul Cézanne řeší své vize ve svém řádu celistvé jednoty.

Poslední desetiletí svého života je Cézanne stále více přitažlivou osobností pro mladou generaci umělců, projevovaný zájem o sebe a svou tvorbu přijímá opatrně. Pro novou generaci je Cézanne příkladem umělce zasvěceného celou svou bytostí umění. Umělci vnímají, že otázku vystavění obrazu v kontextu své doby přijal jako řeholi, Cézanne má vliv a vytyčil problémy výtvarného řádu, které budou zaměstnávat následující generace malířů.

Se svou rodinou vycestuje na několikaměsíční zotavenou do Švýcarska. Je to jeho jediná cesta do zahraničí. Namaluje zde Jezero Annecy.<sup>107</sup>

Na pozvání navštíví 1894 Moneta v Giverny, kde se seznamuje s Rodinem, Clémenceauem a dalšími Monetovými hosty a maluje zde.<sup>108</sup> Rok poté, také vlivem Moneta, Pissarra a Renoira pořádá Cézannovi začínající galerista Ambroise Vollard První velkou výstavu v Paříži. Je úspěšná u mladých umělců a několika

---

<sup>107</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 236

sběratelů. Maluje portrét Vollarda. Na přelomu století přicházejí počátky mezinárodního úspěchu na Světové výstavě – Národní galerie v Berlíně získává jeho krajinu.<sup>109</sup> Zájem o obrazy Paula Cézanna vzrůstá. V posledních letech života maluje kromě svých známých námětů krajinné motivy se Chateau-Noir. V blízkosti opuštěného černého zámku si na Chemin des Lauves postaví atelier; dnes je zde Cézannovo muzeum. Příteli Gasquetovi jednou sdělil, že si přeje zemřít při malbě. Vlivem nachlazení při malbě v plenéru umírá 22. října 1906 v ateliéru, ve kterém doplňoval léčení současně dalším portrétováním zahradníka Valliera.<sup>110</sup>

Pro Cézanna, který svou reakcí proti impresionismu hledá nové syntézy a nachází je ve zvýraznění monumentality člověka, přírody a věci, v nalezení nové moderní rovnováhy mezi světem idejí a všedností okamžiku, mezi klasickou uměřeností a živostí vjemu, je objevení této tvárné syntézy naplněním jeho směřování k nejtrvalejší podstatě lidského života.<sup>111</sup> Cézannův důraz na onu ideu celku, je ve své podstatě hledáním ztracené moudrosti starých mistrů, jejich velké celistvé jednoduté koncepce všehomíra.<sup>112</sup>

Miroslav Lamač zhodnocuje, že jádro Cézannova uvažování, stejně jako jeho vlastní malířské tvorby, spočívá v neustálém úsilí o vyrovnání vztahu obrazu a přírody a že cílem je spojení nového, svěžího vidění reality, které objevili impresionisté, s pevným řádem obrazové stavby, jaký ovládá tvorbu starých mistrů.<sup>113</sup> Chtěl-li však Cézanne „přepracovat Poussina podle přírody“, neznamená to ani v nejmenším vnější spojitost se zákonitostmi galerijních obrazů, ale spíše „skrze přírodu stát se opět klasickým“, tedy vydobýt všechny prostředky obrazové stavby zcela nově, neboť i jemu je základním elementem obrazu barevná skvrna odvozená ze zážitku před přírodou, před modelem, ale zcela nově přehodnocená, skvrna vycházející nyní z rozpoznání svébytné schopnosti barvy budovat objemy a vyjadřovat prostorové vztahy nezávisle na zákonitostech, které platí v realitě.

<sup>109</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 236

<sup>110</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 237

<sup>111</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1967, s. 24

<sup>112</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 24

<sup>113</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 24



Cézanne připoutal barevnou skvrnu opět k objemu a barva se stala stavivem světa.<sup>114</sup>

Modulace založená na vzájemných vztazích barev a vzájemných vztazích tvarů přináší zároveň nově chápanou organizaci obrazové plochy, vzájemných vztahů, kdy jedna forma určuje druhou a dochází tak k dialektické souvislosti barev a tvaru. Tato strukturální organizace výtvarných prvků je novou kvalitou proti kompozici založené na geometrických tvarech a je plodným podnětem pro organizaci obrazové plochy v následujících výtvarných směrech následujícího století.<sup>115</sup>

Lamač nazírá, že každý obraz nese v sobě určitou odlišnost, ovlivněnou neschematickým vyrovnáváním svébytného obrazu, modulovaného světem idejí, se syntézou přírody a lidskosti, a odkazuje, že v tomto smyslu Cézanne zůstal opravdu podle vlastních slov primitivem cesty, kterou objevil, neboť ti, kteří se hlásili k jeho odkazu, a byli to fauvisté, kubisté a mnozí další, rozvinuli jeho umění pouze jedním směrem, dokládajíce tak mnohovýznamnost podnětů odkazu otce moderní malby, ale patrně i nemožnost pokračovat v tom, co bylo vlastním jeho cílem: vyrovnání lidského subjektu s principy a silami vesmíru.<sup>116</sup>

Cézanne řešil problémy výtvarného řádu týkající se tvaru, prostoru a barvy a učinil je natolik naléhavými a zřejmými, že si je v následujícím výtvarném vývoji nastupující umělci uvědomili. Postavil úkol, že tvůrce má hledat, každý sám za sebe svou gramatiku v řešení budování svého obrazu. Postavil obraz do roviny vnitřního světa. Umělec má povinnost najít svůj osobní jazyk.

*„Cézanne provedl rekonstrukci předmětu, redefinovaného jako struktura elementů, která již není závislá od jednoty předem určené perspektivou coby zvnějšku dodanou totalitou, ale je samostatná, vymodulovaná ze vzájemných vztahů takto chápaných elementů.“<sup>117</sup>*

<sup>114</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 25

<sup>115</sup> VANČÁT, J. Výtvarné možnosti vizuálního studia skutečnosti, SKKS, 1979, s. 13

<sup>116</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 26

<sup>117</sup> VANČÁT, J. Tvorba vizuálního zobrazení, UK v Praze, nakladatelství Karolinum, 2000, s. 157

*„Jemnost naší atmosféry má mnoho společného s jemností našeho ducha. Jsou v sobě obsaženy. Barva je místo, kde se náš mozek setkává s vesmírem“,* vzkazuje Cézanne.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> HLAVÁČEK, Z., KOPTA, P. Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967, s. 155

### 3 PRINCIPY MALBY PAULA CÉZANNA

Paul Cézanne využil zářivé barevnosti a děleného rukopisu impresionistů jako podnět pro tvorbu nové výstavby obrazu a vytvořil řád. Skvrny tahů štětcem – barevné ekvivalenty – vzal jako základ k sestavování objektů. Objekty se sestavují ze vzájemného těsného sousedství těchto elementů přesným nastavením jejich barev vůči barvám elementů ostatních. Přesně vyvážené barevné vztahy dají vzniknout objektům a správné barevné relace rozliší hranice mezi objekty a jejich postavení v hloubce prostoru. Účinek, že objekty se samy vytvoří a vyvstanou, je založen na přesném určení vztahů mezi barevnými ekvivalenty. Vyvážená míra teplotní kvality způsobí, že obraz drží pohromadě.

Jádro Cézannova uvažování v tvorbě spočívá v neustálém úsilí o vyrovnání vztahu obrazu a přírody. Pro výtvarné umění mají nesmírný význam názory, které při různých příležitostech formuloval a vytvořil jimi promyšlenou a ucelenou teorii.<sup>119</sup> Vnesl do moderního umění úlohu barevných ekvivalentů a relace. Jeho úsilí a odkaz byly inspirativní pro nové další generace umělců, které se začaly vyjadřovat prostřednictvím nově vznikajících směrů, hnutí a tendencí.

#### 3.1 FAUVISMUS

Ještě dříve, než přijde výrazná a známá fauvistická výstava na Podzimním salonu, připravují se počátky nového hnutí barevného vzplanutí již počátkem století v podobě pláten Matisse a Marqueta, ovlivněné Cézannem, vystavených v roce 1901 na Salónu nezávislých. Ale teprve Podzimní Salon 1905 se stal polem utkání mladého malířství. Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck, Albert Marquet<sup>120</sup> a další, jejichž odvážnost vybuchla jako provokace, byla sycena právě Cézannovým přístupem. Cézanne, který cítil, že přišel o něco dříve a též se v tom smyslu vyjádřil, že náleží spíše k současné generaci mladých malířů, než ke svým současníkům, otevřel „divokým“ cestu.

<sup>119</sup>119 LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 24

<sup>120</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 85

Fauvismus se zabývá účinky barevných vztahů na celkové vyznění obrazu, inspirován je právě Cézannovým objevem. Fauvismus je více živelné hnutí malířů, jejichž životní pocit se vtěluje v nový obrazový výraz, než ucelený názorový systém.<sup>121</sup> Jejich odpor k dobové produkci z okruhu symbolismu, je vede k přímému utkání s realitou.<sup>122</sup> Mladý Matisse i jeho druhové obnovují po vzoru Cézanna a Gogha bezprostřednost inspirace přírodou, s cílem komplexnější syntézy, v níž jsou obsaženy tvárné postupy postimpresionismu.<sup>123</sup> Životnost fauvismu podmiňuje rovnováha mezi potřebou niterné exprese a senzualní exaltovaností, jež v podmínkách počátku 20. století netrvá dlouho; po svém dvouletém vrcholu se začne rozpadat pod tlakem dalšího vývoje<sup>124</sup> Jediný Matisse rozvíjí dál v nejčistší podobě své celoživotní dílo na fauvistických principech a na své důsledné snaze o vyrovnání emoce a stavebné úvahy zůstává na jednom pólu, na druhém pólu Derain a Vlaminck, jejichž dravou výrazovost naznačuje termín „patetiční fauvisté“.<sup>125</sup> Osobnosti různých názorů a temperamentů se shodovali v jednom přesvědčení, že mohutný dojem, kterým na ně příroda působila, je třeba vyjádřit šokujícím výtvarným vyjádřením, a tím je čistá barva, jíž se musí podřídit modelace, osvětlení, prostor, linie<sup>126</sup> Matisse bezvýhradně uctívá Cézanna, ze kterého vychází.<sup>127</sup> Jde o jednoduchou zkratku, k cíli chce dospět nikoliv modulací barevného vjemu, ale jeho syntetickou metaforou, konstrukcí obrazového prostoru bez modelace a stínování, harmonií mezi emocionálním výrazem a obrazovou kompozicí, výrazová síla obrazu má vycházet z barevné plochy, a proto místo čárkovaného taktu Cézannova štětce dospívá k hybné impulsivní skvrně, přecházející hned v plochu, hned v linii, a místo nuancování barvy naopak k jejímu nadsazování.<sup>128</sup> Lamač poukazuje na to, že pro Matisse je zamilovaný termín čistá

<sup>121</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 84

<sup>122</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 84

<sup>123</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 84

<sup>124</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 84

<sup>125</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 85

<sup>126</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 85

<sup>127</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 85

<sup>128</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 86

barva a myslí tím nejen nelomený pigment, ale i čistý výrazový ekvivalent pocitu, a také, pokračuje Lamač, když mluví o určité harmonii jako ekvivalentu slunečního světla, podzimu atd., což znamená, vysvětluje Lamač, že výsledkem není tedy subjektivní exaltace znásilňující realitu, ale souznění s realitou.<sup>129</sup> Matisse přírodu nekopíruje, věrný impresionistickému a postimpresionistickému odkazu, ale interpretuje ji a podřizuje duchu obrazu, hledá vztahy mezi barevnými tóny a upravuje je tak, aby se vzájemně podporovaly a mohl tak nakonec zaznít „živý barevný akord tak jako v hudební skladbě“.<sup>130</sup> Fauvismus navazuje na Cézannovo umožnění autonomie obrazu vzhledem k zobrazované realitě a odstup od „klasické“ reality renesančního chápání a dále autonomii obrazu rozvíjí. Jejich východiskem je odvaha najít opět čistotu výrazových prostředků. Fauvisté podobně jako Cézanne budují v prvním stadiu prostor teplotními hodnotami barvy, ovšem nerespektují, na rozdíl od Cézanna, lokální tón skutečnosti. Zatímco Cézanne moduluje barevnou skvrnu plasticko-prostorové kvality skutečnosti, fauvisté převádějí objemy do plošných tvarů a „modelují“ (jejich výraz) vztahy takto vzniklých ploch prostřednictvím nejčistší barvy, která je pak závislá nejen na vnější optické zkušenosti, ale i na záměru tvůrce a dokazují tak barvě její svébytnost.<sup>131</sup> V otázce světla jsou fauvisté pokračovateli impresionistických výbojů a světlo v jejich pojetí není potlačené, ale je vyjádřeno souzvukem zářících barevných ploch. Tvar je fauvisy úzce pojen s barvou. Barevné rovnováhy je dosahováno nejen kvalitou barvy, ale i její velikostí a tvarem barevné plochy, tedy i kvantitou. Změní-li se její kvantita, mění se i kvalita. Při aplikaci čistých barev, určují jejich kvalitu vztahy kvantitativní.<sup>132</sup>

Obraz Jídelní stůl (La Desserte) Henriho Matisse obsahuje plnou čistou velkoryse červenou plochu, která je spojením vzoru ubrusu se vzorem tapety na stěně za ním. Na tomto plošném barevném teplotním prostoru uplatnil čisté kontrastní vzory v jeden velký nepřerušovaný transformovaný systém dekorativního nazírání, kde souhra vzoru ubrusu a tapety s předměty na stole jsou

<sup>129</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 86

<sup>130</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 88

<sup>131</sup> VANČÁT, J. Možnosti vizuálního studia skutečnosti, 1979, s. 13

<sup>132</sup> VANČÁT, J. Možnosti vizuálního studia skutečnosti, 1979, s. 14

hlavním motivem obrazu. Podřizuje se mu i figurální postava ženy uvnitř pokoje zjednodušeně zformovaná do takových barevných tvarů, aby svými proporcemi a převažujícím černým oděním tvořila podobnou kontrastní shodu s motivem vzoru tapet a ubrusu, a rovněž se k motivu váže a je analogicky rozveden pohled otevřeným oknem do zelené vyjadřuje plnou krajiny komplementárně kontrastující k červenému interiéru. Barva je zde fenomén a celý prostor jí spolu s modelací, světlem a linií dekorativních tvarů podléhá. Barevná rovnováha je dosahována nejen kvalitou ale i kvantitou. Světlo je součástí čisté zářivé malby, vyplývá z kompozice, je souzvukem zářících barevných ploch.

Matisse chtěl svým uměním dosáhnout psychické rovnováhy, klidu, čistoty.

Ve své práci zmiňuji pouze Henriho Matisse, který rozvinul své umění úsilím o nejuvýtvarnější malířský výraz svého pocitu reality a jemuž Cézannův odkaz pomohl v dalším výtvarném vývoji.<sup>133</sup>

### 3.2 KUBISMUS

V roce 1907 probíhá posmrtná výstava Paula Cézanna v Podzimním salónu, přichází právě v době, kdy se fauvismus rozpadá, a mladí umělci mají potřebu hledat novou definici pocitu reality.<sup>134</sup> Fauvismus vycházel z dynamického senzualismu, který byl v jednotlivých případech dováděn k různému stupni obrazové autonomie, a právě toto východisko se ukázalo jako příliš úzké a složitost nově se formujících vztahů ke skutečnosti zjednodušující.<sup>135</sup> Jednostranná nevyváženost v zaměření na dynamickém senzualismu vyvolává potřebu kompenzace ve hledání nových konstruktivních prostředků, a proto mladí umělci pro potřeby vyvážení své dosavadní výrazové živelnosti opouštějí základny fauvismu – až na Matisse, který od počátku vyrovnává souhru emocionálních a konstruktivních elementů a svou názorovou základnu tedy<sup>136</sup> nemá důvod měnit. Tvůrci nové obrazové struktury jsou Pablo Picasso a George Braque a impulsem právě z jejich ateliérů vzniká směr kubismu.

<sup>133</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 85

<sup>134</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 104

<sup>135</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 104

<sup>136</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 104

Základním znakem kubismu je odstup iluzivního zachycení reality a rovněž v postihnutí z jediného místa a jediného okamžiku. Braque se vysloví, že tradiční perspektiva jej neuspokojuje, protože její mechančnost nemůže nikdy vést k plnému uchopení věcí, neboť vychází jen z jednoho pohledu a není schopna jej překonat. Braque svou námitku přirovnává k někomu, kdo by celý život kreslil jenom profily a věřil by, že člověk má jen jedno oko a dodává, že materializace tohoto nového prostoru, který cítil, jej zajímala především.<sup>137</sup> Dovolává se Cézanna a oceňuje, že v tomto ohledu ukázal na možnost uspořádání viděného podle zákonitostí vyvolaných subjektivní zkušeností. Braque se vyznává, jak si uvědomil, že smysl malířství je svébytný, nezávislý na líčení předmětů. Táže se, zda není třeba malovat věci nejprve tak, jak je známe, než tak, jak je vidíme. Ve své první fázi kubismus prohlubuje Cézannovu stereometrizační, tedy zjednodušuje předměty do lapidárních forem a nadsazuje jejich plasticitu.<sup>138</sup> Je pomíjen prostor jako rámeček věcí a předměty zaujímají celou obrazovou plochu. Objemy jsou budovány světlostními a teplotními hodnotami šedých, černých a hnědých barev. K převratnému řešení problému prostorovosti dochází ve druhé fázi kubismu, kdy proklamovaný rozpor mezi viděným a pociťovaným, je výsledkem nového postoje ke skutečnosti, ve kterém neexistuje objektivita sama o sobě, ale vždy jenom skrze její subjektivní pojetí.<sup>139</sup> Ve filosofické rovině došlo k posunu od mechanistických přírodních věd ke kvantové fyzice a k pochopení smyslu bytí se hlavní klíč hledal v lidském subjektu. Princip jediného místa pohledu, v jediném časovém okamžiku, jímž renesance provedla abstraktní sumarizaci poznání do jednoho ohniska, je nadřazován hlediskem zachycení zrodu poznání časové posloupnosti, která je osou, jež váže prostor s jevy a předměty skutečnosti. Předměty z těchto úhlů pozornosti a poznání ztrácejí svůj známý tvar. Kubistický obraz je svědectvím o nově nahlížené objektivní skutečnosti, ale též obrazem strukturální stavby myšlení v procesu poznávání.

Tato struktura myšlení nese vazbu svých prvků, danou jejími vzájemnými vztahy a vztahy k nadřazeným celkům, jež jsou jimi vytvářeny v obrazové ploše. Braque konstatuje, že impresionisté chtěli vyjádřit atmosféru, fauvisté světlo a

<sup>137</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 127

<sup>138</sup> VANČÁT, J. Výtvarné možnosti vizuálního studia skutečnosti, 1979, s. 14

<sup>139</sup> VANČÁT, J. Výtvarné možnosti vizuálního studia skutečnosti, 1979, s. 15

kubismus se soustředil na prostor; proto byly všechny výrazové prvky malby zapojeny do služeb tohoto výzkumu.<sup>140</sup>

V kubismu přestává být obraz průhledem do prostoru, který je sice vždy imaginární, ale opakuje naši každodenní zkušenost. Kubistický obraz ruší rozdíl mezi prostorem a tělesem, mezi objemem a oním „prázdnem“, které odděluje<sup>141</sup> tvary, vzniká zcela nový, relativizovaný obrazový prostor. Zobrazené není viděno ani z jednoho bodu, ani v jednom okamžiku – což bylo základním předpokladem centrální perspektivní projekce, která v různých formách ovládala umění od renesance až po impresionismus.

*„Kubismus definitivně rozpojil minulý objektový svět, v němž předměty přestaly dominovat nad elementy... Kubismus tak vytvořil novou konstruktivní základnu světa ve stavu zrodu, ontologicky nezávislou na lidském utilitárním vyhledávání sociálních a psychologických významů.“<sup>142</sup>*

Cézanne poskytl radu o tom, že obraz je z jednoduchých předmětů možné vybudovat díváním se na skutečnost jako na soubor koulí, kuželů a válců, a s tímto zřetelem je třeba pracovat, aby byla zachována trojrozměrnost a hloubka. Mladí umělci tedy vytvářejí zobrazovaný motiv trojrozměrně ze svých mnoha úhlů pohledu na reálný předmět.

### 3.3 ORFISMUS

Tomuto směru jako jedné odnoži kubismu dal název Guillaume Apollinaire. Uvedl jej ve své přednášce u příležitosti Delauneyovy výstavy v Berlíně na začátku roku 1913 v galerii Der Sturm.<sup>143</sup> Orfický kubismus je čisté umění. Umělec buduje nové celky z prvků, které nepřevzal z vizuální skutečnosti, ale cele ji vytvořil a prodchl mohutnou skutečností; díla orfických malířů musí mít zároveň ryze estetický půvab, výraznou konstrukci a vznešený obsah.<sup>144</sup>

<sup>140</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 129

<sup>141</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 104

<sup>142</sup> VANČÁT, J. Tvorba vizuálního zobrazení, UK v Praze, nakladatelství Karolinum, 2000, s. 157

<sup>143</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 157

<sup>144</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 115



Robert Delauney dovedl do důsledku kubistickou analýzu viditelného světa a maloval obrazy se soustřednými barevnými kruhy a kontrasty barev.

Malíři hudbou inspirovaného orfismu volí různé elementy a skládají je do relací v obraze. Mají kruhové důvody volit zaoblené elementy pro nepředmětné vyjádření rytmu a jistého pohybu v tvarech a seskupeních.

František Kupka se oproti mnohým umělcům kubistického stádia vůbec neúčastnil. K abstraktní malbě došel vlivem svého přirozeného génia, když v letech 1911 – 1912 usiloval o autonomii tvaru a barvy a jejich nezávislosti na předmětu. František Kupka zůstává navždy prvním, jenž spojil svou vizi abstraktních obrazových forem s konstruktivním řádem geometrické povahy.<sup>145</sup>

### **3.4 NEOPLASTICISMUS**

Vyvíjel se z prostředí umělců soustředěných kolem časopisu Styl (De Stijl), který založili roku 1917 Piet Mondrian a Theo van Doesburg. Piet Mondrian je od své návštěvy Paříže roku 1912 ovlivněn kubismem a v jeho díle dál probíhá proces pozvolné abstrakce obrazových prvků. Program původního „nového tvoření“ skupiny se pozvolna konstituje pod termín neoplasticismus a jeho zásady Mondrian vyložil v roce 1920.<sup>146</sup> Stal se jeho nejdůležitějším tvůrcem. Mondrian má se Cézannem společnou proklamaci potlačení subjektivity. Jeho obrazy jsou složeny z elementárních obrazových prvků na nejasketičtější úrovni. Svým uměním přispěl k definování důležitého modu, který měl vliv na užité umění.<sup>147</sup> Na tomto základě pokračovaly výtvarné a architektonické tendence myšlení, které byly rozvíjeny v konstruktivistické aktivity, uplatňované v celé Evropě 20. století v různých formách stavebních technik.

### **3.5 MARCEL DUCHAMP**

Jako jeden z největších uměleckých intelektuálů 20. století (předjímal v roce 1910 principy kubismu, jeho dílo Akt sestupující se schodů, jako by řešilo futuristické téma analýzy pohybu) objevil něco podobného jako Paul Cézanne

<sup>145</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 166

<sup>146</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 175

<sup>147</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 176

v oblasti relací barevných obrazových elementů. Rozhodl se studovat vztahy účinků vztahového působení samotných objektů a pomocí ready-made realizoval účinky interakce objektů. Duchamp přisuzuje velkou důležitost divákovi, neboť divákovou interpretací ožívá a žije mrtvý artefakt.<sup>148</sup>

### 3.6 PAUL KLEE

Paul Klee se seznámil s kubismem a orfickým kubismem při své návštěvě Paříže v roce 1912. Na pokusy kubistů z hlediska nových možností navázal. Hraje si a tvoří své tvary podle přírody. Avšak nenapodobuje její formy, ale tvoří v duchu jejích procesů a zákonitostí, které přetvořuje podle logiky obrazové plochy a oživuje svou umělcovou fantazií.<sup>149</sup> Snaží se propracovávat svou malbou pod povrch viditelných věcí do „hloubky“, ve které nachází svobodné pojetí kombinací barevných a tvarových elementů.

Ve svém deníku si Paul Klee zapisuje, že svůj styl nalezne ten, kdo nemůže jinak, to znamená, nemůže dělat nic jiného.<sup>150</sup>

Popisuje, jak tvary samy naznačovaly jeho obrazotvornosti skutečný nebo fantastický námět během tvorby rukama, a jak tyto náznaky tvarů rozpracovával, když cítil, že dokončení nalezeného „námětu“ pomůže harmonii. Byl přesvědčen o správnosti vytváření obrazů takovýmto způsobem, protože je „věrnější přírodě“. Tvrdil, že sama příroda tvoří pomocí umělce; že tatáž záhadná moc, která určila podobu prehistorických zvířat nebo stvořila čarovný pohádkový svět fauny mořských hlubin, je přítomna v umělcově duši a dává růst tvorům pod jeho rukama. V deníku si zaznamenává otázky existence jiného způsobu, jak svobodně vystavět most z nitra ven.<sup>151</sup>

Ve své pedagogické přednášce v Bauhausu Klee vysvětlil, jak uváděním linií, stínů a barev do vzájemného vztahu, přidáváním důrazu na jednom místě a ubíráním na jiném, začal dosahovat pocitu vyváženosti nebo „správnosti“, o nějž

<sup>148</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 318

<sup>149</sup> LAMAČ, M. Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha, 1989, s. 206

<sup>150</sup> KLEE, P. Vzpomínky – deníky – esej, Arbor vitae, Praha, 2000, s. 46

<sup>151</sup> KLEE, P. Vzpomínky – deníky – esej, Arbor vitae, Praha, 2000, s. 47

usiluje každý umělec. Umělec je prostředníkem a prochází jím krása stromu, jeho koruny, přírody..., pro umělce není snadné se vyznat v celku sestávajícím z částí, jež patří k různým dimenzím, a přesně takovým celkem je jak příroda, tak její přetvořený obraz – umění.<sup>152</sup>

Malinká pohádka o malinkém trpaslíčkovi, 1925 – Velmi kultivovaný akvarel na kartónu byl s nevinností a důmyslem organizován Paulem Kleeem zřejmě oním způsobem, kdy mu pod rukama příroda naznačovala tvary, jehož náznaky čirá obrazotvornost jenom rozpracovávala a svým výtvarným názvoslovím jeho ruka nakreslila a namalovala výtvarnou pohádku plnou hravosti s postavičkou, které nechybí humor, jako kdyby si Paul element čáry a linie vzal s sebou na procházku, když „chtěl vzít čáru na procházku“.

K dimenzi obrazu se Klee dostává přes vysvětlení podobenství vztahu koruny ke kořenům, a objasňuje rozdíl dvou oblastí: země a vzduchu, které odpovídají různým funkcím hloubky a výšky; umělecké dílo přirovnává ke koruně, kde dochází vlivem vstupu do specificky obrazových dimenzí k deformaci, neboť tou je dáno znovuzrození přírody.<sup>153</sup> Poznávání zákonů přírody v interakci k umění začíná Klee systematickou analýzou elementů výtvarného jazyka, ve které se mu promítne vliv času. Vychází z pomyslné prehistorie hypotetického nulového stavu, k „velkému třesku“ v umění – ke vzniku bodu, který se působením tlaku dá do pohybu a vytvoří linii.<sup>154</sup> Linie se vyznačuje tendencí vymezovat a zakládá plochu; dvourozměrná plocha se vnitřně člení. Své teorie shrnuté v Pedagogickém náčrtníku uzavírá kruhovým spektrem.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> KLEE, P. Vzpomínky – deníky – esej, Arbor vitae, Praha, 2000, s. 62

<sup>153</sup> KLEE, P. Vzpomínky – deníky – esej, Arbor vitae, Praha, 2000, s. 64

<sup>154</sup> KLEE, P. Pedagogický slovník, Triáda, Praha, 2013, s. 58

<sup>155</sup> KLEE, P. Pedagogický náčrtník, Triáda, Praha, 2013, s. 51

## 4 APLIKACE MOJÍ TVORBY V PEDAGOGICKÉ ČINNOSTI

Nejprve mám potřebu říci: šetřit slovy nad svým rozpracovaným tvořením, protože slova mají svůj živý účinek a potřebuji se ještě vyvíjet. Stejný účinek mají dokonané obrazy, které žijí dál již svým autonomním působením svých kulturních životů. Paul Cézanne je učitel, který vyjádřil ve své práci a svým přístupem inspirační účinky pro další vývoj výtvarného života naší kultury. Dal nové podněty výtvarnému nazírání života, který se vyvíjí v součinnosti s poznávacími procesy naší svobodné kultury a dává kulturně ukotvené identitě umělce-člověka možnost svým subjektem rozkrývat nové vhledy na realitu našeho života. Pojistkou o správném počínání je dobrý pocit a cit, kterým nás příroda vybavila a který se sám objeví anebo přijde. Když se souladný pocit neobjeví, musíme dál hledat řešení. Abychom splnili svůj úkol a záúkolovaný smysl svého subjektu. Procesu se účastní svědomí, kterým nás příroda rovněž obdařila. Cézanne vše, co hledal pro utišení svého výtvarného puzení, nacházel až v přírodě. V mládí se vymalovával ze svých hutných černí, bůhví kde sebraných a došel ke svěží barevné paletě za přítomnosti řádu. Píšu o Cézannově řádu, protože svým vlivem zasáhl do malířství, které bylo realizováno v lounském výtvarném kroužku. Mé výtvarné ovlivňování začalo právě zde, pod přímým vlivem díky Zdeňku Sýkorovi, jenž nám všem cézannovskou metodiku malby zprostředkoval. Než jsem přišla v šestnácti letech do kroužku, malovala jsem si impresionistické obrázky.

### 4.1 VLASTNÍ TVORBA

Kompozice je v hlavních rysech rozvržena barevným štětcem spíš intuitivně. Základním prvkem výstavby obrazu jsou relace barevných plošek v celkovém uspořádání, kterým se vytváří struktura. Technikou je nanášení pastózních malých plošek barevných tónů vedle sebe a přes sebe špachtlí nebo štětcem. Převažuje teplá část barevného spektra. V prostorovém uspořádání pláten je vyladován nízký světlostní kontrast. U velkých světlých pláten z nedávného období je barevný kontrast ještě více oslaben vlivem zesvětlovaných tónů, ale nikdy zcela nezmizí se zřetelem k udržení dojmu harmonie. Kromě vyjadřování vztahů barevných poměrů vytvářejí strukturu obrazu také až trojrozměrné pastózní ekvivalenty prostřednictvím stop způsobené špachtlí. Někdy se v poslední době objeví tlustá čára, výrazná linie, která je barevnou součástí celé výstavby; tuším,

odkud vítr vane. Výsledná kompozice vzniká vzájemnými relacemi barevných ekvivalentů a zásahy špachtlí.

#### 4.1.1 O bílé barvě

Z deníku Paula Kleea jsem se zájmen sledovala jeho úvahu o bílé, když si zaznamenával, že hříčka na porcelánu jej přivedla k tomu, že prostředníkem už není černá čára, ale bílá; a ve své úvaze konstatuje, že základem není světlo, ale tma, a toto své zjištění rozvádí, že energie projasňuje, neboť to odpovídá přírodnímu procesu. Spatřuje v tom, jak si zaznamenává: „...zřejmě přechod mezi grafikou a malbou.“ Klee z onoho svého zjištění, a se zvoláním „budiž světlo“ pro sebe vyvozuje „*sklouzávání do nového světa tonalit*“.<sup>156</sup> Dál pak rozvádí, že práce s bílou odpovídá malbě v přírodě a pojednává o svém vystupování z grafické oblasti černé energie na rozsáhlé pole malby a spoléhá na pomoc „*ruky matky přírody*“, protože se nyní ocitla v jeho větší blízkosti. Pasáž mě zaujala velmi, protože jsem svého času řešila bílou. Uvažovala jsem ve svém čase o bílé ale poněkud v jiném kontextu výtvarného druhu, než uvádí zmíněný Kleeův text, ve kterém se rozhoduje mezi malbou a grafikou, neboť má rád linie. Já jsem tehdy měla bytostnou potřebu zesvětlovat syté barvy pomocí zprvu neapolské žluté a potom po dobu několika let bělobou. Uplatňovala jsem subjekt v nejvyšší míře potřeby, a pak jsem se zase vracela k barevné sytosti. Nyní mám poněkud odstup od tohoto období a vím, že bílá má své léčivé účinky. Svou zkušenost s bílou uplatňuji i ve své pedagogické činnosti a bledé světlostní výtvarné interpretace některých žáků velmi vnímám. Přiznávám to, protože znám názor lounského kroužku na bělobu. Můj důvod bílé se týká neodtrženosti od každodenního života ve své době. V životě se střídají období sytých barev s obdobími barev jemně meditativních; proces se opakuje a někdy dialekticky posune dál. Nový prvek v obraze někdy poskytuje upozornění na novou zprávu z nevědomí, která ještě ani vědomím nebyla reflektována. Realita života ovlivňuje vlastní subjektivní tvoření a zpětně tvorba ovlivňuje život i skrze malé elementy jakými zdánlivě nepatrné částičky jsou. Je to náboženství se všemi svými profánními i sakrálními prostory vlastní psýché.

---

<sup>156</sup> KLEE, P. Vzpomínky – deníky – esej, Arbor vitae, Praha, 2000, s. 44

## 4. 2 DIDAKTICKÁ ANALÝZA

### 4.2.1 Téma

Žáci shlédli powerpointovou prezentaci výtvarného vývoje od klasicismu po impresionistické období. Ve stádiu učební látky impresionismu rozvolňovali svůj rukopis učebním zadáním impresionistické tvorby. Po této etapě jim byla znovu zopakovaná látka z již zmíněné prezentace a pokračovali dál k postimpresionistickému hledání nových hodnot. Následně se seznámili s životem a tvorbou Paula Cézanna.

### 4.2.2 Námět

Mysl vlastního života se promítá v tvorbě a tvorba ovlivňuje život, vytváří a tvoří jej ve svých malých počinech, které jsou ve výtvarné výchově zastupovány rukopisem vlastního vyjádření. Žáci mají potřebu pociťovat estetické uspokojování ve svých výtvarných snahách. Tento ohled způsobuje, že řeším smysl předkládaných námětů ve výtvarném vypracování do hloubek, jakých jsem jen schopna. Seznámení žáků se cézannovskou metodikou znamená informaci o řádu v obraze, která má v psychice své účinky, znamená informaci o barvě, a následném barevném řádu. Žáci svým zvoleným barevným organizováním mohou uspokojovat své estetické potřeby a sledovat účinky barevných vztahů ve svém prostoru zprostředkovaného formátu. Seznamují se s působením barevných elementů, s tím, jaký vliv ve svém okolí mají, jaký vyvolávají účinek a jakým způsobem barevné vztahy se vzájemně ovlivňují. To je nejnáročnější část. Mají řešit svůj barevný pocit. O citech, pocitech a o barvě už slyšeli dost, ale nyní je předkládána ještě s další souvislostí. Interpretují realistický předmět a prostřednictvím svého subjektu se mají vyznat v pocitových barevných účincích a působí „to“ harmonicky, když je vše v řádu a vztahy jsou řešeny. (Pohyb v duši, v psychice.) Je to příznivá informace pro psychiku osobnosti.

Žáci rozvíjejí svou smyslovou citlivost barevným a tvarovým výběrem relací barevných ekvivalentů. Řeší celý prostor formátu. Svou subjektivitu promítají ve zvoleném způsobu realizace: výběrem velikostí tvarů elementů, způsobem jejich vzájemného řazení, světlostními vztahy, vzájemným barevným uspořádáním a barevným upřednostňováním, analýzou barevných kvalit elementů a barevných

poměrů celku. V komunikačních účincích reflektují docílení harmonického dojmu, zvládnutí celku v ploše formátu, estetický zážitek.

### **4.3 CÉZANNOVSKÁ METODIKA S MOTIVACÍ**

Při motivaci si řekneme, jaký objev učinil malíř Cézanne při tvorbě obrazu. Postupoval takovým způsobem, jaký zde ještě nebyl. Učinil takový objev, že obraz nebyl tvořen pomocí kresby, ale skládán z barevných částech. A vyskládán takovým způsobem, že ty jednotlivé částky spolu držely. Držely tak pevně a dobře až spolu začaly vytvářet strukturu. A to tajemství jejich pevnosti, způsobily vhodné barvy, které se dokázaly udržet a vzájemně podržet. Vhodné barvy správně rozmístěné mají sílu vytvořit strukturu. Metodiku, která malíře k této malbě přivede, vyvíjeli výtvarníci, vyučující na pedagogických fakultách. Žákům je vysvětlen metodický postup.

#### **4.3.1 Metoda aplikace obrazových elementů – I. fáze**

Žáci tvoří živé zátiší. Metodou trhaných barevných papírků z časopisů a jejich sestavování lepením v barevné objekty a struktury, se zřetelem k jejich barevnému výběru z hlediska teorie barev a rozlišení různých tónů, sytosti, světlosti téže barvy žáci volí uspořádání na svém formátu. Jsou vybídnuti k těsnému lepení barevných ekvivalentů k sousednímu tak, aby nevznikaly bílé mezery, protože pak na sebe barvy ve vzájemném sousedství a v rámci celkové struktury na sebe působí nerušeným intenzívním účinkem a celistvě. Tvorba je časově náročná.

#### **4.3.2 Malba cézannovskou metodou – II. fáze**

Následuje malba. Žáci malují tentýž svůj motiv, který si sami vytvořili a mají jej u sebe k dispozici. Jsou vybídnuti, že v některých ohledech své barevné relace upraví ve shodě s vědomím nového barevného vhledu. Nechat vyniknout teplotní kvality v obraze, aby způsobily jeho prostorové účinky. Dát si pozor na příliš křiklavé barvy, které jsou hlavně samy pro sebe, obraz naruší a ten se rozpadá. Je to čas ustalování. Tato druhá fáze je také poměrně dlouhá, neboť žáci se věnují míchání barev a úsudkem o svých požadovaných tonalitách a řeší své barevné relace.

### **4.3.3 Malba živého zátiší cézannovskou metodou – III. fáze**

Ve třetí fázi malují žáci opět živé zátiší s předpokladem jistého stupně zvnitřněného uvědomování si relačních vztahů. Připomenout si, za jakých barevných podmínek se obraz trhá a rozpadá, také pokud je mezi elementy velký světelný kontrast, mizí vyváženost a světelná zářivost z obrazu. Pokud se správných barevných vztahů podaří dosáhnout, obraz drží právě pevností těchto vztahů pohromadě. Mají myslet v barvách. Je to proces pokus – omyl a je časově náročný. Žáci si řeší prostřednictvím tohoto uměleckého procesu ve výtvarné výchově svůj vztah k realitě vyjadřovaný strukturací z elementů. Ve dvou dvouhodinových časových pásmech vytvářeli vlastní malbu.

## **4.4 ZHODNOCENÍ TVORBY ŽÁKŮ**

Cézannovskou metodiku jsem realizovala se dvěma devátými třídami a jednou pátou třídou v průběhu dvou let.

Přirozeným realistickým motivem pro tvoření podle cézannovské metodiky je strom a ovoce. Cézanne sám upřednostňoval jablka, protože dlouho vydrží, k tomuto praktickému pravidlu jsme přistoupili se žáky také, proto se motiv jablek v žákovské tvorbě objevuje nejčastěji.

Příloha žákovských prací začíná pracemi devátých ročníků.

### **4.4.1 Fáze I**

Každý žák vypracoval tři exponáty i více. Metodou trhaných barevných ekvivalentů a jejich lepením v relacích na formát realizace první části cézannovské metodiky začínala. Byla časově náročná. Měla trvání tří dvouhodinových dotací výtvarných jednotek.

Metoda trhaných papírků zvolených barev zvýrazňuje citlivost barevného rozlišení.

### **4.4.2 Fáze II**

Následuje malba. Žáci malují tentýž svůj motiv, který si sami vytvořili a mají jej u sebe k dispozici. Jsou vybídnutí, že v některých ohledech své barevné relace upraví ve shodě s vědomím nového barevného vhledu. Je to čas ustalování. Tato



druhá fáze je také poměrně dlouhá, neboť žáci se věnují míchání barev a úsudkem svých požadovaných tonalit a barevnými relacemi. Metoda relací elementů má vliv na uvolnění rukopisu a citlivost malby.

#### **4.4.3 Fáze III**

Ve třetí fázi malují žáci opět živé zátiší s předpokladem jistého stupně zvnitřněného uvědomování si relačních vztahů. Mají myslet v barvách. Žáci řeší prostřednictvím uměleckého procesu ve výtvarné výchově svůj vztah k realitě vyjadřovaný strukturací z elementů. Ve dvou dvouhodinových časových pásmech vytvářeli vlastní malbu.

#### **4.4.4 Žáci devátého ročníku školního roku 2014/2015**

K vizuálnímu zprostředkování výtvarného vývoje od klasicismu k Cézannovi jsem použila materiál, který jsem vypracovala pro mediální předmět PhDr. Jana Maška v předchozím ročníku. Příloha žákovských prací začíná pracemi žáků loňské jediné deváté třídy. Tato třída byla výtvarně zdatná. Žáky jsem učila od sedmého ročníku. Lepidlo na ruku vnímali jako přirozenou součást výtvarné tvorby. U některých žáků se objevují více než tři exponáty proto, že v hodině chtěli tvořit víc. Někteří žáci měli poměrně velké výtvarné sebevědomí a novou techniku použili hlavně k obohacení svého rukopisu. Pět žákyní se dál metodiky již neúčastnilo, protože měly ve třídě zavěšená svá plátna a věnovaly se své malbě. S těmito žáky jsem experiment začínala. V té době jsem neměla přesnou představu, jaký motiv je nejvhodnější. Jedna z metod užití relačních vztahů byl spontánní obraz, proto žáci často vytvářeli také stromy, kromě jiných motivů.

#### **4.4.5 Žáci devátého ročníku školního roku 2015/2016**

Žáky letošního ročníku 9. B jsem učila poprvé. Je to laskavá třída velkých dětí a přesvědčovaly mě, že malovat neumí. Byly vstřícné a vím, že je lepení barevných papírů ve své většině nebavilo, jak zdokumentoval také můj dotazník v následné reflexi. Až na výjimky několika jedinců žáky hledání barevných vztahů netěšilo jenom kvůli nepříjemnému pocitu z ulepených rukou. V šetření dotazníku přiznávají, že myslely hlavně na to, aby už tuto část měly za sebou. V dotazníku k otázce malby jsem úmyslně uvedla manipulativní dotaz, neboť jsem viděla, že

malba je těšila. Na žáky nebyl vyvíjen časový tlak, pracovali v souladu se svým tempem, měli prostor barvy řešit. V této třídě maluje doma na plátna jedna žákyně a dvě si malují doma na čtvrtky. Největší pokrok jsem zaznamenala u žáka, který často chybí, od začátku roku si kreslil a rýsoval černé pušky, lepení se neúčastnil; jeho druhý barevně zdatnější obrázek jsem do seznamu přesto nezařadila, v hodinách pracuje a barevně se vyjadřuje a hlavně začal komunikovat.

#### **4.4.6 Žáci obou pátých ročníků školního roku 2015/2016**

Pátý ročník jsem zařadila do projektu cézannovské malby spíše shodou okolností, neboť se stalo, že děti uviděly výtvary starších žáků a projevíly jisté vzrušení a zvědavost, a proto jsem po této situaci s přihlédnutím k jejich schopnostem usoudila možnost zapojení mladších žáků do experimentu. Žáci jsou ve svém výtvarném projevu zdatní, rovněž jsem vzala v úvahu přibližující se vývojovou krizi v dětském výtvarném projevu. Relaxní malba jim nabízí další výtvarné možnosti. Srovnávání žákovských prací účastníků cézannovské metodiky s archivovanými žákovskými pracemi předešlých ročníků s výhledem nadcházejícího komparativního zkoumání byl podnětem, kterému jsem neodolala. Žáci pátých ročníků se podílejí každý svými dvěma nebo třemi pracemi na ověřování poznatků metodiky. Mladší žáci se neúčastnili celého edukačního procesu jako ti starší. Malíře Paula Cézanna a jeho tvorbu jsem se jim snažila přiblížit s ohledem k jejich věku. Zobrazování celku strukturováním elementů dostali nabídnutou výtvarnou možnost svých barevných sebevyjádření, které mám možnost dál sledovat. Metodiku nepřijala jedna žákyně, která je už značně vyhraněná v kresbě a je v tomto ohledu ze strany své rodiny podporovaná. Ostatní žáci projevovali hravost, která je v jejich pracích přítomna. Značná část dětí ve třídě maluje, z nichž na plátna malují čtyři. O své domácí tvorbě rádi průběžně informují a práce předkládají.

## 4.5 REFLEXE

Začala bych u sebe. Prvním rokem jsem se učila projekt uchopit a hledala způsob, jak nejvhodněji cézannovskou metodiku zprostředkovat žákům devátého ročníku. Tápala jsem v otázce motivů. Žáci mi v tom značně pomáhali sami, svou výtvarnou spontaneitou. Namalovali hodně obrazů a bylo těžké vybrat pro kvalifikační práci jen některé z nich. V následujícím roce se mi pracovalo lépe, protože jsem v průběhu studia pobrala, co za tím stojí. Viděla jsem, kam se ubírá tvorba žáků se znalostmi I. a II. fáze.

Letošním žákům devátého a pátých ročníků jsem zprostředkovala prozíravěji výklad nových malířských výrazových prostředků, které nabízejí novou možnost v objevování kvalit skutečnosti. Výsledky pedagogickou praxí ověřované ukazují anebo naznačují, že tyto prostředky nenacházejí porozumění tam, kde jim stojí v cestě již uzavřený nebo zakonzervovaný názor o skutečnosti, který nechce být ničím narušován.

Psychologicky je to pochopitelné, někdo nechce změnu, protože mu stačí to, jak je a cítí se tak bezpečně a v pohodě, což je důležité. Někdo je uznáván pro své již dosažené dovednosti a staví na nich svůj pocit sebejistoty, chce si udržet status quo a nechce být ohrožen něčím neznámým, o čem právě nemá jistotu, že to úspěšně zvládne. Někdo naopak nemá co ztratit anebo není omezován nějakým druhem úzkostí či dokonce shledává, že je ožívován dobrodružným objevováním nevyšlapaných cest. Takové vlohy se mohou realizovat na stále bezpečné půdě papíru nebo plátna a číst jejich znakům a nazírat jejich významům. Bezpečí uvědomování si svých relačních vztahů ve své strukturaci z elementů v rámci školy může poskytovat pedagog.

## 5 ZÁVĚR

Mým cílem bylo aplikovat a vyzkoušet se žáky relační malbu cézannovskou metodikou a ověřit si přizpůsobitelnost této malby ve škole. Záměrem bylo zprostředkování a předání pojetí, které vyplývá ze Cézannova odkazu, jak jej zhodnotili a pedagogicky aplikovali Martin Salcman a Zdeněk Sýkora. Toto pojetí vychází z výuky uplatnění barev v teplotních relacích, které jsou akcentovány na úkor prostých barevných rozdílů a světlostních kontrastů. Jako účastnice kurzů Zdeňka Sýkory, jsem chtěla vyzkoušet aplikace jeho metody ve výtvarné výchově na druhém stupni základní školy. Mezitím jsem měla možnost navštěvovat kurzy Relační malby Sýkorova žáka doc. Jaroslava Vančáta, kde tato metoda byla dále pedagogicky zpřístupněna.

## 6 SUMMARY

This thesis presents the life and work of Paul Cézanne. It analyses the late Cézanne's work and the one of his followers in terms of relational structure in the teaching methodology. The results of this analysis are verified by my own artistic creation. This work is a pilot confirmation of Cézanne's methodology in my teaching practice.

## 7 SEZNAM LITERATURY

BINDER, Jan, KOPTA, Petr. Listy Paul Cézanne Émil Zola, Československý spisovatel, 1958. ISBN 80-209-0014-0

HLAVÁČEK, Zdeněk, KOPTA. Petr, Cézanne, dopisy – svědectví přátel, Odeon Praha, 1967. ISBN 80-209-2402-1

ANZENBACHER, Arno. Úvod do filosofie, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1990. ISBN 80-04-25414-4

MRÁZ, Bohumír. Dějiny výtvarné kultury 2, Praha: Idea servis, 1997. ISBN 80-85970-47-3.

LAMAČ, Miroslav. Myšlenky moderních malířů, Čtvrté, přepracované vydání, Odeon Praha, 1989. ISBN 80-207-0087-0

KLEE, Paul. Pedagogický náčrtník, nakladatelství Triáda, 2013. ISBN 978-80-87256-83-1

VANČÁT, Jaroslav. Tvorba vizuálního zobrazení, Karolinum, 2000. ISBN 80-7184-975-8

VANČÁT, Jaroslav. Vývoj obrazivosti od objektu k interaktivitě, Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1625-4

VANČÁT, Jaroslav. Výtvarné možnosti vizuálního studia skutečnosti, SKKS, 1978, Čerpáno z nepublikovaných přednášek Zdeňka Sýkory

## 8 SEZNAM PŘÍLOH

**Příloha 1 – Obraz:** Paul Cézanne, 1886, Mount Sainte-Victoire, oil on canvas, 92 x 73 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania (internetový zdroj <http://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/mont-sainte-victoire-3>)

**Příloha 2 – Obraz:** Paul Cézanne, 1902 - 1904, Mount Sainte-Victoire en Chemin des Lauves, oil on canvas, 92 x 73, Philadelphia Museum of Art (internetový zdroj [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_paintings\\_by\\_Paul\\_C%C3%A9zanne](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Paul_C%C3%A9zanne))

**Příloha 3 – Obraz:** Henri Matisse, 1908, La Desserte, oil on canvas, 220 x 180 cm, Hermitage Museum, Sankt Petersburg (internetový zdroj [http://francouzstinabac.canalblog.com/albums/peinture/photos/42053576-henri\\_matisse\\_la\\_desserte\\_rouge.html](http://francouzstinabac.canalblog.com/albums/peinture/photos/42053576-henri_matisse_la_desserte_rouge.html))

**Příloha 4 – Obraz:** Paul Klee, 1929, Highway and Byways, oil on canvas on canvas stretcher, 32 x 26, Museum Ludwig, Cologne, [http://www.theartstory.org/artist-klee-paul-artworks.htm#pnt\\_5](http://www.theartstory.org/artist-klee-paul-artworks.htm#pnt_5)

**Příloha 5 – Dotazníky žáků I, II**

**Příloha 6 – Žákovské práce 9. ročník 2014/2015**

**Žákovské práce 9. B 2015/2016**

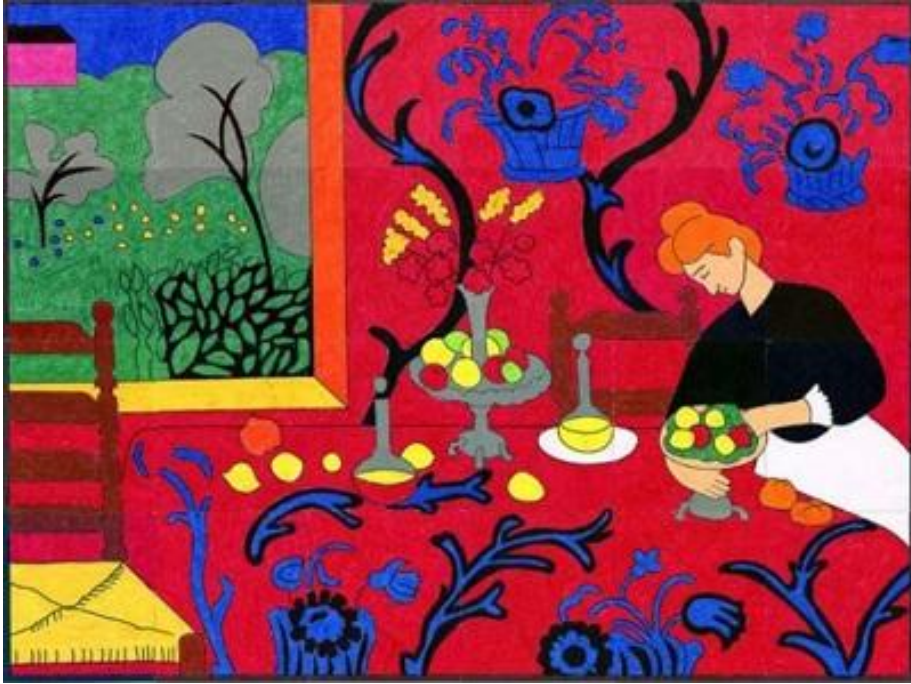
**Žákovské práce 5. A, 5. B 2015/2016**



**Mount Sainte-Victoire, 1886**



**Mount Sainte-Victoire en Chemin des Lauves, 1902 - 1904**



**La Desserte, 1908**



**Highway and Byways, 1929**