

Postimpresionizmus – vyjadrenie individuality umelca či revolta proti oficiálnemu maliarstvu?

Daniel Solnica

Abstrakt

Zámerom autora príspevku Postimpresionizmus – vyjadrenie individuality umelca, či revolta proti oficiálnemu maliarstvu? je predostrieť exkurz do obdobia postimpresionizmu. Predstavuje jednotlivé teoretické východiská postimpresionizmu. Zameriava sa na situáciu avantgardných maliarov tohto obdobia. Hlavný zreteľ je kladený na dvoch predstaviteľov: Paula Gauguina a Paula Cézanna. Práca má priniesť kulturologický pohľad na dielo a život jednotlivých umelcov. Kapitola zameriavajúca sa na Paula Gauguina reflektuje kulturologický pohľad na ostrov Tahiti v čase keď tam pôsobil. V časti venovanej Paulovi Cézannovi poukazuje na konfrontáciu oficiálnej a nezávislej kultúry. Autor čitateľovi poskytuje interpretačné sondy do tvorby jednotlivých umelcov, prostredníctvom detailnej analýzy vyselektovaných obrazov oboch maliarov. V interpretáciách sa nezameriava len na umeleckú stránku, ale pokúša sa hľadať aj hlbšie významy s využitím interdisciplinárnych presahov. Na záver popisuje vzťah postimpresionizmu a oficiálneho maliarstva.

Kľúčové slová

Postimpresionizmus. Gauguin. Cézanne. Kultúra. Kulturológia umenia. Interpretácia.

1. TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ POSTIMPRESIONIZMU

V tejto kapitole čitateľa oboznámime s teoretickými východiskami umeleckého smeru postimpresionizmu. Predložíme etymologický výklad tohto pojmu a zameriame sa na umelecký prúd priamo predchádzajúci postimpresionizmu.

1.1 Etymológia slova postimpresionizmus

Ak by sme sa mali zamýšľať nad etymologickým výkladom slova post-impresionizmus, prirodzene by sme ho rozdelili na dve časti. Post ako predpona viažúca sa na kategóriu času a vyjadrujúca niečo čo sa nachádza na určitej pomyselnej časovej osi za nasledujúcim slovom. V našom predkladanom prípade je to impresionizmus. Toto obdobie sa chronologicky nachádza za obdobím impresionizmu. Ak by sme skúmali kto prvý použil tento výraz, dospeli by sme k menu anglického kritika, ktorým bol Roger Fry (1866). Ten v rokoch 1910-1911 vystavoval v Londýne umelecké diela na výstave s názvom *Manet a postimpresionisti*.¹ V tom čase Roger Fry stál pred zložitou úlohou. Tá spočívala v pomenovaní výstavy, kde bolo možné zhladiť štýlovo rôznorodých autorov a ich diela. Manet bol už v tom čase etablovaným umelcom takže

¹ LITTLE, S.: 2012. . . . *izmy, ako rozumieť umeniu*. Bratislava : Slovart, 2012. s. 94.

jeho meno mohlo vystupovať v oficiálnom názve výstavy.² Tú druhú skupinu umelcov nazval, podobne ako sme v predchádzajúcich riadkoch uvažovali aj my, zastrešujúcim názvom postimpresionisti a tým vlastne vytvoril nielen názov pre svoju výstavu začínajúcu sa 5. novembra 1910 v londýnskej *Grafton Gallery*, ale nevedomky tak pomenoval celý umelecký smer.

*Zaujímavý postreh k etymológii slova postimpresionizmus priniesol i britský umelecký redaktor Will Gompertz (1965). Zamýšľa sa nad druhým významom anglického slova post a v tomto konkrétnom kontexte ho interpretuje cez náš význam „pošty“. A dodáva, samozrejme s jemným náznakom humoru, že postimpresionisti „byli takí „pošťáci“, v druhom anglickom význame slova: každý z nich uchopil impresionizmus vlastným spôsobom a doručil ho na nové miesto určenia“.*³ Will Gompertz ďalej poukazuje na to, ako hlavní predstavitelia tohoto umeleckého prúdu pretransformovali impresionizmus. Poukazuje pritom na štyroch základných predstaviteľov, ktorými boli holandský maliar Vincent van Gogh (1853-1890), francúzsky výtvarník Paul Gauguin (1848-1903), francúzsky maliar Paul Cézanne (1839-1906) a francúzsky maliar George Seurat (1859-1891). Rozvinutím výtvarného prejavu Vincenta van Gogha sa dostávame k expresionizmu, v diele Paula Gauguina inklinujeme k primitívizmu. Paul Cézanne svojou prácou pripravil cestu vedúcu ku kubizmu a George Seurat vytvoril techniku nazývanú pointilizmus. Obrazy týchto umelcov figurovali na spomínanej výstave Manet a postimpresionisti.

1.2 Situácia v umení

Spoločenská situácia v sledovanom období postimpresionizmu bola charakteristická rozmachom na poli vedecko-technického pokroku. Ten sa prejavoval i aplikovaním v praxi. Postupná mechanizácia výroby, t. j. nasadenie strojov do výrobného procesu vytlačá ľudí vyznačujúcich sa komplexnou remeselnou zručnosťou. Práca robotníkov v továrňach je charakteristická monotónnosťou výrobných operácií. Vzniká tak nová trieda v spoločnosti. Takto opísaná situácia – vplyv priemyselného sveta a vedecko-technického pokroku, nové triedy – má dopad aj na estetické cítenie. Túto atmosféru sa snaží zmapovať taliansky spisovateľ a estetik Umberto Eco (1932):

*„Konfrontován s náporom průmyslovekého světa, s rozrůstajícími se metro-polemi, zaplavovanými nezměrnými anonymními davy, s nástupem nových tříd, mezi jejich potřebami rozhodne nehraje prim estetický prožitek, s novými stroji, urážlivě stavějícími na odív ryzí funkčnost nových materiálů, umělec cítí, že jeho ideály jsou ohroženy, demokratické myšlenky, které si postupně razi cestu, vníma jako nepřátelské a rozhoduje se, že bude „jiný“.“*⁴

Umberto Eco konštatuje určitú zmenu zmysľovania odohrávajúcu sa v myslení umelcov tých čias. Zmena je ovplyvnená faktormi popísanými vyššie v texte. Za významný atribút ovplyvňujúci tento stav možno považovať pokrok.⁵ Môžeme to demonštrovať na jednoduchom príklade fotografie. S jej objavením vznikla alternatíva a konkurencia k maľbe. Pri požiadavke na portrét sa potenciálna portrétovaná osoba už mohla rozhodnúť, či svoju pamiatku pre neskoršie gene-

² Édouard Manet (1832-1883) bol francúzsky maliar. Manet namaľoval v tej dobe škandalózne obrazy vystavené v Paríži *Raňajky v tráve* (1863) a *Olympia* (1865). Bol považovaný za vodcu impresionistov i keď s nimi nikdy spoločne nevystavoval. MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury* 3, 2003, s. 17.

³ GOMPERTZ, W.: 2014. *Na co se to vlastně díváme?* Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2014. s. 52.

⁴ ECO, U.: 2015. *Dějiny krásy*. Praha : Argo, 2015. s. 329.

⁵ Týmto nechceme znižovať hodnotu vedecko-technického pokroku alebo ho negatívne vykresliť. Práve naopak, chceme len poukázať na jeho signifikantnosť.

rácie zachová v podobe maľby alebo fotografie. Teda v praxi to znamenalo odpoveď na otázku, či zákazku dostane maliar alebo fotograf. Fotografia pritom ponúkala dve prednosti. Prvou bola krátkosť času tvorby v porovnaní s klasickým portrétovaním. Tou druhou bolo realistickejšie zobrazenie. Maliar sa musel orientovať na niečo iné ako na presné realistické zobrazenie, teda rozhoduje sa, že bude iný. Vydáva sa na cestu bádania kde pridanou hodnotou oproti fotografii bude jeho osobný umelecký vklad rozpoznateľný novátorským prejavom.

Aj preto sa jedným z najprogressívnejších druhov výtvarného umenia stáva maliarstvo. Pri maliarstve navyše neevidujeme takú závislosť na veľkých objednávkach ako pri architektúre a sochárstve. To sú dôvody prečo v ňom vznikajú nové umelecké smery. Vedúcou krajinou kde tieto smery vznikajú sa stáva Francúzsko so svojou metropolou Parížom. A práve vo Francúzsku ku koncu šesťdesiatych rokov 19. storočia vzniká impresionizmus. Tento umelecký smer mal najväčší vplyv do polovice osemdesiatych rokov 19. storočia. Pojem impresionizmus, resp. impresionisti bol pôvodne pejoratívny a prvýkrát ho použil v označení týchto umelcov francúzsky novinár a umelecký kritik Louis Leroy (1812) vo svojom článku s názvom *Výstava impresionistov* uverejnenom dňa 25.4.1874 v časopise *Charivari*. Reagoval v ňom na obraz francúzskeho maliara Clauda Moneta (1840)⁶ s názvom *Impresion, soleil levant* (Impresia, východ slnka) uvedený na výstave pomenovanej *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc.* (Akciová spoločnosť maliarov, sochárov, rytcov atď.). Tento obraz by sme mohli zobrať ako reprezentatívny exemplár nového poňatia maľby typický pre impresionizmus. Vyznačoval sa inovatívnym nazeraním na prírodu. Vznikol v lete 1869 kúpeľoch na Seine v *La Grenouillère* a spočíval v pozorovaní odleskov a zrkadlenia svetla vo vode. Tu si Claude Monet a Auguste Renoir (1841)⁷ overili, že každý predmet sa nám javí vo farebnom tóne, ktorý je zložený zo samotnej farby predmetu, z farebnosti okolia a z atmosféry. Na základe týchto pozorovaní začali prispôsobovať svoju maliarsku techniku. Nelomené farby, krátke a ľahké ťahy štetcom tvoriace čiarky alebo bodky, dynamicky rýchla maľba snažiaca sa postihnúť prchavosť okamihu sa stali súčasťou ich impresionistického rukopisu. Iným neodmysliteľným atribútom bola práca v plenéri.⁸ Toto všetko viedlo k rozjasneniu koloritu, k prevahe celkového prchavého dojmu nad jednotlivosťami, k zmiznutiu obrysových línií a s tým súvisiacu určitú neukončenosť maľby. Registrujeme záujem o témy zaoberajúce sa svetelnou reflexiou pozorovanou na hladine riek, morí, resp. všeobecnejšie na vodnej hladine. V impresionistických obrazoch pozorujeme okrem už spomenutých námetov aj záujem o mesto, pouličný život, modernú techniku. Nie je zriedkavé štúdium a zachytenie toho istého objektu za rôznych okolností či už poveternostných plynúcich z rôznorodosti počasia a ročného obdobia alebo v rôznych okamihoch počas dňa. Ako príklad nášho tvrdenia by sme mohli uviesť cyklus *Katedrála v Rouene* (1892-1894), ktorej autorom bol Claude Monet.

Umberto Eco vo svojom diele *Dějiny krásy* zosumarizoval naše predchádzajúce riadky a doplnil ich o optiku estetického vnímania, keď napísal:

„Ani impresionisté nehodlajú uskutečňovať transcendentálnu krásu: chcťji riešiť problémy maliárskej techniky, vynalézat nový priestor a nové možnosti vnímaní... hľadání krásy opouští nebesa a umělec je vyzývan, aby se pohroužil do živoucí hmoty. Poté co vyrazí tímto směrem, bude postupně zapomínat na sám ideál krásy,

⁶ Claude Monet (1840-1926) bol jednou z najvýznamnejších postáv impresionizmu. Ako uvádza Robert Cumming, pátral po odpovedi na otázku „čo vidím a ako to zachytím na obraze“? Do Monetovej tvorby zaraďujeme diela: *Lekná* (1908), *Parlament, Londýn* (1904), *Japonská lávka v Giverny* (1918-1924).

⁷ Auguste Renoir (1841-1919) bol majstrom v maľbe rozptýleného svetla. Túto technickú virtuozitu je možné obdivovať na jeho obrazoch ako *Raňajky veslárov* (1881), *Swing* (1876) alebo *Tanec v Moulin de la Galette* (1876).

⁸ Ako uvádza Bohumír Mráz ide o maľovanie krajiny priamo v prírode.

*ktorý ho dosud vedl, a začne umění chápat už nikoli jako registraci a vyvolávání estetické extáze, ale jako nástroj poznávání.*⁹

Nie všetci maliari takto uvažujú a zostávajú medzi nimi i takí, ktorí sú verní tradícii a klasickej maľbe. Takýto postoj bol postojom oficiálneho maliarstva. V ňom registrujeme hľadanie krásy v nadväznosti na historickú kontinuitu. Pôsobilo ako protipól k impresionistickému smeru a k avantgarde všeobecne. Český historik umenia Bohumír Mráz (1930-2001) ponúka exaktnejšiu deskripciu tohto štýlu a jeho vzťahu k avantgardným smerom:

*„Protivníky impresionistů a postimpresionistů byli představitelé akademizmu, oficiálního malířství, kteří produkovali mytologické, alegorické, historické a náboženské obrazy, vyznačující se vycvičenou kresbou, líbivou hladkou malbou, strojenou kompozicí a obsahovou prázdnotou. Stáli na nepřátelské straně moderních malířů, protože jedine oni dostávali veřejné zakázky na provedení malířských děl, která mohli vystavovat v Salónu, malovali reprezentativní podobizny a byli společností uznáváni a štědrě honorováni.*¹⁰

Ako sa neskôr pokúsime uviesť, estetické hodnoty medzi predstaviteľmi oficiálneho maliarstva a postimpresionistami boli diametrálne odlišné. Diferencia nespočívala len vo výbere námetu maľby, ale aj v samotnom technickom prevedení. Historizujúce témy stáli v opozícii s témami z každodenného života obyčajných ľudí.¹¹ Taktiež i strojená a uhladená maľba bola v prísnom kontraste s niekedy až s extatickým nanašáním farieb.¹² Kým postimpresionisti mohli stavať na novátorskom prístupe impresionistov, akademici mali svoju oporu v *Salóne*.

Pôvod slova *Salón* možno nájsť podľa *Štorcového salónu (Salon carré)* v *Louvri*, kde sa konali výstavy od roku 1737 do 1848. Boli to výstavy – prezentácie všetkého dôležitého čo sa udialo za isté obdobie vo francúzskom maliarstve. Takéto výstavy sa od roku 1863 konali každoročne. *Salón* sa stal reprezentantom akademického smeru. V tom čase to bola veľká autorita rozhodujúca o úspechu alebo neúspechu maliara. S tým úzko súvisela aj otázka predajnosti diel maliara, pretože *Salón* mal vplyv na najdôležitejšiu spoločenskú vrstvu z pohľadu kúpyschopnosti a tou bola buržoázia. Ona ako mecenáš umenia, mala v tomto smere vystriedať duchovenstvo a aristokraciu. Zo spomenutých informácií je zrejmé, že maliari sa snažili v *Salóne* presadiť. Každoročne sa snažili predstúpiť pred porotu so svojimi obrazmi a porota pred samotnou výstavou vykonávala selekciu ich diel. V prípade ak uchádzajúci sa autor dostal oznam na bielom papieri znamenalo to nielen uvedenie na výstave, ale aj možnosť počítať s významnejšou objednávkou. Naopak oznam na žltom papieri znamenal pre maliara odmietnutie. Ním predložené dielo označili na chrbte písmenom „R“ (z francúzskeho refusé = odmietnuté). Po Svetovej výstave usporadúvanej v roku 1855 sa výstavy konali v Priemyselnom paláci.¹³

Kvôli vytvoreniu celistvejšieho pohľadu na akademickú maľbu si predstavíme jedného jej reprezentanta, na ktorom sa pokúsime konkrétnejšie načrtnúť obraz akademického maliara tých čias. William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) so svojím výtvarným prejavom takým bol. V jeho tvorbe nachádzame mytologické námety, tak typické pre akademickú maľbu. Taktiež i jeho autorský rukopis je poznačený akademizmom a vyznačuje sa perfektnou technikou a remeselným spracovaním hraničiacim s presnosťou fotografického vyobrazenia. To možno pozorovať

⁹ ECO, U.: *Dějiny krásy*, 2015, s. 359.

¹⁰ MRÁZ, B.: *Dějiny výtvarné kultury* 3, 2003, s. 41.

¹¹ Ako príklad zobrazenia obyčajných ľudí predkladáme olejomaľbu *Hráči kariet* z kapitoly venovanej francúzskemu maliarovi Paulovi Cézannovi.

¹² Príklady zoberieme od Vincenta van Gogha a sú to obrazy *Pšeničné pole s cyprusmi*, *Slniečnice*.

¹³ KOVAČEVSKI, CH.: 2008. *Vo svete obrazov*. Bratislava : Petrus, 2008. s. 76-77.

na hladkých a pevných telách jeho figúr mytologických bytostí alebo Venuši. V tvorbe tohto maliara nájdeme i zobrazenia každodenného života. Tie na rozdiel od jeho ambiciózných diel pôsobia presvedčivejšie. Z tvorby vyberáme tieto diela *Mladé dievča brániace sa pred Erosom* (asi 1880), *Kupido* (1891) a *Malá pastierka* (1891). Aby si čitateľ dokázal predstaviť typické dielo akademizmu, predkladáme mu reprodukciu obrazu *Zrodenie Venuše* (1879) na Obrázku 1.¹⁴



Obrázok 1: William-Adolphe Bouguereau – reprodukcia obrazu *Zrodenie Venuše*.

Zdroj: <http://www.musee-orsay.fr/en/home.html> [cit. 14.8.2017] Dostupné na: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&numid=016649&cHash=7125b59831

V našom príspevku sa teraz posunieme od akademickej maľby smerom k predkladanému obdobiu – postimpresionizmu. Na toto obdobie sa budeme dívať optikou jeho predstaviteľov pričom našu pozornosť sústredíme hlavne na postavenie avantgardného umelca v spoločnosti druhej polovice 19. storočia.

2. PAUL GAUGUIN (1848-1903)

„Nekopírujte príveľmi skutočnosť.

Umenie je abstrakcia.

Vývodzujte ho z prírody tým,

že zoči-voči nej budete snívať,

*a myslíte skôr na tvorbu ako na výsledok.*¹⁵

Prvým reprezentantom postimpresionizmu predstaveným v tomto príspevku je francúzsky umelec Paul Gauguin. Paul Gauguin prežil život s dobrodružnými črtami. Počas neho častokrát cestoval a spoznával rôzne kultúry. Vo svojom živote vystriedal hneď niekoľko povolání až sa nakoniec preslávil ako umelec. V prvej podkapitole nazvanej *Kontinentálne pôsobenie* budeme komparovať perspektívu pracovníka na burze verus perspektívu avantgardného maliara z pohľadu vtedajšej spoločnosti. V nasledujúcej sa zameriame na jeho najemblematickejšie pô-

¹⁴ CUMMING, R.: 2007. *Umenie. Veľký ilustrovaný poradca*. Bratislava : Slovart, 2007. s. 285.

¹⁵ PIJOAN, J.: *Dejiny umenia / 8*, 1990, s. 319. (citácia Paula Gauguina)

sobenie, ktoré bolo na ostrove Tahiti. Tu sa pokúsime opísať kultúru na ostrove cez prizmu Paula Gauguina s využitím kulturologických poznatkov. Kulturologický pohľad chceme aplikovať i v interpretácii vybraného výtvarného diela.

2.1 Kontinentálne pôsobenie (burzián vs. maliar)

Život Paula Gauguina je typickým príkladom života človeka, na ktorom možno demonštrovať postavenie avantgardného maliara v druhej polovici 19. storočia na území tak významného a umelecky plodného štátu, akým vtedajšie Francúzsko nesporne bolo. Gauguin počas svojho života vystriedal množstvo viac či menej lukratívnych zamestnaní až nakoniec definitívne zostal pri umení. Ak by sme mali začať vymenúvať jeho profesijné aktivity, začali by sme prácou námorníka, potom povinnou vojenskou službou na lodi. Túto vojenskú službu vykonával na pozadí vojenského konfliktu medzi Francúzskom a Pruskom. Po tomto konflikte, ktorý nedopadol dobre pre Francúzsko, sa zamestnal ako komisionár. Práve nutnosť budovať Francúzsko po neúspešnom vojenskom strete, mala vplyv na zvýšenie aktivít na burze, z čoho ťažil i Gauguin. Prácu komisionára vo vtedajšej dobe nám predstavuje Gauguinov životopisec, francúzsky spisovateľ, výtvarný a literárny kritik Henri Perruchot (1917). „*Komisionári chodia so zošitom v ruke po istých kaviarňach na okolí burzy alebo na bulvároch a pozbierajú od špekulantov, ktorí sa tam schádzajú, príkazy na kúpu alebo predaj burzových papierov.*“¹⁶ Ako ďalej uvádza takýmto spôsobom sa živili alebo si len privyrábali nielen mešťania, ale aj členovia aristokracie. Podľa informácií z toho istého zdroja, bol Gauguin v tomto zamestnaní veľmi úspešný. Dokonca podľa spomienok uvedených v knihe *Gauguinov život* a vyrozprávaných správcom Marcelom Mirtilom, synom pána Mirtila, ktorý bol Gauguinovým kolegom, vidia P. Gauguina prichádzať na burzu v „*krytom koči, ktorý naňho čaká do konca zasadania. V šatníku má najmenej štrnásť nohavíc*“.¹⁷ Ak sa pozrieme na adresu kde býval, tak zisťujeme, že sa „*prestahoval ako podnájomník k maliarovi Jobbé-Duvalovi, členovi parížskej mestskej rady, do prepychového domu v štvrti Vaugirard, Carcelova ulica č. 8, pred ktorým bola veľká záhrada a v ktorom bol priestranný ateliér*“.¹⁸ V tomto období nakupuje i niekoľko obrazov. Tieto informácie sme uviedli zámerne, aby sme sa pokúsili opísať finančnú situáciu a spoločenské postavenie akému sa tešil Paul Gauguin v čase keď pracoval na burze. Z pohľadu finančného zabezpečenia teda môžeme konštatovať výnosné zamestnanie, avšak táto finančná bezstarostnosť vyplývajúca z jeho zamestnania bola krehká, v zmysle závislosti od spoločenskej situácie, s ktorou bola previazaná situácia na burze. Prezieračným riešením by bolo vygenerovanie dostatočnej rezervy v časoch úspechu, ale to nebol Gauguinov prípad. A tak zákonite s obrovskými problémami na burze, prišiel i Gauguinov pád. Gauguin nakoniec ako uvádza jeho priateľ, francúzsky maliar Émile Schuffenecker (1851), je „*unavený burzou.*“¹⁹ Ďalšími zastávkami v zozname jeho zamestnaní sú práca v poisťovacej kancelárii, potom práca obchodného zástupcu firmy Dillies a spol. zaoberajúcou sa výrobou nepremokavých a nepráchnivejúcich plátien, lepič plagátov a dokonca sa zúčastnil kopáčskych prác pri budovaní Panamského prieplavu. V žiadnom z týchto zamestnaní nenadobudol takú finančnú sebastačnosť o akej sme sa zmienili, keď vykonával prácu na burze. Paula Gauguina ale máme v povedomí

¹⁶ PERRUCHOT, H.: 1969. *Gauguinov život*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969. s. 49.

¹⁷ *Ibid.*, 1969, s. 67.

¹⁸ *Ibid.*, 1969, s. 70.

¹⁹ Uvedené v knihe Henriho Perruchota *Gauguinov život*, ktorá čerpa z Schuffeneckerovho diela *Poznámky o Gauguinovi*. H. Perruchot poukazuje na súvislosť medzi Schuffeneckerovým rozhodnutím zmeniť zamestnanie a stať sa profesorom kreslenia a Gauguinovým definitívnym rozhodnutím vzdať sa práce na burze a začať profesionálnu umeleckú kariéru. s. 85.

ako originálneho výtvarníka. Presnejšie formulované v čase svojej existencie sa profiloval ako avantgardný umelec. Táto profilácia so sebou neprinášala finančné zabezpečenie a už vôbec nie spoločenskú prestíž. Často sa stretával s problémami, najmä čo sa týka predaja svojich diel a v čase keď sa naplno venoval maľovaniu pociťoval existenčné problémy. Ak by sme sa mali presnejšie vyjadriť o možnostiach zárobku konkrétneho avantgardného umelca, spomenuli by sme situáciu kedy si stanovil cenu za jedno plátno 40 až 50 frankov. V tom období nutne potreboval peniaze a preto cenu svojich obrazov musel znižovať. Výnimočne predal 3 obrazy v hodnote 900 frankov.²⁰ Každopádne takýto spôsob zárobku bez stabilného odbytu je pre človeka, ktorý má užiť rodinu veľmi problematickým. Rovnaký názor zastávala aj Gauguinova manželka Mette (1850).²¹ Mette si zvykla na určitý manželov príjem a z tohto vyplývajúci životný štandard v čase keď pracoval na burze. Keď Gauguin iba maľoval, takýto príjem nedosahoval s čím bolo ťažšie sa zmieriť.

Z uvedených faktov by sme mohli vyvodit' záver o spoločenskej situácii človeka zaoberajúceho sa avantgardným umením verzus človeka pracujúceho na burze. Pri komparácii zist'ujeme, že práca na burze spočíva v šikovnosti, v schopnosti načúvať druhým a v schopnosti presvedčiť ich o výhodnosti investovať. Taktiež i umelec musí prísť s niečím originálnym, pretože to je jeden zo základných princípov avantgardy. Zist'ujeme, že v oboch prípadoch je človek vo veľkej miere závislý od okolia. V prvom prípade od situácie na burze a v druhom prípade od kúpyschopnosti okolia – jednotlivcami, zberateľmi alebo galériami. Z hľadiska finančného zabezpečenia sa aj s ohľadom na životy iných avantgardných umelcov, javí výhodnejšie zamestnanie na burze. Minimálne v priaznivejších časoch sa môžu naakumulovať prostriedky, ktoré je možné v nepriaznivých časoch postupne uvoľňovať. Avšak ak rovnaká nepriaznivá spoločenská situácia postihne aj avantgardného umelca, nastáva i vzhľadom na negatívny spoločenský vývoj pokles kúpyschopnosti umeleckých diel, nakoľko sa disponibilné prostriedky alokujú primárne na zabezpečenie základných životných potrieb a nie na kúpu umeleckých artefaktov. To do istej miery diskvalifikuje umelca. V porovnávaní výhodnosti povolani tým získava výhodu zamestnanec na burze. Po úpadku sa opäť raz otvorí priestor na budovanie spoločnosti s čím súvisí aj investovanie a aj možnosť zárobku. Paul Gauguin išiel inou cestou pretože v jeho živote prevádzal atribút lásky k umeniu. Po všetkých predchádzajúcich problémoch sledujúc svoj umelecký rast, hľadá inšpiráciu v inom kultúrnom prostredí. Odchádza na Tahiti.

2.2 Tahitské pôsobenie

V tejto podkapitole sa budeme venovať tahitskému pôsobeniu Paula Gauguina. Zameriame sa na pôsobenie vonkajšieho prostredia a jeho vplyv na umelca premietajúci sa do jeho tvorby. Korene záujmu o iné kultúry možno u Paula Gauguina vybatad' už v detstve. V turbulentnom období polovice devätnásteho storočia musel odcestovať so svojou rodinou do Peru, teda do inej krajiny a pripomeňme, že aj do inej kultúry. Tento fakt sa na ňom určite podpísal a akoby zakódoval do jeho podvedomia. Myslíme tým predovšetkým predstavu, že práve v iných krajinách nájde svoje šťastie. Táto strohá skúsenosť bola latentne prítomná v jeho podvedomí a čakala na svoju príležitosť kým sa vyplaví na povrch. Opätovný vážnejší záujem nastal pri príležitosti konania Svetovej výstavy v Paríži roku 1889. Svetová výstava sa stala miestom kde

²⁰ Henri Perruchot v diele *Gauguinov život* uvádza okrem ceny a počtu predaných obrazov aj fakt, že kupcom bol brat Vincenta van Gogha – Theo van Gogh. s. 143.

²¹ Celým menom Mette-Sophie Gadová. Pôvodom Dánka sa spoznala s Paulom Gauguinom koncom roku 1872. Sobáš sa uskutočnil 22. novembra 1873 na radnici Deviateho obvodu. Cirkevný sobáš sa vysluhoval v evanjelickom kostole Vykúpenia na Chauchatovej ulici. Predložené v knihe *Gauguinov život*. s. 53 – 55.

bolo možné stretnúť rôznorodé kultúry (z pohľadu vtedajšieho súčasníka) a bližšie sa zoznámiť s ich charakteristickými znakmi. Napríklad v pavilónoch francúzskych kolónií sa mohol návštevník oboznámiť s takými vzdialenými kultúrami ako Madagaskar, Senegal, francúzske Kongo, Gabon a pod. Pre zaujímavosť tahitské oddelenie bolo zastúpené v jednej spoločnej hale a nemalo vlastný pavilón alebo špeciálne vyseparovanú plochu ako to bolo napríklad v prípade už spomínaného Madagaskaru. Prítomnosť Paula Gauguina na výstave nebola výlučne pasívna, t. j. nebol len v pozícii návštevníka. Na výstavu sa dostal vďaka svojmu umeleckému talentu, keď bolo treba vyzdobiť holé steny kaviarne *Café des Arts*. Kaviareň patriaca talianskemu hostinskému Volpinimu, sa nachádzala pod oficiálnym umeleckým pavilónom. Podľa Švéda Bengta Danielssona, životopiscu Paula Gauguina, v tom čase Gauguin nezbudil vážnejší záujem o tahitské oddelenie. Záujem v ňom vzbudila až korešpondencia s francúzskym maliarom Émile Bernárdom (1868-1941) a jeho upriamením pozornosti na literárny bestseller tých čias *Lotiho svadba*. Ani to ale neprinieslo definitívu v jeho rozhodnutí za hľadania inšpiračného zdroja. Tou definitívou možno považovať až preštudovanie oficiálnej príručky vydané ministerstvom kolónií pri príležitosti konania Svetovej výstavy v roku 1889, ktorú Gauguinovi zaslal Émile Bernárd. V nej sa nachádzali informácie obsahovo rôznorodé a zaujímavé, z ktorých spomeňme historické prehľady, poveternostné pomery, trhové ceny i lodné trasy súvisiace s ostrovom. Čo pre potenciálneho návštevníka takéhoto ostrova bolo veľmi dôležité bol fakt, že jeden z autorov príručky bol skutočne na Tahiti a teda táto príručka nebola písaná akoby od stola bez akýchkoľvek terénnych skúseností autorov.²²

Na základe daných faktov sa Gauguin rozhodol vycestovať na Tahiti, ku ktorému sa i pripravil po niekoľkých prestupoch v noci z 8. na 9. júna 1891. Ocitol sa v hlavnom meste kolónie v Papeete. Keďže disponoval oficiálnym úradným potvrdením svojej návštevy, prakticky mal otvorené dvere do tamjšej správy kolónie, ktorú v čase jeho príchodu reprezentoval guvernér Etienne-Théodore-Mondésir Lacascade. Avšak človek hľadajúci exotiku mohol byť z mesta Papeete v čase Gauguinovho príchodu sklamaný. Nakoľko Papeete bolo prístavom, nevyhnutne to so sebou aj prinášalo nutnosť kultúrneho kontaktu rôznych kultúr zastúpených v prichádzajúcich návštevníkoch a pôvodného obyvateľstva. To sa samozrejme aj odzrkadlilo na architektonickom ráze mesta, ktoré stratilo zo svojho pôvodného vzhľadu charakterizovaného obydlím postaveným z bambusových stien a striech z palmového listia. V tom čase mesto vyzeralo európsky, čo sa prejavilo aj na jeho architektonickom ráze a použitom stavebnom materiáli zastúpenom tehľami, drevom a plechom. Kvôli objektívnosti ale musíme dodať, že použitie tohto stavebného materiálu nieslo so sebou hlavne praktickú stránku, vzhľadom na lepšiu požiaru odolnosť v porovnaní s pôvodným. Nezostaňme len pri tomto náhľade na hlavné mesto, ale zaoberajme sa ním komplexnejšie.

V čase Gauguinovho príchodu malo mesto približne 3000 obyvateľov s možno trochu prevkápajúcim národnostným rozložením. To pozostávalo zo 100 príslušníkov vedúcej vrstvy tvorenej francúzskymi úradníkmi a dôstojníkmi posádky, približne 200 francúzskych prísťahovalcov alebo osadníkov, 300 anglických a amerických obchodníkov a majiteľov plantáží, asi 300 Číňanov, ktorých sem importovali kvôli zlacneniu prevádzky na bavlnárskej plantáži a najväčšie zastúpenie mali pôvodní obyvatelia v počte asi 2000. Z uvedeného teda môžeme usúdiť živosť kultúrnych kontaktov. Hospodárska situácia v Papeete bola zastúpená obchodmi francúzskych osadníkov, kde predmetom obchodovania sa stali lode, rozličný tovar prípadne krémy. Číňania sa po zbankrotovaní majiteľa bavlnených plantáží museli poobzerať po iných druhoch obživy

²² DANIELSSON, B.: 1969. *Gauguin v Polynézii*. Bratislava : Obzor, 1969. s. 15-21.

a uplatňovali sa ako krajčírri, mäsiari alebo sa pokúšali pestovať zeleninu na umelo zavlažovaných poliach. Iní si zriaďovali malé obchody alebo jedálne. Pôvodní domorodí obyvatelia sa uplatnili väčšinou ako sluhovia. Spoločenský život v meste závisel od triedy, ku ktorej človek prislúchal. Kým koloniálni úradníci preferovali konvenčné večere, ostatní obyvatelia mesta sa tešili tanečným zábavám usporadúvanými dvakrát do týždňa a to v stredu i v sobotu. Počas týchto tanečných večerov hral do tanca amatérsky orchester hornistov. Ľudia si mohli zakúpiť niečo na občerstvenie ako napríklad kokosové orechy, tahitské cigarety, pivo, limonádu alebo ľadovú šľavu. Ples sa oficiálne skončil zahraním *Marseillaisy*. Pre tých, ktorí sa chceli ešte zabávať boli otvorené krčmy. V iné dni sa ľudia stretávali na miestnom trhovisku. Práve takéto trhovisko sa stalo inšpiráciou Gauguinovho obrazu *Ta matate* (1892). Najväčším sviatkom v kolónii sa stal francúzsky sviatok 14. júla, z ktorého sa vyvinula niekoľko týždňová oslava presahujúca hranice mesta. Zúčastnili sa na nej domorodci z vidieka i okolitých ostrovov. Na oslave bolo možné vidieť ukážky tancov, vesliarske a plachtárske preteky a taktiež i tu bol priestor pre zábavu, teda konštatujeme, že i tento sviatok vybočoval z rámca všednosti. Pre Gauguina takýto sviatok znamenal príležitosť stretnúť i domorodcov mimo mesta Papeete a zaznamenať si ich charakteristické fyziognomické črty.²³

Základný opis mesta Papeete nebol samoúčelný, ale chceli sme ním poukázať na to, že v tomto meste Gauguin nemohol nájsť to čo hľadal, tzn. pôvodnú nedotknutú kultúru s čisto domorodým obyvateľstvom. Sám Gauguin opisuje toto mesto vo svojich spomienkach jednoducho. „*Byla to Evropa – Evropa z níž jsem se vymanil, jak jsem se domníval – za přitěžujících ještě okolností osadnické nadutosti a opičení sa dětinského a pitvorného až ke karikaturě. Pro tohle jsem nepřišel z takové dálky.*“²⁴

Z uvedeného môžeme vyvodit' záver, že Papeete nebolo miestom kde sa Gauguin mohol stretnúť s autentickým tahitským životom, ktorý vyhľadával. Preto sa rozhodol zmeniť svoje bydlisko. K tomu aby sme lepšie pochopili vtedajšiu situáciu, pokúsime sa definovať kultúrny priestor (cultural area) na Tahiti. To znamená, že geografickému priestoru Tahiti pridáme kultúrne centrum a kultúrny okraj. Z naznačeného vyplýva, že kultúrny priestor vymedzíme z pohľadu pôvodnej tahitskej kultúry. Iné kultúry nám v tomto modeli budú pôsobiť len v kultúrnom okraji tahitskej kultúry. Pre tahitskú kultúru ako kultúrny okraj („*tu sa kultúrne rysy strácajú a prelínajú so susednou kultúrnou oblasťou*“²⁵) možno považovať fyzický priestor, na ktorom pravidelne jazdil papeetský dostavník. Ide o trasu spájajúcu hlavné mesto Papeete s Taravao-u po západnom resp. juhozápadnom polobľúku ostrova Tahiti Nui. Keďže najintenzívnejší kultúrny kontakt nastával práve v Papeete, táto linka umožňovala pravidelný prenos ľudí, a teda z nášho pohľadu, nositeľov kultúrnych rysov v lokalite ostrova. Na mieste kde mala dosah, dochádzalo prirodzene k intenzívnejším kultúrnym kontaktom rôznych kultúr, ako na miestach, kde takéto podmienky neboli umožnené. Taktiež je dôležité si povšimnúť, že intenzita kultúrnych kontaktov v tomto kultúrnom okraji slabne v závislosti od vzdialenosti, resp. od dĺžky trate papeetského dostavníka. Vyjadrené inými slovami čím bližšie sme k hlavnému mestu na tejto trati, tým je vplyv iných kultúr na pôvodnú intenzívnejší. Kultúrne centrum („*je v ňom viac kultúrnych rysov*“²⁶) tahitskej kultúry vymedzujeme smerom na východ, resp. do stredu časti ostrova Tahiti Nui a tak-

²³ DANIELSSON, B.: *Gauguin v Polynézii*, 1969, s. 45-52.

²⁴ GAUGUIN, P.: 1959. *Noa – Noa, Před a po : Dopisy*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. s. 18.

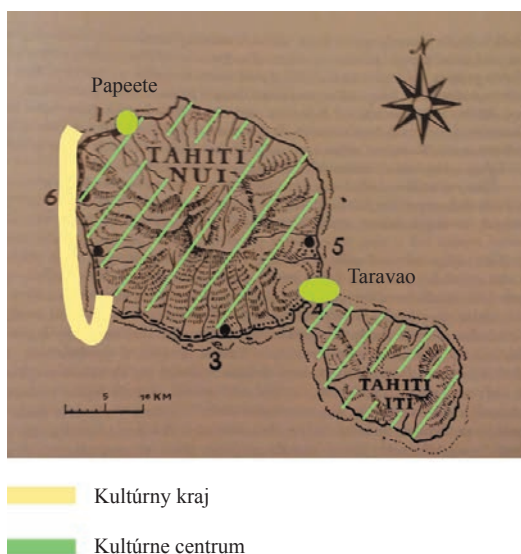
²⁵ GAŽOVÁ, V.: 2009. *Úvod do kulturológie*. Bratislava : Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave, 2009. s. 55.

²⁶ GAŽOVÁ, V.: *Úvod do kulturológie*, 2009, s. 55.

tiež časť ostrova nazývanú Tahiti Iti. V týchto miestach vzhľadom na horšiu terénnu dostupnosť, z ktorej vyplýva aj nemožnosť dopravného spojenia, k popisovaným kultúrnym kontaktom tak intenzívne nedochádzalo. Uvedené sme sa pokúsili aj graficky zobrazit' na Obrázku 2, pričom ako východiskovú mapku sme zobrali mapu Tahiti uvedenú v diele Bengta Danielssona.

Z uvedených skutočností vyplýva, že Paul Gauguin v snahe získať reálne vzťahy s autentic-kou kultúrou a teda definitívne transformovať svoj vzťah k nej na transkultúrny model vzťahu, sa musel vybrať mimo hlavné mesto kolónie. Preto za svoje ďalšie pôsobisko volí mesto Mataieia, kde vplyv európskej kultúry nebol tak zreteľný ako v Papeete. Z tohto obdobia máme aj pohľad samotného Gauguina.

„Civilisace ze mne poněnáhlu vyprchává. Počínám myslit prostě, nemít záští k bližnímu, spíše jej milovat. Užívám všech slastí svobodného života, živočišného i lidského. Unikám strojenosti, sžívám se s přírodou: s jistotou zítřka, podobného dnešku, stejně svobodného, stejně krásného, rozhošťuje se ve mně mír. Rozvíjím se přirozeně a nestarám se o zbytečnosti.“²⁷



Obrázok 2: Kultúrny priestor (cultural area) na Tahiti z pohľadu tahitskej kultúry.
Zdroj: DANIELSSON, B. *Gauguin v Polynézii*, 1969, s. 63

K tomu aby Gauguin mohol žiť v prostredí vyznačujúcom sa dominantnými rysmi pôvodnej kultúry, musel ovládať základný komunikačný nástroj – jazyk. Ten sa snažil obsiahnuť od svojho príchodu na Tahiti. V tejto jeho snahe mu spočiatku pomáhal Alexandre Drollet.²⁸ Istotne to bola aj zásluha prostredia, novo-nadviazaných kontaktov a priateľstiev, keď v liste francúzskemu maliarovi a zberateľovi umenia, Danielovi de Monfreid (1856) z 31. marca 1893 mohol sám skonštatovať, že už hovorí dosť dobre po maorsky. Ovládať jazyk bolo teda nesporne praktické

²⁷ GAUGUIN, P.: *Noa – Noa, Před a po : Dopisy*, 1959, s. 29.

²⁸ Podľa informácií od Bengta Danielssona zaznamenaných v knihe *Gauguin v Polynézii*, patril dvadsaťročný Alexandre Drollet k najschopnejším vládnym tlmočníkom. Sám sa ponúkol, že bude Gauguinovi dávať zadarmo hodiny. Alexandre bol synom Sosthena Drolleta, ktorý prišiel na Tahiti už v roku 1857 a za ten čas sa dokázal adaptovať na život na ostrove. s. 47-48.

hlavne v prípade, ak chcel ísť a žiť v lokalitách, kde bola ešte stále dominantná pôvodná kultúra a nechcel byť závislý od tlmočníka.

Kvôli plastickému obrazu ešte dodajme, že podľa informácií od Bengta Danielssona sa Gauguin oboznamoval a dopĺňal si základné kultúrne vedomosti z dvoch etnologických štúdií. Autorom prvej štúdie *Etat de la Société Tahitienne à l'arrivée des Européens* bol francúzsky námorný dôstojník Edmond de Bovis a druhú štúdiu *Voyage aux îles du Grand Océan* pripravil Belgičan Jacques Antoine Moerenhout.

Záverom tejto podkapitoly sa pokúsime vytvoriť obraz kultúrneho šoku aký pravdepodobne zažil Paul Gauguin pri príchode na Tahiti. Pokúsime sa popísať a vytvoriť následnosť jednotlivých fáz do tzv. schémy U podľa amerického antropológa Kalerva Oberga (1901). Jej jednotlivé fázy by sme mohli charakterizovať týmito termínmi. Eufória – sa začína pri prvých kontaktoch s pôvodnou domorodou kultúrou v Papeete. I keď sme naznačovali, že kultúra v Papeete bola silne ovplyvnená európskou kultúrou, predsa len identifikujeme radosť z príchodu po dlhej ceste a z celkovej zmeny prostredia. K týmto faktom ešte pridáme záujem o štúdium spomínaných etnologických štúdií a rovnako i snahu o štúdium jazyka. Nazdávame sa, že tieto aktivity či už priamo alebo nepriamo vyplývajú z eufórie pocíťovanej pri prvých kontaktoch s inou kultúrou. K ďalším dvom fázam je trochu komplikované sa vyjadriť, nakoľko pri našom vytváraní modelu sme odkázali na Gauguinove spomienky. Pre tieto dve fázy je vo všeobecnosti typický pokles kultúrnych kompetencií. Ten sme v prípade Gauguina nezaznamenali. Nevylučujeme drobné nedorozumenia, ktorých spoločným menovateľom mohol byť nedostatok kultúrneho povedomia o druhej kultúre, avšak vzhľadom na vývoj udalostí akými sa neskôr uberali (tu máme na mysli prevažne snahu Gauguina dostať sa bližšie ku kultúrnemu centru pôvodnej kultúry), môžeme konštatovať, že dve fázy „odcudzenie“ a „eskalácia“ neboli výrazné a neovplyvnili priebeh U schémy. Naopak aj z už uvedených poznatkov usudzujeme, že kultúrna kompetencia u Paula Gauguina mala stúpajúcemu tendenciu až k dosiahnutiu záverečnej fázy – k zhode – kde sa odlišné kultúrne vzorce chápu ako užitočné pre človeka žijúceho v inokultúrnom prostredí. Zo spomenutého môžeme vyvodit' záver, že grafické zobrazenie kultúrnej kompetencie malo skôr plochý, resp. lineárny tvar, ale nie tvar hlbokého prepadu kultúrnych kompetencií v tvare písmena U. Za hlavné faktory, ktoré ovplyvnili tento priebeh možno definovať dlhodobé nadšenie Paula Gauguina touto kultúrou a celkovú snahu pochopiť i obsiahnuť ju. Významnú rolu tu zohrali aj predchádzajúce skúsenosti nadobudnuté pri kontaktoch s inými kultúrami v detstve, resp. v mladosti počas jeho viacerých ciest mimo Francúzska. Istotne to súviselo aj s pozitívnym prístupom spočívajúcim v hľadaní inšpiračného prameňa pre svoju prácu.

2.3 Interpretácia diela

Za dielo interpretované v tejto podkapitole sme zvolili Gauguinov obraz *Odkiaľ prichádzame? Čo sme? Kam ideme?* Najprv si predstavme samotné dielo očami autora tak, ako ho sám opísal v liste Danielovi de Monfreid z 11. februára 1898.

„Chtěl jsem před smrtí namalovat velké plátno, které jsem měl v hlavě, a celý měsíc jsem pracoval dnem i nocí v neslýchané horečce Všechno je udeláno lehce špičkou štětce na pytlovine plné uzlíků a vrásek a taky to tím vypadá strašně sešlé. Řeknou, že je to odbyté ... nedodělané. Je pravda, že člověk nemůže sám sebe dobře posuzovat, ale přesto myslím, že toto plátno nejen předčí hodnotou všechna předešlá, ale dokonce že už neudělám nikdy lepší ani podobné. Dal jsem do něho před smrtí veškerou svoji energii, takovou bolestnou vášně za strašných okolností a tak zřetelnou visi bez korektur, že to uspěchané mizí a že z toho vyvstal život.

*To nesmrdí modelem, řemeslem a tak zvanými pravidly – od nichž jsem se dovedl vždycky odpoutat, třebaže někdy s bázni. Je to plátno čtyři metry padesát na metr sedmdesát výšky. V obou rozích nahoře je chromová žlutá, s nápisem vlevo a mým podpisem vpravo v rozích jako zkažená freska, nasazená na zlaté zdi. Vpravo dole je spící dítě, pak tři skrčené ženy. Dvě postavy oblečené v purpurových úborech si svěřují svoje úvahy; ohromná figura dobrovolně a navzdory perspektivě skrčená zvedá paže vzhůru do vzduchu, a hledí udiveně na ty dvě postavy, které se odvažují myslit na svůj osud. Jedna postava uprostřed trhá ovoce. Blízko dítěte dve kočky. Bíla koza. Modla s oběma pažemi vzhůru tajemně a rytmicky zvednutými se zdá ukazovat na onen svět. Skloněná postava se zdá poslouchat modlu; koně- ne pak jedna starena před smrtí jako by přijímala, odevzdala se tomu, nač myslí a co zakončuje legendu; podivný bílý pták u jejích nohou, držící v drápu ještěrku, představuje marnost zbytečných slov. Všechno se odehrává na břehu potoka v lesíku. V pozadí moře a pak hory sousedního ostrova. Přes prechody v tónech dojem z krajiny je od jednoho konce ke druhému stále modř a veroneská zeleň. Na nich se odrážejí všechny nahé figury ve směle oranžové.*²⁹

Prvé čo nás pri interpretácii obrazu zaujalo možno vyjadriť ako obrátený zobrazovací postup spozorovaný v prednom pláne obrazu. Myslíme tým skutočnosť, že z pohľadu európskeho recipi-enta by bolo omnoho konvenčnejšie zobrazenie malé dieťa-mládenec-stará žena, t. j. systém „zl'ava do prava“ ako vyobrazený systém „zprava do ľava“ teda stará žena-mládenec-malé dieťa. Už táto skutočnosť podvedome nabúrava naše zaužívané predstavy a pomaly nás pripravuje na to, že toto umelecké dielo bude od nás vyžadovať veľké sústredenie. V tomto konštatovaní nás potom ďalej utvrďuje aj zvolený formát obrazu. Pri ňom sa človek začína pohrávať s myšlienkou o monumen- tálnosti maľby. Ale vráťme sa ešte na okamih k načrtnutej chronológii ľudského života. Hlavnú rolu v tejto predkladanej myšlienke zohrávajú pôvodní domorodí obyvatelia. Prvú skupinku z tejto kategórie, ak začneme interpretáciu v chronologickom poradí ľudského života, tvoria tri Tahit'anky zoskupené okolo malého dieťaťa. Jedna z nich je k nám obrátená chrbtom, za to zvyšné dve si nás pozorovateľov dôkladne preskúmvajú, až máme pocit, že pred ich pohľadom sa nedokážeme skryť. Na druhej strane musíme skonštatovať, že výraz v ich tvári na nás nepôsobí negatívne. Skôr naopak, môžeme v ňom vybadať istú dávku vyzývavosti so štipkou zmyselnosti, ktorá s vyzývavos-ťou úzko súvisí. Dieťaťu žiadna z troch aktérok nevenuje priamy pohľad, snáď len tá čo je otočená chrbtom akoby automatizovane kontrolovala jeho prítomnosť a životné funkcie. Dieťa je strážené najvernejším pomocníkom človeka – psom. S dieťaťom máme zaužívané spojenie príchodu na svet a tak by sme mu mohli priradiť prvú otázku z názvu obrazu; *odkiaľ prichádzame?* Presúvame sa smerom vľavo a stretávame sa s postavou mládenca, ktorého natiahnutá postava symbolicky spojuje vrch a spodok obrazu. Autor uvádza, že trhá ovocie poznania. V tomto bode identifikujeme alúziu na starozákonný biblický príbeh opísaný v knihe Genezis. Avšak po konzumácii tohto ovocia sa začneme zaoberať otázkami pozostávajúcimi v názve diela. Táto postava zaberá opticky najväčší objem zo všetkých vyobrazených postáv a preto máme podozrenie, že je kľúčovou postavou celého zobrazenia. Priradíme jej vlastnosť zvedavosti a strednú otázku z názvu obrazu. Zvedavosť, ktorá akosi patrí k človeku, vedie mládenca k tomu aby si odtrhol zo stromu ovocie a ochutnal ho. Je to také jednoduché ... ale pozor, prináša to so sebou aj obrovské riziko v podobe toho, že človek pod- ľahne otázkam ohľadom svojej existencie. A toto spôsobí jeho exklúziu z raja. Z tohto pohľadu sme mládenca pred malou chvíľou správne nazvali kľúčovou postavou, či ak chceme danú situáciu ako

²⁹ GAUGUIN, P.: *Noa – Noa, Před a po* : Dopisy, 1959, s. 29.

klúčový bod v celom obraze. A môžeme použiť aj iné prirôvanie: križovatka. Križovatka, ktorej jedna cesta zostáva v raji a druhá cesta vedie von z raja. O tom, ktorou cestou sa pôjde, o tom rozhoduje každý jeden človek osobitne sám za seba. Gauguin nám hneď aj ukazuje dôsledky rozhodnutia v podobe dvoch diskutujúcich postáv v plášťoch. Postavy sa zdajú byť natoľko zaujaté rozhovorom, že si ani nevšímajú okolie. Nevšímajú si ani postavu pôvodného domorodcu uprene hľadajúceho na ne a dvíhajúceho rameno. A zase táto postava nechápe ich správanie. Každopádne tieto dve postavy by sme tematicky mohli zoskupiť s postavou pri modle. Nabáda nás k tomu hlavne to, že táto osamotená figúra stojaca pri modle je taktiež oblečená. Túto postavu možno chápať ako symbol, symbol človeka hľadajúceho odpovede na ontologické otázky v náboženstve. Tieto tri posledne opisované postavy sú akoby zo sveta, ktorý Gauguin dôverne poznal ešte pred svojim príchodom na Tahiti (alebo sa s ním stretol ešte aj v Papeete). Tvoria oddelenú rovinu od raja symbolizovaného domorodými Tahitánmi. Oni ako príslušníci raja, sú síce vyobrazení zväčša v pareách, ale zdajú sa byť živší, ľudskejší. Autor to dosiahol prostriedkami výtvarnej reči. Dopadá na nich viac slnečných lúčov, akoby ich malo slnko kvôli ich jednoduchšiemu postoju k životu omnoho radšej. Nepremrhávajú celý svoj život premýšľaním a trápením sa nad často zbytočnými otázkami. Oni svoj život jednoducho bezprostredne žijú. Až ku koncu ich pozemskej púte sú konfrontovaní s existenčnými otázkami, čo je zobrazené starou ženou v ľavej časti obrazu. Práve k nej môžeme priradiť poslednú otázku z názvu obrazu; *kam ideme?* Týmto spôsobom nám Gauguin predostrel i opytovací repertoár v živote človeka. V detstve v ňom rezonujú otázky typu ako sa dostal na svet, v období dospelosti prichádzajú otázky o hľadaní svojej identity a miesta vo svete a na záver, v starobe sa pýta čo bude ďalej, čo bude po smrti. Bude tam raj? Autor nám pri tejto príležitosti predostiera svoju koncepciu raja. Spoločne sa dostávame k myšlienke, že raj nie je čisto geografické vymedzenie na nejakom ostrove, ale hlavne životný stav vyplývajúci zo životného postoja a životného štýlu. Pretože, ako vidíme na obraze, na jednom a tom istom ostrove vidíme ľudí šťastných, ale aj utrápených. Jediný rozdiel čo medzi nimi je vo vnútornom postoji k životu.

V jednoduchosti by sme mohli taktiež vyjadriť, že autor chcel svojim dielom odkázať zrejme túto sumarizujúcu myšlienku, alebo ak chceme ódu na pôvodnú kultúru. Tahiti, okolité ostrovy, táto pôvodná panenská kultúra to je raj! Život na tomto mieste s prijatím ich kultúry, to je raj! Ďaleko od civilizácie, trápiacej sa a ubolenej rôznymi častokrát prebytočnými otázkami a špekuláciami, to je raj! Európania, vy čo sa trýznite zbytočnými starosťami, pozrite ako sa žije v raji! Tu sa žije bez starosti o zajtrajšok, tu sa žije pre spev a lásku.



Obrázok 3: Paul Gauguin – reprodukcia obrazu *Odkiaľ prichádzame? Čo sme? Kam ideme?*

Zdroj: <http://www.mfa.org/> [cit. 14.8.2017]

Dostupné na: <http://www.mfa.org/collections/object/where-do-we-come-from-what-are-we-where-are-we-going-32558>

3. PAUL CÉZANNE (1839 – 1906)

„Som iba pokorný maliar
a maliarsky štetec je vyjadrovací prostriedok,
ktorým ma obdarili nebesá.“³⁰

Druhým umelcom predstaveným v tomto príspevku je francúzsky maliar Paul Cézanne. Jeho obrovský prínos pre maliarstvo vyzdvihol i španielsky výtvarník Pablo Picasso (1881-1973), keď ho nazval otcom nás všetkých.³¹ V tejto kapitole uprednostníme náhľad na Paula Cézanna ako na člena nezávislej kultúry koexistujúcej popri oficiálnej kultúre. Štruktúrne je rozdelená na dve podkapitoly. Prvá sa pokúša zmapovať vzťah medzi oficiálnou a nezávislou kultúrou skrz pôsobenie Paula Cézanna. Druhá interpretuje jeho obraz *Hráčov kariet* (1890-1892). Z už uvedeného vyplýva, že sa pokúsime anticipovať odpoveď na otázku obsiahnutú v názve tohto článku.

3.1 Náhľad na nezávislú kultúru

V tejto podkapitole chceme predostrieť vzťah medzi oficiálnou kultúrou reprezentovanou *Salónom* a nezávislou kultúrou reprezentovanou umelcami hľadajúcimi špecifické estetické hodnoty. Medzi takýchto umelcov analyzovaného obdobia zaraďujeme i Paula Cézanna. Pokúsime sa naznačiť dva paralelne existujúce prístupy k maľbe nielen z pohľadu maliarov ale i okolitého prostredia. Na problematiku sa budeme dívať cez prizmu Paula Cézanna najmä obdobia do roku 1874. Nadviažeme tu na informácie uvedené v podkapitole *Situácia v umení*. Ako sme na zmienenom mieste uviedli, oficiálnou autoritou akademického smeru bol *Salón*. Pripomeňme, že maliari v snahe o uznanie, každoročne predkladali svoje práce porote, ktorá rozhodovala o tom či jednotlivé diela budú vystavené alebo nie. Pre maliara to znamenalo i zlepšenie vyhliadok na predaj svojich diel. Takáto lukratívna možnosť v niektorých prípadoch so sebou prinášala aj konfrontáciu avantgardného poňatia maľby s oficiálnym maliarstvom. Porota mala svoje vlastné kritériá, t. j. svoje vlastné estetické normy, ktoré aplikovala na predkladané práce. Práce nespĺňajúce tieto požiadavky boli odmietnuté a nemohli byť vystavené. Takýmto spôsobom bol regulovaný a kontrolovaný vkus publika. Zároveň sa pestovali estetické hodnoty zodpovedajúce oficiálnemu maliarstvu. *Salón* bol teda nástrojom oficiálnej dominantnej kultúry. Maliari snažiaci sa produkovať umenie odkláňajúce sa od oficiálneho a vedení svojím originálnym estetickým cítením sa javili v pozícii menšinovej kultúry. Znova pripomeňme, že táto subkultúra nebola oficiálne dotovaná. Zo spomenutých informácií vyplýva, že pri takejto konfigurácii nemali rovnocenné možnosti tvoriť a prezentovať svoje práce v porovnaní s akademikmi. Takáto možnosť prezentovať svoje práce širokému publiku sa im naskytila v roku 1863.

V tom roku porota odmietla viac ako 4000 obrazov. Nastali protesty, na ktoré zareagoval samotný francúzsky cisár Napoleon III. (1808-1873). Text svojho rozhodnutia uverejnil na stránkach parížskych novín *Le Moniteur* dňa 24. apríla. „Cisár dostal početné sťažnosti na to, že porota výstavy mnohé diela odmietla. Jeho veličenstvo, vedené želaním poskytnúť širokému publiku možnosť, aby samo rozhodlo, či sú tieto sťažnosti opodstatnené, nariadilo, aby odmietnuté diela vystavili v druhej časti Priemyselného paláca. Táto výstava bude dobrovoľná a umelci, ktorí sa na nej neželajú zúčastniť, nech to oznámia administrácii, ktorá im diela okamžite vráti.“³²

³⁰ Slová Paula Cézanna adresované Émilovi Bernardovi. NAUBERT-RISER, C. 1996. *Cézanne*. Bratislava : INA, 1996. s. 40.

³¹ Picasso tým myslel otcom maliarov nasledujúcich generácií poukazujúc na jeho veľký vplyv. GOMPERTZ, W. *Na co se to vlastně díváme?* 2014, s. 68.

³² KOVAČEVSKI, CH.: *Vo svete obrazov*, 2008, s. 83-84.

Treba mať na zreteli, že na prvý pohľad dobrá správa pre maliara v sebe zahŕňala skryté riziko. To spočívalo v tom, že pri odmietnutí práce zo strany poroty, mohlo dôjsť i k odmietnutiu práce zo strany verejnosti. Nie všetci maliari boli ochotní toto riziko podstúpiť. Pre tých, ktorí boli v spore s oficiálnym maliarstvom to ale nemohol byť problém. U nich zavážili fakty spomenuté v riadkoch vyššie.

Ako ďalej uvádza Henri Perruchot v životopisnom diele o Paulovi Cézannovi, výstava je otvorená 15. mája. V rozhovoroch a v novinách rezonujú rôzne posmešné názvy ako Salón porazených, vydedených, zatratených, Výstava komikov, Salón machleníc až nakoniec vstúpi do dejín umenia ako *Salón odmietnutých*. Vystavuje na nej niekoľko stoviek umelcov a je na nej možné vidieť do tisíc plátien, grafik, kresieb a sôch. Výstava priťahuje dav a stáva sa atrakciou. Dôvodom je výsmech vystavovaným prácam. Najškandalóznejším obrazom a posteriori je obraz od Edouarda Maneta nazvaný *Kúpeľ*. Obraz, ktorého spôsob maľby pohŕda akademickým kánonom dostane ironický názov *Raňajky v tráve*. Ale nie všetci prichádzajú na výstavu s cieľom pobaviť sa. Príkladom môže byť Paul Cézanne. Pre neho je to vítaná príležitosť zhliaďnuť neoficiálne umenie, diskutovať o ňom, prípadne nadväzovať nové kontakty.³³

V mapovaní vzťahu oficiálnej a nezávislej kultúry si teraz priblížime pôsobenie médií. Tie sa stali priestorom na výmenu názorov. Tá mohla sklznúť do polohy karikatúry ako to bolo i v prípade Cézanna. Kanadská profesorka histórie umenia Constance Naubert-Riser predkladá vo svojej knihe *Cézanne* dobovú karikatúru tohto umelca z obdobia pred otvorením *Salónu* v roku 1870. Je na nej vyobrazený s veľkou bradou. V jednej ruke drží maliarsku paletu a v druhej drží obraz *Portrét Achilla Emperaira*. Cézanne má na karikatúre náušnicu s prívěskom zobrazujúcim pravdepodobne stratený akt nahej ženy. Uvedieme ešte, že obe práce boli odmietnuté *Salónom*. Možno i práve preto sa spolu s autorom stali terčom karikatúry.³⁴

Iným príkladom komunikácie v tlači, tentokrát v polohe obhajoby avantgardy, môže byť defenzívny a trochu i ofenzívny úryvok francúzskeho spisovateľa Émila Zolu (1840-1902). Citujeme ho z Perruchotovho diela *Cézanne*. „Žijeme v čase zápasov a horúčok, máme svoje talenty a svojich géniov, ale čo na tom záleží veľkňazom Salónu? Salón zostáva kopou priemernosti: Je tam dvetisíc obrazov, ale ani desať mužov.“³⁵

Z citovaných slov vidíme otvorenú averziu voči oficiálnej inštitúcii akademického smeru. Tá je vyjadrená príslušníkom minoritnej kultúry. Ďalej si všimnime, že tlač sa stáva sprostredkovateľom komunikácie medzi dvoma stranami. Istotne k možnosti vyjadrenia sa prispela i skutočnosť, že autor týchto slov pracoval ako novinár. Na druhej strane treba uznať skutočnosť, že tlač popri karikatúre umelca vykreslenej niekoľko riadkov vyššie, dávala umelcovi priestor aby mohol prezentovať svoje názory. Ako príklad uvádzame Cézannov pohľad prezentovaný jednému novinárovi, tak ako ho uviedol Henri Perruchot.

„Áno, milý pán Stock, maľujem, ako vidím, ako cítim a moje pocity sú veľmi silné. Tamti tiež cítia a vidia ako ja, ale sa neodvažujú. Maľujú pre Salón. Ja, pán Stock, ja sa odvážim. Mám odvahu mať svoje názory ... a kto sa smeje naposledy, ten sa smeje najlepšie.“^{36 37}

Ak sa pozrieme na Cézannovu odpoveď, zistíme v nej niekoľko rovín. Prvú rovínu tvorí osobná výpoveď maliara Cézanna týkajúca sa metodiky jeho práce. Je z hľadiska výsledkov

³³ PERRUCHOT, H. 1980.: *Cézanne*. Bratislava : Tatran, 1980. s. 73-75.

³⁴ NAUBERT-RISER, C.: *Cézanne*, 1996, s. 11-12.

³⁵ PERRUCHOT, H.: *Cézanne*, 1980, s. 96.

³⁶ *Ibid.*, 1980, s. 114.

³⁷ Constance Naubert-Riser predkladá túto Cézannovu odpoveď v mierne pozmenenej podobe. Pointa zostáva pri oboch autoroch nezmenená. Naubert-Riser navyše dodáva, že táto odpoveď bola uvedená na stránkach *Album Stock*. NAUBERT-RISER, C. *Cézanne*, 1996, s. 12.

práce diametrálne odlišná v komparácii s maliarmi tvoriacimi pre *Salón*. Narážka na *Salónnu* tvorbu tvorí druhú rovinu výpovede. Tou treťou je predikcia budúcnosti spočívajúca najprv v odvahe pohybovať sa v priestoroch mimo oficiálnej kultúry a potom citáciou známeho príslovia. Treba ešte spomenúť fakt za akých okolností toto vyjadrenie vzniklo. Podľa Henriho Perruchota vzniklo pri príležitosti predkladania Cézannových prác porote. Zámerne ich priniesol v posledný možný deň za posmešných ovácií čakajúceho publika. Odvolávajúc sa na Perruchota, Cézannovi bolo zrejmé, že jeho obrazy *Salón* odmietne. Ak na danú situáciu aplikujeme predchádzajúce závery o oficiálnej a nezávislej kultúre, môžeme danú situáciu interpretovať ako priamu konfrontáciu medzi spomenutými kultúrami.

V doterajšom popise kultúrneho kontaktu medzi oficiálnou a nezávislou kultúrou sme sa zamerali na deskripciu kontaktu iniciovanú jednotlivcom. V nasledujúcom texte predstavíme komunikáciu vykonanú skupinou umelcov. Členovia analyzovanej nezávislej kultúry vytvorili zoskupenie *Société*. O hodnotách, ktoré toto zoskupenie zastávalo nás informuje Constance Naubert-Riser. „*Vo všeobecnosti sa súdi, že Société sa usilovala presadzovať špecifický estetický názor svojich členov, ktorý nezohľadňoval oficiálne kritériá, ani kritériá kladené na umenie na Académie des Beaux-Arts.*“³⁸ Z uvedeného citátu okrem iného vyplývajú špecifické estetické hodnoty zoskupenia nezávislej kultúry v porovnaní s kritériami prezentovanými oficiálnou kultúrou. Konštatujeme, že rozdielne estetické hodnoty sa stávajú rozlišovacím znakom medzi jednotlivými kultúrami. To či je umelec členom jednej alebo druhej skupiny závisí od hodnôt, ku ktorým inklinuje. A taktiež sú to práve estetické hodnoty kreujúce nezávislé kultúry na základe negácie alebo transformácie oficiálne presadzovaných hodnôt. Na margo *Société* ešte spomenieme, že neslúžila len na determinovanie skupiny, ale so *Société* nadobúdala skupina inštitucionálnu formu. Z pohľadu oficiálnej kultúry tak vznikla alternatívna forma podieľajúca sa na organizácii nezávislých kultúrnych podujatí. Jedným z nich bola i pamätná výstava organizovaná v roku 1874. Ona bola zámenkou k napísaniu kritického článku Louisa Leroya predstaveného v podkapitole *Situácia v umení*. Začala sa 15. apríla dva týždne pred *Salónom*. Otváracie hodiny sú určené od desiatej do osemnásťtej a potom od dvadsiatej do dvadsiatej druhej hodiny. Cena vstupného je stanovená na jeden frank. Miestom konania výstavy je *Bulvár des Capucines 35*. Na tejto prvej výstave sa zúčastní i Paul Cézanne so svojimi tromi dielami. Sú nimi *Dom obesenca* (1872-1873), krajina z Auvers a *Moderná Olympia* (1872-1873).³⁹ Je to prvá príležitosť parížskeho publika vidieť Cézannovu tvorbu. Pozoruhodné je, že sa mu podarí predat' jedno plátno – *Dom obesenca*. Kupcom je podľa Henriho Perruchota gróf Armand Doria. Tak sa táto výstava stáva nielen miestom predostretia tvorby umelca publiku, ale i miestom kde si možno umenie zaobstarat'. Odozvy verejnosti sú tak ako v čase konania *Salónu odmietnutých*, výsmech, urážky a všeobecná nespokojnosť. To sa prejaví priamo v reakcii publika počas výstavy ale i v tlači. Z týchto reakcií vyberáme. „*Toto maliarstvo nemá zdravý rozum.*“⁴⁰ Taktiež spomenieme vyjadrenie už citovaného Louisa Leroya. „*Človek tam neopatrne vošiel bez toho, aby pomyslel na niečo zlé: domnieval sa, že uvidí obrazy, aké vidieť všade, dobré i zlé, skôr zlé ako dobré, ale vonkoncom nečakal atentát na dobré umelecké mravy, na kult formy a úctu k majstrom.*“⁴¹

³⁸ NAUBERT-RISER, C.: *Cézanne*, 1996, s. 20.

³⁹ Constance Naubert-Riser uvádza názov diela *Štúdia krajiny pri Auvers* na strane 20. Henri Perruchot, ktorého v tomto odseku parafrázujeme, neuvádza takýto exaktný názov diela.

⁴⁰ PERRUCHOT, H.: *Cézanne*, 1980, s. 139 Henri Perruchot uvádza, že ide o výrok O'Squara zo 6. apríla 1877 publikovaný v *Courrier de France*.

⁴¹ PERRUCHOT, H.: *Cézanne*, 1980, s. 138.

Evidujeme v ňom ostré vyhradenie sa oficiálneho maliarstva voči nezávislému, apeláciou na už zmienené charakteristiky akademickej maľby.⁴²

V tejto súvislosti, i napriek negatívnej reakcii okolia, si nakoniec pripomeňme slová o dôležitosti prezentovať vytvorené umelecké diela pred verejnosťou vyjadrené slovenskou univerzitnou profesorkou Janou Soškovou (1950).

„Z hľadiska estetickéj teórie platí, že umenie ako vec veľmi intímna, súkromná, vytvorená individualitou umelca (alebo aj tímom) zostáva púhou možnosťou dovtedy, kým nie je ponúknutá verejnosti na komunikáciu. Aktom zverejnenia (prostredníctvom „kultúrnej“ inštitúcie) sa môže umenie bytostne naplniť, lebo môže prebiehať komunikačný proces.“⁴³

3.2 Interpretácia diela

V tejto podkapitole interpretujeme obraz od Paula Cézanne s názvom *Hráči kariet*. Najprv sa vyjadríme k základným údajom o obraze. Vznikol v období od roku 1890-1892. Rozmery tohto obrazu sú 65,4 x 81,9 cm. Na maľbu použil autor olej ako spojivo farebných pigmentov. Ako uvádza Henri Perruchot, Cézanne vytvoril päť verzií s týmto námetom.⁴⁴ Preto kvôli jasnému vymedzeniu, nami interpretovanú verziu predkladáme na Obrázku 4. V interpretácii sa pokúsime o kulturológický náhľad, ale aj o komparáciu interpretovaného diela s akademickým umením.



Obrázok 4: Paul Cézanne – reprodukcia obrazu *Hráči kariet*.

Zdroj: <http://www.metmuseum.org/> [cit. 14.8.2017]

Dostupné na: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435868>

⁴² Ibid., 1980, s. 136-140.

⁴³ SOŠKOVÁ, J.: 2005. Estetické a umelecké hodnoty v dialógu estetiky a kulturológie. In *Kulturológia ako akademickej disciplína*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2005. s. 285.

⁴⁴ PERRUCHOT, H.: *Cézanne*, 1980, s. 217.

Na obraze môže recipient pozorovať celkovo štyri mužské postavy. Traja muži sedia za stolom a hrajú karty, štvrtý sa na nich s odstupom postojajúco pozerá. Má prekrížené ruky a v ústach má fajku. I napriek polohe tela odkazujúcej skôr na indiferentný až benevolentný postoj k práve prebiehajúcej hre, výraz jeho tváre naopak naznačuje záujem o ňu. Z uhlu naklonenia jeho hlavy nadobúdame dojem, že sa pozerá do kariet muža sediaceho v strede. Možno premýšľa nad vývinom hry a nad svojou reakciou keby bol jej účastníkom. Muž sediaci v strede premýšľa nad svojimi kartami. Rozmýšľa akú správnu stratégiu má zvoliť. Rovnakú zaujatosť hrou možno vyčítať i v tvári ostatných prísediacich aktérov. Z tváre hráča vľavo vidno určitý náznak rezignácie a zdá sa akoby mu neprialo šťastie. To sa nedá povedať o mužovi sediacom oproti nemu. Z jeho tváre naopak vyčítame spokojnosť s priebehom hry.

Z opisu prostredia našej pozornosti istotne neunikne nádherná drapéria tiahnúca sa od pravého horného rohu smerom nadol. Tá farebne kontrastuje nielen s drapériou v podobe plášt'a vyobrazenou na mužovi sediacom na pravej strane, ale aj so susediacou stenou. Na tomto mieste môžeme pozorovať vzájomné pôsobenie farieb, ktorého dôsledkom je, že modrastú plochu rozoznávame ako stenu a drapériu vnímame akoby bola na stene. Inými slovami pocit hĺbky je dosiahnutý tým, že svetlo modré tóny vnímame ako vzdialenejšie a naopak svetlejšiu farbu drapérie vnímame opticky bližšie. Takto konštruovanú ilúziu verne podporuje i silueta drapérie v podobe tieňa. Stena sa javí neuveriteľne presvedčivo - realisticky i kvôli existencii rôznych farebných škvrn na jej povrchu. Takýmto spôsobom je navodená autentická atmosféra obrazu. Na stene okrem už spomenutých farebných škvrn pozorujeme aj držiak na fajky. Celkovo je na obraze šesť fajok čo nás vedie k uvažovaniu o populárnosti tabaku vo vyobrazenej spoločnosti. V deskripcii prostredia sa posunme ďalej a zamerajme sa na nábytok. Ten je reprezentovaný viditeľnými prvkami: stolíkom a stoličkou. Stolík je farebne prepojený so stenou. Z funkčného hľadiska mu nechýba výsuvná zásuvka, do ktorej si možno muži po hre odkladajú karty. Nábytok je zaujímavý aj z iného hľadiska. Pozorujeme na ňom porušenie lineárnej perspektívy. Ak by sme stolík považovali za referenčné perspektívne zobrazenie, stolička s týmto vyobrazením nekorešponduje. Jej operadlo sa javí mierne deformované tak aby naň recipient mohol lepšie vidieť. Takýmto výtvarným jazykom autor ponúkol recipientovi pohľad, ktorý by pri dodržaní perspektívneho poriadku nebol možný. Benefitom je podpora recipientovej imaginácie zo strany autora.

Nevieme posúdiť či zobrazené postavy mužov sú známi alebo nie. Na margo videného vieme skonštatovať len jedno. Na tento krátky čas sa ich životné cesty spojili v hre. Hra so svojimi rešpektovanými pravidlami tvorí spojovací článok. Je integračným prvkom. Akoby sa tu priamo pred našimi očami rodila koncepcia človeka – *homo ludens*. Vytvára spoločenstvo ľudí zdieľajúcich spoločný záujem, ktorým je v tomto prípade hra. Počas nej sa nadväzuje komunikácia medzi jej aktérmi, čím sa bližšie spoznávajú. Môžu si takouto neoficiálnou cestou dohodnúť vzájomnú výpomoc. A to je jedným z pozitívnych prvkov.

Pripojme ešte k tejto interpretácii niekoľko poznámok komparujúcich túto olejomalbu s kriticami oficiálnej akademickej maľby. Hneď prvú diskrepanciu pozorujeme vo výbere zobrazenej témy. Nejde tu o žiadne mytologické vyrozprávanie, žiadne oživenie historickej udalosti alebo vyobrazenie biblického príbehu. Do centra sa dostávajú ľudia, ktorých identitu ani nepoznáme. Nevieme povedať kto sú. Nevieme ich identifikovať z ich atribútov. Napríklad Amora vieme identifikovať na základe luku a šípu. Táto rovnica tu ale neplatí. Jediným atribútom sú karty a podľa nich vieme povedať, že sú to muži hrajúci karty. Nevieme ale konkrétne mená týchto hráčov. Hrdinami sú teda úplne jednoduchí „bezmenní“ ľudia. Ďalší bod, v ktorom sa obraz rozchádza s akademicou maľbou, by sme mohli pomenovať technicko-remeselné spracovanie. Interpretovaná maľba na nás pôsobí hrubším dojmom. Nie je uhladenou až takmer fotograficky

presnou. Jej kvality spočívajú niekde inde. Spočívajú na miestach z predchádzajúcich riadkov. Vo farebných reláciách medzi jednotlivými susediacimi plochami, vo farebnej symfónii zobrazenej scény, v binokulárnom videní autora.⁴⁵ Kompozícia nie je strojená. Nie sú v nej zachytené telá postáv v statickom pátose ani v polohách podobajúcich sa antickým sochám. Muži sú síce napätí, ale to napätie vyplýva z hry. Ich nenútené postoje postáv sú poznačené hrou až natoľko, že recipient nadobúda presvedčenie diskretného pozorovateľa.

Vyjadrime sa ešte k výrazovej kvalite interpretovaného diela. Ako prvú kategóriu identifikujeme sériovosť výrazu. Sériovosť výrazu definuje *Tezaurus estetických výrazových kvalít* ako: „*vytváranie umeleckých diel na základe opakovania rovnakého alebo podobného prvku*“.⁴⁶ V úvode interpretácie sme sa zmienili o piatich obrazoch namalovaných Paulom Cézannom s témou mužov hrajúcich karty. Práve táto téma tvorí spoločný prvok, na základe ktorého konštatujeme sériovosť výrazu. K ďalšej výrazovej kvalite patrí autenticnosť. „*Autentické dielo vyjadruje predstavy, pocity a idey svojho tvorcu. Nepôsobí klišéovito a nevyužíva len tradičné vyjadrovacie postupy vyjadrenia dominantnej kultúry*“.⁴⁷ Pozorujeme tu odpútanie sa od konvencií. „*V mene autenticnosti odmietajú príslušníci subkultúr zaužívané vyjadrovacie prostriedky, pretože autentický výraz má byť zbavený falošnosti, konvenčnosti a formálnosti*“.⁴⁸ Tieto načrtnuté výrazové kvality súvisia s predchádzajúcim textom. V ňom sme sa zmieňovali o vzájomnom vzťahu medzi nezávislou a oficiálnou kultúrou. Nezávislá kultúra sa profilovala smerom od zaužívanej konvenčnosti, ktorej nositeľkou bola oficiálna dominantná kultúra.

4. REVOLTA PROTI OFICIÁLNEMU MALIARSTVU?

V tejto kapitole najprv predložíme sumarizujúcu charakteristiku post-impresionizmu v kontexte doby. Táto sumarizácia spolu s predchádzajúcimi kapitolami bude elementárnym východiskom pri formulovaní konkrétnej odpovede na otázku obsiahnutú v názve tohto príspevku. Odpoveď bude zostavená v druhej časti kapitoly.

Po informáciách týkajúcich sa situácie v umení v prvej kapitole a po predstavení jednotlivých osobností postimpresionizmu, teraz zosumarizujeme uvedené poznatky. I napriek určitej pozorovateľnej štýlovej rozmanitosti Bohumír Mráz identifikoval spoločné rysy postimpresionizmu.

„*Přes všechny rozdíly mezi jednotlivými postimpresionistickými směry, dané jejich specifickými názory, záměry a metodami, lze vysledovat některé společné obecné rysy postimpresionismu:*

1. *Všechny postimpresionistické směry vznikly jako reakce na impresionismus.*
2. *Jejich snahou bylo najít pro uměleckou tvorbu pevnější a trvalejší základnu než zrakový dojem (vnitřní umělecká představa, idea, symbol).*
3. *Umění má odpovídat modernímu psychologickému a společenskému ustrojení člověka a jeho postavení ve společnosti a v přírodě.*
4. *Místo na instinkt a intuici se klade důraz na metodu, intelekt a umělecký program; umělecká tvorba je provázána teoriemi a manifesty úzce spjatými s tvůrčím procesem.*
5. *Umění se staví do opozice proti společnosti a její vládnoucí vrstvě; někteří umělci přijali osud „prokletých umělců“ (Gogh, Gauguin, Lautrec) jako životní nutnost, nikoli jako exhibicionismus.*

⁴⁵ Binokulárne videnie spočíva vo vnímaní reality dvoma očami. To z maliarskeho hľadiska vedie k duálnej perspektíve aplikovanej na Cézannových obrazoch. Napríklad na *Zátiší s jablky a broskvami* (1905). Pre doplňujúce informácie odkazujeme na literatúru GOMPERTZ, W. *Na co se to vlastně díváme?* 2014, s. 71-72.

⁴⁶ PLESNÍK, L.: a kol. 2008. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2008. s. 118.

⁴⁷ *Ibid.*, 2008, s. 54.

⁴⁸ *Ibid.*, 2008, s. 54.

6. *Přes vzájemné rozpory a neshody ... byli postimpresionisté spjatí vlivem ... a dokonce společnými motivy ... Protikladné postimpresionistické tendence vytvářejí doplňující se celek, v němž jsou obsaženy senzualismus i spiritualismus, racionalismus i iracionalismus.*⁴⁹

Z kulturologického pohľadu nás zaujíma vzťah spoločnosti k postimpresionizmu vyjadrený v bodoch 3 a 5 predchádzajúceho citátu. Spoločnosť tohto obdobia je tvorená triedami. Ich vkus sa odlišuje. V tomto kontexte predkladá Umberto Eco zaujímavé konštatovanie.

*„Vždy tomu bylo tak, že příslušníci „vyšších“ tříd považovali vkus „nižších“ tříd za nevhodný nebo směšný. Dalo by se sice říci, že v této diskriminaci vždy hrály roli ekonomické faktory v tom smyslu, že elegance se vždy spojovala s použitím drahocenných látek, barev a klenotů. Ale často nebyl rozlišující prvek ekonomické, nýbrž kulturní povahy; je běžným zvykem poukazovat na nekultivovanost zbohatlíka, který se snaží stavět na odiv bohatství a překračuje hranice, jež převládající estetické citění přisuzuje „dobrému vkusu“.*⁵⁰

Spoločnosť v tomto prípade nemožno brať ako jeden kompaktný celok. Je vnútorne rozdelená do spoločenských tried. Ich vkus sa líši. Je daný ich spoločenským postavením. Treba ale pripomenúť, že na pozadí tohto konštatovania sa odohrávala konfrontácia oficiálnej a nezávislej kultúry. V nasledujúcich riadkoch už ale predkladáme odpoveď na otázku: Postimpresionizmus – vyjadrenie individuality umelca či revolta proti oficiálnemu maliarstvu?

Hľadanie odpovede na nastolenú otázku rozdelíme do dvoch rovín. Prvú rovínu by sme označili za individuálnu. V nej berieme do úvahy individualitu umelca ako východiskový bod. Je to akoby mikroúroveň problému tvorená umelcom ako niekým, kto dokáže ovplyvniť vývoj maľby. Vyjadrené iným spôsobom, umelec so svojimi individuálnymi kvalitami sa aktívne podieľa na tvorbe vedúcej v konečnom dôsledku ku generovaniu nových štýlových prejavov. Na jeho aktívny prínos nesmieme zabudnúť. Táto mikroúroveň nepotláča umelca, ale práve naopak akcentuje ho. Umeľcovia tvorba spočíva v transmisii, transformácii existujúcich foriem a ku kreácií jedinečného autorského rukopisu. Ten je ovplyvňovaný nielen edukatívnym bohatstvom nadobudnutým počas života umelca, ale je formovaný transkultúrnymi procesmi. V neposlednom rade je ovplyvnený talentom a disponibilnými schopnosťami samotného umelca. Na tejto rovine je postimpresionizmus vyjadrením individuality umelca.

V druhej rovine - makroúrovni, nazeráme na problematiku ako na konfrontáciu akademického smeru a postimpresionizmu nielen z pohľadu štýlovej genézy maľby ale i z pohľadu oficiálnej a nezávislej kultúry. Akademická maľba sa v priebehu času vyvinula k remeselnej dokonalosti. V tomto štádiu jej ale chýbal viditeľný individuálny prínos autora. Akademický kánon príliš zväzoval maľbu. V postimpresionizme evidujeme posun vo výtvarnom jazyku. Ten sa uskutočňoval cez konfrontáciu oficiálnej a nezávislej kultúry. Oficiálna kultúra mala monopolné postavenie a cez svoju inštitúciu reprezentovanú *Salónom*, selektovala aktuálnu tvorbu na základe akademických kritérií. Nezávislá kultúra disponovala odlišnými estetickými hodnotami. Tie sa snažila prezentovať. Počas tohto procesu dochádzalo ku konfrontácii, ktorú by sme mohli pomenovať revoltou.

Postimpresionizmus je vyjadrením individuality umelca pretože sa umelec už neriadi akademickým kánonom, jeho ikonografiou a výberom témy. Cíti a vydobýja si slobodu seba-vyjadrenia aj za cenu marginalizovaného spoločenského postavenia. Slobodu seba-vyjadrenia možno pozorovať na jedinečných a charakteristických rukopisoch jeho hlavných predstaviteľov. Také-

⁴⁹ MRÁZ, B.: *Dějiny výtvarné kultury* 3, 2003, s. 25.

⁵⁰ ECO, U.: 2015. *Dějiny ošklivosti*. Praha : Argo, 2015. s. 394.

to vyjadrenie bolo v rozpore s tvorbou epigónov akademickej maľby. Tí v snahe produkovať v oficiálnej línii museli svoj výtvarný prejav podriadiť akademickému kánonu. Na druhej strane, postimpresionizmus je taktiež i revoltou proti oficiálnemu maliarstvu na úrovni výtvarných štýlov ako ich v súčasnosti chápeme. Je to revolta proti monopolnej oficiálnej kultúre potláčajúcej nezávislú kultúru. Identifikujeme i revoltu proti systému aký nastavila oficiálna umelecká kultúra so všetkými jej inštitucionalizovanými formami a štruktúrami. Proti nemu stáli v opozícii maliari, ale i skupina maliarov tak ako sme to uviedli. Aj oni sa so svojimi osobitými výtvarnými prejavmi chceli prezentovať, avšak im to oficiálnou cestou nebolo dovolené kvôli nespĺňajúcim estetickým kritériám vtedajšej spoločnosti. Preto sa rozhodli vystavovať bez oficiálnej podpory a trvali na svojich estetických normách, i keď sa tým dostali do konfliktu s oficiálnou kultúrou.

Ak si na samotný záver položíme otázku v čom vidíme nezávislosť takéhoto druhu umenia, tak by sme našu odpoveď koncipovali nasledovne. Nezávislosť takéhoto druhu umenia vidíme v tom, že sa dokázalo odpútať od materiálneho zabezpečenia a posunulo sa do pozície na okraj spoločnosti. Bola to cena za originalitu umeleckého vyjadrenia. Toto vyjadrenie bolo v diskrepancii s oficiálnymi estetickými hodnotami. Keby umelecké vyjadrenie bolo konformné k oficiálnej kultúre, bolo by od nej závislé z už spomenutých materiálnych dôvodov a súčasne by sa nemohlo slobodne produkovať pretože by podliehalo nastaveným kritériám. Práve tento bod identifikujeme ako kardinálny bod nezávislosti takéhoto druhu umenia. Ako taký protipól takéhoto prístupu, preto môžeme považovať protézovanú oficiálnu kultúru reprezentovanú akademickým establishmentom.

Literatúra

- CUMMING, R. 2007. *Umenie. Veľký ilustrovaný poradca*. Bratislava: Slovart, 2007. 512 s. ISBN 978-80-8085-342-6.
- DANIELSSON, B. 1969. *Gauguin v Polynézii*. Bratislava : Obzor, 1969. 202 s. ISBN – bez ISBN.
- ECO, U. 2015. *Dějiny krásy*. Praha : Argo, 2015. 440 s. ISBN 978-80-257-1433-1.
- ECO, U. 2015. *Dějiny ošklivosti*. Praha : Argo, 2015. 456 s. ISBN 978-80-257-1434-8.
- GAUGUIN, P. 1959. *Noa – Noa, před a po : Dopisy*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 1959. 440 s. ISBN – BEZ ISBN.
- GAŽOVÁ, V. 2009. *Úvod do kulturologie*. Bratislava : Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave, 2009. 136 s. ISBN 80-7121-315-4.
- GOMPERTZ, W. 2014. *Na co se to vlastně díváme?* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014. 326 s. ISBN 978-80-7422-300-6.
- KOVAČEVSKI, CH. 2008. *Vo svete obrazov*. Bratislava : Petrus, 2008. 248 s. ISBN 978-80-89233-34-2.
- LITTLE, S. 2012. . . . *izmy, ako rozumieť umeniu*. Bratislava : Slovart, 2012. 160 s. ISBN 978-80-556-0462-6.
- MRÁZ, B. 2003. *Dějiny výtvarné kultury 3*. Praha : Idea servis, 2003. 220 s. ISBN 80-85970-47-3.
- NAUBERT-RISER, C. 1996. *Cézanne*. Bratislava: INA, 1996. 144 s. ISBN 80-85680-90-4.
- PERRUCHOT, H. 1980. *Cézanne*. Bratislava: Tatran, 1980. 282 s. ISBN – BEZ ISBN.
- PERRUCHOT, H. 1969. *Gauguinov život*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1969. 412 s. ISBN – bez ISBN.

- PIJOAN, J. 1990. *Dejiny umenie / 8*. Bratislava : Tatran, 1990. 368 s. ISBN 80-222-0123-5.
- PLESNÍK, Ľ. a kol. 2008. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2008. 474 s. ISBN 978-80-8094-350-9.
- SOŠKOVÁ, J. 2005. Estetické a umelecké hodnoty v dialógu estetiky a kulturológie. In *Kulturológia ako akademická disciplína*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2005. s. 283-293. ISBN 80-7121-258-X.

***Post-impresionism – expression of individuality of Artist
or Revolt against official Painting?***

This paper shows the postimpresionism from cultural point of view. It is focused on two painters – Paul Gauguin and Paul Cézanne. It presents Tahiti island while Paul Gauguin was there and this way offers the exploring to the Tahiti's culture. The chapter dedicated to Paul Cézanne reflects the confrontation of official and independent culture. From both painters are taken example of painting that are interpreted. The interpretations of paintings are not strictly focused on art but also cultural interpretation is available.

Príspevok predstavuje vybranú časť z Bakalárskej práce s názvom *Postimpresionizmus – vyjadrenie individuality umelca či revolta proti oficiálnemu maliarstvu?*, ktorá bola úspešne obhájená na Katedre kulturológie, FF UKF v Nitre v akademickom roku 2016/2017. Školiteľkou záverečnej práce bola Mgr. Marcela Králiková, PhD.

Autor: **Bc. Ing. Daniel Solnica**
študent 1. ročníka Mgr. externého štúdia na Katedre kulturológie
Filozofickej fakulty UKF v Nitre
daniel.solnica@student.ukf.sk

Školiteľka: **Mgr. Marcela Králiková, PhD.**
Absolventka interného doktorandského štúdia na Katedre kulturológie
Filozofickej fakulty UKF v Nitre
kralikova.marcel@gmail.com