

1. Úvod

Georges Seurat patří mezi přední představitele neoimpresionismu - hnutí, které se začalo formovat v osmdesátých letech devatenáctého století. Malířům této nové školy přestala stačit impresionistická spontánnost, chtěli umění dát pevnější základy. Pozitivismus, nová víra v prvenství vědy, se tak odrazila i v umění. Požadavek na vytvoření soustavy přísných zásad, které by dovolovaly fixovat prchavý okamžik jako věčnost, pomáhají naplňovat soudobá vědecká pojednání. „*Věda zbavuje všech nejistot, dovoluje pohybovat se zcela volně a ve velice rozlehlém okruhu, a tak když se domníváme, že se věda a umění vylučují, je to dvojnásobná urážka, urážka umění i urážka vědy. V umění musí být všechno záměrné.*“¹ Rodí se tu vědecké umění. Seuratovi šlo o to, dát tradičnímu kompozičnímu umění nové základy, jež zahrnovalo hledání přesného „poetického principu“ pro malířství.

Se jménem tohoto francouzského neoimpresionisty si většina lidí spojí pojem pointilismus. Metodu malby nanášení čistých barev popřípadě jejich komplementárních protějšků na malířskou podložku v ploškách, jejichž velikost určuje předpokládaná vzdálenost vnímatele od obrazu. Ale pointilismus zdaleka nestačí k popsání Seuratova díla. Kromě barvy hraje v Seuratově díle velkou roli linie. Linie určuje kompozici obrazu. Seurat je jako architekt, který pro každý obraz použije pečlivě připravené a promyšlené kompoziční schéma, jakousi kompozici před kompozicí. Přísné uspořádání obrazu odráží koncepci univerzální struktury, již podléhá každý prvek. Komplexní systém dovoluje Seuratovi převádět svět z roviny skutečnosti do roviny umění, z roviny časovosti do roviny, kde vládne bezčasí, z roviny každodenních proměn do roviny trvalosti a věčnosti.

V mé práci se pokusím doložit a praktickým rozbořem jednotlivých děl ověřit obecně přijímanou tezi, že se Seurat snažil na přirozených, každodenně přístupných námětech uplatňovat směřování k umění, které by bylo „trvale platné“, překonávající módnost zájmu, a to použitím empirického přístupu k barvě, které se blížilo racionální vědecké metodě a pečlivým promyšlením kompozičního uspořádání. Bude mě zajímat, co to vlastně je „vědecké umění“, a jakým způsobem tvoří malíř své dílo. Chci se zaměřit na fakt, zda, když malíř používá při své tvorbě ucelený systém, je pouze chladným metodikem a umění by tak vlastně mělo ztrácet ze své lyrčnosti. Všechny tyto otázky si budu klást na základě souvislostí námětových a kompozičních.

¹ Poznámka G.Seurata při četbě D.Suttera

Práci jsme rozdělila do pěti kapitol a šesté příkladové části. V kapitole následující po úvodu přiblížím na dobovém kontextu souvislosti, které vedly vůbec ke vzniku neoimpresionismu ve Francii. Umění devatenáctého století prodělává jednu změnu za druhou, mění se náměty, které umělce oslovují, dochází ke změně role umění i umělců. Svou roli zde sehrává samozřejmě i měnící se společnost.

Barva, světlo a kompozice jsou tři nerozdělitelné součásti Seuratovy tvorby, jim je v mé teoretické části práce věnována kapitola tři.

V další kapitole se věnuji procesu vzniku Seuratova systému. Přiblížím vědecké teorie a úvahy, které ho ovlivnily a napomohly mu formulovat jeho vlastní metodu a teorii.

Pátá kapitola je již konkrétněji věnována Seuratovu systému.

Další část práce je zaměřena na malířovo konkrétní dílo. Jeho dílo lze rozvrhnout do dvou komplementárních celků: jeden tvoří krajinné studie, které sice vznikají na základě plenérové práce, jejich kompoziční, geometrické rozvržení je však racionálně upravováno a podřízeno plošné skladbě obrazu. Druhý celek představují složitější figurální kompozice, které, ač se obracejí ke všedním, civilním okamžikům, vznikají zcela uměle a konstruují dosud nepraktikované sklony pohledů. Postupně rozeberu Seuratovy významné kompozice, provedu jejich geometrický rozbor. Sleduji také umělcův vývoj, zda uplatňuje vědecké poznatky a dodržuje systém. Tam, kde je to vhodné, porovnávám dílo s obrazy jiných autorů, někde doplňuji svá stanoviska citacemi dobových kritik.

2. Umění ve Francii v devatenáctém století (přední umělecké směry)

Na konci osmnáctého století se z politických bouří rodí nový člověk, který chce překonat dědictví renesance a klasicismu. Francouzská revoluce roku 1789 rozbila názory považované staletí za samozřejmé. Revoluce myšlení měla kořeny v době rozumu, stejně tak v ní tkvěly důvody pro změny v názorech na umění. Hlavní změnou bylo chápání slova „styl“. Do sedmnáctého století to vlastně znamenal způsob, jak pracovat vůbec, jak věci dělat, protože to bylo pokládáno za nejlepší způsob, jak dosáhnout kýženého výsledku. Od osmnáctého století získává termín hodnotící povahu, stává se součástí dějepisu umění, kde slouží k periodizaci, a znamená také celkový způsob výtvarného vyjádření. Posléze je styl vystaven umělecké kritice. Lidé si začínají uvědomovat slohy.²

Další novinkou, kterou přineslo osmnácté století, byly Salony, výroční výstavy, které začaly pořádat Akademie - zprvu v Paříži a poté i v Londýně, a které reprezentovaly práce svých členů. Podle E.H.Gombricha³ to mělo napomoci prodeji děl žijících umělců, proti dosavadnímu preferování starých mistrů. Svůj díl odpovědnosti na tom měly i samotné Akademie – školy umění, které ve Francii fungovaly již od roku 1635 (tehdy byla založena *Académie Française*), které neustále zdůrazňovaly význam mistrů minulosti. Umělci nyní pracovali, aby dosáhli úspěchu na výstavě. Dříve pracovali pro konkrétního příjemce, jehož vkus znali, nyní museli zaujmout veřejnost. Výsledkem byla honba za novými zajímavými náměty. Ty byly v minulosti něčím zcela samozřejmým. Největší část tvořily biblické výjevy, řecké mýty, reprezentativní portréty či historické scény. Všechny tyto práce mohl umělec odevzdat víceméně podle předem stanovených zásad. Pravidla a konvence jeho slohu byly tak přísné, že měl pramalou možnost volby. Absolventi Akademie dokonce odcházeli s určeným úsekem působení, škola jim určila oblast, které se mohli věnovat. Náзор, že umění má vyjadřovat osobnost, se mohl prosadit až poté, co umění nabylo poněkud jiného významu. Teprve dějiny umění devatenáctého století se staly dějinami jedinců, kteří měli odvahu a vytrvalost zkoumat konvence a hledat pro své umění nová východiska a vytvářet vlastní styl. Na druhé straně potřeba prosazovat svou vlastní osobnost přetváří postavení umělce ve společnosti, ztěžuje jeho pochopení a uvrhává ho do materiální nejistoty.

² Gombrich, E.H.: Příběh umění, Zlom v tradici

³ Gombrich, E.H.: Příběh umění, Zlom v tradici

2.1 Klasicismus a romantismus

V druhé polovině osmnáctého století se rozvíjí klasicismus. Sloh, který se po baroku a rokoku vrací k jednoduchosti a čistotě tvarů, jež vyvolalo znovuobjevení řecko-římské civilizace. Klasicismus je založen na teorii absolutní krásy, která je založena na správných proporcích, symetrii, jednoduchosti a jednotě. Za vůdčí složku tvorby byl považován rozum, který je jediný schopný odkrýt podstatu přírody a umělecky ji napodobit. Nová společenská třída – buržoazie - volá po přísnější morálce. Buržoazie se upíná ke konkrétnu, k hmatatelné podstatě reality, kterou může přesně vystihnout jedině kresba. Ideálu je třeba dosáhnout bez zbytečného přikrášlování. V zájmu potlačení nevhodné expresivnosti je redukována barva, jednoduché tóny omezené škály barev vystupují na celkově tmavém pozadí. Klasicistní umění si udrželo svou nadvládu dostatečně dlouho díky Akademiím.

Slohem, který koncem osmnáctého století a začátkem devatenáctého století také významně ovlivnil následující umělecký vývoj, byl romantismus. Dobově byl romantismus souběžný klasicismu a pronikal obsahově do jeho tvarosloví, nakonec zahladil poslední stopy klasicismu a upevnil myšlenku individualismu. Díky němu přestala existovat „ideální krása“, zavládla realita stylů a každý umělec mohl vytvořit svůj vlastní nový styl. Ve Francii se jeden proud romantismu vyhraňuje jako protiklad klasicismu, proti J.L. Davidovi, ale užívá klasicistního tvarosloví, jako např. F. Gérard, P.N.Guerin a J.Gros. Vedle něj existuje i jiný proud, který dospívá k romantickému tvarosloví - hlavními představiteli jsou malíři T.Géricault, H.Daumier a zejména E.Delacroix.

Vůdčím druhem v malířství se stává krajinářství, které bylo doposud chápáno jako méně významné odvětví umění. Vztah mezi přírodou a člověkem doznává změn, příroda je chápána jako protiklad civilizace a industrializace. Krajiny již neslouží jako pouhé kulisy pro výjev příběhů, lidská přítomnost v nich se stává zbytečnou. Divoká a nedotčená krajina sama vypravuje. Romantismus spojuje s přírodou svobodu, jejíž nedostatek si jedinec průmyslové společnosti stále více uvědomuje. Barva (olejomalba a akvarel) a rukopis lépe vyjadřují smyslovou zkušenost. Cílem romantického malířství je také podat skutečnost v její empirické správnosti a celistvosti. Tento záměr odvrací malířství od idealizace, od konstrukce prostoru podle tradic a klasických norem.

Francouzská revoluce dala také podnět k zájmu o dějiny a historické náměty. Malíři těží ze symboliky, metafory, alegorie, personifikace. Přinášejí nová témata. Zobrazují motivy pro klasicistní malířství nepřijatelná, například sociální náměty. Zobrazují torza a zříceniny, aby připomněli působení všemocného přírodního času, jehož síle je svět a s ním člověk

podroben. „*Nekonečnost přírodního bytí přesahuje vymezenost času daného lidskému jedinci, který proto v romantismu chápe čas především filozoficky a své vlastní bytí jako součást věčných přírodních proměn.*“⁴ Proto se objevují motivy s tématy minulosti, náměty hrobů, vzpomínek, legend, pověstí a dějin všeobecně. Významné historické scény, které se malovaly již od dob renesance na objednávku reprezentace, nahradili romantici jiným typem scény. Nyní stačí vágní motiv, který odkazuje k minulosti, viz. polorozpadlý hrad.

Romantismus hlásá tvořivost, jež vede k původnosti a jedinečnosti. Umělec je rozervaný, nezávislý, výjimečný génius, kterého inspiruje konflikt mezi jedincem a společností, střetávání snu a reality všedního dne. Inspiruje ho nenaplnitelnost touhy, bouří se proti společnosti. Romantismus představuje úplný rozchod s myšlenkami minulosti. Malba již nemá být rozumovým výkladem, ale má se stát výrazem osobních citů a vášní, romantický umělec objevuje svou duši. Hlásá převahu individua a osobnosti, myšlenky svobody jedince, jak je vyhlásila Velká francouzská revoluce. Mezi malířstvím, hudbou, poezií a filozofií dochází k duchovní spřízněnosti. V oblasti umění dochází ke všeobecné změně vkusu. Osmnácté století tak připravilo půdu pro století následující, které probíhalo ve znamení „*permanentní revoluce*“⁵.

V celé Evropě dochází k nástupu a probuzení nacionalismu. Nastává doba nepřetržitého pokroku, neustálých vědeckých objevů a vynálezů, které mění životní podmínky. Průmyslová revoluce mění podmínky práce. Objevují se nové dopravní a komunikační cesty. Spojení mezi jednotlivými zeměmi postupně zajišťuje železnice, telegraf. Průmyslová éra mění myšlení lidí. Některým jsou změny cizí a proto hlásají návrat ke starým hodnotám, jiní naopak změny nadšeně vítají. Všechny tyto myšlenkové pochody můžeme vyčíst i z uměleckých děl, které odrážejí všeobecnou nestálost epochy. Každý umělec si vytváří vlastní rukopis. A právě tato nejednotnost je pro devatenácté století typická a odlišuje jej od století předcházejících.

Hlavním městem evropského umění se stává francouzská metropole Paříž. Do města přicházejí umělci z celého světa, aby mohli studovat u předních mistrů. V devatenáctém století se poprvé výrazně otevřela propast mezi umělci, kteří přispívali k oficiálnímu umění a byli úspěšní a umělci nekonformními, kteří došli uznání většinou až po smrti. Předním relativně konzervativním malířem byl Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), žák J.L.Davida, který trval na absolutní přesnosti v kreslení podle modelu a opovrhoval improvizací. Ingres „*dospěl k syntéze, která rovněž již obsahovala problematiku řešenou*

⁴ Baleka, Jan: Výtvarné umění, výkladový slovník, viz. romantismus

⁵ Gombrich, E.H.: Příběh umění, Zlom v tradici

výtvarnými směry následujících desetiletí. “⁶ Ingres a jeho škola kladli důraz na vznešený způsob, obdivovali Poussina, Lorraina, příkladem byli i Raffael, Correggio, Tizian a jednotlivá antická díla jako Laokoon či Venuše Medicejská. Na opačné straně uměleckého výrazu stojí Eugène Delacroix (1798-1863), vůdčí osobnost romantismu, který byl naopak přesvědčen, že barva je nejdůležitější součástí obrazu a fantazie má větší význam než vědomosti. Ve svých obrazech rozvíjel improvizaci, dramatičnost, exotické náměty. Odmítal zákony a pravidla Akademie, celkový dojem pokládá za důležitější než precizní kompozice jednotlivých částí obrazu. Delacroix nachází inspiraci u Rubense a Benátčanů, všechno na obraze popírá učení Davidovo a Ingresovo. *„Není tu žádný jasný obrys, žádné modelování aktu, v pečlivě stupňovaných tónech světla a stínu, žádná póza a zdrženlivost v kompozici...Malíř si jen přeje, abychom se zúčastnili nesmírně vzrušujícího okamžiku a podíleli se s ním na radosti z pohybu.“*⁷

2.2 Realismus a impresionismus

Sloh, který následuje, odmítl idealizaci klasicismu a únik romantismu do minulosti. Chtěl se zaměřit na skutečný život ve městě a na venkově. V umění proběhla vlastně další revoluce, která se zabývala konvencemi ohledně námětu. Dopusud převládal v umění názor, že se nehodí zobrazovat věci „nedůstojné“ - pracující dělníky či vesničany - důstojným způsobem. Nyní se umělci snaží přiblížit umění každodennímu životu. Hlavní zdroj inspirace nacházejí v realitě, definují se proto jako realisté. Realismus se zaměřil na skutečnost tak, jak k ní poukazuje bezprostřední vidění. Objevuje se nové téma města, jsou zobrazovány jeho ulice, kavárny, můžeme nahlédnout do prostředí měšťáků ale i spodiny, do společnosti prostitutek, žebráků. Další obrazy podávají svědectví, jak lidé trávili svůj volný čas. Další téma, které malíře fascinuje, je i práce. Náměty z venkova jsou těm městským rovnocenné. Rozvíjel je okruh Barbizonské školy v čele s Theodorem Rousseauem a Camillem Corotem. Stejně náměty znázorňuje i Gustave Courbet a Jean-François Millet. S nimi je spojen počátek programového realismu. Gustave Courbet napsal do předmluvy katalogu k samostatné výstavě roku 1855: *„...ukázat lidu pravé dějiny prostřednictvím pravého malířství...Pravými dějinami mám na mysli historii oproštěnou od nadlidských zásahů, které vždy převracely mravní smysl a pošlapávaly individuum. Pravými dějinami mám na mysli ty, které unikají jhu jakékoli smyšlenky. Aby mohl malíř tvořit pravdivě, musí mít oči otevřené do přítomnosti,*

⁶ Jan Baleka: Výtvarné umění, Výkladový slovník, viz. klasicismus

⁷ E.H.Gombrich: Příběh umění, Permanentní revoluce, str. 413

musí k vidění používat zraku a ne šíje.“ „...být schopen převést mravy, myšlenky, charakter mé doby podle mého úsudku, nebýt pouze malířem, ale navíc člověkem; řečeno jedním slovem – mým cílem je provozovat živé umění.“⁸ Zásadou romantiků umožňuje krajina vyjádřit stav duše, realisté se pak věnují představě jejího objektivního zobrazování. Někteří zachovávají věrnost malbě v ateliéru, jiní se věnují přímému pozorování přírody jako Barbizonská škola a malují v plenéru. Tato technika již předznamenává impresionismus.

Malíři jsou fascinováni fotografií, která nabízí možnost okamžitého uchopení reality. Zprvu se fotografie používalo jen na portrétování osob, vývoj přenosných aparátů umožnil fotit i venku. Současné motivy právě probíhajících událostí mění i pojetí času. „*Soustředění k časovosti vedlo ve svých důsledcích ještě dál, k pojetí času v jeho okamžikovitosti, tj. k soustředění časového průběhu do jednoho okamžiku, v němž začátek a konec téměř splývají; takovým okamžikem je např. výstřel...nebo pohyb, který proběhne v časovém zlomku...či podoba motiv v určitou roční a denní dobu.*“⁹ Díky fotografii je možné detailně studovat pohyb. Fotografie je zároveň schopna zachytit proměnlivost vnější podoby téhož výjevu za různých světelných či atmosférických podmínek. Tato možnost - zastavit pohyb, zachytit okamžik - vyvolá diskusi ohledně vnímání vizuálních jevů. Vliv vědy a pozitivismu silně ovlivnil umění realismu a impresionismu.

Nejprve roku 1855 odmítá Salon Courbetovy obrazy *Ateliér* a *Pohřeb v Ornans*. O osm let později se vedle oficiální přehlídky koná i Salon odmítnutých. Protože porota tehdy odmítla přes čtyři tisíce děl, Napoleon III. rozhodl o jejich vystavení na zvláštním salonu. Toto neoficiální umění vzbudí na veřejnosti velkou pozornost, některá díla budí pohoršení. Každopádně díky této události se v budoucnu začnou konat další salony, odlišné od oficiálního Salonu, a tento typ výstav se brzy rozšíří po Evropě. Salon odmítnutých stojí mimo jiné i u zrodu impresionismu.

Impresionisté jsou mistry v zachycení nálady a okamžiku. Pomocí barvy a světla zachycují na obraze náladu, dojem krátkého okamžiku. Pro malířskou techniku je charakteristické nanášení barev v drobných dělených skvrnách na plochu obrazu. Výrazně se zjasnila paleta, vyloučila se čern. Tím, že Delacroix své barvy míchal s bílou na své paletě, zvyšoval celkovou zářivost svých obrazů. Jeho revoluční používání barev inspirovalo impresionistické malíře. Vyznačoval stíny barvou, místo aby přidával černou a i v tom jej impresionisté následovali. Používají jemné barvy. Lpějí na malování podle přírody v plenéru, což přejali od Barbizonské školy a usnadňuje jim to i poměrně nový vynález –olejové barvy v

⁸ Dějiny umění, Malířství-sochařství-architektura, Argo 1998, str. 214

⁹ Jan Baleka: Výtvarné umění, Výkladový slovník, viz. realismus

tubě. To, že impresionisté mohli používat jasné barvy, bylo z části zásluhou rychlého rozvoje technologie výroby barev v 19. století. V jejich době byla již k dispozici širší škála pigmentů, rozemletých a uložených ve snadno přenosných tubách. Vynález kovových tub ve 40. letech 19. století umožnil dlouhodobé skladování olejových barev a velice usnadnil malířské výpravy do plenéru. Do té doby se olejové barvy ukládaly do malých váčků vyrobených z prasečích měchýřů. Malíř propíchl kůži připínáčkem, vymáčkl barvu a připínáček použil jako zátku. Barva vystavena vzduchu však rychle tvrdla.

Impresionismus se nedá snadno definovat, výtvarně v sobě spojil předchozí malířství. Stoupenci směru jsou spojeni obdobným vztahem ke skutečnosti. Vnímají skutečnost jako proměnlivou v závislosti na denní a roční době, či atmosférických podmínkách. Vůdčí složkou se stává světlo, které prostupuje barvu, prostor, ulpívá na předmětech a svým chvěním vyvolává dojem neustálého dění. Soustředění na rozptýlené světlo „vedlo k nové technice vzdávající se lokální barevnosti a budující na reflektované, odrážené barevnosti, kterou na plátně prostředkuje rozloženými barvami impresionistický dělený rukopis z čárek a obloučků...“¹⁰ Impresionisté ve své tvorbě využívají zákony o světle, barvách a jejich vnímání. Využívají techniky kontrastu ke zvýraznění barev. Objevuje se volný rukopis. Typické impresionistické obrazy se poznají podle toho, že jsou tvořeny krátkými tahy štětcem, s nemíchanou barvou, čímž vzniká strukturní povrch, který je odlišuje od děl jejich předchůdců. Kompozice díla bývá zjednodušená a inovační, důraz je kladen spíše na celkový efekt než na detaily. Celek díla je možno vnímat až s určitým odstupem. „*Pro impresionisty byla příznačná dynamizace obrazového děje uvolněným malířským podáním, vyvolávajícím dojem chvění povrchu, dále zdánlivě pasivní zachycování okamžiku, momentnost soustředěná na jevovost skutečnosti a jakoby náhodnost motivu, chromometrická objektivita malby. Barva je prostoupena světlem a spájí obrazový děj v celek světelnou náladou, atmosférickým dojmem; barevná atmosféra je obrazovým médiem impresionistického malířství.*“¹¹ Impresionisté se od akademické tradice nejvýrazněji odklonili v používání barev. Malování v plenéru způsobilo, že se zaměřili na prchavé světelné efekty a barvy v přírodě, které bylo možné zachytit pouze technikou rychlejší, než pracovním procesem akademického umění. Impresionisté používali omezenou škálu barev, aby znovu vytvořili svět takový, jaký jej viděli. Jejich postřeh, že barvy předmětů nejsou pevně dané, ale jsou modifikovány svým okolím, potvrdila vědecká zjištění. Jak se ještě později zmíníme, v polovině devatenáctého

¹⁰ Jan Baleka: Výtvarné umění, Výkladový slovník, viz. impresionismus

¹¹ Jan Baleka: Výtvarné umění, Výkladový slovník, viz. impresionismus

století Chevreul ukázal, že umístěním barev vedle sebe je možné dosáhnout působivých optických efektů.

Nové teorie se netýkaly jen barev, ale také pohybu. Skica se stala důležitou součástí i pro diváka. Vedle dokončených obrazů visí na výstavách právě i předběžné studie, návštěvník tak může nahlédnout do procesu tvorby. Skicovitost se zároveň dostává i na dokončená plátna. Motiv se mění každým momentem, proto je důležitá rychlost, se kterou jej malíř zachytí. Od chvíle, kdy Louis Daguerre v roce 1838 zveřejnil podrobnosti o objevu fotografie, měla velký vliv na všechna vizuální umění. Její schopnost vytvořit podobu ihned zapůsobila na portrétisty a krajináře. V době impresionistů již technický pokrok dospěl ke kameře umožňující pořizovat momentky, a právě s touto okamžitou fotografií, na níž nikdo nepózuje, je impresionismus spjat nejužší vazbou. Rozmazaná místa, náhodné seříznutí postav na momentkách vytvářelo dojem pohybu a spontánnosti, jehož impresionističtí malíři chtěli dosáhnout.

Impresionisté přenášejí na plátno život pařížských bulvárů a předměstí, dokumentují, jak se lidé baví na závodističích, při veslařských závodech, tráví volnou neděli v parku, večery v kavárnách či barech. Zobrazují výdobytky technické civilizace, které se staly součástí běžného života, nádraží, komíny továren. Moderní Paříž byla místem zrodu a námětem mnoha impresionistických uměleckých děl. V 50. letech 19. století to bylo stále ještě středověké město s úzkými uličkami, kde bylo málo sanitárních zařízení a nedostatečné pouliční osvětlení. V 70. letech, v době, kdy byl impresionismus na vrcholu, bylo již staré město srovnáno se zemí a přestavěno do podoby moderní metropole s dlouhými bulváry, lemovanými kavárnami, restauracemi a divadly. Císařský architekt baron Haussmann Paříž bez jakýchkoliv ohledů přestavěl a připravil tak více než 350 tisíc lidí o přístřeší. Lidé vypuzeni ze svých domovů byli nuceni přestěhovat se na předměstí města, kdežto bohatí příslušníci se nastěhovali do Haussmannových elegantních nových domů.

Zájem impresionistů o malování v plenéru a jejich touha zachycovat současný život se spojily v jejich obrazech Pařížanů, užívajících si dny volna na venkově a v předměstích ležících na Seině, kam se snadno dostali po nových železničních tratích. V krajinách vytvořených impresionisty, na rozdíl od těch, které namalovali jejich předchůdci hlásící se k plenérové malbě, je přítomnost člověka téměř vždy patrná. Dokonce i tehdy, je-li nějaká krajina bez lidí, prozrazuje tu lidskou ruku jachta, dům nebo třeba kupka sena. Impresionisté vytvořili spoustu obrazů zachycujících pikniky a večírky lidí, kteří si vyjeli loďkou do letovisek.

Další okolností, která přinesla svěží inspiraci byly japonské dřevorezy, které se ve Francii objevily v 50. letech 19. století a brzy si získaly nesmírnou oblibu. Mnozí

z impresionistů tyto grafické listy sbírali. Japonské dřevořezy impresionisty inspirovaly a potvrdily jejich vlastní názory na barvu a formu. Ukázaly jim přístup ke kompozici, který se lišil od přístupu malířství západní tradice. Japonští umělci kombinovali plochy homogenní barvy se stylizovanými obrysy a zdůrazňovali přitom plošný vzor grafického listu, než iluzi prostoru za rovinou obrazu. Evropští malíři vytvářeli dojem prostoru a hloubky pomocí perspektivy, japonští tvůrci naznačovali prostorové vztahy tak, že umísťovali jeden předmět za druhý v překrývajících se rovinách. Jejich obrazy neměly jediné ohnisko a oko diváka bylo vyzýváno k tomu, aby bloudilo po plochem, dekorativním povrchu. Výtvarná řešení těchto grafických listů zahrnovala neobvyklá stanoviště a postavy odříznuté okrajem obrazu, tedy stejné efekty jako na momentkách. Stala se inspirací pro mnoho impresionistických kompozic.

S nástupem impresionistů je spojen i Edouard Manet (1832-1883), třebaže dnešnímu divákovi se může zdát, že se jeho obrazy až tolik neodlišují od obrazů minulých období. Však také Manet hledal inspiraci u takových mistrů, jakými byl Giorgione, Tizian, Raffael, Velázquez či Goya. Revoluce, kterou Manet svou tvorbou zahájil, však byla pro další rozvoj umění moc důležitá. Umělecký skandál vyvolal nečekanou aktualizací tradičních námětů, například obrazem Snídaně v trávě či Olympia. Podle Gombricha¹² zahájil Manet se svými přáteli třetí vlnu revoluce – po první Delacroixově a druhé Courbetově – neboť přišli na to, že si lidé zvykli dívat se na obrazy, které jsou založené na souhře světla a stínu, kde jsou předměty znázorněny za umělých podmínek ateliéru. Tyto předměty však mají úplně jiné barevné hodnoty pod širým nebem. Manet objevil, že si lidé vytvořili systém, jak má svět vypadat a zapoměli se dívat. *„Lze říci, že Manet a jeho následovníci způsobili svým pojetím barev revoluci, která se dá téměř srovnat s revolucí ve znázorňování tvarů, kterou uskutečnili Řekové. Objevili, že když se díváme na přírodu pod širým nebem, nevidíme jednotlivé předměty tak, že by každý měl vlastní barvu, nýbrž spíše jako jasnou změť barev, které se v našem oku (nebo spíše v naší mysli) smísí.“*¹³ Manet se pro svůj revoluční postoj k umění stal v kroužku impresionistů uznávanou vůdčí osobností. Pokaždé však odmítl s nimi vystavovat, neboť toužil po oficiálním uznání, které mu mohl nabídnout pouze Salon. Popřípadě vystavoval na vlastních výstavách.

S příchodem impresionismu došlo k první významné roztržce s renesanční trojrozměrnou prostorovostí. Trojrozměrnost zůstávala nadále v platnosti, ale byla znázorňována barevnou hrou. Malíř netěží z toho, co o předmětu ví, ale poddává se tomu, jak

¹² E.H.Gombrich: Příběh umění, 25.kap. Permanentní revoluce

¹³ E.H.Gombrich: Příběh umění, str. 418

jej vidí, vidí-li sníh modře, nezobrazí jej bílý. Optická skutečnost se stává neurčitou a odcizenou, nicméně právě tím, že se impresionisté snaží zachycovat nejprchavější jevy vnější reality, dovádí tak z určitého hlediska ke krajní dokonalosti realismus, ale přitom jej zároveň ruší rozkladem pevné hmoty. Veřejnost má sklon ulpívat na určitém „prostorovém vidění“, o němž se domnívá, že je neměnné a stálé.

K prostorové proměně došlo v italském quattrocentu. Základem byl záměr umělce vepsat obraz světa do krychle, jež je z jedné strany otevřená¹⁴, a v níž zdánlivě platí všechny fyzikální a optické zákony „vnějšího světa“. Na renesanční perspektivu je třeba pohlížet jako na produkt konvence. Realistická věrnost je naopak v rozporu s přírodní realitou, protože jejím základem je pouze opticko-technická konvence, která právě dosáhla svého vrcholu. Trvalo proto nějakou dobu, než se diváci naučili dívat na impresionistické obrazy, pro jejich pochopení bylo třeba ustoupit pár kroků dozadu. Nicméně boj impresionistů se stal legendou. Postupem času se ukázalo, že kritika selhala. Ti kdo se zpočátku impresionistům vysmívali, posléze jistě velmi litovali, že si nic od impresionistů nekoupili. Po poslední společné výstavě roku 1886 se impresionistická skupina rozpadá, pouze Claude Monet pokračuje v impresionistickém hledání. Další vývoj převzal neoimpresionismus a postimpresionismus.

2.3 Neoimpresionismus

Neoimpresionismus se na první pohled může zdát jako pokračovatel impresionismu. Jde mu v podstatě o totéž, o průzkum světla a barvy, ale spontánnost zde ustupuje přísné vědecké teorii. Oba hlavní představitelé, Seurat a Signac hledají zprvu nezávisle obecné zákonitosti stavby obrazu, posléze jsou ovlivněni impresionismem a poznávají se až roku 1884. Chtějí zachytit zářivost barev přírody, a zároveň se zamýšlí nad výrazovým účinkem různých kontrastních nebo harmonických uspořádání barev, ploch a linií. Postimpresionistické hnutí ztělesňují hlavně tři umělci – van Gogh, Gauguin a Cézanne. Společným znakem neo- a postimpresionistů je snaha dát umělecké tvorbě pevnější rámec. Impresionismus se svým zaměřením na zrakový zážitek vytvářel skvělá díla, která byla ale neuspořádaná. Chyběl jim jakýkoli řád. Všichni reagují do jisté míry na impresionismus, ale větší důraz kladou na metodu než na intuici. Jejich tvorba je promyšlena do detailů, je to umění provázené teoriemi a manifesty. *„Omezení empirické složky v malbě, vyloučení náhodnosti, okamžikovosti a trvalé proměnlivosti jevu v atmosférickém světle zcela popřelo*

¹⁴ Francastelova „jevištní krychle“

myšlenkovou a výtvarnou základnu impresionismu. Hodnotou se naopak staly jeho protipóly: trvalost, stálost, nenáhodnost, harmonická neměnnost bytí...“¹⁵

Postimpresionisté hledají novou syntézu, nový způsob přepisu reality. Někteří směřují svým stylem k neúprosné sociální kritice, někteří hledají způsob, jak vyjádřit podstatu lidského života, jiní hledají člověka nezkaženého civilizací a sní o ztraceném ráji. „*Novou syntézou je pro Cézanna „harmonie se vším bytím“, pro Gauguina „spojení s celkem přírody“, pro Gogha „celek, který zbývá stvořit“, pro Seurata „jednota kontrastů a podobností“.* Vždy se tu staví proti výseku celek, proti okamžiku trvání...“¹⁶Nový typ umění přesto odráží jako nikdy předtím osobnost umělce. Jako jedni z prvních se umělci rozcházejí s řádem tehdejší společnosti a hledají nové hodnoty nejen v umění ale i ve svém způsobu života. Vůle k řádu a zároveň pokus o osobní revoltu se tak vzájemně doplňují. Rodí se zde opravdu moderní umění a jeho první avantgardy.

¹⁵ Jan Baleka: Výtvarné umění, Výkladový slovník, viz. neoimpresionismus

¹⁶ Lamac, Miroslav: Myšlenky moderních malířů, str. 24

3. Stavební prvky obrazu

3.1 Světlo a barva

Viditelný svět nesestává jen z předmětů poutaných hrou linií a barev, plastických tvarů a materiálů, ale také z prostředí, kterým jsou obklopeny. Do obrazu je třeba zakomponovat světlo. Světlo jako přírodní forma energie je a byla vždy pro výtvarné umění velmi důležitá. Obsahuje ve svém spektru všechny barvy a zviditelňuje svět. Světlo je imanentně obsaženo v barvě a naopak. Světlo a stín sehrály ve vývoji malířství rozdílnou roli, postupně byla objeována a rozpoznávána mimetická, výrazová a významová hodnota světla. Umění 19. a 20. století chápe světlo novým způsobem. Asi jedno z nejpůsobivějších a nejdůslednějších způsobů pojetí světla nalezneme v dílech impresionistů a postimpresionistů. Určitým předpokladem byly i nové vědecké poznatky. Impresionisté vnímají skutečnost jako proměnlivou jednotu, podmíněnou světelně atmosférickými podmínkami, které vjemově mění barvy i tvary předmětu. Fascinuje je fotografie. Představuje možnost okamžitého zachycení reality, dokazuje mnohotvárnost vnějších podob, které se mění spolu s osvětlením či se změnami atmosférických podmínek. Je to možnost, jak zastavit pohyb a světlo považovat za jediný výrazový materiál, fotografie přispívá k živé diskusi ohledně vnímání a analýzy vizuálních vjemů. Malíři touží zachytit tyto nově objevené optické vjemy.

Isaac Newton poprvé uspořádal barvy nikoli lineárně ale kruhově. Jeho barevný terč je založený na Descartově terči molových a durových hudebních tónů.¹⁷ Věda obzvláště na konci 19. století významně ovlivnila hodnocení jednotlivých barev a jejich začleňování do osobních soustav. Malíře impresionismu a neoimpresionismu ovlivnily práce teoretika barvy Ogdena Rooda a chemika a fyzika Michela Eugèna Chevreula. Ale také vidění skutečnosti bylo nové. Do popředí vystupovala mimořádná úloha zraku, citlivého vůči jevové stránce skutečnosti. Barva je prostoupena světlem, předmět není ani tvarem ani barvou popisován, ale je zachycován podle psychologie a fyziologie vidění ve své jevovosti. Malíř netěží z toho, co o předmětu ví, ale plně se poddává tomu, co působí na jeho zrak.

Rozptýlené světlo, které prostupuje celým prostorem, vedlo k nové malířské technice vzdávající se lokální barevnosti. Malířský postup je založený na malbě čistými základními barvami, případně jejich komplementárními protějšky, které jsou kladeny vedle sebe na čistý podklad a spojí se ve výslednou barevnost až ve vnímatelově oku. Jedná se o takzvané optické míchání barev. Tento způsob malby postavili Seurat se Signacem na vědecký základ. V jejich

¹⁷ Jan Baleka: Modř barva mezi barvami, Academia 1999, str.135-139

pojetí metoda nabyla podoby pointilismu - sami ale upřednostňovali jiné označení této metody, nazývali ji divizionismem či chromoluminarismem - který odosobnil rukopis tím, že z něj vyloučil tahy štětcem. Malba se tak stala celkem systematicky poskládaných skvrn či bodů, jejichž velikost byla empiricky vyzkoušena. Je nutné vzít v úvahu vzdálenost diváka od obrazu a další faktory, které ovlivňují vjem a tím osvojení předpokládaného barevného tónu.

V současnosti běžně užívaný barevný systém považuje za základní barvy žlutou, červenou a modrou. Jejich míšením vznikají další barvy. Každá ze základních barev má svou komplementární barvu, která vzniká smíšením obou zbývajících základních barev, komplementární barvou červené je tedy zelená (modrá + žlutá), komplementární barvou modré je oranžová (červená + žlutá) a žlutou barvu doplňuje fialová (červená + modrá). Barevných systémů je však několik a liší se počtem barevných tónů. Fyzikálně přesně změřitelné vlnové délky barev nic nevyovídají o tom, jak barvy působí v okamžiku, kdy je vnímáme za určitých světelných podmínek a v určitém prostředí. Nedostává se ani dost slov pro označení jednotlivých odstínů barev. Přes všechny vědecké objevy v oblasti chemie, fyziky, optiky či psychologie barev neexistuje jediná ustálená systematizace barev.

3.2 Kompozice a perspektiva

Výraz je odvozen z latinského slova *componere*, které znamená sestavit či skladba. Ve struktuře výtvarného díla jde o historicky podmíněné uspořádání jeho vizuálních částí podle významového, obsahového a funkčního záměru. Kompozice je tedy klíčem k pochopení obrazu. Pro malíře měla vždy zásadní význam, vždy určovala celkový vzhled díla i způsob, jak na obraz pohlížíme. Je jednou ze zákonitostí tvůrčího procesu. Teoretické úvahy o kompozici jsou mimořádně důležité jako součást uměleckého sebeuvědomění, ale také jako praktický návod. *„Kompozice vyjadřuje světový názor, je stylově příznačná (hieratická perspektiva středověku, dostředná perspektiva v renesanci), historicky proměnná, podmíněná tradicí, ale podléhající vývoji, jehož směřování odráží a spoluvytváří výtvarným vyjádřením nového světového názoru, životního pocitu, nových vědních poznatků, například prostorových, pohybových, časových apod.“*¹⁸

V kompozici mohou převažovat konstruktivní postupy, jako tomu bylo ve vrcholné antice, v renesanci či klasicismu; nebo naopak převažují prvky spontánně výrazové, jako například v baroku a v expresionismu či prvky empirické v realismu a impresionismu.

¹⁸ Baleka, Jan: Výtvarné umění, výkladový slovník, heslo kompozice

Konstruktivní kompozice je založena na geometrizujícím uspořádání díla podle proporcí perspektivy. Opakem racionální složky je kompozice citová a intuitivní, v níž převažuje barva a rukopis. Kompoziční schéma vychází z umělcova názoru na plochu, prostor, objem, obrys, perspektivu, barvu, symetrii, rytmus a z názoru na umístění prvků z významových důvodů vlevo, vpravo, dole či nahoře atd. Typ kompozice odpovídá osobnímu a tvůrčímu typu, její rozbor je základním zdrojem poznání struktury a funkce uměleckého díla.

Každá součást obrazu mění jeho význam. Velikost a umístění figur, barva, světlo, forma a rozvržení, všechny tyto prvky napomáhají vytvoření jasné představy. Symetrie dává stejnou váhu oběma stranám, nicméně dokonalá symetrie je statická a nezáživná. Asymetrie je dynamičtější, ale vyžaduje také jistou vyváženost, aby nerovnováha vyvolala zájem. Úhlopříčka je významným prvkem dramatizace děje, vede pohled rychle do hloubky obrazu a vytváří dojem prostoru i pohybu.

Slovo perspektiva je odvozeno z latinského *perspicere*, které znamená prohlédnutí skrz něco. „*Perspektivní zobrazení zachovává ve své základní podobě prostor, objekty a jejich vzájemné vztahy tak, jak se jeví lidskému oku, to znamená, že prostorový vztah (vzdálenost) vyjadřuje zmenšením vzdálenějšího objektu, případně perspektivní zkratkou objektu, překrytím částí apod. Perspektiva jako prvek uměleckého odrazu je založena na smyslové empirii a je součástí výtvarných názorů soustředěných ke smyslovým hodnotám materiální skutečnosti.*“¹⁹ Je to jeden z prostředků, jimiž se zobrazuje na dvourozměrné ploše trojrozměrný objekt. Perspektivní konstrukce prostoru se však také historicky vyvíjela. Jako jedni z prvních používali perspektivu řečtí antičtí umělci. Děje se tak v době, kdy se zároveň rodí i nové vědy. Umělci využívají této metody nejprve ke znázornění prostorovosti lidského těla (tzv. výrazová perspektiva) a až mnohem později – v pozdní antice - i k řešení vlastního prostoru. Středověký důraz na duchovno a spásu člověka se odráží v odmítnutí perspektivy a příklonění se k plošnému zobrazení. Figury ztrácejí svou tělesnost a jsou vsazeny na neutrální zlaté pozadí. Perspektiva se znovu objeví v italské renesanci a získá svou podobu, která v podstatě převládne až do 19. století.

Renesance navázala na antický odkaz a konfrontuje ho s čerstvými vědeckými objevy. Do perspektivy vnáší svůj pohled na člověka jako na ceněné individuum. Předsevzetí vytvořit svět odpovídající lidskému měřítku rozvrátí celý pojmový svět středověké kultury a zcela promění její výrazové prostředky. Na čelní místo se dostává zorný úhel vnímatele. Renesanční malíři využívají objevy, k nimž dospěli v ostatních oborech, a to zejména platí o

¹⁹ Baleka, Jan: Výtvarné umění, výkladový slovník, heslo perspektiva

perspektivě. Tato renesanční, lineární perspektiva je založena na poznatku, že se linie sbíhají do úběžníku či několika úběžníků a podle tohoto hlediska se rozlišují do řady typů. Například v bifokální perspektivě se linie sbíhají do dvou úběžníků na horizontu, kde jeden je nalevo a druhý napravo. Tento typ kompozice nalezneme v díle italského malíře Giotta či Paola Ucella. Ve vrcholné renesanci se perspektiva stává jediným správným způsobem, jak zobrazovat pravdivě skutečnost. Na proměnách perspektivy můžeme vysledovat dobový světový názor.

Podle místa pozorovatele nesou název další typy perspektivy, existuje perspektiva jezdecká, ptačí a žabí. Odvrácená perspektiva je konstruována lineárně vzhledem k úběžníku, který je před a nikoli za obrazem. Prostor může být zároveň vyjádřen barvou. Prostorové vztahy zde určují optické zákony, teplé barvy se zdají být blíže než barvy studené. Dalším druhem barevné perspektivy je vzdušná perspektiva, kdy médium vzduchu ovlivňuje vnímání barev, ty, co jsou v dálce, jsou nejasné a ty, co jsou blízko, vidíme zřetelně. Uvažování o kompozici lze doložit již ve starověku literárně zachovanými výroky umělců či teoretiků umění jako byl Xenofon, Platon či Aristoteles. Teoretické úvahy byly rozvíjeny ve středověku Tomášem Akvinským, Bernardem z Clairvaux či sv. Augustinem a s velkou soustředěností se jim věnovala renesance. Cennini kodifikoval dosavadní vývoj, Leon Battista Alberti otevřel kompozici nové možnosti, stejně jako Paolo Ucello, Piero della Francesca či Leonardo da Vinci. Úvahám o teorii kompozice se věnují i teoretikové a umělci novodobého umění: Cézanne, Boccioni, Klee, Kandinskij a další. Velkou pozornost věnuje kompozici i Georges Seurat.

4. Zrod systému Georse Seurata

4.1. École des Beaux-Arts 1878-1879

Georges Seurat byl přijat na oddělení malby roku 1878. Navštěvoval přednášky učitele Henriho Lehmana, který býval Ingresovým žákem a Ingresovu techniku také vyučoval. Žáci kopírovali podle akademických pravidel sádrové odlitky, díla Ingrese a jiných klasiků či kreslili podle živých modelů. Výuka byla zaměřena hlavně na kresbu, neboť Ingres trval na přesnosti v kreslení podle modelu a dbal na dokonalém provedení kompozice. Barva je až druhořadá, má za úkol pouze přidávat a přikrášlovat daný tvar.

4.2 Zdroje inspirace

- **Kniha Charlese Blanca: Grammaire des arts du dessin**

Seurat objevuje ve školní knihovně knihu *Grammaire des arts du dessin* od Charlese Blanca (1813-1882), vydanou roku 1867. Tehdejší ředitel Akademie lpěl na klasicistním idealismu a vyzýval k návratu k italské teorii umění sedmnáctého století. V kapli Akademie mohl Seurat studovat kopie fresek od Piera della Francesca. Tezí této publikace se stala věta, že barvě lze vyučovat jako hudbě, protože podléhá spolehlivým zákonům. Hajo Düchting²⁰ - autor knihy o Seuratovi – připisuje Charlesi Blancovi zásluhu, že Seurat choval celý život úctu k rannému italskému umění, ale také že se rozešel s akademickými ideály a našel u něho první inspiraci pro svá pozdější východiska. Charles Blanc formuloval ve své knize teorii optického mísení na základě Chevreulovy teorie a díla Delacroixe. „Podle této teorie jednotlivé štětcové tahy, jimiž jsou čisté pigmenty kladeny přímo na podklad, vytvářejí pro oko diváka tóny, které jsou svítivější a chvěvivější, než kdyby došlo ke smíchání pigmentů předtím na paletě.“²¹ Seurat celý život dílo Delacroixe pečlivě studoval, jak dosvědčují jeho poznámky:

11.listopadu 1881. – U Goupila jsem viděl 5 Delacroixů, z toho 4 z hlediska výrazového prostředí velmi zajímavé:

1° Orientálec. Dokonale udělaná, úžasná hlava. Zajímavý je zejména způsob, jakým je tento obraz podán: zázračné valéry, pozadí ne zcela propracované, zlaté ozdoby na plášti pastózní.

²⁰ Hajo Düchting: Georges Seurat, Taschen 1999

²¹ André Chastel, Fiorella Minervová: Georges Seurat, str. 86

2° Alžířané v interiéru. *Je velmi dobře vidět způsob práce a jak obraz vznikal.*

3° Ježíš a apoštolové v loďce. *2 nádherná, stínovaná malá torza, jemná v tónu.*

4° *Studie, s velkou pravděpodobností ke Konvulzionistům. Velmi zajímavá obloha. Jemné skvrny.*

At' maloval Delacroix St-Sulpice anebo č.1, Orientálce, který má úžasně provedenou hlavu, je o stejné. Jediný rozdíl tkví v tom, že pokud má dílo menší rozměr, je faktura drobnopisnější.

Ta malá hlava je zázrak. Stíny a vše ostatní podáno děleným rukopisem a chvějivě – uzal, stíny na turbanu. Je to nejdůslednější uplatnění vědeckých principů v pojetí určité osobnosti.²²

Na základě bádání Chevreula a na základě Delacroixova díla, který se snažil Chevreulův zákon simultánního kontrastu převést v praxi, vytvořil Blanc systém barev, který se skládá z kruhu, ve kterém je vepsáno šest trojúhelníků, a který ideálně znázorňuje barvy primární oproti komplementárním (příloha č. 24). Proti červenému trojúhelníku leží zelený trojúhelník, proti modrému oranžový a proti žlutému fialový. Novinkou bylo, že v kruhu chyběl černý a bílý trojúhelník. Blanc popsals komplementární barvy jako vítězné spojení, protože se navzájem podporují. Jsou-li vedle sebe, daleko lépe vynikne jejich barevnost, kdežto smíchané dohromady si vzájemně škodí, protože se tlumí.²³ Přestože uctíval Ingrese, byly pro Seurata barva a kresba rovnocenné prvky. Charles Blanc naopak přisuzuje větší důležitost emocionálnímu působení linie. Barva jakožto ženský princip je podřízena mužskému principu - linii. Blanc podřizoval umění absolutnu a spatřoval v lůně přírody trvalé zákony, které musí soustavně uvažování nutně odhalovat – a které jsou vyjádřeny pomocí linií uspořádaných do rytmické kompozice a pomocí barev použitých jako v symfonii. „*O čím vyšší tvorbu jde, tím menší je důležitost barvy a tím víc roste význam kresby.*“²⁴ Dále ve své *Gramatice* představil univerzální geometrickou mřížku odvozenou z Pythagorova proporcionálního systému. Tato síť rovnoměrně dělí kompozici na stejně velké části a určuje pozici jednotlivých hlavních postav. Definuje vlastně „*hudbu prostoru*“.²⁵ Tato síť, jak si později ukážeme, byla pro Seurata natolik inspirativní, že jí použil na všech svých velkých kompozicích. Blancovy hlavní texty vycházely kolem roku 1880, v době, kdy impresionismus

²² G.Seurat, Notes inédites sur Delacroix [1881] in Bulletin de la vie artistique, 1. a 15 dubna 1922 in Pierre Geogel, Luigina Rossiová Bortolattová: Eugène Delacroix, Odeon 1988, str.12

²³ www.colorsystm.com, odkaz Charles Blanc

²⁴ Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*, in Hajo Düchting: Seurat

²⁵ in Düchting, Hajo: Seurat, s.39-40

již poznal svoje omezení a kdy noví začínající umělci hledali způsob, jak dát umění znovu jakýsi řád.

- **Kniha Humberta de Superville: *Essei sur les signes inconditionnels dans l'art***

Kniha od Humberta de Superville (1770-1849) *Essei sur les signes inconditionnels dans l'art* z roku 1827 byla pro celou Seuratovu generaci velmi důležitá. Pojednání zkoumá umění z hlediska emotivního a hledá v něm fyziognomickou podobu s člověkem.²⁶ Připisuje liniím možnost vyjadřovat určitý pocit. Předpokládá, že je tato symbolika společná pro všechny. Humbert de Superville vyvinul fyziognomický systém, který založil na univerzálním grafickém jazyku a barevné mytologii. Linie a barva jsou nositeli významu. Podle Barbary Marie Staffordové zkoumal Superville emocionální reakce člověka na určité úkazy a z nich vyvodil svůj symbolický systém. Musíme vycházet z jeho teorie, že naše interpretace určitých výrazů je spojena s prvotním střetnutím člověka se světem, které vyjadřují mýty, kosmologie a náboženství, a které obsahuje naše kolektivní nevědomí. Humbert vychází z toho, že určité, někam směřující linie a barvy v nás nepodmíněně vyvolávají určité reakce, které jsou společné všem lidem. Podle této teorie řídí tento systém základní princip, který vyjadřuje následující věta: *„Tělo člověka stojícího na zemi je prodloužením poloměru zeměkoule, který je kolmý k horizontu....Tyto tři hlavní linie, horizontála a obě diagonály, mají kromě své matematické hodnoty význam mravní... Výsledkem jsou tři situace-typy, které se vyjadřují třemi fyziognomickými případy: veselost-nestálost-rozkoš stoupajícími diagonálami; klid-rovnováha-moudrost horizontálami; smutek-meditace-pýcha klesajícími diagonálami.“*²⁷ Výpověď linie je odvozena z mimiky lidského obličeje. Oči, nos a ústa jsou nahrazeny šipkami. Linie, která směřuje dolů vyjadřuje smutek a bolest, linie směřující vzhůru naopak radost a naději (příloha č. 16). Svět se skládá ze čtyř základních geometrických těles – kruhu, trojúhelníka, čtverce a obdélníka. Ideální kruh může symbolizovat vědomí či ego. Čtverec symbolizuje melancholii. Trojúhelník, pokud se jeho základna shoduje s horizontem, symbolizuje přibližování vzdálených pozemských bodů směrem k zenitu. Opačný trojúhelník symbolizuje pohyb, váhání, útěk. Obdélník či kosočtverec vždy znázorňují dvě nepřátelské strany. Fyzičnost a psychika jsou v lidské bytosti hluboce propojeny. Dojem z geometrických tvarů, jež jsou plodem myšlení, má do sebe cosi z plného, absolutního uspokojení, proto také

²⁶Barbara Maria Stafford: Symbol and Myth, Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art, 1979 (http://home.uchicago.edu/~bms6/%20Symbol_Web/index.htm)

²⁷ André Chastel, Fiorella Minervová: Georges Seurat, str. 86

umělec nepěstuje jen krásu arabesky, ale převádí též složitost, jíž se vyznačuje realita, na jednoduchost, k níž lze dospět v geometrii. Platí zde zákon požitku vyvolaného mentální snadností.

- **Kniha Zákon simultánního kontrastu od Michel-Eugène Chevreula**

Dalším zdrojem inspirace se Seuratovi stala i jiná kniha ze školní knihovny a to kniha Michela-Eugène Chevreula *Zákon simultánního kontrastu barev* vydaná roku 1839 v Paříži. „Chevreul navrhl kruh, který rozdělil na sedmdesát dvě části různých barev, kde kromě tří primárních barev - červené, žluté a modré - paprsky zobrazují tři sekundární směsi oranžové, zelené a fialové a také šest dalších sekundárních směsí. Výsledné sektory jsou každý rozdělen do pěti zón a všechny paprsky jsou rozděleny na dvacet částí, aby vyhovovaly odlišným úrovním jasů.“²⁸ Dále uspořádal syté barvy. Čistá žlutá leží blíže středu než čistá modrá. Čistá červená leží na škále na čísle patnáct. Takhle jsou vhodněji umístěny hodnoty barevných odstínů odlišných pigmentů než v předchozích systémech. Z teorie i praxe vyvozené prostorově kruhové uspořádání barev - Chevreulova barevná polokoule (příloha č.1) - podchycuje i jednotlivé přechody mezi barvami. Černá osa na polokouli je ukazatel, který otáčením volí různé úrovně na škále. „Číslování pak specifikuje poměr barvy, například 9B/1C znamená, že je přítomno 9/10 černé (black) a 1/10 odpovídajícího odstínu barvy (colour).“²⁹

Chevreul byl přesvědčen, že lze definovat mnoho odstínů barev a jejich souladu pomocí číselných vztahů a doufal, že se jeho barevný systém stane pomocným instrumentem pro všechny, kdo barvy používají. Zabýval se barvami jako chemik a ředitel gobelínové manufaktury, nikoli jako malíř. Zjistil, že výsledek barevnosti nezávisí ani tak na chemickém procesu jako na optických zákonech. Dosáhnout požadované barvy nebylo možné pouze pomocí pigmentu, ale záleželo na sousedních barevných tónech. Začal se tímto problémem více zabývat, výsledky publikoval v roce 1839. Chevreul přišel na to, že barva sama o sobě vlastně neexistuje, existuje pouze ve vztahu k barvám, které jsou vedle ní. Na světlém pozadí se barva předmětu zdá tmavší, na tmavém naopak světlejší. Dvě sousední plochy téže barvy a různé barevné sytosti se navzájem opticky zvýrazňují. Komplementární barva je barva, která není součástí složené sekundární barvy. Maximálního barevného kontrastu pak dosáhneme postavením barvy vedle její komplementární barvy – žluté vedle fialové, červené vedle zelené

²⁸ www.colorsystem.com, odkaz M.E.Chevreul

²⁹ www.colorsystem.com, odkaz M.E.Chevreul

a modré vedle oranžové. „Termín komplementární má svůj původ v tom, že každá barva „zbarvuje“ svou vlastní komplementární barvou to, co je jí nablízku: žlutá skvrna na bílém podkladu dává bílé barvě fialový reflex. Chevreul tvrdí, že dvě komplementární barvy vedle sebe se vzájemně umocňují, kdežto smísí-li se, pak jedna druhou tlumí a výsledek směřuje k šedi.“³⁰

S využitím zákona indukce komplementárních barev lze upravit barvu zvýrazněním její okolní komplementární barvy pozadí. Malíř musí pracovat najednou s celou plochou obrazu, myslet na celkový vjem. Je nutné nanášet barvu na všechny části obrazu a postupně zdůrazňovat jednotlivé barvy a kontrasty. Delacroixovi se přisuzuje věta, v níž prohlásil, že namaluje pleť Venuše barvou bláta, pokud bude moci umístit na pozadí barvy podle vlastního uvážení. Chtěl tím říci, že by kontrastem s jinými, intenzivními barvami toto bláto zbarvil podle vlastní představy. „V tom totiž tkví podstata jeho stylu; snažil se oživit fádní prostředky hrou čistých prvků; usiloval o znázornění světla pomocí blátivých barev. ... Ale už se objevují další malíři, kteří malují pouze barvami duhy vytyčí v cestě za světlem novou etapu,“: napsal ve své knize *Od Delacroixe po neoimpresionismus* Paul Signac.³¹ Chevreulova práce ovlivnila impresionisty a neoimpresionisty v použití barev.

Seurat díky Chevreulovi objevil „nový svět“, později zjistil, že malíři jako Delacroix nebo Piero della Francesca tyto optické zákony využívali. Někdy v tomto období zřejmě přišel na myšlenku spojit přesnost Ingresovy kresby, vyučovanou na akademii s optickými účinky, které studoval v díle velkých malířů.

- **Kniha *Modern Chromatics* od Ogdena Nicholase Rooda**

Seurat po ukončení studia na École des Beaux-Arts tráví rok na vojně. Věnuje se nadále samostudiu, kreslí, přemýšlí o umění a prohlubuje své teoretické znalosti četbou. Další kniha, která na Seurata měla velký vliv, je bezesporu kniha *Modern Chromatics* od Američana Ogdena Nicholase Rooda, která vyšla roku 1879. Rood byl povoláním fyzik a ve volném čase amatérský malíř. Kniha, kterou vydal, byla populárně naučným výkladem předchozích objevů. Pro Seurata byla přínosná v tom, že Rood přesně vyložil způsoby užívání optického míšení barev. Rozlišoval mezi světelnými barvami a pigmentovými barvami. Toto rozlišení zakládal na objevech Chevreula a anglického fyzika Thomase Younga, kteří přišli na

³⁰ André Chastel, Fiorella Minervová: Georges Seurat, str. 86 n.

³¹ Pierre Georgel, Lucina Rossiová Bortolattová: Eugène Delacroix, str.13

to, že se bílé světlo skládá ze tří barevných světelných složek. Young³² zjistil, že šest spektrálních barev duhy (purpurová, červená, žlutá, zelená, azurová a tmavě modrá) lze omezit na pouhé tři základní barvy: červenou, zelenou a tmavě modrou, které dohromady vytváří bílé světlo. Dalšími pokusy rozdělil spektrální barvy na primární a sekundární, kde primární barvy dohromady tvoří bílé světlo a sekundární barvy vznikají smísením dvou primárních barev. Sekundárními světelnými barvami tedy jsou žlutá (zelené světlo + červené světlo), azurová (modré světlo + zelené světlo) a purpurová (červené světlo + modré světlo). Primárními pigmentovými barvami je naopak azurová, purpurová a žlutá, kdežto sekundárními červená, zelená a modrá, tedy přesný opak situace světelných barev. Proč tomu tak je? Jde o to, že světlo a pigmenty se liší v tom, jak různě „barví“ předmět. Světelné zabarvení je výsledkem sloučení barevných složek světla, tzv. aditivní syntézy, kdežto pigmentové zabarvení je výsledkem pohlcování barevných složek světla, tzv. subtraktivní syntézy. Malování pigmentovými barvami je protikladem slučování světelných barev. Barevné složky se při odrazu odečítají. Rood ve své knize uvádí, že „*svítivost optické směsi je vždycky vyšší než svítivost směsi pigmentů.*“³³

Rood tedy vyvodil, že by malíři neměli barvy příliš míchat na paletě, ale pokud je to jen trochu možné, klást čisté barevné pigmenty vedle sebe. Sestavil chromatický kruh (příloha č.4), který umožňoval zjišťovat, která barva je komplementární pro kterou barvu. Tento kruh byl velmi nápomocný pro malíře, neboť pomáhá při výběru barvy ke znázornění nápadných kontrastů, stínů či pozadí. Pro vědecky zaměřené malíře byl velmi důležitý i z důvodu, že velmi přesně rozlišoval komplementární barvy, které byly ještě u Chevreula rozděleny pouze na zelenou proti červené, žlutou proti fialové a modrou proti oranžové. Roodův systém barev – kruh, byl jako jeden z prvních založen na primárních barvách červené, zelené a modré a obsahoval dalších dvanáct částí následujících barev: červená, oranžová, oranžovožlutá, žlutá, žlutozelená, zelená, modrozelená, azurová, modrá, tmavomodrá, fialová a purpurová. Čím více ke středu kruhu barvy blednou a střed kruhu obsahuje bílou.³⁴ Seurat si tento Roodův chromatický kruh obkreslil.

Dále Rood vypracoval četné rovnice a ukázky nanášení barev, které se týkaly optického míšení. Věřil, že přesná kresba je důležitá, neboť „*Nedostatek jasné, pevné a v podstatě přesné kresby je jednou z nejčastějších příčin ztráty barevnosti.*“³⁵ Uděloval i praktické rady, kterými se Seurat přesně řídil. „*Doporučoval provádět barevné náčrty malých*

³² José M. Parramón: Teorie barev, Svojtka a Vašut, 1995, kap. Teorie barev

³³ André Chastel, Fiorella Minervová: Georges Seurat, str. 87

³⁴ www.colorsystem.com, odkaz Ogden Rood

³⁵ André Chastel, Fiorella Minervová: Georges Seurat, str. 14

rozměrů, širokými, velice volnými štětcovými tahy...Zavrhoval všechny hlinky a černě a neustále vypočítával způsoby užívání optického mísení pomocí malých štětcových tahů různými a vyloženě kontrastními barvami.“³⁶ Podíváme-li se na Seuratovu tvorbu z těchto let, nalezneme mnoho skic a studií, které namaloval přes sebe kladenými širokými tahy štětce. Inspirován jednak dílem Delacroixe, obrazy Barbizonské školy, impresionistickými díly a jednak se pokoušel aplikovat znalosti nabyté četbou. Věnoval se především kresbě a malým olejovým skicám.

- **Úvahy Davida Suttera**

Jméno švýcarského teoretika a umělce Davida Suttera zmiňují všichni životopisci Seurata. Roku 1880 si z jeho úvah poznamenal následující: „Věda zbavuje všech nejistot, dovoluje pohybovat se zcela volně a ve velice rozlehlém okruhu; a tak když se domníváme, že se věda a umění vylučují, je to dvojnásobná urážka, urážka umění i urážka vědy. ... V umění musí být všechno záměrné.“³⁷ Tyto myšlenky potvrdily Seuratovi, že jeho záměr dát umění pevný vědecký základ je správný. Nicméně mnozí správně namítali, že tento záměr je pro umění i nebezpečný, protože hrozí, že s rychle se měnícími vědeckými dogmaty umělecké dílo skončí zapomenuto jako zastaralé a nevyhovující. Sutter ve své knize *La philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture* (Filozofie krásných umění aplikovaná v malbě; 1870) dále napsal: „Jestliže je dominanta horizontální, pak je na ní možné umístit sled vertikálních objektů a tato série pak bude spolupůsobit s horizontální linií.“³⁸ Na těchto zásadách Suttera založil Seurat celou kompozici obrazu Cirkusové představení z roku 1888.

- **Teorie Charlese Henryho**

Seurat se roku 1886 seznamuje s Charlesem Henrym, který se chtěl pokusit o systém, který by zahrnul veškeré lidské vnímání a činnost, a který by byl aplikovatelný i na umění. Zamýšlel přesně stanovit výrazové hodnoty linií a jejich směrů podle lidských emocí a jejich vztahu k pohybu. Henry vlastně rozvíjí teorii Humberta de Superville. Jeho teorii, kdy nahoru stoupající linie vyjadřují radost, klesající linie smutek a horizontály klid, Henry dále rozpracovává. Linie, které směřují vzhůru a pohybují se zleva doprava spojuje s libými

³⁶ André Chastel, Fiorella Minervová: Georges Seurat, str. 87

³⁷ in André Chastel, Fiorella Minervová: Georges Seurat, str. 87

³⁸ Livio, Mario: Zlatý řez, Argo 2006, str. 150

pocity, tyto linie nazývá „dynamogenní“. Linie, které klesají zprava doleva jsou spojeny s pocity nepříjemnými, tyto linie nazývá „inhibitivní“.³⁹ Poté, co Seurat našel řád pro používání barvy, hledá řád i pro linii. Proto pro něho bylo setkání s Henrym skoro osudové. A nejen pro něho, Henryho práce ovlivnila celé moderní umění. Podle Jeana Suttera měly z jeho myšlenek základní význam dvě věci: pohyb a abstraktně pojatá linie. Abstraktně proto, že není jasné, jakým směrem běží, může zároveň stoupat i klesat. Henryho linie ztělesňují pohyb, pohyb je pro člověka základní typ reakce na jakoukoli událost. Divák je proto schopen tyto linie v obraze rozpoznat a vlastně to, co rozpoznává je rukopis umělce, zároveň si tyto linie může zcela subjektivně spojovat s určitými vlastními pocity.

Umělecké dílo je totiž spjato jak s psychologií umělce tak i s psychologií diváka, který v něm cosi hledá. Umění je v podstatě jazykem; umělec se snaží vyjádřit se a obohatit tak druhé o svůj vnitřní život. Za pomoci přírody, která poskytuje jak materiál tak zážitky, a prostředků aktivních – linie a barvy, a pasivních – plocha, hledá cestu, jak navázat spojení mezi divákem. Výtvarný jazyk má základ ve vizuální zkušenosti reality, má svou strukturu, jež tvoří jeho harmonickou krásu a má i svou funkci – komunikuje s lidmi. Psychologie odkrývá v umění lidskou bytost, která do díla vkládá jak znaky své individuality, tak i znaky spojené s kolektivitou. Jednotlivec i skupina jsou vždy hluboko zakotveny v přechodných podmínkách plynoucího času. Dílo je dokonalým svědectvím, ne pouhou odezvou interpretovanou vědomím. Podle doby, prostředí a jednotlivé tvůrčí osobnosti prosazuje se každý z těchto tří aspektů v různém poměru. Je důležité mít na paměti rozdíly, které u lidí existují při vnímání. Rytmus, symetrii nebo asymetrii, barevný kontrast, perspektivu, měřítko atd. prožívají lidé v různých dobách různým způsobem. Některé formální složky uměleckého díla, schopné přetrvat tisíciletí a nadané informativní a sdělovací schopností, stojící nad koncepcemi a nad časem, dávají dílu trvalou aktuálnost.

- **Setkání s impresionisty 1879**

V roce 1879 se koná čtvrtá výstava impresionistů, Seurat se na ní byl podívat. Podle jeho životopisců na něm zanechala tak velký vliv, že se rozhodl spolu se svým spolužákem Amanem-Jeanem odejít z École des Beaux-Arts. Seurat se na výstavě setkal s díly Pissarra, Degase a Moneta, které byly tak odlišné od všeho, co se učilo na Akademii. Objevil umělce, kteří se pokoušeli o bezprostřední pohled na skutečnost, tak aby odpovídala i určitému

³⁹ Herbert Wotte, Georges Seurat – Wesen. Werk. Wirkung

atmosférickému a světelnému stavu okamžiku. Setkal se s umělci, kteří svobodně používali barvu a zobrazovali skutečný život. Nedbali pravidel starých mistrů, netvořili v ateliéru, ale rychlými dotyky štětce komponovali svá díla venku za plného slunečního světla. *„Zachytit okamžik znamenalo najít obrazový ekvivalent barevného světla, odráženého rozmanitými povrchy okolního světa do oka vnímatele. Tímto ekvivalentem se stává barevná skvrna, ta umožňuje rychle, pružně a přesně ztvárnit vjem a zároveň dát obrazu světelnou zářivost přírody. ... Právě jejím prostřednictvím se „zachycený okamžik“ mění v novou vizi světa, kdy se vše zjevuje v nové celistvosti matérie proměněné v zářivou energii.“*⁴⁰ Barevná skvrna se stane inspiračním impulsem i pro samotného Seurata.

⁴⁰ Miroslav Lamač: Myšlenky moderních malířů, Odeon 1989, str. 16

5. Systém Georgese Seurata

5.1 Odraz inspirace v tvorbě raného období 1880–1883

Seurat se v době vojenské služby v Brestu naučil velmi dobře kreslit, pro své kresby používal pevnou černou křídou Conté a zrnitý papír Ingres, který umožňuje vytváření bohatých modelací pomocí světla a stínů. Kreslil i ze zcela pragmatického důvodu, bylo by opravdu nepraktické a obtížné mít s sebou stojan a olejové barvy. Černá křída umožňuje dosahovat sametově husté černi, jež má neobyčejnou výrazovou sílu. Postavy či předměty tak získávají pomocí stínů plastičnost. Linie mizí, zůstává jen hra světla a stínů. Zjednodušení výrazových prostředků mu dovoluje zachytit okamžitý dojem. Seurat na vojně zachycuje motivy, které jsou poblíž, portrétuje kamarády, hledá témata v blízkém okolí. Jsou to jednoduché motivy, které by akademický malíř nikdy nebral vážně. Seurata naopak motivy každodenního a současného života inspirují natolik, že se jim pak věnuje po zbytek svého života. Po návratu do Paříže kreslí jednoduché motivy z pařížského okolí, jeho postavy jsou často „orámovány“ jakousi světlou aureolou. Tam, kde Seurat chtěl mít světlo, jsou místa ponechána bílá. Bílá barva papíru představuje skvělý kontrast k odstínům šedi a černé. Uplatňuje zde teorii o simultánním kontrastu od Chevreula. *„Výsledkem Seuratových studií byla jeho chytrá a plodná teorie kontrastu, jíž Seurat od té doby podřizoval všechna svá díla. Uplatňoval ji zprvu při používání šerosvitu: pomocí jednoduchých prostředků, totiž bělosti listu Ingresova papíru a černé křídly, důmyslně odstiňované nebo využité ke kontrastnímu působení. Vytvořil na čtyři sta kreseb, nejkrásnějších „malířských kreseb“ na světě. Díky jeho dokonalým vědomostem o valérech lze říci, že jsou ty černobílé kresby zářivější a barevnější než mnohé malby. Poté, co mistrně zvládl kontrasty tónu, zacházel podobně s barvou, a počínajíc rokem 1882, uplatňoval zákony kontrastu v barvě a maloval pomocí barevných skvrn – i když při tom používal barev tlumených – , aniž byl ovlivněn impresionisty, neboť v té době ani nevěděl o jejich existenci.“*⁴¹ Mezi jeho „modely“ nalezneme jednoduché lidi při každodenní činnosti, venkovany při práci, postavy pařížského předměstí, ženy při práci, na procházce, jak čtou, vyšívají, ženy jako umělkyně v divadle či cirkuse, kreslí i nádraží a lokomotivy a v neposlední řadě kreslí i portréty. Postavy na kresbách se podobají postavám z Milletových obrazů. U Seurata působí postavy skoro monumentálně, jakoby zkameněly v určitém pohybu, byly sochami – nejen na kresbách, ale i v jeho dalším díle. Někteří kritici umění připisují právě pro tuto „nehybnost“

⁴¹ P.Signac: D'Eugène Delacroix au néoimpressionisme, 1899, in André Chastel, Fiorella Minervová: Georges Seurat, str.9

Seuratovu stylu příbuznost se starověkým egyptským uměním. Jakoby Seurat svými kresbami „vyfotil“ daný okamžik a zakonzervoval jej tak navěky.

Seuratovo rané období vychází v podstatě z objevů impresionismu. Světlo rozpouští obrysy předmětů a postav, vibrující světlo ovzduší spojuje obraz malovaný v plenéru v jediný celek. V podstatě můžeme rozdělit Seuratovo dílo na dvě části, jedna část zahrnuje kresby, které byly zamýšleny jako konečné artefakty a druhá část obsahuje kresby, které byly vytvořeny jako přípravné studie a skici. Některá témata tedy později rozpracoval i v oleji, jiná bohužel zůstala pouze v kresbě. Jsou to například portréty postav matky či otce v interiéru, které působí velmi intimním dojmem. V kresbách z let 1882–1883 dosahuje Seurat vrcholu a je si toho zřejmě vědom, neboť posílá dvě ze svých kreseb ke komisi Salónu. Rok 1883 je pro Seurata významný proto, že byla jedna jeho kresba pro účast na Salónu přijata. Jednalo se o podobiznu přítele Amana-Jeana.

Barevné olejové skici z let 1881 až 1883 odkazují na inspiraci Barbizonskou školou. Seurat zobrazuje venkovany při práci, maluje krajiny, pařížská předměstí, používá k tomu čím dál více impresionistickou metodu, nezachycuje ani tak sociální téma, ale zajímají ho spíše barvy a světlo. Zkoumá vztahy mezi stínem a světlem, vztahy mezi teplými a studenými barevnými tóny barvy, poměr mezi dopadajícím světlem a odráženým světlem. V zeleni listů či trávy najdeme i komplementární oranžovou barvu, Seurat se drží receptů Charlese Blanca i Delacroixe, kteří se zajímali spíše o vibraci barvy než o její splývání. Zachycuje vždy nanejvýše jednu až tři postavy, aby je mohl detailněji studovat, a zachycuje je v různých pohybových variacích. Chce znehybnit okamžik, který impresionisté nechávají rozplývat ve hře světla. Seurat ještě nedospěl v těchto skicách k vlastnímu rukopisu. Na těchto prvních pracích se učí zacházet s kompozicí, zkoumá různé typy nanášení barvy čárkováním, tečkováním, krátkými tahy, křížem nebo dokonce špachtlí.

5.2 Zlomový rok 1883 a zrod techniky pointilismu

Postupně aplikuje své znalosti získané četbou odborných knih a hledá vlastní způsob vyjádření. Více si věří jako malíř, protože začíná uvažovat o první velké kompozici – byl jedním z prvních modernistů, kterým velká kompozice učarovala - a začíná pracovat na přípravných studiích pro obraz velkého formátu – *Koupání, Asnières* (příloha č.5). Již nekopíruje motivy či díla jiných malířů, ale má předem daný cíl, vytvořit velké plátno, na kterém bude znázorněno, jak jeho současníci tráví volno koupáním na břehu Seiny. „*Klasický vkus a poussinovská a ingresovská tradice měly být vtěleny do moderního umění; bylo třeba*

oslavovat současný život používáním soudobých způsobů malby. Povinností umělce tedy podle Seurata bylo odhalovat „zlatý věk“ ve své vlastní době a dobýt z ní něco, co by mohlo soutěžit se starověkem.“⁴² Na plátně pracuje skoro rok, což bude i v budoucnu průměrná doba příprav jednoho obrazu velkého formátu. Kresby a náčrty již netvoří náhodně, ale s úmyslem vytvořit velké plátno. Přípravné kresby jsou dokladem složitých postupů, je z nich vidět cesta, kterou Seurat musel ujít od analytického stadia černobílých kreseb a barevných skic až k celkové kompozici obrazu. Obraz je komponován z pečlivě připravených částí, je složen jako skládačka z detailů pozorovaných v přírodě. Kompozice tvoří nejen osu, sjednocuje v obraze všechny prostředky a dává jim výraz. Harmonicky spojuje jednotu s růzností. Lze komponovat liniemi, lze komponovat tvary, stejně jako barvami, pohyby, světlem. Seurat komponuje podle principů, k nimž se postupně propracoval teoretickým studiem (více v rozboru díla, viz. kapitola 5). Využívá poznatky o analogiích mezi barvami a liniemi.

V roce 1884 posílá hotové dílo na Salón, který jej však nepřijímá. Proto se Seurat stává členem Skupiny nezávislých umělců a vystavuje svůj obraz na neoficiální výstavě, prvním Salónu nezávislých, který se konal v květnu. Seurat se zde seznamuje s Paulem Signacem. Toto nové přátelství vyústí později v úzkou spolupráci. Seurat na základě rad, jež mu dali Signac a jiní malíři s konečnou platností upouští od používání hlínky a tlumených barev. Další vývoj jeho rukopisu směřuje k průzkumu barvy a světla. V prosinci téhož roku se koná další výstava Nezávislých, Seurat se jí opět účastní, kritika přijímá práce Dubois-Pilleta, Angrandy, Seurata, Signaca, Crosse, Guillaumina a Schufeneckera, a zde se tedy zrodí skupina neoimpresionistů, kterou organizuje Paul Signac. Všichni reagovali ve větší či menší míře na impresionismus, který se začal jevit jako omezený pouhým zrakovým zážitkem. Malíři této nové skupiny kladou spíše důraz na metodu. Teorie má napomáhat tvorbě. Neoimpresionisté hledají inspiraci v současných objevech optiky, hledají pravidla, která by osvobodila umění od všech nejistot, soustředí se na exaktní studium malířských problémů. Pravidla nepřekážejí spontánnosti invence. Nicméně zatímco Seuratovi jako zakladateli hnutí šlo především o novou kompozici, která by z obrazu vytvořila samostatný estetický řád, u ostatních neoimpresionistů se lze setkat s pouhým důsledným uplatňováním nové techniky.

V roce 1885 dokončuje Seurat další velkou kompozici, obraz *Grande Jatte* (příloha č.7), který posílá na Salón. Je však znovu odmítnut. Rozhodne se obraz přemalovat, poprvé zcela v duchu nové metody pointilismu. Ucelený malířský systém vychází z poznatků optiky, ale také z impresionistického divizionismu, který dělil tón na jeho tři hlavní komponenty –

⁴² André Chastel, Fiorella Minervová: Georges Seurat, str. 88

barevný odstín, podíl bílé a podíl černé. Tuto metodu však Seurat přepracoval. Jemnými dotyky štětce nanášel barevné tečky rozmanitých barev, kde každá barva má svou logiku. „...nanášel štětcem na plátno nejprve skvrny zachycující barvu lokální (tj. takovou, jakou má předmět v bílém světle) a pak tuto barvu na plátně „chromatizoval“ tím, že připojoval jiné štětcové tahy, odpovídající: 1. množství barevného světla, které se beze změny odráží na povrchu (obvykle to byla sluneční oranž); 2. malému množství barevného světla, které proniká hlouběji než jen na povrch a které se odráží, proměněno částečným pohlcením; 3. reflexům vrhaným sousedními tělesy; 4. okolním doplňkovým barvám. Achromatizace s sebou nesla vzájemné proniknutí všech barev a tónů v čistém stavu.“⁴³ Seurat vytvořil svou metodu na základě optických zákonů, zachovával přísně zásadu optického mísení, při němž se výsledná barva smísí až ve vnímatelově oku, protože chtěl zachovat barvám jejich svěžest a jas, který se ztrácí mícháním barev na paletě. Vytvořil si vlastní systém barev na paletě, který pak už neměnil (příloha č.23). Ve své pointilistické metodě, kterou on sám raději nazýval chromoluminarismem, byla velmi důležitá i velikost jednotlivých barevných teček, která se měnila s velikostí obrazu a která počítala i se vzdáleností, ze které se bude divák na obraz dívat. „Barevná skvrna není už bezprostřední sublimací imprese, ale je racionálně usměrněna a může být nazírána jako svébytný stavební element obrazu.“⁴⁴ Tahy štětce nejsou vůbec důležité, štětec pouze umožňuje nanášet barevné kvality, které ve svém souhrnu tvoří výsledný efekt. Smutné nebo veselé pocity v nás nevyvolává tah štětce, ale spojení barev, tónů a linií. První velká kompozice, ve které Seurat poprvé uplatnil tuto novou techniku byl tedy obraz *Grande Jatte* (příloha č.7), studie celé škály světelné stupnice od tmavých stínů až po ostré světlo.

5.3 Rozvíjení systému

Georges Seurat byl důsledný nejen při práci na obraze, ale také si rozvrhl svou malířskou činnost. V létě se soustavně věnoval krajinám, jezdil především do okolí Paříže, které bylo oblíbeným místem pro odpočinek mnoha Pařížanů, a čerpal zde své motivy, nebo jezdil malovat své maríny k moři. V zimě pak ve svém ateliéru skládal z toho, co načerpal v létě, své velké kompozice a rozvíjel svůj výtvarný systém. Nicméně i jeho tvorba v pléneru byla tomuto systému podřízena, i jeho krajiny jsou pečlivě promyšleny. Každý obraz je vlastně jakousi analýzou, příležitostí k novým objevům. Vertikální a horizontální linie

⁴³ André Chastel, Fiorella Minervová: Georges Seurat, str. 88

⁴⁴ Lamac, Miroslav: Myšlenky moderních malířů, Odeon Praha 1989, str.18

v obrazech odpovídají přísným geometrickým pravidlům, která v sobě nesou emocionální náboj, přesně podle Supervilla a Henryho. Zároveň se Seurat venku pokouší zachytit živé barvy.

Roku 1887 se pouští do dalšího úkolu, zobrazení aktu v interiéru. Toto téma, typické pro akademismus, mělo dokázat, že jeho metoda se hodí právě i na toto klasické téma a nejen na zobrazování výjevů pod širým nebem, jak se domnívali někteří kritici pointilismu. Seurat v *Modelkách* rozšiřuje prostor obrazu i na rám. Maluje rám obrazu pomocí teček tak, aby barvy rámu, které sousedí s barvami na obraze, byly barvami komplementárními, což mělo přispět k větší barevné intenzitě celé kompozice. Neustále se snažil o co nejpřesnější postup k dosahování optického mísení barev. V *Modelkách* (příloha č.11) dokázal, že pointilistickou metodou lze zachytit lidské tělo a přitom ho přirozeně zapojit do světelné atmosféry pokoje. V dalších kompozicích, jimž se Seurat věnuje, již ani tak neřeší malářskou metodu, ale spíše se zajímá o zachycení skutečnosti v její rozmanitosti a plně k tomu využívá zásad Supervilla a Henryho.

Dílo Georgese Seurata tvoří souvislou linii, v každém obraze rozvíjí svou metodu, každá velká kompozice je vždy posunem o krok dál. Vlastní dílo není příliš početné. Seurat zemřel příliš mladý, ale každá práce je důležitým momentem při řešení problému, jak zachytit nejlépe barvy a světlo. Ve své práci sjednotil všechny teorie od teorií Charlese Blanca, Chevreula, Supervilla, Henryho, Rooda, Helmholtze a Suttera po optické mísení barev na sítnici oka. Sám Seurat shrnuje v dopise Maurici Beaubourgovi 28. srpna 1890 svou estetiku takto:

ESTETIKA.

Umění je harmonie. Harmonie je analogie protikladných a podobných prvků ve valéru, barvě, linii, které odpovídajíce podstatným znakům a vlivu světla, vytvoří veselé, klidné nebo smutné kombinace.

Protiklady jsou:

Ve valéru zářivější/ světlejší proti tmavšímu

V barvě, komplementární barvy, tj. určitá červená proti své barvě komplementární atd. (červená – zelená; oranžová – modrá; žlutá – fialová).

V linii, ty, které svírají pravý úhel.

Veselost se vyjádří valérem, jestliže převažují jasné barvy; barvou, dominují-li teplé; linií, jestliže linie stoupají nad horizont.

Klid vyjádřený valérem záleží v rovnováze světlých a tmavých; barvou ve vyvážení teplých a studených; klid linií podmiňují horizontály.

Smutek se vyjádří valérem s převahou tmavých; barvou, dominují-li chladné, a linií, jestliže linie klesají.

TECHNIKA

Vyjdeme-li z faktu, že světelný vjem na sítnici trvá, pak výsledkem je syntéza. Výrazovým prostředkem je optické míšení valérových a barevných kvalit (lokální barvy a barvy dopadajícího světla: slunce, petrolejové lampy, plynového světla atd.), tj. světla a jeho účinků (stíny) podle zákona protikladu zastínění způsobeného dopadajícími paprsky.

Orámování je protikladné harmonii valérů, barev a linií v obraze.⁴⁵

To už je ale pointilismus jako hnutí spíše v rozkladu. Už roku 1888 se objevují první kritiky. Seuratovy kvality nikdo nepopírá, kritici vidí chybu především v jeho následovnicích, kteří pouze používají stejné techniky, ale výsledek není tak oslnivý. Od hnutí se postupně odvracejí jeho členové, již roku 1889 na výstavě skupiny XX zaujímá přední místo pozornosti skupina kolem Gauguina. Nicméně Seurat se své techniky drží i nadále a vlastně s ní teprve vytvoří svá vrcholná díla, ať jde o krajiny, Kankán či výjev z Cirkusu. Seuratovou smrtí v roce 1891 se vlastně zcela končí etapa pointilismu, ale Seuratův vliv je možné nalézt v mnoha projevech moderního umění.

⁴⁵ in Lamač, Miroslav: Myšlenky moderních malířů, str. 22-23

6. Příkladová část

- **Tvorba raného období z let 1880-1883 ve stručném shrnutí**

V roce 1880 se Seurat vrací z Brestu, kde strávil rok na vojně, pronajímá si ateliér v Paříži a pouští se do samostudia, čte nová vědecká pojednání a maluje. Za tři roky vznikne skoro osmdesát prací (viz. příloha č.25), které se dají tematicky rozdělit na pět okruhů:

- Krajiny bez lidí v barbizonském stylu
- Venkovani při práci v Milletově stylu
- Koně a krávy
- Předměstí se stavbami továren
- Studie řeky

Pro tyto obrazy je typické skvělé vystižení světla a stínů. Světlo rozpouští obrysy předmětů, spojuje vše ve vibrující celek. Seurat zkouší různým způsobem nanášet barvu, čárkováním, tečkováním, tahy, které se kříží. Barevnost používané palety je velmi blízká impresionistům. Obrazy malované v plenéru se vyznačují volbou vyšších poloh barevné stupnice. Barvy používá spontánně, bez jakéhokoli předchozího schématu. Pokud plátno zachycuje osoby, většinou venkovany při práci, nelze v žádném případě říci, že jde o znázornění sociálního tématu. Seurat jen zkoumá způsob, jak nejlépe vyjádřit lidskou postavu. Postavy jsou osamělé a nehybné. Vidíme je většinou zezadu, skloněné při práci. Působí jako kamenné sochy, které ztuhly v určitém pohybu. Nejsou v krajině ani nijak zvlášť zvýrazněny, působí jako její přirozená součást.

Jeho předměstské krajiny se stavbami prozrazují, že malíř již více přemýšlel nad kompozicí. Objekty jsou hodně zjednodušeny na geometrický tvar, detaily nejsou důležité. Vše působí čistě a objektivně, nic zde nepřebývá, nic není přikrášleno. Z továrních komínů se valí špinavý dým, Seurat přesně dokumentuje ducha industriální doby. Přesně v duchu hesla, že malba nemá zachycovat historickou tematiku, ale náměty zcela moderní a dnešní. Od těchto předměstských krajin přechází Seurat ke studiu života kolem řeky a pomalu tak směřuje k již konkrétním studiím pro svou první velkou kompozici.

- **Rozbor obrazu *Koupání, Asnières (1883-84)***

Koupání, Asnières (viz. příloha č.5) je první Seuratova velká kompozice. Seurat začíná pečlivou přípravou roku 1883. Již jeho předchozí zájem o výjevy na břehu Seiny napovídají, kde se Seurat inspiroval právě pro toto téma. Chtěl zachytit volné chvíle pařížských lidových vrstev. Dílu předcházejí četné studie, kresby a náčrtky - přesně 14 maleb o velikosti 15,9cm x 25,8cm a 10 kreseb o velikosti cca. 24cm x 30 cm.⁴⁶ Každá jednotlivá práce se věnuje podrobně určitému tématu, zkoumá podrobně místo výjevu, Seurat si tak postupně vybírá nevhodnější pohled na řeku, seznamuje se s krajinou, zkoumá světelné efekty a barevnost místa. Vše nasvědčuje tomu, že má předem promyšlenou celkovou kompozici, a hledá cestu, jak se dostat k zamýšlenému cíli. Jeho pohled je jakoby selektivní. To, co ho zaujme v jedné studii, propracovává i v další, co naopak nezapadá do jeho představ vynechává nebo nenechává vyniknout. Podrobněji se věnuje i studiu postav, nejprve kreslí zcela oblečené postavy a poté je postupně odhaluje, různě je rozmisťuje. Tyto náčrtky jsou namalovány rychlými impresionistickými tahy štětce, které se kříží, někdy jde o pouhé široké tahy, které velmi zjednodušeně vystihují bezprostřední dojmy. Kresby jsou zaměřeny na detaily postav, Seurat je jako skrytý pozorovatel, přibližuje si lidská těla, zkoumá záhyb kolene, křivku těla položeného na bok, linii shrbených zad. Studie malované olejem zkoumají barevnost místa a jde spíše o rychle vytvořené skici, které jsou malovány impresionistickým způsobem, jasnými a zářivými barvami – odlišnými od konečné kompozice – a které jsou velmi stylizované, kresby křídou jsou více promyšlené, zkoumají detailně hru světla a stínů, jemně modelují objem těla a působí velmi živým dojmem.

Konečný obraz o velikosti 2 x 3m je výsledkem všech těchto prací, každá studie je jakýmsi článkem celku. Ten je uspořádán v ateliéru podle jakéhosi vnitřního řádu. Toho řádu, který si Seurat vytvořil na základě četby teoretických prací. Liší se tedy ve stylu práce od impresionistů, kteří obrazy venku i dokončovali. Dílo zachycuje levý břeh Seiny a chlapce a mladé muže, kteří zde tráví své volné odpoledne. Všichni upírají svůj pohled na protější břeh. Na horizontu vidíme průmyslovou část města, na studijním náčrtku najdeme zřetelně budovy továrny, na konečné kompozici se skoro rozplývá v jasu vodní hladiny. Známe-li Seuratovy přípravné studie, je nám jasné, že si vybírá a přizpůsobuje jednotlivé motivy, aby dohromady vytvořily harmonický celek, nicméně budovy továrny nevynechává, aby vytvořil idylickou krajinu, ale záměrně je na obraze zanechává. Obraz je tak dokumentem své doby, kdy

⁴⁶ Grenier, Catherine: Seurat, Catalogo completo.

průmysl začíná být součástí každého města. Tato kompozice je spojována s dílem *Mírný kraj* od Puvise de Chavannes. Ale Seurat znázorňuje klasický námět moderním naturalistickým způsobem. Obě díla spojuje podobná nehybná harmonie a klidná atmosféra. Tam, kde je normálně slyšet veselý halas a křik, nalezneme klidné a nehybné postavy, které jsou ponořeny do vlastního světa. Působí monumentálně a slavnostně jako antické sochy, které jsou rozmístěné do prostoru podle pravidel tradiční perspektivy. Postava sedícího chlapce uprostřed bývá přirovnávána k postavám na obrazech italského malíře 15.století Piera della Francesca, kterého Seurat poznal na École des Beaux-Arts. Podíváme-li se například na Franciscův obraz *Konstantinův sen* (příloha č.6), najdeme zde postavy, které by zapadly k postavám v *Koupání*. Atmosféra obrazu je podobně impozantně jednoduchá a klidná. Postavy jsou pohrouženy do vlastního světa myšlenek, mimo čas a ve věčné nehybnosti. Oba obrazy vystihují slavnostní svět, který je nehybný a odměřený. Tiché, zdrženlivé postavy, prostorová výstavba i způsob rozvržení světla nás vedou mimo čas.

Jak již bylo výše řečeno, mají skici daleko jasnější a zářivější barvy, než výsledná kompozice. Působí i daleko živějším dojmem nejen díky své syté barevnosti, ale i díky impresionistické technice, kterou byly vytvořeny. Konečný obraz *Koupání* je barevně celý zahalen do jemného oparu, jakoby byl obraz zahalen do dýmu komínů nedaleké továrny. Barvy působí skoro pastelovým dojmem. Velké kontrasty tu chybějí, mezi barvami najdeme i barvy zemité jako okr či hlinky, které také přispívají k vystižení oparu. Celková kompozice je složena z více malířských technik dohromady. Impresionistický námět pojal napůl tradiční a napůl již novou technikou v prostoru podřízenému klasické renesanční perspektivě. Obraz je tak skoro Seuratovým osobním deníkem, shrnuje rozmanité komponenty výtvarného jazyka, které se podílely na zrání Seuratova osobitého systému. Vodní plocha spolu se vzduchem je namalována impresionistickými tahy štětce čistou barvou, na travnatou plochu uplatňuje Seurat metodu optického dělení barev podle malířské techniky jakou používal Eugène Delacroix, vedle zelené barvy najdeme její komplementární červenou, vedle modré oranžovou, vše prosvětluje přítomnost bílé. Velmi pečlivě se věnuje zachycení kontrastu světla a stínů. Postavy ve vodě jsou obklopeny světlou aureolou, kterou známe z jeho kreseb černou křídou, částečně je obklopuje i tmavší odstín modré barvy vody, díky této metodě získávají postavy na větší plastičnosti. Ty jsou namalovány klasickým způsobem, celistvými tahy štětce, které tak nejsou vůbec patrné.

Kompozičně je obraz postaven na klasické perspektivě, úběžníkový bod leží někde nad hlavou chlapce sedícího uprostřed, to vede divákův pohled od jemu blízkých postav dál do dále. Poprvé zde Seurat používá pomocné sítě vertikál, horizontál a diagonál (viz. příloha

č.5a), do které vsazuje jednotlivé postavy. Diagonály vedoucí zleva do prava určují sklon sedících postav, ležící muž v levém dolním rohu jednu takovou diagonálu také kopíruje. Celou kompozici dělí opačně směřující diagonála, kterou kopíruje břeh řeky dělící obraz na dva nestejně trojúhelníky, přičemž menší z nich tvoří břeh a větší zbytek obrazu. Rovnováha je zajištěna díky postavě chlapce sedícího uprostřed, na něhož je zaměřena hlavní pozornost diváka. Představme si, že na obraze právě tato postava chybí, v tom případě se nám bude zdát, že se obraz překlopí na levou stranu, kde je pevný břeh obsazený odpočívajícími Pařížany. Chlapcova postava zasahuje do prostoru většího trojúhelníku, je jakýmsi jazýčkem vah, kolem kterého balancuje celá kompozice. Podle stínů postav osvětluje výjev světlo z pravého horního rohu obrazu, které vyvažuje vzdušný element, který vane z levého horního rohu, což naznačuje směr plachetnic i směr kouře z komínu. Celá kompozice je tedy ve všech ohledech velmi harmonická a vnitřně sourodá, přesto byla oficiálním Salonem odmítnuta. Jedním z důvodů byl jistě i námět, tedy zobrazení pracující třídy v moderních kulisách předměstí, což se vymykalo jakýmkoli klasickým znázorněním idylických krajín, které byly Salonem uznávány. Obraz byl nakonec vystaven na salonu nezávislých, přesto se nedočkal velké odezvy či pozornosti kritiků. Arsène Alexandre o *Koupání* napsal: „*Obraz Koupání představuje Seurata jako umělce nové školy, který jako jeden z mála rozumí velké kompozici a využívá přitom nové metody.*“⁴⁷ Na Paula Signaca obraz velmi zapůsobil. Poznamenal, že „*Tomuto plátnu dodává dokonalou harmonii zachování zákonů kontrastu, metodické oddělování jednotlivých prvků – světla, stínu, lokálních tónů, odlesků – a jejich správné poměry a jejich rovnováha.*“⁴⁸ Oba malíři se poté osobně seznámili. Z jejich spolupráce a přátelství vznikla metoda pointilismu. A Seurat roku 1887 na *Koupání* přimaloval drobné barevné tečky.

- **Rozbor obrazu *Nedělní odpoledne na ostrově Grande Jatte* (1884-85)**

V pořadí druhá Seuratova velká kompozice o velikosti 205,7 cm x 305,8 cm (viz. příloha č. 7) se stala neoficiálním manifestem neoimpresionistů a nové metody pointilismu. Seurat si roku 1884 předsevzal namalovat obraz, který by byl naprosto v souladu s novými zásadami, vytvořenými na základě nových vědeckých teorií a objevů optiky, o kterých probíhaly debaty v kruhu malířů, kam Seurat začal spolu s Paulem Signacem docházet. 33

⁴⁷ Düchting, Hajo: Seurat, str. 24

⁴⁸ Chastel, André: Georges Seurat, str.98

studií a 28 kreseb⁴⁹ svědčí o pečlivé přípravě díla, která trvala skoro dva roky. Postup přípravy je velmi podobný jako při jeho předchozí práci, jen je více systematický. Seurat chodí každé ráno malovat skici přímo na místo, které se mimochodem nalézá kousek od místa *Koupání*, a ještě tentýž den odpoledne a večer přenáší uspokojivá řešení přímo na plátno kompozice v ateliéru, obraz tak vzniká již od samého počátku spolu se studiem. Roku 1890 napsal v dopise Félixu Fénéonovi: „1884, den Nanebevstoupení: *Grande Jatte, studie a obraz*.“⁵⁰

Seurat si pro svůj námět vybírá další odpočinkovou zónu Pařížanů, ostrov Grande Jatte na řece Seině, kam především v neděli mířilo spousta lidí. Obraz zachycuje levý břeh ostrova, na němž se nachází stromy, které skýtají stín. Najdeme zde procházející se páry, rodiny s dětmi, dívky se slunečníky, hrající si děti, sportovce na veslicích, rybáře, v trávě odpočívající postavy, mezi kterými volně pobíhají psi. Seurat zde shromáždil asi 40 postav nejrůznějšího stáří i společenského postavení. Vedle sebe najdeme v trávě ležet chudého dělníka v nátělníku i výše postaveného úředníka v cylindru a vycházkovém oblečení s holí. Je to přesný portrét společnosti. Obraz skvěle zachycuje dobovou módu a vkus. Ale o psychologii postav tu nejde, jednotlivé postavy tvoří pouze součást promyšleného řádu kompozice, jsou pouze součástí uspořádání rytmu linií, a jsou pro tento účel vyjmuty ze světa živých. Všimněme si, jak jsou velmi zjednodušeny, působí jako figurky na šachovnici, které jsou rozmístěny tak, že se skoro nepřekrývají a rytmicky člení prostor. Seurat zakonzervoval okamžik nedělního odpoledne do nehybného světa, který je mimo čas.

Studie se od konečného obrazu dost liší v technice, kterou jsou malovány. Seurat zachycuje na svých náčrtcích velmi živými tahy štětce krajinu s lidmi, používá při tom zářivých barev. Vytváří tak impresionistické krajiny. Upřesňuje si její zvláštnosti, sbírá dojmy, zkoumá místo v době, kdy je liduprázdné, chodí sem i v době, kdy je místo přelidněné a ve svých studiích pomalu rozestavuje postavy z davu. Studuje kontrasty světla a stínů, zkoumá lokální barevnost. Přípravy jsou totožné jako při práci na *Koupání*, jen teď pracuje důkladněji. I teď používá kresby k tomu, aby důkladněji prostudoval jednotlivé postavy, ne proto, že by chtěl vyjádřit něco z jejich osobnosti, spíše zkoumá jejich postoje, modelaci a objem a zjednodušuje jejich tvary. Z postav se tak stávají Seuratovy „figurky“, které jsou útlé, elegantní, jejichž tvary jsou zjednodušeny až geometricky, a které „žijí“ mimo reálný čas.

Kompozice je opravdu jakousi šachovnicí. Je založena na mřížce, která sestává z linií vertikál a horizontál a z nich odvozených diagonál. Každá postava je pak umístěna do

⁴⁹ Grenier, Catherine: Seurat. Catalogo completo, str.84

⁵⁰ Grenier, Catherine: Seurat. Catalogo completo, str.84

určitého „hracího pole“ podle středové perspektivy. Hlavní vertikála dělí obraz na dvě stejné poloviny určuje umístění postavy ženy v červeném s dcerkou v bílém. Rozdělíme-li obraz tímto způsobem na další a další poloviny, a takto vzniklé čtyřúhelníky rozdělíme diagonálami, zjistíme, že stejná metoda určuje umístění všech postav. Zvláštností tohoto obrazu je použití dvou pohledů, přičemž přední pás obrazu, na kterém se na pravé straně nachází dvojice s koketou se slunečníkem a opicí a na levé straně odpočívají na zemi tři postavy, podléhá jiné perspektivě než zbývající část obrazu. Této skutečnosti si všiml Schapiro⁵¹, který přišel na to, že kdyby celá kompozice podléhala tradiční osově perspektivě, postavy v zadní části plánu by byly příliš malé. Přední rovina obrazu, která je zahalená ve stínu, je tedy nazírána zprava a zbytek tradičním způsobem zepředu. Obraz tak působí trochu jako divadelní scéna, která se odehrává v kulisách ostrova Grande Jatte.

Srovnáme-li závěrečnou studii (viz. příloha č.8) s konečným obrazem, kompozičně již nejde o dva rozdílné obrazy, ale liší se v barevnosti a v použité malířské technice. Studie je namalována impresionistickým rukopisem, tahy štětce jsou živé, kříží se jeden přes druhý, celý obraz se jakoby tetelí v záři odpoledního slunce. Barvy jsou jasné, skoro svítí, kontrasty světla a stínů jsou výraznější. Postavy na studii působí živým dojmem, stojí, ale jakoby se každým okamžikem měly pohnout. Konečný obraz naproti tomu je dokonale nehybný. Je to způsobeno jednak tlumenějšími barvami, přičemž musíme přihlídnout k faktu, že originál při vzniku měl jasnější barvy, které bohužel postupem času ztratily na své svítivosti, z důvodu nekvalitních barev. Průmyslová revoluce s sebou přinesla první továrny na výrobu barev a ty ať zásluhou nedostatku zkušeností nebo z důvodů vyšších výdělků vyráběly často nevyhovující barvy, kdy bílá postupem času zežloutla, modře dostaly nádech dozelená a další barvy ztmavly apod. Dalším důvodem, proč obraz působí nehybně, je zcela jistě štětcový rukopis. Seurat vytvořil téměř celý obraz malými dotyky štětce, některá místa jsou však ještě malována impresionistickým způsobem, například některá místa travnaté plochy jsou namalována křížícími se tahy, vodní hladina a některé postavy jsou namalovány krátkými souběžnými tahy. Na většině plochy je ale uplatněna pointilistická metoda tečkování, kterou ale doplnil Seurat dodatečně s úmyslem dodat obrazu na větší zářivosti, přesně podle pravidel optického mísení barev na sítnici v oku diváka.

Barevně jsou uplatněny komplementární kontrasty, ale nebijí do očí, nejsou výrazné, protože Seurat používá tmavších odstínů. Na obraze tak najdeme červenou a zelenou, modrou a oranžovou, žlutou a fialovou, primární barvy nepřímě sousedí se svými komplementárními

⁵¹ uvádí Chastel, André: Georges Seurat, str.103

protějšky. Dále využívá Chevreulův chromatický kruh (viz. příloha č.2+3): vedle oranžové klade červenou, vedle žluté světlezelenou, vedle zelené modrou a vedle modré červenou. Tyto analogické barvy jsou použity především na oblečení postav: ležící muž v levém dolním rohu má na sobě červený nátělník a modré kalhoty, rybařící dáma je oblečena do červenooranžové kombinace. Analogické barvy najdeme ale všude na obraze, travnatá plocha ve stínu je namalována tmavě zelenou a modrou, kde není stín najdeme světle zelenou a žlutou travu, vodní plocha kromě modré obsahuje i zelené vlnky, v listoví stromů najdeme kromě zelené i žlutou či oranžovou barvu atd. Kromě toho využívá Seurat bílou barvu k prosvětlení. Černá se nachází pouze na černém oblečení. Ale většinou ji ještě doplňuje tmavě modrá či temně fialová barva a obsahuje i částky oranžového světla. „*Jednotu dodává celé kompozici hra zářivého a chvějivého světla, modulovaného optickým rozkládáním barvy...*“⁵²

Nedělní odpoledne na ostrově Grande Jatte bylo vystaveno na poslední osmé impresionistické výstavě v Maison Dorée v květnu roku 1886 a vzbudilo úžas i kritiku umělců i kritiků umění. Například Octave Mirbeau píše: „*Nemám odvahu smát se před jeho obrovským a ošklivým obrazem, který vypadá jako egyptská fantazie.*“⁵³ Félix Fénéon je nadšen a jako jeden z prvních a podává věcnou analýzu malířské techniky na tomto obraze: „*Zkoumáme-li na páně Seuratově Grande Jatte například jeden čtvereční decimetr pokrytý jednotným tónem, objevíme na každém centimetru této plochy všechny prvky, jimiž je tento tón určen, v podobě vířících drobných skvrn. Tak tenhle trávník ve stínu: většina skvrn má lokální barvu trávy; další, rozseté řídce, jsou oranžové a vyjadřují skrovné sluneční ozáření; jiné dávají zaznít barvě doplňkové k zelené, nachové; skvrny chinolinové modři, vyvolané blízkostí travnaté plochy ve slunci, jsou směrem k dělicí čáře rozsety čím dál hustěji a za ní jsou postupně stále řidší. Na vytvoření samotné této plochy se podílejí jenom dva prvky, a to zelená a sluneční oranžová, a pod tak zuřivým náporom světla zaniká jakákoliv reakce. Protože čern je nesevětem, nabude ten černý pes zbarvení reagující na travu; dominantní barvou bude tedy tmavě nachová; ale objeví se tu výrazně také tmavomodrá, kterou vyvolávají jasná místa okolo psa. Ta opice na šňůře bude mít na sobě žluté skvrnky, jak to odpovídá jejímu přirozenému zbarvení, ale bude žíhaná nachovými a ultramarínovými tečkami. Zkrátka a dobře, je příliš zřejmé, že jsou v tomto rukopise stopy násilnosti; ale v rámci složitého a jemného dávkování.*“⁵⁴

⁵² Chastel, André: Georges Seurat, str. 103

⁵³ in Grenier, Catherine: Seurat. Catalogo completo, str. 8

⁵⁴ Fénéon, Félix: Les Impressionnistes en 1886 in Chastel, André: Georges Seurat, str. 9

Pro srovnání, kam vlastně Seurat došel, se podívejme na obraz Édouarda Maneta, který dvacet dva let předtím namaloval plátno s podobným výjevem. Jde o *Koncert v Tuileriích* (viz. příloha č.9), který zobrazuje místo setkávání elegantní Paříže. Téma, jež si Manet vybral, bylo z pohledu doby až skandální, poněvadž takovéto plenérové scény se pořizovali pouze z dokumentaristických důvodů pro noviny či časopisy. Koncert se odehrává v lesíku za letního odpoledne, jde poprvé o velkou (76x 118cm), mnohafigurální kompozici, která zobrazuje, jak se baví střední třída. Nelze ani přibližně spočítat, kolik lidí se přišlo pobavit, Manet znázorňuje anonymní dav, pouze některé tváře vpředu je možné identifikovat a to pouze z jistého odstupu od obrazu, zblízka působí vše jako abstraktní skvrny. Lidé, stromy, vzduch - vše doslova vše v pohybu díky rukopisu štětce, který je všude patrný. Použitá technika malby a námět čerpaný ze života a umístěný v plenéru dělá z plátna dokonalý impresionistický obraz. I Manet si pořizuje přípravné skici v plenéru a konečný obraz realizuje v ateliéru. Ale když se podíváme na jeho plátno, z obrazu sálá spontaneita, jakoby byl obraz živý. Dá se říci, že se Manetův obraz skládá z velké části z barevných skvrn, které ale nemají žádný racionální důvod, umělec maluje tak, jak vidí a cítí skutečnost. Dav, který vše, nechává vřít. Kompozičně působí jeho obraz jako náhodná fotografie, některé postavy jsou oříznuté, prostě se nevešly. Malíř použil tradiční perspektivu, který vede divákův obraz k zadní části obrazu, nejprve ho nechává spočinout na předních postavách dvou žen, které působí jako portréty, poté zrak putuje zleva do prava a dozadu. Položíme-li si tyto dva obrazy (*Grande Jatte* a *Koncert*) vedle sebe, najdeme některé prvky společné, hlavně námět a místo, vše ostatní je ale velmi odlišné. Proti Manetově živelné oslavě života stojí Seuratův slavnostní svět utkvělý v nehybnosti. Proti rychlým tahům štětce stojí technika založená na pečlivosti a trpělivosti. Proti skicovitým postavám stojí geometricky abstraktní „manekýni“ a proti barevné změti stojí pevná pravidla užití barev. Zatímco Manetův obraz oslavuje živelnost skutečného života, Seurat skládá poklonu vědě a krásu nachází v harmonii a řádu. Z této techniky se tedy rodí pointilismus a s ním vlastně i Georges Seurat, který objevuje svůj rukopis. Po setkání s Charlesem Henrym, které ho utvrdí, že jde po správné cestě, svůj rukopis v dalších dílech rozvíjí.

- **Rozbor obrazu *Modelky 1886-1888***

Další úkol, který si Seurat předsevzal, bylo všem dokázat, že jeho metoda je zrovna tak vhodná pro studii aktu v interiéru jako pro zachycení krajiny a výjevů pod širým nebem. Této kompozici o velikosti 200 x 250 cm (viz. příloha č.11) předcházelo méně skic a studií

než obvykle, ale i přesto několik předběžných studií existuje, přesně 5 olejových maleb a 5 kreseb černou křídou. Seurat zkoumá modelku v různých pozicích, sedící, stojící, oblečenou a nahou, zepředu, ze strany i zezadu. Klasické téma zpracovává čistě pointilistickou metodou, studie o velikosti kolem 25 x 15 cm mají nádherné barvy, kvalitou jsou rovnocenné s finální verzí obrazu. Modelčino tělo má jemné kontury a plné tvary, vůbec nepůsobí ploše, vše spojuje jakési vzdušné fluidum. Rozdílné je pozadí, modelka je zprvu obklopena pouze neutrálním pozadím, závěrečná studie už obsahuje i Seuratův obraz *Grande Jatte*, který mu visel v ateliéru.

Na finálním plátně nalezneme tři postavy jedné a téže modelky, postavy jsou umístěny do rohu místnosti Seuratova ateliéru. Na levé stěně visí obraz *Grande Jatte*, na pravé stěně visí čtyři obrázky, které jsou nečitelné, a modelčina taška. Střední postava je již připravena a pózuje, zatímco obě ostatní se teprve v klidu připravují. Připomínají klasické akty při toaletě, například Ingresovu *Ženu v koupeli* z roku 1808 (viz. příloha č.13). Na zemi přímo před námi jsou poházené šaty, tak jak se modelky zrovna svlékly, nalevo jsou šaty nedbale pohozené na červeném kanapi, žena vpravo si vše úhledně složila na hromádku. Jejich postoje a zátiší, ve kterém se nacházejí, vytvářejí uvolněnou atmosféru, chovají se, jakoby byly v soukromí nikým nepozorovány. Modelka uprostřed, která pózuje v rohu místnosti, s divákem také nevstupuje do přímého kontaktu, dívá se na malíře, divák je tak vlastně postaven do role skrytého pozorovatele. Všechny tři postavy působí jako solitéry, nezdá se, že by věděly jedna o druhé, každá je ponořena do vlastního světa.

Světlo přichází zleva, podle stínu, který vrhá prostřední postava, a zalévá místnost zvláštním rozptýleným světlem s modrými tóny, které doplňují červená a fialová. Celý obraz je malován velmi drobnými tečkami, které jsou hodně u sebe. Seurat zde opět uplatňuje své znalosti o barvách. Na obraze najdeme vedle sebe primární barvy červenou, modrou a žlutou i jejich komplementární protějšky zelenou, oranžovou a fialovou a vše prosvětluje přítomnost bílé. Siluety modelek obklopuje světlejší aureola jako v Seuratových kresbách. Těla modelek působí étericky ale hmatatelně, mají objem. Jsou křehké podobně jako akty na Ingresových obrazech. Linie – Ingresova „favoritka“ – na Seuratově plátně chybí, ale najdeme ji například na jedné studii (viz. příloha č.10), na které si Seurat zřejmě potřeboval ujasnit obrysy postavy. Na plátně je pak linie nahrazena hustým tečkováním, které efektně modeluje lidské tělo a vyděluje jej z okolního prostředí. Nicméně celkově působí obraz monotónně.

Existuje druhé podání Modelek z roku 1888 (viz. příloha č.12), které je o dost menší – 39,5 x 49 cm. Seurat se rozhodl plátno přemalovat, protože, jak se zmínil Signacovi, nebyl s výsledkem spokojen. „*Plátno beznadějně gypsovité...už nic nechápu. Všechno dělá skvrnu.*“

*Žalostná práce.*⁵⁵ Toto nové podání má jiné barvy, působí vzdušnějším dojmem, rukopis není už tak mechanický, neboť dotyky štětcem jsou nepravidelné a vytvářejí různě velké tečky. Plátno se tak vlastně více podobá svým studiím. Stěny ateliéru jakoby byly čerstvě vymalovány bíle a místnost se tak celkově rozzářila a s ní i atmosféra obrazu. Stejně jako po jarním úklidu, z ateliéru zmizela tíživá atmosféra, pavučiny jsou vymety, okna jsou dokořán a v místnosti se dá znovu zlehka dýchat.

Kompozice tohoto obrazu vychází znovu z mřížky vertikál a horizontál (viz. příloha č.11a). Rozdělíme-li obraz vertikálou na polovinu a vzniklé poloviny také na polovinu, vzniknou čtyři pásy, které stejnoměrně rozdělují obraz. Zjistíme tak, že každá z modelek je přesně umístěna na jedné z vertikálních os. Přikreslováním dalších os v mřížce, zjistíme například, že sklon hlavy a těla modelky vpravo vychází ze sklonu diagonál obdélníku, který je totožný s polovinou obrazu. Tímto postupem můžeme najít další a další souvislosti, které poukazují k metodě použití mřížky při koncipování tohoto díla. Místnost ateliéru se podřizuje tradiční perspektivě, Seurat tak opět spojuje dva systémy, jako v *Nedělním odpoledni na ostrově Grande Jatte* a i zde to má za následek, že obraz působí tak trochu jako divadelní scéna.

Pro srovnání porovnejme Seuratovy *Modelky* s akty klasickými od Ingrese a Delacroixe, dvou rozdílných umělců, které Seurat oba obdivoval. Ingresova *Žena v koupeli* (viz. příloha č.13) je zobrazena zezadu sedící na kanapi. Vlasy má stažené v turbanu, krásně tak vyniká linie jejího krku. Postava má esovitě držení těla, hlava je otočena doprava a spodní část těla míří doleva. Modelka je umístěna na středové ose kompozice, přičemž její těžiště je posunuto trochu doprava, tuto nerovnováhu na obraze vyrovnává tmavý závěs vlevo. Obraz je dokonale vyvážený. Ingres používá jemné chladné barvy, světlo dopadá na rameno ženy z levého horního rohu. Postava modelky působí až neskutečně, její světlé, měkce vymodelované tělo láká k dotyku, ale zároveň je nepřístupné, vyzařuje přímo hladkou dokonalost, chceme se jí dotknout, abychom zjistili, zda je skutečná. Seuratovy *Modelky* působí podobně neskutečně. Jejich křehká těla se rozplývají v hustém seskupení barevných bodů, působí étericky ale přesto jsou skutečné, připomínají nám to kulisy, ve kterých se nacházejí věci každodenního života, jako džbán a nádoba na vodu v pravém dolním rohu či šaty a boty poházené na zemi. Seurat tak pojímá klasický akademický námět zcela naturalisticky a nově.

⁵⁵ Chastel, André: Georges Seurat, str. 106

Podívejme se ještě na obraz *Slečna Rose* (viz. příloha č.14) od Delacroixe z roku 1817-24. Vidíme na něm modelku, která je zobrazena v polosedě z boku, jak se dívá přes rameno směrem doleva. Také zde jde o klasicky zpracovaný akt, který je umístěn na středové ose na neutrálním pozadí. Delacroix však vytvořil svým živým způsobem užití barvy postavu, která dýchá. Jedná se o ranou Delacroixovu práci, která se ještě v leccems podobá akademickým aktům, ale je zde již patrné, že barva je pro něho důležitější než jasné linie a pečlivě odstupňované tóny světla a stínu na těle aktu. Na obraze je jednoduše Rose, živá bytost a nikoli dokonalá socha. Seurat obdivoval Delacroixe právě pro jeho používání barev a svoje *Modelky* modeluje právě s jejich pomocí. Vytvořil si teoretický barevný systém a jeho aplikací si ověřuje jeho platnost. V jeho velké kompozici převážila chladná technika malby, ale jeho druhá verze obrazu v sobě spojuje jednak promyšlený systém, ale hlavně kýženou barevnou živost, kterou nacházíme u romantického malíře.

- **Rozbor obrazu *Komedianti před boudou* (1888)**

Ve stejném roce, ve kterém realizuje Seurat *Modelky*, se pouští do další větší kompozice o velikosti 99,2 x 149,9 cm, která nese název *Komedianti před boudou* (viz. příloha č.15). Obrazu předchází pouze jedna studie malovaná olejem a pak už jen několik skic křídou. Cirkusová představení patřila k oblíbené zábavě Seuratových současníků, a právě jeden z reklamních cirkusových výstupů obraz zachycuje. Představení probíhá večer po západu slunce, je to poprvé, kdy má Seurat možnost zachytit výjev v záři umělého pouličního osvětlení. Obraz zachycuje sedm postav komediantů, z nichž někteří hrají na žesťové hudební nástroje, další přivolává obecnost a všemu přihlíží ředitel cirkusu. Na spodním okraji obrazu najdeme dav obecnosti, které přilákalo právě probíhající „reklamní“ představení. Vše se odehrává před cirkusovým stanem, do kterého v pravém dolním rohu vstupují první diváci.

Porovnáme-li jedinou studii malovanou olejem s konečným obrazem, je patrné, že měl Seurat naprosto jasnou představu o stavbě obrazu, ale jinak jde o dvě samostatná díla. Ve studii nalezneme velmi zjednodušené tvary jak postav tak pozadí, jde o zcela abstraktní dílo. Skica působí neuvěřitelně dynamicky, je malována velmi volně, skrovnými tahy štětcem čistými barvami, které zkratkovitě vyznačují barevnost, jakou chce Seurat použít v závěrečném díle. Vše ozařuje oranžové umělé světlo, které tvoří okrově žluté pozadí. Seurat měl dopředu vše promyšlené do detailů, Gustavu Kahnovi vyložil svůj úmysl takto: „*Feidiadovy Panathénaje byly průvodem. Chci, aby na mých dílech defilovali, podobně jako na těch vlysech, dnešní lidé ve své nejvlastnější podobě a chci je umístit do obrazů barevně*

*harmonicky uspořádaných pomocí usměrňování tónů a s harmonicky uspořádanými liniemi pomocí usměrňování linií, přičemž linie a barva budou ve vzájemném souladu.*⁵⁶ Chce tedy poprvé bez kompromisů uplatnit teorii Charlese Henryho a spojit v obraze výrazové hodnoty linií s výrazovými hodnotami barev.

Podíváme-li se na studii zblízka, spatříme prosvítající síť horizontál a vertikál, na které stojí kompozice obrazu, přičemž jednotlivé osy dělí obraz nejprve na polovinu, vzniklé poloviny na polovinu atd. Někteří autoři věnující se tvorbě Georgese Seurata soudí, že tento obraz je významně založen na hodnotě zlatého řezu. Tuto informaci najdeme jak v katalogu od André Chastela, tak v knize od Hajo Düchtinga. Zlatý řez je rozdělení úsečky AB bodem C na dva díly, při kterém je poměr celé úsečky k její větší části totožný jako poměr větší části úsečky k menší části, tedy kde $AB/AC = AC/CB$. Přesná hodnota zlatého řezu je číslo *fi* nekonečného a neperiodického desetinného rozvoje 1,618 033 988 7...jedná se tedy o iracionální číslo, které nelze přesně vyjádřit jako zlomek. V malířství je zlatý řez považován za dokonale harmonický proporční poměr a využívali jej především umělci v době antiky, renesance a klasicismu. „Božská proporce“ zlatého řezu je konstruována většinou pomocí kružnic, čtverců, obdélníků, pentagramů a hexagramů. Vraťme se k obrazu *Komedianti před boudou*. Podle Hajo Düchtinga lze na obraze nalézt mnoho linií, které dělí kompozici v poměru, který odpovídá zlatému řezu a uvádí poměry 3:5, 5:8, 8:13, 13:21. Zlatý řez nalézá například v horizontále, která prochází notovým pultem v levé části obrazu. Podobně i Chastel ve své knize uvádí, že se Seurat v této kompozici držel zákonů zlatého řezu, a toto stanovisko předvádí na poměru výšky horizontály procházející notovým pultem k výšce celé kompozice. Autor knihy *Zlatý řez* Mario Livio naopak tvrdí, že zlatý řez v díle Georgese Seurata je pouhým mýtem. V kapitole „Malíři a básníci užívají stejnou licenci“ uvádí: „Vrátíme-li se k obrazu *Vystoupení*, je sice pravda, že vodorovná linie je rozdělena v poměrech blízkých zlatému řezu (ve skutečnosti jde o jednoduchý poměr osm pětina), u vertikály tomu tak ale není. Analýza celé kompozice tohoto i dalších Seuratových obrazů stejně jako maleb symbolisty Puvisse de Chavannes (1824-1898) dovedla dokonce i takového zastávce zlatého řezu Charlese Bouleaua k následujícímu závěru: „Myslím, že bez zkreslování důkazů nemůžeme tvrdit, že jeho [de Chavannova] kompozice je založena na zlatém řezu. Totéž platí i o Seuratovi“ Ke stejnému zjištění dochází podrobná analýza všech Seuratových spisů, skic a maleb, kterou v roce 1980 podnikl Roger Herz-Fischler. Matematik, filozof a umělecký kritik Charles Henry (1859-1926) v roce 1890 autoritativně prohlásil, že zlatý řez „současní umělci

⁵⁶ In Chastel, André: Georges Seurat, str. 107

*dokonale ignorují.*⁵⁷ Jak to tedy je? Používá Seurat zlatý řez nebo nepoužívá? Vyjdeme-li z rozměrů reprodukce v knize Hajo Düchtinga, která na výšku měří 16,9 cm, zjistíme, že spodní hrana pultu leží ve výšce cca. 6,3 cm, její horní hrana ve výšce 7 cm. Vydělíme-li tyto údaje po vzoru zlatého řezu, vyjdou nám pro poměr spodní hrany pultu čísla:

- $16,9 : 10,6 = 1,5943$ a $10,6 : 6,3 = 1,6825$.

Jak vidíme, tato čísla se nerovnajíc a k číslu ϕ se pouze blíží. Pro horní hranu nám stejným postupem vyjdou čísla:

- $16,9 : 9,9 = 1,7071$ a $9,9 : 7 = 1,4143$.

I tady se výsledky číslu zlatého poměru pouze blíží. Ani při pokusu o výpočet stejného poměru s výškou 6,65 cm, která odpovídá středové ose pultu, nedojdeme ke kýženému výsledku. Je pravda, že Seurat po sobě příliš textu nezanechal, nicméně vrátíme-li se zpátky k teorii, kterou shrnul v dopise Maurici Beaubourgovi v roce 1890, nenajdeme v ní o zlatém řezu ani zmínky, Seurat se zmiňuje pouze o vertikálách a horizontálách. Narýsujeme-li na obraz mřížku horizontál a vertikál, kde první z nich dělí obraz na polovinu a další linie dělí vzniklé poloviny na polovinu a tak dále, zjistíme, že se spodní linie pultu shoduje s horizontálou, která dělí povrch obrazu ve třech osminách (viz. příloha č.15a). Příkladím se proto k názoru, že Georges Seurat zlaté proporce úmyslně nevyužívá, pouze tak zpětně interpretujeme poměry, které se zlatému řezu blíží.

Mřížka tedy určuje rozestavení postav na plátně. Vodorovné linie určují stavbu obrazu. Seurat umísťuje vertikální objekty na horizontály, které vymezují jednotlivé roviny, na kterých se vystoupení odehrává. Pozadí tvoří látková stěna cirkusového stanu, před ním stojí v řadě čtyři hudebníci, prvního, který se nachází zcela vlevo, prozrazuje přítomnost lesního rohu, nad hudebníky se nachází rampa s devíti plynovými lampami, která vše osvětluje. V další horizontální rovině blíž k divákovi se nachází kmen stromu, vyvýšené pódium s trombonistou a vpravo se po ní prochází ředitel i vyvolávač. A nakonec se před divákem otevírá poslední horizontální rovina s příchozím obecnstvem. Na centrálním místě plátna, kterým prochází první svislá symetrická osa, nalezneme postavu trombonisty, rozdělíme-li levou polovinu obrazu na čtyři stejné části, najdeme na každé dělicí ose jednu postavu hudebníka. Pravá strana – rozdělená stejným způsobem jako levá strana – obsahuje postavu ředitele cirkusu z profilu, který se rovněž nalézá na dělicí ose, postava vyvolávače se vešla do jednoho dělicího pruhu a leží na ose, který tento pruh půlí na polovinu. Stejným postupem nalezneme další prvky, které se svým umístěním podřizují síti souřadnic.

⁵⁷ Livio, Mario: Zlatý řez, str. 153

Postavy v *Komediantech* jsou ještě více zjednodušeny než v předchozích dílech. Působí ploše jako otisky, jsou anonymní, strnulé, bez tváře. Pod pojmem cirkus si obecně představíme veselé představení a bujaré prostředí, kam si jdeme zlepšit náladu. Postavy komediantů však působí smutným dojmem, mají záhadný výraz. Jako bychom byli svědky nějaké tragické události. Tento dojem podtrhují i barvy, které Seurat záměrně zvolil. Přesně podle teorie, kdy smutek vyjadřuje převažující tmavý valér a chladné barvy – modrá, fialová a zelená. Na obraze znovu najdeme barvy převzaté z chromatického kruhu, tedy modrou, zelenou, žlutou, oranžovou, červenou a fialovou. Plátnu však dominují tóny modré a fialové. Obraz je složen z jemných barevných bodů, které vibrují, takže námět vypadá jako zahalený do modrošedé mlhy, kterou prozařuje umělé světlo devíti plynových lamp, umístěných v horní části obrazu. Hudebníci mají skloněné hlavy, jejich nástroje směřují dolů, divákův pohled putuje po obraze zleva do prava, vše je uzpůsobeno teorii, která říká, že linie směřující dolů a zleva do prava, vyjadřují smutek. Obecenstvo, které vstupuje do stanu, stoupá vzhůru z pravého dolního rohu, vzhůru stoupající linie naopak vyjadřuje radost, a diváci se přicházejí pobavit. Obraz je plný symbolických odkazů a tajemství, které nutí diváka pátrat po jejich významu. V *Komediantech před boudou* realizoval Seurat poprvé v plné šíři své teoretické východisko.

- **Rozbor obrazu *Kankán (La Chahut)* (1889-1890)**

V další kompozici (viz. příloha č.17) studuje Seurat především pohyb. Doposud maloval nehybné náměty, nyní se vydal do prostředí oblíbených kabaretů a rozhodl se ztvárnit zběsilé tempo kankánu. Stojí před úkolem vměstnat živý veselý pohyb do svého teoretického konceptu, kde linie a barvy tvoří harmonický pár.

Seurat si vybírá představení, jež uváděla koncertní kavárna „*Concert de l’Ancien Monde*“, ve kterém na vyvýšeném pódiu tančí dva páry kankán. Na tanečnice se prostřednictvím obrazu díváme z levého dolního rohu, podobně jako diváci a hudebníci na obraze. V publiku je plno lidí, je to poprvé, kdy se postavy na plátně vzájemně překrývají, takže není čitelné, kolik jich vlastně na představení přišlo. I ke zjištění, kolik tanečnic je na pódiu, je nutná větší pozornost. Zřetelně vidíme pouze první tanečnici, jejíž postava je jediná celá. Podle nohou by se mohlo zdát, že jsou na pódiu čtyři tanečnice, podíváme-li se však pozorně, zjistíme, že těsně v zákrytu za první tanečnicí je tanečník, za ním následuje tanečnice a po jejím boku tančí druhý muž. Úplně vepředu nás upoutá postava basisty, který je k nám otočený zády, po jeho levém boku se nacházejí další hudebníci v čele s dirigentem, po jeho

pravém boku sedí pouze jeden divák. Další diváky najdeme za pódiem, které je podle jejich rozsazení zřejmě kruhové. Z obrazu nelze přesně identifikovat, v jakém prostoru se představení odehrává. Prostor na levé straně dělí vertikální sloup. Vše osvětlují lampy ve tvaru stylizovaných květin.

Výslednému obrazu předcházejí dvě studie malované olejem a dvě kresby křídou, z nichž jedna je ztracena.⁵⁸ Již z první studie je patrné, že měl Seurat dopředu promyšlenou celkovou kompozici obrazu, kterou potom už neměnil. Pouze upřesňoval některé detaily, jako tvar osvětlení a výraz tváří. Studie jsou malovány jako obvykle živějšími tahy štětce, takto vzniklé barevné body jsou větší a díky tomu celý obraz doslova víří. Postavy a objekty jsou méně stylizované a zachycují tak doopravdy pouze atmosféru představení a především pohyb. Celá kompozice, která má formát 171,5 x 140,5 cm, podléhá rafinovanému systému diagonál, jejichž směr se v různých prvcích opakuje. Pohyb tanečníků je znázorněn paralelním znásobením pohybu nohou, tento prvek trochu připomíná fotografické studie pohybu nebo pozdější kubistické obrazy znázorňující pohyb, jako například Duchampův *Akt sestupující ze schodů*. Samotný prostor kavárny nepodléhá žádným pravidlům, protože nemá žádný určitý geometrický tvar. Hloubku prostoru pomáhá určovat postava basisty, který nám je nejbližší, stojí mimo místo, kam dopadá světlo jeviště, a před ním se otevírá celý prostor. Výsledné plátno je hodně stylizované. Tváře tanečníků a diváka v pravém dolním rohu působí jako karikatury. Vše na obraze má ostré hrany a ostré rysy v duchu ostrého tempa kankánu. Vše je vlastně součástí představení a vše je dokonale secvičeno. Basista stojí ukázkově rovně, tanečníci jsou vzorně seřazeni, jejich nohy jsou ve vzduchu napnuté ve správném úhlu, který opakuje i hmatník basy a otevřené stránky partitury. Látka sukni je dokonale našasena, mašle na střevíčkách a šatech vlají poslušně stejným směrem v rytmu tance. Vějíř v ruce tanečnice kopíruje záklon tanečníků, který opakují také šosy fraků tanečníků. Dirigent orchestru srší sebevědomím, a jakoby dirigoval i sestavu na jevišti. Divák v pravém dolním rohu má chlípný výraz v očekávání dalšího úponu nohou směrem k němu. Osvětlení, které je stylizováno do geometrického tvaru květin, připomíná secesní módu tehdejší doby. Stylizace a geometricky zvýrazněné tvary dovolili Seuratovi zvýraznit ironický podtón tohoto díla.

Stavba obrazu je znovu jako v předchozím díle podřízena mřížce, kterou tvoří vertikály a horizontály, tentokrát se ale hlavní stavební oporou staly diagonály. Jedinou výjimku tvoří sloup na levé straně v jedné čtvrtině obrazu, který představuje výrazný vertikální prvek, a který jak zjistíme, je důležitým stavebním prvkem celé kompozice.

⁵⁸ Grenier, Catherine: Seurat. Catalogo completo, str. 140

Odděluje plochu jeviště od orchestřiště a díky němu jsou v obraze uplatněny vlastně dvě mřížky, které navzájem spolupracují. Základní mřížka vychází z velikosti celého obrazu a ta druhá vychází z velikosti obrazu zmenšeného o prostor za sloupem, je tedy o jednu čtvrtinu menší. První mřížka převážně určuje polohu hudebníků a diváka v pravém dolním rohu, druhá mřížka určuje postavení těl tanečníků.

Věnujme se nejprve první mřížce, která zahrnuje celkový obraz. Její obrys určuje obdélník ABCD, který rozdělíme vertikálami a horizontálami na čtvrtiny (viz. příloha č.17a). Rozdělíme-li celkový obdélník ABCD vertikálou a horizontálou na poloviny, zjistíme, že na svislé středové ose GE není umístěna žádná z postav, vodorovná osa HF určuje pouze výšku krku basy. Vertikálu NI, která dělí obraz v první čtvrtině, přesně kopíruje hrana sloupu místnosti a prochází také středem paže basisty a určuje tak její polohu. Hlavní diagonála AC, vedená z levého dolního rohu do pravého horního rohu, tvoří hlavní osu, pod kterou se tanečníci zaklánějí vzad. Diagonála HE, jejíž sklon určuje osa vedená z poloviny výšky obrazu do poloviny šířky obrazu, určuje sklon hmatníku basy, se kterým se shoduje poloha pravé paže basisty i záklon dirigenta orchestru. Opačně směřující diagonála EF určuje směr záklonu diváka v pravém dolním rohu. Diagonálu EK, jdoucí ze středu AB do jedné čtvrtiny BC, kopírují tanečníci svým rozestavením nohou. Špičky nohou ve vzduchu zase kopírují diagonálu OC, jejíž směr kopírují tanečnice svými rameny. Poslední dvě diagonály z této mřížky jsou vedeny z bodu G, který určuje vertikála dělicí obdélník na polovinu, do bodu A a do bodu B. Diagonála GB určuje sklon lýtek tančících nohou na jevišti. Diagonála GA určuje sklon hlavy první tanečnice, rovnoběžka s touto diagonálou tvoří osu těla této tanečnice a stejným směrem je nakloněn i vějíř v její levé ruce, stejným směrem vlají mašle na šatech tanečnic a šosy fraků tanečníků a stejný sklon mají i otevřené stránky partitury basisty.

Co určuje druhá mřížka vymezená obdélníkem IBCN? Zpřesňuje některé prvky na obraze. Na středové vertikální ose QR tohoto obdélníku se nachází postava první tanečnice, její ruka, která přidržuje lem sukně leží přesně na středu celé mřížky. Diagonála IF prochází lemem sukně tanečnic, určuje také postavení rukou tanečnic i výrazy tváře prvních dvou tanečníků a tvoří také osu těla posledního tanečníka. Směr protilehlé diagonály NF určuje sklon zdvižených nohou ve vzduchu i směr ramen tanečnic, diagonála CI tvoří středovou osu těla tanečníka za první tanečnicí, diagonála CE je osou těla druhé tanečnice.

Podle Chastela hraje ve složitém mechanismu linií prvořadou úlohu zlatý řez. Z pohledu mřížky ABCD se může zdát, že osa QR ji dělí v poměru zlatého řezu. Ale není to tak. Přesnějším výpočtem podle vzorce, jak se vypočítá zlatý řez - zlatý řez je rozdělení úsečky AB bodem Q na dva díly, při kterém je poměr celé úsečky k její větší části totožný

jako poměr větší části úsečky k menší části, tedy kde $AB/AQ = AQ/QB$. Přesná hodnota zlatého řezu je číslo nekonečného a neperiodického desetinného rozvoje 1,618 033 988 7...- dojdeme k závěru, že bod Q nedělí úsečku v poměru zlatého řezu. Pouze se zlatému řezu blíží:

Čísla pro výpočet vychází z velikosti reprodukce z katalogu Catherine Grenierové⁵⁹.

- $AB/AQ = 12,3 : 7,69 = 1,5995$
- $AQ/QB = 7,69 : 4,6125 = 1,6672$

Závěr: Bod Q dělí úsečku AB přesně v pěti osminách. Další prvek, který nesmíme zapomenout zmínit, je použití arabesky především v nařazení látky sukni a v celkovém postoji tanečníků.

Co se barev týče, tvoří obraz především veselé, teplé tóny červené, oranžové a žluté. Ve stínech nalezneme modré a zelené tóny. Ale poprvé neklade malíř komplementární barvy přímo vedle sebe, podle Chevreulových zákonů. V přípravných studiích tak ještě činí, ale ve výsledném obraze je od této techniky upuštěno, stejně jako není důsledně aplikována pointilistická metoda tahů štětcem, tečkování se v některých partiích obrazu mění v jemné protáhlé čárky, které kopírují kontury objektu, které jsou mimochodem poprvé zvýrazněny linií. Přesně promyšlený směr linií a volba barev tak dokonale odpovídají bujarému veselí prostředí kankánu.

„I ve svých nejpřirozenějších fantaziích, vyvolaných tím, co mohla mít móda jeho doby nejzvláštnějšího a nejprchavějšího, dává nám Seurat vždycky zahlédnout cosi tajemného, možná božského, co je v hloubi lidské bytosti, dokonce i v hloubi směšného pobud z koncertní kavárny „Concert de l’Ancien Monde“. Má jedinečnou schopnost vyvolat v nás pocit, jakoby ta neviditelná lana komplementárních linií byla skoro doslova hmatatelná a silná. A právě tyto komplementární linie uvádějí Seuratovy loutky ze dřeva a pilin do pohybu, který má tak lidský rytmus, a Seurat v nás pomocí nich vzbuzuje dojem, že je za tím vším skryta ruka, která celou tou hrou hýbe: osud. A abstraktní složkou své tvorby daleko předběhl záliby své doby a předjal tak hluboké tužby, jež znepokojují dobu naši.“: napsal R.Rey v roce 1931.⁶⁰

⁵⁹ Grenier, Catherine: Seurat. Catalogo completo, str. 141

⁶⁰ R.Rey, La renaissance du sentiment classique dans la peinture française du XIXe siècle..., 1931, in Chastel, A., Minervinová, F.: Georges Seurat, str. 12

- **Rozbor obrazu *Cirkus* (1890-1891)**

Poslední Seuratova velká kompozice (viz. příloha č.18), kterou bohužel již nestihl dokončit. Kompozici předcházela jediná studie olejem a pět kreseb křídou. Prostředí cirkusu nabízelo Seuratovi skvělou příležitost znázornit pohyb a veselí přesně podle zásad Humberta de Superville a Charlese Henryho, které zde také uplatnil. Radostná atmosféra je vyjádřena stoupajícími liniemi a teplými barvami a arabeskami. Cirkus představuje prostor plný vertikál, horizontál i křivek sám o sobě. Zároveň byl oblíbeným místem zábavy tehdejší společnosti a tak umožňoval zobrazit současné téma.

Výjev zachycuje akrobatické představení na koni. Náš zrak nejprve spočine na postavě klauna v červeném, který komentuje výkon akrobatky a nachází se v popředí obrazu. Nalevo vidíme tanečnici ve žlutém, jak balancuje na špičce nohy na hřbetu klusajícího bílého koně. Napravo spatříme cvičitele, který drezíruje celý výjev s bičem v ruce. Za ním se předvádějí dva další klauni. Díváme-li se pozorněji, zjistíme, že jsou všichni účinkující seřazeni na pomyslné elipse, jakoby červený klaun svými zdviženými rukama žongloval se všemi účinkujícími jako s míčky. Pohyb na obraze podporují všudypřítomné křivky a arabesky. Klaun v popředí přidržuje pás žluté látky, která je vzduchem unášena vzhůru a dokonce vybočuje na chvíli zcela mimo obraz, aby se pak znovu objevila nad hlavou cvičitele. Cvičitel praská bičem, jehož konec se vlní pod kopyty koně. Sukně tanečnice se také arabeskovitě vznáší ve vzduchu. Oblouk manéže vše umocňuje.

Na pozadí této scény se nachází publikum, které je hierarchicky uspořádáno. Zde převládají rovné linie horizontál a vertikál. První řady jsou měkce vypořstrovány červeným sametem, za touto první třídou najdeme tři řady dřevěných lavic a nad nimi ještě místa na stání. Podle oblečení diváků je zřejmé, že i ceny lístků odpovídají danému pohodlí. Vepředu najdeme elegantně nastrojené dámy a pány, dřevěné lavice jsou obsazeny nižší střední třídou a nakonec úplně vzadu se o zábradlí opírají dělníci. Ve vstupu do manéže jsou před těžkými závěsy seřazeni další účinkující, kteří se zájmem pozorují právě probíhající představení. Vedle vstupu se nachází úzké schodiště, které nás dovede do orchestřiště s dirigentem a dvěma hudebníky.

Na obraze najdeme více než čtyřicet osob, kde každá postava je umístěna podle důmyslného Seuratova systému. Základní osnovu tvoří opět známá síť horizontál, vertikál a diagonál. Diagonály určují sklon všech pohybujících se postav na obraze - akrobatky i jejího koně, klaunova hlava je zakloněna stejným směrem a podobně i cvičitel se v pohybu lehce zaklání podle směru diagonál. Oba klauni v pravé zadní části manéže se této linii také

podrobují. Prostor za manéží zase určují horizontály a vertikály. Chastel uvádí, že základním faktorem této kompozice je samozřejmě zlatý řez. Podle mého názoru Seurat spíše využívá svou síť linií, kde se linie dělí obraz ve třech a pěti osminách blíží zlatému řezu. Matematicky leží bod, který dělí úsečku o délce 12,3cm (šířka reprodukce) ve zlatém poměru, ve vzdálenosti 7,6cm a dále ve vzdálenosti 4,7cm. Linií dělí tuto úsečku v pěti osminách najdeme ve vzdálenosti 7,69 cm. Tři osminy dělí úsečku ve vzdálenosti 4,61cm. Na této malé reprodukci jde o zanedbatelný rozdíl, ale přesto se podívejme, zda tento rozdíl má pro kompozici určující význam. Jediným prvkem na obraze, který se linií dotýká, je sloup v publiku v pravé horní části obrazu. Linie zlatého řezu přesně kopíruje jeho levou hranu. Ale linie pěti osmin jej také přesně kopíruje, a to jeho pravou hranu. Zlatý řez ani linie tří osmin v levé části podle mého názoru neprochází žádným bodem, který by zásadně určoval kompozici. Proto se opět přikláním k názoru, že k sestavení obrazu stačila Seuratovi síť horizontál, vertikál a diagonál.

Dalším prvkem, který je v této kompozici důsledně dodržen, jsou zásady Humberta de Superville a Charlese Henryho, kdy linie a barvy jsou schopny symbolicky vyjadřovat pocity. „*Veselost se vyjádří valérem, jestliže převažují jasné barvy; barvou, dominují-li teplé; linií, jestliže linie stoupají nad horizont.*“⁶¹ Zde skoro všechny linie na obraze směřují vzhůru a vyjadřují tak veselost a zábavu. Převažující jasné, teplé barvy červená a žlutá mají taktéž veselý náboj. Kontrasty zde tvoří barva modrá.

Tento Seuratův obraz je přirovnáván k plakátům Julesa Chéreta, současníka neoimpresionistů. Postavy jsou velmi zjednodušené, působí ploše, jakoby neměly ani vlastní tíži, vznášejí se nad manéží. Nemusí tak respektovat zákony přitažlivosti. Jsou však ohraničeny ostrou linií, která jim nedovoluje rozplynout se ve vzduchu. Technika malby se mění, Seurat využívá škály od malých teček po podlouhlé čárky. Čím víc se dotyky štětce blíží k obrysům objektu, tím víc se z teček stávají čárky.

Ačkoli je obraz nedokončený, dosáhl v něm Seurat mistrovské jistoty v použití své techniky. Složitá kompozice je vyvážena barevnou úsporností, kdy Seuratovi stačilo použít pouze tři barvy z chromatického kruhu. Pohyb účinkujících kontrastuje se sedícími diváky v publiku. Diagonály a křivky kontrastují s klidnými horizontálami a vertikálami. A pohled na představení odpovídá fotografickému vidění spíše než klasickému rozvržení kompozice malby, na níž byli diváci do té doby zvyklí. Malíři se tak povedlo zdokumentovat a zachytit dobový okamžik, dílo je však zároveň subjektivní vizí, která dosáhla nadčasovosti a trvalosti.

⁶¹ Ze Seuratova dopisu Maurici Beabourgovi, in Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, str. 22

„Umění je harmonie. Harmonie je analogie protikladných a podobných prvků ve valéru, barvě, linii, které, odpovídající podstatným znakům a vlivu světla, vytvoří veselé, klidné nebo smutné kombinace.“⁶²

- **Maríny (1885-1890) – stručný přehled**

Od roku 1885 tráví Seurat skoro každé léto v okolí Paříže nebo jezdí k moři a věnuje se kreslení v plenéru. Vzniklé obrazy můžeme rozdělit do pěti skupin, podle roku a místa vzniku:

- **Pobyt v Grandcamp 1885**

Léto roku 1885 tráví Seurat v přístavu Grandcampu a započne zde první sérii pohledů na moře. Během svého pobytu namaluje sedmnáct marín a tři studie. V této sérii se věnuje rozvíjení systému pointilismu, hledá způsob, jak aplikovat své teoretické znalosti optického mísení barev v praxi. Nachází zde svůj rukopis, a jak uvádí Catherine Grenierová,⁶³ po návratu do Paříže pod novými dojmy přemalovává *Grande Jatte* v pointilistickém duchu. Podle toho, že si k některým marínám zhotovuje studie, můžeme předpokládat, že Seurat pečlivě promýšlí stavbu obrazu a chce si nejprve ujasnit některé detaily, než se pustí do samotného díla.

Většina marín je pustá, bez přítomnosti člověka, Seurat se soustředí na zachycení hry barev a světla a důležitou roli hraje také samozřejmě kompozice obrazu. První maríny zachycují klidnou mořskou hladinu, která tvoří hlavní horizontálu kompozice, na které se nacházejí loďky a čluny, jejichž ráhnoví tvoří vertikální prvky obrazu. Rukopis štětce je ještě velmi volný, tahy jsou větší a nepravidelné, v některých místech se přes sebe kříží. Předělovým obrazem je plátno *Bec du Hoc* (viz. příloha č.19), na kterém jsou patrné změny rukopisu. Plátno je hustě pokryto malými tečkami. Seurat s konečnou platností přišel na způsob, jakým uplatnit principy divizionismu.

Obraz *Bec du Hoc* zobrazuje výhled na moře z útesu. Divák jakoby sám stál na jeho okraji a díval se do dále na mořskou hladinu, která je klidná. V popředí se nachází velký kus obrostlé skály, který modeluje dopadající slunce z levé strany. Nasvícená strana kontrastuje s tmavým

⁶² Ze Seuratova dopisu Maurici Beabourgovi, in Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů, str. 22

⁶³ Grenier, Catherine: Seurat. Catalogo completo.

stínem v pravé části útesu. Díky tomuto umístění a nasvícení má obraz hloubku. Za útesem se rozvíjí mořská hladina a v dáli nad horizontem nalezneme letící ptáky, kteří hloubku obrazu dále umocňují. Ačkoli by se mohlo zdát, že takto jednoduchý motiv nepotřebuje být kompozičně promyšlen, umístíme-li přes obraz mřížku vertikál, horizontál a vyplývajících diagonál, kterou Seurat používá při komponování obrazu v ateliéru, zjistíme, že i zde křivky objektů na obraze kopírují směr linií mřížky. (viz. příloha č.19a). Hrany útesu kopírují směr diagonály, která vede z levého dolního rohu do pravého horního rohu obdélníku plátna, směr letu ptáků určuje zase diagonála opačná.

Tahy štětcem, jak je uvedeno výše, se velmi liší od předchozích marín. Malé barevné tahy jsou kladeny hustě vedle sebe, v travním porostu se ještě kříží. Zvolené barvy odpovídají Chevreulovým pravidlům, v modři moře nalezneme zelenou i červenou barvu, vše prosvětluje bílá, v zeleni trávy nalezneme odstíny žluté a oranžové, stín evokuje přítomnost modré. Ale stále se barevně pohybujeme na úrovni impresionistů. Barevně i stylisticky odpovídá *Bec du Hoc* kompozici *Grande Jatte* (viz. příloha č.7) , je tu však jeden rozdíl, marína působí vzdušnějším a méně vykalkulovaným dojmem než velká kompozice.

V dalších marínách se Seurat již drží pointilistického rukopisu a hrubou stavbu obrazu určují linie mřížky. Všechny obrazy v sobě mají letní lehkost a vzdušnost a působí velmi uklidňujícím dojmem, který umocňuje v každém obraze dominantní horizontála vodní hladiny, která se nachází nad horní polovinou obrazu.

➤ **Pobyt v Honfleur 1886**

Léto 1886 pobývá v Honfleuru, namaluje zde sedm marín a k nim tři přípravné studie. Tato druhá řada marín začíná pohledem na přístav, kde kotví větší lodě. Ráhnoví lodí nabízí Seuratovi nepřehledné množství linií - vertikálních, horizontálních i diagonálních – ve kterých může rozehrát svou hru. Výsledkem je obraz, *La Maria, Honfleur* (viz. příloha č.20), ve kterém převažují vertikály a diagonály, a jehož objekty jsou redukovány na geometricky jednoduché tvary. Postavení některých prvků může vycházet z poměrů zlatého řezu, ale jinak i zde funguje základní síť vertikál, horizontál a diagonál. Například budova v pravé části obrazu je posazena do pruhu, který by mohly vymezovat linie zlatého řezu. Po přiložení sítě zjistíme, že se linie zlatého řezu takřka shodují s liniemi, které dělí formát obrazu ve třech a pěti osminách. Tímto způsobem bychom našli více příkladů. Z barev převládá dojem z červené, tmavě modré a zelené, bílá barva sjednocuje atmosféru obrazu v lehkém ranním letním oparu, kterou umocňuje pointilistická metoda, ve které je Seurat již velmi přesný.

Další obrazy namalované při pobytu v Honfleur se věnují méně komplikovaným námětům. Jsou to pohledy na pobřeží, které se svou náladou podobají první sérii marín. Liší se však barevností a rukopisem, zajímavé je, že na některých obrazech je posunut horizont pod pomyslnou polovinu. Seurat již dokonale ovládá metodu optického mísení barev, klade vedle sebe drobné barevné body čistých barev, obrazy doslova září světlem. Dokonale vystihují atmosféru dne - západ slunce, odpolední opar nad hladinou, ranní mlhu atd. Oko diváka vnímá celkovou barevnost obrazu, a zároveň se může ponořit do hry barevných bodů. Tyto „krajiny moře“ jsou klidné a melancholické.

Kompozičně se malíř stále spoléhá na svou oblíbenou mřížku linií, kterou uplatňuje intuitivně. Klidná horizontála mořské hladiny stále dominuje, dále je vždy přítomna diagonála, kterou tvoří pobřeží a budovy či ráhnoví plachet člení prostor svými vertikálami. Dojem hloubky prostoru vytváří důmyslně rozmístěné objekty na plátně. Seurat používá jakýsi fotografický způsob vidění. To, co hledáček kamery neobsáhne, je na obraze jednoduše „uříznuto“, stejně jako u fotografie. Tento způsob posiluje dojem zachycení okamžiku natrvalo a vlastně i rozšiřuje kompoziční možnosti umělce.

➤ **Pobyt v Port-en-Bessin 1888**

Na Lamanšském průlivu v Port-en-Bessin namaluje Seurat šest marín. Pobřeží Honfleuru nabízelo vysoké a strmé útesy, pobřeží v Port-en-Bessin se naopak měkce svažuje dolů. Na čtyřech obrazech ze šesti je pohled zaměřen na obytné stavby, maríny skoro působí jako turistické pohlednice. Dotyky štětcem jsou ještě jemnější a barvy zářivější než v předchozí sérii, plátna doslova vibrují. Kompozice si zachovává svůj geometrický ráz, který umocňují geometrické tvary budov. Dvěma zbylým marínám, které zobrazují pohled na otevřené moře, tato architektonická geometričnost chybí. Horizont tvoří skoro jedinou rovnou linii na plátně. Měkce vymodelovaná křivka pobřeží pouze kopíruje sklon diagonály a v obraze celkově převažují oblé tvary.

Na obraze *Neděle, Port-en-Bessin* (viz. příloha č.21), zobrazuje Seurat poprvé živel větru, ve kterém se třepotají vlajky lodí kotvících v přístavu. Pohled diváka nejprve přitáhne výrazné zábradlí, které je v popředí obrazu, a díky kterému má plátno svou hloubku. Poté zrak putuje po obraze směrem doleva na místo, kde kotví plachetnice před dvěma domy. Sklouzne po jejich stožárech směrem vzhůru a pokračuje po směru větru, který naznačují vlajky a dostane se tak do pravé části plátna, kde se nachází další část budov. Při pozornějším vnímání si všimneme, že kolem budov za plachetnicemi vede nábřeží, po kterém se dostaneme na molo,

na němž se procházejí lidé. Kompozice obrazu nás nutí putovat po obrazu kruhovým směrem, jak se postupně znovu vracíme k již prohlédnutým místům, objevujeme jemnější detaily. Představíme-li si na obraze linii zlatého řezu, zjistíme, že podélný pruh, který tak vznikne, vytváří přibližný prostor pro dosazení staveb budov, kdežto kolmý pruh vytváří přibližný prostor pro umístění vjezdu do přístavu. Ale pokud přiložíme na obraz známou síť horizontál, vertikál a jejich diagonál (viz. příloha č.21a), zjistíme, že oba pruhy vymezují i linie, které dělí obraz v jeho třech a pěti osminách. Pravděpodobnost vědomého užití zlatého řezu je tak stejná, ne-li menší, protože síti linií odpovídá daleko více prvků na obraze.

V kompozici převažuje geometrie vertikálních a horizontálních linií. S nimi kontrastují vlající zvlněné prapory, které přitahují pozornost diváka, protože působí velmi dekorativně. Do jinak statické kompozice je vnesen živelný a veselý pohyb. Tento kontrast podporují i zvolené barevné tóny. Vedle chladných odstínů modré a světle žluté, které na obraze převládají, vystupují syté výrazné odstíny látek praporů – červená a zelená. I na této maríně je uplatněna metoda optického mísení barev, vedle lokálních barev se nachází oranžová barva světla, v modři vody nalezneme odstíny zelené a žluté, stíny vytváří modré tečky. Celou kompozici uzemňuje mohutné dřevěné zábradlí v popředí obrazu, které svou vahou vyvažuje lehkost plátna a brzdí energii, která vychází z poletujících vlajek. Vše spolu ladí v dokonalé harmonii.

➤ Pobyť v Le Crotoy 1889

Z Crotoy pochází pouze dvě maríny. Jsou to dva pohledy na Crotoy, jeden po proudu, druhý proti proudu, jeden ráno a druhý odpoledne. I v dalších aspektech jde o dva protiklady. Na první maríně se křivka břehu podobá oblouku, který roste zleva do prava, na druhé maríně moře naopak vykrajuje oblouk do písčité pláže, který padá zleva do pravého dolního rohu. V obou příkladech jsou křivky kontrastní k horizontu a vertikálním liniím domů, které kompozici utvářejí. Protiklady tak navzájem více vyniknou.

Na mořské krajině *Pohled na Crotoy po proudu (Crotoy ráno)* (viz. příloha č.22), nás nejprve zaujme světlá plocha písčité pláže, která nás dovede ke skupině domů v levé části plátna, které se nacházejí na jejím konci. Zdá se, že mořský břeh v pravé části obrazu jemně kopíruje linii zlatého řezu. Při použití sítě horizontál a vertikál se tato linie rovná třem osminám celkové výšky obrazu. Za domy je již horizont – kompozičně dělí obraz na přesné poloviny - po kterém se přesuneme ke dvěma plachetnicím na mořské hladině. Při výpočtech zjistíme, že se jedna z plachetnic dotýká přídí pomyslné linie zlatého řezu, ale stejně jako

v předchozím případě lze říci, že tato linie odpovídá třem osminám délky obrazu. Až při důkladnějším pozorování, spatříme na pláži procházející se postavy a začneme vnímat některé stavební prvky na domech. Vše podléhá neviditelnému řádu, díky kterému má plátno rytmus. Kontrastní motivy se tu snoubí v harmonii.

➤ Pobyť v Gravelines 1890

V Gravelines maluje studie tužkou i olejem a realizuje tu čtyři kompozice. Na těchto marínách již nenajdeme křivky jako na obrázcích z Port-en-Bessin či z Crotoy, vše je hladké, plynulé, objekty i krajina mají jednoduchý geometrický tvar, působí stroze až abstraktně a možná i proto jsou stále dekorativní. Podobně jako v *Kankánu* používá Seurat jemných pointilistických bodů, které nanáší hustě vedle sebe a tím se zdá, že jsou objekty ohraničeny linií. Velikost jednotlivých bodů se mění v závislosti na zamýšleném světelném a barevném účinku. V barvě má hlavní slovo složka světla. Seurat opět vytváří krajiny plné vibrující světelné atmosféry, nad krajinami se vznáší jemný vzdušný opar. Ještě více než kdy jindy se jeho maríny podobají prvním fotografickým záběrům.

Seuratovy krajiny nejsou pouhou bezprostřední impresí, ale podléhají jeho výtvarnému systému. Malíř si vybírá takový pohled na krajinu, který může přizpůsobit svému schématu. Obsahově vyjadřují pocity klidu, radosti i melancholie. Horizontály mořské nebo říční hladiny dodávají krajinám klid, vertikály je doplňují kontrastem a dějstvím, ostře narýsované obrysy plachet dodávají obrazům radostnou atmosféru. Vše prostupuje světlo. Krajiny jsou pusté, bez lidí, Seurata nezajímá hemžení v přístavu, ani lidé na pláži, chce si vyčistit oči pokažené umělým světlem ateliéru. Zajímá se o světlo, barvy, atmosféru krajiny a k tomu mu pomáhá držet se svého ověřeného systému, protože se pak může na tyto problémy plně soustředit. Pobyť venku v přírodě mu pomáhá vyřešit otázku zachycení světla pointilistickou metodou, díky které je schopen zachytit vibrující proměnlivost vzduchu.

Pět sérií krajin se od sebe příliš neliší, ale každý pobyt mimo ateliér přináší nové poznatky. Seuratova pointilistická metoda se zjemňuje, stává se mistrem ve volbě barev a ve volbě velikosti a hustoty tahů štětcem. Dokáže jimi vystihnout jakoukoli denní dobu a počasí. Tyto nabitě vědomosti pak uplatňuje v zimě v ateliéru na svých velkých kompozicích.

7. Závěr

Cílem mé práce bylo ověřit obecně přijímanou tezi, že dílo Georse Seurata je dílem pečlivě promyšleného „vědeckého umění“, a že je tak vlastně dílem předem chladně vypočítaným. Dále mě zajímaly souvislosti, které vedly k jeho kompozičním a námětovým figurám, jak vypovídá název celé mé práce.

Seuratovo dílo se rodilo ve znamení přísnosti, logiky a hledání metody. Celý život se pokoušel uvést v soulad pravdy umění s pravdami, které platí v oblasti vědy. Zabýval se posledními vědeckými objevy a novými filozofickými teoriemi. „*Umělec má fixovat prchavý impresionistický okamžik jako vykrystalizovanou věčnost*“.⁶⁴

Na počátku byla Blancova věta, že barvě lze vyučovat jako hudbě, protože podléhá jistým zákonitostem. Seuratovi se povedlo spojit intuitivní s racionálním v nový výtvarný systém, který spojil všechny složky kompozice do společného estetického principu. Jeho vlastní malířské dílo není příliš početné, ale každá práce je logickým článkem neustále zpřesňovaného systému. Zjednodušeně řečeno usiloval o novou kompozici, o nalezení harmonií v barvě, světle a prostoru. Vytvořil si velmi ucelený systém s jasnými východisky a pravidly, který v zásadě používal při komponování všech svých obrazů.

Až potud lze označit Seuratovo snažení za jakousi vědeckou činnost. Studuje dobovou odbornou literaturu a z ní utváří systém své metody. Při rozborech jednotlivých děl zjistíme, kolik detailů opravdu spadá přesně do systému. Zároveň jsou tu však další detaily či celé objekty, které se tomuto systému vymykají. V žádném případě nejde o slepé a striktní dodržování předem vytýčených zásad. Koneckonců jsou známy případy umělců, kteří pouze aplikovali pointilistickou metodu a jejich obrazy upadly do zapomnění, neboť jim chyběla přesvědčivá síla. Staly se pouhou součástí módnosti, která zastarala.

Seuratův systém, budeme-li pracovat s hudební terminologií v návaznosti na onu Blancovu větu, je vlastně jakýmsi notovým papírem. Na něm jsou předkresleny linky, které umělec zaplní svými notami. Notový papír, noty, houslový či basový klíč jsou stejně jako barva, valér, linie a křivky znaky systému, který je všem společný a známý, ale jaká vznikne hudba či obraz, to záleží pouze na autorovi a interpretovi. Odchytky od jakékoli normy vlastně přispívají k osobitosti, jak hudby, tak i obrazu. Vytvářejí napětí, které přitahuje pozornost. Šablonovitost a splnění očekávání naopak nudí a divák či posluchač pozornost ztrácí. Seuratovy obrazy vzbuzují pozornost dodnes. Není to jen zásluha jeho metody, která

⁶⁴ Chastel, André-Minervinová, Fiorella: Seurat, s.86

má jasná východiska pravidelnosti, ale právě i toho, že se intuitivně uchyluje k určitým odchýlkám, které ruší strnulou pravidelnost. Celé dílo je tedy dílem vědeckého umění jen z části, bez umělcovy intuice, by nestálo za nic. Přes počáteční „chladný“ kalkul neztrácí obrazy nic ze své lyrické poetiky. Staly se později inspirací pro abstraktní umělce, od fauvismu přes kubismus a futurismus.