



UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Fakulta humanitních studií

Tereza Uhlířová

**ZNOVUOBJEVENÍ VNÍMANÉHO SVĚTA
Paul Cézanne a jeho návrat k žitému světu očima Merleau-Pontyho**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Taťána Petříčková, Ph.D.

Praha 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 25. června 2010

.....
Tereza Uhlířová

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla velmi poděkovat vedoucí své práce Mgr. Taťáně Petříčkové, Ph.D. nejen za pomoc při výběru tématu práce, ale především za její drahocenný čas a obětavost, s jakou mi poskytla rady a připomínky k práci.

„Stal se tu zázrak, voda se proměnila ve víno a svět se proměnil v malbu.“

(Paul Cézanne, Číst přírodu, s. 70)

Obsah

ÚVOD.....	5
1. ZNOVUOBJEVENÍ VNÍMANÉHO SVĚTA.....	7
1.1. Omezený pohled vědy.....	7
1.2. Tváří v tvář žitému světu díky modernímu umění.....	8
1.3. Návrat ke světu, jak se jeví, není znakem úpadku.....	10
2. UMĚLECKÝ KONTEXT, KTERÝ UMOŽNIL REHABILITACI ŽITÉ ZKUŠENOSTI.....	11
2.1. Nová vize světa impresionistů.....	11
2.2. Seuratova, Gauguinova a van Goghova náprava impresionistické „povrchnosti“.....	13
2.2.1. Seuratův řád a Gauguinův intuitivní způsob tvorby.....	13
2.2.2. Magický svět každodennosti u van Gogha.....	14
2.3. Cézanne v kontextu čtyř <i>patres</i> dvacátého století.....	15
2.4. Fiedlerův princip vytváření skutečnosti.....	17
3. ŽIVOT PAULA CÉZANNA.....	19
4. CÉZANNOVA TVŮRČÍ TECHNIKA.....	22
4.1. Od namalovaných snů k barevné modulaci.....	23
4.2. Prožívaná perspektiva.....	24
4.3. Proces tvorby.....	26
5. OSLAVA VIDĚNÍ A VIDITELNOSTI.....	27
5.1. Fundament malířství – „propůjčení“ těla světu.....	27
5.2. Paradox hloubky.....	30
5.3. Živá barva.....	31
5.4. Pohyb v obraze.....	33
5.5. Souhra smyslů neboli synestézie.....	34
ZÁVĚR.....	38
POUŽITÁ LITERATURA.....	40
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	41

ÚVOD

Předkládaná práce si rozhodně nečiní ambice být kunsthistorickým rozborem díla Paula Cézanna či uceleným výkladem filosofie Maurice Merleau-Pontyho. Přesto se určitým způsobem snaží Cézannovo umění a Merleau-Pontyho úvahy spojit, a to ve zúženém pohledu na to, jak filosof tohoto umělce chápe, a v čem vidí jeho přínos. Přesněji řečeno, jak Merleau-Ponty intepretuje Cézanna jako malíře, jenž nás navrácí k žitému světu a jenž znovuobjevuje svět, jak se nám jeví.

Právě díky modernímu umění a myšlení, které spojuje jistá příbuznost, se můžeme odpoutat od „omezujícího“ pohledu vědy a vydat se cestou rehabilitace světa „pro nás“. Vracíme se tak ke svým kořenům, tedy k oblasti smyslového světa a intuici. V tomto světě hrají hlavní roli zkušenost a důvěra ve vlastní smysly. Myslím, že právě jeho připomenutí a návrat k němu, který však zároveň není krokem zpět, je v dnešní době, kdy věda, technologie a umění spolu velmi těsně komunikují, nanejvýš vhodné.

Samozřejmě vycházím především z knih a textů Merleau-Pontyho, v nichž se přímo zabýval Paulem Cézannem a umělcovou tvorbou, nebo tématy hodícími se k vytyčenému cíli práce. Jsou to knihy *Oko a duch a jiné eseje*, *Cézannovo pochybování* a *Svět vnímání*, které v první části práce okrajově doplňuji Descartovými *Meditacemi o první filosofii* a *Rozpravou o metodě*. Dále vycházím z knih Wenera Hofmanna *Die Grundlage der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé* Miroslava Petříčka, *Myšlenky moderních malířů* Miroslava Lamače i z textů (rozhovorů) samotného Paula Cézanna *Čist přírodu*, které uspořádal Stanislav Kolíbal, či z jeho dopisů v knize Zdeňka Hlaváčka *Paul Cézanne: dopisy, svědectví přátel*. Dále je to biografie *Paul Cézanne* Miroslava Míčka, *Das leibliche selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes* Bernarda Wladenfelse a konečně *Vnímání: esej o smyslově vnímatelném* Renauda Barbarase.

Kapitoly jsou rozvrženy tak, abychom si nejdříve ujasnili, co znamená znovuobjevení světa „pro nás“, proč jsme na něj vlastně zapomněli, co tuto rehabilitaci umožňuje a jak se dá svět vnímání charakterizovat. Dále si přiblížíme umělecký kontext, v němž Cézanne tvořil, jaké směry formovaly jeho práci, jak na ně reagoval a především zdůrazníme jeho odlišnost a jedinečnost. Následuje stručné nastínění principu Conrada Fiedlera, jenž je myšlenkovou paralelou k umělecké situaci osmdesátých let dvacátého století ve Francii a představuje zcela nové chápání umělecké tvůrčí činnosti. Protože konkrétní dílo je výsledkem konkrétního života, další kapitola nabízí malé nahlédnutí do života samotného Cézanna. Následuje popis

umělcova vývoje malby a specifického přístupu k procesu tvorby, který už sám o sobě evokuje, že vznikání světa a vytváření obrazu se shodují. Poslední část nás zavede přímo do světa malíře, jenž je oslavou vidění a viditelnosti. Vysvětlíme zde spřízněnost malířova těla a světa a čím je obraz, „výsledek“ této spřízněnosti, se svojí hloubkou, „biologickou“ barvou, pohybem a jakou roli v této souvislosti hrají smysly.

Práce je pokusem o vstup do „prostoru“, který se pro malířství i filosofii otevírá omezením „dogmatismu“ vědy.

1. ZNOVUOBJEVENÍ VNÍMANÉHO SVĚTA

Ačkoli se můžeme spokojit s přesvědčením, že svět vnímatelný našimi smysly je pro nás tím nejnámějším, Merleau-Ponty chce v knize *Svět vnímání*¹ ukázat, že tomu tak není. Znovuobjevit svět, na který zapomínáme, přestože v něm žijeme, můžeme díky umění a modernímu myšlení. Protože i přes prvotní nesrozumitelnost nám vracejí svět tak, jak se nám jeví.

1.1 Omezený pohled vědy

K vědě a jejím poznatkům chováme takovou důvěru, že se pak naše běžná žitá zkušenost zdá téměř bezcenná. Nutí nás zapomenout na sdělení našich vlastních smyslů. „*Skutečný svět, to nejsou světla, barvy, ta podívaná z masa a krve, kterou vidím svými vlastníma očima, jsou to vlny a částice, o nichž hovoří věda, která je odhaluje za těmito vnímatelnými přeludy*“². Descartes nás na svém slaveném příkladu vnímání vosku učí, jak přistupovat k věcem, abychom poznali jejich reálnou a trvalou podstatu spočívající v extenzi.³ Tu nelze uchopit smysly nebo tím, že nás předmět fascinuje, nýbrž pouze rozumem. Zatímco smyslové vnímání je zdání, věda respektive rozum předkládá pravdivý obraz světa.

Když Merleau-Ponty tvrdí, že moderní myšlení a umění rehabilitují vnímaný svět, rozhodně tím nepopírá hodnotu vědy. Spíše si klade otázku, zda představuje jediný, úplný obraz světa, zda je schopna vyčerpávat veškeré jeho bohatství a rozmanitost. Vždyť moderní věda (tzn. od konce 19. století) sama zdůrazňuje svoji schematičnost, zjednodušování přirozených událostí a tím pádem i ponechávání jisté neprůhlednosti. „*Od 19. století si totiž vědci zvykli považovat své zákony a teorie nikoli již za přesný obraz toho, co se v přírodě odehrává, ale za schémata (...) Fakta, jež nám předkládá zkušenost, podrobuje věda analýze, v jejíž završení nelze nikdy doufat, neboť neexistují hranice pozorování a v kterémkoli daném okamžiku si lze vždy představit pozorování úplnější či přesnější. Konkrétní, smyslová danost přisuzuje vědě úlohu nikdy nekončícího projasňování.*“⁴ Omezení „dogmatismu“ vědy umožňuje přiznat platnost lidské zkušenosti, smyslovému vnímání, čímž se otevírá prostor pro malířství, poezii a filosofii.

¹ Srv. Merleau-Ponty, M., *Svět vnímání*, přel. K. Gajdošová, Oikoymenth, Praha 2008.

² Merleau-Ponty, M., *Svět vnímání*, přel. K. Gajdošová, Oikoymenth, Praha 2008, s. 10.

³ Srv. Descartes, R., *Meditace o první filosofii, I. meditace*, Oikoymenth, Praha 2001.

⁴ Merleau-Ponty, M., *Svět vnímání*, přel. K. Gajdošová, Oikoymenth, Praha 2008, s. 14.

Má-li jít modernímu myšlení o „svět pro nás“, musí se poctivě držet zkušenosti, a je tedy značně obtížné. To, jak přehodnocuje klasické kocepty a rehabilituje přirozený způsob vidění, Merleau-Ponty ukazuje na pojetí prostoru. Klasická věda jasně odděluje prostor a fyzický svět. V homogenním eukleidovském prostoru se forma a obsah světa navzájem nesměšují, ovšem se zakřivením prostoru dochází k heterogenitě jeho jednotlivých částí a rozměrů, forma a obsah se naopak směšují a prolínají.

1.2 Tváří v tvář žitému světu díky modernímu umění

Moderní umění si až překvapivě přitakává s vědeckými výzkumy, když na rozdíl od klasické nauky, která rozlišuje kresbu a barvu, vytváří obrys a tvar předmětů prostým uspořádáním barev, jak je tomu např. u Cézannovy barevné modulace. Jeho jablko „přetéká za hranice“, které by mu vymezila uhlazená kresba, protože barevná modulace sama vytváří tvar.

Mění se i pojetí perspektivy, klasicky namalovaným krajinám dominuje dle geometrické perspektivy upřený pohled do nekonečna, je potlačeno jejich vnitřní chvění, nevtahují nás. *„Jestliže se tolik malířů po Cézannovi odmítlo podříditi zákonům geometrické perspektivy, bylo to proto, že chtěli zachytit a vyjádřit samotné zrození krajiny před našima očima. Nechtěli se spokojit s analytickou studií, ale chtěli se přiblížit samotnému stylu perceptivní zkušenosti. Jednotlivé části jejich obrazů jsou tedy nahlíženy z různých úhlů pohledu (...).“⁵* Díla takových malířů nám dávají pocit světa, kde není možné sledovat více předmětů zároveň a kde je díky průběhu vidění (přenesení pohledu mezi nimi) přítomno trvání. Prostoru již nevládne čirý, netělesný a prostorově nesituovaný intelekt, ale je s námi organicky spojený. Znovu získáváme smysl pro prostor, který je naším domovem, jsme v něm situováni a vidíme ho jen z omezené perspektivy. Člověk má možnost poznat skutečnost věcí pro nás pouze díky jakési „vklíněnosti“ vlastního těla mezi tyto věci.

Způsob bytí věci je neodmyslitelný od toho, jak se věc ukazuje našim smyslům. Jednotu věci však neodhalíme, pokud její jednotlivé kvality (např. tvar, chuť, barvu) přísně izolujeme a přiřadíme odpovídajícím smyslům. Moderní psychologie upozornila na afektivní význam každé kvality, který ji spojuje s vjemy ostatních smyslů. Vztahu kvality k dalším, rozdílným kvalitám porozumíme jen tehdy, když ji zahrneme do lidské zkušenosti, dostane tak emocionální význam. *„Jednota věci se neukrývá v pozadí těchto jednotlivých kvalit: je dotvrzována každou z nich, každá z nich je celou věcí. Cézanne říkal, že přeci musí být možné*

⁵ Tamt., s. 21.

namalovat vůni stromu. V tomtéž smyslu praví Sartre v Bytí a nicotě, že každá kvalita „vyjevuje bytí“ předmětu.“⁶

Právě od Sartra si Merleau-Ponty vypůjčil příklady medu a citrónu, na kterých ukazuje, že definovat jejich kvality, které se navzájem prostupují a prolínají, vyvolávají různé reakce našeho těla apod., lze pouze definicí založenou na lidské zkušenosti. Dokonce říká, že med je určité „chování světa“ vůči nám a našemu tělu. Každá věc promlouvá k našemu tělu a životu, věci jsou v nás a my jsme ve věcech. Věci pro nás představují symboly určitého chování, dokonce je možné poznat postoj ke světu a vnějšímu bytí i povahu určitého člověka, na základě toho, jakými se obklopuje předměty, barvami, květinami, jaké věci či jaká místa má rád. Cézanne například hovoří o jisté „aureole“ věci, kterou je třeba v malbě zachytit. *„Vnímaný svět není pouze souhrnem přirozených věcí, jsou to také obrazy, hudební skladby, knihy, zkrátka vše, čemu Němci říkají „kulturní svět“. A proto noříme-li se do světa vnímání, náš obzor se tím nikterak nezužuje a zdaleka nejsme odkázáni jen na pozorování kamínku či vody, naopak nacházíme v něm cestu k vnímání uměleckých děl, výtvorů slova a kultury v jejich autonomii a původním bohatství“⁷.*

Cézannovo, Grisovo, Braquovo či Picassovo malířství nás podle Merleau-Pontyho přivádí zpět k vidění věcí samých, staví nás tváří v tvář žitému světu. Jimi namalované předměty, které by nás nejspíše nijak zvlášť nezaujaly, nám jediněčným způsobem sdělují samotný způsob svého hmotného bytí. Filosofie vnímání nabízí malířství a umění vůbec pravou důstojnost a vlastní místo. Učí nás, že umělecké dílo je třeba vnímat, to znamená, že definicí či analýzou nenahradíme jeho přímou perceptivní zkušenost. Malířství nemůžeme srovnat např. s přesnými fotografiemi, protože jeho cílem není dokonalá iluze skutečnosti a jeho význam netkví v námětu. Braque vystihl podstatu, když napsal, že *„cílem malířství není rekonstruovat nějakou nahodilou skutečnost, ale vytvořit skutečnost obrazovou“⁸.* Malířství z tohoto pohledu nenapodobuje svět, nýbrž je podívanou, která si sama o sobě vystačí, je světem pro sebe.

⁶ Tamt., s. 28.

⁷ Tamt., s. 67.

⁸ Tamt., s. 60.

1.3 Návrat ke světu, jak se jeví, není znakem úpadku

Svět vnímání, znovuzrozený přechodem od klasické vědy, malířství a filosofie k moderní vědě, malířství a filosofii, nesdílíme podle Merleau-Pontyho jen s ostatními lidmi, nýbrž i s dětmi, zvířaty, blázny a divochy. Jistě není překvapivé, že metodami klasického myšlení se vědění o těchto, řekněme, odchylkách nemohlo rozvíjet, vždyť pro Descarta bylo zvíře mechanickým strojem!⁹ Člověk je v pojetí klasiků předurčený k tomu, aby vlastnil přírodu a zpupně jí panoval, rozumu se dostává jakéhosi božského statusu, na jehož základě buduje svrchované vědění, a tak mimo jiné odhaluje i příčinu toho, proč zvíře, dítě, blázen a divoch nikdy nemohou dojít pravdy.

Tento „dogmatismus“ je zpochybňován hlubší vědou a reflexí a z rehabilitovaných zvířat se stávají nositelé lidského a dokonce i nadlidského. Zatímco svět zdravého, civilizovaného, dospělého člověka ze všech sil směřuje ke koherenci, svět člověka nemocného, dítěte nebo divocha se koherentním systémem pyšnit nemůže. Avšak svět „normálního člověka“ i přes veškeré své směřování tuto koherenci také nemá, i pro něj představuje pouze ideu. *„Právě v tomto duchu nyní moderní umění a myšlení přehodnocují a s novým zájmem zkoumají formy existence, jež jsou nám nejvíce vzdáleny, neboť na nich se ukazuje onen pohyb, jímž se vše živé i my sami snažíme formovat svět, který není předurčen k tomu, aby se podřizoval našemu poznání a jednání“*¹⁰.

Nabízí se otázka, zda není návrat k vnímanému světu znamením úpadku. Jistotu myšlení, jež je nezlomně přesvědčeno o tom, že mu nemůže nic zůstat skryto, nahrazuje složitost moderní vědy a umění. Takové jednání (umění, poznání) již neoplývá jistotou klasiků, nečiní si nárok na absolutnost svého vědění a všeobecný konsensus, naopak mnohé mu zůstává neodhaleno. Díla moderního umění mají nejednoznačný význam. *„Srdce modernistů je tudíž neklidné a nevyzná se ani v sobě samém. Nejsou to jen díla, jež jsou u modernistů neuzavřena: samotný svět je v jejich pojetí jako neuzavřené dílo, u něžž není jisté, zda někdy nějaký závěr mít bude“*¹¹. K neuzavřenosti poznání způsobené složitostí věcí se připojuje i jakási principiální neuzavřenost.

Merleau-Ponty se ale ptá, kde bereme tu jistotu uzavřenosti a jednoznačnosti klasického světa? Protože pouhé oficiální nepřiznání jejich protikladů, neškrtná jejich existenci. Pak by nejistota naší kultury nebyla znakem úpadku, ale naopak zřetelnějším uvědoměním toho, co

⁹ Srv. Descartes, R., *Rozprava o metodě, část pátá*, přel. V. Szathmáryová-Vlčková, Praha 1992.

¹⁰ Merleau-Ponty, M., *Svět vnímání*, přel. K. Gajdošová, Oikoymenh, Praha 2008, s. 39.

¹¹ Tamt., s. 71.

platilo odedávna. Vždyť zatímco u mnohých klasiků (např. Leonardo da Vinci) pochybujeme o ukončenosti jejich děl, u Cézanna se nám nejednou otevře pohled na obraz ukončený a dokonalý.

Znovuobjevení vnímaného světa se vším, co k němu patří, tedy nemůže být projevem úpadku lidstva, ale naopak projevem lidstva, které je schopno se obrátit samo k sobě jako celku, což mu není umožněné ničím jiným než kulturou. „*Pravda je taková, že naším úkolem je činit ve své době a skrze vlastní zkušenost totéž, co učinili klasikové v době své – právě tak, jako pro Cézanna bylo podle jeho vlastních slov úkolem udělat z impresionismu něco tak solidního, jako je umění v muzeích*“¹².

2. UMĚLECKÝ KONTEXT, KTERÝ UMOŽNIL REHABILITACI ŽITÉ ZKUŠENOSTI

2.1 Nová vize světa impresionistů

Pro jasnější pochopení Merleau-Pontyho interpretace Cézanna jako umělce, jenž nás navrácí ke světu „pro nás“, je vhodné vymezit základní charakteristiky impresionismu, z něhož malíř vycházel. Impresionismus stále ještě pokračuje ve vytyčení cíle realistů, zároveň ho však koriguje. Umění má podle něj znázorňovat všeobecné významné, vznešené ideje a myšlenkové koncepty, není bezpodmínečným napodobením nalezené skutečnosti, ale zušlechtěným, čistým výkladem. Impresionistům jsou blízké pojmy „rêverie“, „fanatisie“, „poésie“ a „imagination“.

Podle Wenera Hofmanna v knize *Základy moderního umění*¹³ následují impresionisté Blakovo panteistické heslo: „vše živoucí je svaté“. Rozhodně nechtějí reprodukovat smyslový svět z trvdých, hmatatelných materialit, a tak ho rozšiřují na oblast prostoru, atmosféry a světla. „*Impresionismus chtěl malbou vyjádřit sám způsob, jak předměty zasahují náš zrak a útočí na naše smysly. Předměty zobrazoval v atmosféře, v níž je postihuje naše vnímání v konkrétním okamžiku, avšak bez přesně ohraničených obrysů, spojených mezi sebou světlem a vzduchem.*“¹⁴ Na plátno chtějí přenést jen to, co je výsledkem spontánního aktu vidění. „Nevinnost oka“ se neohlíží na rozumovou zkušenost (už Leonardo doporučoval

¹² Tamt., s. 76.

¹³ Srv. Hofmann, W., *Die Grundlage der modernen Kunst*, Alfred Kröner, Stuttgart 1987.

¹⁴ Petříček, M., *Myšlení obrazem*, Herrmann a synové, Praha 2009, s. 60.

uplatnit fantazii a její podněty), při vnímání světa jim nemá zprostředkovat nic víc než dojem „impression“ – tedy počáteční, původní obraz naprosté nevinnosti a bezpředmětnosti.

Jejich poctivost se chce při hledání pravdy spolehnout pouze na to, co ze skutečnosti vidí, bez ohledu na to, co o ní ví. Touží po nejprvotnějším zážitku vidění, v této souvislosti někteří autoři mluví dokonce o „dětském vnímání“, jehož obsahem jsou barevné skvrny nevázané věcným obsahem. Impresionističtí malíři svojí technikou rozebírají barvy (jejich lokální tón), v nichž se očím ukazuje smyslový svět, ve spleti barevného spektra, jehož optická směs musí být dekódována až pozorovatelem obrazu. Základem je krátký tah štětce, vytvářející třpytivou, rytmickou substrukturu obrazu.

Potenciální formám zde odpovídají potenciální barvy, namísto odpovídající lokální barvy.¹⁵ Impresionisté vylučují všechny hnědé, okrové a černé a používají jen sedmi barev prizmatu. Rozkládají lokální tón, nedosahují barvy mícháním barevných komponent, nýbrž jejich kladením vedle sebe, aby se zvýšila vibrace tónu. *„Postup impresionistů vedl k tomu, že plátno, nepodobající se bod za bodem přírodě, účinkem jednotlivých partií navrátilo postupným překrýváním obecnou pravdu dojmu. Malba ovzduší a rozdělení tónů však způsobily, že předměty ztratily obrysy i svou tíži.“*¹⁶ Impresionisté se tedy pokouší o to, poskytnout obrazu počátek a původnost, aby tím zbavili jevy jejich materiální tíže a hmotnosti. Tito zastánci malby ve volné přírodě („plenéru“) se snaží zachytit dojem, obraz má být dokladem bezprostřední reakce. Soustředění na zachycení odlesků barevného světla odtrhuje zobrazení od hmotnosti objektu a vzniká *„chvějící se, z doteků štětce utkaná struktura impresí, v níž se sublimuje veškerý životní pocit ve svébytný organismus obrazu. A právě tato dematerializující a sublimační tendence je vývojovým nervem impresionismu (...) Barevná skvrna se stává (...) často bezmála fluidní matérií. Právě jejím prostřednictvím se „zachycený okamžik“ mění v novou vizi světa, kdy se vše zjevuje v nové celistvosti matérie proměněné v zářivou energii.“*¹⁷

Impresionisté odmítali pouhý věcný popis věcí a otevřely ploše obrazu zcela nový barevný svět. Zmizely odstupy mezi popředím a pozadím, hranice mezi nebem a zemí, věcmi a jejich stíny. Barva namísto popisu věci provádí její chromatické vybarvení. Za jeden z největších přínosů impresionismu lze podle Hofmanna považovat zrušení dosud existujícího napětí mezi předběžnou a definitivní formou. Rehabilitace přirozeného světa může započít.

¹⁵ Lokální barva = Aktuální barva objektu nebo povrchu neovlivněného stínu, světlem nebo dalšími faktory.

¹⁶ Petříček, M., *Myšlení obrazem*, Herrmann a synové, Praha 2009, s. 61.

¹⁷ Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Odeon, Praha 1989, s. 16.

2.2 Seuratova, Gauguinova a van Goghova náprava impresionistické „povrchnosti“

Podle Hofmanna vypracovali Seurat, Gauguin, van Gogh a Cézanne formální i duchovní základy umění 20. století. To, co měly jejich vývojové cesty společného, můžeme popsat odklonem od iluzionistických snah impresionismu. Tito čtyři umělci soustředili svou „nápravu“ na jeden zcela konkrétní aspekt impresionistického obrazu světa, totiž na jeho „povrchnost“, nahrávající náhodě.

2.2.1 Seuratův řád a Gauguinův intuitivní způsob tvorby

Georges Seurat (1859 – 1891) systematizoval a racionalizoval techniku impresionistů, jeho jméno je spojováno s výrazem pointilismus (neo-impresionismus).¹⁸ Malíř podle něj stojí nad přírodními útvary, uspořádává je, vysvětluje a zvětňuje. Zatímco těkavost impresionistů chtěla vyvolat obraz extrémně vyhoceného časoprostorového úseku světa vnímání, Seurat jejich rukopis vyhlazuje a tím svět zbavuje pomíjivého charakteru. Obraz má být více než zápisem momentální situace. Seurat přináší hotové, z úzkého pořadí barevných bodů získané homogenní barevné pole, které lidem a světu věcí znovu vrací jejich celistvost.

Ve snaze o nalezení ekvivalentu svého obrazového řádu v oblasti počitků není sám. Také Paul Gauguin (1848 – 1903) hledal způsoby, jak se vymanit z viditelné reality a znázornit tahy a barvou vnitřní, nezřetelné, občas i spekulativní skutečnosti. „*Odklon od vnímaných fakt (...) má umožnit pohled hlubší univerzální skutečnosti duše.*“¹⁹ Věří, že ve vnějším znaku objevil vnitřní stav, a přeje si, aby všechno vyzařovalo klid a mír duše. Díky asketickému odmítání pokroku chce naleznout přístup ke ztracené oblasti tvořivosti, k původní divokosti, instinktu a fantazii, spolehnout se na iracionální kořeny života. Gauguina neruší jen impresionistická frivolnost, ale především mu vadí povrchnost, hledající jen v oblasti oka, nikoli v tajuplném centru myšlenky. I u něj se setkáváme s novým ideálem původnosti, dokonce sám sebe nazývá barbaram, chcete-li divochem. Hofmann v něm vidí novodobého Antaia (jenž na svých bedrech nese zemi a spojuje ji s nebem), jenž chce znovu smířit život s uměním, oběma navrátit původní moc instinktivního tahu.

¹⁸ Tento pojem vyjadřuje poetickou hru světla a čistých pastelových barev. Neo-impresionismus nepoužíval linie, avšak barva se nemíchala na paletě – výsledný efekt se tvořil v oku diváka. Na plátna byly nanášeny body, tečky nebo čtverečky.

¹⁹ „*Die Abkehr von den Wahrnehmungsfakten (...) soll den Blick auf die tieferen, universelleren Wirklichkeiten der Seele freigeben.*“ Hofmann, W., *Die Grundlage der modernen Kunst*, Alfred Kröner, Stuttgart 1987, s. 197.

Předměty odděluje kontura, jež jim zároveň dává váhu trvání. Její zvýraznění odpovídá zřeknutí se modelování a drobných mezikreseb. Gauguin dává svým postavám barevnou intenzitu, kterou mají v jeho představách, a kterou potřebuje plocha obrazu, aby mohla být vnímána jako „barevný zvuk“. Tyto barevné plochy tendují k zářivé monochromii (jednobarevnosti). Protože malíř nepoužívá prostředky ani lineární ani vzduchové perspektivy, je narušena kontinuita prostoru.²⁰ Avšak co obraz pozbývá na prostorové hloubce, získává na povrchové semknutosti. „Už to není výřez skutečnosti, stává se podobnostvím, názorným obrazem myšlenky. (...) – stanovuje formální syntézu z vnímaných informací a představ. Pozorovatel musí poznat, že takto pojatá malba odpírá přístup měřítkům získaným ze světa zkušenosti.“²¹ Je třeba intuice. Odvoláním na nevědomé měl Gauguin na mysli objevení působících sil přírody a dosažení jejich sjednocení s vlastní představivostí. Více než na výsledek myslel na tvoření samo, v tom viděl jedinou cestu, jak se přiblížit Bohu a jak se mu vyrovnat: tvořit.

2.2.2 Magický svět každodennosti u van Gogha

S fundamentálním, impresionismus přesahujícím pohledem, kdy vnější poukazuje na vnitřní, se setkáváme i u Vincenta van Gogha (1853 – 1890). V jeho pojetí je celá skutečnost jakýmsi znakem, nositelem významů a odkazů na to, co působí v pozadí věcí. V podstatě je lhostejné, jaké náměty umělec vyobrazuje, hlavní je, aby byl opravdový a vnímal, co mu sděluje příroda. Pak se mu na každém kroku otevírá magický svět, „Umělec může vstoupit do dílny k ševci, do stáje, může pohlédnout do tváře své milé, anebo na své boty, může spatřit antiku, všude však vidí posvátné chvění a tiché tóny, kterými příroda spojuje všechny předměty. Na každém kroku se mu otvírá magický svět(...)“²²

²⁰ Perspektiva v kontextu vidění je definována jako způsob, jak se předměty zobrazí relativně k jejich umístění v prostoru a relativně k jejich velikosti. Jinými slovy - je to způsob uspořádání a vzhledu předmětů tak, aby se napodobilo lidské vnímání prostoru. Základní stavební kameny *lineární perspektivy* přitom jsou změna velikosti předmětů a sbíhání linií. Prvotní příčina obou jevů je v tom, že čím je předmět dále, tím má menší úhlovou velikost. Přitom právě úhlová velikost předmětu je to, co obraz předmětu reálně tvoří na sítnici oka, na senzoru či filmu. K dokonalosti malířské iluze přirozené prostorovosti rovněž přísluší modulace světla a barev. Zde se jedná se o perspektivu *vzdušnou*, či *barevnou*. Zobrazované předměty, postavy, krajina, se zvětšující vzdáleností ztrácejí na barevné intenzitě a přecházejí do modré barvy, do tzv. vzdušné modří.

²¹ „Es ist nicht mehr Wirklichkeitsausschnitt, es wird zur Parabel, zur anschaulichen Entsprechung eines Gedankes. (...) – es dekretiert eine formale Synthese aus Wahrnehmungs- und Vorstellungsdaten. Der Betrachter muss erkennen, dass diese Bildkonzeption den aus der Erfahrungswelt gewonnenen Massstäben den Eintritt verweigert.“ Hofmann, W., *Die Grundlage der modernen Kunst*, Alfred Kröner, Stuttgart 1987, s. 201.

²² „Der Künstler mag die Werkstätte eines Schusters betreten, oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seinen Stiefel, oder die Antike ansehen, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet. Bei jedem Schritte eröffnet sich ihm die magische Welt (...)“ Tamt., s. 209.

Van Gogh vyhledává skutečnost v jejích nejdrsnějších a nejbrutálnějších projevech. Ukazuje, že od banálního a každodenního pestrého světa zkušeností je to jen krůček k pohádkovému, úžasnému nebo absurdnímu. Svě umění zakládá na vnitřní pravdivosti a za jediný zdroj vlastního tvůrčího aktu považuje duši. Nezáleží mu na přesném vyobrazení, ale především na barvě, která mu umožňuje silné vyjádření. Chce sjednotit barvu a linii, vyvolat lineárně řízené barevné vyzařování a vibrace, které prostupují celým dílem. Pomocí barvy vyjadřuje symboliku, a tak postupuje od výjevu k podstatě. Aby dosáhl věčné nejasnosti, musel se naučit šifrovat neurčité, artikulovat neartikulované. Právě odtržením od věčného popisování se dostává do nejužšího kontaktu s přírodou o sobě a jejímu intuitivnímu poznávání. Šlo mu o to, ze zvláštního učinit typické, z náhodného symbolické a podstatné. Nejdůležitějším pro něj byl problém utváření, „(...) výpovědní sílu vlastního nitra přenesl na štětec“.²³

2.3 Cézanne v kontextu čtyř *patres* 20. století

Cézanne (1839 – 1906) je nejstarší ze čtyř *patres* 20. století (Georg Seurat, Paul Gauguin, Vincenta Van Gogh), jak jej označuje ve své knize *Die Grundlage der modernen Kunst* Werner Hofmann. Léta mezi 1872 a 1877 jsou nazývána Cézannovým „impresionistickým“ obdobím. Ke konci 70. let se jak lidsky, tak umělecky odvrací od impresionistického okruhu a vydává se svou vlastní cestou. Slavný a již zmíněný výrok: „Z impresionismu jsem chtěl udělat něco tak solidního a trvalého jako je umění v muzeích“²⁴, však neznamená, že by ho lákal návrat do ateliéru, aby vnímanou skutečnost vyměnil za pouhou představu. Rozhodně nehledá v abstraktním světě fantazie útočiště před skutečností. Potřebuje motiv, jakýsi „trvalý střed“ pro „vypořádání s přírodními fenomény“.

Za principiální „dohodou“ umocňovat prchavé dojmy ze skutečnosti, která spojuje Seurata, Gauguina, van Gogha i Cézanna, stojí různé chápání tvůrčí cesty. V protikladu k Seuratově pointilistické mřížce se v Cézannových „barevných formách“ znázorňuje spolupůsobení prvků obrazu v procesu. Jeho způsob vyjádření je otevřený a neklidný, pochopený *in statu nascendi*, což souvisí s malířovými představami o završení tvůrčího procesu. Pevně se drží úmyslu vyjadřovat uspořádání obrazu z působení přírody, aniž by však proces tvorby zaprodal schematické dokonalosti. Proto také stojí v nejostřejším kontrastu ke Gauguinovi, který

²³ „(...) dem Pinsel die Aussagekraft eines seelischen Erregungsträgers zu geben.“ Tamt., s. 217.

²⁴ Merleau-Ponty, M., *Svět vnímání*, přel. K. Gajdošová, Oikoymenh, Praha 2008, s. 76.

barevné plochy ohraničuje černou konturou. Ve vášni pro studium přírody si naopak rozuměl s van Goghem, ale nikoli ve zkreslování.

Cézannovy obrazy „impresionistického období“ jsou zvláštní: jsou impresionistické v mikrostruktuře tahů štětcem, ve světlé barevnosti palety a zřeknutí se stínů, ale ohlašuje se v nich jeho osobitost. Tahy štětce postrádají hravou improvizaci, nejsou reflexí spontánních nápadů, nýbrž vznikají z konstruktivního přemýšlení. To propůjčuje krajině charakter jednotvárnosti a klidu, dochází k jakémusi „zpevnění vjemových dat“. *„Všechno, co vidíme, se rozptyluje, mizí, že! Příroda je pořád stejná, ale z toho, jak se nám jeví, nic nezůstává. Je na našem umění, aby skrze prvky, skrze projevy všech jejích proměn vyjadřovalo chvění jejího trvání. Musí v nás vyvolávat pocit, že je věčná.“*²⁵ Pomíjivost, jež byla u tohoto malíře zkrocena k trvalosti, vybízí ke srovnání: zatímco v impresionistickém výřezu přírody vládne prchavý moment, u Cézanna je to trvalost, stojící za fenomény. V impresionismu si spolu hrají barevné stimuly, v Cézannových barevných formách je přítomný univerzální vhled, v němž příroda vyslovuje své zákony. Jeho umění je mnohem komplexnější a obsažnější. Obrazy „konstatují“ bytí člověka a přírody, živého a neživého.

Elementární neklid v jeho obrazech pramení podle Hofmanna v tvůrčím napětí mezi pouhým jevem, citlivostí oka a logikou, rozumovým přemýšlením. Cézanne mluví o vzájemné podpoře očí a mozku, o práci na jejich oboustranném vývoji, který je uskutečnitelný působením barev. Tím popisuje oba faktory, které chce přimět ke shodě: pokoru, která nechce svět jen přijímat a uchovat, a uměleckou ctižádost, která si za cíl stanovila tvořit. Jeho situace spočívá právě ve vzájemné podmíněnosti původnosti a uměleckosti, vášně pro přírodu a využití uměleckých prostředků. Umělec vyjadřuje náhled na přírodu, je jen prostředníkem, *„prozíravým orgánem tvoření světa; v kostce ji přenáší na plátno v názorných poznávacích výkonech, charakter pohledu je ověřován vnitřní nutností jeho dělání, zákon jeho jednání neleží u něho – získává ho od jsoucen, jejichž je mluvčím.“*²⁶

Výpovědi Cézanna popisují to, co nám jeho obrazy přivádějí před oči: pozvolné zpředmětnění barevných forem v předměty a kompozici obrazu. Předměty se sestávají z barvy. Cézanne nezpřítomňuje jen klid zobrazované krajiny, předmětů či lidí, jako Seurat, ale předává rovněž síly, které ho způsobily. Jeho barevné formy se chvějí tajnými vibracemi a vyjadřují přímo vznik předmětného světa jako událost. Podobně se i Gauguin a van Gogh se

²⁵ Cézanne, P., *Čist přírodu*, Arbor vitae, přel. J. Hamzová, Praha 2000, s. 33.

²⁶ „(...) das heilsichtige Organ der Welterschöpfung; er bringt sie auf der Leinwand in anschaulichen Erkenntnisleistungen in nuce hervor, seine Wesensschau wird von der inneren Notwendigkeit seines Tuns beglaubigt, das Gesetz seines Handelns liegt nicht bei ihm – er empfängt es von den Wesenheiten, deren Sprecher er ist.“ Hofmann, W., *Die Grundlage der modernen Kunst*, Alfred Kröner, Stuttgart 1987, s. 228.

snaží o zachycení fantazie a vzruchů, barevného vznikání světa. Vznikání světa a vytváření obrazu se shodují: „*Obsah našeho umění spočívá primárně v tom, co myslí naše oči.*“²⁷

2.4 Fiedlerův princip vytváření skutečnosti

Za myšlenkovou paralelu k umělecké situaci osmdesátých let dvacátého století ve Francii považuje Hofmann rozvahy Conrada Fiedlera.²⁸ Umožňují nám pochopit tvůrčí zvrat, jenž z nich pramenil, ale i to, jak je díky modernímu umění a myšlení možné znovuobjevit svět vnímání. Podle něj se ke slovu vždy hlásily dva velké principy, a to napodobování skutečnosti (naivní zaujatost naturalistů) a její přetváření (idealistické zkrášlování). Protože umění může být chápáno jako prostředek, jímž člověk v první řadě získává skutečnost, rozhoduje boj těchto dvou principů zavedením principu třetího, principu vytváření skutečnosti. Ten je zakořeněný v nahlížení přírody.

Umělecká tvorba podle něj začíná tam, kde „*člověk uchopuje matoucí masu viditelného mocí své duše a přetvoří ji v nové jsoucné.*“²⁹ Začátek i konec uměleckého konání spočívá ve vytváření tvarů, které se teprve jejich prostřednictvím stávají jsoucné. Požadované duchovní proniknutí k námětu spočívá v nejhlubším poznání, v podstatě věcí, ovšem za předpokladu, že je možné ho spatřovat ve viditelných a uchopitelných tvarech.

Fiedler rázně vstupuje do prostoru, který se pro malířství i filosofii otevírá omezením „dogmatismu“ vědy. Jeho odmítavý postoj vůči tradičnímu způsobu uchopení skutečnosti a historicky ověřeným schématům se podstatně shoduje s cestou Cézanna. Oběma jde o tvůrčí pronikání k přírodě, jehož výsledkem je náhled do jejích zákonů a nutností. „*Umělcova přirozenost opouští stanovisko vůči světu, sama o sobě se cítí být jeho součástí (...) S vášnivým vzrušením cítí stále se opakující dojmy, na které čekají smyslové orgány (...).*“³⁰ S pojetím, které činí z umělce spolutvůrce přírodních sil a propůjčuje malíři cosi jako „mystické sjednocení“ (*unio mystica*) s těmito silami, se ztotožňují všichni čtyři *patres*.

Fiedler se zabývá umělcovou snahou o vytvoření čistých forem. Protože stálá není skutečnost věcí, ale pouze forma, která skrze pozorovatele přijímá skutečné. Proto je

²⁷ „*Der Inhalt unserer Kunst liegt primär in dem, was unsere Augen denken.*“ Tamt., s. 229.

²⁸ Jeden z nejvýznamnějších německých teoretiků umění devatenáctého století.

²⁹ „*der Mensch die verworrene Masse des Sichtbaren, die auf ihn einstürzt, mit der Macht seines Geistes ergreift und zum gestalteten Dasein entwickelt.*“ Hofmann, W., *Die Grundlage der modernen Kunst*, Alfred Kröner, Stuttgart 1987, s. 232.

³⁰ „*Die künstlerische Natur verlässt den Standpunkt der Welt gegenüber, sie fühlt sich selbst als einen Bestandteil der Welt. (...) Da fühlt sie in leidenschaftlicher Erregung die ununterbrochen sich wiederholenden tausend und abertausend Eindrücke, denen ihre Sinnenorgane offen stehen (...).*“ Tamt., s. 234.

prožitkům umělce v tvůrčím procesu připisována jen okrajová role. Také je zpochybňována spolehlivost vjemů, neboť jedinou látkou vidění jsou vjemy světla a barev, tedy žádné předmětné vztahy. Podle Fiedlera tedy na začátku tvoření musí malíř zapomenout na vizuální vjemy. Pouhé představy malíře a jeho dívání se totiž ještě nejsou spojeny s tvůrčí činností, ta se rozvíjí až s vnější tvůrčí činností (umělec začíná tam, kde končí jeho náhled a chápe se tužky či štětce). „Už jenom tím, že uděláme neohrabaný náčrt, vytvoříme něco nového, něco jiného, než co předtím vymezovalo náš zrakový vjem. – Ani v gestu, které samo nepřežije okamžik svého počátku, v základním pokusu tvůrčí činnosti neudělá ruka něco, co by už udělalo oko; spíše vznikne něco nového, a ruka převezme další vývoj toho, co dělalo oko, a to právě v okamžiku, kdy se oko samo dostalo na konec svého konání.“³¹

Proces malby se tedy neodehrává ani v myšlení ani ve smyslových pocitech, ale přímo na plátně. Tvorba malíře se od viděného osvobozuje a vydává se cestou vědomí. Výkon ruky se ve srovnání s výkonem oka může zdát nedostačující. Jakmile si však uvědomíme, že to, co oko nově vnímá, neumí přeměnit v „realizované vlastnictví“, musíme uznat, že i v letmých pokusech malířské produkce je něco, co vnímání oka přesahuje. Výrazové prostředky, ať už body Seurata, „cloisonné“³² Gauguina, vibrující rytmy van Gogha nebo barevné formy Cézanna, jsou útvary, pro něž bychom v oblasti cítění, vnímání či představ těžko hledali něco srovnatelného.

To, co umělec maluje a cítí, nelze pokrýt tím, co vidí. Ačkoli bychom to mohli považovat za ztrátu, podle Fiedlera je to zisk. Sice je mu odepřeno přesně reprodukovat dojmy, vnitřní obrazy nebo nálady, zato ale tvůrčím aktem získává nové zkušenosti. Fiedler mluví o „rozšíření zkušenosti“ (nejprve tvůrce, potom pozorovatele), v němž se skrývá daleko více možností než v naturalistickém napodobování a idealistickém vylepšování skutečnosti. Tzv. abstraktní i předmětný způsob tvorby mají společný základ. Tento základ byl v devatenáctém století odhalen systematickým zkoušením uměleckých prostředků a spekulacemi o tvůrčím aktu. Úsilí o pochopení původního tvůrčího jednání vedlo ke zjištění, že první barevná skvrna a první tah štětcem ztvárňují skutečnosti, které tu byly ještě před interpretací věcí, v nichž je tvůrčí akt ještě u sebe a má možnost, vypodobnit sám sebe bez vazby na věcné obsahy.

³¹ „Indem wir auch nur eine unbeholfenen Umriss ziehen, bringen wir etwas Neues, etwas anderes hervor, als war vorher den Besitz unserer Gesichtsvorstellung ausmachte. – Selbst in der Augenblick ihrer Entstehung nicht überlebenden Gebärde, in den elementarsten Versuchen einer bildnerischdarstellenden Tätigkeit tut die Hand nicht etwas, was das Auge schon getan hätte; es entsteht vielmehr etwas Neues, und die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, gerade an dem Punkt auf führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Tuns angelaget ist.“ Tamt., s. 236.

³² Druh dekorativní emailové techniky, kdy barevná hmota vyplňuje prostory vzniklé přitavením drátků na povrch předmětu, barevné plochy jsou tak odděleny jemnou linkou.

Závěr, k němuž Fiedler dospěl, lze vyjádřit formulací, že od chápání umělecké činnosti jako produkce, výroby samostatných forem a nikoli jako vyobrazování vnímaného, vede cesta ke všem formám výtvarných technik dvacátého století. Protože je cílem této práce ukázat, jak nám podle Merleau-Pontyho vrací Cézanne přirozeně vnímaný svět, je nezbytné alespoň stručně představit umělcův život. O životě i díle Paula Cézanna se dovídáme díky textu Merleau-Pontyho *Cézannovo pochybování*³³, *Cézanne, Dopisy – svědectví přátel*³⁴ Zdeňka Hlaváčka a *Paul Cézanne* Miroslava Míčka.³⁵

3. ŽIVOT PAULA CÉZANNA

Stejně jako smysl Cézannova díla nepochopíme lépe na základě dějin umění, vlivu italským malířů a impresionistů, nebo podle jeho pracovního postupu, nestačí se ani odvolávat na to, co umělec sám řekl o malířství. Ani jakékoli domněnky vytvořené na základě znalosti jeho života nedovedou vysvětlit pozitivní smysl jeho díla. Ačkoli tedy smysl Cézannova uměleckého činu nepostihneme rozborem jeho života, přesto je výhodou tento život alespoň v hrubých obrysech znát.

Podle mnohých autorů byl Cézannův život životem chronicky neúspěšného člověka, který se svou samotou naučil zaplňovat a vyvažovat tvořivou prací. Cézanne byl plachý, snadno zranitelný, vášnivě citlivý a přitom neústupný muž. Malířství bylo jeho světem i způsobem existence. Je důležité si uvědomit, že to, co považujeme za Cézannovo dílo, pro něj samotného znamenalo pouhý pokus. Narodil se 19. ledna 1839 v Aix-en-Provence. Protože byl určen za otčova nástupce v povolání, v letech 1852-58 studoval na Bourbonenské koleji, kde své přátele znepokojoval prchlivostí a depresemi. Ziskem těchto let bylo krásné přátelství s Emilem Zolou, jenž byl první, kdo v něm objevil genialitu a nazval ho „neuzrálým géniem“. Zatímco jeho přítel odjel do Paříže, Cézanne, vychovaný v přísné kázni a poslušnosti, se dal z bezradnosti a nejistoty o svém talentu zapsat podle otčova přání na právnickou fakultu. Dospíval tedy v tichém, provinciálně omezeném městě, z jehož ulic rád unikal do volného prostoru v okolí. „*Vnímal tu krajinu všemi smysly, měřil její prostory, dálky, výšky nejenom očima, ale i námahou svalů, koupal se v jejích vodách, lehal v trávě pod stromy, vdechoval*

³³ Srv. Merleau-Ponty, M., „*Cézannovo pochybování*“, přel. O. Kuba, *Orientace* 5, 1970, 2.

³⁴ Srv. Cézanne, P., *Paul Cézanne – Dopisy, svědectví přátel*, uspořádal a přel. Z. Hlaváček, Odeon, Praha 1967.

³⁵ Srv. Míčko, M., *Paul Cézanne*, Odeon, Praha 1970.

kořeněnou vůni jejích úhorů, pil víno jejích vinic.“³⁶ Důvěrně známý kraj nepovažoval jen za model, znamenal pro něj hluboce zažitou skutečnost, kus vlastního života.

Kolem svého dvacátého roku, kdy už byl pevně rozhodnut věnovat se malířství, začal pochybovat o svém talentu a neodvažoval se požádat svého otce, aby ho poslal do Paříže. Zola mu v dopisech vytýká ochablost a nerozhodnost, nicméně ho povzbuzuje a domlouvá mu: „Ty že neuspíváš? Myslím, že se sám v sobě klameš. Přece jsem Ti to už říkal: v umělci jsou dva lidé, básník a dělník. Člověk se rodí básníkem, ale dělníkem se stává. A ty, který máš jiskru, který oplýváš tím, co se získat nedá, ty si naříkáš, když ti k úspěchu nezbyvá nic jiného, než abys cvičil své prsty, aby ses stal dělníkem“.³⁷

V roce 1861 se dostal do Paříže, kde se však cítil vykořeněn. Příčila se mu jak lhostejnost místních lidí, tak i poměry ve výtvarném umění. Nerozuměl si dokonce ani se Zolou, který o něm napsal: „Paul má snad talent velkého malíře, nikdy však nebude mít dost vloh k tomu, aby se jím stal“.³⁸ Cenným ziskem z tohoto prvního pařížského pobytu bylo přátelství s malíři, především Camillem Pissarrem. Deprese mu nedovolovaly pokračovat v nastoupené dráze malíře a ještě v témže roce se vrátil domů, kde přijal zaměstnání v otcově bance. Když prokázal, že nemá schopnost pro cokoli jiného než pro umění, přemýšlel nad návratem do Paříže. Úmysl jezdit do Paříže pracovat a pak se vracet do Provence mu Zola velmi schvaloval, dokonce ho považoval za jediný způsob, jak se vyhnout vlivu uměleckých škol a rozvíjet určitou originalitu.

Od konce roku 1862 byl Cézanne opět v Paříži. Zde náležel ke skupině mladých malířů kolem Maneta, která se na začátku šedesátých let scházela v Café Guebrois, neuspokojena formulemi oficiálního akademického malířství. Cézannovou zásluhou získali mladí pokrokový umělci hned v začátcích svého obháje v Zolovi, kterého uvedl do jejich společnosti. Jak v povaze práce, tak ve způsobu života se však každý vydal jinou cestou, což způsobilo postupné odcizení. Zolův román *Dílo*, které se zdálo namířeno na Cézanna, zranilo jeho uměleckou hrdost.

Období Cézannova vývoje, jež sahá od poloviny šedesátých let až k prahu let sedmdesátých, lze shrnout slovy přítele Joachima Gasqueta, který ho líčí jako „strašného, halucinovaného a jakoby zvířecího na způsob jakéhosi trpícího božstva. Měnil se každý týden (...) Trpěl směsicemi prudkosti a plachosti, pokory a pýchy, pochyb a dogmatických tvrzení, které jím

³⁶ Míčko, M., *Paul Cézanne*, Odeon, Praha 1970, s. 10.

³⁷ Tamt., s. 16.

³⁸ Cézanne, P., *Paul Cézanne – Dopisy, svědectví přátel*, uspořádal a přel. Z. Hlaváček, Odeon, Praha 1967, s. 220.

zmítaly v životě.“³⁹ Veřejné události a zejména politika Cézanna nikdy nezajímaly; svůj tvůrčí příběh prožíval nezávisle na nich. Za prusko-francouzské války maloval i ve chvílích, kdy ho hledali četníci jako zběha, který se vyhýbá vojenské povinnosti. Nezůstal celý život sám, oženil se a měl syna, kterého si zamiloval.

Neúspěch, s nímž se setkal při obou svých vystoupeních na první a třetí výstavě impresionistů, ho nejspíše odradil od dalšího vystavování s přáteli. Rozcházel se s nimi i umělecky, protože již kolem roku 1880 jasně přesahoval impresionismus. Uprostřed kulturní země, ve světové metropoli umění zůstával skryt a neznám. Pracoval sám, bez žáků, bez obdivu ze strany rodiny, bez jakéhokoli povzbuzení od znalců umění. S přibýváním let rostly i pochybnosti, zda jeho nový způsob malování nebyl vyvolán zrakovou poruchou a zda na ní nepostavil celý svůj umělecký život. Těmto pochybnostem odpovídaly i hloupé reakce současníků. Důvod, proč se považoval za nemohoucího, vidí Merleau-Ponty v tom, že nebyl všemohoucí, nebyl Bohem. Přesto chtěl malovat svět tak, aby ukázal, jak se nás dotýká.

Jedenapadesátiletý umělec se uchýlil do Aix, kde našel přírodu a zároveň se navrátil do kraje dětství, do blízkosti matky a sestry. Ačkoli doma i v Paříži udržoval styky s několika dobrými přáteli, přesto často upadal hluboko do své samoty. Často opakoval, že „život je něco děsivého“.⁴⁰ V dopisech přátelům se vždy znovu přiznával ke své lidské slabosti, často mluvil o potřebě morální opory. Když ji nenacházel u lidí, hledal ji v autoritě církve. Jeho náboženství bylo podníceno potřebou na něco upnout svůj život a tak mu ulehčit. Oporu, již potřeboval, mu skýtala především práce. Dávala řád jeho vnitřnímu životu, obracel se díky ní k něčemu trvalému, podstatnému a zákonitému – k věcem mimo sebe, k dílu, které se samo stává věcí. Byla to samota umělce, který se rozešel se společností.

Na sklonku života se Cézanne konečně dočkal uznání. Zpočátku to nebyly oficiální pocty, ale přátelská úcta a sympatie. Od roku 1900 se však věhlas umělce šířil a stoupal; začal být oslavován jako patron nového umění. Hlásili se k němu hlavně představitelé umělecké i literární mládeže. Starý malíř byl potěšen tímto pochopením a Joachimovi Gasquetovi napsal: „Snad jsem přišel příliš brzy. Byl jsem malířem vaší generace spíše než své.“⁴¹ Dále však podléhal výbuchům hněvu. Vzhledem k tomu, jak malíř postupně přestal komunikovat s lidmi, jak nezvládal nové situace, jak unikal do svých návyků a jak si protřečtil v teorii a praxi, můžeme podle Merleau-Pontyho dokonce mluvit o zvláštní „duševní schizoidii“.⁴² Autor rovněž vyjadřuje názor, že právě těmto symptomům vděčí za myšlenku malovat podle

³⁹ Míčko, M., *Paul Cézanne*, Odeon, Praha 1970, s. 31.

⁴⁰ Merleau-Ponty, M., „*Cézannovo pochybování*“, přel. O. Kuba, *Orientace* 5, 1970, 2, s. 38.

⁴¹ Míčko, M., *Paul Cézanne*, Odeon, Praha 1970, s. 74.

⁴² Merleau-Ponty, M., „*Cézannovo pochybování*“, přel. O. Kuba, *Orientace* 5, 1970, 2, s. 38.

přírody. Oddanost viditelnému světu a přírodě a enormní zájem o barvu, který dodává jeho obrazům až nelidský ráz, jsou vlastně únikem ze světa lidí.

Jeho poslední léta byla poznamenána trápením. Ačkoli ale trpěl cukrovkou a naříkal si na tíhu stáří, nepřestával pracovat. Zadostiučiněním byly pro Cézanna návštěvy mladých umělců (např. básníka J. Gasqueta a malíře E. Bernarda). Zemřel tak, jak si přál – při tvoření, na místě, odkud se mu skýtal pohled na tak často malovanou horu Sainte-Victoire. Při práci byl 15. října 1906 zastížen bouřkou, našli jej v bezvědomí a pak ještě týden vzdoroval smrti malováním až do 22. října, kdy podlehl zápalu plic.

Jeho velkou zásluhou bylo, že poprvé v historii odhaloval elementární na přírodním jevu bez filosofického pozadí (a jakéhokoli mysticismu) - jen barvou. Předurčil tak vývoj dalšího umění. Umělec sám však naopak zdůrazňoval tradiční kontext svých snah, když rok před smrtí napsal příteli: „*Podle mého názoru člověk nemůže potlačit minulost a vsunout se na její místo, ale přidává se k ní jen nový článek řetězu.*“⁴³

Život umělce jistě nevykládá a nevysvětluje dílo, ale sám Cézanne nepochyboval o existenci komunikace mezi uměleckými díly. Podle Merleau-Pontyho je zcela nepochybné, že konkrétní dílo, jenž mělo být vytvořeno, vyžadovalo konkrétní život. Nenacházíme zde příčiny ani účinky, vše se slučuje v „simultaneitě“ Cézanna, který je jakousi „formulí“ pro to, čím chtěl být a zároveň pro to, co chtěl vykonat. Autor mezi schizoidním stavem a malířovým dílem odhaluje vztah, dílo podle něj dokonce vyjevuje „metafyzický smysl“ jeho choroby. „*Schizoidie je redukce světa na úhr zmrazených jevů a zproblematizování expresivních hodnot, takže choroba přestává být absurdním faktem a osudovostí, aby se naopak stala obecnou možností lidské existence, když se střetává s důsledky jednoho z jejích paradoxů – s fenoménem vyjádření – takže nakonec v tomto smyslu je totéž být Cézannem a být schizoidním.*“⁴⁴ Jakou cestu v problému vyjádření umělec zvolil a proč, ukáže následující kapitola.

4. CÉZANNOVA TVŮRČÍ TECHNIKA

Již bylo naznačeno, jak je vědecké myšlení, tedy myšlení o obecných předmětech, odtrženo od žitého světa. Merleau-Ponty v textu *Oko a duch*⁴⁵ mluví o „operačním myšlení“, díky kterému se člověk stává předmětem manipulace („manipulandum“). Takový způsob myšlení

⁴³ Tamt., s. 80.

⁴⁴ Merleau-Ponty, M., „Cézannovo pochybování“, přel. O. Kuba, *Orientace* 5, 1970, 2, s. 44.

⁴⁵ Srv., Merleau-Ponty, M., „*Oko a duch a jiné eseje*“, přel. O. Kuba, *Orientace* 3, 4, 1976, 2.

totiž např. při zkoumání člověka nebo dějin nevychází z poznatků, jaké nabízí živý styk a postoj, nýbrž své konstrukce zakládá na abstraktních znacích. Protože je cílem této práce pokusit se pojednat o znovunalezení „světa pro nás“ díky modernímu umění a myšlení, nepřekvapí nás naléhavost, s jakou se myšlení z ptáčích perspektivy (věda) musí vrátit ke svým kořenům, tedy k oblasti smyslového světa a k intuici. „*To, co se vám snažím objasnit, je tajemnější, sahá to až ke kořenům bytí, k nehmatatelnému zdroji smyslových zážitků. (...) A jenom tahle prvotní síla, id est temperament, může člověka dovést k cíli, kterého má dosáhnout.*“⁴⁶ S tímto světem každý den přichází do styku naše konkrétní žité tělo.⁴⁷

Zdá se, jako by malířova práce obsahovala specifickou naléhavost. Podle Merleau-Pontyho si malíř na rozdíl od filosofa, od něhož se očekává zaujetí jasného stanoviska, může dovolit hledět na všechny věci bez povinnosti je hodnotit a zaujmout k nim závazné stanovisko. Vzhledem k tomu, jakému uznání se těší umělcova práce, i když mnohdy není adresovaná přímo jemu, se můžeme domnívat, že existuje nějaká skrytá věda, kterou umělec ovládá nebo se jí alespoň přibližuje. Odpověď na otázku, co je základní osnovou malířství, resp. celé kultury, se snad vyjasní výkladem tvůrčí techniky Cézanna a některých tezí Merleau-Pontyho. Inspiračním zdrojem byly v této kapitola knihy Merleau-Pontyho „*Cézannovo pochybování*“; *Čist přírodu, Paul Cézanne – dopisy, svědectví přátel* Zdeňka Hlaváčka a *Das leibliche selbst* Bernarda Waldenfelse.

4.1. Od namalovaných snů k barevné modulaci

V prvních Cézannových obrazech (tzn. do roku 1870) hraje ústřední roli fyziognomie lidských pohybů a gest. V barevných kontrastech se objevují smyšlené scény vraždění, znásilňování anebo idyly s deformovanými těly v neskutečných krajinách. Merleau-Ponty o těchto obrazech mluví jako o „namalovaných snech“, např. Únos a Vražda. Protože mají vyvolávat city, maluje je umělec rozmáchlými tahy. Vlivem impresionistů, hlavně Pissarovým, vymizely v další fázi z malířovy práce imaginární scény a svou pozornost obracel k preciznímu studiu jevů, opustil ateliér a zamířil do přírody. Seznamoval se s novým pojetím obrazu krajiny jako výsledku bezprostředního pozorování. Ačkoli mu byl impresionistický způsob interpretace námětu blízký, složení jeho palety dokazuje, že jeho cílem bylo něco jiného. Používal teplé barvy a černou, což podle Merleau-Pontyho napovídá, že se snažil zobrazit předmět a „setkat se s ním za atmosférou“. Uváženě komponoval hustou

⁴⁶ Cézanne, P., *Čist přírodu*, přel. J. Hamzová, Arbor vitae, Praha 2000, s. 36.

⁴⁷ Merleau-Ponty v knize *Viditelné a neviditelné* používá výrazu *chair* – „maso, flákota“.

skladba krátkých tahů štětcem vedených bez mezer různými směry. Nerozděluje tóny, ale „barevnou modulací“ sleduje tvar a dopadající světlo. Skvrny barevných odstínů skládá do plošného útvaru, který je třeba naplnit hmotnými a prostorovými představami, aby mohl vytvořit svět hmotných předmětů. Často upouští od přesně ohraničených obrysů a převažuje barva nad kresbou, kterou sice odmítá jako samostatný prostředek, nicméně ji nevyklučuje jako výsledek modulačního procesu. Předmět tím pádem není definován svými vztahy ke vzduchu a jiným předmětům, ale je „ozářen zvnitřku“, působí trvanlivě a materiálně.

Na obrazech z těchto let můžeme sledovat proces od přijetí impresionistické metody a jejího subjektivního výkladu až k jejímu odmítnutí. To se projevuje i ve složení palety, na které je osmnáct barev – šest červených, pět žlutých, tři modré, tři zelené a jedna černá. Malíř se snaží o návrat k předmětu samotnému, aby ukázal způsob jeho hmotného bytí, a to aniž by se vzdal impresionistické estetiky, jejímž modelem je příroda. Je paradoxní, že při svém usilování o realitu, o svět žité zkušenosti, nepoužívá obvyklé prostředky k jejímu uchopení. „(...) hledá realitu, aniž opouští počitek, aniž se spoléhá na jiné vodítko než na přírodu v jejím bezprostředním dojmu, aniž ohraničuje obrysy, aniž obkresluje barvu a aniž komponuje perspektivu nebo obraz.“⁴⁸

4.2 Prožívaná perspektiva

V době od roku 1870 do 1890 se v Cézannových obrazech setkáváme s „deformacemi“, např. talířů a pohárů či pracovního stolu Gustava Geffroye. Tyto deformace jsou způsobené jeho odmítáním rozlišovat mezi primitivismem a tradicí, smyslem a rozumem, malířem, který vidí, a malířem, který myslí. Avšak není relativista jako postmodernisté, umění pro něj znamená expresi, tedy výraz, nikoli pouhý pasivní odraz skutečnosti. Chce interpretovat to, co vidí na základě vidění samotného.

Podle Merleau-Pontyho není Cézannova perspektiva deformovaná, nýbrž prožívaná, odkazuje k tomu, že bytí věci nelze oddělit od tělesného pozorovatele. Malířovým záměrem bylo vytvořit optičnost, kterou chápe jako „logické vidění“, totiž vidění prosté absurdnosti. „Umění je osobní apercepci. Tuto apercepci vkládám do počítku a na rozumu požaduji, aby ji ustrojil v dílo.“⁴⁹ „Ano, chci věci poznat. Poznat, abych je lépe cítil, a cítil, abych je lépe poznal. (...) Chci být tedy opravdový klasik, usilovat znovu o klasičnost skrze přírodu, skrze

⁴⁸ Merleau-Ponty, M., „Cézannovo pochybování“, přel. O. Kuba, *Orientace* 5, 1970, 2, s. 39.

⁴⁹ Tamt., s. 40.

*smyslové vnímání.*⁵⁰ Nechtěl volit mezi počítky a myšlením, chcete-li chaosem a řádem. Jeho úmyslem nebylo odloučení věcí, které se jeví našemu pohledu, od způsobu, jakým se jeví v perspektivě (úběžníková perspektiva je podle něj konvence, schéma bez tělesnosti). Chtěl malovat primordiální svět, spontánní vznik řádu. V tom vidíme jasnou snahu znovu uvést vědu a myšlení do kontaktu s přirozeným světem, se světem, jak se jeví.

Ve svém pohledu na problém perspektivy vlastně předjal výzkumy psychologie, kdy perspektivou našeho vnímání je perspektiva prožívaná. V části, kde se B. Waldenfels ve své knize *Das leibliche selbst*⁵¹ věnuje hypotéze konstantnosti vnímání, říká, že naše vidění velikostní, barevné či formální konstantnosti věcí jsou ideální hodnoty, které se nikdy opravdu nevyskytují. Příkladem zde může být sbíhání železničních kolejí, které vidíme jako rovnoběžky, setkávající se někde v nekonečnu. Proto podle něj Husserl v souvislosti s vnímáním použil slovo *Orthoaisthesie*, což znamená „pravé vnímání“, tedy vnímání za normálních podmínek.

Cézannova originalita podle Merleau-Pontyho spočívá v tom, že tím, jak celkově uspořádal obraz, nejsou perspektivní deformace viditelné tak, jak jsou, jestliže je pozorujeme globálně. Vyvolávají „dojem rodícího se řádu“, předmět se nám jeví skrze čas – tvaruje se před očima, jak je tomu při vidění v přírodě. Podobně ani obrysy předmětu (náležející geometrii) nepatří viditelnému světu. Sice předmětu poskytují identitu, avšak znemožňují mu hloubku. Pokud malíř naopak nevyznačí žádný obrys, splyne předmět s okolím, je bez identity. Řešení našel Cézanne v kompromisu, v barevné modulaci, ve vytváření barevných tónů, jež vyjadřují „nafouknutí“ a „vyboulení“ předmětu, kdy teplé barvy rozvibrovává náznaky modrých obrysů. Tyto přítomné obrysy odkazují k nepřítomným, ke skutečnému tvaru, jak vzniká při vnímání. *„Země splývá se sluncem, ideál s realitou, barvy! Temnou, zatvrzelou geometrii nahrazuje náhle vzdušná barevná logika. Všechno se organizuje, stromy, pole, domy. Teď vidím. Ve skvrnách. (...) svět kresby se rozpadá, zhroutil se jako při nějaké katastrofě. (...) Jsou už jen barvy a v nich světlo, bytost, která o nich přemýšlá, to stoupání země k slunci, vydechování hlubin vstříc lásce. Bylo by velkým uměním znehybnit toto stoupání v okamžiku rovnováhy a přitom vyjádřit jeho vzmach.*⁵² Od proslulých deformací malíř upustil ve své poslední umělecké periodě od roku 1890.

⁵⁰ Cézanne, P., *Číst přírodu*, Arbor vitae, přel. J. Hamzová, Praha 2000, s. 43.

⁵¹ Srv. Waldenfels, B., *Das leibliche selbst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.

⁵² Cézanne, P., *Číst přírodu*, Arbor vitae, přel. J. Hamzová, Praha 2000, s. 39.

4.3 Proces tvorby

Z rozhovorů s Joachimem Gasquetem⁵³ můžeme vypožorovat tvůrčí přístup Cézanna při tvorbě obrazu. Aby správně namaloval krajinu, tj. v její „absolutní plnosti“, vždy začínal tím, že se snažil odkrýt její geologické vrstvy. Nehnutě seděl a „rozšířenýma očima“ pozoroval přírodu kolem sebe. Během takového meditativního zamyšlení se snažil sjednotit se svým obrazem a ztratit se v motivu. Pak konečně mohl říct, že „drží svůj motiv.“ Vysvětloval, že krajinu je nutno „uchopit v pase“, ale ne příliš nízko nebo příliš vysoko.

Hlavní plán obrazu tvořily geologické základy, vrstvy, jejichž prvním náčrtem se z krajiny opět vymanil a odpoutal, aby ji viděl. Tuto geologickou kostru obklopil barevnými skvrnami, takže podoba nabývala obrysů a tvořila se před očima. *„Nesmí tam být ani jedno volnějši očko, skulina, kterou by mohla uniknout emoce, světlo, pravda. Celé plátno dělám najednou, chápejte, v celku. Se stejným zápalem a stejnou vírou spojuji všechno, co se rozpadá. (...) Napravo, nalevo, tady nebo tam, všude si z ní беру tóny, barvy, nuance, zachycuji je a sladuji...A ony tvoří linie. Stávají se z nich předměty, skály, stromy, aniž na to myslím. Dostávají objem. Mají valér. Když tyto objemy, když tyto valéry odpovídají na plátně a v mé sensibilitě plochám a vrstvám, které mám, které máme před očima, je to v pořádku, plátno má sepnuté ruce. Není rozkolísané. (...) Je pravdivé, je hutné, je plné.“*⁵⁴

Při malování samotném už nepřemýšlel, nechtěl do obrazu zasahovat, aby nesnižoval jeho hodnotu. *„Veškerá jeho vůle musí oněmňt. Musí v sobě umlčet hlasy všech předsudků, zapomenout, zapomenout, ztichnout, být dokonalou ozvěnou. Pak se v něm obrazí celá krajina jako na citlivé desce.“*⁵⁵ Byl přesvědčen, že je třeba nemyslet, odhlédnout od teorie. Říkal, že krajina myslí sebe samu v něm, protože on je jejím vědomím. V tom smyslu je umělec podle něj „jímka zrakových vjemů“, jakýsi „registrační přístroj“ souběžný s přírodou, ovšem pokud sám nezasahuje. Snaží se logicky rozvíjet to, co vidí a pociťuje, když studuje „podle přírody“. Až poté se zaměřuje na pracovní postup, jenž považuje za pouhý prostředek k tomu, aby v divákovi vyvolal pocity, jaké má sám.

⁵³ Srv. Cézanne, P., *Čistá příroda*, Arbor vitae, přel. J. Hamzová, Praha 2000.

⁵⁴ Tamt., s. 33.

⁵⁵ Tamt., s. 34.

5. OSLAVA VIDĚNÍ A VIDITELNOSTI

Protože se malířství vrací ke smyslovému, oddává viditelnému světu, je vlastně oslavou vidění a viditelnosti. Merleau-Ponty v eseji *Oko a duch* říká, že svět malíře je svět viditelného, viditelný samo.⁵⁶ Malířství činí viditelným to, co běžně (jako laikové) považujeme za neviditelné. „(...) *umělecký obraz či výraz také není reprezentací něčeho, co je dané, nýbrž chce vyjádřit to, co v ustavených formách vyjadřování zůstává nevyjádřené anebo to, co se ustaveným formám vyjadřování vzpírá.*“⁵⁷ Merleau-Ponty dokonce mluví o přítomnosti „vnějšího světa na špičce našich rukou.“ Prostor už se nepojímá z pohledu ptačí perspektivy, ale jako „nulové východisko“, jenž začíná u žitého těla, jednotlivě u každého z nás. Každý ho sám vnitřně prožívá. Svět se všemi svými věcmi není „před námi“, ale rozprostírá se okolo nás. Cézanne světlo a prostor „nechal promlouvat“, smysl věcí vyhledal ve světě, jak se mu jevil. Věci, způsobem jak je viděl, přímo „žádaly“ a určovaly, jak mají být namalované⁵⁸. Merleau-Ponty se ptá, co je světlo a hloubka pro ducha, pro jednotu těla i ducha. Co tedy znamená vidět a co k tomu říká malířství, když se malířovo vidění „převtěluje v gesto“, když malíř „myslí malbou“? Ačkoli by se otázka, již klade Merleau-Ponty, mohla zdát banální, je pro cíl této práce, kterým je pokus o vysvětlení toho, jak nám Cézanne navrácí přirozený způsob vidění, nanejvýš významná. Při hledání odpovědí na tyto otázky vycházím z knih Merleau-Pontyho *„Oko a duch a jiné eseje“*, *„Cézannovo pochybování“*, *Myšlení obrazem* Miroslava Petříčka, *Das leibliche selbst* Bernarda Waldenfelse, *Čist přírodu* Paula Cézanna a *Vnímání* Renauda Barbarase.

5.1. Fundament malířství – „propůjčení“ těla světu

Malíř se vrací ke smyslovému i k žitému tělu, protože „přináší své tělo“ jako to, co je médiem se smyslovým světem. Merleau-Ponty mluví o „propůjčení“ těla světu. Tělo je zde nutné chápat nikoli jako část prostoru nebo propojení funkcí, ale jako tělo živoucí, jako souhru vidění a pohybu. Když něco vidíme, znamená to, že je to v našem dosahu či alespoň na dosah našeho pohledu, což autor označuje jako „mapu toho, co dokáží“. Součástí viditelného světa je tedy i naše pohyblivé tělo. Protože jsme vidoucími i viditelnými – naše tělo je zároveň vidoucí i viditelné, jsme uprostřed věcí a tam se uskutečňuje i naše vidění. *„Moje viditelné a*

⁵⁶ Srv. Merleau-Ponty, M., *„Oko a duch a jiné eseje“*, přel. O. Kuba, *Orientace* 3, 4, 1976, 2.

⁵⁷ Petříček, M., *Myšlení obrazem*, Herrmann a synové, Praha 2009, s. 49.

⁵⁸ Srv. Merleau-Ponty, M., *„Cézannovo pochybování“*, přel. O. Kuba, *Orientace* 5, 1970, 2.

*pohyblivé tělo se nachází mezi věcmi s je jednou z nich jako součást tkaniva světa. Kohezní síly mého těla jsou stejné jako kohezní síly věcí. Poněvadž se však mé tělo pohybuje a vidí, udržuje věci kolem sebe v kruhu, takže věci se jeví jako doplněk nebo prodloužení, prostupují jeho tělesností a tvoří komponentu jeho výměru. Svět je proto utvářen z látky samého těla.*⁵⁹

Zde se ukazuje jako zásadní problém těla, jeho jednoty i způsob jeho prostorové orientace. B. Waldenfels při úvahách o tělesném schématu a tělesném umístění v knize *Das leibliche selbst* navazuje na Merleau-Pontyho jednotnou představu těla. Jde mu o otázku, jak a za jakých podmínek může být naše tělo zakusitelné jako jednotné. Waldenfels mimo jiné rozlišuje mezi situační a poziční prostorovostí, přičemž pro tuto práci je významaná první jmenovaná. Je totiž vždy spojena s nějakým „tělesným zde“, od něhož se odvíjí. Na rozdíl od jiných prostorových bodů toto „tělesné zde“ označuje jako „odtud“, kterým rozumí místo, odkud vychází kromě pohybu, zakoušení, dotýkání apod. i vidění, které nás zajímá především. Opět se zde setkáváme s odlišností klasické představy homogenního prostoru (klasická matematika) a moderním přístupem fyziky, v níž je nejdůležitější pozorovatel. *„Samo Zde se vynořuje ve fyzice (...) objevuje se v podobě pozorovatele, který nemůže být jednoduše vyškrtnut, nýbrž patří k měřicímu systému.*⁶⁰

Podle Waldenfelse je při Merleau-Pontyho popisu tělesnosti ve vztahu k prostorovosti využito také poznatků Gestalt psychologie (či tvarová psychologie). To znamená, že jakýkoli útvar se ukazuje na zdvojeném pozadí, tedy na pozadí vnějšího prostoru, v němž je tento útvar nakreslen a na pozadí tělesného prostoru, který je spolupředpokládán.

Merleau-Ponty ukazuje, že nejen že je tedy naše tělo součástí viditelného světa, ale látka našeho těla a látka věcí ve světě je tatáž. Obdobně Cézanne říká, že „příroda je v nitru“. Ve vztahu člověka a světa platí to samé, co pro organismus a prostředí. Jsou to „korelativní instance“, organismus se vztahuje na určité prostředí a prostředí je vždy prostředím nějakého organismu, bez něhož by prostředím nemohlo být. Tak se i mezi námi a světem něco odehrává, „něco se dává do pohybu“ a svět barev a tónů se sám k sobě „probouzí v živém pohybu“. Problémy malířství se tedy objevují v jakési „soustavě výměň“, která probíhá mezi vidoucím a viděným, mezi jedním a druhým okem, mezi cítícím a pociťovaným a která umožňuje potvrzení existence těla i jeho záhadnost. *„(...) literát jako vy se vyjadřuje abstrakcemi, kdežto malíř konkretizuje prostřednictvím kresby a barvy své smyslové pocity, své vjemy. Pokud nejsou přístupné divákovu oku na plátně, nepřiblíží mu je nic, co se dá*

⁵⁹ Merleau-Ponty. M., „*Oko a duch a jiné eseje*“, přel. O. Kuba, *Orientace* 3, 4, 1976, 2, s. 62.

⁶⁰ „*Das Hier taucht damit selbst in der Physik auf (...) Es taucht auf in Gestalt eines Beobachters, der nicht einfach gestrichen werden kann, sondern der zum Messsystem hinzugehört.*“ Waldenfels, B., *Das leibliche selbst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000, s. 116.

*okolo nich vyprávět.*⁶¹ B. Waldenfels v tomto kontextu zmiňuje pojem Tomáše Akvinského *connaturalitas* (spolupřirozenost), který používá i Merleau-Ponty, když mluví o základní smlouvě (*contract primordial*) mezi přírodou a životem. V souvislosti s touto komunikací s přírodou by bylo rovněž vhodné připomenout i další jeho výraz, a to „zakletí“, které chce vyjádřit, že něco děláme pod vlivem něčeho jiného a zároveň nám od toho chybí odstup.

Viděli jsme, že vzájemný vztah malíře a malovaného spočívá v tom, že malíř je schopen propůjčit viditelnost tomu, co se v něm vidí. Malířství oslavou viditelnosti a malířovým světem je svět viditelný. Merleau-Ponty v eseji *Oko a duch* práci malíře označuje jako „magickou teorii vidění“, kdy věci malířem „procházejí“ nebo jinak vyjádřeno duch „vystupuje z očí“ a díky zaměření své pozornosti (vidění) na věci do nich vstupuje. Pokaždé je důvodem malování to, že malíř vidí (uviděl), a že v něm, v jeho těle, svět zanechal otisk. „*Je to právě sama hora, která se odtamtud nechává vidět malíři, a je to právě ta hora, které se malíř dotazuje svým pohledem. Co na ní malíř vlastně žádá? Aby odhalila alespoň viditelné rysy, jimiž je utvářena v horu před našima očima. Světlo osvětlení, stíny, odlesky a barva jsou vesměs objekty výzkumu, ale nejsou to docela reálná jsoucna: jejich existence – odbodně jako u přeludů – je pouze vizuální. Jsou jen na prahu obvyklého všedního vidění a obecně nejsou viděna. Malířův pohled se jich táže, co podnikají, aby se tu najednou objevilo něco, (...) abychom uzřeli viditelné.*“⁶² Role mezi malířem a viditelnem je tudíž obrácená, malíř dokonce může mít pocit, že je věcmi pozorován, těžko rozlišíme, kdo vidí a kdo je viděn. Pokud vyložíme doslovně pojem inspirace, zjistíme, že se jím rozumí „vdechování a vydechování Bytí“ (z lat. *in-spirare*, vdechnout).

Vraťme se ještě podrobněji ke spřízněnosti malířova těla a světa a k tomu, čím je pro Merleau-Pontyho obraz, tedy „výsledek“ této spřízněnosti. Světlo, barva i hloubka v našem těle zanechávají nějakou stopu, vtiskují se do nás a vyvolávají v těle ozvěnu. Autor odhaluje špatnou povahu slova „obraz“, kdy může být naivně myšlen jako kopie, což se týká také obrazu duševního. Takové pojetí obrazu odmítá, zároveň však obtížně hledá místo, kde takový obraz vlastně je. Nikdo by jistě nepopřel, že na něj nepohlížíme jako na ostatní věci, spíše v něm bloudíme pohledem a vidíme „podle něho a s ním“. Obraz tedy není věcí, ale „nitrem vnějška“ a „vnějškem nitra“, „skoro-přítomností“. Imaginárně, obraz, je podle Merleau-Pontyho obdobou skutečnosti, avšak vždy pouze podle jakéhosi „diagramu“ malířova těla.

⁶¹ Cézanne, P., *Čist přírodu*, Arbor vitae, přel. J. Hamzová, Praha 2000, s. 47.

⁶² Merleau-Ponty, M., *Oko a duch a jiné eseje*, přel. O. Kuba, *Orientace* 3, 4, 1976, 2, s. 65.

5.2 Paradox hloubky

Merleau-Ponty vyzdvihuje u Cézanna jednu základní dimenzi - hloubku, jež je např. u Descarta v úloze pouhého třetího rozměru. Z toho, jak málo místa věnoval Descartes ve svých analýzách malířství v *Dioptrice*, Merleau-Ponty vyvozuje, že ho rozhodně nepovažuje za důležitou operaci, díky níž lépe chápeme náš vztah k bytí. Malířství je pro něj možnost definovaná „rozumovou mohutností“ a „evidencí“. Karteziánský přístup nezajímá tolik světlo, jež vidíme, ale spíše světlo, které „vstupuje do našich očí“ a je vládcem našeho vidění. Modelem vidění je zde hmat, takže světlo je chápané jako dotyková akce. Už v úvahách Conrada Fiedlera jsme viděli, že malířství existuje v každém svém výrazovém prostředku, už v pouhém náčrtu či v kresbě. Descartes však za obraz považuje především kresbu, a to nejen proto, že podle něj zachovává formu předmětu z vnějšího pohledu a řídí se perspektivou, ale také proto, že určuje veškerou působivost celé malby. Při svých krátkých úvahách o malířství vychází z předpokladu, že malíř může malovat jen existující věci, které jsou „rozprostraněným bytím“, a že by dokonce bez kresby malířství snad ani nemohlo být, jedině kresba totiž umí zobrazit „rozlehlost“. Na malířství je tedy zcela vědecky pohlíženo jako na umělý výtvar, který nám „umožňuje (...) vidět opravdový předmět v životě v nepřítomnosti opravdového předmětu a hlavně nám umožňuje vidět prostor i tam, kde není prostoru. Obraz je plošná věc, která nám uměle zprostředkuje to, co bychom viděli v přítomnosti věci rozestavených na různých úrovních, neboť nám podle výšky a šířky dává dostatečná rozeznávací diakritická znamení rozměru, jež mu chybějí. Hloubka je třetím rozměrem odvozeným ze dvou ostatních dimenzí.“⁶³

Merleau-Pontyho paradox hloubky velmi zajímá a pokračuje: „Obraz je jsoucno o dvou rozměrech, které mi nabízí, abych uviděl další rozměr. Je to děravé jsoucno, jak říkali renesanční myslitelé, je to okno (...) Okno se otvírá na absolutní pozitivitu Bytí.“⁶⁴ Hloubka sama o sobě není viditelná, přesto jí však můžeme vidět a také vidíme. Máme, přesněji jsme totiž žitým tělem, od něhož se jako od „nulového východiska“ počítá hloubka k věcem. Autor zároveň upozorňuje na fakt, že vše, co je na věcech „pozitivní“, existuje v našich myšlenkách, ne v „atributech věcí samých“. Už výtvarné techniky renesance experimentovaly s hloubkou, ovšem jejich velký omyl vidí Merleau-Ponty v jejich ambicích, považovat se za konečný stav malířství, zakládající exaktní a neomylné malířství. Merleau-Ponty cituje Giacomettiho, který tvrdí, že Cézanne „hledal hloubku po celý život“, což dosvědčují i malířovy rozhovory

⁶³ Merleau-Ponty, M., „*Oko a duch a jiné eseje*“, přel. O. Kuba, *Orientace* 3, 4, 1976, 2, s. 69.

⁶⁴ Tamt., s. 70.

s Joachimem Gasquetem. Jeho cílem je hledání podstaty (jádra) věcí, přičemž cestou mu může být tvar, jak jsme viděli v předchozí kapitole, nebo všechny „modality prostoru“. Inspiroval tak např. kubismus, a to především proto, že si byl dobře vědom nepodstatnosti vnějšího „obalu“ (formy), který nevytváří tvar. Chtěl ve věcech odhalit stálost, dostat se k jejich jádru, které ve svém středním období viděl v čistých tvarech, tedy v kuželu, kouli, válci apod. Zaměření na prostor ho však dovedlo k barvě. V prostoru totiž věci mění barvu, „modulují v nestálosti“. *„Přírodu je třeba znázorňovat podle válce, koule a kužele, a celek perspektivně, tak aby každá strana předmětu nebo plochy směřovala k jednomu ústřednímu bodu. Linie rovnoběžné s horizontem vyznačují rozlohu, to znamená výsek přírody, nebo (...) té podívané, kterou nám rozprostírá před očima Pater omnipotens aeterne Deus. Linie kolmé k tomuto horizontu vyznačují hloubku. Jenomže příroda je pro nás lidi více v hloubce než v ploše, a proto je třeba vkládat mezi červeně a žlutě, které představují světelné vibrace, dostatečné množství namodralých, abychom vyvolali dojem vzduchu.“*⁶⁵

Příroda podle něj není v ploše, ale v hloubce, a právě barvy tuto hloubku vyjadřují, „vyrůstají z kořenů světa“.

5.3 Živá barva

O důvodech Cézannova nezměrného zájem o barvu se mimo jiné dozvídáme v rozhovorech s Joachimem Gasquetem, kde vyslovuje myšlenku inspirativní pro filosofii, že „barva je místo, kde se setkává náš mozek a vesmírem.“ Podle Miroslava Petříčka⁶⁶ užívá Cézanne slova barva, aby vystihl to, co „promýšlí okem“. Barva v tomto významu tvaruje věci skutečněji, než dovoluje linie či kresba. V jeho obrazech jsou viditelné „modulující barevné přechody“, které vytvářejí tvary. Věci zachovávají svou materialitu, ale současně jsou i „stavem dění“, protože v obraze se stále něco děje, něco, co nikdy nedojde hotovosti. Přesto je obraz harmonický a vše na něm je v rovnováze. Celý tento „pohyb“ obrazu vyjadřuje slovo barva, ale pouze za předpokladu, že „posledním elementem není „atom“, nýbrž změna, přechod jakožto modulovaný rozdíl.“⁶⁷ To vysvětluje, proč Cézanne slova „modulovat“ používal v protikladu slova „modelovat“.⁶⁸

⁶⁵ Cézanne, P., *Čist přírodu*, Arbor vitae, přel. J. Hamzová, Praha 2000, s. 50.

⁶⁶ Srv. Petříček, M., *Myšlení obrazem*, Herrmann a synové, Praha 2009.

⁶⁷ Petříček, M., *Myšlení obrazem*, Herrmann a synové, Praha 2009, s. 64.

⁶⁸ „Modelování je utváření, například figura se modeluje proti pozadí, modelace je „vyformování“, protože je mu vlastní tendence k ohraničení, vyhranění směřuje k linii, ke kresbě k hranici proti okolí, výsledkem

Význam barev zmiňuje i B. Waldenfels⁶⁹, když připomíná Goethovu *Nauku o barvách*, která obnovuje smyslovou zkušenost na nejzákladnějším stupni. Goethe se v ní snaží obhájit existenci barevných kvalit, které u fyziků vůbec nejsou, a barevné aspekty dokonce spojuje s určitými tělesnými počítky. Waldenfels odhaluje samozřejmost, s jakou malíři běžně mluví o barevných hodnotách nebo valencích, přičemž je nikdy nepovažují za pouhý materiál, ale přiřazují jim jisté vyjadřovací kvality. Autor v této souvislosti vysvětluje i pojmy jako barevná symbolika a barevné pragmatika.

Ještě výrazněji ukazuje fenomén barvy Waldenfels na výzkumech souvislosti mezi barevným vnímáním a pohybem Kurta Goldsteina, který ukazuje, jak se vnímání a pohyb neoddělitelně propojují a podmiňují.⁷⁰ Goldstein dokázal, že pociťování a pohyb se spojují již na úrovni vnímání barev. Barvám připisuje jistou „motorickou hodnotu“, což podle něj znamená, že vnímání barev „souzní“ s určitým způsobem pohybu. Tyto druhy pohybu se mění, např. při vnímání teplých barev dochází k protažení, při vnímání studených barev ke stažení. Waldenfels oba tyto druhy pohybu propojuje s dvěma odlišnými postoji ke světu. *„Existuje určité modré chování, tedy nejenom pouhé vidění modré. Modrá není jenom registrována a pak dodatečně asociována s určitými pohyby, nýbrž samotné modré odpovídá určité forma pohybu.“*⁷¹ Protažení podle něj ztělesňuje „otevření se světu“ a stažení „odklonění od světa“ (přivracení se v vlastním tělu). Tyto dva druhy pohybu jsou způsoby chování, jimž Goldstein připisuje víc než pouze fyziologický smysl, jde o jistý způsob existence a ne jen o např. symbolický význam barev.

Cézanne, o jehož přístup v této práci jde, podle Merleau-Pontyho nachází v barvě rozměr, díky němuž se přibližuje k jádru, k identitě věcí. Avšak nedovolí více než přiblížení, protože podstata se skrývá za prostorem i barvou. *„Malířova vize už není pohledem upřeným navenek, jen fyzikálně optickým vztahem ke světu. Svět už není před malířem jako představa, nýbrž spíše malíř sám se rodí ve věcech jako koncentrace viditelná, jež si uvědomilo sebe sama, takže obraz se nakonec nevztahuje k ničemu mezi empirickými věcmi (...) Nezobrazuje*

modelování je socha. Modulace je cosi podobného, ale přece jen odlišného: latinské slovo „modulus“ znamená odměřovat podle taktu, „modulatus“ je rytmický, melodický (modulator je označení pro hudebníka). Model je tvar, dokonce v nějakém smyslu tvar vzorový, zatímco „modul“ je spíše prostor pro variace. Model akcentuje „hranu“ (proto „vyhraňování“), modul hranu „rozmývá“; jestliže totiž hrana označuje kontrast, pak modulace kontrastu od kontrastu černé a bílé jako zřetelné diference přes kontrast barev jakožto variaci až po variaci variací, tj. až po odstínování, tónování atd. označuje diferenci jakožto přechod, jakožto změnu.“ Tamt., s. 63.

⁶⁹ Waldenfels, B., *Das leibliche selbst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000, s. 78 – 81.

⁷⁰ Tamt., s. 81 - 83.

⁷¹ *„Es gibt ein bestimmtes Blau-Verhalten, also nicht bloss ein Blau Sehen. Das Blaue wird nicht bloss registriert und dann nachträglich mit bestimmten Bewegungen assoziiert, sondern dem Blau selber entspricht eine bestimmte Form der Bewegung.“* Tamt., s. 82.

*nějakou věc, ale je zobrazením ničeho, roztrháváje kůži věcí, aby ukázal, jak se věci stávají věcmi a svět světem.*⁷² „Umění je vpravdě neartikulovaným výkřikem.“⁷³

Při hledání hloubky, prostoru a barvy zpřítomňuje malíř podle Merleau-Pontyho jakési „vyzařování“ viditelná. Cézanne říká, že malíři sice nemalují duše, nýbrž těla, ale pokud to činí dobře, duše prosvítá a září z celého obrazu. Barva je pro něj biologická, živá, a tak může znázorňovat věci živě. Malířské oči jsou jediné ty, které vidí předměty pouze a jen v barvě, malíř se musí řídit barevnou logikou a umět „mluvit v barvách“. Pod pojmem barva si představuje „velké noumenální entity“⁷⁴, jakési „živoucí ideje“, s nimiž by mohl být spojený.

5.4 Pohyb v obraze

Jak již bylo řečeno, Cézanne rozbíjí tradiční způsob naznačení obrysu věcí, nenapodobuje je, protože chce zviditelnit to, co není běžně viditelné. Tvar věcí nechává vystupovat z kladení barevných skvrn nebo lépe řečeno tónů, nikoli z linií. Linie obecně je odmítána nejen moderním malířstvím, ale malířstvím vůbec. Někteří autoři místo o linii mluví o jakémsi „individuálním vinutí“, protože viditelné linie neexistují. Tato skutečnost podle Merleau-Pontyho nicméně neznamená, že je třeba linie z malířství naprosto vyloučit, jak se domnívali impresionisté. Linie totiž mají jinou úlohu než obrysovou, a to ukazování pohybu. Hrají úlohu latentní linie věcí a jejich dynamiky. Což znamená, že nenapodobují viditelně, nýbrž umožňují jeho zrod, vynoření věcí. Cézannovy barevné formy se chvějí vibracemi, a to díky vytváření barevných tónů (modulaci) a pouhým náznakům modrých obrysů. Tyto obrysy na plátně odkazují k obrysům nepřítomným, ke skutečnému tvaru věci, jak vzniká při vnímání. Jeho přáním bylo zachytit okamžik vzniku předmětného světa, „vteřinu světa“, která právě míjí, zpřítomnit jakési „chvění trvání“ přírody. „*Linie už není objevení se jsoucna v prázdnotě pozadí, jak tomu bylo v klasické geometrii. Linie je, jako v moderních geometriích, omezením, odloučením a modulací předchozí prostorovosti. Vytvářením latentní linie získalo malířství pohyb vibrací nebo vyzařováním, bez jakéhokoli přemístování. Je to nutné, poněvadž malířství (...) je uměním prostoru (...) nemá prostředků k vytváření hybnosti.*“⁷⁵ Přesto se v Cézannových obrazech neustále něco děje, věci zachovávají svou materialitu a zároveň je zde přítomný pohyb utváření, bez něhož by na obrazech zavládl chaos.

⁷² Merleau-Ponty, *Oko a ducha a jiné eseje*, přel. O. Kuba, *Orientace* 3, 4, 1976, 2, s. 73.

⁷³ Tamt., s. 73.

⁷⁴ Noumenální entity: věci o sobě, rozumem nepoznatelné, skryté příčiny jevů, to, jak vidí svět nekonečná bytost.

⁷⁵ Merleau-Ponty, M., *Oko a duch a jiné eseje*, přel. O. Kuba, *Orientace* 3, 4, 1976, 2, s. 75.

Pohyb, který je umožněn linií, nás vede k další úvaze Merleau-Pontyho, týkající se zobrazení pohybu. Vyzdvihuje obraz před fotografií, protože se nesnaží o zachycení vnějšku pohybu jako fotografie, nýbrž jeho „skrytých šifer“. *„Rodin říká, že představa pohybu vytváří obraz, na němž paže, nohy, trup a hlava jsou zachyceny v různých okamžicích, a který tedy zpodobuje tělo v postoji, jaký v žádném okamžiku nemělo (...) Zdařilé momentky pohybu jsou jediné ty, jež se přibližují takovému paradoxnímu uspořádání, kdy například kráčející člověk byl zachycen právě v okamžiku, když se oběma chodidly dotýkal země: v takovém okamžiku lze skoro mluvit o časové všudypřítomnosti těla, která způsobuje, že člověk kráčí prostorem. Obraz umožňuje vidět pohyb pomocí vnitřního nesouladu.“*⁷⁶ Pohyb samozřejmě vždy souvisí s časem a vzhledem k tomu, co již bylo o malířství řečeno, se dá bez váhání říci, že díky svému sepětí s tělesností, např. s tělem malíře, nemůže být vně času.

5.5 Souhra smyslů neboli synestézie

Jak jsme viděli, díky své tělesnosti vidíme věci z naší z omezené perpektivy. Skutečnost věcí „pro nás“ tedy poznáváme díky jakési „vklíněnosti“ našeho těla mezi věci. Nyní však obrátíme pozornost k samotným věcem – k tomu, jak se ukazují našim smyslům, co k tomu říká psychologie a jak probíhá kontakt malíře s těmito věcmi, respektive se světem, jak se mu jeví.

Definice věci, kterou nabízí psychologie, totiž že „věc je soustava kvalit dávajících se jednotlivým smyslům a sjednocených aktem intelektuální syntézy“⁷⁷, nás vůbec nemůže uspokojit, neboť nevidíme, co spojuje každou z těchto kvalit (či vlastností) s ostatními. Merleau-Ponty upozorňuje, že právě moderní psychologie jednotlivé kvality přísně neizoluje, nýbrž každá podle ní s sebou nese „afektivní význam“, který ji propojuje s vjemy ostatních smyslů. Kvalita je tak zpět navrácena do kontextu lidské zkušenosti a my rozumíme jejímu vztahu k ostatním kvalitám. Věci pak pro nás už nemohou být neutrálními předměty, jež pouze pozorujeme.

V kontextu vidění si Merleau-Ponty všiml toho, že při vidění nevidí obě oči to samé, ale existuje zde určité posunutí. Ve vidění je diference, což vyžaduje jistou koordinaci. Smysly se obecně „překládají“ vzájemně bez jakéhokoli překladaatele. Waldenfels v této souvislosti zkoumá fenomén *synestézie*⁷⁸ a přichází na to, že vzájemnou komunikací se smysly „otevívají

⁷⁶ Tamt., s. 76.

⁷⁷ Merleau-Ponty, M., *Svět vnímání*, přel. K. Gajdošová, Oikoymenh, Praha 2008, s. 25.

⁷⁸ Psychologický děj, kdy jakýkoli vjem nebo představa vyvolávají prožitky i jiných smyslů.

strukturu věci“, čímž myslí to, co otevírá souvislost mezi různými smyslovými sférami. Na příkladech ukazuje, jak se pohybujeme ve smyslové sféře, kde jeden smysl zastupuje druhý, když – vidíme křehkost a rozbitelnost sklenice, měkkost třísky apod. Tímto jevem se zabývá i Renaud Barbaras v knize *Vnímání*⁷⁹, v kapitole o vnímání a pohybu. V jeho pojetí jednota smyslů předchází jejich rozlišování, jsou spolu propojeny jako „modality téhož setkávání se světem“. To, díky čemu můžeme uchopit kyselost a svěžest citronu v jeho barvě, je jakési souznění smyslů („smyslová harmonie“), která spojuje různé vlastnosti jednoho předmětu. „V tom, co nazývám tímto předmětem, se vztahuji ke světu podle určitého stylu, jemuž odpovídá určitý zjev tohoto světa, a tento stejný způsob bytí se vyjadřuje v nitru různých sensorických polí v podobě smyslových kvalit, kvalit zároveň od sebe vzdálených i spolu sladěných.“⁸⁰ Slavný příklad s citronem používá právě Merleau-Ponty a cituje přitom Sartra: „Citron se celý rozprostírá do svých kvalit a každá z jeho kvalit celá prostupuje každou jinou. Kyselost citronu je žlutá a citronová žluť je kyselá.“⁸¹ Jednota věci je tedy dotvrzována každou z kvalit a každá kvalita je tak po svém zastupuje celou věc.

Můžeme říci, že u Cézanna existuje mnoho úvah analogických se *synestézií*. Obraz podle něj „dýchá vzduch krajiny“, člověk musí umět „obraz cítit“, jablko chce namalovat tak, aby bylo hmatatelné, aby jednotlivé „sféry do sebe přecházely“. To jistě není překvapivé, protože jsme již viděli, že jsme téže látky jako svět, jsme viditelní i hmatatelní. A právě toto viditelné a pohyblivé tělo umožňuje kontakt malíře se světem. Cézanne o umění řekl, že je to „harmonie souběžná s přírodou“. Podle Merleau-Pontyho cítil naladěnost na svět, s nímž souzníme, dobře věděl o našem zasvěcení „mase smyslového“. Tělo malíře však musí být citlivější než ostatní, protože se v jeho tvorbě realizuje „harmonická rezonance materiálních věcí“⁸² – rezonuje v něm světlo, barva a stín, kterým propůjčuje viditelnost ve stavu zrodu na obraze. Tato citlivost umělců, jejichž „sensorium“ reaguje obzvlášť citlivě na nuance, je podle Waldenfelse případ extrémní *synestézie*.

Ve *Viditelném a neviditelném*⁸³ Merleau-Ponty v souvislosti s viděním dokonce mluví o „ohmatávání pohledem“, kdy svým pohledem „odíváme“ věci tělesností. To souvisí s nerozlučnou dvojicí vidění a hmatu,⁸⁴ kdy naše tělo patří do řádu věcí, jako objekt je viditelné a hmatatelné (tělo objektivní), ale zároveň je i vidoucí a hmatající (tělo

⁷⁹ Srv. Barbaras, R., *Vnímání*, přel. J. Fulka, Filosofia, Praha 2002.

⁸⁰ Tamt., s. 51.

⁸¹ Merleau-Ponty, M., *Svět vnímání*, přel. K. Gajdošová, Oikoymenh, Praha 2008, s. 28

⁸² V rozhovorech s J. Gasquetem Cézanne recituje X. Magallona: „*Jen hry a tanec vzývej, ve všem jen rytmus hledej.*“

⁸³ Srv. Merleau-Ponty, M., *Viditelné a neviditelné*, přel. M. Petříček, Oikoymenh, Praha, 2004.

⁸⁴ Merleau-Ponty používá termín *chiasmus* - splétání toho, co je viditelné a hmatatelné.

fenomenální). Není ovšem účelné se zde zabývat celým tímto spisem, protože jeho složitost a náročnost by vyžadovala mnohem rozsáhlejší zkoumání a jeho téma navíc v mnohém přesahuje cíl této práce. Není však od věci ukázat, jak Merleau-Ponty ještě výrazněji uvažuje o těle a vidění, které je chiasmaticky spojeno s hmatem. Náš pohled tedy prostupuje „masou“ smyslového a doslova „ohmatává“ věci, jejichž hmotné bytí a hloubku charakterizuje tloušťka, která nás s nimi spojuje, ale i odděluje. *„Neboť tloušťka těla mezi vidoucím a věcí ustavuje viditelnost jednoho a tělesnost druhého; není to překážka mezi vidoucím a věcí, nýbrž je to médium jejich komunikace. Jsem v samém středu viditelného ze stejného důvodu, z něhož jsem mu vzdálen; protože viditelné má tloušťku, a tedy je přirozeně určeno k tomu, aby bylo viděno nějakým tělem.“*⁸⁵ Tloušťka je zde pojímána jako médium komunikace mezi vidoucím a věcí, ve významu tíže, materiality či hmotnosti.

A právě toto hmotné bytí zajímalo Cézanna. Proto se vracel k předmětu samotnému, chtěl ukázat způsob jeho hmotného bytí, přičemž se spoléhal jen na přírodu v jejím bezprostředním dojmu. Avšak viděli jsme, že jinak než impresionisté, kteří ve svém soustředění na zachycení reflexů barevného světla ztrácí hmotnost a trvanlivost objektu. Jejich dematerializující tendence, která celou materii mění v zářivou energii, je mu zcela cizí. Díky popsaným technikám malby Cézanne nedefinoval předmět vztahy ke vzduchu a jiným předmětům, ale jeho předmět září zvnitřku, zdá se materiální a trvanlivý.⁸⁶

*„Intenzivní a dravé vidění proniká za vizuálními danostmi ke tkanivu Bytí, jehož zdrženlivá senzoriální poselství jsou jen interpunkcemi nebo cézurami, a kde bydlí oko tak, jak člověk bydlí ve svém domě.“*⁸⁷ *„Říká se, že člověk se rodí v tom okamžiku, kdy to, co bylo v lůně mateřského těla jen virtuálním viditelnem, se stává najednou viditelnem pro nás i pro sebe samo. Malířovo vidění je nepřetržitým rozením.“*⁸⁸ V Cézannových obrazech dochází ke „zpevnění vjemových dat“, jeho krajiny mají charakter jednotvárnosti a klidu, chtěl zachytit trvalost, která stojí za přírodními fenomény, i síly, které ji způsobily. Zpředmětněné barevné formy vyjadřují vznik světa hmotných předmětů jako událost. V této události se nám předmět jeví skrze čas – tvaruje se před očima, jak je tomu při vidění v přírodě. Cézanne jednoduše nechtěl malovat pouhý odraz skutečnosti, ale zpřítomnit to, co vidí na základě vidění samotného. Malovat svět tak, jak se nás dotýká.

⁸⁵ Merleau-Ponty, M., *Viditelné a neviditelné*, přel. M. Petříček, Oikoymenh, Praha, 2004, s. 132.

⁸⁶ Přítomnost takového trvání je umožněna třeba i díky průběhu vidění, přenesením pohledu mezi předměty na obraze, protože nelze sledovat více předmětů zároveň. Srv. Merleau-Ponty, M., *Svět vnímání*, přel. K.Gajdošová, Oikoymenh, Praha 2008.

⁸⁷ Tamt., s. 64.

⁸⁸ Tamt., s. 66.

ZÁVĚR

V práci jsem se snažila postihnout Merleau-Pontyho interpretaci Cézanna jako umělce, jenž nás navrácí k žitému světu. Viděli jsme, že tento návrat a znovuzrození vnímaného světa je možný díky přechodu od klasické vědy a filosofie k moderní vědě, malířství a filosofii. Prostor se jim otevírá, jakmile jsme schopni se vzepřít „zajetí“ schémat vědy a přiznat platnost lidské zkušenosti se vším, co k tomu patří. Protože dochází k přehodnocení klasických konceptů a rehabilitaci přirozeného způsobu vidění, je moderní myšlení, potažmo i umění značně obtížné. Viděli jsme, co všechno s sebou tento návrat podle Merleau-Pontyho přináší. Takové obrácení, chcete-li navrácení, je umožněno pouze kulturou. Vždyť například právě Cézannovo malířství nás staví *vis-à-vis* žitému světu, přivádí nás zpět k vidění věcí samých.

Abychom mohli pochopit jedinečnost a originalitu vidění Paula Cézanna, představili jsme si základní postupy impresionismu, kterým se umělec nechal inspirovat, avšak zanedlouho ho rázně překročil. Nahlédli jsme také do úvah Conrada Fiedlera, přínosných pro vysvětlení tvůrčího zvratu, jenž se v osmdesátých letech dvacátého století ve Francii udál. Jeho zavedení nového principu umělecké tvůrčí činnosti – principu vytváření skutečnosti, který je zakořeněný v nahlížení přírody, a odmítavý postoj vůči tradičnímu způsobu uchopení skutečnosti si výrazně přitakává s uměleckou cestou Cézanna. Oba chtějí proniknout k přírodě, přičemž výsledkem této snahy je náhled do jejích zákonů a nutností.

Na základě alespoň stručné znalosti života Paula Cézanna snah nebude příliš troufalé říci, že to byl člověk velmi složitý, pro nějž byla oddanost viditelnému světu a přírodě možná únikem před lidmi a společností. Malování mu zřejmě jako jediné, snad kromě syna, dávalo smysl. Sympatická je jeho láska k rodnému kraji, který byl často námětem jeho obrazů. Neustálé podceňování své práce je dokladem preciznosti a snahou vyrovat se při tvorbě Bohu. Před samotným malováním se na celé hodiny pohroužil do meditativního zamyšlení.

Viděli jsme, že se proces malby neodehrává ani v myšlení ani v umělcových pocitech, ale přímo na plátně. Potvrzuje to způsob Cézannovy tvůrčí techniky i jeho prostředky. Jeho malba se vyvíjela takovým směrem, aby plátno mělo požadovanou plnost, předměty svoji tíží, aby se díky barevným modulacím rodily před očima, jak se to děje v přírodě. Věci se nám tvarují před očima stejně jako při vnímání. Pomíjející charakter impresionistů zkroutil k trvalosti.

V souvislosti s vnímáním a viděním nás zajímalo, co podle Merleau-Pontyho pro Cézanna jako malíře znamená vidět a jak se jeho vidění „převtěluje v gesto“, v tah štětce na plátně. Malířství je zde pojímáno jako oslava viditelnosti a svět malíře jako svět viditelného se vším,

co z toho pro něho vyplývá. Cézanne se vrací k přirozenému světu a činí viditelným to, co běžně považujeme za neviditelné, latentní. Souvisí s tím pojetí prostoru a jeho prožívání, naše tělesnost a její vztah ke světu, k věcem, jak se nám jeví, porozumění hloubce, potencím barvy i možnosti pohybu v obraze. Imaginární (obraz) jako výsledek spřízněnosti malířova těla a světa je sice obdobou skutečnosti, avšak důležitou a neopomenutelnou roli hraje právě tělo malíře, kdy se světlo, stíny, hloubka do těla vtiskují a vyvolávají v těle ozvěnu. V kontextu vidění jsme si ukázali i propojenost smyslů, díky níž můžeme věc chápat jako jednotu.

Miroslav Petříček si ve své knize *Myšlení obrazem*⁸⁹ pokládá otázky, jaká je Cézannova filosofická myšlenka, jak Cézanne myslí a jak se vyjadřuje. Na první z nich odpovídá, že jeho myšlenku, jež prostupuje jeho dílem, by filosofie označila za *ontologickou* a v zápětí dodává vysvětlení, že taková myšlenka se týká „všeho, co jest“, tedy způsobu, „jak všechno to, co jest, jest co do svého bytí“. Ač se to Cézannovi samotnému nedaří úplně přesně vyjádřit slovy, což nepovažuje za příliš důležité, myslí podle Petříčka tím, jak maluje. M. Petříček experimentuje a předpokládá, že „obrazy myslí“. Říká, že vznikají za účelem toho, aby vyjařovaly, představovaly nějakou myšlenku, aby tedy myslely, ale také aby „byly touto myšlenkou samou“. Je víc než jasné, že tato myšlenka by bez nich neexistovala. Dokonce podle něj naše myšlení nějakým způsobem vedou, „jakoby myslí za nás, a přesto pro nás“. Za model skutečnosti pak můžeme kromě vědecké teorie pokládat i umělecké dílo!

Vzhledem k tomu, co všechno zde bylo řečeno o Cézannovi, jeho pohledu na způsob malby a o důvodech, které ho vedly k tomu, že maloval, jak maloval, jistě nebude příliš zpupné tvrdit, že jeho obrazy jsou takovým uměleckým dílem, které nás i přes prvotní nesrozumitelnost vracejí ke světu takovému, jaký se ukazuje našim smyslům. Stejně jako díky modernímu myšlení, můžeme i díky umění (v tomto případě umění Cézanna), znovuobjevit svět, v němž žijeme, a přesto na něj často zapomínáme.

⁸⁹ Srv. Petříček, M., *Myšlení obrazem*, Hermann a synové, Praha 2009.

POUŽITÁ LITERATURA

Barbaras, R., *Vnímání : esej o smyslově vnímatelném*, přel. J. Fulka, Filosofia, Praha 2002. ISBN: 80-7007-153-2

Cézanne, P., *Číst přírodu*, Arbor vitae, uspořádal S. Kolíbal, přel. J. Hamzová, Praha 2000.

Cézanne, P., *Paul Cézanne: dopisy, svědectví přátel*, uspořádal a přel. Z. Hlaváček, Odeon, Praha 1967.

Descartes, R., *Meditace o první filosofii*, přel. P. Glombíček, T. Marvan a P. Zavadil, Oikoymenh, Praha, 2003 ISBN: 80-7298-084-X

Descartes, R., *Rozprava o metodě*, přel. V. Szathmáryová-Vlčková, Svoboda, Praha 1992. ISBN 80-205-0216-5

Hofmann, W., *Die Grundlage der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Alfred Kröner, Stuttgart 1987. ISBN-10: 3520355043 ISBN-13: 9783520355041

Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1969.

Merleau-Ponty, M., „*Cézannovo pochybování*“, přel. O. Kuba, *Orientace* 5, 1970, 2.

Merleau-Ponty, M., „*Oko a duch a jiné eseje*“, přel. O. Kuba, *Orientace* 3, 4, 1976, 2.

Merleau-Ponty, M., *Svět vnímání*, přel. K. Gajdošová, Oikoymenh, Praha 2008 ISBN: 978-80-7298-287-5

Merleau-Ponty, M., *Viditelné a neviditelné*, přel. M. Petříček, Oikoymenh, Praha, 2004 ISBN: 80-7298-098-X

Míčko, M., *Paul Cézanne*, Odeon, Praha 1970.

Petříček, M., *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Hermann a synové, Praha 2009. ISBN: 978-80-87054-18-5

Waldenfels, B., *Das leibliche selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000. ISBN-10: 351829072X ISBN-13: 978-3518290729

Zdroj obrazové přílohy: ARTMUZEUM. CZ, dostupné z:
<http://www.artmuseum.cu/umelec.php?art_id=218>.

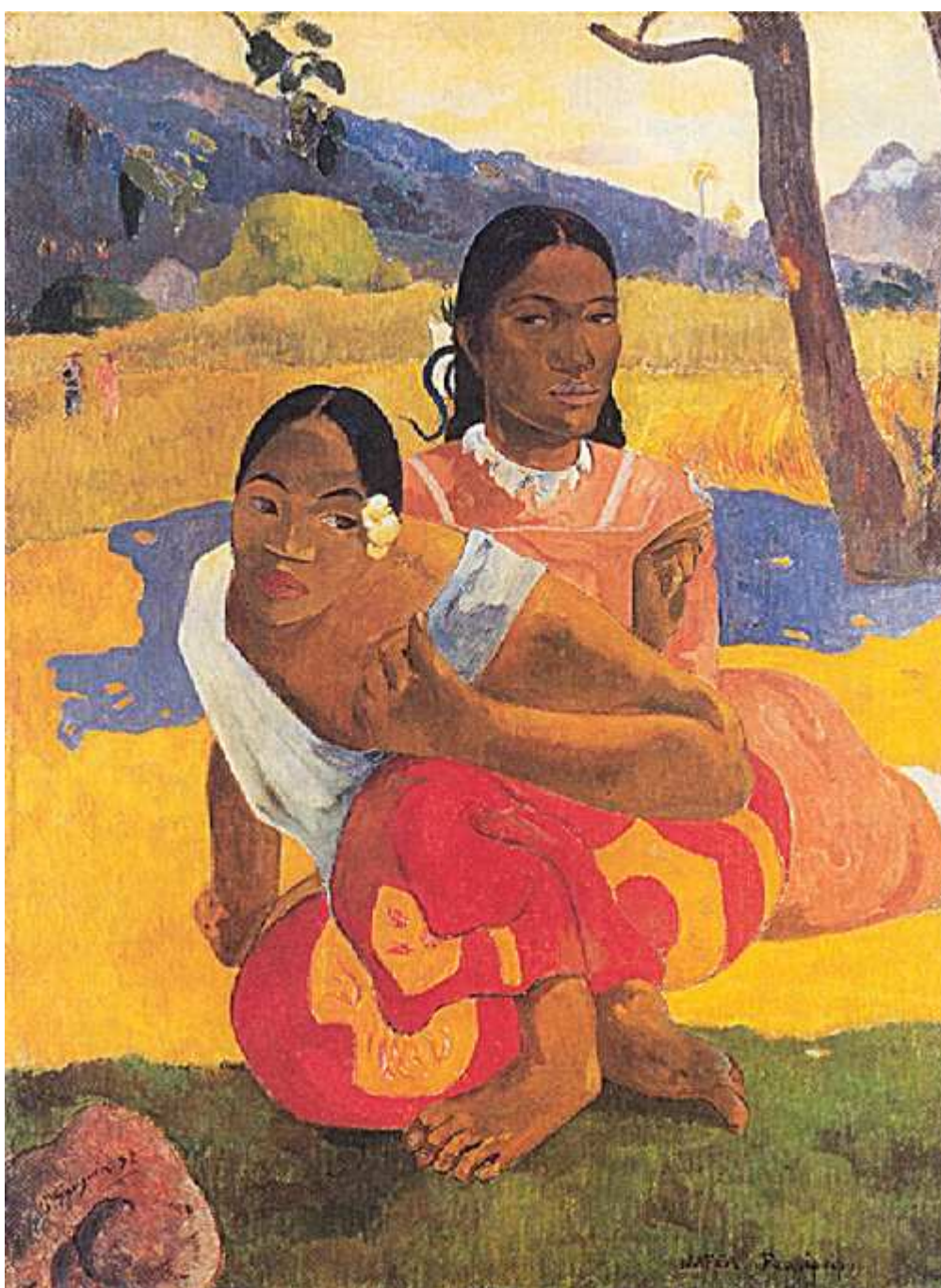
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Georges Seurat
Nedělní odpoledne na ostrově Grande Jatte
1884 – 1886
olej na plátně
202 – 300 cm
Art Institute of Chicago, Chicago, IL



Paysage au piquet
1881 – 1882
38 x 46 cm
Kunstmuseum Basel, Basel, Švýcarsko



Paul Gauguin
Nafea faa ipoipo (Kdy se vdáš?)
1892
102 x 78 cm
sbírka Rudolfa Staechelina, Basel



Vincent van Gogh
Hvězdná noc
1889
olej na plátně
29 x 36 1/4 in.
Museum of Modern Art, New York



Ulice na vsi a schody s postavami
1890
Olej na plátně
49.8 x 70.1 cm
The Saint Louis Art Museum, St. Louis, USA



Paul Cézanne
Zátiší se zelenou sklenicí a cínovým džbánem
1867 - 1869
olej na plátně
63 x 80 cm
Musée d'Orsay, Paříž



Vražda
kolem r. 1870
olej na plátně
65 x 80 cm
Walker Art Gallery, Liverpool



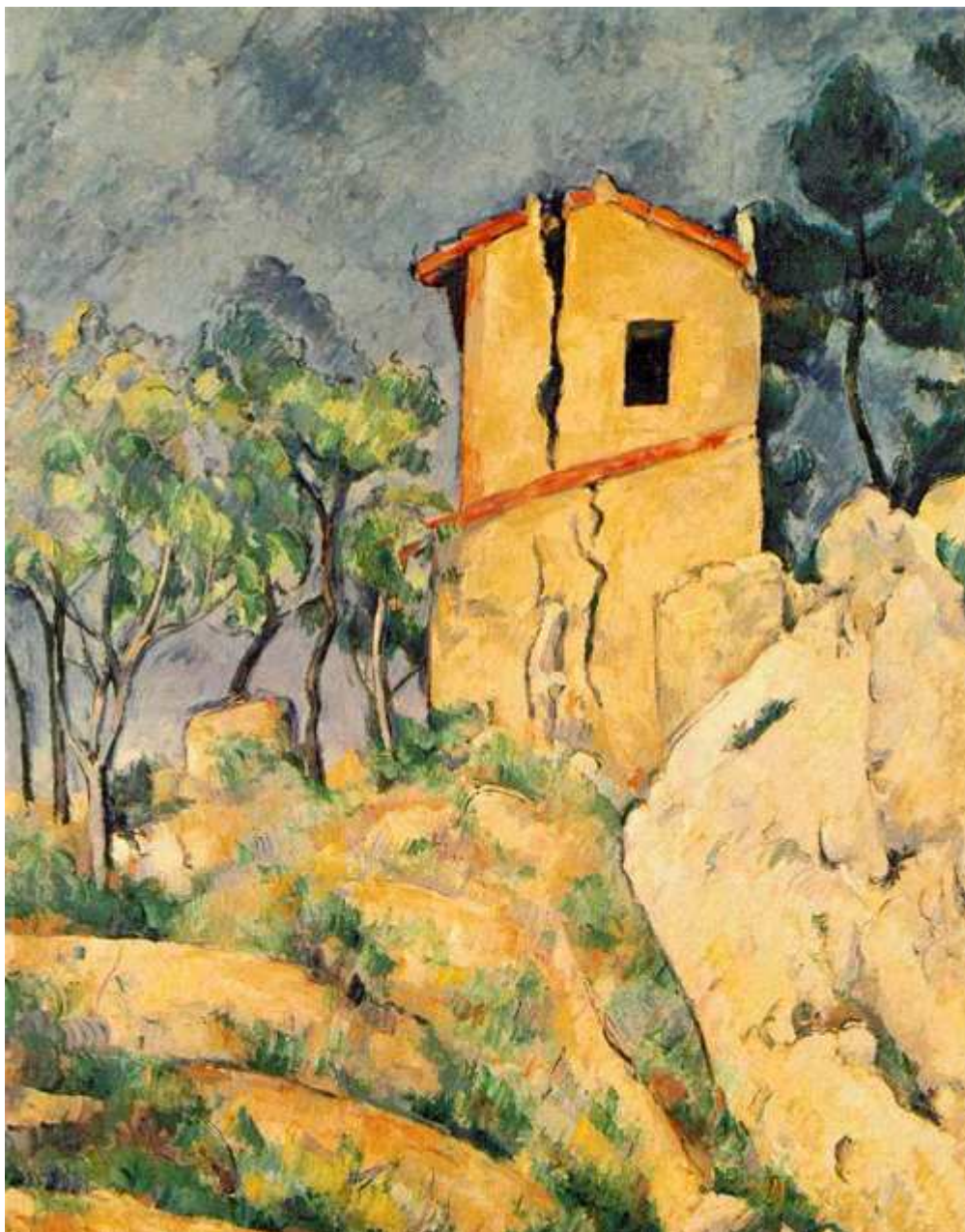
Autoportrét s růžovým pozadím
kolem r. 1875
olej na plátně
66 x 55 cm
soukromá sbírka



Hora Sainte-Victoire
1885 - 1895
olej na plátně
73 x 92 cm
The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania



Madame Cézanne v červených šatech
1890
The Metropolitan Museum of Art, New York



Dům s prasklými zdmi
1892 - 1894
olej na plátně
The Annenberg Collection



Jablka a pomeranče
kolem r. 1899
olej na plátně
74 X 93 cm
Musée d'Orsay, Paříž



Chateau Noir
1900 - 1904
olej na plátně
74 X 96.5 cm
National Gallery of Art, Washington



Koupající se ženy
1900 – 1905
olej na plátně
130 x 195 cm
National Gallery, Londýn



Zátuší s jablky a broskvemi
1905
National Gallery of Art, Washington DC



Paul Cézanne
Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves (Le Mont Sainte-Victoire vu des Lauves)
1904-06
Oil on canvas
23 5/8 x 28 3/8 in (60 X 72 cm)
Kunstmuseum, Basel

