

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

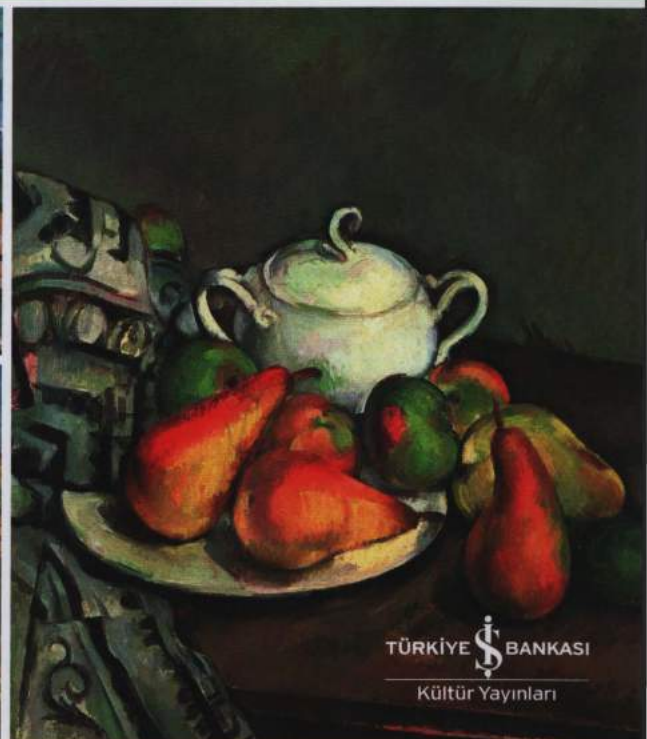
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



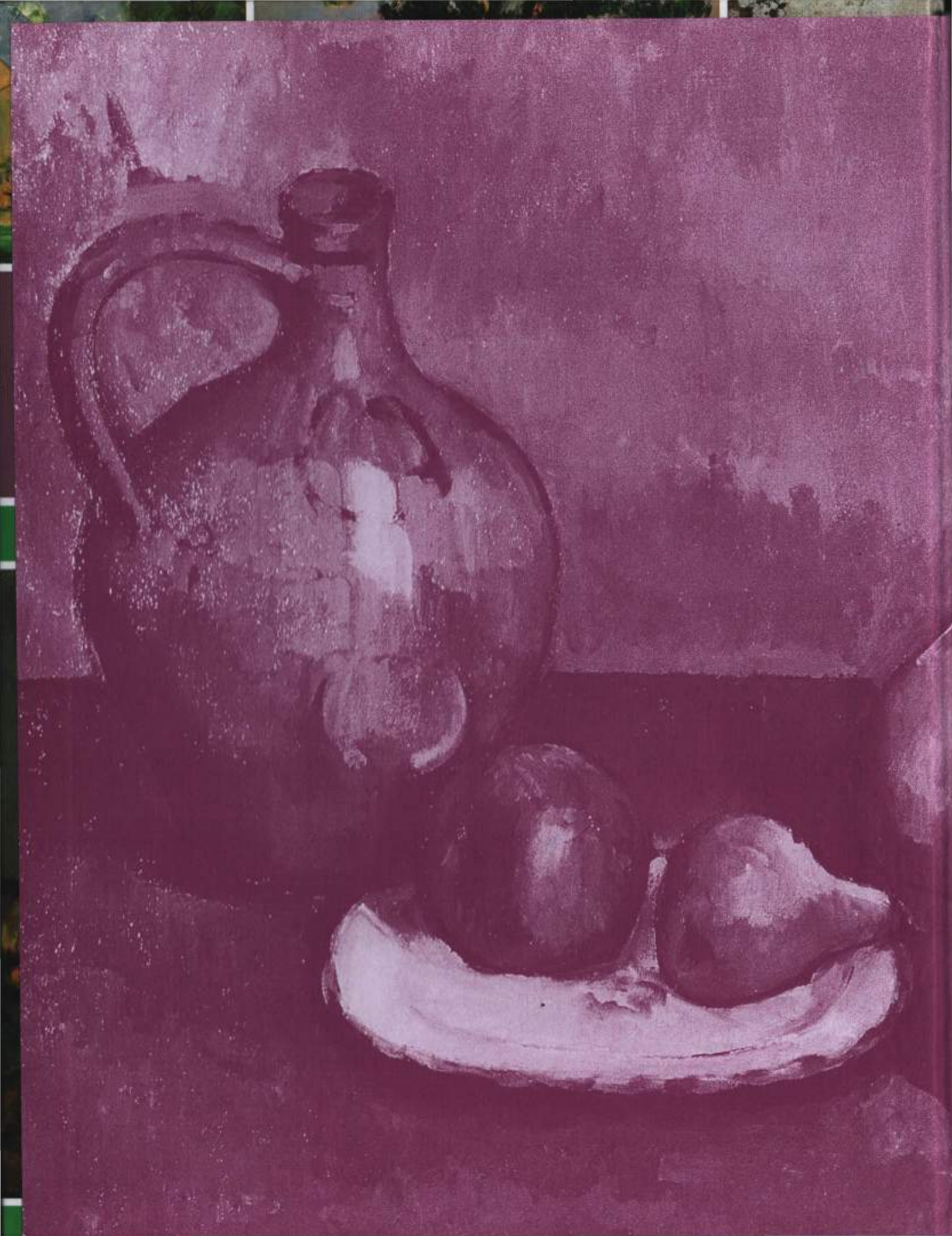
CÉZANNE

500 GÖRSEL EŞLİĞİNDE YAŞAMI VE ESERLERİ



TÜRKİYE  BANKASI
Kültür Yayınları

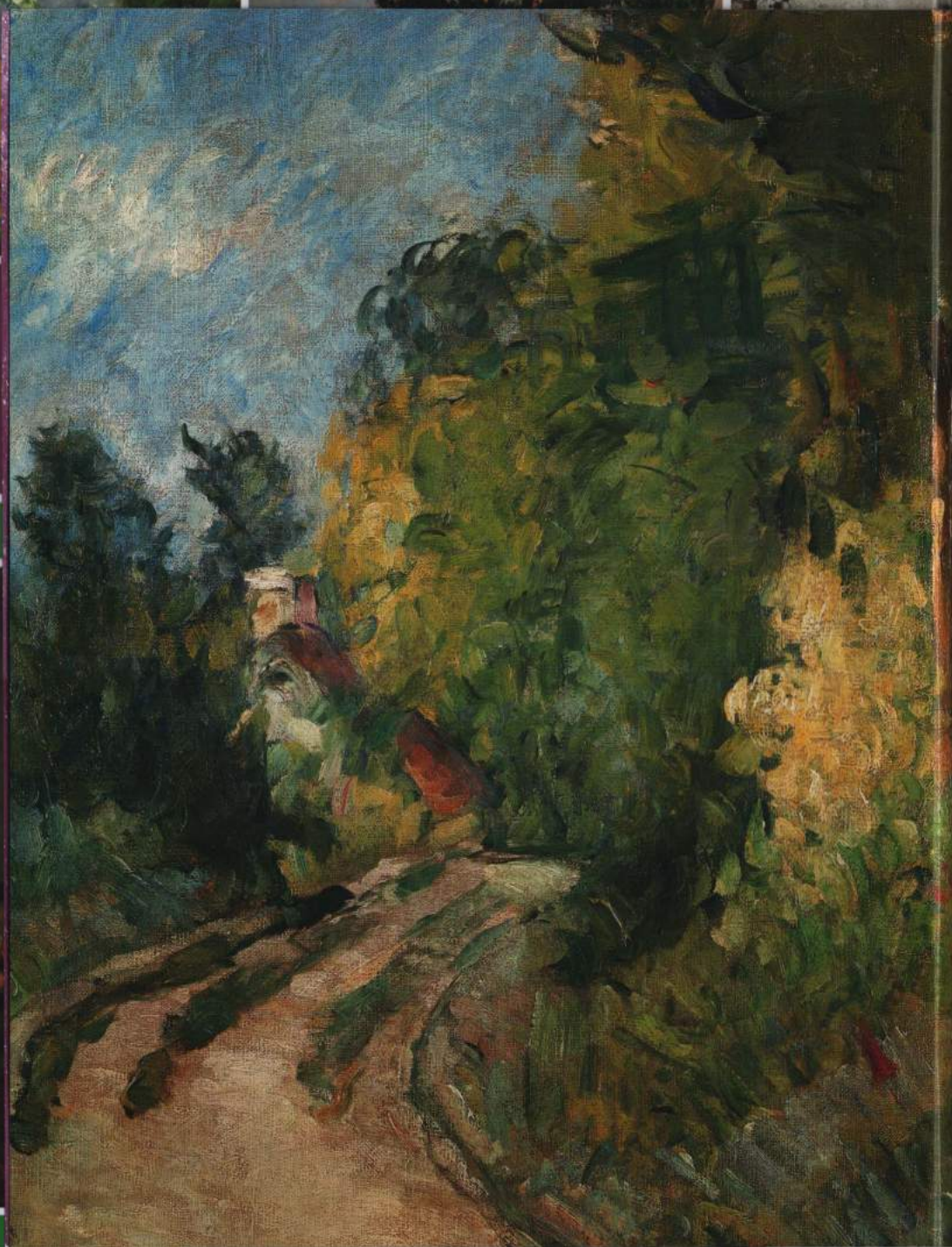
EN ÖNEMLİ 300 RESMİNDEN OLUŞAN GALERİ İLE SANATÇININ
YAŞAMI VE SANATININ RESİMLİ AÇIKLAMASI **SUSIE HODGE**





CÉZANNE





CÉZANNE

500 GÖRSEL EŞLİĞİNDE YAŞAMI VE ESERLERİ



EN ÖNEMLİ 300 ÇALIŞMASINDAN OLUŞAN GALERİ İLE
SANATÇININ YAŞAMI VE SANATININ RESİMLİ AÇIKLAMASI

SUSIE HODGE
ÇEVİREN: SEDA YÖRÜKER

CÉZANNE

500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri

Susie Hodge

Orijinal Adı:

CÉZANNE

His Life and Works in 500 Images

© Anness Publishing Limited, U.K., 2011

Türkiye yayın hakları:

© TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI,

2013 / Sertifika No: 29619

ISBN 978-605-332-056-2

Genel Yayın Numarası: 2945

Çeviren:

Seda Yörüker

Editör:

Cumhur Öztürk

Redaksiyon:

Selin Dingiloğlu

1. Basım: Mayıs 2014

Çin'de basılmıştır.

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır.

Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında gerek metin, gerek görsel malzeme hiçbir yolla yayınevinden izin alınmadan çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

İstiklal Caddesi, Meşelik Sokak, No: 2/4

Beyoğlu 34433 İstanbul

Tel. (0212) 252 39 91

Fax. (0212) 252 39 95

www.iskultur.com.tr

GÖRSEL KAYNAKÇA

d=sol, s=sag, u=üst, a=alt, o=orta

alg-images 1: 105; The Bridgeman Art Library: 2, 350d, AKG: Art Focus Gallery, Zürich, İsviçre: 147a; Betina Berggren (edüğü alındığı yer) Nationalgalerie, Berlin, Almanya: 750; Bridgestone Sanat Müzesi, Tokyo: 1280; Brooklyn Museum, ABD: 730; Bülent Ullusal Sanat Müzesi, Romanya: 231a; E. G. Bührle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre: 175a; Carlsberg Glyptotek, Kopenhag, Danimarka: 191a; Cincinnati Art Museum, ABD: 29a; Cleveland Museum of Art, Ohio,

ABD: 220; Columbus Museum of Art, Ohio, ABD: 1540; Fine Arts Museum, San Francisco, ABD: 237a; Fondation Beyeler, Basel, İsviçre: 194a, 2430, 2440; Galeria Nazionale d'Arte Moderna, Roma: 103; Göteborgs Konstmuseum, İsviçre: 148a; Graphische Albertina, Viyana, Avusturya: 179a; Guggenheim Museum, New York, ABD: 100, 2410; Ermitaj, St. Petersburg, Rusya: 97a, 2100, 2480; İsrail Müzesi, Kudüs, İsrail: 197a; Erich Lessing 75a; Jan Krugier ve Marie-Anne Krugier-Poniatowski: 170a, 228a; Kunsthaus, Zürich, İsviçre: 33a, 1430, 157a, 159a; Kunsthalde, Bremen, Almanya: 232a; Kunstmuseum, Basel, İsviçre: 171a; Langmatt Vakfı, Baden, İsviçre: 2400; Mattioli Collection, Milano, İtalya: 2310; Metropolitan Museum of Art, New York, ABD: 55, 2190; Musée d'Orsay, Paris, Fransa: 108, 111, 1250, 244a, 247a; Musée du Louvre, Paris, Fransa: 96; Musée du Petit Palais, Paris, Fransa: 161, 166, 105 (tümü), 1350, 1710; Musée Picasso, Paris, Fransa: 143a; Museo de Arte, Sao Paulo, Brezilya: 204; Museum Folkwang, Essen, Almanya: 2330; Museum of Fine Arts, Boston, ABD: 56d, 2350; Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte 670, 1590; Museum of Fine Arts, Houston, ABD: 1490, 1940; Nasjonalgalleriet, Oslo, Norveç: 2090, 2320; Nationalgalerie, Berlin, Almanya: 1, 8; National Gallery of Canada, Ottawa, Kanada: 2480; Dr Peter Nathan, Zürich: 330; National Gallery of Art, Washington, DC, ABD: 145a, 198a; National Gallery of Victoria, Melbourne, Avustralya: 163a; Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, ABD: 970, 2500; Norton Gallery and School of Art, Florida, ABD: 238a; Neue Pinakothek, Münih: 1140, 160; Offentliche Kunstsammlung, Basel: 40a; Galerie Belvedere, Viyana, Avusturya: 243a; Philadelphia Museum of Art, ABD: 66a, 2210; Phillips Collection, Washington, ABD: 249a; FotoGraf: 400, 1070; Özel Koleksiyon: 370d, 52, 64d, 660, 112a, 114a, 116, 1170, 123a, 132a, 135a, 1370, 138a, 140a, 1450, 1480, 153 (tümü), 1570, 166a, 1670, 1700, 171a, 1740, 1790, 186a, 1970, 2010, 2080, 211a, 2120, 222a, 2270, 235a, 2370, 2370, 239a, 2440, 245 (tümü), 248a, 2490, 2500, 251a; Pukin Müzesi, Moskova, Rusya: 104a, 236; Rhode Island Museum of Art, Providence, ABD: 206a; Karl und Juerg im Obersteg: 550; Villa Flora: 7a, 57a, 189a; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: 410; Staatsgalerie, Stuttgart, Almanya: 840, 156a; Stedelijk Museum, Amsterdam, Hollanda: 208a; Szepmüveszet Museum, Budapeşte: 560, 1270; The Toledo Museum of Art, Ohio, ABD: 1910, 226a; Thyssen-Bornemisza Museum: 2510; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Almanya: 1320, 1750; Wadsworth Atheneum, Connecticut, ABD: 168; Walker Art Gallery, Liverpool, İngiltere: 110a; **Alamy:** 10, 17a, 20, 230, 480, 480a, 480a, 49, 500, 50a, 590d, 590d, 66, 76 (tümü), 77a, 820, 830, 890d, 89a, 91a, 99a; Barnes Foundation, Philadelphia, ABD: 2250; Courtauld Institute, Londra, İngiltere: 1950; Ermitaj, St. Petersburg, Rusya: 1100, 1360; Kunsthalde, Hamburg, Almanya: 122a; Metropolitan Museum of Art, New York, ABD: 106a; Museo de Arte, Sao Paulo, Brezilya: 1120; Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa: 154a, 182a; Musée d'Orsay, Paris, Fransa: 1180, 1190, 1400, 1510; Nationalgalerie, Berlin, Almanya: 1130; National Gallery, Londra, İngiltere: 2340, 242a; Narodni Galerie, Prag, Çek Cumhuriyeti: 227a; Özel Koleksiyon: 1660, 2300; Pukin Müzesi, Moskova, Rusya: 193a, 2490; Städtische Kunsthalde, Mannheim, Almanya: 2120. **Art Archive:** Alfredo Dagli Orti: 79a, 92d, 92a; 119a; Armand Hammer Museum of Art, UCLA, ABD: 177a; Banco Central de Venezuela: 19a; Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris, Fransa: 12a, 22a; Burrell Koleksiyonu, Glasgow, İskoçya: 158a; Gianni Dagli Orti: 150; Louvre, Paris: 250; Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa: 70a, 1770; Musée d'Orsay, Paris, Fransa: 23a, 27a, 31a, 390, 39a, 420, 430, 47a, 69a, 1090, 1260, 1310, 1930, 2260; National Gallery of Art, Washington DC, ABD: 55a; National Gallery, Londra, İngiltere: 920; Özel Koleksiyon: 88, 950; Pukin Müzesi, Moskova, Rusya: 595; Städtische Kunsthalde, Mannheim, Almanya: 93. **Bridgeman:** Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, ABD: 162a; Art Gallery and Museum, Kelvingrove, Glasgow, İskoçya: 1380, 144a; Art Gallery of New South Wales, Sydney, Avustralya: 44a; Ashmolean Museum, Oxford, İngiltere: 1620; Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris, Fransa: 13a, 18; Bibliothèque Nationale, Paris, Fransa: 15a; Bridgestone Sanat Müzesi, Tokyo: 202a; Cleveland Museum

of Art, Ohio, ABD: 2000; Courtauld Institute Galleries, Londra, İngiltere: 82a, 192a, 2180, 2280; Detroit Institute of Arts, ABD: 1890, 2420; Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, İngiltere: 5d, 130; Fogg Art Museum, Harvard, ABD: 3, 178; Ermitaj, St. Petersburg, Rusya: 94d, 970, 1920, 2120a, 2420; Indianapolis Museum of Art, ABD: 1840; Kimbell Art Museum, Teksas, ABD: 214a; Kunsthalde, Basel, İsviçre: 199; Kunsthaus, Zürich, İsviçre: 280, 58, 610; Kunstmuseum, Basel, İsviçre: 109a, 1250; MMA, New York, ABD: 308, 130a, 1910; Minneapolis Institute of Art, ABD: 80; Musée Carnavalet, Paris, Fransa: 1880, 2180, 810, 81a; Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa: 61a, 2220; Musée du Louvre, Paris, Fransa: 2105, 220, 34a, 1440; Musée du Petit-Palais, Paris, Fransa: 870d, 90d, 234a; Musée d'Orsay, Paris, Fransa: 32a, 34d, 44d, 450, 460, 470, 75a, 87a, 94a, 1060, 1100, 124, 1790, 2140; Musée Granet, Aix-en-Provence, Fransa: 320, 1040; Musée Calouste Gulbenkian, Lizbon, Portekiz: 21st; Fin Sanatı Müzesi, Helsinki, Finlandiya: 690d; Nationalgalerie, Berlin, Almanya: 62; National Gallery, Londra, İngiltere: 188a; National Gallery of Art, Washington DC, ABD: 310; National Museum, Stockholm, İsviçre: 910, 146, 1610; National Museum of Wales, Galler: 60, 67a, 1820, 2500; Neue Pinakothek, Münih: 172a; Portland Art Museum, ABD: 1170; Özel Koleksiyon: 2, 6a, 17a, 25a, 290, 46a, 81a, 86, 95a, 99a, 102, 107a, 1080, 127a, 1300, 134, 1350, 136a, 137a, 141, 142a, 150 (tümü), 1520, 1540, 155, 1720, 1760, 1860, 1980, 2060, 218a, 224a, 2470; Pukin Müzesi, Moskova, Rusya: 36, 41a, 1720, 1800, 1960; Sheffield Galleries and Museum Trust, İngiltere: 1280; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD: 54a; Tokyo Fuji Sanat Müzesi, Tokyo, Japonya: 1220; Von der Heydt-Museum, Almanya: 165. **Corbis:** Albright-Knox Art Gallery, New York, ABD: 1470, 246a; Alfredo Dagli Orti: 630; 710, 84a; Art Institute of Chicago, ABD: 205a; Baltimore Museum of Art, ABD: 2330; Barnes Foundation, Philadelphia, ABD: 139a, 149a, 1810, 207a, 2170, 223, 225a, 229, 233a, 241a, 2460; Bettmann, Paris, Fransa: 14; Bridgestone Sanat Müzesi, Tokyo: 2000; Bührle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre: 2010; Bunken Koleksiyonu: 650; Chris Heller: 790; Christie: 38, 72a, 850; Corbis Art: 650, 74, 90; Corbis Museum: 70, 11, 35a, 42a, 630d, 63a, 700, 770, 790d, 85a, 115 (tümü), 1280, 1330; Doug Pearson: 120; Edsel and Eleanor Ford House, ABD: 2210; Fogg Art Museum, ABD: 1840; Fratelli Alinari: 390; The Gallery Collection: 26, 270d; Guggenheim Museum, New York, ABD: 2470; Ermitaj, St. Petersburg, Rusya: 151a; Historical Picture Library: 24, 270, 306, 350; 370; Museum of Art, New York, ABD: 167a, 203a, 2050; Musée d'Orsay, Paris, Fransa: 1390, 1880, 2050, 2240; Musée Picasso, Paris, Fransa: 1420; Museum of Fine Arts, ABD: 2020; Museum Folkwang, Essen, Almanya: 196a; National Gallery of Art, Washington DC, ABD: 133a; Philadelphia Museum of Art, ABD: 690, 72d, 1470, 1470a, 161a, 169 (tümü), 180a, 183a, 184a, 1870, 190, 217a; Pukin Koleksiyonu: 1400, 164, 187a, 2030, 213, 221a; Özel Müzesi, Moskova, Rusya: 1980; Valde Art: 53, 540, 560, 60, 71a, 73a, 113a, 120, 1230, 131a; Rijksmuseum Kröller-Müller, Hollanda: 1830; Worcester Art Museum, ABD: 2070; Yokohama Sanat Müzesi, Japonya: 216a. **Getty:** AP/Getty Images: 83a; Bührle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre: 610; Hulton Archive: 190, 25a, 28a, 37a, 510, 64a; Musée Bonnat, Bayonne, Fransa: 45a; Musée Marmottan, Paris, Fransa: 170; National Gallery, Londra, İngiltere: 1580, 176a; Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag, Danimarka: 181a; Phillips Collection, Washington DC, ABD: 780; Özel Koleksiyon: 150d, 173a. **Photobank:** Özel Koleksiyon: 121, 126a, 129, 1630. **Photos 12:** Art Institute of Chicago, Illinois, ABD: 125a; Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa: 2110; Musée du Louvre, Paris, Fransa: 2160. **Superstock:** Bakwin Collection, New York, ABD: 98; Barnes Foundation: 436, 51a, 890s, 990, 1730, 185, 195a, 210a, 215 (tümü), 219a, 230a, 2390; E.G. Bührle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre: 2510; Musée de l'Orangerie, Paris: 1610; Özel Koleksiyon: 209a.



İÇİNDEKİLER

Giriş	6
CÉZANNE: YAŞAMI VE DÖNEMİ	8
BAŞKALDIRI	10
BİR ELMAYLA PARİS'İ FETHEDİYOR	52
GALERİ	100
BİR YÖN ARAYIŞI	102
İZLENİMCİLİK	120
DİNGİNLİK VE GÜÇ	164
Dizin	252

GİRİŞ

Paul Cézanne, yaşadığı dönemde geniş kesimlerce takdir edilen bir sanatçı değildi ve özgüvensizlik içini kemiriyordu. Ancak, sanat dünyasında ileriki yıllarda öne çıkacak büyük isimlerin çoğunu etkilemesi nedeniyle, günümüzde geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl sanatının öncülerinden biri kabul edilir.

Pablo Picasso (1881-1973) 1907 Temmuz'unda Paris'teki atölyesinde arkadaşlarına ve yakınlarına *Avignonlu Kızlar*'ı gösterdiğinde, sanat dünyasında bir çığır açmıştı. Bu dev tuvalin ön planındaki imge, eserleriyle sanat simsan Ambroise Vollard'ın galerisinde karşılaştığı Cézanne'a adanmış bir ölüdoğaydı.

CÉZANNE'İN ETKİSİ

Avignonlu Kızlar, kübizme giden yolda büyük bir adım olarak kabul edilmiş ve Picasso bu yolda Cézanne'i esas ilham kaynağı olarak görmüştür. Cézanne'ın geç dönem eserlerinden ilham alan kübizm, sanatta gerçekliği temsil etmenin yeni bir yoluydu. Cézanne'ın vizyonu kübizmin yanı sıra diğer pek çok 20. yüzyıl sanat hareketinin de başlangıç noktası olmuştur. Onun fikirlerinin Gauguin, Picasso, Malevich, Matisse, Klee, Braque, Gris, Kandinsky ve Duchamp gibi sanatçıların üzerinde derin bir etkisi vardı. 20. yüzyıl sanatının iki dev ismi Picasso ve Matisse, Cézanne için "o, hepimizin babası" demişti.

SIRADAN ADAMDAN USTAYA

Cézanne bugün modern sanatın gelişiminde büyük bir öncü kabul ediliyorsa da, en yakın arkadaşı Emilé Zola'nın (1840-1902) *Eser (L'œuvre)* adlı romanını yazdığı 1885'te durum farklıydı. Zola, romanındaki mahkûm kahramanı yaratırken Cézanne'dan ilham almıştı: O da aynı fiziksel görünümüne, inatçı ve havai mizaca sahipti, kadınlar karşısında çekingendi; hırslı ve özgüvensizliğine, gidererek artan bir içe kapanma ile deliliğiyle nam salma durumu eşlik ediyordu. Zola'nın mektuplarında, Cézanne'i bir dâhi olarak gördüğü açık; ama başarısız bir sanatçıyı anlattığı hikâyesi, uzun arkadaşlıklarını sonlandırmıştı. Ölümünün üzerinden geçen eli yılı aşkın süre boyunca Cézanne'ın adı bu deha ve başarısızlık ikilemiyle birlikte anıldı.



En Yukanda: Çaydanlıklı Ölüdoğay, y. 1902-6. Cézanne sonraki ölüdoğalardan nesneleri manzara içinde öğeler olarak ele almıştır. Halının kıvrımları, meyveleri ve çaydanlığı kuşatan dağlara benzer.

Yukanda: Elmalar ve Bisküviler, y. 1877. Cézanne'ın tüm eserlerinde gözlenen tutulmuşluğu bu ölüdoğada elmalardan parlak renkli olduğu, ama yine de ağırlık ve masiflik izlenimi verebildiği görülür.

Cézanne'ın kişiliği, sanatından ayrılmaz. Çelişkilerle dolu biri olarak, hem kendine çok inanır, hem de sıklıkla kendinden şüphe duyardı. Cézanne resim konusunda tutkulu, ama esas

olarak kendi kendini eğitmiş biriydi. Her eserini büyük bir özenle ele alırken, resmini bitirme aşamasında çoğu kez ümitsizliğe kapılır ve kendini yetersiz hissederek; çünkü fikirlerini



Yukanda: Nehir Kıvrımı, y. 1865.
Cézanne Paris'e varır varmaz, Delacroix'ın eserlerinde gördüğü cesur renkleri, Veronese yeşilini, san toprak rengini ve Prusya mavisini yoğun biçimde kullandı.

gerçekleştirme konusunda bir kez daha başansız olduğunu düşündü. Ailesinden, arkadaşlarından ve sanat dünyasından gelen muhalefete göğüs gererek, "doğa ile uyum" arzusunu gerçekleştirmek için aralıksız çalışacaktı.

HAKIKATTEN DOĞAYA

İzlenimci arkadaşları gibi Cézanne da resimdeki hakikat ile meşguldü. Bir keresinde Monet için "Monet sadece bir göz; ama Tannm, ne göz!" demişti. Fakat Monet ve diğer izlenimcilere hayranlık duysa da, onların yaptığı gibi sadece karşısında duran şeyi resmetmenin ötesine geçen fikirler geliştirmişti. O, doğanın bütününi yakalamak istiyordu, sadece güneşin doğa üzerine düştüğü anı değil. İzlenimciler Paris caddelerinin ve yakınlarındaki kırsal bölgelerin titrek ışığını

Sağda: Provence'daki Ova, 1866.
Yoğlmboyayı, tıpkı suluboyada olduğu gibi tutumlu kullandığı bu resim, Cézanne'in düşkün olduğu kırlarda sıcak bir yaz gününün ağırlığını tuvale yansıtır.

resmederken, Cézanne yeni bir resim biçimi ortaya çıkartmak için Aix-en-Provence'da inzivaya çekildi. Her yüzeyin altında özsel bir yapının, doğayı inşa eden temellerin var olduğunu düşünüyordu. Bu yapı, üzerine hangi ışık düşerse düşün hiçbir zaman değişmezdi. Fakat yüzey detaylarının aksine, temel çerçeve her zaman belirgin değildi, dolayısıyla resimlerini çok dikkatli düzenlemek zorundaydı. Cézanne "Doğayı silindiri, küre ve koni biçiminde ele almak" istediğini söylüyordu. Bunun anlamı, onun resmettiği her şeyde yalın şekiller ve yapılar a nyor olmasıydı. Neredeyse matematiksel hesaplarla, her şeyin tuvalde tam olarak nerede durması gerektiğini belirliyordu. Her renk bir dğeriyile dengelenmeli, her fırça darbesi doğru yönde olmalıydı.



KURALLARI REDDEDİŞ

Cézanne, 15. yüzyıla dek uzanan Batı resim geleneğiyle tüm köprüleri atan sanatında doğruyu gerçekçilikten farklı unsurlara doğru taşıyan ilk sanatçıydı. Bu radikal bir tutumdur ve kuşağının ressamları da kamuoyundan ve eleştirmenlerden çok önce onun bu dehasının farkına varmıştı. Pissarro'nun 1895'te oğluna yazdığı mektup her şeyi özetliyordu: "Kimi sanatseverleri, izlenimcilerin arkadaşlarını Cézanne'da olağanüstü ve az bulunur nitelikler olduğuna ikna etmek için ne kadar uğraş verdiğime inanamazsın. Bana kalırsa insanların bunun farkına varması yüzyılları bulacak."





Cézanne: Yaşamı ve Dönemi

Cézanne'in sanatının ayırt edici yanı, gözle görülür nesnelligidir. Fakat eserleri aslında çoğunlukla iç dünyasına ve onu kuşatan hayata ilişkin algılarına tercüman olur. Belki erken dönem karanlık ve sert tabloları hariç, eserlerinde mizacı, verdiği mücadele ve maruz kaldıklarından duyduğu keder pek belirgin değildir. Sanatında gelişme kaydettikçe, doğanın iç bağlarına ve etkileşimine inancı artmış; her şeyin, tüm doğayı kapsayan bir tinsel görüngünün parçası olarak birbirleriyle ilişkili olduğunu göstermeye çalışmıştır. Hayatını doğanın hakikatini ve kargaşasını resmetmeye adanmış ve bu süreç, erken 20. yüzyılın en önemli sanatçılardan biri olmasıyla sonuçlanmıştır.

Solda: Çiçekler ve Meyvelerle Ölüdoğa, 1888-90.



Başkaldırısı



Cézanne 19. yüzyıl ortalarına doğru, Fransa'nın güneyinde doğdu. Sanata ilgisi küçük yaşlarda ortaya çıkmadı; fakat ortaya çıktığı ve bu yola baş koyduğu andan itibaren, ilgisini ve azmını hiç kaybetmedi. Yaşadığı dönemde toplumsal, teknolojik ve kültürel alanlarda gözlenen hızlı değişimler, yeni sanatsal biçimler yarattı. Bu bağlamda Cézanne'nin yaklaşımı; kendi duygusunu, enerjisini ve hayal gücünü de içinde barındıran daha çarpıcı bir üslup arayışından ortaya çıktı. Alaycı tavırlara maruz kalmasına ve çok sınırlı düzeyde itibar görmesine rağmen, çalışmaya devam etti ve geniş kesimlerin takdirini ancak ömrünün son demlerinde kazanabildi.

Yukanda: Dört Yıkandan, yaklaşık 1876-8.

Solda: Kavanoz, Şişe, Fincan ve Meyveli Ölüdoğa, yaklaşık 1869-71.

AIX-EN-PROVENCE

Paul Cézanne 19 Ocak 1839'da, ilikleri donduran soğuk bir günde Fransa'nın güneyindeki Aix-en-Provence'nin sakin bir caddesinde, l'Opéra sokağındaki bir evde doğdu. Burada kurduğu dostluklar ve öğrenim hayatı, geleceğini doğrudan etkileyecekti.

Cézanne, 40 yaşındaki Louis-Auguste Cézanne ve 24 yaşındaki Anne-Elisabeth-Honorine Auburt'un en büyük çocuğuydu. Anne babası, Cézanne 5 yaşına gelene kadar evlenmedi.

AİLE BAĞLARI

O dönem için alışılmadık bir şekilde, Louis-Auguste gayrimeşru oğlunu nüfusuna kaydettirdi ve Paul doğumundan bir ay sonra Sainte-Marie-Madeleine Kilisesi'nde vaftiz edildi. Vaftizden hemen sonra aile, Louis-Auguste'un şapka imalatı işini yürüttüğü Cours Mirabeau 55 numaraya taşındı. İlk yıl sonra ikinci çocukları Marie doğdu. Cézanne ona özel bir yakınlık duyacaktı. On yıl sonra, diğer kız kardeşi Rose doğdu, ama Cézanne ikinci kardeşiyle hiçbir zaman gerçek bir bağ kurmadı.

ÉMILE ZOLA

İlerleyen yıllarda döneminin en ünlü ve aykırı yazarı insanlarından biri olacak olan Émile Zola (1840-1902), Paris'te doğdu. Mühendis olan babası Fransa'nın güneyine tayin edilince, Aix-en-Provence'a taşındı. Zola 8 yaşındayken babası öldü ve annesi, kocasının ölmeden önce üstlenmiş olduğu inşaat işinden alacağı parayı tahsil edemedi. Büyük bir yoksulluk içine düştüler. Ardından, eski başbakan Adolphe Thiers (1797-1877), Zola için bir burs sağladı ve Zola Collège Bourbon'a yarı yatılı öğrenci olarak kayıt oldu. Okulun belalı öğrencileri bu küçük, peltak, miyop çocuğu rahatça sataşılabilircek biri olarak gördü. Daha boylu poslu ve üst sınıftan bir öğrenci olan Cézanne onlara cephe alırken genç Zola rahat bir nefes aldı.



BAŞARILI İŞADAMI

Aix-en-Provence 19. yüzyılda pitoresk ama bir bakıma da yalıtılmış bir kentti; demiryolu yüzyılın sonlarına kadar buraya ulaşmamıştı. Kentin temel endüstrisi tekstil ve boyama işleri ile içki ve yiyecek üretimi. Tholonet mermerleri, Célon siva ve tuğla işleri, kentin hemen dışında yer alıyordu. Cézanne'ın babası kurnaz bir işadamıydı

Yukarıda: Fransa'nın Provence bölgesi kırsalı. Cézanne Fransa'nın güneydoğusunda yer alan ve yazları sıcak, kışları ılıman geçen Provence'da doğmuştur.

Aşağıda: 19. yüzyıl ortalarından bir sınıf. Cézanne klasik eğitim aldı ve sanattan ziyade tarih, matematik, şiir ve edebiyata ilgi duydu.



ve iki ortağıyla birlikte kadın şapkacılığı alanında başarılı bir iş kumuştı. Kısa süre zarfında Martin, Coupin et Cézanne adlı şirketi yönetmeye başladı ve kayda değer bir servet edindi. 1848 yılında Aix-en-Provence'daki Bargès Bankası batışında, Louis-Auguste iş hayatındaki sezgilerine güvenerek, bankanın başvezneden Cabassol ile samimi olup Banque Cézanne et Cabasso'yu kurdu. 1859'da başansı devam etti; geçmişte Provence valisinin de oturduğu 18. yüzyıldan kalma bir mülkü, Jas de Bouffan'ı satın aldı.

CÉZANNE'İN ÇOCUKLUĞU

Maddi başansına karşın Louis-Auguste kentin sosyal hayatına hiçbir zaman dahil olamadı. Bunun nedeni, büyük ölçüde, ilk iki çocuğu doğduğunda Anne-Elisabeth ile evli olmaması ve yaşamını kadın şapkalara ve tefecilikten kazanıyor olmasıydı. Fiilen, sosyalliği ailesinden ibaret bir münzeviye dönüştü. Sert ve otoriter bir figür olarak duygulanı dışavurmakta zorluk çekiyordu; bu özelliği çocuklarına da geçti. En çok sevdiği evladı Marie, şirket işlerinde de atılgandı; sessiz ağabeyi ise, babaları hayatta olduğu süreçte, kız kardeşinin gerisinde durmayı seçti. Cézanne, zekâsı, sevecenliği, hayat enerjisi ile yaşamı boyunca onu cesaretlendiren ve destekleyen annesine daha yakın oldu.

Cézanne on yaşına geldiğinde, gündüzlü öğrenci olarak Cizvit École de Saint-Joseph'e kaydedildi. Bu okula iki yıl devam ettikten sonra 1852'de Aix'teki Collège Bourbon'a yatılı öğrenci olarak birinci sınıftan başladı. Collège Bourbon'a, toplumun üst tabakalarından ailelerin çocukları gidiyordu. Buradaki altı yıl, ilk günlerde okulun belalı öğrencilerinden maruz kaldığı göz korkutma amaçlı davranışlar dahil, orta sınıftan pek çok çocuğun okul yaşamıyla aynıydı. Klasik bir eğitim alıyor, en çok fen bilimlerine, Yunanca ve Latinceye çalışıyor; klasklere ve genel olarak edebiyata ilgisi artıyordu. En önemlisi de Collège Bourbon'da kendisinden bir yaş küçük ve meslek seçiminde derin bir etki yaratacak sıkı bir çocukla arkadaş olmuştı.



Yukanda: Aix-en-Provence'daki Sainte Jean-de-Malte Kilisesi, Antoine Fortuné Marion, y. 1866-70. Marion amatör bir ressam ve Cézanne'in Aix'ten yakın arkadaşlığı.

Aşağıda: Fransız Sosyetesinde Çay Vakti, y. 1840, Achille Deveria'dan esinle. Babası burjuva sınıfından kabul görmek istediye de, Cézanne gösterişli cemiyetler içinde kendini hiçbir zaman rahat hissetmedi.



ÜÇ KAFADAR

Cézanne'ın Zola'nın koruyuculuğunu üstlenip okuldaki kabadayılardan eziyetlerine karşı onu kolladığı günlerden itibaren, iki çocuk ayrılmaz birer dost oldu. Bu dostluk, uzun yıllar boyu sürecekti.

Cézanne derslerinde arkadaşından daha gayretliydi; ancak Zola hızlı, keskin ve aç ksözüydü. Bir başka çocuk, ileride optik ve akustik profesörü olacak olan Baptistin Baille (1841-1918) de onlara katıldı. Hep bir arada oldukları için onlara "Les Trois Inséparables" (Üç Kafadar) adı yakıştırıldı.

AKADEMİK ÖDÜLLER

Bölgenin soylu, zengin tüccar ve çiftçi ailelerinin çocukları bu iki çocukla Don Quixote ve Sancho Panza diyerek dalga geçiyorlarsa da, okuldaki hiç kimse artık bir koruyucusu olan Zola'yı rahatsız etmiyordu. Zola, Cézanne'in azmini örnek aldı ve en sonunda akademik ödüller kazandı. Cézanne da özellikle matematik, Yunanca ve tarihin yanı sıra bir desen yarışmasında da ödül kazanmış olmasına rağmen sanatsal hünere fark edilmemişti. İşin ilginç yanı, okuldaki desen yarışmalarından bazıları'nı kazanan Cézanne değil, Zola'ydı. İki arkadaş boş vakitlerini birlikte geçiriyor, kırlarda avara avara

dolaşıyor, Arc Nehri'nde balık tutup yüzüyorlardı. Sanat ve edebiyat, özellikle de romantizm üzerine tartışıyor, birlikte Homeros ve Vergilius okuyorlardı. Latince şiirler de yazmışlıkları vardı. Zola'nın yorumu şöyleydi: "Tıpkı bende olduğu gibi, senin içinde de bir yazar var. Benim dizelerim muhtemelen seninkilerden daha yalın, fakat seninkiler kesinlikle daha şiirsel ve sahici. Sen kalbinle yazıyorsun, ben aklımla."

TAŞRANIN GEZGİNLERİ

İki arkadaş bazen Château de Galice'deki Bibémus taşocağına, Les Lauves Dağı'nın eteğine ya da Zola'nın mühendis babasının inşa ettiği barajın olduğu Gorges d'Infernets'a kadar yürüyorlardı. Bu özel yerlerden, ileride Cézanne'in resimlerinin odak noktası

Aşağıda: 1856'daki Paris Kongresi. Kırım Savaşı'nın üçüncü yılından sonra, savaşın uluslar arasında barış sağlamak niyetiyle Paris Kongresi toplandı.

haline gelecek şehrin manzarasını ve çevredeki arazileri görebiliyorlardı. En gözde yürüyüş istikametleri Tholonet köyüydü. Cézanne manzara konusundaki tutkusunu büyük olasılıkla bu sırada geliştirmişti. Desen öğrenmek için 1856'da Aix-en-Provence Sanat Okulu'nun akşam sınıfına yazıldı. Bu yıllar, yaşamı boyunca kendini tam anlamıyla mutlu hissettiği az sayıdaki dönemden biriydi. Sonraki yıllarda bu dönemi şöyle anlatacaktı: "Biz üç arkadaş, üç haylaz çocuk derslere çok sıkı çalışıyorduk. Tatillerde ve derslerden soluk alabildiğimiz zamanlarda ise son sürat kendimizi kırlara atıyorduk. Temiz havaya, güneş ışığına... ihtiyacımız vardı. Kışın soğuk ve dirlitici havasına, ayaklanmanın altındaki donmuş zeminin gıcırıtı sesine bayılırdık." Bu arada, Cézanne'in aksi kişiliği de ortaya çıkıyordu. Sıklıkla, çoğu özgüvensizlikten kaynaklanan öfke nöbetlerine kapılıyordu.





KAFADARLARIN AYRILIĞI

Üç kafadar, 1858'de Zola ve annesinin Paris'e taşınmasıyla aniden dağıldı. Zola baccalauréat sınavını geçemedi ve annesinin hukuk kariyeri konusundaki umutları yok oldu. Alacağı nedeniyle açtığı davalar elinde avucunda ne varsa tüketmişti. Öte yandan Paris'te yaşamının daha ucuz olacağını ve

Yukanda: Provence'da Aralık, Henry Herbert La Thangue (1859-1929), yaklaşık 1890. Diğer pek çok sanatçı da Provence'daki manzaranın dingin cazibesini ve altın ışığını fark etmişti.

oğlunun burada birtakım işler bulacağını ummuştur. Zola bir nakliyat şirketinde kâtip olarak çalışmaya başladı.



NEŞELİ YOLDAŞLIK

Cézanne ve Zola'nın eğlencelerinden biri de, müzik icra etmek ve bestelemektir. Zola, Neşeli Yoldaşlık isimli bir grup kundu. Kendisi klarnet çalıyordu, Cézanne ise komet. Zola sonradan müziğe karşı heyecanını kaybetse de, Cézanne'in tutkusu tüm yaşamı boyunca sürdü.



Yukanda: Provence kırsalı. Provence'in yabani bölgeleri Cézanne, Zola ve Baillie için her mevsimde keşfe çıkacak eşsiz ve belki de Cézanne'in ilham kaynağı olan yerlerdi.

Cézanne'a sıklıkla Aix-en-Provence'da yaşadıkları zamanları andığını yazıyor, arkadaşını kendisi gibi Paris'e gelmesi ve sanat kariyerine başlaması için ikna etmeyi deniyordu. Cézanne'ın karakterini gayet iyi bildiğinden, arkadaşının temel ilgi alanlarından biri olan şey konusunda zaman kaybetmeden nasıl ilerleyebileceğini şöyle betimliyordu: "Sabah saat altıdan on bir kadar bir atölyede günlük yaşam sahneleri resmeder, ardından öğle yemeğini yer, on ikiden öğleden sonra dört kadar ise Louvre veya Luxembourg Müzesi'nde uygun bulduğunuz bir başyapıtı kopyalarsın."

Solda: Émile Zola ailesiyle beraber. Cézanne'ın Zola ile arkadaşlığı çocukken başladı ve kırk yıl sürdü. Pek çok ortak ilgi alanları vardı ve yaşamlarının ileniki yıllarında da sürekli mektuplaşmayı başardılar.

SOSYAL DURUM

Cézanne'ın babası kendi kendini yetiştirmiş, çalışkanlığı ve azmı sayesinde çok para kazanmış biriydi, ama sosyal mevkii edinememişti. Bu nedenle oğlunun hukuk veya bankacılık alanında meslek sahibi olarak toplumda iyi bir konuma gelmesini istiyordu.

Louis-Auguste, züppe komşularına iş hayatındaki başarısını bir kez daha ispatlamak amacıyla, en büyük oğlunun hukuk ya da bankacılık alanına yönelmesini istiyordu; böylece sosyal açıdan iyi bir mevkii edinebilirdi.

HUKUK DERSLERİ VE SANAT SINIFLARI

Louis-Auguste için para her şeydi, onun nazarında oğlu için bankacılık ve hukuk dışında hiçbir meslek yaşantısı söz konusu olamazdı. Bu nedenle Cézanne, Zola'nın arkasından Paris'e gitmektense, *baccalauréat* derecesi aldıktan sonra babasının arzularını yerine getirdi ve Aix-en-Provence Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne kayıt oldu. Boş zamanlarında şiir yazmaya, desen çizmeye, balık tutmaya, yüzmeye ve Sainte-Victorie Dağı'na tırmanmaya devam etti. Zola'ya mektuplarında hukukun ona cazip gelmediğinden yakınıyordu. Bölüm sıkıcı, onu bekleyen gelecek ondan da sıkıcıydı -bölümü bitirdiğinde babasının bankasında işe başlaması umuluyordu. Bu sırada, yerel sanat okulu olan Belediye Desen Okulu'na devam ediyor, burada aldığı dersleri hukuk derslerinin arasına sıkıştırıyordu. Bazı eski okul arkadaşlarıyla da karşılaşan Cézanne, Joseph Gibert'in geleneksel eğitiminden keyf aldı. Gibert, metoda çok önem veren, kuralcı bir ressamdı; öğrettiği temel metotlar, sonraları Cézanne'in işine fazlasıyla yarayacaktı. Gibert, yazları altıdan sekize, kışlarınsa yediden dokuzaya kadar pazartesi, salı ve cuma günlerinin sabah sınıfına giriyordu. Ayrıca öğrencilerine Musée Granet'de deseni, yağlıboya, suluboyayı, resim kopyalamayı, litografıyı ve heykel yapmayı öğretiyordu.

JAS DE BOUFFAN

Louis-Auguste Cézanne 1859'da, daha önce Provence valisine ait olan harap



bir evi, Jas de Bouffan'ı satın aldı. Bu heybetli 18. yüzyıl şatosu ve yetişkin ağaçlarla çevrili arazisi, geniş kapsamlı bir oturma gereksinimi duyuyordu. Louis-Auguste oğlunun, salonun dekorasyonu için dört büyük panel yapmasına izin verdi. Bu ilk büyük eserlerinde Cézanne, dört mevsimin renkli alegorilerini resmetti. Üslubu oldukça sertti, imgeler



Yukanda: Yaz, Yukanda solda: Kış, 1860-2. Bunlar Cézanne'ın bilinen ilk resimleridir. Espri olsun diye her birini, akademik ressamların ömek aldığı sanatçı "Ingres" in adıyla imzalamıştır.

klasiklerden esinler taşıyordu. Ardından, babasının bu dekorlu odada gazete okurken bir portresini yaptı. Jas de

MUSÉE GRANET

Belediye Desen Okulu, bu galerinin içinde yer alıyordu. Buradaki eserler, Ingres'in arkadaşı François Marius Granet (1775-1849) dahil, daha az tanınan Fransız ve İtalyan ustalara aitti. Cézanne tüm resimlere hayran olmakla birlikte, klasik resimlere ve İngiliz manzara ressamlarının üslubuyla yapılmış suluboya Sainte-Victoire Dağı tablolarına özellikle bayılıyordu. Burada kopyaladığı resimlerden binni annesi sahiplenmiş ve yaşamı boyunca onu yanınıda tutmuştur.



Yukarıda: Baron Antoine Jean Gros'un Atölyesi, Auguste Antoine Masse (1795-1836), yaklaşık 1830. Fransa'da geleneksel bir 19. yüzyıl canlı model sınıfı. Sadece erkek öğrencilerin çıplak modelden desen çalışma izni vardı.

PARİS ÖZLEMİ

Oğlunun askerlik görevini yerine getirmesi için bir başkasına para ödüyormuş, Louis-Auguste'un servetinin faydalanandan biriydi. Ancak şükran duygusuyla kendini hukuka vermiş olsa da Cézanne, ödevlerini ihmal etmeye, gittikçe isteksizleşmeye ve sanat eğitimi almak için Paris'e gitmeyi bir takıntı haline getirmeye başladı. Babasının

buna cevabı, "İnsan dehayla değil, parayla yaşar" dı. Louis-Auguste için zor bir dönemdi. Fazlasıyla rahat bir orta sınıf terbiyesi ve eğitimi almış olan 20 yaşındaki oğlu düzensiz, kendini ifade etmekten aciz, asosyal ve bir bakıma da terbiyesizdi. Hukuk derslerine gitmeyi bırakmış, babasının Paris'te sanat okumaya gitmesine izin vermesi için annesinden yardım istiyordu. Galerilerin, yıllık resmi Salon sergilerinin cazibesi ve

Aşağıda: Jas de Bouffan. Yetmiş kestane ağaçlarıyla dizili geniş yoldan, Cézanne'in çoğu resminde yer alan, ailenin Jas de Bouffan'daki büyük kır evine vanlıyordu.



Yukarıda: Cézanne'in rotasından görülen Sainte-Victoire Dağı. Cézanne'ı Jas de Bouffan'daki evinden her gün bu manzara karşılıyordu. Sonraki yaşamında tekrar tekrar resimleyeceği bir sahneydi.

CÉZANNE PARİS'TE

1860'lar, Paris'te olmak için heyecan verici zamanlardı. Cézanne buraya, sanatçı olma tutkusunu için en sonunda bir şeyler yapabileceğine inanarak, iyimser duygularla geldi. İleride arkadaşları ve akıl hocası olacak izlenimci Pissarro ile tanıştı.

Paris'in sanat dünyası, hiç de yumuşak olmayan bir değişim sürecinden geçiyordu. Teknoloji ve toplumun gelişmesiyle biçimlere ve sanata dair yeni fikirler hızla ortaya çıkıyor, ama resmi sanat akademileri tarafından aynı hızda bastırılıyordu.

ESKİ KAFALILAR

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) ve Eugène Delacroix (1798-1863) uzun süre yüksek sanatın

temsilciliğini yaptılar. Ingres, neoklasik çizimleri ve kusursuz tekniği ile tanınıyor; Delacroix romantizmin akışkan, renkli ve dinamik yaklaşımını ortaya koyuyordu. Cézanne ve Zola Aix'teki yürüyüşlerinde romantik sanat ve edebiyat üzerine konuşmuşsa da, Cézanne Paris'e yaptığı bu ilk yolculuğundan önce Delacroix'nin eserleriyle karşılaşmamıştı. O sırada Delacroix, Saint-Sulpice Kilisesi'nin iki büyük, hareketli duvar resmini,

Heliodorus'un Kovuluşu ve *Yakup'un Melekle Boğuşması* sahnesini bitirmek üzereydi.

YENİ SANAT

Ingres ve Delacroix idealize edilmiş hikâyeler resmederken, Gustave Courbet (1819-77) son zamanlarda bunun tam tersini yapıyor, çevresindeki sıradan dünyayı betimleyen oldukça aykırı eserler üretiyor ve sergiliyordu. Sadece resmin yerleşik geleneklerine



Yukarıda: Louvre'nin yeni cephesi, 1861. Bu, Cézanne'nin pek çok açıdan modernleşme sürecini tamamlamış olan Paris'e geldiği yıldır. Louvre Müzesi'nin etkileyici yeni yüzü.

Solda: Moulin de la Galette, Montmartre, Antoine Vollon (1833-1900), 1861. Montmartre tepesinin zirvesinde yer alan yeldeğirmeni Moulin de la Galette, rahat ve davetkar atmosferiyle, gözde bir gece kulübüne dönüşmeye başlamıştı.



karşı çıkmakla kalmıyordu; aynı zamanda resim tekniği –kaba dokulu bir yüzeyle sonuçlanan, bir spatula ile hızlıca uygulanan güçlü ton kontrastları– de rahatsız edici bulunabiliyordu. 1855'te, eseri Exposition Universelle tarafından reddedildiğinde kendi pavyonunu kurdu ve yaklaşık 40 resmini burada sergiledi. Cézanne'nin Paris'e geldiği 1861 yılından itibaren Courbet, her ne kadar resmi sanat dünyası tarafından uzak durulması gereken bir olarak görülsede, avangard sanatçıları arasında dikkate değer bir itibar kazanmıştı. Tekniği, resimleri Louvre'da bulunan Diego Velázquez (1599-1660), Francisco Zurbarán (1598-1664) ve Jusepe de Ribera (1591-1652) gibi 17. yüzyıl İspanyol ustalarından izler taşıyordu. Cézanne, onun eserlerini ilk gördüğü andan itibaren yenilikçi üslubundan fazlasıyla etkilenecekti.

Yukanda: Pont Neuf, 1865. Île de la Cité içinde yer alan Pont Neuf'ün bir fotoğrafı. Moda kıyafetlerle etrafta dolaşan Parisliler, Cézanne'nin Aix'in sadeliğine özlem duymasına neden oluyordu.

ACADÉMIE SUISSE

Cézanne, babasının verdiği 125 frank aylıkla, arkadaş Zola'nın Panthéon civarında kaldığı yere uzak olmayan Feuillantines sokağında mobilyalı bir oda kiraladı. Ressam Jacques-Louis David'in (1748-1825) eski modellerinden Charles Suisse'in özel atölyesi Académie Suisse'e kayıt oldu. Bu, geleneksel bir okul değildi; Pont Saint-Michel'e yakın eski bir binanın ikinci katında, oldukça pis bir odada sanat öğrencilerinin serbestçe hareket ettiği bir mekândı. Öğrenciler, yaygın bir uygulama olan plastik kalıplar yerine canlı bir modelden çalışmak için ayda on frank ödüyordu. Herhangi bir kısıtlama, müdahale ve

sorgulama olmaksızın, kendi üsluplarıyla çalışma ve kendi seçtikleri malzemeleri kullanma izinleri vardı. Ders vakitleri bile esnekti, yani istedikleri zaman katılıyorlardı. Cézanne'yi cezp eden, Akademi'nin eski öğrencileriydi. Birkaç yıl önce Richard Parkes Bonington (1802-28), Delacroix ve Courbet orada tanışmıştı. Cézanne kayıtlı olduğunda, Camille Pissarro (1830-1903) 1855'ten beri oraya gidiyordu. Claude Monet (1840-1926), Cézanne geldikten birkaç ay sonra Cezayir'e gönderilmek üzere askere alınacaksa da, okula 1859'da başlamıştı. Armand Guillaumin'in (1841-1927) kaydı da Cézanne ile aynı tarihteydi. Bu ilerici atmosfer Cézanne'yi cezp etmişti. O ve Pissarro tanışır tanışmaz ahabab oldular. Akademi'deki bir diğer sanatçı, Cézanne'nin Belediye Desen Okulu'ndan tanıdığı Achille Emperaire (1829-98) idi. Cézanne, Emperaire'nin sanatını daima takdir etti. Onu bodur ve kambur olduğu için dünya tarafından yanlış anlaşılmış ve dışlanmış biri olarak gördü.

Aşağıda: Sanatçının Atölyesi, Caracas, Camille Pissarro, 1854. Cézanne ile tanışmadan sekiz yıl önce Pissarro, Venezuela'nın Caracas kentinde bir yıl geçirdi. Cézanne'dan dokuz yaş büyük olmasına rağmen ikisi yakın arkadaş olmuştu.

PARIS'IN MODERNLEŞMESİ

1852 ile 1870 arasında Paris'in bütün düzeni kökten değişmişti. Seine bölgesinin valisi Baron Haussmann'ın gözetiminde, Paris bir ortaçağ kentinden, dar ve düzensiz caddelerin yerini düz ve geniş bulvarların aldığı; kafeler, mağazalar, parklar, müzeler ve neoklasik üslupta yapılmış bir opera binasının olduğu modern bir kente dönüştü.



LOUVRE MÜZESİ

Cézanne'ın Paris'e gelişi, yeni resimlerin Louvre Müzesi'nde sergilendiği Salon adı verilen popüler yıllık sergiye rastlamıştı. Sergiyi Zola ile gezdi ve büyüldü.

Cézanne, Salon'da resimlerini sergileyen bazı sanatçıların büyük ustalıklan ve ilginç fikirleri karşısında şaşkına dönüyor, diğerleriyle dalga geçiyordu. Gösteriş eleştiriyordu, hafif içerikli eserlerin çoğu ona sadece teknik becerinin şatafatlı gösterimleri olarak geliyordu. Courbet gibi sanatçılar yerleşik değerlere aykırı ve beklenmedik üsluptaki resimleriyle çoktan skandal yaratmış olsalar da, sanatçıların herhangi bir ithamla karşılaşmadan istediğini resimleyebilmeleri için vermeleri gereken çetin bir savaş hâlâ onları bekliyordu.

BÜYÜK USTALARI KOPYALAMAK

Cézanne Paris'e varıncı Louvre, Luxembourg Sarayı ve Versailles'daki kraliyet şatosunu ziyaret etti. Bunlar büyük sanatçıların eserlerini görebileceği yerlerdi. Tiziano (yaklaşık 1490-1576), Rubens (1577-1640), Michelangelo (1475-1564), Giorgione (yaklaşık 1478-1510), Velázquez, Raffaello (1483-1520), Zurbarán ve Ribera'nın koleksiyonlarındaki çalısacağı, eserlerini kopyalayacağı Louvre'un düzenli ziyaretçisi haline geldi. Çoğu sanat

öğrencisinin aksine teknik doğruluğu amaçlamıyor, daha ziyade beğendiği eserlerden boyu sürüş yöntemleri, kompozisyon biçimleri, palet seçimi ve konuların alışılmadık üslupta ele alınışı gibi alanlarda çeşitli fikir ve yorumlar ediniyordu. Sabahları Académie Suisse'e katılmak, öğlenleri ise Louvre'da eser kopyalamaktan oluşan bir rutin oturtmuştu. Özellikle Rubens'e, İspanyol ustalara ve Delacroix'a hayrandı.

UYUMSUZ CÉZANNE

Ancak Paris onun umduğu gibi değildi. Modernleşme hareketi kaosa neden olmuştu, yeniden inşa sürecinde yaşamak zordu, kaldığı yer hayat kadınları ve hırsızlarla dolup taşıyor, polis baskını yapıyordu. Ayrıca Paris'in yeni bulvar, kafe ve kulüplerinin günün ve gecenin her saatinde modaya uygun

şıklıkta giyinmiş adam ve kadınlarla dolu olduğunu fark etmişti. Cézanne, kendini buralara ait hissetmiyordu. Güneyli aksanının ve taşralı tavrının daima farkındaydı, Académie Suisse'deki diğer sanatçılar çoğu kez onu kızdırdı. Öfkeli çıksın ona, kolay incinirliğine gönderme yapan "L'écorché" (derisiz adam) lakabını kazandırmıştı. Pissarro diğerleri karşısında onun tarafını tutsa da, Cézanne depresyona girdi ve Aix'e geri dönmekten bahsetmeye başladı. Zola, ortak arkadaşları Baillie'a şöyle yazmıştı: "Aynıklığından hiçbir şey kaybetmediğini kanıtlamak için sadece,

Aşağıda: San Bonaventura'nın Ölümü, Zurbarán, 1629. Zurbarán'ın doygun renkler ve güçlü kontrastlar içindeki çarpıcı sosyal gerçeklik sahneleri Cézanne'ı son derece etkilemişti.

SALON

Paris Salonu, École des Beaux-Arts'ın (resmî sanat okulu) yıllık sergisiydi. İki 17. yüzyılda gerçekleşmiş, 19. yüzyılın sonuna kadar Louvre'da düzenlenmiş, Cézanne'ın Paris'e geldiği esnada dünyanın en önemli sanat sergisi haline dönüşmüştü. Başlangıcında, son sınıftaki öğrencilerin eserlerini sergilemek için düzenlenirken, sonunda seçici kurulda eser sunmak isteyen her sanatçıya açık hale geldi. Eseri sergilenen sanatçı genellikle şöret sahibi olurdu.



Sağda: Kutsal Aile, Raffaello, 1518. Cézanne, Raffaello'ya büyük saygı duyuyordu. Karmaşık kompozisyon, yumuşak tonlar ve sık kumaşlar Cézanne'i büyülemişti.

buraya geldiğinden beri Aix'e geri dönmekten bahsettiğini söylemeliyim. Gelmek için üç yıl savaş verdi, şimdiyse tüm bunlara bir gıdım dahi önem vermiyor." Paris'ten ayrılmasını engellemek için harcadığı çabalayan Zola ondan portresini yapmasını istedi. Cézanne iki kez portreye başladı ama her seferinde umutsuzluk içinde bir kenara bıraktı.

AIX'E KAÇIŞ

Zola bir gün ona uğradığında, arkadaşını bavuluyla ve paramparça edilmiş portrelerle bulacaktı. Cézanne 1861 sonbaharında Aix'e geri döndü. Arkadaşının Paris'te yaşamaya devam etme azmini kaybetmesiyle başarısızlığa uğrayan Zola, Baille'a "Cézanne'a bir şey kanıtlamak, Notre Dame'in kulelerini kadriyle ikna etmeye benziyor... Hiçbir şey onu yolundan döndüremez," diyordu.



Yukarıda: Kirazlı Çocuk, Édouard Manet (1832-83), 1859. Cézanne'ın çalıştığı Académie Suisse. Manet'in bağımsız üslubu ve yenilikçi fikri üzerinde duruyordu.

Sağda: Louvre'un Tamamlanmış Hali, Fransız Okulu, y. 1861. Cézanne Paris'e vardığında sıklıkla Louvre'u ziyaret edip gözde sanatçıları üzerinde çalıştı ve onları kopyaladı.



PROVENCE'DAN PARİS'E

Aix'e dönüş, hayal kırıklığı ve umutsuzluk sonucu, Cézanne baba baskısına yenik düştü ve kasiyer olarak Banque Cézanne et Cabassol'da çalışmaya başladı. Paris'e geri dönmeden önce Jas de Bouffan çevresini resimlemek için burada birkaç ay geçirdi.



Cézanne, Aix'teki Belediye Desen Okulu'na tekrar katılarak akşam sıfırlarını takip etti ve boş vakitlerini ailesinin huzurla çevrili çiftliğinde ve çayırında resim yaparak geçirdi.

JAS DE BOUFFAN

Cézanne'nin kişiliği çelişkilerle doluydu. Takdir görmek istiyordu ama oldukça utangaçtı; hırslıydı ama evhamlıydı; çekingendi ama hırçındı; gururlu ama hassas; inatçı ama değişkendi ve belki de hepsinden önemlisi, özgürdü, sıklıkla babasına küserdi. Ancak Jas de Bouffan'daki aile evinde beklenmedik biçimde ailesine bağlandı. Geniş bahçeleriyle oldukça büyük olan malkâne, yaşamı boyunca kendini en mutlu ve en rahat hissettiği yerdii. Paris'ten dönüşünden sonraki aylarda zamanının çoğunu burada çizim ve resim yaparak geçirdi. Ayrıca akademik desen anlayışında sayısız erkek nü çalıştı.

Yukarıda: Şatolu Manzara, Rembrandt van Rijn (1606-69), yaklaşık 1632. Cézanne, Rembrandt'ın resim anlayışına, sarsıcı kompozisyonlarına ve atmosfer inşasına hayrandı.

CAFÉ GUERBOIS

19. yüzyıl Paris'inde çalışan erkekler, öğle yemeği yemek ya da akşamları arkadaşlarıyla vakit geçirmek için kafelere uğradı. Batignolles mahallesindeki Café Guerbois adeta bir buluşma yeri idi. Genellikle Batignolles grubu olarak bilinen sanatçı ve yazarlar için burası popüler bir toplantı mekânı haline geldi. Manet, Zola, Pissarro, Monet, Frédéric Bazille (1841-70), Edgar Degas (1834-1917), Auguste Renoir (1841-1919) ve Alfred Sisley (1839-99) burada bir araya gelip, canlı ve hareketli tartışmalar yürüten sanatçıların biriağıydı.

Aşağıda: Café des Ambassadeurs, Champs-Élysées, Paris, yaklaşık 1840. Café des Ambassadeurs, Cézanne için olmasa da, Fransız burjuvaları için popüler bir restoran ve gece kulübüydü.



Sağda: Beauvais Yakınındaki Bir Köyün Çevresi, Corot, yaklaşık 1850. Corot tüm tuvalleri, École des Beaux-Arts'ın kaba olarak değerlendirdiği bir üslupta, açık havada resimleyen ilk sanatçılardandı.

PARİS'İN CAZİBESİ

Ne var ki birkaç ay sonra, Paris'ten ayrılmayı biraz aceleye getirip getirmedeği sorusu aklına takıldı. Huzursuzluk hissediyor, bankadaki görevini kendine uygunsuz buluyor ve sanattaki heyecan verici gelişim ve değişimleri takip edemiyordu. Eğer Paris'e gider ama sık sık Provence'a geri dönerse, çok uzun süre evden uzak kaldığında hissettiği korkunç yuva özleminin üstesinden gelebilirdi. Fikrini Zola'ya yazdı, Eylül 1862'de Zola ona şöyle cevap verdi: "Çalışmak için Paris'e gelme ve ardından dinlenmeye Provence'a dönme fikrine tamamen katılıyorum." Böylece oğlunun, aile bankasında kendisinin halefi olmayacağı gerçeğine neredeyse alışmaya başlayan babasıyla bir kez daha karşı karşıya geldi. Çok üzgün olsa da, Louis-Auguste oğlunun kararını kabullendi ve bankadan ayrılp Paris'e geri dönmesine izin verdi. Bununla birlikte, resmi sanat okulu Beaux-Arts'a kayıt olmasını ve kendini

Aşağıda: Borsadakiler, Edgar Degas, yaklaşık 1879. Haussmann'ın Paris'i yenilemesi Fransız ekonomisini canlandırmıştı. Cézanne'nın çağdaşı Degas'ın yaptığı bu resimde, Paris Borsası'na dayılan inanç temsil ediliyor.



tamamıyla akademik sanat derslerine vermesini içeren bazı şartlar öne sürmüştü.

PARİS'E GERİ DÖNÜŞ

Cézanne Kasım 1862'de, 23 yaşında, babasının uygun gördüğü 125 frank aylıkla Paris'e geri döndü. Jardin du Luxembourg yakınlarındaki sessiz bir caddede oda buldu ve babasının nasihatıyla École de Beaux-Arts'a başvurdu, ancak giriş sınavını geçemedi. Eseri hakkındaki rapora göre "Cézanne renkli bir karakter taşısa da, abartılı'ydı. Üzgün değildi; kusursuz teknikçiliğe, görünmez fırça darbelerine, yumuşak boyaya ve manzaradan öte tarihsel konulara öncelik veren akademik resme uygun olmadığı için bu tepkiyi bekliyordu. Daima parçası olmak istediği Académie Suisse'ye yeniden kayıt oldu.

Édouard Manet sanatın amacı ve doğrultusu üzerine yoğun tartışmalar başlatmışken, Courbet ve Jean-Baptiste Camille Corot'nun (1796-1875) resimlerine göndermeler yaparak gerçekçiliğin ortaya attığı yeni fikirlerin tartışıldığı bir ortama geri döndüğü için çok memnundu. Cézanne, resmi sanat çevrelerinin esnek olmayan tutumları konusunda bu avangard düşünürlerle fazlasıyla hemfikir. Académie Suisse'teki derslere kaldığı yerden devam ederken bir yandan da, diğer öğrencilerle iyi geçinmek ve Café Guerbois'da onlarla vakit geçirmek için daha fazla çaba gösterdi.

SALON

Cézanne Paris'te bu kez daha fazla ilerleme kaydetmeye kararlıydı. Renk ve yapı konusunda kendi özgür fikirlerini şekillendirmeye başladı. Sanat dünyasında fark edilen ve kabul gören hevesi, kararlılığı dönüştü.

Zola'nın desteği, bağlılığı ve gayretinin verdiği güçle Cézanne, Salon'a eser sunmak için hazırlığa başladı. Eğer bu yolla resmi onaylarsa babası ile tatsız giden ilişkisi düzeldi ve dahası, saygı görmeyi ve kendi geçimini sağlayabilmeyi de istiyordu.

PARİS'TE ÇALIŞMAK

Cézanne Kasım 1862'de Paris'e yerleşmiş, vaktinin çoğunu atölyede geçirdiği sade bir hayat kurmuştu. Babasının gönderdiği aylık sayesinde (büyük olasılıkla annesinden de yardım alıyordu), konforlu denilebilecek bir hayat sürdürüyordu. Genelde, Delacroix'nın Musée du Luxembourg ve Saint-Sulpice'deki Saints-Anges Şapeli

gibi yerlerde sergilenen resimlerini kopyalıyordu. Kendini ilk Paris macerasında olduğundan daha mutlu hissediyor ve yakın arkadaşları kadar kafelere gitmiyorsa da, gittiğinde kaba olmamaya çalışıyordu.

TUTKU VE TAVİZ

Hevesli sanatçılar her yıl, devletin desteklediği Salon jürisine eserler sunuyorlardı. Seçici kurul, akademik üslupla çalışan ve aşırı tutucu görüşlere sahip sanatçılardan oluşuyordu. Sonuç olarak, genelde sadece değer verdikleri akademik tekniklere uygun eserleri kabul ediyor, bu üsluptan uzaklaşan her ne olursa reddedyordular. Salon'un zemininden tavanına kadar resim

asılıydı, duvarlar boylu boyunca doldurulurdu. Yıllık serginin açılışı; daima popüler bir etkinlikti, binlerce kişi bilet satın alıyordu; yani sadece duvarlar değil, eserlerin sergilendiği salonlar da doluydu. Diğer bir eğlence, serginin resmi açılışından önce sanatçıların eserlerine cila attığı "cila günü"ydü. Bu etkinlik bile bir ilgi odağı oldu ve biletler büyük bir talep gördü. Sanatçılar için fırsatlar sayısızdı: Gazeteciler köşelerinde onlara yer verdiğinde,

Aşağıda: Paris Salonu. 18. yüzyıl Paris Salon'u illüstrasyonunda sanat eserlerinin nasıl sergilendiği görülmüyor. 19. yüzyılda daha da fazla eser sergileniyordu.



FOTOĞRAF

1839'da fotoğrafın icadı sanatçıları çok etkiledi. Artık, gerçeğin görüntülerini fırça darbeleri ve boya karışımının olmadan da kâğıda aktarılabilir; halk resimlense fotoğrafik portreleri veya manzaraları tercih ediyordu. Bazı sanatçılar resmi bıraktı, fotoğrafa başladı; diğerleri daha gerçekçi resimler çizerek makinaların ötesindeki becerilerini gösterdi. Bazı da fotoğrafı kompozisyonlarını canlandırmak için kullandı. 1839'da ressam Delacroix (1797-1859), "Bugünden itibaren resim öldü!" diye bildirir de, birçok sanatçı bunun sadece bir değişim olduğunu hissediyordu. Bu değişimin nasıl olması gerektiği asıl tartışma konusuydu.

toplumun önde gelen simaları ve sanat simaları onları eserlerine alıcı gözlerle bakıyordu. Tüm bunların en cazip tarafı, mekânın tanınmamış sanatçıların eserlerini sergileyebileceği tek yer olmasıydı. Yeni tavizkâr tutumuyla Cézanne, Salon jürisine başvurması gerektiğini kabul etti –en azından bir noktaya kadar. Bu, ismini duyurabilmesi için bir şans. Salon'un en popüler parçaları, gerçekçi eserler değil, tarihsel olayları veya İncil'deki temaları konu alan anlatımcı resimlerdi. Cézanne



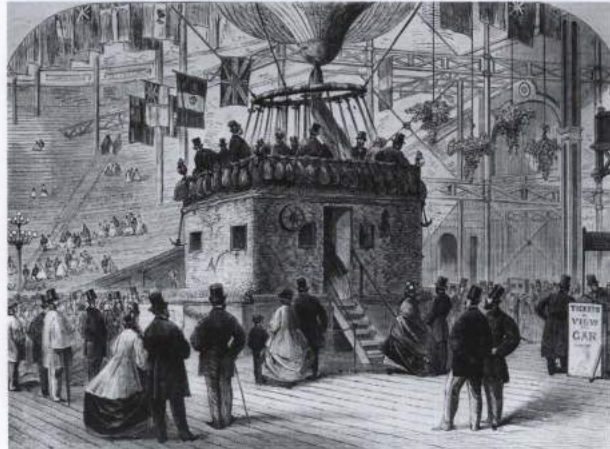
izlenimciler adıyla anılacak olan sanatçı grubuna dahil olsa da, onların ülküleriyle her zaman uyum içinde değildi. En başından itibaren aynı inancı paylaşıyorlardı, fakat o kendi fikirlerinde ısrarcıydı. Delacroix'ın renk paleti pek çok avangardın hayran olup kopyaladığı bir şeydi; ancak Delacroix'ın resimlerine kattığı hayal gücü ve ifade de Cézanne'in dikkatini çekiyordu.

Yukarıda: Saat Dörtte Salon du Louvre, François Biard (1798-1882), 1847. Orta sınıf kitleleri cezbeden Salon'daki eserler.

Aşağıda: Nadar'ın balon gezileri. Nadar olarak bilinen tuhaf adam Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) sıcak hava balonundan Paris'in fotoğraflarını çekti.



Yukarıda: Nadar'ın fotoğrafı yaratıcılığı. Nadar 1862'de Paris'e havadan bakarak fotoğrafı güzel sanatlar mertebesine yükseltti. Dönemin ressamları üzerinde dikkate değer bir etkisi oldu.



REDDEDİLENLER SALONU

1863'te Cézanne Salon'a iki resim sundu. Bunlar, diğer sanatçıların eşi benzeri görülmemiş sayıda eseriyle birlikte reddedildi. Acımasız jüri bunun akademik sanatın yüceliğini koruma amaçlı olduğunu savunuyordu.



Cézanne, jürinin reddine yönelik öfkesini şöyle dile getirdi: "Kendilerinden bendenize bir değer biçmelerini talep etmediğim sanatçı meslektaşlarımın haksız eleştirilerini kabul edemem."

YENİ TÜR BİR SERGİ

Bu şekilde geri çevrilen tek kişi Cézanne değildi; tüm reddedilen sanatçılar kızgındı. Salon jürisi tarafından ters çevrilen resimlerin arkası kırmızı bir "R" ile damgalanıyordu. Bu, alçaltıcıydı ve muhtemel alıcılarn cesaretini kırıyordu. O yıl reddedilen sanatçıların sayısı nedeniyle III. Napoléon duruma müdahale etti. Reddedilen sanatçıların eserlerini sergileyebileceği Salon de Refusés adlı bir sergi açtı. Salon başta alay konusu oldu; ama jüri tarafından sadece belli tür resimlerin seçildiği özellikle vurgulanınca gelecekteki bağımız veya gayri resmi sergilere de örnek teşkil etmiş oldu. Cézanne burayı Zola, Manet, Pissarro, Guillaumin, James

Yukanda: Sanatçının Atölyesi, Courbet, 1855. Manet sahne almadan birkaç yıl önce Courbet, sıradan insanları devasa tuvalerde büyük ölçekli resmederek sanat dünyasını sarstı.

McNeil Whistler (1834-1903) ve Manet ile birlikte birkaç kez ziyaret etti. Cézanne'in burada sergilenen iki resmi vardı; ancak dikkatleri üzerine çekecek kadar kıskırtıcı değillerdi, katalogda bahisleri geçmedi ve adsız kaldılar.

MANET'NİN ETKİSİ

Serginin en çok dalga geçen eserlerinden biri, Manet'nin *Le Déjeuner sur l'Herbe*'ydi. Manet'nin iki giyinik adamla birlikte piknik yapan çıplak kadın resmi toplumsal bir infial yaratırken avangard camianın çoğu ondan ilham aldı. Cézanne da etkilenmişti; bu, Rönesans öncesinden bu yana gerçekliği taklit etmeyi amaçlamayan ilk Batı resmiydi. Cézanne, fırça vuruşundaki

HAZIR BOYA

Sanatçılar 1860'lı yıllarda ince tüplerde hazır yağlı boyalar satın alıyordu. Önceleri ressamın ihtiyaç duydukları kendi boyalarını zahmetle öğütür ve keten yağı ile kuruy pigmentleri karıştırarak yapıyorlardı. Bunlar çok uzun süre saklanıyordu. Ancak önceden uygun şekilde hazırlanmış boya tüpleri satılmaya başlar başlamaz, birçok sanatçı geleneksel boyama yöntemleri ile aniden ve kendiliğinden olanı bir araya getirme denemelerine girişti. Sanat malzemesi tüccarları 1860'larda yağ bazlı pigmentlere büyük miktarda cila eklemeye başladılar. Bu, Gustave Courbet sayesinde popülerleşen, resim çizerken palet bıçağı kullanma tekniği için daha uygun boyalar ortaya çıkardı.

cesarete, resmin dokusuna ve kompozisyonun özgünlüğüne hayran kalmıştı. Manet, Tiziano'nun Louvre'daki yaklaşık 1510 tarihli *Concerto Campestre*'si gibi klasik konuları ele alıyordu; ancak kabataslak uygulamaları bu tarz resim anlayışının gelenekleriyle de köprüleri atıyordu. Eserler, Courbet gerçekçiliğini benimsiyordu. Zola, Manet'in ve eserleri Reddedilenler Salonu'nda sergilenen ileri görüşlü sanatçıların çoğunun gönüllü destekçisi oldu. Onların eserleri hakkında gazetede olumlu yorumlar yazdı. Cézanne, Paris Salon organizasyonunun sorumluluğunu üstlenen, Fransız müzelerinin genel yöneticisi Kont de Nieuwerkerke'e şöyle bir mektup yazmış olsa da, Reddedilenler Salonu asla tekrarlanmadı: "Halkın karşısına çıkmak

Aşağıda: Halka Yol Gösteren Özgürlük, Delacroix, 1830. Akıcı, sarsıcı üslubu ve karmaşık kompozisyonuyla romantizmin üstadı Delacroix, Cézanne'i etkilemiştir.



Yukarıda: Le Déjeuner sur l'Herbe, Manet, 1862-3. Halkı derinden etkileyen, Cézanne ve arkadaşlarına ilham veren bu resim, Manet'in bağımsızlığının ilanıydı.

Sağda: Majo Kostümlü Genç Adam, Manet, 1863. Manet'in İspanyol resmine sevgisini gösteren bu resim de 1863'teki Salon tarafından reddedildi.

ve bir sergi yapmak istiyorum.. Dileğimin hiç de ölçsüz olduğunu sanmıyorum ve eğer benim durumumdaki tüm o resamlara soracak olursanız, hepsi de jüriyi reddettiğini ve kapıları eser veren tüm hakiki sanatçılara açık tutması gereken bir sergide şu ya da bu şekilde yer almayı arzuladığını söylecektir."

BİR TEKNİK GELİŞTİRİYOR

O zamandan itibaren Cézanne abartılı bir üslupla resmetmiş, pigmentleri spatulayla yoğun bir şekilde sürmüştü, Delacroix'ın Veronese yeşili,

toprakboya ve Prusya mavisi gibi güçlü ve derin renklere sahip palet seçimini takip etmiştir. Diğer avangard sanatçıların tartışılmasına katılmaya devam etse de, onun sanatı diğerlerininkinden oldukça farklıydı. Gerçekçi ve net üslubunda Courbet'in izleri görülüyordu; göndermeleri ise Delacroix ve Manet'ye hayranlığını ortaya çıkaran klasik dünyaydı. Fakat henüz fikirlerinin tam olarak şekillenmediği ilk dönem eserlerinde bile, her şeyin altında yatan temel yapıları ilişkin kavrayışı beliriyordu.



İKİ HAYAT ARASINDA

Tepeden tırnağa ve zarafetle yeniden inşa edilen Paris, 1860'ların ortasına gelindiğinde yepyeni bir çehreye kavuşmuştu. Artık "ışığın kenti" olarak tanınıyordu ve Cézanne'nin Aix-en-Provence'daki taşralı geçmişiinden dünyalar kadar uzaktı. Cézanne kentte yaşayabileceği sakin bir yer bulma amacıyla sık sık taşındı.

Paris'in ekonomisinde bir patlama yaşıyor, halkından albeni ve iyimserlik yayılıyordu. Mağazalar, tiyatro, opera, parklar, kafeler ve restoranlar; parıldayan havagazi ışığının aydınlattığı akşamlarda, en az güneşin aydınlattığı gündüz saatlerindeki kadar hareketliydi.

İNİZVA ALIŞKANLIĞI

Cézanne Paris'e katlanmayı denedi ve sırtını yüzlerce yıllık geleneklere dayamayan, bütünüyle yeni bir resim yaklaşımı yaratma amacı gerçekleştirmek için çalışmaya odaklandı. Ancak kentin karmaşası onun için katlanılmaz olmaya devam ediyordu; bu nedenle yeni bir huzur ortamı bulmak için sık sık daire değiştirdi. Bir süre nehrin sağındaki Beautreillis sokağında yaşadı, sonra nehrin solundaki Jardin du Luxembourg'a yakın Notre-Dame-des-Champs sokağına taşındı. Paris'te hiçbir yerin tamamen sessiz olmadığını farkına vardığında,



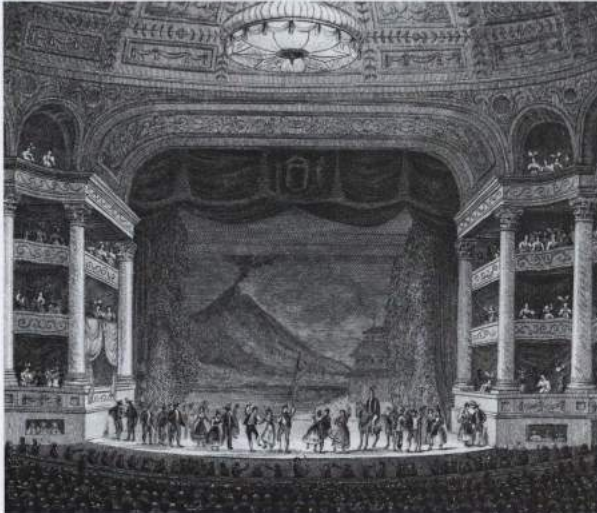
Aix ve Jas de Bouffan'ın (para biriktirebileceği) huzurlu ortamına geri döndü. Yazlarını Provence'da geçirdi, ardından kışın yenilenmek için Paris'e

Yukanda: Koyun Bacaklı ve Ekmekli Ölüdoğa, 1865. Bu, sıradan bir konunun güçlü bir anlatımdır.

döndü. Sonraki birkaç yıl, Paris'te yılın bir bölümünü geçirme ve Aix'te ağırlıklı olarak dinlenme döngüsünü sürdürdü. Örneğin 1866'da, Şubat'ın ortasında Paris'e döndü, Temmuz'da Zola ile Seine Nehri'nin kıyısındaki, pitoresk Bennecourt'ta birkaç gün geçirdi, Ağustos'ta Aix'e döndü. Aix'te yaşarken babası ve dayısı Dominique birkaç portresine modellik yaptı. Dayısını güçlü, koyu renk görüntüler yakalayabileceği çeşitli kılıklara bürünmeye ikna etti.

SANATSAL GELİŞME

Cézanne 1860'larda Provence ve Paris'teyken aşına olduğu konulara odaklandı ve Manet, Zurbâran, Courbet, Corot ve Rembrandt'in sanatında



Solda: Paris'teki Académie Royale de Musique'te bir performans, yaklaşık 1860. Paris Operası'ndaki panitli yapımlar, Paris'e "ışığın kenti" ismini kazandırmıştı.



hayran kaldığı keskin zıt renklerde, küçük ve kalın fırça ya da spatula darbeleri kullanarak portre, manzara ve ölüdoğa tabloları resmetti. Bu eserler, kararlılık ve ciddiyetle resmedilmiş masif cisimleri betimliyordu. Fakat 1860'ların ikinci yarısından itibaren resimlerinin çoğu, cinsiyetler arası çatışmalara dair daha rahatsız edici ve sarsıcı varyasyonlar içeriyordu. Bu resimlerin nedeni hakkında pek çok şey yazılmıştır

Yukarıda: Cours Mirabeau, Aix-en-Provence. Aix'in tarihi merkezi. Cézanne'nin zamanında bile burası çeşmelere, şık evlere, etrafı ağaçlarla çevrili gezinti yerlerine ev sahipliği yapıyordu.

ve teoriler onun kadınlar konusundaki sıkıntı ve korkulan üzerine yoğunlaşır. Annesinden ve kız kardeşinden ayrılmış kadınlarla (bazı mektuplarındaki platonik öğrenci aşkından bahsetse de) çok az

iletişim kurmuştur. Resim ve çizim defterlerindeki kadınlar genellikle biçimsiz, doğallıktan uzak ve şiddetli bir üslupla resmedilmişti. Kadınlardan fazlasıyla utanıyordu. "Yalnızlık, benim için uygun olan şey," diye yazmıştı. Ancak resimler mutlaka işsel nedenlerden doğacak diye bir kaide yoktu; tarihin geleneksel temalarıyla yakalama maksatlı girişimlerini de gösteriyor olabiliyordu. Onları resimleme nedenleri ne olursa olsun, bu erken ve rahatsız edici eserlerin hiçbirini kamuoyundan ya da arkadaşlarından takdir görmedi.

GÖNÜLSÜZ İSYANCI

Çelişkili kişiliği dikkate alındığında, Cézanne'nin mevcut düzene uyumlu olmak ve kabul görmeyi arzulamak ile isyan etmesi ve sanat dünyasının modernleşmesine yardım etmesi gerektiğini hissetmek arasında gidip gelmesi şaşırtıcı değildi. 1865'te Pissarro'ya, "Enstitüyü öfkeye ve şahezizlik duygusuna boğacak" eserler sunmak istediğini yazmıştı.

Aşağıda: Ekmekler ve Yumurtalar, 1865. Koyu renkleri, kontrast yaratan keskin beyazla birlikte kullanmıştır.



PORTRELER

Cézanne, 1864'ten 1869'a kadar her yıl ve ardından 1882'ye kadar çoğu yıllarda Salon'a eser sundu. Erken dönem portrelerinden biri jüri tarafından nihayet kabul edilene kadar, eserleri her seferinde reddedildi.

1882'de bir arkadaşının tavsiyesi üzerine Cézanne 1866'da resmettiği *Sanatçının Babası L'Événement Okuyor* ile başvurusunu yaptı. Salon'a sundukları arasında başanya ulaşan yegâne eseri buydu.

YANLIŞ ANLAMALAR GİRDABİ

Yıllar boyunca değişen üslubu ve konularına rağmen Cézanne'nin ürettiği hiçbir şey, Salon sorumlularının fikrini değiştirmede. Jüri büyük tarihsel sahneleri, görkemli savaş görüntülerini, soylu portrelerini beklemeye devam

ediyor; onun kuvvetli, çoğu kez çarpık formlarda ve daima geleneklere aykırı eserleriyle karşılaştığında, onların idealleriyle alay ettiğine inanıp bunları doğrudan reddediyordu. Buna rağmen Cézanne portreler, ölüdoğalar ve hayal gücü yüksek eserler yapmaya devam ediyor; her seferinde başsansızlıkla sonuçlansa da, Salon'a seçilmeyi tekrar tekrar deniyordu. Çelişkili kişiliğine uygun olarak amaçları ve eylemleri de tutarsızdı: Kabul görmek istiyor, ama asla itaatkâr olmak istemiyordu. Dahası, arkadaşları, sanatın geleneklerini

değiştirme ve özgün bir şeyler üretme kararlılığını takdir etseler de, arzusunun ve niyetinin tam olarak ne olduğunu anlamıyorlardı. Salon'a her başvurusunda, onun ile resmi sanat dünyası arasındaki yanlış anlama uçurumu büyüdü.

CÉZANNE'İN YENİ ÜSLUBU

Salon jürisinin onayladığı haliyle akademik sanat, pürüzsüz yüzeyler ve gerçekçi ayrıntılar yaratmak üzere nispeten küçük fırçalarla ve ince boya katmanlarıyla yapılıyordu. Buna karşın Cézanne'nin çalışma yöntemi, spatulayla uyguladığı yoğun boyayla başlıyordu. Küçük ve kalın çizikler kullanarak beyaz, siyah ve doymuş soğuk renkler arasında güçlü kontrastlar yaratıyordu.

1860'lar boyunca Cézanne daima kendine has bir üslup –ya da onun tabiriyle, bir "formül"– bulma amacındaydı. Zamanının çoğunu, hayran olduğu ressamların eserlerinin



Yukarıda: Scipio, 1867. Scipio, Académie Suisse'te kadrolu bir modeldi. Pissarro bu resim için "bir sanat başyapıtı" demiştir.

Solda: Dominique Day'ın Portresi, 1866. Cézanne, 49 yaşındaki icra memuru dayısının portresini astarsız bir tuvale doğrudan resmetmişti.

Sağda: Sanatçının Babası "L'Événement" Okuyor, 1866. Babasının her zaman okuduğu gazete olmasa da Cézanne, Zola'nın Salon eleştirisini yayımladığı için Louis-Auguste'u L'Événement okurken betimlemişti.

ötesinde özgün bir şey yaratmayı deneyerek, eski dönemin sanatçıları üzerine çalışarak geçiyordu.

AIX'TE YAŞAM

1866'da Cézanne, Zola'ya yazdığı bir mektupta, "İçeride, atölyede yapılan tüm resimler asla açık havada yapılanlar kadar iyi olmayacak," diyordu. Oysa o sırada resimlerinin çok azı açık havada resmedilmişti. O sonbahar eski hocası Gilbert, onu ve arkadaşları Baille, Mar'ion ve gazeteci-eleştirmen Antony Valabrègue'i (1844-1900) usta



ZOLA VE SANAT ELEŞTİRİSİ

Zola, Cézanne'in tanıştığı Pissarro, Monet, Degas, Renoir ve Manet gibi sanatçılara yakın arkadaş oldu. Café Guerbois'daki sohbetlerinden yola çıkarak "Claude" takma adıyla L'Événement gazetesine bir dizi yazı yazdı. Arkadaşlarının sunduğu eserleri reddeden Salon seçici kurulunu eleştirdi. Ne yazık ki, L'Événement sadece bir yıl yayımlanabildikten sonra battı. Zola daha sonraları, izlenimcileri (onlardan "naturalistler" veya "aktüalistler" olarak söz ediyordu) öven bir diğer yazı dizisini derginin halefi L'Événement Illustré'ye yazdı. Yazılarında Cézanne'i anımsa da, Le Figaro için de yazdı. Ressam Antoine Guillemet (1841-1918) ise Cézanne için "[Aix] müze yöneticiliğine önerilecek" şeklinde bir gelecek kehanetinde bulunmuştu.

ressamların Musée d'Aix'e bağışladığı koleksiyonu görmeye davet etti. Bu eserler ona daha da ilham verdi. Aynı dönemde, Valabrègue'in bir portresine başladı. Kasım ayında Valabrègue, Zola'ya Cézanne'in hızlı resim üslubundan bahsetti: "Ben sadece poz verdim... bir günlüğüne. Model, genelde dayısıydı. Her öğleden sonra yeni bir portre ortaya çıkıyordu." Bu enerjik üslup, sonraki yıllarda daha bilinçli ve özenli boyama süreciyle yer değiştirdi. Geleceğin izlenimcileriyle ahbab olup onların duygularını paylaşa da, bağımsız düşüncelerini dışavurarak bütünüyle farklı bir yöne doğru ilerliyordu. Arkadaşları paletlerine ışık ögesini katarken; onun derin renk seçimi, yeni avangard üsluplardan ve yüksek sanatın yerleşik nosyonlarından uzak metotlarıyla beraber, İspanyol resmine meylini ortaya seriyordu.

Solda: Avukat Olarak Dominique Day, 1866. Cézanne dayısının farklı görünüşlerde on portresini yapmıştı.

ÖLÜDOĞA

Ölüdoğalar 18. yüzyılda bir süreliğine popüler olsa da, resmi sanat düzeninin hükme bağladığı akademik türler hiyerarşisinde listenin en altına düşmüştü.

1860'larda ölüdoğanın gözden düşmüş olduğu gerçeğine rağmen Cézanne, Manet, Henri Fantin-Latour (1836-1904) ve gelecekteki izlenimcilerin bazıları, Jean-Baptiste-Siméon Chardin'in (1699-1779) ölüdoğalarına yönelik bir ilgi geliştirdiler.

GELENEĞİN ÜZERİNE İNŞA ETMEK

Ölüdoğa 17. yüzyıldan itibaren, tarihsel ya da mitolojik konular tercih eden akademik hiyerarşi sıralamasında nispeten önemsizleşti. Oysa ölüdoğanın Fransız ustası Chardin'e dönük ilgi, Jules Champfleury (1820-89) ve Théophile Thoré (1807-69) gibi gerçekçi akım üzerine düşünen eleştirmenlerin yazılarıyla yeniden canlandı. Onu gerçekçilere ve 17. yüzyıl Hollanda ressamılarına kıyasla üstün tutuyor, döneminin rokoko üslubunda resim yapmayı reddeden gözü pek bir asi olarak görüyorlardı. Louvre Müzesi, 1850'lerde ve 1860'larda Chardin'in eserlerinin ilk satın almaları yaptı ve onun ününün daha da pekiştirdi. 1860'larda saygın eleştirmenler Chardin'in sanatı üzerine yazılar yayımladılar ve ölüdoğa daha da kabul edilebilir oldu.



Cézanne, Manet ve diğerleri kendi çevrelerinde bu geleneğin dışında yeni bir şey yaratmak için hevesliydi ve geçmişteki ustalara borçlarını açıkça kabulleniyorlardı. 1860'larda, ölüdoğanın köklü geleneğinin hayatta kalmasına yardım ettiler. Cézanne, Manet ve (avangard çevreden) Fantin-Latour sıkça

Yukarıda: Şeker Kasesi, Armutlar ve Mavi Kupa, y. 1866. Erken dönem ölüdoğalarında Cézanne, ton ve renklerden oluşan canlı kontrastlar içinde basit ve gerilim dolu kompozisyonlar yaratmıştır.

Chardin'in Louvre'daki eserleri üzerine çalıştılar ve onun metotlarından ilham aldılar. 1870'lerden itibaren burjuvazi sıkça ölüdoğa eserleri satın aldığı ve birçok sanatçı bunları resimleyerek gelirlerine katkı sağladığından, bu tür resim çok popülerleşti.



FARKLI BİR YORUM

Ancak Cézanne'nin erken dönem ölüdoğaları, Chardin'in samimi, anlaşılır veya izlenimcilerin rengârenk detaylı resimlerine benzemiyordu. Karanlık ve kasvetli olmaları rağmen sıklıkla spatulayla katman halinde veya aşırı kalın boya tabakasında virgül benzeri döngüler yapan bir fırça ile uygulanmışlardı.

Solda: Déjeuner sur l'Herbe'den detay, Manet, 1863. Chardin ve Courbet'ten etkilenen Manet, Paris'i sarsan bu resimde geleneksel bir ölüdoğa vücuda getirmiştir.



Yukan'da Kafatası ve Sürahi, yaklaşık 1864. Cézanne bu monokrom esere, hayatını Paris ile Aix arasında bölüden iki yıl sonra başlamıştır.

Aşağıda: Kafatası ve Şamdanlı Ölüdoğa, 1866. Cézanne, yaşamın faniliğine ilişkin sembolizm yüklü vanitas ölüdoğası nın geleneksel nesnelerini tasvir etmiştir.



O zamanki ölüdoğalarının çoğu Chardin'den ilham almış, fakat İspanyol resimlerinin renk ve kompozisyonlarını kullanmış, Courbet'nin resimlerindeki enerjiyi daha da güçlendirmişti.

PARADOKSLAR

Cézanne'nin durumunda sıklıkla rastlandığı gibi, her hareketin karşıt yönde bir tepkisi oluyordu. Eski ustaların ölüdoğaları nı etkilese de, onları resmetmek için uygun yeni teknikleri kullandı. Örneğin ölüdoğalarını ön plandan aydınlatıyor ve bu etkiyi verebilmek için yoğun koyu renklerle çevrili bolca beyaz boya kullanıyordu. Cesur kompozisyonlarına eşlik eden, sakın fakat güçlü görünen sarsıcı ölüdoğalar ortaya çıkardı. Başlangıçta, esas olarak meyve düzenlemeleri resmediyordu, ama yavaş yavaş, güçlü ve basit yapılan nedeniyle tercih ettiği başka nesneleri de betimlemeye başladı. Tüm ölüdoğaları keskin karşıtlıklar ve gerilimler yaratan dikkatle oluşturulmuş paradokslardan –ışığa karşı karanlık, eğrilerle birlikte düz çizgiler, sertin yanında yumuşak dokular– meydana gelmişti.

ARKADAŞLARIN TEŞVİĞİ

Zola, Cézanne'nin çok daha fazlasını yapabileceğine inanıyordu. L'Événement'te yazdığı yazılan, "Arkadaşım Paul Cézanne'a" ibaresiyle, mektup formundaki özel bir önsözle Mon Salon isimli küçük bir broşürde tekrar bastı. On yıllık arkadaşlıklarını övüyordu: "Sen benim tüm gençliğimsin. Birbirine benzeyen zihinlerimiz birlikte gelişti. Bir yığın sarsıcı fikri zihnimizde evirip çevirdik, tüm sistemleri inceledik ve reddettik. Böylesi zorlu bir uğraş sonrasında kendimize, güçlü ve bireysel yaşamın dışında aldatmaca ve aptallıktan başka hiçbir şey olmadığını söyledik." Tereddüdünü ve endişesini gidermeye dönük bu sözlerle rağmen, Cézanne kendi eserlerinden her daim memnuniyetliydi.

Zola, Cézanne'nin hem potansiyelinin hem de müşkülpesent hallerinin farkında olan tek arkadaş değildi. 1866'da arkadaş Marion dğer bir arkadaşına, "[Cézanne] büyüdükçe büyüyor. İçimizde en şiddetli ve en güçlü karaktere dönüşecek olanın olduğunu tüm kalbimle inanıyorum. Ne var ki sürekli cesareti kırılıyor," demişti.

ETKİLER VE GERİLİMLER

Zola'nın cesur yazılarıyla Salon seçici kurulunun tutumunu değiştirme girişimlerinden sonra Cézanne ve arkadaşları merakla sonucu –jürinin fikrini değiştirip değiştirmediğini– beklemeye ve eğer değiştirmişse, sonraki yıl ne yapmaları gerektiği üzerine düşünmeye koyuldu.

Zola'nın ateşli çağrısına rağmen, ne yazık ki, sert ve öngörülebilir üslubuyla Salon jürisi ve onları destekleyen gazeteciler, söz konusu yazıların *L'Événement* ve *Mon Salon*'da yayımlandığı yılın hemen ertesinde çok daha tutucuydu.

CÉZANNE'A HAKARET

Le Figaro'nun köşe yazarı Arnold Mortier (1843-1925) Cézanne'ı son derece aşağılayan, adını bile alaya alan bir yazı kaleme aldı: "İki reddedilmiş

resmin M. Sésame (Binbir Gece ile alakası yok) tarafından yapıldığını duydum, aynı adam 1863'te Reddedilenler Salonu'nda genel bir neşeye sebep olmuştu... Bu kez M. Sésame'in sergiye gönderdiği daha az garip ki kompozisyon yine Salon'un dışında kalmaya layıktı." Zola derhal *Le Figaro*'da bir cevap yazdı: "[Cézanne] benim 'çocukluk arkadaşlarımdan biri, güçlü ve kişisel yeteneğine saygı duyduğum genç bir ressamdır."

1868'de olabilecek en aşağılayıcı şeylerden biri oldu: Cézanne hariç Batignolles grubundaki herkesin bir eseri Salon'a kabul edilmişti. Bu, Monet'in arkadaşı Charles-François Daubigny'nin (1817-78) o yıl jüride olması dolayısıyla gerçekleşmişti.

DIŞLANMIŞ TUHAF ADAM

Cézanne diğer sanatçılarla sıkça Café Guerbois'da buluşsa da genellikle bir köşede oturup dinler, sohbeti nadiren



Yukarıda: Yumru Ayaklı Çocuk, Ribera, 1642. Ribera'nın güçlü kompozisyonu, sert fırça darbeleri, toprak renkleri ve keskin ton kontrastları Cézanne'ı fazlasıyla etkiledi.

Solda: Émile Zola'nın Portresi, Manet, 1867-8. Zola, Manet'in sanatına değer verdi ve yerleşik sanat düzenine karşı onu savunan yazılar yazdı. Karşılığında Manet, onun kişiliğini, zevklerini ve uğraşlarını betimleyen nesnelerle dolu bu portreyi yaptı.



katlırdı. Bazen kanaatini dile getirir; ama daha ziyade, diğerleri ona karşı görüşler belirtiyorsa kalkıp giderdi. Çevresi onun tuhaf, kolay sinirlerin tavnına alışmaya başlamıştı, ama bu kendisini onlara sevdirmesi için yeterli değildi; çoğu ona karşı mesafesini koruyordu. Cézanne onların zevklerini paylaşmıyordu; hayran oldukları Japon baskılarından, ucuz moda dergilerinden ilham almayı tercih ediyordu.

SANATSAL İLHAMLAR

Kişisel bir üslup gelişimi gerçekten de Cézanne'da epey zaman aldı. Başta, Courbet'in spatulayla yaptığı resim anlayışını heyecanla kendi üslubuyla kaynaştırarak benimsemişti. Cézanne gibi Pissarro da, Courbet'in spatulayla gerçekleştirdiği yoğun boya sürüşlerine benzeyen yeni teknikler deneyimlemeye daima hazır. Fakat Cézanne bir süre bunu geliştirmeye devam ederken, Pissarro bu tekniği kullanarak sadece birkaç eser yaptı. Cézanne'nin erken dönem yaratıcı eserleri sadece Courbet etkili değildi; aynı zamanda geleneksel ve çağdaş üslupların kanşımı olan, güçlü ve sıkırlıkla rahatsız edici resimlerle sonuçlanan çeşitli etkilimleri de bir araya getiriyorlardı. Kıvrımlı hatlar ve

Yukanda: Kaçırma, 1867. Bu resim Persephone'nin yeraltı tanrısı Hades tarafından kaçırılışını gösteriyor. Biçim bozukluğu ve renk, olayın dramatikliğini vurgulamaya işlevi taşıyor.

keskin ton kontrastlarıyla uyandırılan şiddet ve tutku sahneleriyle 17. yüzyıl İspanyol sanatçısı Ribera'nın, onun metodu üzerinde önemli bir etkisi vardı. Rubens'in güçlü yaklaşımı, bir diğer büyük etkiydi.

EDEBİ ETKİLER

Muhtemelen beklenmedik bir şekilde, Cézanne'nin en büyük ilhamlarından biri de Zola'nın arkadaşı, yazar Gustave Flaubert (1821-80) idi. 1857 ile 1858 yıllarında Flaubert'in *Ermiş Antonius* ve *Şeytan* romanı *L'Artiste* dergisinde tefrika halinde yayımlandı. Cézanne seri için hayli iddialı bazı resimler yaptı. Flaubert henüz kısa bir süre önce, 1856 yılında, tefrika olarak yayımlanan ilk romanı *Madame Bovary* yüzünden skandalları merkezine oturmuştu. Romanın kadını kâhramanı pek çok gayri meşru ilişkiye giriyordu; hükümet ahlaksızlık suçlamasıyla yayıncı ve yazar aleyhine hemen dava açtı. Ancak hem Flaubert hem de yayıncı suçsuz bulundu.

COURBET

Courbet, geç 19. yüzyıl sanatındaki gelişimlerde kilit bir figürdü. En saygın sanatçılarla boy ölçüşen dev boyutlu resimler yaparak, sanatın gizemine meydan okudu. Fakat tuvalerde ulvi, tarihsel konular yerine, sıradan insanların romantiklikten uzak biçimde günlük yaşamı koşullarında resmetti. Resimleri ve başarıları, Fransız Akademisi'nin kontrolünü azaltmaya yaradı ve sonucunda birçok genç avangard sanatçının saygısını kazandı. Cézanne'nin erken dönem eserleri Courbet'in güçlü paletini, kaba yüzeylerdeki doygun boya tabakasını, astarsız tuvalini ve spatulayla yapılan cesur boya uygulamalarını yansıtır.



Yukanda: Hayat Kadınları, yaklaşık 1871. Daumier ve Delacroix gibi ressamların Cézanne üzerindeki etkisini gösteren bu resim, ağır spatula uygulamasından daha hafif fırça darbelerine geçişini de gösterir.

Cézanne, romantik ve gerçekçi üslupları kaynaştıran Flaubert'in tüm zamanları n en büyük yazarlarından biri olduğuna yürekten inanan pek çok insandan biriydi.

KURALLARI HİÇE SAYIŞ

Café Guerbois'da buluşan en aykırı sanatçıların eserleri bile Salon tarafından bazen kabul edilirken, Cézanne'ın yaşadığı tek şey reddedilişti. Tepki olarak, her zamanki gibi, Aix-en-Provence'daki çocukluk evinde inzivaya çekildi.



Cézanne 1869 kışında, 30 yaşındayken Paris'e döndü. Marie-Hortense Fiquet (1850-1922) ile de bu sıralarda tanıştı.

HORTENSE

Cézanne 1869'dan itibaren kadınlarla yakınlaştı, ama henüz kendi ekmeğini kazanmıyordu. Arkadaşı Guillemet, Louis-Auguste'u oğlunun harçlığını arttırmaya kna etmeyi başardı. Böylece biraz daha parası oldu, ama hâlâ bütünüyle ailesine bağımlıydı. Hortense Fiquet; Jura'daki Saligny'den gelen, 19 yaşında, uzun, kahverengi saçlı, koyu renk gözlü bir kızdı. Kitap çıltısı olarak yetişmişti, ama Paris'te bir sanatçının modeli olarak çalışıyordu. Hortense,

Yukarıda: Seine'de Banyo ya da La Grenouillère, Renoir, 1869. Cézanne eski ustalardan öğrenimini öğrendiği ve değerleri izlenimci üslubu geliştirmeye başlamıştı bile.

Cézanne'a modellik yaptıktan sonra onun evine taşındı. Görünüşe göre, aralarında tutkudan çok arkadaşlığa dayalı garip bir ilişki vardı ve Cézanne, Hortense'i bir sır gibi ailesinden saklıyordu. Babası, oğluyla varlıksız bir kız arasındaki birlikteliği asla kabul edemezdi ve ailesi için o, babasının servetinin varisi olan oğullarına uygun bir kız değildi. Bu ilişki, yaşam biçimini de sanatını da etkilemedi. Arada sırada

L'ESTAGUE VE MARSİLYA

L'Estaque, hareketli liman kenti Marsilya'nın 50 kilometre kadar batısında, küçük bir balıkçı köyüdür. Burası, Fransa-Prusya Savaşı sırasında önemli bir ikmal üssüydü. L'Estaque, o zamanlar Fransa'daki birçok yer gibi, eski binaların yıkılıp yerlerine modern binaların ve demiryollarının yapıldığı, modernleşme sürecinin sancılarını yaşıyordu. Cézanne'ın "Acele etmemeliyiz, her şey yok oluyor," dediği rivayet edilir.

Sağda: Dirseğine Yaslanmış Genç Adam, 1868. Hâlâ İspanyol resminin geleneksel karanlık arka planını kullanarak, yapıda ve boya sürüşünde incelikli değişiklikler Cézanne'nin eserlerinde görülmeye başlanmıştır.

arkadaşlarıyla Café Guerbois'da görüşmeye, dönemseller olarak Aix'e geri dönmeye ve önceden olduğu gibi resim yapmaya devam etti. Hortense istekli ve sabırlı bir model olsa da, Cézanne'nin sanatını beğenmiyordu. Cézanne onun sadece "Paris'i ve limonata'yı" sevdiğini söylüyordu. Tanışmalarından birkaç ay sonra (Zola'nın Mayıs'taki evliliğine tanık olduktan sonra) Cézanne, Aix'e döndü.

FRANSA-PRUSYA SAVAŞI

1870 Temmuz'unda, Fransa-Prusya Savaşı patlak verdiğinde Cézanne hâlâ Aix'teydi. Askere çağrılmamak için ilk önce Jas de Bouffan'a saklandı, jandarmalar onu aramaya geldiğindeyse Güney Fransa'da Marsilya'ya yakın küçük balıkçı köyü L'Estaque'a kaçtı. Annesi bir balıkçının evini kiraladı, savaş boyunca Hortense ile birlikte L'Estaque'da saklandı. Gelen celp kâğıtlarını dikkate almadı. Daha sonra şunları yazacaktı: "Savaş zamanında L'Estaque'nin açık havasında birçok resim yaptım. Ancak 1870-1 yılları



anlatacak özel bir şeyim yok. Zamanımı manzaralar ile atölye çalışması arasında bölmüştüm."

AÇIK HAVADA RESİM

L'Estaque'da kaldığı sırada Cézanne penceresinden bakarak ve köyün etrafında gezinerek manzara resimleri yapmanın ve mevsimsel değişimleri yakalamanın keyfini keşfetmişti. Bu keyfe, doğanın güçlerini daha keskin detaylarla çalışarak ve açık havada daha sık resim yaparak karşılık veriyordu. O zamandan



Yukarıda: Yıkılan ve Kayalar, 1867-9. Bu etkileyici eser 20. yüzyıl resim anlayışlarının çoğunun habercisidir. Öncesinde böyle bir şey görülmemişti.

sonra resimlerinde incelikli bir fark meydana geldi. Doğa'ya ilişkin detaylı tasvirleri ağırlık kazandı; daha küçük ve daha farklı fırça dokunuşlarıyla çoğunlukla manzara resimlerine ve ölüdoğalara yoğunlaşmaya başladı. Gördüğü şeyin tam bir temsilden daha kalıcı bir şey yaratmaya girişiyor ve görünenin altında yatan temel yapıları odaklanmak onun biricik tutkusuna dönüşüyordu. Sanatı daha kontrollü hale geldi. Cézanne'nin doğaya yeni yaklaşımı, onlar da doğayla uğraşıyor olsalar da, diğer ilerici sanatçıların yaptığı hiçbir şeye benzemiyordu. Görünümünün altında yatan hakikati aramaya başladı ve bu yaklaşımı sayesinde iç çatışmalarını dizginlemeyi ve yönlendirmeyi başardı.



Solda: Jas de Bouffan'daki Yol, 1871. Yeşil ve kahverengi kalın çizgilerle üst kısmı kırılarak derinlik izlenimi uyandırılan kestane ağaçları bu yol, Cézanne'nin gözde konularından biriydi.

REDDE DEVAM

O sırada Paris'ten çok L'Estaque'da çalışmasına, askere gitmemek için uzaklarda gizlenmesine ve ayrıca geçmiş hüsnarlarına rağmen Cézanne, iyimserliğini koruyarak 1870'teki Salon'a yeni bir çift resim sundu.



Önceki yıllarda Salon ile arasındaki çatışmaya karşın, Cézanne'ın resimlerinin jüri tarafından kabul edileceğini umması garip görünür. Ama o yıl, bir kez daha, umutluydu.

UZLAŞMAZ FARKLILIKLAR

Neredeyse kaçınılmaz olarak Cézanne'ın eserleri yine reddedildi. Kısa zaman sonra, etrafı reddedilen resimleriyle çevrili, sarkık bıyıklı kötücül bir karakter olarak gösterildiği alayı bir karikatürü yayımlandı. Meydan okuyucu tavnını sürdürerek, çizer Mösyö Stock'a: "Evet, azizim Mösyö Stock, nasıl görüyorsam, nasıl hissediyorsam öyle

Yukanda: Açıklık Alanı, 1867. Bu resim, önceki çoğu eserden daha yumuşaktır ve daha fazla renk içerir. İzlenimi fikirlerin etkisi gözlenmeye başlar.

resmettim –ki çok güçlü duyguları var. Diğer kişiler de benim gibi hissediyor ve görüyordu, ama onlar risk almadı. Evet, risk aldım, sevgili dostum. Cesur düşüncelerim var ve son gülen iyi güler." Bunun üzerine Cézanne ile Paris Akademisi arasındaki ilişki onulmaz biçimde bozuldu. Cézanne onları hiç olmadığı kadar aşağılıyor, onlar da Cézanne'ı her zamankinden daha fazla yok sayıyordu. Ancak modern gözler

için, bu esnada üslubunun olgunlaşmaya başladığı gayet açıktır. Çizgiyi ve rengi tasarruflı kullanışı, etrafını çevreleyen her şeyin özünü kavramaya ve tasvir etmeye duyduğu artan ilginin göstergesidir. Sadece iki boyutlu yüzeylerde üç boyutlu yanılsamalar yaratmayı denemekten uzaklaşmaya başlıyor, tuvalde fiziksel dünyayı temsil etmenin diğer yollarını keşfediyordu.

SAVAŞ SONRASI DÜNYA

Ocak 1871'de Fransa-Prusya Savaşı'nın sona erdiği esnada, Fransız yetkililer kanış kanış asker kaçağı Cézanne'ı arıyorlardı, fakat ateşkesin Şubat ayında imzalanmasıyla bu konu gündemden düştü. Paris'te huzursuzluk devam ettiğinden Cézanne ve Hortense bir süre daha Provence'da kaldı. Yazın başlarında Cézanne Jas de Bouffan'a gitti ve zamanının çoğunu hep olduğu gibi resim yaparak geçirdi. Bilgisi olmadan

KOMÜN

Ocak 1871'de Paris'in Prusya'ya teslim edilmesinin ardından barış görüşmeleri yapması için bir Fransız Ulusal Meclisi seçildi. Ancak Ulusal Meclis'in ilk başkanı, Ulusal Muhafızlar'a maaş ödemeyi durdurdu ve halktan vergi talep etmeye başladı. Mart ayına gelindiğinde, çaresiz kalmış ve hayal kırılglığına uğramış yüzlerce Parisli ayaklandı ve Paris Komünü adını verdikleri kendi devrimi hükümetlerini oluşturdular. Sembol olarak kızıl bayrak kullandılar, demokratik ve sosyal bir cumhuriyet istediklerini haykırdılar. Komün ile hükümet birikleri arasında iç savaş patlak verdi ve sadece iki aylık bir iktidardan ardından Komün yıkıldı.

Sağda: Boğazlanan Kadın, 1875-6. Genel kanı, resmin Cézanne'ın kadın düşmanlığını gösterdiği yönündedir, ancak bu, muhtemelen bir romantik drama alıştırmasıdır.



Yukarıda: Hasara Uğramış Tuileries Kraliyet Sarayı, Paris, fotoğrafı, 1871. Mayıs 1871'deki Komün ayaklanması sırasında hasara uğrayan ve yakılan Kraliyet Sarayı'nın harabeleri.

Aix'in yeni belediye meclisi tarafından komite üyesi yapılmıştı ve buradaki sanat okulu ve müzesine idareci olması isteniyordu. Fakat hiçbir zaman belediye işleriyle ilgilenmedi ve mümkün olduğunca sık inzivaya çekilerek, kendini resme adamaya tercih etti.

PARİS'E GERİ DÖNÜŞ

Sıkıntılardan arındıran, 1871 yazının sonunda Cézanne Paris'e geri döndü. Hortense geri dönmekten memnundu ve artık bir bebek bekliyordu. Arkadaşı Achille Emperaire birkaç ay onda kaldı, ancak Cézanne'ın ruh hali durumu zorlaştırdı ve Emperaire en sonunda tağandı. Cézanne, metresine bakmaktan aciz olduğu için memnuniyetsiz olması na rağmen, dikkate değer sanat eserleri yaratmakta hâlâ kararlıydı.

Sağda: Pastoral ya da İdil, 1870. Farklı anılarla atfedilebilecek bu eser, Manet'in Le Déjeuner sur l'Herbe'üne gönderme yapar.



PISSARRO PONTOISE'TA

4 Ocak 1872'de Paris'te, Cézanne ve Hortense'in oğlu Paul doğdu. Bir oğul sahibi olmak hoşuna gitse de Cézanne'in yalnızlık duygusu devam ediyor; babasının, metresinden ve çocuğundan haberdar olmasından korkuyordu.

Cézanne mali sorunlarla kuşatılmıştı; Hortense'i ve yeni bebeği ailesine nasıl takdim edeceği konusunda endişe taşıyordu. Bu koşullarda, kaçınılmaz olarak ruhu karamıştı. Neyse ki bu noktada Pissarro onu Pontoise'ta kalmaya davet etti.

PARİS'TEN KAÇIŞ

Oise Vadisi'ndeki Pontoise, Paris'ten 28 kilometre uzaktıydı. 1872 sonbaharında Cézanne ailesini buraya götürdü ve Pissarro'nın dairesine yakın bir otele yerleştiler. Cézanne, on yıllık arkadaşları klanı boyunca onun sıradışı bir potansiyele sahip olduğu inancını hiç kaybetmeyen Pissarro ile birlikte olmaktan

memnundu. Yaptığı işin önemine inanan biriyle beraber bir hava değişimi yaşamak onu rahatlatı ve babasının, sımnı öğreneceği korkusundan kurtuldu. Daha olgun ve sabırlı biri olan Pissarro, Cézanne'i erken dönem eserlerindeki karanlık ve sarsıcı üsluptan uzaklaşmaya ve izlenimcilerin müstakbel fikirlerinin bazıları benimsenmeye sevk ederek, ona tavsiyelerde bulunmaya başladı. Café Guerbois'da tartıştıkları Cézanne bu fikirleri reddetmesine rağmen, Pissarro'nun yeni yaklaşımlar deneme hevesi onun olayları farklı bakış açılarından görmesine ve tepki duyduğu bazı kavramlara değer vermesine yardımcı oldu. Pissarro, sanatından etkilendiği bu kendinden genç sanatçı için, "Onun üzerine çok çabuk çizen pek çok sanatçıyı şaşırtacak," demişti.



AÇIK HAVA RESMİ

19. yüzyılın ortasına kadar, manzara ressamları taslak çizimleri tüm hava koşulları ve mevsimlerde dışarıda yapar, ama onları neredeyse daima atölyede tamamlarlardı. Boyanın taşınabilir ince tüplerde satılmasıyla, doğrudan doğaya bakarak, en plein air (açık havada) resim yapmak mümkün oldu ve manzara resminin önemli bir yanı haline geldi. Açık hava resmini savunana göre dışarıda olmak ve kaynağa doğrudan bakmak, gerçek bir benzerlik yakalamanın yegâne yoluydu -her ne kadar sonuç, atölye esenne kıyasla taslağa daha yakın olacak olsa da. Açık havada resmetme geleneği, İngiliz manzaracıları ve Barbizon okulunun ressamlarıyla başladı, gerçekçilerle devam eder ve ardından (pek çok sanatçı resimlerini hâlâ atölyelerinde bitiriyor olsa da) ışığın etkilerini yakalama arzusu merkezi önem kazanınca, izlenimcilere geçer.

Aşağıda: Pontoise Yakınındaki Köy, Pissarro, 1873. Pissarro'nun fırça vuruşu, sıcak ve soğuk renklerden paralel şekiller oluşturmuştur.

Yukarıda: Cézanne ve Pissarro, 1877. Cézanne, Pissarro'nun Pontoise'taki bahçesinde bankta oturuyor, beyaz sakallı Pissarro ayakta duruyor.





DEĞİŞEN ÜSLUP

Cézanne ve Pissarro kırlarda resim yapmak için sık sık dışarı çıkıyor, diğer sanatçılar da onlara eşlik ediyordu. Paris'ten uzaklaşan Cézanne rahatladı. Pissarro'nun metotlarına ve fikirlerine yakınlığı ve onun Louveciennes resimlerinden birini, tekniği hakkında bir fikir edinmek için kopyaladı. Pissarro, Cézanne'nin sert çizgilerini ve spatulayla çalıştığı düz boya alanları eleştiriyor, daha yumuşak ton geçişleri ve daha küçük boya izleri üzerine düşünmesini öneriyordu. Cézanne'yi ağır, abartılı konulardan uzaklaşarak doğayı doğrudan ve nesnel bir biçimde gözlemlemek için önünde ne görüyorsa sadece onu resmetmeye teşvik etti. Her ikisi de bu dostluktan fayda gördü. Cézanne paletini aydınlattı, tonlar arasında daha aşamalı geçişler yarattı, hafif vuruşlara ve daha açık renk dokunuşlarına önem vererek küçük fırça izleri oluşturmak için büyük spatulasından vazgeçti. Tuvalleri daha uyumlu hale geldi ve hava perspektifine daha fazla özen gösterdi. Pissarro'nun eserleri de Cézanne'in etkisiyle daha sağlam bir yapı kazandı.

Sağda: Pontoise'taki Yol, 1875. Pissarro ile vakit geçirmeye başladıktan sonra Cézanne gerçekliği, bezeme ve yorumlama olmaksızın gördüğü gibi resmetti.

Pontoise çevresindeki pitoresk manzara Cézanne'a düşünmek için zaman vermişti. Pissarro'ya, "Muhteşem şeyler gördüm, sadece açık havada resim çizme karan vermem gerekiyor," dedi. Sanatı tümüyle değişmedi; fakat ince farklılıklar, Pissarro ile geçirdiği zamanın ne kadar eğitici olduğunu gösteriyordu. Pissarro, Cézanne'ın üslubunun geliştiğini görmekten hoşnuttu, ama kendine pay kılmayacak kadar mütevazıydı. Cézanne,

Yukanda: Pontoise Yakınında Haziran Sabahı, Pissarro, 1873. Pissarro kendine özgü küçük, açılı fırça izlerini kullanarak ışık ve rengin etkilerini ortaya çıkardı.

Pissarro'nun etkisini kabul ediyor ve buna daima değiniyordu. Onun için, "Benim için sanki bir baba, daha doğrusu bir Tann gibiydi," diyordu. Uzun süre kendini öğrencisi olarak gördüğü Pissarro'ya atfen, "Biz hepimiz ondan çıktık," da demişti.



AUVERS-SUR-OISE

Cézanne, Pissarro vasıtasıyla, hem yerleşik hem de alternatif tıbbı inanan, ayrıca sanattaki yeni gelişmelere büyük ilgi duyan amatör ressam Doktor Paul Gachet (1828-1909) ile tanıştı.

Doktor Gachet, Courbet ve Manet'ye hayrandı; avangard sanatçılarla empati kuruyor, Paris'teki özel muayenehanesinde, ödemelerini yapamayan sanatçı hastalarının para yerine eserlerini kabul etmekten mutluluk duyuyordu.

YENİ BİR HAYRAN

Doktor Gachet zaman zaman Café Guerbois'ya gidiyordu; döneminin birtakım yenilikçi sanatçı ve yazarlarını da bu vesileyle tanıyordu. 1872'de Pontoise'ya uzak olmayan bir yerden, kansı ve iki çocuğuyla haftanın üç gününü geçirdiği, diğer günlerde ise Paris'teki muayenehanesinde çalışmak için geri döndüğü Auvers-sur-Oise'dan ev satın aldı. Pissarro'yu zaten tanıyordu, onun sayesinde Cézanne'la da tanıştı. Cézanne'nin eserlerine, ilk gördüğü andan itibaren hayran kaldı. Cézanne'nin yaşam koşullarını görünce, son derece açık fikirli tavnıyla onu, Hortense ve bebekle beraber yaşadıkları otelden taşınıp Auvers'de kendisi ve kansıyla birlikte yaşaması için ikna etmeye çalıştı. Doktorun konumundaki çok az kişi, evli olmayan bir anneyi, gayri meşru bir çocuğu ve neredeyse tek kurşunsuz bir ressamı evinde ağırlardı. Fakat Şubat 1873'ten 1874 bahanna dek Cézanne, Hortense ve bebek, Doktor Gachet'in Auvers'in küçük bir köyündeki evinde kaldılar.

Yukanda sağda: Köy Yolu, Auvers, yaklaşık 1872-3. Cézanne'nin paleti henüz belirgin olarak aydınlanmamıştı, ama bu resim ilk resimlerine kıyasla daha az sert kontrastlar içeriyordu.

Sağda: Manzara, Auvers, yaklaşık 1873. Pissarro ile çalışan Cézanne doğada resim yaparak izlenimci üsluba daha da yakınlaştı, ancak hâlâ daha planlı bir kompozisyonu ve sade bir atmosferi reddediyordu.



Gachet evinin tavanarasını kendisi, Cézanne, Pissarro ve Cézanne'la Académie Suisse'den tanışın ve Café Guerbois'ya uğrayan Guillaumin'in gravür yaptığı bir atölyeye dönüştürdü. Cézanne için Auvers, Pissarro ile birlikte resim yapabileceği Pontoise'a yeten kadar yakındı. Paris'e yakın olmasıysa pek çok başka sanatçının da buraya uğraması anlamına geliyordu. Doktor Gachet'nin tuhafıkları ona çekici geliyordu ve iki adamın üzerine tartışacakları yığınla konu vardı.

SANATSAL GELİŞİM

Cézanne zamanını, mevsim boyunca doğada meydana gelen değişiklikleri keşfedip Auvers çevresinde resim yaparak geçirdi. Bununla birlikte bu manzara resimleri ve gravürler atölyede yapılmıştı. Ayrıca Madam Gachet'nin çiçek dolu Delft vazolannın

ölüdoğalannı da yaptı. İlk Auvers resimlerinden biri, Doktor Gachet'nin eviydi. Bu resimde, dönemin diğer manzaralannın çoğunda olduğu gibi, kompozisyon üslubunu Pissarro'dan ödünç almıştı. Pissarro, Corot ve fotoğrafın etkisindeydi. Cézanne'nin resimlerinin çoğu, bakanların gözünü sahnelerin içine ve etrafına yönlendiren, ön plandan arka plana uzanan yumuşak kavisli hatlardan oluşuyordu. Ancak resimleri hâlâ, filizlenmekte olan izlenimci üsluptan daha katıydı. Titrek, aklı fırça kullanmaktansa, renk ve ton kütleleri meydana getirdi. Işığın etkilerini yakalamaya asla girmezken, daima daha katı bir etki yaratmayı deniyordu. Yaklaşımı diğerlerinden daha karmaşıktı, ama onların renge ve ışığa olan ilgisine katılıyordu. O dönemki eserleri, farklı üslupların bir karışımıydı. Koyu renk alanları kayboldu; hikâyesi ve alegorik

temalar neredeyse tamamen terk edildi; paleti parlaklaştı ve boya sürüşü aydınlandı.

KONFORLU BİR YAŞAM

Cézanne bu dönem boyunca hayatının muhtemelen en rahat ve konforlu günlerini yaşadı. Çevresinde üç hayranının varlığı, kendisine yardım etmiş olmalıydı: Zeki ve düşünceli Doktor Gachet, onun Manet'den daha büyük bir ressam olduğunu söyleyen Guillaumin ve bir dâhinin potansiyeline sahip olduğuna inanan Pissarro. Oğlundan da memnundu ve Paris'ten uzakta kendini huzurlu hissediyordu. Hortense ve çocuklarını annesine açıkladı, ama öfkesini uyandırma korkusuyla babasından sakladı. Ne de olsa onun verdiği harçlık, ailesinin yegâne geçim kaynağıydı.



Yukarıda: Kuyu Açıcı, 1873-5. Cézanne Auvers'de yaşadığı sırada bir işçinin bu yağlıboya eskizini resmetmiştir. Yaklaşımı, yeni beliren fikirleri ile eski üslubunun bir kısmını yansıtır.

Solda: Dr. Gachet'nin Evi, Auvers, 1873. Bu uzun beyaz ev, Cézanne'in ilk Auvers manzaralannın pek çoğunda görülür. Pissarro'nun etkisi, kompozisyon ve bakış açısında gözlemlenebilir.

BATIGNOLLES GRUBU

Doğal ışığa bağımlı olunması, sanatçıların akşam karanlığında çalışmayı bırakmak zorunda olmaları anlamına geliyordu. Paris'in dört bir yanında sanatçılar, fırça ve kalemlerini bir kenara bırakacak ve ışıltılı yeni başkenti yaratan pek çok kafeden birinde toplanacaklardı.



Yerleşik akademik üsluplara itaat etmeye yanaşmayan sanatçı ve yazarlar 1866'dan 1875'e kadar düzenli olarak Café Guerbois'da buluştu. Yeni fikirlerini tartıştılar ve onlara "les bohèmes" (bohemler) ismini veren mevcut düzenden duydukları hayal kırıklıkları paylaştılar.

YALNIZLIĞIN ÜSTESİNDEN GELMEK

Arkadaşlar –haftada en az iki gün; perşembe ve pazarları– buluşur buluşmaz, ikindi ve akşamın geri kalan kısmı, mermer masaların etrafında oturarak amaçlarını tartışmakla ve fikir alışverişinde bulunmakla geçiyordu. Başlangıçta Manet, *Boulevard des Italiens* 23 numaradaki Café de Bade'e gidiyordu; ancak 1864'te Baudelaire, Bazille, Fantin-Latour, Pissarro, Renoir ve daha sonradan da Cézanne'nin evlerine yakın olan, Batignolles bulvarındaki bir daireye taşındı. 1866'da Café Guerbois'ın müdavimi olmaya

Yukarıda: Les Batignolles'de Bir Atölye, *Fantin-Latour*, 1870. Sanatçı *Fantin-Latour*, *Monet*'nin etrafında toplanmış grubu sessizce dinliyor ve onları saygın ve ciddi figürler olarak resmediyor.

başladılar. En sonunda Zola, romancı ve sanat eleştirmeni Louis Edmond Duranty (1833-80), Guillemet, Degas, gravürü ve baskıcı Félix Bracquemond (1833-1914), şair ve eleştirmen Armand Silvestre (1837-1901), Monet, Sisley ve Doktor Gachet gibi diğer kişiler de onlara katıldı.

TUTKULU TARTIŞMA

Kafede grup içindeki tartışmalar genelde yoğun ve ateşliydi; nadiren kavgalar da yaşıyorlardı, hatta 1870'lerin başlarında Manet ile Duranty arasında bir düello bile olmuştu. Ancak temelde hepsi aynı kafadaydı ve gerçek birer dosttu. Manet şunları hatırlıyordu: "Hiçbir şey, sürekli fikir çatışmalarıyla geçen o rutin tartışmalardan daha uyarıcı olamazdı.



Yukarıda: Okuyan *Émile Zola* (1840-1902), 1881-4. *Cézanne* eski arkadaşının bu karakalem çizimini, Paris'teki Café Guerbois'da sık sık buluştukları dönemde yaptı.

Onlar zekâmızı keskinleştiriyor... ve sonunda bir fikir şekilleninceye kadar devam etmemizi sağlıyordu." Yeni ifade biçimleri arayışı onları bir araya getirmişti ve ihtiyaç duydukları şey, resmi sanat çevrelerinden bir redle karşılaştıkları anda kolayca teslim olabilecekleri yalnızlık duygusunun üstesinden gelmekti. Salon genellikle otoritesini gösteriyor ve eserlerini reddederek onları sergiden alıkouyordu. Fransa-Prusya Savaşı'ndan sonra zihinlerinde bir fikir şekillenmeye başladı. Gerçek bir değer taşıyan sanat eserleri yarattıkları na yürekten inanarak, eserlerini sergileyebildikleri takdirde toplum tarafından anlaşılma eksikliğini kesinlikle giderileceklerini hissediyorlardı.

ANONİM SANATÇILAR TOPLULUĞU

Batignolles grubunun sanatçıları arasında giderek güçlenen yoldaşlık duygusu, onların Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs et Graveurs (Anonim Sanatçılar, Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Gravüröçüler Topluluğu) kurmasıyla sonuçlandı. Cézanne en başından beri bu topluluğun içindedir. Başlıca amaçları, seçici bir jüriden bağımsız grup sergileri düzenlemektir. 1873'te, her ne kadar tartışmalara ve çok miktarda paraya mal olacağına da, grup kendi sergisini düzenlemeye karar verdi. Özel olarak herhangi bir sanat üslubunu desteklemeye niyetlenmediler; daha ziyade, insanları eserlerini görmeye ve değerlendirmeye davet ettiler ve sergileri için bir mekân bulma sorununu hallettiler.



Yukarıda: Cézanne'nin Akseuvarı, 1873. En karanlık tonların bazılarının hâlâ sert olsa da, Cézanne artık paletini ışıklandırıyor ve önceki resimlerine kıyasla daha ince fırça darbeleri kullanıyordu.

Aşağıda: Cézanne'nin Portresi, Pissarro, 1874. Cézanne, Pontoise yakınlarındaki Auvers-sur-Oise'da otururken Pissarro, Doktor Gache'nin tavanarası atölyesinde onun çeşitli gravürlerini yaptı.

PÈRE TANGUY

Julien Tanguy (1825-93), Komün'e katıldığı gerekçesiyle kapatıldığı Bresten'deki hapisaneden 1873'te salındı. Sanatçıların boya tedarikçisi ve alaylı bir ressamdı; Batignolles grubundaki çoğu kişiyle arkadaş oldu. Serbest bırakılınca Montmartre'daki Clauzel sokağında küçük bir sanat malzemeleri dükkânı açtı. Ödemelerini yapamayacak durumda olduklarında Tanguy onların resim ve çizimlerine karşılık malzeme vermeyi kabul etti. Bir yandan da onların sımsarı ve hamisi gibi davranıyordu.

ÖNEMLİ BULUŞMA

Cézanne Aralık 1873'te onunla tanıştığında, sanatçıları desteklemesiyle ünlü "Père" Tanguy ona da derhal yardımcı oldu. Cézanne'nin pek çok tuvalini satın alarak, ihtiyaç duyduğu sanat malzemelerini edinebilmesini sağladı. Cézanne kazandığı parayla üç kişilik bir aileye bakmak için uğraşıyorsa da, Tanguy onu resme devam etmesi için teşvik etti.



COŞKUN DUYUMSALLIK

1874'te Anonim Sanatçılar, Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Gravürcüler Topluluğu ilk sergileri için bir mekân buldu: Fotoğrafçı Nadar'ın Capucines Bulvarı 35 numaradaki atölyesini kullanmaya karar verdiler. Eleştirmenler Cézanne'nin eserleri konusunda acımasızdı.

Pissarro, Cézanne'i sergiye davet ettiğinde, topluluğun diğer üyeleri arasından bir itiraz yükseldi. Sanatının ziyaretçileri hayal kırıklığına uğratacağına inanıyorlardı ve bazı resimler göndermeye niyetlenmiş olan Manet, onları hemen geri çekti.

BAĞIMSIZ SANAT SERGİSİ

Salon'dan ayrı bir sergi fikri 1867'den itibaren gündemdeydi; ancak sadece tartışmalı değil, sanatçılar için maliyetliydi de. Henüz sanatçıların yalnızca birkaç resim ve heykellerini, eserlerinin popüler olabileceğine inanan

bazı koleksiyonerlere satmaya başlamışlardı. Sergi fikrini tartışılar, tüm ayrıntılarıyla tasarladılar ve nihayet Anonim Sanatçılar, Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Gravürcüler Topluluğu'nun bağımsız sergisini 15 Ekim 1874'te Nadar'ın atölyesinde açtılar. Sergi bir ay sürdü. Batignolles grubunun yanı sıra, tek arzuları Salon'un seçim süreçlerinden uzak durmak olan daha geleneksel sanatçılar da eserlerini sergiledi. Ancak en sert eleştiriler, devrimci sanatçıları hedef alıyordu. Renoir, Monet, Pissarro, Sisley, Guillaumin, Degas ve Berthe Morisot

(1841-95) bunlara dahildi. Cézanne nedeniyle eserini geri çeken Manet, "[Cézanne] malayla resim yapan bir duvarcı," demişti. Cézanne'in üç resmi dahil, toplam 30 sanatçının 165 eseri sergilendi. Cézanne'nin eserleri; *Asılan Adamın Evi*, *Auvers-sur-Oise* (1872-3), *Modern Olympia* (yaklaşık 1873) ve *Auvers'de Manzara* (yaklaşık 1873) idi.

ELEŞTİRİ VE BAŞARI

Parlak renklerin, hızlı fırça vuruşlarının ve çağdaş temaların hâkimiyeti nedeniyle sergi, kamuoyunda şamataya ve sert eleştirilere neden oldu. Fakat ay sonu geldiğinde, sergiyi 3500 kişi ziyaret etmişti ve Salon sistemi önemli ölçüde zayıfladı. Salon, artık bir sanatçının eserinin görülebileceği tek yer değildi. Cézanne'in sanatı özellikle küçümsendi. Eleştirmenler içten içe sevinerek,

Solda: Otoportre, 1875. Cézanne yaşamı boyunca çeşitli otoportreler yaptı. Tümünü yüceltme ve duygusallık olmaksızın resmedildi.



Yukarıda: Nadar'ın atölyesi, 1874. Paris Capucines Bulvarı 35 numaradaki merkezi konumuyla atölye, bağımsız sanatçıların ilk sergisi için mükemmel bir noktaydı.



dogalcılığın "çöküşün acınası izlerini" göstermekte olduğunu ve "doğanı, kendi hülyalarına mazeret etmekten başka bir şey yapmayan pervasız romantizme" yenik düştüğünü söylüyorlardı. Bir eleştirmen *Modern Olympia* ile alay ediyordu: "Pazar günü halkın, fantastik bir figürün afyon bulutları altındaki bir uyuşturucu bağımlısına sunulmasıyla dalga geçme olanağı vardı. Bu çıplak, narin pembe etin hayaleti, şehvet

uyandıran bir karabasan, uydurma bir cennetteki bu küçük sayfiye yeri, en cesur kişiyi bile hayrete düşürür. Mösyö Cézanne ağır hezeyanlarla resmeden, kaçık bir canlı türü olma intibası uyandırıyor." Cézanne, iğneleyici yorumlara kırdı; ancak bu sanatçılar, sadece Salon ile dalga geçmeye çalışan binleri değil, sanatlarını ciddiye alan ressamı olarak gördüklerini hissettiler. Olumlu bir diğer durum,

Solda: *Modern Olympia*, y. 1873-4. Manet'in 1863 tarihli sarsıcı resmi *Olympia*'dan esinlenen Cézanne, Doktor Gachet'e hediye olarak resmettiği bu esere otoportresini de yerleştirmişti.

Cézanne'nin ilk başanlarından biriydi: Varlıklı bir yatırımcı ve çağdaş resim koleksiyoneri Kont Doria (1824-96), *Asılan Adamın Evi*'ni 300 franka satın aldı.

GÖRÜŞ FARKLILIKLARI

Sergi kapandıktan bir ay sonra Cézanne, Hortense ve Paul'ü Paris'te bırakarak Aix'e döndü. Her zamanki gibi annesi ve kız kardeşi Marie ile arası iyiydi, ancak meslek seçimi konusunda babasıyla çatışması sürüyordu. Babasından harçlığını aylık 200 franka yükseltmesini istedi, fakat Louis-Auguste bunu yapmadı. Ayrıca, Cézanne'nin eski öğretmeni Gibert, Cézanne'nin yayınlarda rastgeldiği eserini görmek istedi. Eseri görünce, dehşete düşen Gibert, arkasını dönüp uzaklaşmıştı.

Aşağıda: *Asılan Adamın Evi*, 1873. Cézanne'nin "izlenimci evresi"ni gösteren bu eserdeki ışık kullanımı, ince ve hafif fırça vuruşları Pissarro'nun etkisini ortaya koyar.

İZLENİMCİLİK

İzlenimcilik terimi, 1874'teki bağımsız sergiden türetildi. Az sayıdaki eleştirmen eserlerin tümünü ciddiye aldı; Monet'in sabahın erken vakitlerinin coşkun duyumsallığını yakaladığı *İzlenim: Güneşin Doğuşu* resmi, kaba fırça darbeleri ve ince boyasıyla, bir sahnenin ayrıntılarından ziyade atmosferi yansıtıyordu. Eleştirmen Louis Leroy, "İzlenimcilerin Sergisi" başlıklı yergi dolu yorumunda "ilkel haliyle duvar kağıdı, o deniz manzarasından daha nitelikli" diyerek eserle dalga geçti. İzlenimci terimi, zamanla yerleşti.



VICTOR CHOCQUET

Eserlerinin çoğu alay konusu olsa da izlenimciler, sanatlarını kitlelere sergileme konusunda hevesliydi. Maalesef çoğu ekonomik açıdan zor günler yaşadı, bu nedenle kimileri eserlerini Hôtel Drouot'da müzayedeye çıkardı.

Ertesi yılki sergi, sanatçıların masrafları karşılayamaması nedeniyle gerçekleşmedi; bu nedenle müzayedede yer almak bir alternatifti. Cézanne'nin kendine nüfuzlu bir hami edinmesi, burada gerçekleşti.

MÜZAYEDE

Hôtel Drouot, 1850'lerin başlarında açıldı ve Paris'teki başlıca müzayedeye eviydi. Borsaya yakındı ve büyük bankalarla aynı caddede idi. 1875'te Monet, Morisot, Renoir ve Sisley burada eserlerini açık artırmaya çıkarttılar. Fakat insanlar fiyat teklifi sunmak yerine açık artırmacıyla alay edip onu soru yağmuruna tuttular; o derece üzerine gittiler ki, sonunda polis çağrıldı. 73 eser satışa sunuldu, toplamda sadece 11.496 frank kazanıldı. Renoir bile çok ucuza satılmasını önlemek için kendi eserlerinin bazısını satın almak zorunda kaldı. Ancak satışın bir getirisi olarak, Paris Gümrük Servisi müfettişi Victor Chocquet (1821-91), Renoir'dan kendisinin ve kansasının portresini yapmasını istedi. Gördüğü eser onu derinden etkiledi. İki adam çok iyi bir ilişki kurdu ve Renoir, Chocquet'ye arkadaşının eserlerini göstermeye karar verdi. Cézanne'nin bir hamiyi diğer sanatçılardan daha zor cezp edeceğinin farkında olan Renoir, Chocquet'i Cézanne'nin resimlerini göstermek için ilk olarak Père Tanguy'nin dükkanına götürdü. O sırada Cézanne Guillaumin yakınlarındaki quai d'Anjou'da yaşıyordu. İkisi bazen Paris civarını birlikte resmediyordu, ancak grupta hâlâ diğerlerinden daha az arkadaş olan Cézanne zamanının büyük bölümünü yalnız başına geçiriyordu.

Sağ üstte: Beş Yıkılan Adam, 1876-7. Cézanne'nin yıkılanlar çalışmaları, kişisel teması haline gelmişti. Bu tema, klasik ideallerden değil, kaba gerçeklikten yola çıkmıştı.



Yukarıda: Victor Chocquet'in Portresi, 1875-7. İzlenimci üsluptaki boyaya sürüşüyle Cézanne'nin hamisinin bu portresi, El Greco'nun inceltirilmiş figürlerini hatırlatır.



Yukarıda: Kasketli Otoportre, yaklaşık 1872. Cézanne'nin serbest fırça darbeleri hem hızlı hem de etkileyicidir. İç karmaşalardan olsa gerek, 33 yaşından daha yaşlı gözükmektedir.

HİMAYE

Chocquet daha önce izlenimcilerin eserleriyle karşılaşmamıştı; bu eserleri Hôtel Drouot'da ilk defa gördüğünde hayran kaldı. Tanıdıkları, bir önceki bağımsız sergiye gitmemesini tavsiye etmişti. Père Tanguy'de Cézanne'nin eserlerini gördüğünde altüst oldu. "Bir Delacroix ile bir Courbet arasında nasıl da hoş gözükecek," diye haykırdığı bir resmi hemen satın aldı. Renoir vasıtasıyla Cézanne'ı rue de Rivoli'deki dairesine davet etti ve ona Delacroix'nın suluboyalarını (yaklaşık 20 Delacroix'nın yanı sıra, Manet ve Courbet eserlerine de sahipti) gösterdi. Cézanne bir kereliğine olsun utangaçlığı ve kontrollülüğü bir kenara bırakıp, en beğendiği ressamlardan biri olan Delacroix hakkında heyecanlı bir konuşma yaptı. İki adam benzer görüşleri olduğunu fark ederek arkadaş oldu. Chocquet, Cézanne'a bir portre

ısmarladı, o iki tane yaptı. Cézanne artık Gachet, Tanguy ve Chocquet'den hem destek hem de koruma görüyordu. Çok fazla eser satın almasalar ve yüksek fiyatlar ödemeseler de, en azından eserleri para verecek kadar beğeniyorlardı; bu da Cézanne'ı cesaretlendiriyordu. Cézanne'ın dehasını fark eden ilk koleksiyoner Chocquet, Cézanne'a makul bir fiyat verdi ve özellikle eleştirmenler düşmanca bir tavır sergilediğinde onu destekledi. Diğerleriyle karşılaştığında Cézanne'ın yaşayan büyük ustalardan biri olduğuna inanıyordu. Çoğu insan bu görüşüyle alay ediyor, Chocquet'yi hafif kaçık biri olarak görüyorlardı.

CÉZANNE VE İZLENİMCİLİK

Cézanne 1875 yılı boyunca, küçük fırça darbeleriyle çalışarak ve objeler üzerinde ışık oyunları oluşturan farklı gölge ve ton kontrastları yaratarak,

Pissarro'dan öğrendiği izlenimci üslubu sürdürdü. Yazın ise deniz manzaralarını ve Chocquet'nin ısmarladığı Marsilya Körfezi tablosunu resmetmek için L'Estaque'a gitti. Buradan Pissarro'ya şöyle yazdı: "Mösyö Chocquet'nin istediği arka planında deniz olan iki küçük resme başlıyorum. İskambil oynamaya benziyor. Mavi denize karşı kırmızı çatılar... üç dört aylık çalışma gerektiren kompozisyonlar var, bunlar muhtemelen bitmiş olacak çünkü bitki örtüsü değişmiyor. Zeytin ve çam ağaçları yapraklarını daima koruyor."

Aşağıda: Étang des Soeurs, Osny, Pontoise Yakınları, yaklaşık 1875. Cézanne nispeten izlenimci bir üslup benimser benimsemez, daha küçük spatulalarla daha narin uygulamalar yaptı ve böylece yapraklardan güçlü diyagonal ritimler oluşturdu.



PARLAK, GÖZ KAMAŞTIRICI IŞIK

Cézanne izlenimcilerin 1876 yılının Nisan ayında düzenlenen ikinci sergisine katılmadı.

Paris'te kalmak yerine, 1876 ilkbaharında bağımsız üslubunu geliştirmeye devam ettiği Provence'a gitti.

İlk sergi deneyimi Cézanne'nin hevesini kırmıştı ve bir kez daha eleştirmenlerin hedefi olmak istemedi.

KUSURSUZLUK PEŞİNDE

Cézanne, takdir kazanma konusundaki zorluklara ve basın ve resmi sanat dünyasından gördüğü düşmanlığa rağmen sanatına daha çok güveniyordu. 1874'te annesine gönderdiği bir mektupta gittikçe artan özgüveninden bahsediyordu: "Kendimi etrafımdakilerden daha güçlü görmeye başlıyorum. Bildiğin gibi, kendi hakkımda olumlu bir kanaate ancak ciddi bedel ödedikten sonra vardım. Durmaksızın çalışmalıyım... Sadece daha sahici ve daha bilge olmanın verdiği tatmin uğruna, kusursuzluk için çabalamak zorundayım."

1870'lerin ortasında resmettiği manzaralar, kusursuzluğa ulaşma çabasını gösteriyordu. Tekniği, ilk zamanlardaki boyaya uygulamalarından ve öznel unsurlardan, sahnedeki unsurlar üzerinde ışık oyunları oluşturan bir dizi



kontrollü sürüş ve renk öbeği kullanarak gördüklerini daha nesnel bir şekilde yorumlamaya doğru kayıyordu. Resme ilk başladığı zamandan itibaren ilk kez üslubu daha az kısıtlanmış hale geliyor

Yukanda: Tarlalardaki Yaşam, 1876-7. Yumuşak ve taslak benzeri bir üslupla çalışılmış bu renkli anlatımcı resim, beş figürü ve birkaç hayvanı cennete benzeyen bir kır sahnesinde gösterir.



ve izleri tuvalerin üzerinde olduğu gibi kalıyordu. Bu resimler artık erken dönem resimleri gibi ağır değildi; kariyerindeki en yumuşak ve izlenimci olanlarıydı. Provence'daki ışığın saydamlığıyla ilgileniyor, onun güçlü kontrastlarını ve keskin formlarını parlak renklere ve boya katmanlarına büründürüyordu. Çoktan kendi üsluplarını belirlemiş izlenimcilerden farklı olarak, o hâlâ tüm felsefesini içerecek bir üsluba ulaşmak için çabalıyordu.

Solda: Aziz Antonius'un Baştan Çıkanışı, yaklaşık 1877. Cézanne, Flaubert'in 1874'te tefrika halinde yayınlanan Ermiş Antonius ve Şeytan'ından ilham almıştı; ancak artık hayal gücüne dayalı bu tür sahneleri daha az resimliyordu.

Sağda: 1875'te Pissarro ve Cézanne. Cézanne kolayca arkadaş edinemiyordu; bir arkadaşlık kurduysa, o genellikle güçlü ve kalıcı olurdu.

L'ESTAQUE'DA YAZ

1876 yazında L'Estaque'da Chocquet'in resimlerini yaparak zaman geçirirken parlak, göz kamaştıran ışıktan büyük heyecan duydı. Pissarro'ya, "Buradaki manzara sana inanılmaz uygun... güneş öylesine görkemli ki; bana sanki nesneler sadece siyah beyaz değil, mavi, kırmızı, kahverengi ve menekşe moru gölgeler yaratıyormuş gibi geliyor," diye yazmıştı. Bu onun izlenimci yanından nasıl uzaklaştığını gösteriyor. Kararlı çizgiler ve yoğun renkli bir paletle körfezi, denizi, ağaçları ve kara parçalarını çapraz, ufka paralel ve düşey hatlarla betimlediği güçlü kompozisyonlar meydana getiriyordu. Daha küçük spatula ya da daha ince fırça kullanıyor olsa da, boya sürüşü yoğun, kendinden emin ve sistematikti. İzlenimcilerin üslubundan farklı olarak, ağır ağır ve tasarlayarak çalışıyordu. Formları ışık kontrastlarından çok, renk kınımalarıyla betimliyordu.

Aşağıda: Balıkçı (Fantastik Sahn), yaklaşık 1875. Bu eser Cézanne'in oldukça parlak bir paletle Manet, Monet, Giorgione, Tiziano ve Veronese'i sentezlediği bir yorumunu sergiler.



EŞSİZ BİR ÜSLUP GELİŞTİRİYOR

Cézanne kendisi için faydalı olmadığından emin olana kadar hiçbir tekniği bırakmadı. O yıl L'Estaque'da yaptığı birkaç resimde, belirgin bir doğacılık ve yumuşak renk ve ton geçişleriyle beraber, izlenimci bir yaklaşım hâlâ gözleniyordu. Yeşillik, deniz ve diğer şeyler, kendi bakış açısını inşa ederken hâlâ izlenimcilerin yöntemlerini kullandığını gösteren açık tonlar ve ince dokunuşlarla resmedilmişti. Cézanne, bir tekniğin terk edilmesi gerektiğine kanaat getirene kadar, tüm seçeneklere açık kapı bırakıyordu.



Bir Elmayla Paris'i Fethediyor



Cézanne 1870'lerin sonuna doğru tuvalinde, "konstrüktif" üslup olarak bilinen bir boya sürme metodu geliştirdi. Bu dönemin daha karmaşık kompozisyonları ve daha açık tonlardaki paleti, Pontoise'ta geçirdiği zaman boyunca çok şey öğrendiğini ve bunu eşsiz ve özgürce geliştirmek için kullandığını gösterir. Ancak hâlâ onu tatmin eden bir yaklaşıma ulaşmış olmaktan uzaktı ve fikirlerinin çevresindeki diğer avangard sanatçılarından çok farklı olduğunun farkına varmıştı.

*Yukarıda: Sütük ve Meyveler Ölüdoğa, yaklaşık 1900.
Solda: İçinde Çiçeklerle Vazolu Ölüdoğa, yaklaşık 1883-5.*

ÜÇÜNCÜ SERGİ

Maddi açıdan hâlâ bir mücadele içinde olsalar da, izlenimciler 1877'de üçüncü bağımsız sergilerini düzenlediler. Sergi bu kez rue Le Peletier 6 numaradaki özel bir konutta, 4 Nisan ile 30 Nisan tarihleri arasında gerçekleşti.

1876'daki sergiye 19, 1874'dekine ise 30 sanatçı katılmışken, üçüncü Paris sergisine yalnızca 18 sanatçı katıldı. Cézanne'nin 16 eseri dahil, toplamda 241 eser sergilendi.

GUSTAVE CAILLEBOTTE

Üçüncü sergi büyük ölçüde Gustave Caillebotte'un (1848-94) cömertliği sayesinde gerçekleşebildi. Caillebotte hukuk mezunu ve ayrıca mühendisti, fakat Fransa-Prusya Savaşı sonlandığından beri resim çalışmaları yapıyordu. 1874'te izlenimcilerin ilk sergi organizasyonuna dahil olmuştu. Ressam kimliğiyle kamuoyu önüne ilk kez 1876'daki ikinci sergide çıkmıştı ve eserleri, izlenimcilğe kattığı gerçekçi üslubuyla takdir görmüştü. Büyük miktardaki kişisel geliri sayesinde, beş odalı bir dairenin kiralanması ve öncesinde yaygın bir tanıtım kampanyası dahil, üçüncü serginin bir dizi masrafını üstlenmişti –gergi bunları daha sonra sergi giriş ücretlerinden tahsil edecekti.



Yukarıda: Yıkılanlar Dinlenirken, yaklaşık 1876. Bu, aynı isimli resmin hazırlık çalışmasıdır. Dokunurcasına yapılan kısa fırça darbelerinde, muhtemelen Courbet'in üslubundan ilham aldı.



CÉZANNE'İN ETKİSİ

Pissarro, kendi halinde bir ressam ve yan zamanlı bir sanat simsi olan Alfred Meyer ile birlikte, izlenimcilere alternatif L'Union adlı bir grup kurdu. Cézanne ve Guillaumin de gruba dahil oldu. L'Union, ilk izlenimci serginin gerçekleştiği caddede, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Hotel'de 15 Şubat

Solda: Ölüdoğa: Şişe, Bardak ve Şerahi, yaklaşık 1877. Her küçük boyta izi; mekânı, ışığı ve yapıyı temsil eder. Cézanne izlenimcilğe vakıf olmuş ve artık kendi üslubunu yaratmaya başlamıştı.

1877'te açılışı yapılan rakip bir bağımsız sergi düzenliyordu. Fakat sergiden hemen önce Cézanne, Pissarro ve Guillaumin, Nisan'da izlenimcilerle beraber sergi yapmayı ve L'Union'ın dışında durmayı tercih etti. Sonucunda L'Union'un sergisi suya düşmüş oldu. Cézanne izlenimcilerle bir sergi düzenlemek için babasının onayını aldı mı, yoksa eserlerinin satılabileceğini umarak risk almaya mı karar verdi, bilinmiyor. Üç suluboyasını, bir düzineden fazla ölüdoğayı, manzara resimlerini ve Victor Chocquet'in bir portresini sergiledi.

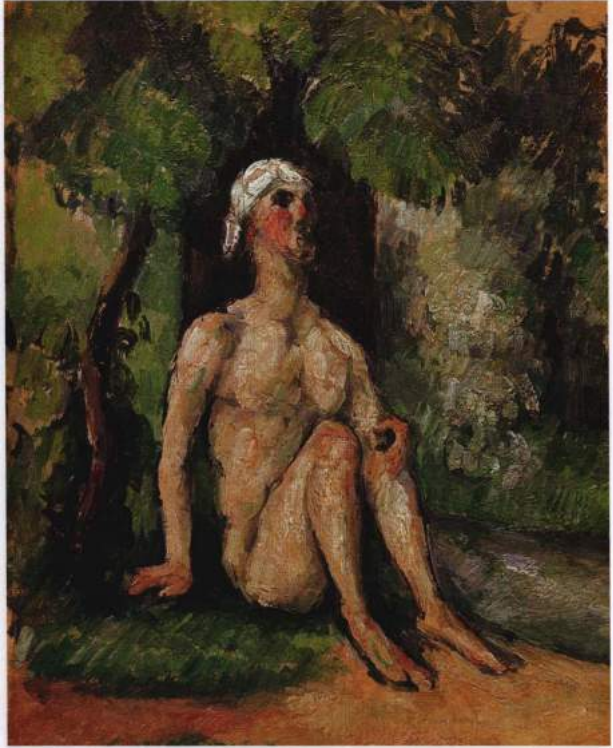
ELEŞTİRMENLER

Bu sergiyi daha önceki iki sergiye kıyasla daha fazla sayıda insan ziyaret etti –toplamda, kapılardan içeri yaklaşık 8000 kişi girdi. Buna rağmen eleştirmenler Cézanne'a karşı daha da kırıncıydı. "Uzlaşmaz, inatçı, dik kafalı, tuhaf biri" olarak tanımlanıyordu. Ve izlenimci sanatçıların isim babası Leroy, hamile kadınları Chocquet'in portresinin önünden hızlıca geçmeleri için uyardı: "Bu tuhaf, kösele kafa üzerinizde fazlasıyla güçlü bir etki yapabilir; rahminizdeki tohuma, henüz gün ışığını görmeden sanlık buluşturabilir."

Tüm sanatçılar bu sergiyle daha fazla itibar görmeyi umuyorlardı; bu düşmanlığa ve şamataya katlanmak zordu. Sergiyi her gün ziyaret eden Chocquet, Cézanne'ın eserleri hakkında hakarete varan yorumlara öfkeliydi. Her kesime meydan okuyarak, Cézanne'ın üstün yanlarını coşkuyla tanıtarak ve ziyaretçileri utandırmaya çalışarak, sergiyi dolaştı. Fakat onlar için daha da fazla alay konusu olmanın ötesine geçemedi ve deli adam şöhretini pekiştirdi.

DESTEKÇİLER

Sergi süresince, Renoir'ın 22 yaşındaki arkadaşı Georges Rivière, sergicileri savunan *L'Impressioniste* adında küçük bir gazete yayımladı. Renoir'ın küçük çaplı katkısı dışında yazılının çoğunu kendi yazdı; sanatçıların, kendi eserleri ile akademik sanat arasındaki farkı netleştirmek için "İzlenimciler" adını benimsediğini söyledi. Özellikle



Yukanda: Paris Yakınındaki Manzara, yaklaşık 1876. Kısa süre sonra paletinin karakteristik özelliğine dönüşecek olan zümrüt tonlarındaki bu resim, Cézanne'ın en belirgin izlenimci manzaraalandandı.

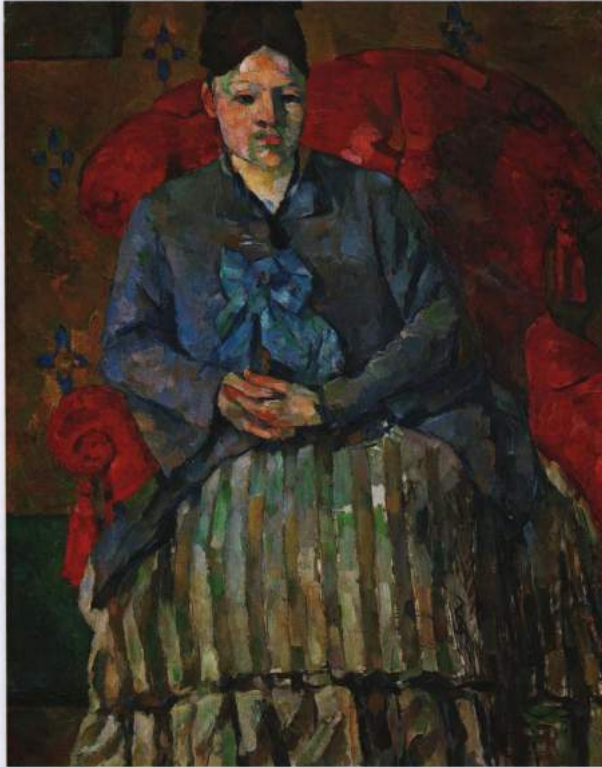
Cézanne'ı göklere çıkardı. Oysa yazısı acemiceydi ve izlenimcilerle bağlantısı o kadar ayan beyandı ki, ciddiye alınmadı. "Mösyö Cézanne, klasik dönem Yunan sanatçılarına benziyor," diyordu.

Yukanda: Suyun Kenarında Oturan Çıplak, 1876. Cézanne'ın yıkananları, sürekli tekrarladığı konulardan biriydi. Figürler daima gözlerini kaçırır ve formları çoğunlukla bozulmuştur.

Zola da sergi hakkında bir değerlendirmede yazısı kaleme aldı. Monet'i "sergiciler arasında öne çıkan kişilik" olarak tanımladı ve ardından şöyle devam etti: "Bunun yanı sıra, kuşkusuz grubun büyük renkçisi olan Mösyö Paul Cézanne'ın ismini anmak isterim. Sergide, muhteşem özelliğe sahip bazı Provence manzaraları yer alıyor. Bu ressamın çok güçlü ve çok derin bir duygu bırakan resimleri, burjuvaziyi gülümsetebilir, ne var ki usta bir sanatçının elinde çikma özellikler sergilemektedir."

MÜCADELEYE DEVAM

Üçüncü bağımsız sergide maruz kaldığı aleni hakaretler nedeniyle Cézanne bunalıma girdi, hayal kırıklığına uğradı ve daha fazla içine kapanıp geri çekildi. 40 yaşına yaklaştığının ve hâlâ muazzam bir mali sıkıntı içinde olduğunun farkına vardı.



Cézanne izlenimcilerin sonraki sergilerine katılmaya karar verdi. Diğer sanatçılar devam etmesini istedi; ancak o Salon'a kabul edilmeye odaklanmaya karar vermişti.

BAŞKALARIYLA KARŞILAŞTIRILMALAR

Zola 1877'de yirmi kitaplık bir serinin parçası olan *L'Assommoir* (Meyhane) romanının yayımlanmasıyla ekonomik ve sosyal başarı elde etti. Süregelen üzüntüsünde, en fazla kazanan çağdaş Fransız yazarlarından biri ve gözde

Yukarıda: Kırmızı Koltukta Madam Cézanne, yaklaşık 1877. İzlenimcilerin üçüncü sergisinden hemen önce yapılan bu resim, Cézanne'in goben benzeri bir etki yaratmak için nasıl zengin kontrastlar oluşturduğunu gösterir.

edebiyat çevrelerinin ve sosyal ortamların aranan kişisi olmuştur. Cézanne'in ressam arkadaşlarından Monet, birkaç sadık koleksiyoneri cezpetmişti, Renoir ise yeni bir başan dalgası deneyimliyordu. 1879'da tuvallerinden

RENK TEORİLERİ

Açık hava resmi ve renk teorileri, (Degas hariç) tüm izlenimciler ve Cézanne'in paylaştığı yegâne iki teknik özellikti. Onların üslubundan uzaklaştığında dahi, renge hayranlığını ve Eugène Chevreul (1786-1889) gibi bilim insanlarının teorilerine ilgisini korudu. Bu teoriler temelde birleşim ve kontrastların optik etkileriyle ve birincil, ikincil ve tamamlayıcı renklerin yan yana gelmesiyle ilişkililiydi.



Yukarıda: Hortense'in Portresi, yaklaşık 1877. Metresi Hortense Fiquet, Cézanne'in pek çok suluboya, yağlıboya ve –yaklaşık 1873-4 tarihli *Modern Olympia* dahil– diğer önemli resmi için poz vermiştir.

biri Salon'da sergilendi ve 1000 franka satıldı. Pissarro dahi, eserlerini gittikçe artan bir takıppı kitesine oldukça düzenli bir biçimde satmaya başlamıştı.

KARANLIK BİR YIL

Bunun tam aksine, Cézanne, eserlerini hâlâ Tanguy ve Chocquet dışında

kimseye satamıyordu ve Tanguy'a malzemeler için 2174 frank borcu vardı. Sonra işler daha da kötüleşti. 20 Mart 1878'de babası, Cézanne'nin Chocquet'ye yazdığı ve Hortense ile altı yaşındaki gayri meşru oğlunun varlığını açık eden mektubu ele geçirdi. Kendi oğlunun ve kızları birinin gayri meşru olduğu gerçeğini ikiyüzlülükle görmezden gelen Louis-Auguste'un gözü dönmüştü. Fransa-Prusya Savaşı sonrası bankasından emekli olmuş ve veraset vergisi ödemekten kurtulmaları için tüm varlıklarını üç çocuğuna devretmişti; ama hâlâ parasının tüm kontrolünü elinde tutuyordu. Şimdiyse oğlunun onu her açıdan hayal kırıklığına uğratması üzerine harçlığını yarıya indirdi. Cézanne, çaresizlik içinde Zola'ya yazarak kendisine bir iş bulmasını istedi. Zola, Hortense'e ayda 60 frank ödemeye başladı.

Aşağılamalar devam ediyordu. Aix'te Cézanne'nin babasıyla ilişkisi her zamankinden daha da kopuktu; aynı ca anlaşılabilir sanatı hakkında yazılar çıktığından beri bölge ahalisinin ona garip birmiş gibi davrandığını fark etti. Okul çocukları dahi onunla dalga geçiyordu. Nisan'da Salon, Renoir'ın bir resmini kabul etti; ancak Cézanne'nin eseri yine reddedildi.

YENİ RESİM TEKNİKLERİ

Cézanne her zaman izlenimciliğin kısa ömürlü ve bir yapıdan yoksun olduğuna inanmıştı. Yüzeysel görünümleri basitçe betimlemekten çok, resmettiği her nesnenin yapısındaki gizli yanları yakalamakla ilgileniyordu. Aynı ca ışıktan çok renge odaklanmayı tercih ediyordu. Herhangi bir özel ışık kaynağı olmaksızın, tuvallerine renk dağıtmanın yeni metodunu geliştirdiği L'Estaque'da, Temmuz 1878'den Mart 1879'a kadar temel yapıları yoğunlaştı. Daha erken dönem eserlerindeki eğik fırça darbeleri yerine, adeta bir yama üslubuyla düz hatlı izler yaratmaya ve üst üste çıkışan canlı renk katmanlarıyla bir derinlik ve

alan hissi meydana getirmeye başladı. Böylece renk, onun resimlerinde en önemli unsur haline geldi. Güçlü güneş ışığından uzak durdu, sadece ışığın daha dağınık olduğu zamanlarda resim çizmek için dışarı çıktı. "Rengin bir mantığı vardır; ressam buna itaat etmekle yükümlüdür, asla aklın mantığına değil. Daima gözlerinin mantığını takip etmelidir," diyor. İlkın, izlenimcilerden farklı olarak beş san, altı

kırmızı, üç yeşil ve üç mavi ile siyah ve beyazı içeren nispeten geniş bir palet kullanmaya başladı. "Her form değişimi, bir renk değişimidir," diye ilan ediyordu.

Aşağıda: Le Buffet (Büfe), 1877-9.

İzlenimci fikirlere yakın olsa da Cézanne, mekânsal bütünlüğe odaklanarak, formların masifliğini ve kalıcılığını her daim vurguladı.



Sağda: Çatılar, 1877. Cézanne'nin az sayıdaki şehir manzaralarından biridir; çatıların resmetme fikri muhtemelen Pissarro'nun eserlerine bakmaktan ileri gelmiştir.

MELUN'A TAŞINMA

Hortense ve Paul Marsilya'da yaşarken, Cézanne Aix, L'Estaque ve Paris'te yaşıyordu. Zola bir yandan mali yardımda bulunmaya devam ederken, diğer yandan Cézanne'yi babasıyla uzlaşmaya çalışması için ikna etti. 1880'te Cézanne ve ailesi Paris'in dışına taşınmıştı.

Cézanne 4 Kasım 1878'de Zola'ya şunları yazdı: "Mektubumun nedeni aşağıdakiler. Hortense acil bir iş için Paris'te; eğer zorlanmayacaksa, ona 100 frank göndermem için yalvayorum. Hakiki bir karmaşa içindeyim, ama bundan kurtalacağımı umuyorum."

YENİDEN BAĞLANAN HARÇLIK

Louis-Auguste oğlunu hiç anlamadı ve buna karşılık Cézanne da babasına karşı dürüst olamayacağını hissetti; böylece aralarındaki ilişki bozuldu. Louis-Auguste, Cézanne'in pek çok metresi ve gayri meşru çocuğu olduğundan şüpheleniyordu. Hortense Paris'te olduğunda, zamanını L'Estaque'da Paul ile birlikte geçiren Cézanne babasının ziyaret etmesinden korkuyordu. Ancak 1878'in sonunda babası yumuşadı ve 400 frank fazlasıyla harçlığını yeniden vermeye başladı.

İZLENİMCİLERDEN AYRILIYOR

1875'ten sonra Batignolles grubu Café Guerbois'dan, Pigalle bölgesindeki daha sessiz Café de la Nouvelle-Athènes'e

Sağda: Medea, 1880. Kişisel tekniğini geliştirdiğinde bile Cézanne, kahramanlarından fikirler edinmeyi denedi. Burada Delacroix'ın akıcı üslubuna yakınlaşıyor.

taşınmıştı. Cézanne Paris'teyken fırsat buldukça onlara katılmaya devam ediyordu. Ancak onların amaçları ve inançlarıyla arasındaki açının öncekinden daha fazla büyüdüğünü

hissediyor, izlenimcilerin sergilerinde eleştirmenlerce grubun en akıllı sıranı ermez ve dengesiz sanatçısı olarak dışlanmaktan dolayı acı çekiyordu. Zola'ya "Çalışıyorum, ama sonuçlar



OLUMLU YORUMLAR

Monet, Cézanne'in sanatına hayrandır. Onu, Père Tanguy'nin dükkanına eserlerini görmeye giden sanat eleştirmenleri Roger Marx (1859-1913) ve Gustave Geffroy (1855-1926) ile tanıştırdı. Resimleri gördükten sonra Marx ve Geffroy, Cézanne'in büyük potansiyeli üzerine üçüncü yorumlar yazdı. Ne var ki bu, durumu düzeltmeye yetmedi; diğer eleştirmenler gazete makalelerinde onunla alay etmeye devam etti.

kötü ve genel kavrayışın çok uzağında," diye yazmış, sanatının herkesin beğenisine hitap etmediğini fark etmişti. Fakat bir süredir resmin akademik standartlarını benimsemiş olan, Aix'ten eski arkadaşı Guillemet artk Salon jürisine dahildi. Cézanne 1879 baharında Guillemet'i görmeye gitti ve ondan Salon'a sunacağı herhangi bir eseri sergi için önerme sözü aldı. Pissarro onu dördüncü bağımsız serginin parçası olmaya davet ettiğinde, art niyetli eleştirileri en aza indirme

arzusu ve Salon'da sergilenme umuduyla, bu fikre şiddetle karşı çıktı. Pissarro'nun davetini şöyle cevapladı: "Salon'a başvurmamın yol açtığı tüm güçlüklerin ortasında, izlenimcilerin sergisinde yer almamanın benim için daha uygun olacağı kanaatindeyim."

Aşağıda: Kavaklar, yaklaşık 1879-80. Cézanne, Pontoise yakınındaki ağaçlıktan büyülenmişti; onu yeşillerden oluşan cesur bir palet ve eğri fırça darbeleriyle ele aldı.

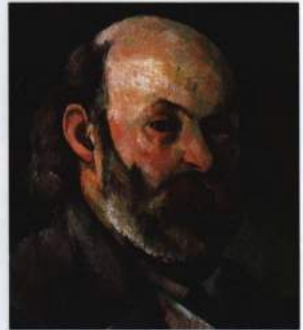


Ancak Guillemet nihayetinde jüri üyelerinden sadece biriydi ve jürinin geri kalanı ona katılmadı. Cézanne bir kez daha Salon tarafından reddedildi.

YENİ MANZARALAR

Nisan 1879'dan Mart 1880'e kadar Cézanne, Hortense ve Paul, tümü için yeni olan bir bölgede, Paris'in 50 kilometre güneyinde, Seine Nehri'nin üzerindeki Melun adlı tanhi, sevimli bir kasabada oturdular. Diğer açık hava ressamın gibi o da, kişisel bir üslup geliştirmek için Paris çevresindeki bölgeleri mükemmel buluyordu. Özellikle Aix ve L'Estaque'inkinden daha hafif olan güneş ışığında daha iyi büyüyen kavaklardan ve nehirden ilham aldı. Burada resim çizmekten son derece memnundu; olağanüstü soğuk geçen kışta eşine az rastlanır bir kar sahnesi resmetmişti. Melun'da ürettiği resimlerde, L'Estaque'da geliştirdiği birleştirici tonları kullanıyordu ve bu resimler, tekniğinin ve yaklaşımının Pontoise ve Auvers'den beri ne kadar değiştiğini ortaya koyuyordu. Fakat izlenimci çevreden uzaklaşmasıyla kendini yalnızlaştırmış ve eserlerini satma fırsatlarını azaltmıştı.

Aşağıda: Otoportre, yaklaşık 1879-85. Cézanne otoportrelerinde kendini asla yüceltmedi; yüzey izlerine ve renge odaklandı.



Solda: L'Estaque'daki Kayalar, yaklaşık 1879-82. Zola L'Estaque'ı şöyle tasvir ediyordu: "Hiçbir şey tepeler arasındaki bu oyuk geçitlerin vahşi heybetiyle, çamlarla kaplı kurak yamaçlarla bol ölçüşmez..."



OLGUNLAŞAN ÜSLUP

Cézanne'ın 1870'lerin sonları ve 1880'lerin başlarındaki resimleri, daha önceki eserlerinin çoğundan daha iddialıdır. İzlenimci dönemde geliştirdiği renkli gölgeleri hâlâ devam ettiriyorsa da, sonunda kendi üslubunu olgunlaştırmıştı.

Cézanne, doğaya sadık kalmanın, karşısında gördüğünü olduğu gibi yeniden üretme zorunluluğu anlamına gelmediğine inanıyordu. Öğeleri yeniden düzenleyerek, sahnenin farklı boyutlarını eşeleyebiliyor ve keskin bir etki yaratabiliyordu.

KATI STANDARTLAR

Cézanne yarı soğuk tonlar, canlı vurgular ve yoğun renk katmanları kullanarak, dinamik, uyumlu kompozisyonlar yapmaya başlamıştı. Renk uyumları ve dengeli çizgi ağları yaratarak, nesnelerin temel yapılarını

keşfetmeye odaklanıyordu. Açılı fırça darbeleri ve renk kombinasyonları sayesinde "doğayla uyum" dediği şeyi yaratmaya uğraşıyordu. Fakat resmetme eyleminin kendisini oldukça zor buluyordu. Her daim ateşli mizacına kapılıp gitme tehlikesi altında yaşıyor ve bu mizaç onu özenle işlediği tuvalerini mahvetmeye sevk ediyordu: oysa Cézanne tutkulu yorumlar peşinde değildi. Bunun yerine, dünyayı irdelemek ve onu yeni ve analitik bir yolla ifade etmek istiyordu. Bu amaçla, resimlerini, her bir fırça darbesi üzerine düşünerek, özenle ve yavaşça yapıyordu. Sadece

karşısında duran sahneye bakıp ışığı, tonları, renkleri, şekilleri ve atmosferi değerlendirmeye çok uzun zaman ayırıyordu. Konsantrasyonu bozulduğunda çalışmaya tekrar dönmekte çok zorlandığı için, çalışmasını bölen kişilere karşı kontrolünü kaybetme eğilimindeydi. Dikkati dağıldığında aşırı sinirlenir ve

Aşağıda: Jas de Bouffan'daki Havuz, yaklaşık 1880. Cézanne 1880'lerin sonlarında, kestane ağaçlarıyla çevrili bir yolun ve Jas de Bouffan arazisindeki bir havuzun çeşitli resimlerini yaptı.





genelde tüm tuvali tahrip ederdi. Katı standartlarına uymadığı için Zola portrelerini parçaladığı, 20'li yaşlarında olduğu gibi, 40'larında da kendini eleştirmeyi sürdürdü.

BEŞİNCİ SERGİ

Melun'da geçirdiği yılın ardından Cézanne, Paris varoşlarına, Plaisance diye bilinen bölgeye taşındı. O ve ailesi, üç yıl önce yaşadığı pansiyona yerleştiler. Buradayken, 1 Nisan 1880'de açılan ve bir ay süren beşinci izlenimci

Yukunda: Kayalı Orman, 1893. Cézanne 1880'lerde üslubunu geliştirerek, geleneksel perspektifi kullanmadan eşsiz bir üçboyutlu temsil inşa etti.

sergiyi ziyaret etti. Paul Gauguin (1848-1903) gibi yeni sanatçıların da katıldığı sergide, ilk ekipten sadece Degas, Pissarro, Morisot, Guillaumin ve Caillebotte yer alıyordu. Aksi gibi, serginin düzenlendiği mekân yeniden inşa ediliyordu. Katılım düşüktü ve eleştirmenler hâlâ kötüleyici yorumlar yazıyordu.



Yukunda: Sanatçının Oğlunun Portresi, 1881-2. 9 yaşındaki oğlunun sevecen portresinde Cézanne, akışkan ve yumuşak bir görüntü yaratmak için oldukça ince bir boya ve küçük fırça darbeleri kullanmıştır.



Yukunda: Sanatçının Kansı Koltukta, y. 1881. Hortense'in 24 yağlıboya resminden biri olan bu tablo, muhtemelen Paris'te resmedildi. Koyu kırmızı, mor ve turkuvazdan oluşan bir renk uyumu görülür.

ELEŞTİRMEN ZOLA

O yılın Mayıs'ında, Salon'a dönme maksadıyla izlenimcilerin sergisinden çekilen Monet ve Renoir Cézanne'dan, Salon'daki tabloların kötü şekilde asılarak sergilenişini kamuoyuna duyurması için Zola'nın yardımına başvurmasını istediler. Güzel Sanatlar Bakan'na bir mektup yazdılar; Cézanne, mektubun bir kopyasını Zola'ya gönderdi. Zola, Le Voltaire gazetesinde sadece mektubu yayımlamakla kalmadı; aynıca dört uzun makalede olayı ele aldı. Salon'un tıka basa dolduruluşunu eleştirdi; fakat aynı zamanda, izlenimciler hakkında da küçük düşürücü şeyler yazdı: "Bu gruptaki hiçbir ressam yeni formülü, güçlü ve keskin bir anlayışla uygulamıyor... gözlerimiz, beyhude bir beklentiyle, formüle damgasını vuracak başyapıtı anyor... kendilerine biçtikleri ödevin üstesinden gelemiyorlar, tutuklar, doğru kelimeyi bulmayı beceremiyorlar." İzlenimciler, eski bir destekçilerinin bu sert eleştirilerinden hayrete düştüler. Zola, kendisi zafere ulaşmışken, onların açıkça başan sız olduğunu hissediyordu. Cézanne içine "büyük bir ressamın mizacına sahip, ama hâlâ teknik zorluklarla boğuşuyor," diyordu.

ZOLA'NIN YAZLIK EVİ

1878 yazında Zola Paris'in batısında, Seine üzerindeki Médan'da büyük bir yazlık ev satın aldı. Burada geniş arkadaş çevresini ve tanıdıklarını ağırladı. Cézanne burayı sıklıkla ziyaret ediyor, ancak genellikle diğer konuklardan uzak durmaya çabalıyordu. Kimse onu rahatsız etmiyorsa öfkesi diniyor; bahçede, kırlarda ve nehirde resim yapıyordu. Kaçık bir sanatçı olmakla ünlenmişti ve Zola'nın daimi ziyaretçilerinden çoğu onu kendi haline bırakmıştı.

MÉDAN, PONTOISE, AUVERS, AIX

Cézanne ve Zola'nın dostluğu, hâlâ güçlü olsa da, Zola'nın zengin ve meşhur olmasıyla tıkanmaya başladı. Bu esnada Cézanne hâlâ resimlerini satmak için çabalıyor ve babasından aldığı harçlıkla yaşamaya çalışıyordu.

Cézanne, tuhafıklarına rağmen her zaman Zola ve kanısı tarafından sıcak bir şekilde karşılandığı Médan'daki evde verilen davetlerin çoğu zaman bir parçasıydı. Resimlerinin birkaçı Zola'nın salonunda asılıydı ve eğer dışa dönük bir ruh halindeyse insanlarla bir arada olmaktan keyif alıyordu.

ARKADAŞLAR ARASI KIYAŞLAMALAR

Zola'nın muazzam başarılarıyla birlikte, iki arkadaş arasındaki ilişki de değişiyor ve aralarındaki zıtlıklar belirginleşiyordu. Cézanne oğlunun annesiyle evlenmemişken, Zola 1870'te sevgilisi Gabrielle-Alexandrine ile evlenmişti. Sanat eleştirmenleri Cézanne ile dalga geçerken, Zola alanındaki en büyük isimlerden biri olarak görülmüyordu. Cézanne babasının harçlığıyla yaşamını sürdürmeye çalışırken, Zola kendi geliriyle geçinebilen şöhretli bir adamın varlıklı hayatını yaşıyordu. Tüm bunların üzerine bir de, Zola artık Cézanne'in sanatsal olarak yolunu kaybettiğine inanıyordu. Zola, Cézanne'in sağı solu belli olmayan davranışlarını, değişken ruh halinin olgunlaştıkça durulacağını düşünüyordu; ancak gelişimine ket vurduğuna inandığı bu eksikliklerinin asla üstesinden gelemeyeceği ortaya çıktı. Cézanne arkadaşının kanaatlerinin farkındaydı. Her ne kadar bunlara içerilorsa da, onun yargılarına saygı duymayı sürdürdü ve birbirlerine eski düşkünlüklerini korudular. Hâlâ yazıyor, sıkça buluşuyorlardı; ancak gatlak giderek büyüyordu.

GAUGUIN

Cézanne'in Salon'dan aldığı en son reddeden ve Pissarro'nun Mayıs 1881'deki altıncı izlenimci sergiye katılmasından sonra Cézanne bir kez daha Hortense ve Paul ile birlikte Pissarro'nun yanında kalmak üzere Pontoise'a gitti. Pissarro'nun, resimdeki ilk denemelerini desteklediği Gauguin de onlara katıldı.



Yukarıda: Pontoise Yakınındaki Coulevre'da İmalathane, y. 1881. Renkli küçük fırça izlerinden sıralar ve katmanlar meydana getirilmiştir. Hâlâ Pissarro'nun üslubu ve yaklaşımından etkileniyordu.

Üçü uzun soluklu tartışmalar yapıyor ve resim yapmak için birlikte seferlere çıkıyordu. Gauguin, Cézanne'a büyük hayranlık duyuyordu; Paris'teki bankaçılık işine geri döndükten sonra, Tanguy'dan Cézanne'in beş resmini satın almıştı. Pissarro'ya "Mösyö Cézanne herkesin kabul edeceği bir eserin kesin formülünü buldu mu? Tüm hislerinin yoğun ifadesini tek ve benzersiz bir yöntemle sıkıştırmanın reçetesini bulduğu anda, ona şu gizemli homeopatik ilaçlardan birini vererek uykusunda konuşturmayı deneyin ve derhal Paris'e gelip onu bizimle paylaşın!" diye yazdı. Bu masum ve gurur okşayıcı yorum, güvenini artırma niyetiyle Pissarro'dan Cézanne'a iletildi; ancak Cézanne'in kuşkulunu tetikledi. Yıllar sonra Gauguin'i "küçük hissim" olarak tanımladığı şeyi çalmaya çalışmakla

suçladı. Monet bir keresinde "Cézanne'a Gauguin'den bahsetmeyin!" demişti. Cézanne hâlâ Pissarro'nun tavsiyelerine saygı duyuyordu; fakat

CÉZANNE'İN PALETİ

Net tonlar ve renk değerleri yaratmak için Cézanne sıklıkla, sıcak ve soğuk kontrastların ve tamamlamayı öğeleri yan yana kullanmanın etkilerinden yararlanarak ve dikkatle karıştırılmış renkler yaratarak, oldukça basit bir palet kullanıyordu. O dönem paleti kuruğun beyazı, çinko beyazı, siyah, krom sarısı, koyu sarı, kırmızı toprak veya parlak kırmızı, kobalt mavimsi, lacivert, parlak yeşil ve zümrütten oluşuyordu. Ara sıra Napoli sarısı, Prusya mavimsi ve krom yeşili ekliyordu. Sınırlı bir palet içine geliyordu, çünkü ince geçişler yapmasına ve tuval üzerinde renkleri tekrarlamasına izin veriyordu.

izlenimcilğin uhrevi ve parçalı üslubunun yerine daha ölçülü ve üzerine düşünülmüş bir tekniği tercih ediyordu. Doğayla iç içe çalışarak, Pontoise ve Auvers çevresini resimiyor; atmosferik perspektife artık o denli önem vermiyor ve figürlere ya da romantizm göndermelerine nadiren yer veriyordu. Bunun yerine, rengin çoklu nüanslarıyla küçük fırça izlerini kat kat kullanıyordu.

PROVENCE'A DÖNÜŞ

1881 yılı Ekim ayının ortasında Hortense ve Paul Paris'e döndü. Cézanne her gün resim yapacağı, Zola ve Pissarro'ya yazacağı Jas de Bouffan'a gitti. Provence'daki huzur ve inziva, işlerine yoğunlaşması na olanak verdi.

Aşağıda: Leda ve Kuğu, 1881. Klasik temalı son resimlerinden birinde, bu zevk düşkününü figür için model olarak bir kez daha Hortense'i kullanıyordu.



Yukarıda: Kıyıdaki Çıplak, y. 1881-4. Cézanne yıkanan çıplaklardan oluşan pek çok grubu resmetti. Ancak fırsat buldukça şekiller ve renklerle desenler meydana getirip, tek bir figüre odaklandı.



Yukarıda: Auvers'deki Çiftlik, yaklaşık 1880. 1880'lerde Cézanne'da ışığın ve hafif tonların yerini, mimari ve doğa arasındaki ilişkiye dair daha belirgin düşünceler aldı.



PORTRELER VE SALON

Kariyeri boyunca Cézanne birçok portre resmetti. Bunların çoğu Hortense'indi; ancak oğlunun ve çok sayıda arkadaşının, tanıdığının da resmini yaptı. Ayrıca 30'dan fazla otoportreye imza attı.

Cézanne o kadar yavaş ve özenli çalışıyor, her resim için o kadar çok poza ihtiyaç duyuyordu ki, modellerinin daima yorgun ve sinirli gözükmeleri hiç şaşırtıcı değildir. Cézanne için bu tür çalışmalar uzun, dikkat gerektiren, bazen sinir bozucu bir süreçti.

YAPI ANALİZLERİ

İster bir manzara, ister bir ölüdoğa veya bir portre resmediyor olsun, Cézanne tüm konuları aynı açıdan ele alıyordu. Her şeyin, renk ve doğrusal fırça izleriyle betimlediği bir iç yapısı vardı ve bu yapıyı açığa çıkarmak için her objeyi

katmanlı ton kontrastları içinde modelliyordu. Portrelerinin hiçbirini yüceltmek için yapılmadı ve her biri uzun zaman aldı. Cézanne yüz planlarını ve hatlarını, gölgeleri, belirgin özelliklerini ve de "küçük his" olarak tanımladığı, ancak saatler süren bir gözlemin ardından edinebildiği şeyi çalışmaya ve

Aşağıda: Masaya Yaslanmış Madam Cézanne, 1873-7. Hortense, Cézanne'in en sabırlı modeliydi. Burada narin ve genç gözüküyor (20'li yaşların başındaydı). Cézanne onu izlenimci üslupta resmetmiştir.

analiz etmeye odaklandı. Kişilik ve ifadeden ziyade fiziksel özelliklere odaklanarak, yüzeydeki izlere ve renklere büyük önem verdi. Resmettiği kişiler, çoğunlukla, çalışırkenki konsantrasyonuna ve doğru izi bulamadığında kapıldığı umutsuzluğa dair öyküler anlatıyordu. Sanat simsarı Ambroise Vollard (1866-1939) kendi portresi için, her biri iki veya üç saat olmak üzere yaklaşık 117 kez poz vermişti. Vollard, "Kimi günlerde, çalışmasının ne derece yavaş ve bıktırıcı olduğunu tahayyül etmek zordur," demişti. Gustave Geffroy tamamlanmamış bir resim için 80 kez poz verdi. Cézanne'in tüm eserlerinde olduğu üzere, tuvallerine nadiren tarih attığı için resimlerin ne zaman çizildiği

Aşağıda: Otoportre, 1878-80. Cézanne genellikle fazlasıyla özeleştireldi. Ancak 40 yaşını aşmış olsa da, bu resimde duygulu ve yumuşak görünüyor.





tam olarak belli değildir; ancak portrelerde yaşanmanın izleri iyi bir göstergedir.

RENOIR İLE RESMEDİYOR

1882 yılının başlarında Cézanne, L'Estaque'a gitti. Şubat'ta Renoir da, Chocquet ilgisini ona yönlendirdiğinden beri kendisini büyüleyen Cézanne ile resim yapmaya niyetlenerek oraya gitti ve küçük bir otelde kaldı. Bu iki adam yakın arkadaş değildi, ama birbirlerine saygı duyuyorlardı ve her ikisi de eserlerini Salon'da sergilemek niyetindeydi (Renoir için ilk olmayacaktı). Renoir, L'Estaque'nın manzarasını seviyordu. Sanat simsan Paul Durand-Ruefle, "Cézanne ve ben birlikte çalışacağız," diye yazdı. Fakat birlikte çalışmaları uzun sürmedi; birkaç hafta içinde Renoir zatüreye yakalandı. Cézanne'nın annesi L'Estaque'a gitti ve

Yukarıda: Otoportre, 1879-82. Üst üste binen renklerden oluşan küçük eklemelerle, Cézanne kendini köylü giysileri içinde ve oldukça sert görünümlü betimliyor.

Renoir'ın sağlığına kavuşması için birlikte ona bakıcılık yaptılar. Ertesi ay Renoir, Chocquet'ye, "Cézanne bana karşı ne kadar iyiydi, sana anlatamam," diye yazdı.

SALON'DAN KABUL

Cézanne L'Estaque'da resim yapmaya kaldığı yerden devam etmeden önce, onu alelacele Paris'e döndüren bir haber geldi. 19 yıl boyunca bir sonuç alamadıkdan sonra nihayet Salon'a kabul edilmişti. Fakat bu görüldüğü kadar iyi bir haber değildi; zira Guillemet'nin seçici kurul üzerindeki baskısının bir sonucuydu. Bir yıldan uzun bir süre



Yukarıda: Seradaki Madam Cézanne, 1891-2. Cézanne, Hortense'in çoğu üç çeyrek boydan 24 adet resmini yaptı. Bu tamamlanmamış resim, narin ve inceliklidir.

önce Zola onu uyarmıştı: "Paul hâlâ sana güveniyor." Cézanne'in seçilmesini mümkün kılan şey, yeni bir gelişmeydi. Her jüri üyesi, diğer üyelerin onayına sunmaksızın bir eseri aday gösterebiliyordu. Fakat bir şart eklenmişti: Eser, aday gösterenin öğrencisi tarafından resmedilmeliydi. Cézanne, seçilebilmek için, işlerinden nefret ettiği Guillemet'nin öğrencisi olarak gösterildi. Kabul edilen resmi, dayısının 15 yıl önce yaptığı bir portresiydi. Başansıyla mutlu olmadı, ancak bunun babasını memnun edeceğini düşünmek yüzünü güldürdü.

YERSİZ İYİMSERLİK

Cézanne satıcıları, koleksiyonerlerin ve eleştirmenlerin kapısında sıra olacağı beklentisiyle, 1863'ten beri ilk defa o yaz Paris'te kaldı; ama kapısını çalan olmadı. Eylül'de bir Salon ressamı olmanın kaderini değiştirmeyeceğini fark etti ve Zola'nın yanına, Médan'a gitti. Eylül'de Aix'e geri döndü. Belki de Salon'a kabulünden doğan en iyi sonuç, babasının onun için Jas de Bouffan'da bir atölye inşa etmesiydi.

DOĞADA TESELLİ BULMA

Manet 30 Nisan 1883'te, 51 yaşında öldü. 20 yıldan uzun bir süre, ilk kez Café Guerbois'da bulunan avangard sanatçı ve yazarlar grubunun lideri olmuştu.

Cézanne Mayıs'ta eski Batignolles grubunun çoğu üyesiyle beraber cenaze törenine katıldı. Manet'in tabutunu taşıyanlar arasında Zola, Degas, Monet ve Fantin-Latour vardı.

DEĞİŞEN AMAÇLAR

Cenaze töreninden birkaç gün sonra Cézanne L'Estaque'a döndü ve yılın geri kalanını burada geçirdi. Zola'ya "L'Estaque'da küçük bir ev ve bahçe kiraladım," diye yazdı. "Hâlâ resim yapmakla meşgulüm. Burada bazı güzel manzaralar var, ama onlar tam olarak motif oluşturmuyor. Buna rağmen, gündeğümünde tepelere tırmanılırsa, uzaktaki Marsilya'nın ve adaların muhteşem görüntüsüne tanık olunabiliyor ve tüm bunlar akşam ışığıyla bütünleştiğinde en dekoratif etkiyi veriyor." Neredeyse tam bir inziva halinde yaşıyordu. Paris'te neler olduğunu duymaya hevesli, ama şahsen deneyimlemeye gönülsüz Cézanne, Zola'dan "art arda sıralanmış birbirinin aynısı günler"den haberler iletmesini



istemişti. Bir önceki Mart ayında (1882) yedinci izlenimci sergi gerçekleşti, ancak o katılmadı. Grup iç uyumunu kaybetmişti; sanatçılar, yola çıkarkenki

Yukanda: Auvers-sur-Oise'dan Görülen Valhermeil Evleri, 1882. Cézanne titizlikle birçok ince fırça izi uygulamış, her ayrıntıyı ve tonu belirginleştirmiştir.



ortak amaçlarındandır türeyen bireysel yolların peşinden giderek, Paris çevresine dağıldı. Cézanne yeni diyarlara taşınan tek sanatçı değildi. Gauguin, Georges Seurat (1859-91), Vincent van Gogh (1853-90) ve Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) gibi daha genç sanatçılar da, izlenimcilerden etkilenerek, yeni denemeler yapıyorlardı.

YENİLENME

Cézanne'nin sanatı benzersiz ve daha genç sanatçılar için ilham verici olsa da, 1880'lerde izlenimciliğin çoğu temel düsturundan tamamen kopmuş değildi. Işık, yansımalar, gölgeler ve bilimsel

Solda: Sainte-Victoire Dağı, yaklaşık 1882-5. Cézanne 1880'lerin ortasına yaklaşırken renk geçişlerinden bir zenginlik yaratan sıradışı bir yetenek geliştirmişti.



Yukarıda: Otoportre, y. 1880-5. Hassas taramalarda, sıkı ve kendinden emin konturlarla Cézanne, kendini olduğundan daha yaşlı ve sert betimlemiştir.

Aşağıda: Saint-Henri Köyü ile Marsilya Körfezi'nin Görünümü, y. 1883. Cézanne 1882-3'ten itibaren L'Estaque'da şekil ve renk kontrastlarına odaklanarak çalıştı.



fenomenlerle yaratılmış nesnelerin çoklu renklerini keşfetmeye devam ediyordu. 1880'lerden itibaren sanatını duygulardan anımsıyordu ve eserlerinde geçiciliği aksettiren izlenimcilerin aksine kalıcı olanı ifade etmeyi amaçlıyordu. Kompozisyonları, sevdiği ya da çocukluğundan anımsadığı mekânlara ele alan, özenle inşa edilmiş nesnel manzaralar veya ölüdoğa ya da yıkananlar çalışmalarıydı. Bu süreçte zarfında aynı konuları tekrar tekrar resmetti.

AİLEVİ SIKINTILAR

Cézanne'nin Hortense ile ilişkisi sıradışıydı. Birlikte olmaktan çok, aynı zamanda geçiyorlardı; 11 yaşında bir oğulları olmasına ve Cézanne'nin babasının da bundan haberdar olmasına rağmen evlenmemişlerdi. Sanatı hâlâ, birkaç avangard sanatçı hariç, hiç kimse tarafından itibar görmüyordu; babası ona lütf gösteriyordu. Annesi ve kız kardeşi Marie üzerine titriyordu; fakat sanatını veya ahlaki değerlerini anlamıyor, onu Hortense ile ilişkisine resmiyet kazandırması konusunda uyuyorlardı. Arkadaşları olsa da, onlarla kolayca kaynaşmıyor ve kendini sık sık dışlanmış hissediyordu; bu da onu insanlarla bir arada olmaktan kaçınmaya ve vaktini yalnız başına geçirmeye sevk ediyordu.

MANZARA RESMİ

Manzara erken dönem Rönesans resimlerinde önemli bir arka plan olarak belirdi ve 16. yüzyıl başlarında Avrupa genelinde muteber bir tür haline gelir. Birkaç yüzyıl sonrasına kadar aynı resim türü olarak kabul görmedi. Manzara resmi yapmayı seven Rubens bile, başanlı bir saray ressamı olup yan emekliliğe ayrılana dek bu alana odaklanamamıştı. Cézanne manzara resimlerine başladığında, Barbizon ressamları ve izlenimciler doğal dünyanın yapısındaki hakikati araştırmanın ilk temellerini atmıştı.

KESKİN GÖZLEM

Cézanne, her zamanki gibi, modayı takip etmek veya diğer sanatçılar gibi resmetmek istemiyordu. Bunun yerine, ele aldığı konuda kalıcı olanı yakalamaya ve diğer gözlemcilerin gözünden kaçabilecek şeyleri keşfedip betimlemeye uğraşıyordu.

Cézanne'nin amacı, daha önce resmedilmemiş olanı kendi üslubunca resmetmekti. Objeleri tek seferde birden fazla perspektiften betimlemeye başlayarak, bir tür kalıcılık duygusu aktarmaya çalıştı.

DİKKATLİ GÖZLEM

Her resmin formülü, (Cézanne için) mutlak kontrol ve hesaplamaydı. Tuvale tek bir fırça dahi vurmadan önce, nesneleri gözlemleyerek onların özünü, karakterini veya atmosferini anlamaya

büyük bir zaman harcamalıydı. Sonrasında, konuya yakından odaklanmayı sürdürerek, tüm formlara temel oluşturan ana iskelete benzer yapıyı planlıyordu. En sonundaysa, onları uygun açıldaki vuruşlarla

Aşağıda: Madam Cézanne, y. 1883-5. Cézanne'in sadece form ve tonların birbirine nasıl bağlanacağı ve planların nasıl iç içe geçeceği üzerine düşündüğü Hortense tasvirleri, onu öldüğü zaman ile aynı görüyormuşçasına duygudan uzaktı.



ARD İZLENİMCİLİK

Cézanne'nin genelde izlenimcilerle ilişkilendirilmesi anlaşılır bir durumdur, ancak aynı zamanda ard izlenimcilerle de ilişkilendirilmiştir. Diğer sanatçılar gibi Cézanne'ı da kategorize etmek zordur, fakat her iki akımdan da etkilendiği görülmektedir. Bu iki sanatçı grubu da ışık ve renk gibi unsurları araştırıyordu. Çoğu arkadaşta; fikirlerini birlikte tartışıyor ve geliştiriyorlardı. İzlenimciler ışığa, doğadaki geçiciliğe ve belli belirsiz detaylara odaklanırken, ard izlenimciler formları donuklaştırarak ve sanatlarıyla yeni görsel teoriler yaratarak, renge odaklanıyordu. Ard izlenimcilik, izlenimcilikten bile daha geniş bir üslup yelpazesini kapsayan bir terimdi. Cézanne ve Seurat, yeni eğilimin iki farklı yönünü temsil ediyordu. Her iki sanatçı da renk kullanımında izlenimci etkiler sergiler; bununla birlikte Cézanne kısa ve oldukça dalgali fırça darbeleri kullanarak boyayı kalın uyguluyorken, Seurat ana renklerden oluşan noktalı tuval üzerinde birbirine çok yakın yerleştirilerek, izleyicinin gözünde bunların birbirine geçmesini sağlıyordu. Bu, noktacılık veya bölmeçilik olarak bilinen bir tekniktir ve Chevreul'un mavi ve turuncu gibi tamamlayıcı renklerin yan yana kullanıldığında daha canlı olacağını teorisinden gelişti. Gauguin ve Van Gogh da ard izlenimciler olarak sınıflandırılır. Amaçları ışığı ve rengi yakalamaktır, fakat duygusal dışavurumları ve sembolizmi de tasvir etmişlerdir.



Yukanda: L'Estaque Viyadüğü, y. 1883. Bu ırsık dolu manzara, dengeli renkler ve düz ve kavisli hatlarla beraber, çapraz fırça darbeleriyle meydana getirilmiştir.

Sağda: L'Estaque Körfezi, yaklaşık 1879-83. Pek çok minik fırça izleriyle renk değişimlerini vurgulayan Cézanne, nadiren resmettiği iki unsura, bulutlara ve suya odaklanmıştır.



betimleyerek, formları, renkleri, dokuları ve tonları dikkatli ve önceden üzerine düşünülmüş şekilde inşa etmeye başlıyordu. Tüm bunların başlanınca da görülüyor olması gerekmiyordu; ancak onun için bunlar en önemli unsurlar, konunun özüydü. Çoğunlukla, gözün tek bir bakış açısından algılayabileceğinden daha fazla renk ve yapı dahil ediyordu. Böylece objenin sadece bir yönünü değil, tümünü gösterebiliyordu. Bu, onun pek çok resminin neden fotoğrafik açıdan gerçekçi olmadığını cevabıdır. O bu tür bir görüntü amaçlamıyor, temel yapılan kavramaya ve onları iki boyutlu yüzeyde resimlemeye çalışıyordu. Dünyayı, bir fotoğrafçının artık yapabildiği ya da sanatçıların yüzyıllardır yaptığı şekliyle yeniden yaratmayı arzulamıyordu. Bunu yüzeyel taklit olarak görüyor ve artık fotoğrafıcat olduğuna göre sanatçıların buna yönelmesini gereksiz buluyordu. Dünya hakkındaki kişisel yorumlarını devrimci bir üslupla tuvaline yansıtarak, gördüğü şeylerin yapısını bozuyor ve yeniden biçimlendiriyordu.

TEKRARLANAN MOTİFLER

Cézanne yıllar boyunca, Aix'e olduğu kadar Marsilya'ya da geri döndü. Başta



çatılan, fabrikaları, çam ağaçları ve kayalık yamaçları içeren ve her daim engin bir deniz ve gökyüzü motifinin eşlik ettiği pek çok L'Estaque manzarası resmetmeyi sürdürdü. Ağaçların düzensiz ve evlerin küçük küp şekilleri, güneş ışığı ile yoğunlaşmış canlı renklerle bir araya gelerek, eşsiz bir konu oluşturuyordu. Sarsıcı ışık

Yukanda: L'Estaque'tan Marsilya Körfezi, 1878-9. Fazlasıyla ton kontrastları içeren bu resim, atmosferik perspektif kullanmaksızın derinlik hissi yaratmıştır.

efektleriyle resmetmemekte ısrar eden bir sanatçı olmasına rağmen Zola'ya, "Bize böylesine güzel bir ışık veren güneş, çok yaşa," diye yazmıştı.

ARKADAŞLARIYLA RESMEDİYOR

Renoir bir önceki yıl Cézanne'la beraber L'Estaque'da resim yapmaktan büyük keyif almıştı. Zatüreye yakalandığında, bu aksi sanatçının kendisine bakmasından çok etkilenmişti.

Monet ve Renoir, Cézanne'nın sanatından büyülenmişti. Aralık 1883'te Akdeniz sahiline yaptıkları turdan dönüşte onu ziyaret ettiler. Aynı yollardan geçtikleri için onun sabit fikirliliğini ve özgünlüğünü anlıyor, saygı duyuyorlardı.

KALICILIK VE YAPI

Cézanne kariyeri boyunca Pissarro'nun kısa fırça darbeleri, Courbet'in sert gerçekçiliği ve Corot ve Monet'in açık hava resimleri gibi esin kaynaklarının çoğunu kullanarak, benzersiz üslubuyla resim yapmaya devam etti. Barok resimden ve diğer geleneksel üsluplardan dahi yararlandı. Ulaşmak istediği şey, izlenimcilerde gözlenen ışığın geçici, anlık etkilerinden –ona göre– daha kalıcı bir anıtsallıktı. Azim ve ısrarla konusunun karşısına oturuyor, onu inşa eden öz ya da madde üzerine uzun uzun düşünüyordu. Nesnelerin nereye yerleştirildiği de benzer şekilde önemliydi; ister bir ölüdoğa, ister bir figür ya da manzara olsun, tüm kompozisyonları dikkatle düzenlenmiş ve çalışılmıştı. Önündeki her şeyi en güçlü biçimde betimlemek için, farklı açıları ve farklı yönlerde çalışarak, her yüzeyi rengârenk fırça darbeleriyle inşa ediyordu.

PERSPEKTİFTEN RENGE

Bu esnada, şöhret Cézanne'a uğramıyor gözüke de, Monet ve Renoir'ın eserleri popüler olmaya başlamıştı (1883'te her ikisinin de Paris'te başanlı kişisel sergileri oldu). Çoğu eleştirmenden ve koleksiyonerden farklı olarak bu iki izlenimci Cézanne'ın mekânı ve yapıyı, sadeleştirilmiş bir paletten kaçışarak ortaya çıkardığı geniş bir renk skalası kullanarak, dengeli kompozisyonlar içinde renk ve fırça izleriyle betimlemeye yönelik geleneksel olmayan yaklaşımını anlıyor ve saygı duyuyorlardı. Güçlü ton



Yukanda: Çiçek Vazosu, yaklaşık 1889, Renoir. Renoir'ın formları küçük fırça izleriyle modellenmesi, Cézanne ile çalıştıktan sonra daha da belirginleşti.

kontrastlarından ziyade sıcak ve soğuk renklerin tuvale akıllıca uygulanması, hedeflediğine ulaşma yollarından biriydi. Bunu "Sadece renkle perspektif oluşturmaya çalışıyorum," diye

Sağda: Kırmızı Çatılı Manzara, 1875-6. Çam ağacının koyu gövdesi, izleyiciyi ötedeki karmaşık manzaraya bakmaya zorlar.



açıklıyordu. "Çok yavaş hareket ediyorum, çünkü doğa kendini bana çok karmaşık formlarda ifşa ediyor ve sürekliliklerlemek gerekiyor."

İKİ BOYUTLU RESİMLER

15. yüzyıldan itibaren geleneksel Batı resmi, perspektif etkileri oluşturmak için keşilen çizgilere ve ufuk noktalarına önem verdi. Cézanne bu metodun yapay ve yersiz olduğuna inanıyordu. Çizgisel perspektifin geleneksel metodlarına bağlı kalmak istemediğinden nesneleri kendi tercih ettiği boyutlarda resmedebiliyordu. Nesnelerin boyutlarıyla eski Mısırlılar gibi alenen oynamasa da, onları kompozisyonda sahip olmaları gerektiğini düşündüğü öneme göre belirliyordu. Niyetlenilen sonuç, izleyicilere gerçeklik yanılsaması sunmak değil, iki boyutlu tuvallere bakılanların farkındalığını vermektir.

JORIS-KARL HUYSMANS

Cézanne'nın da sevdiği romancı J.-K. Huysmans (1848-1907) Zola'nın Médan'daki evini ziyaret eden birkaç kişiden binydi. Fakat 1883'te Huysmans, izlenimcileri överken Cézanne'nın adını anmadığı bir kitap (L'Art Moderne) yayımladı. Pissarro ona yazdığı bir mektupta merakla soruyordu: "Niçin hepimizin dönemin en heyecan verici ve istisnai karakterlerinden biri olarak gördüğün, modern sanata büyük bir etkisi olan Cézanne için tek bir söz etmiyorsun?" Huysmans derhal yanıtladı: "Zola'nın ona ilişkin çabalarını, bir eser yaratmayı denediğinde yaşadığı sıkıntılar ve yenilgileri bildiğimden Cézanne'nın kişiliğine yakınlık duydum. Evet, kendine has bir mizacı var, bir sanatçı; fakat ölüdoğalının bazıları hangü geriye kalanlar bence kalıcı olacak gibi görünmüyor. İlginc, acayip, akılcı çeliçici ama... benim nâpizane fikrime göre, Cézanne ve benzerleri, umulanı veremeyen izlenimcilerin tipik örneği."

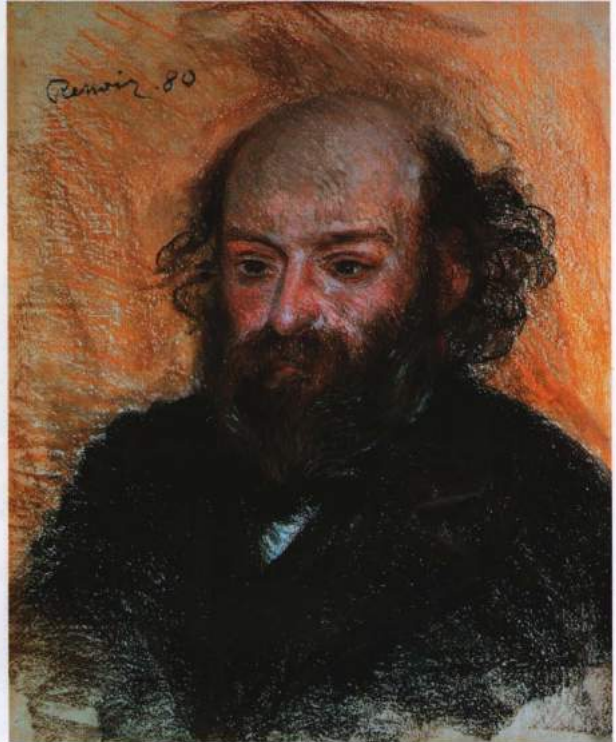
TEKRARLANAN GÖRÜNÜMLER

Cézanne yıllar boyunca çok az temaya odaklanmıştı. 1880'lerin başlarında temalarının kapsamını daha da daralttı. Bunlar, Monet'nin keşfettiği gibi aynı görüntülerin farklı ışıklarda taşıdığı değildi. Her biri, benzer ya da aynı görüntüleri veya nesneleri bazen biraz farklılaşan bakış açılarından kaydederek, yeni bir gerçeklik yaratmanın farklı yollarını gösteriyordu.



Aşağıda: Cézanne'nın Portresi, Renoir, 1880. Cézanne'nın otoportrelerinden farklı olarak, Renoir'ın bu pasteli, Cézanne'nın doğasında bire bir gözlemediği hassas yönleri gösterir.

Yukarıda: Mavi Vazo, y. 1889-90. Cepheaden ışıkla donatarak ve umulmadık renkleri kullanarak Cézanne oldukça özgün ve alışılmadık bir ölüdoğa yaratmıştır.



İHANET VE ÜMİTSİZLİK

1885 baharında Cézanne Zola'ya "Herkesin zevki kendine" anlamına gelen "Trahit sua quemque voluptas" diye yazıyordu. Başka bir kadına âşık olmuş, ama ilişkisi kısa sürmüştü.

Cézanne'nin âşk olduğu kadının kimliği de, nasıl tanıştıkları da bilinmemektedir, ama Zola'ya bir başka mektubunda "kaygılanı sanki bir işkence" diye itiraf etmişti. Tanışıklığında, Hortense'e kısa süre beslediği duygu haricinde, bu yaşadığı tek aşk ilişkisiydi ve onu kötü bir biçimde etkilemişti. Sonraki aylarda Cézanne, Hortense kim olduğunu anladığını diye sadece Fanny adıyla bilinen kadından gelen mektupları almak

için Zola'nın yardımını istedi. İldırıp dolu birkaç ayın ardından, Haziran'da o, Hortense ve Paul, Monet'nin Giverny'deki evine çok uzak olmayan La Roche-Guyon'a, Renoir'ın yanına gittiler. Ancak çalışmalarına yoğunlaşamıyor ve yılın başından beri devam eden baş ağrılarıyla bitkin düşüyordu. Ne yaşadığı tam olarak bilinmese de ilişki Ağustos'ta sona erdi. La Roche-Guyon'dan ayrılmadan önce Zola'ya,

"Burada, mevcut durumumda kullanabileceğim hiçbir şey bulamıyorum. Mümkün olduğunca çabuk Aix'e dönmeye karar verdim. Bunu yapmadan önce Médan'a uğrayıp seninle vedalaşacağım. Bana uygun olan tek şey, mutlak inziva..." diye yazdı.

ARKADAŞLIĞIN SONU

Ne var ki, Cézanne'nin dengesini daha da sarsan bir şey meydana gelmek



Yukanda: Can Çekişen Köle, Michelangelo'dan esinle. Cézanne, Michelangelo'nun can çekişen kölesinin bu duygulu yorumu dahil, önemseydiği sanatçılardan pek çok çalışmaya yapmıştır.

Sağda: Batşeva, 1885. Cézanne, gizli ve tutkulu bir aşkla can çekiştiği sırada, Kral Davut'tan büyülenen kadını resmetmiştir.



üzereydi. Mart 1886'da Zola'nın romanı *L'Ouvre* (Eser) basıldı. Bu, yıllardır üzerinde çalıştığı resmi bitiremeyen Claude Lantier adlı bir sanatçının hikâyesiydi. Kahraman, hiçbir zaman nihai amaçları ulaşılmadan tuvalinin önünde inthar ediyordu. Lantier, Cézanne ile çarpıcı benzerlik taşıyor, özellikle Zola'nın da bir parçası olduğu çocukluk deneyimleri Cézanne'inkine fazlasıyla benziyordu. Örneğin, "[Claude ve iki arkadaşı Pierre ve Louis] yaklaşık on iki yaşlanıyken, akarsuyun derin bölgelerine gidiyor, büyük bir tutkuyla balık gibi yüzüyorlardı... neredeyse o nehrin içinde yaşıyorlardı," diye yazmıştı. Zola, Lantier'in güven eksikliğini tasvir ettikten sonra, "... eski güvensizliğine geri döndü... her resmi, felaket kötü diyerek bir kenara atıyordu... onu tüketen, bu yetersizlik duygusuydu... Asıl dayanılmaz olan şey, kendini asla tam olarak ifade edememesiydi..." diyor ve devam ediyordu: "Krizlerinin çok daha sık nüksetmesiyle beraber, haftalarını kendine katlanılmaz işkenceler çektiler, umut ile belirsizlik arasında gidip gelerek geçirecekti ve ona ayak direyen başıyapıtıyla cebelleştigi tüm o yorucu saatler boyunca tek büyük dayanağı, günün birinde yapacağı resmin teselli edici hayalidi." Kendisine bir oğul veren kadın dahil, Cézanne'nin kadınlarla ilgili problemlerine de gönderme yapıyordu. Tüm roman rahatsız edici şekilde Cézanne'nin yaşamına benziyordu.

Zola'yı bu romanı yazmaya sevk eden neden net değildir. Kişisel anılara dair detaylara çoğu eserinden daha fazla yer verir (notlarında daima, kitapta ki kurnaca isimlerden ziyade arkadaşlarının gerçek isimlerini kullanır). Öne çıkan bir eser değildir ve yakını arkadaşında açacağı derin yaraların farkında olmalıdır.

CÉZANNE'İN TEPKİSİ

Zola, basılır basılmaz kitabın bir kopyasını Cézanne'a gönderdiğinde, roman ona nihai bir ihanet gibi görünmüş olmalıdır. Cézanne karşılığında, "Bana gönderme nezaketini gösterdiğin *L'Ouvre*'u aldım. Yazana, bu nazik hatırlama için teşekkür eder...



Yukanda: Gardanne Köyü, 1885-6. Cézanne bitki örtüsünün organik şekilleriyle köyün masif formlarını yan yana getirmiş, sıcak ve soğuk renkleri tanımlayıcı tonlarla dengelemiştir.

ve geçmiş yılların anısına elini sıkıma izin vermesini dilerim," şeklinde bir not gönderdi. Eylül 1902'de Zola trajik bir kazada ölünce Cézanne kendini atölyesine kapatıp ağlamışsa da, yaşamlanın geri kalanında iki adam arasında başka bir iletişim kurulduğuna dair emare yoktur.



Sağda: Yıkanan, 1885. Bu figür, çıplak manzara karşısında, kaba ve çirkin görünüyor. Renkler ve tonlar tuvalin ortasında yankılanıyor.

SIKINTILI BİR YIL

1886 yılı Cézanne'ın yaşamının belki de en stresli yılıydı. Senenin başında Zola ile arkadaşlığı kopmuş, yıl sona ererken kişisel durumu bir kez daha geri dönülmez şekilde değişmişti.



Cézanne aşk ilişkisi bir önceki yıl sonlanınca, bin bir zahmetle resim yapma ritmini yeniden kazanmayı başarmıştı. Ne var ki, Zola ile arasının açılması, çalışmalarını yeniden etkiledi.

EVLİLİK

Cézanne mutsuz aşk ilişkisi ve ardından Zola'nın kitabıyla sarsıldı. Louis-Auguste'un yasak ilişkisi nza göstermesi ve onaylamasıyla beraber; aileden gelen, Hortense ile ilişkisini resmileştirmesi yönündeki baskılar daha da artmıştı. Aile Hortense'ten pek hoşlanmıyordu, ancak o, oğullarının çocuğunun annesiydi. Yasak ilişkileri o kadar uzun

zamandır sürüyordu ki aile, Cézanne'ın 14 yaşındaki oğlunu nüfusuna kaydettirmesi gerektiğine kanaat getirmişti. 28 Nisan 1886'da, Aix-en-Provence belediye sarayında düzenlenen resmi bir törenle, 47 yaşındaki sanatçı, ebeveynlerinin ve diğer aile üyelerinin huzurunda Hortense ile evlendi. Kardeşi Rose'un kocası Maxime Conil şahitlerden biriydi. Ertesi gün Conil, Cézanne'ın kız kardeşi Marie ve diğer iki şahit huzurunda bir kilise töreni yaptılar.

ZOLA İLE İPLER KOPUYOR

Cézanne'ın sıkıntılı ruh hali üzerine gelen Zola vakası onu kahretti. Kitap

Yukanda: Elmalı ve Armutlu Ölüdoğa, yaklaşık 1891-2. Bu resimde gösterilen meyve, Aix bölgesi yakınında yetişiyordu. Sainte-Victoire Dağı gibi bu da Cézanne'ın sevgili yuvasının sembolü oldu.

bütün izlenimcileri küstürmüş, Guillemet ve Huysmans kitabı eleştirmiş olsa da, bunlar acısını dindirmeye yetmedi. Guillemet Zola'ya şöyle yazmıştı: "Çok sürükleyici ama çok da iç karartıcı bir kitap... İçindeki herkes yıılmış; kötü çalışıyor, kötü düşünüyor. İster dehayla ister yetersizlikle donatılmış olsunlar, sonuçta hepsi zayıf sanat eserleri veriyor... Gerçek durum bu kadar üzücü



Yukanda: Madam Cézanne'in Portresi, y. 1885. Hortense sıklıkla Cézanne'a modellik yapardı. Hemen hemen oval yüzünden dinginlik yayılmaktadı.

değil, neyse ki... Senin son kitabında yalnızca üzüntü ve acizlik buldum... Tanrıdan umalım ki, Madam Zola'nın deyimiyle küçük çetdekiler, senin ilginç olmayan kahramanlarında kendilerini bulmayı denemesinler; zira onlar, şeytanın daniskası."

Monet de ona yazmıştı: "... Senin kitaplarını okumaktan daima zevk almışımıdır ve bu kitap bana iki kat ilginç geldi. Çünkü çok uzun zamandır mücadelesini verdiğimiz sanat hakkında sorular ortaya atıyor. Okudum ve itiraf etmem gerekirse, endişeli ve üzgünüm." Zola'nın cevapları bilinmiyor; ancak o noktadan itibaren, o ve eskiden arkadaşı olan ressamlar bir daha görüşmemiştir. Hepsini sanatçı olarak yola ilk koyuldukları anda amaçladıkları yaratıcı yolların peşinde olsalar da, öyle görünüyor ki Zola'nın nazanında onların sanatı beklediği ölçüde başarılı olmamıştı. Zola'nın fikirleri farklı eksenlere kaydı ve onlar da sırf kendilerini yanlış anlıyor diye açık bir biçimde eleştirilince doğal olarak kınıldılar. Romancı ya hayran olan Van

Gogh dahi bir arkadaşına şunları yazmıştı: "O kitabı yazdığı için ona öлке duyanlardan değilim. Kitap sayesinde Zola'yı daha iyi tanıyorum. Onun zayıf yanlarını tanımayıp, bu kitap özelinde, resim sanatı bilgisinin yetersiz olduğunu fark etmeyi öğreniyorum; zira bazı eksikleri var."

Aşağıda: Madam Cézanne'in Portresi, 1885-90. Bu portre, kahverengimsi yeşilden gökyüzü mavisine uzanan incelikli gölgelerle sakinliği, sadeliği ve dinginliği vurgular.



SEKİZİNCİ İZLENİMCİ SERGİ

Sekizinci izlenimci sergi 15 Mayıs-15 Haziran 1886 tarihleri arasında, rue Lafitte ile boulevard des Italiens'in kesiştiği yerdeki ünlü restoran Maison Dorée'nin ikinci katında düzenlendi. Sergide 246 eser vardı, ancak ilk ekipten sadece Pissarro ve Degas katılıyordu. İzlenimci üsluba dahil olmayan bağımsız katılımcılar arasında Gauguin, Seurat ve Paul Signac (1863-1935) yer alıyordu. 1874 yılına gelindiğinde izlenimcilik artık tek bir fıkirden ibaret bir hareket değildi; farklı yönleri doğru geliyordu.

LOUIS-AUGUSTE

Louis-Auguste kitabın basımından ve Cézanne'nin evliliğinden 6 ay sonra, 23 Ekim 1886'da, 88 yaşında öldü. Artık ailenin reisi Cézanne'di. Yılda 400.000 frank, ayrıca Hortense ve Paul için ilave 25.000 frank ile, hayatında ilk kez zengindi ve kendi geçimini sağlayabilecek durumdaydı.

Aşağıda: Chantilly'deki Yol, 1888. Cézanne o yıl Paris'in kuzeyindeki Chantilly'de beş ay geçirdi. Bu tablo, muhtemelen satoyu çevreleyen parkta resmedilmişti.



JAS DE BOUFFAN'DAN AYRILIŞ

Hortense açısından Cézanne ile evlenmek, ilişkilerini daha yakın kılmamıştı. Cézanne alışıldık inziva halinde resim çizerek Aix-en-Provence'da kalırken, o ve genç Paul zamanlarının çoğunu Paris'te geçirdi.

Annesi ve Marie ev işleriyle uğraşmaya devam ederken, Cézanne giderek daha fazla resimlerine gömülmeye başladı. Onu üzen son olaylar üzerine düşünmek için çok zamanı vardı ve kendini her zamankinden daha da kimsesiz ve yalnız anlaşılmış hissediyordu.

DÜŞÜNME ZAMANI

Louis-Auguste tüm katılığına rağmen, her daim ailenin direği olmuştu ve şimdi o göçüp gittiğine göre annesi, kız kardeşi Marie, kansı ve oğluna (küçük kız kardeşi Rose evliydi) bakma yükümlülüğü Cézanne'in omuzlarındaydı. Cézanne geç de olsa babasının sağduyu, soğukkanlılık ve kendine güven gibi iyi özelliklerinin farkına vardı ve Louis-Auguste hayattayken onu hiçbir zaman gururlandıramadığı için pişman oldu. Annesi artık 70'lerindeydi; onun kendisine olan uzun süreli inancına, adını duyurarak karşılık vermeyi umuyordu.

ZOR BİR İLİŞKİ

Yaşamında ilk kez, tıpkı diğer sanatçılar gibi hayran olduğu sanatçıların eserlerini görmeye İspanya ve İtalya'ya gidebilecek bir servete sahipti. Buna rağmen Aix'te kalmayı seçti. Hortense hassas sağlık durumunu Paris'te oturmak için bahane olarak kullanıyor, sıkıcı bulduğu mekândan ve yıllardır sevmeyişi kocasından uzak duruyordu. Annesi ve kız kardeşi çiftin kavgalarında sık sık arabuluculuk yapmaya çalışıyorlarsa da ikisi de Hortense'ten hoşlanmıyordu. Cézanne onun bilgi yoksunluğunu rahatsız edici buluyor; Hortense ise onun sanatına ve Aix'e bağlılığına anlam veremiyordu. Cézanne utangaç ve düşünceliydi, çabucak öfkelenirdi, tutkulu ve genelde kederliydi. Hortense derin düşünmüyor, sanatı önemsemiyor ve kumar oynuyordu. Olumlu açıdan



Yukanda: Jas de Bouffan, 1885-7. Cézanne'in sevdiği evin görüntüsü, bir dış görünüşten fazlasını sergileyebilmek için, tek seferde birden fazla bakış açısından resmedilmiştir.

bakıldığında, oğullarına karşı iyi bir anne, Cézanne içinse hiç hareket etmeden tekrar tekrar poz veren sabırlı bir modeldi.

KAMUOYU ÖNÜNDE İHANET

Cézanne, Zola ile kopmalarını ve onu öyle bir kitap yazmaya sevk eden dürtüleri düşünmekten kendini alamıyordu. Cluade Lantier karakterinin Cézanne'i temsil ettiği kesindi. Zola kitap için aldığı notlarda "Claude" yerine sıklıkla "Paul" yazmıştı. Cézanne bir süredir ilişkilerinin değiştiğini ve Zola'nın artık onun sanatından pek umutlu olmadığını fark etmiş olsa bile, kitap yine de bir darbeydi. Bizzat Cézanne'in kendî sanatsal gelişiminden



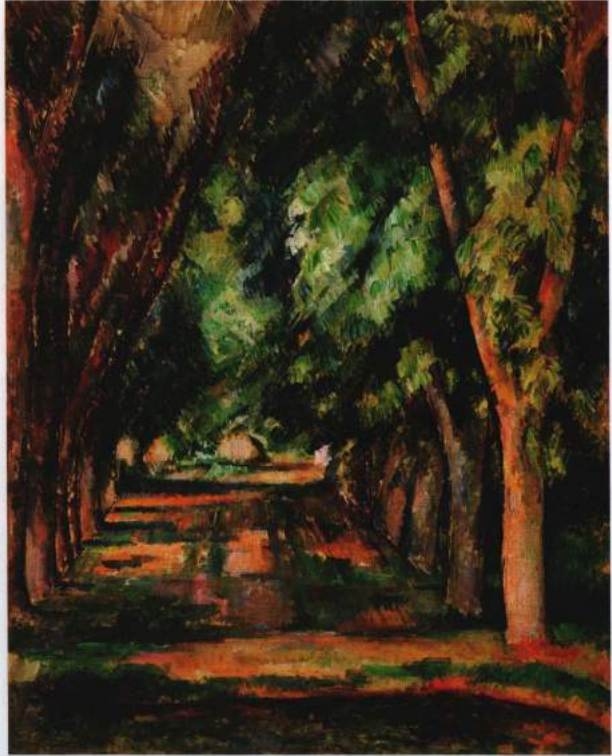
Yukanda: Su Kemer, (Ağaçlar Arasından Sainte-Victoire Dağı), yaklaşık 1885-7. Vadideki su kemeri Cézanne'in çoğu resminde görünür. Bu kez Rose ve Maxime'in evinden resmediliyor.

duyduğu şüpheler sık sık su yüzüne çıkıyordu; ancak içten içe, devrimci ve eşsiz bir sanat yaratabileceğine inanıyordu. Zola'nın Cézanne'nin bir başarısızlık örneği olduğunu tüm kamuoyuna ilan etmesi öznel, sebepsiz ve zalimceydi. 34 yıl sonra bozulan arkadaşlıklar, onun yaşamında derin bir boşluk bıraktı.

YUVA GİBİSİ YOK

Tüm bu duygusal karmaşanın ortasında, Cézanne'nin yaşamında sabit kalanlar; resim, annesi, kız kardeşi Marie, oğlu Paul ve Jas de Bouffan'dı. Zamanının çoğunu açık hava resmine verse de, babası ona Jas de Bouffan'da çatı katında bir atölye kurduğundan beri, orayı sıklıkla kullanıyordu. Babasının ölümünden sonra atölyesini, tuvaleri dışarıdan içeriye taşıyıp resme devam edebileceği zemin kattaki büyük bir odaya taşıdı. Jas de Bouffan'da yaptığı resimler arazileri, yapılan ve kırsal alanları içeren, yıllardır üzerinde çalıştığı konuların çeşitlemeleriydi; onlardan hiç yorulmamıştı. Konuların birbirine

Aşağıda: Jas de Bouffan'daki Bir Parkta Ağaçlar, 1885-7. Cézanne sonbahar havasındaki hafif esintiyi, ağaçların ve binaların sertliğini birlikte resmetmiştir. Burada "küçük hissini" yakalayabilmişti.



Yukarıda: Jas de Bouffan'daki Kestane Ağaçları Yolu, yaklaşık 1888. Cézanne, tuval üzerindeki fırça izlerinden oluşan bir yamayla rengi dengeleyerek, Jas de Bouffan topraklarının güzelliğini tasvir etmiştir.

benzemesi, yüzeysel görünüşler ötesindeki diğer boyutlara odaklanabilmesi anlamına geliyordu. Hâlâ belli aralıklarla Paris'e dönmeyi sürdürüyor, ancak zamanının çoğunu Aix'te geçiriyordu. Annesi Ekim 1897'de öldüğünde miras kendisi ve kız kardeşleri arasında üçe bölündü. Eniştesi Maxime Conil, yani Rose'un kocası, paradan hakkına düşeni alabilmek için mülkünü satılmasında ısrarcıydı. 18 Eylül 1899'da Jas de Bouffan'daki 40 yıllık sevgili yuvası satıldı ve kazanç üç kardeş arasında bölüştü.

SAINTE-VICTOIRE DAĞI

Heybetli Sainte-Victoire Dağı, çevredeki tepelerin, üzüm bağlarının ve nehirlerin üstünde görkemli bir şekilde yükselerek Aix manzarasına hükmediyordu. Sainte-Victoire Dağı Cézanne'î tüm yaşamı boyunca büyüledi ve onu tekrar tekrar resmetti.

Cézanne, bu dağı "çarpcı bir nesne" gibi betimliyordu. Resimlerinde, genellikle doğrusal ve atmosferik perspektif olmaksızın, renkli yamalar yoluyla onun sertliğini ve kalıcılığını betimlemeyi amaçlamıştı.

DEĞİŞMEZ BİR MOTİF

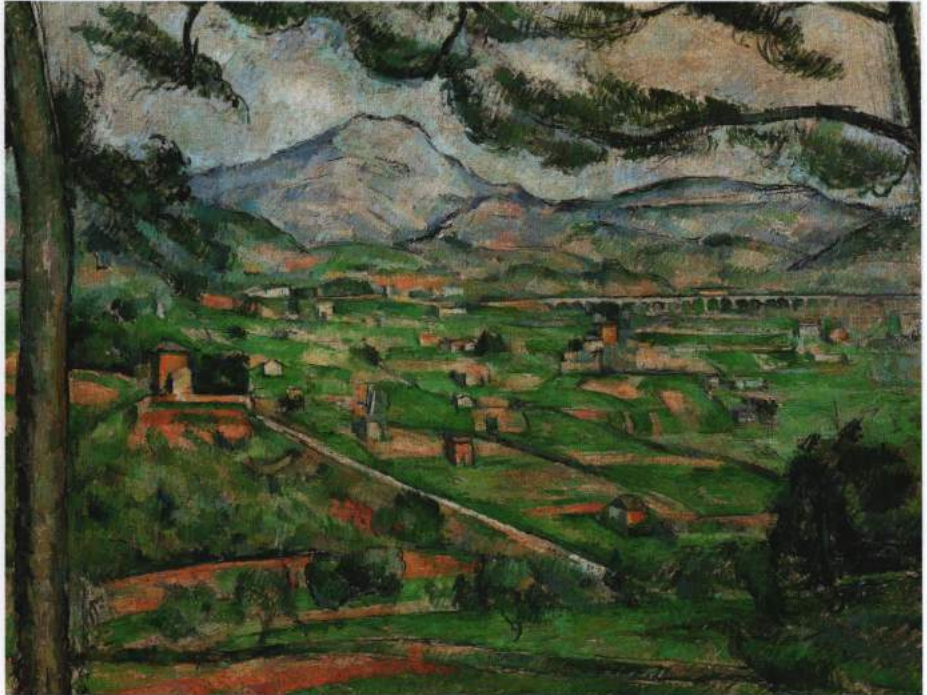
Cézanne yaşamının son 15 yılında Sainte-Victoire Dağı'nı farklı bakış açılarından ve farklı ışıklarda ve hava koşullarında yaklaşık 60 kez resmetti. Aix'in 10 kilometre doğusunda yer alan dağ, kız kardeşi ve eniştesinin Bellevue'deki çiftliklerinden rahatça görülmüyordu ve burası 1880'ler boyunca

dağı resmetmek için temel mevkilerinden biriydi. Bellevue, Arc nehri vadisinin karşısında, güzel manzaralı (Cézanne ve Zola'nın çocukken oynadıkları) bir tepeydi. Bir diğer gözde mevki, Bellevue'nün bitişigindeki çiftlik ile Montbriant arasındaki bir tepeydi. Bu noktaların sunduğu panoramik manzaralar; vadiyi, tren istasyonunu, bir viyadüğü ve çam ağaçlarını içeriyordu. Dağın tabanına yayılan arazi koyu yeşiller, turuncular ve çam ormanlarının kahverengileriyle doluydu. Kayalık kireçtaşı dağı, gökyüzünden ve bitişik araziden yumuşak mavileri, gri, pembeleri ve

turuncuları yansıtıyordu. Efsaneye göre, bitişikteki ovanın kırmızı toprağı, rengini, MÖ 102'deki bir savaşta Romalılar tarafından yenilgiye uğrayan işgalci Tötonların kanından almıştı.

Sainte-Victoire Dağı, onun için ideal bir motifti: Sadece masif ve kalıcı bir şey resmetme arayışına karşılık düşmüyor, aynı zamanda onu kahretme tehlikesi taşıyan depresyondan kurtulması için de

Aşağıda: Sainte-Victoire Dağı, 1885-7. En çarpıcı manzaralardan birinde Cézanne resmi, dağın konturunu takip ederek, bir çamın gövde ve dallarıyla çerçevelemiştir.





Yukanda: Sainte-Victoire Dağı. Aix-en-Provence'a hükmeden bu dağ Cézanne'in gözde mekânlarından görülebiliyordu.



Yukanda: Suho'daki Kintai Köprüsü, Hokusai, yaklaşık 1831. Kutsal Fuji Dağı'nı gösteren bu basit kompozisyon, doğrudan Cézanne'in Sainte-Victoire Dağı resimleriyle karşılaştırılabilir.

bir yol sunuyordu. Dağın ihtişamından etkilenen Cézanne, onu, sayılı sanatçının herhangi bir konuya gösterdiği bağlılıkla, amansız bir yoğunlukla resmetti.

YOĞUN GÖZLEM

Bu resimler, yuvasına bağlılığını ve doğa sevgisini olduğu kadar, bir sanatçı olarak gelişimini de gösterir. Bir şeyi daha önce kaç kez resmetmiş olursa olsun, resmin başına oturmadan önce (tüm diğer eserlerinde olduğu üzere) her ögenin iç yapısını gözlemlemeye ve tespit etmeye uzun zaman harcardı. Zamanla, doğa

üzerine bu aralıksız çalışmaları, yüceltici, daha parçalı ve daha az gerçekçi bir hal aldı. Gözlemediği formları geometrik biçimlere damıtarak ve renklerle alansal uyumlar yaratarak, 20. yüzyılın büyük resim akımlarını müjdeledi. Deddiği gibi, "Düşünmek zorundasınız. Göz yeterli değildir, düşünce yaşamsaldır."

KLASİK DÖNEM

Cézanne'nin 1880 sonrası resimleri, sonraları onun "klasik dönemi" olarak adlandırılmıştır. Bu terim onun, Nicolas Poussin'in (1594-1665) öznel ve nesnel unsurları yapılandırılmış kompozisyonları içinde dengeleyip, ideal ve düzenlenmiş bir dünya resmetme fikrini kullanmasından ortaya çıkmıştır. Poussin manzaralarını, hem kendi gördüğü hem de izleyicilerin görmelerini istediği şeylere odaklanarak, titizlikle organize ediyordu. Cézanne da

Yukanda solda: Sainte-Victoire Dağı, Renoir, 1889. Renoir Aix'te Cézanne'in gözde motifini izlenimci bir üslupla resmetmiştir.

FUJİ DAĞI

19. yüzyıl sonlarında çoğu Avrupalı sanatçı Japon sanatı ve kültüründen Jules Garetie'nin (1840-1913) *L'Art Français en 1872* kitabındaki tabiriyle "japonculuk" eğiliminden etkilenmişti. Cézanne Japon sanatından etkilenmediğini iddia etse de, tekrar eden Sainte-Victoire Dağı resimleri genelde Katsushika Hokusai'nin (1760-1849) kutsal dağa bağlılık duygusuyla ürettiği Fuji Dağı baskılarıyla karşılaştırılır. Hokusai'nin imgelediği *(Fuji Dağı'nın Yüz Görünümü, 1834)* dağ pek çok bakış açısından, farklı mevsimlerde ve hava koşullarında gösterir. Sainte-Victoire Dağı resimleri de benzer bir yaklaşıma sahiptir.

böyle yaptı. Niyetinin "Poussin'i doğaya uygun bir şekilde tekrar etmek" olduğunu belirtiyordu. Poussin'in fikir ve pratiklerinden hareketle özgün ve eşsiz bir sanat ortaya koyarak, aynı onun gibi anıtsal ve etkileyici bir şey yaratmaya çalıştığı gizleniyordu.

SERGİLER

Son yıllarda onu zapt eden keder ve depresyona rağmen Cézanne hâlâ toplumun, sanatını farketmesini istiyordu. Bununla birlikte, kendisi hakkında kırıcı yeni eleştiriler yazılmasını göze alamıyordu.

1888'de Cézanne, Zola'nın Claude Lantier'in atölyesi olarak betimlediği, 1875'te Guillaumin'a komşu olarak tuttuğu atölyede kalarak Paris'te daha çok zaman geçirdi. Buradayken sadece Guillaumin'ı ve fırsat buldukça da en ateşli hayranı Chocquet'yi gördü.

OLUMLU ELEŞTİRİLER

Cézanne atölyede uzun kalmadı; başta Chantilly çevresi ve Fontainebleau dağı olmak üzere, Paris'in dışında resim yapmak için beş ay harcadı. O yıl ilk kez, ona daha olumlu bir gözle bakılmaya başlandığını gösteren kimi olaylar yaşandı. Geçmişteki eleştirisinin ardından o yıl Huysmans, ondan olumlu sözlerle bahseden bir makale yayımladı. Huysmans bu yolla belki de, Zola'nın romanından sonra dengeyi yeniden kurmak istemişti; ama Cézanne'nin sanatını samimi bir şekilde yeniden değerlendirmiş de olabilirdi. Cézanne'dan "çok göz ardı edilmiş bir ressam" diye bahsediyordu. Ertesi yıl *Certains* (1889) kitabında bir bölümün tamamını Cézanne'a adadı ve onu "izlenimci akıma Manet'den daha fazla katkısı olan, aydınlatıcı güçlerin renkçisi" sözleriyle betimledi.

EVRENSEL SERGİLER

1887'de Paris'te, Fransız Devrimi kutlamalarının yüzüncü yıldönümüne yönelik bir dünya fuarı olan 1889 Exposition Universelle'e hazırlık olarak, Eyfel Kulesi'nin yapımına başlandı. Eyfel Kulesi, fuar için giriş kemeri olacaktı, ama halkın muazzam eleştirileri karşılaştı. Dönemin gazeteleri, resmi sanat cemiyetinden gelen ve onu göz zevkini bozucu, "perçinli demir levhalardan inşa edilmiş iğrenç sütun" olarak anan öfkeli mektuplarla doldu.

Chocquet'in ısrarı üzerine Cézanne, *Asılan Adamın Evi* resminin, Dünya Fuarı'ndaki Fransız Sanatının Yüzüncü Yılı Sergisi'nde sergilenmesini



Yukarıda: J. de Bouffan'daki Kestane Ağaçları, yaklaşık 1885-7. Cézanne, arka planda Sainte-Victoire Dağı ile beraber, iç içe geçmiş dalların neredeyse simetrik düzenlenmesini yaratmak için kompozisyonunda kestane ağaçlarını yeniden düzenlemişti.

kabul etti. Manet, Monet ve Pissarro'nun eserleri de burada sergilendi. Cézanne 1877'den beri (1882'deki Salon sergisi dışında) ilk kez bir eserini sergiliyordu.

LES VINGT

1889'un sonunda Brükselli avukat, yayıncı ve girişimci Octave Maus (1856-1919) Cézanne'ı "Les XX" (Les Vingt veya Yirmi) isimli Belçikalı gruba beraber, yıllık Brüksel sergisine katılmaya davet etti. Bu, 1883'te Maus'un kurduğu, oldukça izlenimci ve ard izlenimci eğilimlere sahip 20 Belçikalı ressam, tasarımcı ve heykeltıraşın oluşan bir gruptu. Her yıl 20 uluslararası sanatçı davet ediliyordu. Sergiler Avrupa'nın tüm avangard sanatçılarına

BAĞIMSIZ SANATÇILAR TOPLULUĞU

Büyük ölçüde izlenimcilerin uyardığı, yankılar sayesinde, aralarında Seurat, Signac, Odilon Redon'un (1840-1916) da yer aldığı bir grup sanatçı 1884 yazında Paris'te bir Bağımsız Sanatçılar Topluluğu kurdu. Şiirleri "Ne jün, ne ödüller" di ve şunu öne sürüyorlardı: "Société des Artistes Indépendants'ın kabul jürisinin kaldırılması ilkesinde temellenen amaç, sanatçıların eserlerini özgürce halkın yarısına sunmalarına imkân vermektir." İlk sergilerinde ilgi odağı, Seurat'ın bilimsel renk teorileri içeren *Asnières'de Banyo*'suydu (1883-4). Topluluğun sergilen, yeni sanatsal nosyonları öne çıkarmıştı.

Sağda: 1889 Evrensel Sergisi'nin Merkezi Kubbesi, Louis Beroud, 1889-90. Paris'te düzenlenen Dördüncü Dünya Sergisi, Fransız Devrimi'nin yüzüncü yılını kutluyordu. 1889 Mayıs'ından Ekim'ine dek açık kalan sergi toplamda 28 milyon ziyaretçi çekti.

yönelikti ve sanattaki yeni fikirleri geniş bir kitleye sunmak için kurulmuştu. İlerleyen yıllarda Pissarro, Monet, Seurat, Gauguin ve Van Gogh gibi kimi uluslararası sanatçılar dahil oldu. Cézanne ilkin isteksizdi, hâlâ gelebilecek eleştirilerin önünü kesme endişesindeydi. Ancak Maus'ın ediyordu ve Cézanne üç eser göndermeyi kabul ederek ona şunları yazdı: "Kendimi böyle iyi bir arkadaşlığın içinde bulmanın memnuniyetiyle, karanımı değiştirmekte tereddüt etmiyorum." Tuvaleri sergide Sisley ve Van Gogh'un eserlerinin yanında asılıydı.

Aşağıda: 1889 Paris Evrensel Sergisi Kartpostalı. 1889 fuan Champ de Mars'da düzenlendi ve başlıca sembolü, Gustave Eiffel tarafından tasarlanan Eyfel Kulesi idi.



Yukarıda: Chantilly Caddesi, 1888. Sayfa 75'teki Chantilly'deki Yol ile aynı zamanda resmedilmiştir. Soğuk mavi ve yeşiller, sıcak tonlarla dengelenmiştir.

SULUBOYA RESİM

Cézanne kariyeri boyunca suluboyayla resim yapmıştır. Ancak suluboyayı kullanma metodu; yapıyı, alanı ve rengi keşfetmesinde daha önemli bir araç haline geldiği ve yağlıboya kullanma üslubuna da etki ettiği 1880'den sonra dikkate değer bir şekilde değişmiştir.

Suluboya Cézanne için konularını keşfetmenin, renkleri ve duygulanı yakalamanın bir yoluydu. Yaşamının sonlarına doğru, en büyük, en karmaşık ve renkli suluboyalarnı üretti.

İŞİLTİLİ RENKLER

Niyeti hâlâ nesnelerin iç yapısını yakalamak olduğundan, bir bütün olarak sanata yönelik yaklaşımı gibi, malzemeyi kullanma yöntemi de geleneklere meydan okuyordu. İlk grafiti karakalemle çalışıyor, ardından suluboyayı yumuşak ve akıcı bir şekilde uyguluyordu. Sadece rengi değil, aynıca düzen ve uyum duygusu yaratmak için kâğıdın beyazını da kullanıyordu. İzlenimcilerin yaklaşımıyla uyum halinde, ışık kontrastları veya alışılmadık şekilde renklendirilmiş vurgular ve gölgelerle, bölgesel ve yansımalı renkler ortaya çıkıyordu. Suluboyanın saydamlığını, parlak kompozisyonlar yaratmak ve karşıt unsurları yan yana yerleştirmek

için kullanıyordu. Her aşamayı hâlâ dikkatle ele alsa da, bu onun daha hızlı çalışmasını sağlıyordu.

Cézanne'nin suluboyalarnı ilk bakışta tamamlanmamış gözükse de, her biri tamamlanmış bir kompozisyonun temel bileşenlerini içerir. Üzerinde aşırı çalışılmış değil, kendiliğinden ortaya çıkmış gibi gözükürler; ama gerçekte ince boya katmanlarından oluşan karmaşık bir yapı içerirler.

YENİ TEKNİK

Yaklaşık 1885'ten itibaren, yaratım problemlerinin üstesinden malzemenin saydamlığı sayesinde gelerek, cesur ve canlı renkler kullanarak, suluboyalarnı daha da büyük bir zevkle üretmeye başladı. 1890'ların sonlarına gelindiğinde, renkli derinlikler ve parlak vurgular yaratmak için kâğıdı yer yer beyaz bırakarak ve sürekli değişen renkler kullanarak, son derece ince detaylara sahip efektler yakalama



Yükanda: Ağaç Çalışması, yaklaşık 1890. Sert karakalem izleni ve titreyimli suluboyalar, zarif dalları ve yaprakları nitilerini betimler.



becerisi geliştirmişti. Temel yapıları yaratmak için daima ısıklı grafiti kalemi çizimleri kullanıyor ve bunların üzerine geçiren katmanlarla işıltılı tonları uyguluyordu. Fazladan bir netliğe ihtiyaç duyulan yerlere renk boca ediyor ve en sonunda dinamizm ve dolaysızlık etkisi yaratıyordu.

SAMIİMİ BİR ÜSLUP

Yağlıboya gözde malzemesi olsa da, Cézanne'nin suluboya resimleri onun her iki boya tipiyle çalışma metodu –başlangıçta ne aradığı, neyi

Solda: Elmalar, Şişe ve Sandalye ile Ölüdoğa, 1904-6. Bu resim, Cézanne'nin ilkin karakalemle çizim yapma, ardından dönüştürmüş renkte geçiren boya tabakaları ekleme tekniğini gösterir. Parlak tonlar kâğıdın beyazlığı sayesinde vurgulanır.

Sağda: Les Lauves'da Bahçe Terası, 1902-6. Cézanne bu manzarayı Aix'in kuzeyinde Les Lauves'da kurduğu atölyesinden resmetmiştir. Bu resim aslen koleksiyoner Ambroise Vollard'a aitti.

vurgulamak istediği ve rengin önemi hakkında ipuçları verir. Suluboyanın hiçbir zaman halk sergilerine yönelik değildi, neredeyse daima esas çalışmaları için ön hazırlık maksatlıydı. Çoğunlukla yağlı boyalardan daha kişisel ve samimiydiler. Bir imge inşa etmek için farklı renklerle küçük yamalar uyguladığı "renk yamama" sistemini, suluboyanın keşfetmişti. Bu, sonraki yağlı boya resimlerinin de önemli bir parçası haline geldi. 1880'lerin sonuna doğru, farklı renk varyasyonlarında, yağlı boya yamalarından goblen ağları yarattı. Bunlar, "küçük hislerini" nasıl yarattığını gösteren, suluboyanın benzeyen yağlı boyalardı. Bir tondan diğer tona geçiş ve renkleri dönüştürmek, hem suluboya hem de yağlı boyalardaki yaklaşımı için çok önemliydi. "Modelleme ve tonlama eksikliğini asla istemedim ve asla kabul etmeyeceğim," diyor, "pizgi ve modelleme diye bir şey yoktur, sadece kontrastlar vardır," diye ekliyordu.



İSVİÇRE

1890 yazında Cézanne ilk yurtdışı yolculuğunu yaparak, Hortense ve Paul ile İsviçre'ye gitti. Hortense'in halletmesi gereken bazı miras sorunları vardı, bu

nedenle İsviçre'de beş ay geçirdiler. Cézanne onu fazlasıyla asabi yapan diyabetinin kötü etkilerini hissetmeye başlamıştı.

Kasım'da İsviçre'den dönüşlerinde Cézanne Aix'e, Hortense ve Paul ise Paris'e gitti. Ancak Cézanne sonraki Şubat'ta yolladığı harçlığı azalttı ve böylece Hortense oğluyla Paris'ten ayrılp Aix'te yaşamak için geri dönmeye mecbur kaldı.

Hortense, Cézanne'ın annesi ve kız kardeşleriyle bozuştüğundan beri Jas de Bouffan'da sıcak karşılanan bir ziyaretçi değildi. Cézanne da yalnız olmayı tercih ediyordu; sorunun çözümü, kendisi ailesinin evinde otururken, onlar için bir daire kiralamaktı.



Solda: Yeşil Karpuzlu Ölüdoğa, 1902-6. Cézanne derinlik ve gölge yanılsaması yaratmak için zengin pigment katmanları döşüyordu. Işık, boyanın geçirgenliği dolayısıyla hissettiriliyordu.

ÜNLÜ OLUYOR

1890'ların başlarına gelindiğinde, sanat dünyasında Cézanne'ı destekleyen, ona hayran olan ve saygı duymaya başlayanlar ile onunla hâlâ dalga geçenler arasında belirgin bir karşıtlık vardı.

Resmi sanat çevreleri ve Zola'nın kendi çevresi onun sanatını küçümser bir tavırla değiştirmeye devam ederken, Cézanne Paris'teki pek çok avangard sanatçı ve eleştirmenin olumlu yönde ilgisini çekiyordu.

PÈRE TANGUY'NIN DÜKKÂNI

Zamanla, Cézanne'nin eserlerinin Père Tanguy'nin küçük karanlık dükkânında görülebileceği dedikodusu yayıldı. Van Gogh, Signac, Seurat, Émile Bernard (1861-1941) ve Maurice Denis (1870-1943) gibi meraklı sanatçılar ile Vollard gibi koleksiyonerler burada buluşmaya başladı. Resimlerin orijinaliği ve Cézanne'nin doğayı tüm diğer unsurlardan anıdırarak resimsel unsurlara indirgeyişi onları hayrete düşürüyordu. Bernard şöyle hatırlıyordu: "Oraya, Aix'te yaşayan, eserlerinden ve dünyadan memnuniyetsiz, hayran olunası objeler olmalarına rağmen çalışmaları bizzat inşa eden, tanınamamış bir sanatçının birkaç çizimini görmeye, adeta müzeye gider gibi gidildi. Yaratıcısının efsanevi



karakteri nedeniyle, bu hakkı sanatçının muhteşem özellikleri daha da orijinal görünüyor. Enstitü üyeleri, nüfuzlu ve avangard eleştirmenler rue Clauzel'deki bu mütevazı dükkânı ziyaret ediyor, böylece dükkân bir Paris efsanesi ve

Yukanda: Çadırın Önündeki Yıkılanlar, yaklaşık 1883-7. Cézanne'nin figürlerinin hiçbirini tuvalden dışarı doğru bakmaz. Kim aldıkları bilinmez, biçimleri itibarıyla çarpıktır ve birbirleriyle yapı ve renk dolaşımıyla ilişkilirler.



atölyelerin sohbet konusu haline geliyordu. Hiçbir şey, en sıradışı yeteneklerin çocuksu saflıkla birleştiği, bir gencin dehayı, yaşının çatışmanın çığlığını hissettiği, kışkırtıcı ise sadece acizliği gördüğü bu tuvallerden daha altüst edici görünmüyordu."

Ziyaret edip de Cézanne'nin resimlerine hayran kalmayanlar bile Tanguy'nin aşikâr değerlendirmesinden etkilenirdi. 1892'de resimleri görmeye götürülen Amerikalı bir eleştirmen şöyle diyordu: "[Tanguy] önce bakışları anne onun resimlerine bir anne sevgisiyle

Solda: Yıkılan Erkekler, y. 1890. Güçlü birer yapı olarak bedenlere odaklanmak ve onları bir yan-soyutlamaya dönüştürmekle Cézanne, yıkılanları kişisel ve gerçekçisi bir dünyaya yerleştirmiştir.



Yukanda: Yıkananlar Çalışması, yaklaşık 1895-8. İnsan figürü ile manzarayı tam olarak birleştirmeyi amaçlayan Cézanne, diğer eserlerden ve hatta dergilerden figürler alıp yeniden üretmiştir.

bakar, ardından gözlüklerinin üstünden size bakarak, adeta sevgili çocuklarına hayran olmanız için yalvarırdı... Bana ait tüm düşünceler bir yana, duygulanmaktan kendimi alamazdım; bunca özveriye ilham olan bir sanat akımı, seçkin bir zümrenin deli saçması sözlerinden daha derin bir nihai anlama sahip olmalıydı."

ANITSAL FIGÜRLER

Cézanne yaşamı boyunca sık sık klasik heykelleri kopyalayarak (Paris'te olduğu sırada her sabah Louvre'a gidiyordu) veya kısa akademik öğrenimi sırasında öğrendiklerini pratik ederek, çizim defterine figürler çizerdi. Büyük ustaları kopyalamak onun çalışmasının en önemli yönlerinden biriydi. Özellikle Giorgione, Tiziano, Rubens ve Poussin gibi sanatçıların eserlerinde manzara içindeki figürler, onu en çok cezp eden konulardan biriydi. Bu sanatçıların temel amacı, mitolojik ve dinsel hikâyeler anlatırken güzelliği betimlemektir. Cézanne ise aksine, figürler ve manzara arasında uyum yaratarak renge ve yapıya odaklandı.

AMBROISE VOLLARD

Fransa'nın Hint Okyanusu'ndaki okyanus-aşırı kolonisi Réunion'da doğan ve büyüyen Vollard, 1887'de hukuk öğrencisi olarak Paris'e geldi. Ders aralarında Seine kıyılarını gezdi, kitap tezgâhlarında baskı ve çizim avına çıktı, zamanının en kumaz sanat simsarılarından biri olarak kariyerinin ilk temellerini attı. Hukuka yönelmek yerine, bir sanat simsarı için kâtiplik yaptı. 1893'te rue Lafitte'de kendi sanat galerisini açtı, Cézanne'ın potansiyelini fark etmekle kalmayıp, aynı zamanda onun kararlarını etkileyen ilk sanat simsarılarından biriydi.



Figürleri çarpık biçimli görünüyor, çünkü amacı kusursuz insan formları tasvir etmek değildi. Oğluna yazdığı bir mektupta temel amacının "mümkün olduğunca zengin bir uyum" ve "insanlar doğa arasında uyum bütünlüğü" yaratmak olduğunu söylemişti. Yıkananları, daima doğanın yoğun renkleriyle, ağırlıklı olarak yeşil ve mavile çevrelenmişti. Her eserde sadece ya erkek ya da kadın figürler resmederek, karakterler arasında

Yukanda: Açık Havada Yıkananlar, yaklaşık 1890-1. Cézanne'ın yıkananları, Salon'un akademik nüfeline açık bir meydan okumaydı ve ilhamını Zola'yla çocukluk günlerindeki anılardan almıştı.

herhangi bir cinsel ilişki imasını bertaraf ediyor ve kompozisyonu odak noktası kılıyordu. Güzelliğe odaklanmayarak, eserine zamandan azade bir nitelik aşılamayı amaçlıyordu.

ESER SATIŞLARI VE KABUL GÖRME

1880'ler sonu ve 1890'lar başı, Cézanne'ın kendinden duyduğu şüphenin daha da katmerlendiği yıllardı. Renoir ve Académie Suisse'den eski bir arkadaşı Francisco Oller (1833-1917) dahil Aix'e gelen neredeyse herkesle kavgı etti.

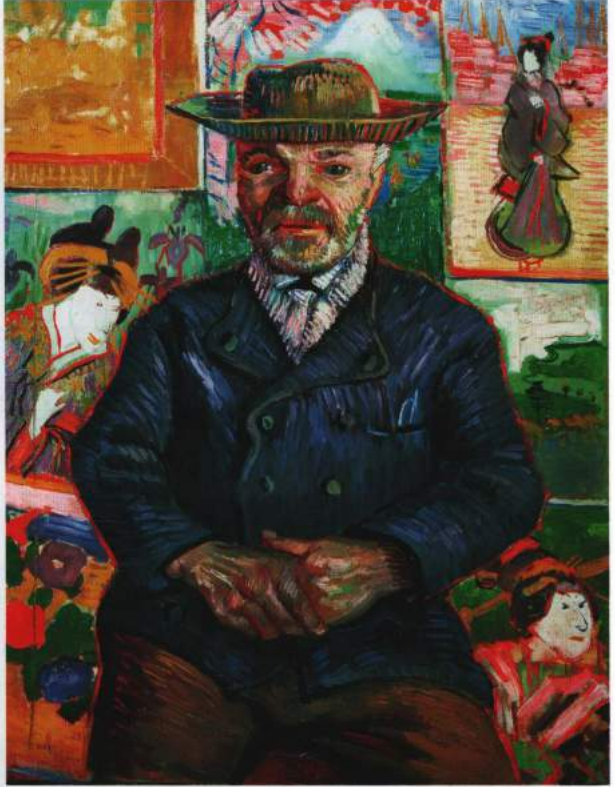
Cézanne'ın ruh hali diyabetiyle siddetlenerek kötüye gidiyordu. Arkadaşları doğal olarak onu ziyaret etmekten sakınıyorlardı. Ardından en büyük destekçileri Chocquet ve Tanguy öldü.

ASABİYET VE ARKADAŞLIK

1889'un sonlarında Renoir, Maxime Conil'den birkaç aylığına Bellevue'yü kiralarak kansı ve oğluyla Aix'te kaldı ve sık sık Cézanne ile Arc vadisinde resim yaptı. Son yıllarda iki sanatçının yaklaşması, Cézanne'ın Zola olayından duyduğu üzüntüye mükemmel bir teselli oluyordu. Ancak Jas de Bouffan'daki kısa

CAILLEBOTTE'UN MİRASI

Caillebotte'a ailesinden kalan miras, onun izlenimci sergileri maddi açıdan desteklenmesine ve sanatçıları paraya sıkıştığında eserlerini satın alarak onlara destek olmasına olanak sağlıyordu. Zamanla ölmüşlerinden sonra, koleksiyonunun bölünmemesi ve nihai olarak Louvre'da sergilenmesi hükmüne rağmen, yetkililer resimleri kabul etmediler. Fransız devleti 1896'da, huzursuz edici Caillebotte koleksiyonundan bazı eserleri Musée du Luxembourg'da sergilenmek üzere seçmesi için Ulusal Müzelere yetki verdi. Akademi yetkilileri, elenen sanatçıları aşağılayıcı bir şekilde, koleksiyondaki 67 resmin 27'sini reddetti. Kabul edilen eserler; Degas'dan yedi pastel, Manet'den dört eserin ikisi, Monet'den on altı eserin sekizi. Renoir'dan sekiz eserin altısı, Pissarro'dan sekiz eserin yedisi ve Cézanne'dan beş eserin ikisiydi.



ziyaretinden sonra Renoir buradan ayrıldı ve sonrasında Monet'ye şikâyetlerini dile getirdi: "Anne Cézanne'i, o evde hâkim olan aşağılık cimrilik nedeniyle derhal terk etmek zorundaydık." Cézanne'ın hırçınlığı ve insanlara dönük kaygısı, onu sadık arkadaşlarından bile şüphe duyar hale getirdi, ama onlar alınganlığına alışmıştı; çoğu kin beslemiyordu. Sert görünümünün altında hassas ve güvensiz bir adam olduğunu biliyorlardı.

Yukarıda: Père Tanguy, Van Gogh, 1887-8. Van Gogh, Tanguy'nin arkasında, pek çok sanatçının koleksiyonunu yaptığı Japon baskıların resmetmiştir. Tanguy, eserin merkezinde, bir ikon gibi oturmaktadır.

ETKİLİ DEĞERLENDİRMELER

1880'lerin sonuna doğru, Cézanne hâlâ sadece avangard sanatçıları ve eleştirmenlerden oluşan küçük bir çevrede tanınıyordu. Yine de sanatına ilgi artıyor ve bu ilgi 1890'ların başındaki

Sağda: Théodore Duret, Manet, 1868. Duret sonradan gazeteci ve eleştirmen olan bir işadımıydı. İzlenimcilerin hayranıydı, resimlerini satın alarak onlara bilfiil yardımcı oluyordu.

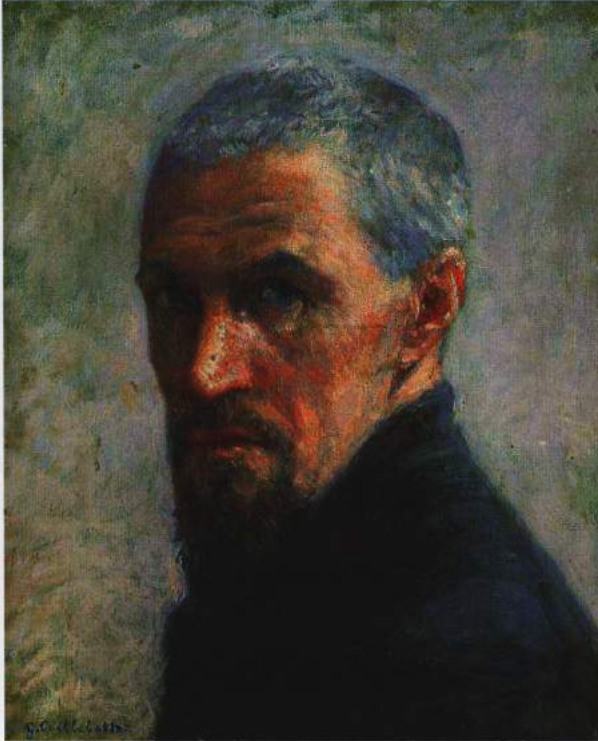
olumlu yorumlar sayesinde pekişiyordu. 1892'de Émile Bernard, Cézanne'nin kısa bir biyografisini yayımladı. Fransız romancı, oyun yazarı ve eleştirmen George Lecomte (1867-1958) Brüksel'de onun hakkında, daha sonra kitabı *L'Art Impressioniste*'de yayımlanacak bir konferans verdi. O yıl, ressam Denis'nin eserleri Salon'da sergilendi ve bu, "Monet, Degas, Cézanne, Pissarro ve Renoir... daha genç sanatçılar onları sanatını ve görüşlerini benimzediler," şeklinde duyuruldu. Ertesi yıl, eleştirmen Geffroy övgü dolu pek çok kısa makalesinde onun da adını saygıyla andı.



CÉZANNE TABLOLARI SATILIYOR
Cézanne'nin nüfuzlu arkadaşı Chocquet 1891'de öldü. Sonraki yıl Tanguy da öldü. Bu, onun resim koleksiyonunun



Yukarıda: Eiffel Kulesi'nin Yapımı, 1889. Başlangıçta çoğu Parislinin nefret ettiği Eiffel Kulesi 1890'larda Paris'in belirgin bir sembolü oldu.



satılacağı anlamına geliyordu. Bir sonraki Mart ayında, sanat eleştirmeni Théodore Duret (1838-1927) içinde büyük maddi kayıplar yaşadı ve Cézanne'nin üç resminin olduğu sanat koleksiyonunun büyük bir kısmını satmak zorunda kaldı. Bunlar, 600 ile 800 frank arasında oldukça iyi fiyatlara satıldı. Tanguy'nin koleksiyonu iki ay sonra, 2 Haziran 1894'te Hôtel Drouot'taki bir müzayedede satıldı. O sırada çok tanınmayan Vollard, Cézanne'nin altı resmini satın aldı. Satıştan sonra Geffroy prestijli bir yayın olan *Le Journal*'a sadece Cézanne hakkında uzun bir makale yazdı. Makalede, halk için anlaşılması zor ve alışılmadık olsa da, daha genç sanatçıları üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu ve yenilikçi hünerleriyle tanınması gerektiğini işaret ediyordu. Yine aynı yıl, Caillebotte 46 yaşında aniden öldü. Zengin resim koleksiyonunu devlete bağışladı. Dehşete düşen Akademi yetkilileri, başta Cézanne'inkiler olmak üzere, izlenimci eserlerin kucaklarına düşürmesini engellemeye çalıştılar.

Solda: Otoportre, Gustave Caillebotte, 1889. Bu, sanat koleksiyonunu devlete bağışlayan sanatçı, koleksiyoner ve izlenimcilerin arkadaşı Caillebotte'un bir otoportresidir.

MONET

Cézanne 1890'larda zamanının çoğunu daha önce yaptığı gibi Aix ile Paris arasında gidip gelerek geçirdi. Jas de Bouffan ve çevresinde manzara ve figürlerin yanı sıra ölüdoğalar ve portreler resmetmeyi sürdürdü.

1894'te Cézanne kısa süreliğine Giverny'ye gitti. Burada bir otele kaldı ve zamanının çoğunu, ziyaretine vesile olan Monet ile geçirdi. İki adam birbirlerinin üretimlerine ve fikirlerine son derece değer veriyorlardı.

MONET İLE SOSYALLEŞME

12 Kasım 1894'te Monet Geffroy'ya, "Yan ndan sonraki gün, Çarşamba benim (elli dördüncü) doğum günüm; o gün kendine izin verip burada olman bana büyük memnuluk verir... Birkaç gün önce buraya gelmiş olan Cézanne ile tanışırsın, onunla tanışmış olmaktan mutlu olacağın gibi o da seninle tanışmış olmaktan mutluluk duyacaktır."

MANET'NİN YEĞENİ

18 Mart 1894'te Duret'in resim koleksiyonu 160.000 franklık rekor bir fiyata Hôtel Drouot'ta müzayedeye çıktı. Satıştan önceki gün, Berthe Morisot'nun 15 yaşındaki kız kardeşi ve Manet'in erkek kardeşi Eugène resimleri görmeye gitti. Kız günlüğüne şunları yazmıştı: "... Burada gördüklerim arasında en beğendiğim ressam, Cézanne; her şeyden çok da, iyi modellenmiş elmalardanı sevdim (onun sadece bu üç resmini biliyorum)."

diye yazdı. Doğum günü kutlamasında Monet Cézanne'i devlet adamı Georges Clemenceau (1841-1929), heykeltıraş Auguste Rodin (1840-1917) ve Geffroy ile tanıştırdı. Sevgiyle karşılanması onu derinden etkiledi ve Monet'in bahçesinde Rodin'in samimi el sıkışı gözlerini yaşarttı. Utangaçlık ve güvensizlik yıllarından geçici olarak uzaklaşmıştı ve mutlu bir şekilde cümbüşe katıldı. Monet bir arkadaşına, "Bu adamın ömrü boyunca daha fazla

Aşağıda: Elmalı Ölüdoğa, y. 1893-4. Cézanne nesneleri sıklıkla birden fazla açıdan resmetmiştir. Burada zencefil kavanozu iki açıdan resmedilmiştir.





Yukarıda: 1904'te Cézanne. Cézanne'nin hayranı Bernard bu fotoğrafı Aix'te, Les Lauves'daki tepede çekmiştir.

destek görmemiş olması ne talihsizlik. O, kendinden çok fazla kuşku duyan gerçek bir sanatçı. Desteklenmeye ihtiyacı var..." dedi. Onu desteklemek adına Monet bazı arkadaşlarını Giverny'ye davet etti ve tümü bir araya geldiğinde Cézanne'a şunu ilan etti: "Hiç değilse hep birlikte buradayız ve sana ne kadar düşünün olduğumuzu ve sanatını ne kadar beğendiğimizi söyleme fırsatı yakaladığımız için mutluyuz." Cevap, umduğu gibi değildi. Cézanne bir an için ona baktı ve ardından ağzından şu sözler çıktı: "Sizler benimle dalga geçiyorsunuz!" Ceketini kapattığı gibi oradan ayrıldı.

İZLENİMCİLİĞİN MUCİDİ

Monet'in doğum günü kutlamaları sırasında izlenimci ressam Mary Cassatt (1844-1926) Cézanne'la aynı otele kalıyordu ve hem burada hem de Monet'in evinde onunla sohbet ediyordu. Bir arkadaşına yazdığı mektupta onu canlı bir şekilde betimler: "İlk izlenimci, izlenimcilik'in mucidi ünlü Mösyö Cézanne'in şahsında camia yükselişe geçti. Onu ilk gördüğümde, fazlasıyla vahşi bir tavır içinde, dışarı fırlamış büyük kırmızı gözbebekleriyle bir canıye benziyordu. Oldukça sert görünümü, hayli kırılmış sivri bir sakalı ve olumlu anlamda, tabakları



En yukarıda: İskambil Oynayanlar; 1890-2. Cézanne, bu eserde Le Nain kardeşlerin bir resminden ilham almış olabilir.

zangırdatan heyecanlı bir konuşma tarzı vardı. Sonra, dış görünümünü yanlış değerlendirdiğimi anladım; sert ya da rekabetçi biri olmaktan uzak, olabildiğince nazik, 'çocuksu' denebilecek bir doğası vardı. Tavırları başta beni oldukça irkiltti - çorba kasesini sıyırdı, ardından onu kaldırıp kalan damlaları

Yukarıda: Büyük Çam Ağacı, yaklaşık 1889. Bu, Monet'in aynı konudaki bir resmini hatırlatır. Çam ağaçları, popüler bir motiftir.

kaşığa boşalttı... yemeği bıçağıyla yıyordu ve bıçak elinin her hareketine, her jestine eşlik ediyordu. Görgü kurallarına karşı bütünüyle kayıtsız olmasına rağmen, bize buradaki hiçbir adamın göstermediği kadar nezaket gösterdi... Cézanne, tanıştığım en özgürlükçü sanatçılardan biri..."

TEK KİŞİLİK SERGİ

Kasım 1895'te Vollard'ın rue Lafitte'teki galerisi hazırды. Geffroy'nın *Le Journal*'deki övgü dolu yazısı kamuoyunun Cézanne'nin eserlerine dönük ilgisini arttırdığından, açılış için Cézanne'nin resimlerinin yer alacağı bir sergi planladı.

Pissarro, oğlu Lucien'e Cézanne'nin ilk kişisel sergisi hakkında, "... Hepimiz yanılıyor olabilir miyiz? Sanmıyorum. Cézanne'nin büyüüne kapılmayanlar, sadece, değerlendirmede hatalarıyla duyarlılıklarının kusurlu olduğunu gösteren sanatçılar ve koleksiyonerler..." demişti.

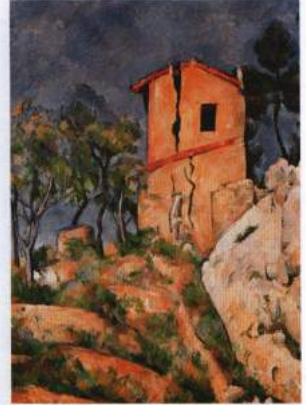
BÜYÜLEYİCİ BİR SERGİ

Cézanne sergide yer alma konusunda ayak diredi ve Vollard sergiye 150 eser göndermesini sağlamak için aylarca çabaladı. En sonunda, 23 yaşındaki oğlu

Paul ile müzakereler yoluyla, resimler ulaştı ve 7 Kasım'da sergi açıldı. Ancak bu Cézanne'nin ilk kişisel sergisi olsa da, kendisi katılmadı. Vollard'ın küçük dükkânının tüm eserleri tek seferde gösterecek kadar geniş olmamasından dolayı, eserler iki aylık sergi boyunca dönüşümlü olarak sergilendi. Cézanne'nin kariyerinin tüm dönemlerinden resim örnekleri vardı ve bunlar büyük ilgi ve tartışma uyandırdı.

Bu eserler çoğu ziyaretçiye hâlâ itici geliyordu; ama nihayet büyülenen ve

ilham alan pek çok kişi de vardı ve sonuç olarak, Vollard kısa sürede avangard eser simsarı olarak ün saldı. Serginin başlıca teşvikçilerinden biri olan Pissarro, herkesten çok heyecanlıydı. En büyük oğlu Lucien'e şöyle yazdı: "İki tonu nasıl dengeleyeceğini bilen gerçek resamlara rastlamak ne zor... Cézanne'nin sergisinde nefis şeyler var; hiçbir kusur bulunamayacak ölüdoğalar; üzerine çok çalışılmış ama henüz tamamlanmamış diğerleri ve hatta daha da güzel olan manzara; nüler... Ama benim heyecanım, Renoir'inkiyle kıyaslandığında hiçbir şey. Degas'ın kendisi de bu incelikli yabanilikle baştan



Yukanda: Çatlık Duvarlı Ev, 1892-4. Cézanne çatlak duvarlar temasını resme, ağaç gövdelerinin formlarında, patikada ve kayalar üstündeki izlerde yer alan siyah çizgilerle uygulamıştır.

Solda: Ambroise Vollard'ın Kırmızı Eşarplı Portresi, Renoir, yaklaşık 1911. Cézanne'nin aksine Renoir, Vollard'ın poz verirken konuşmasına, hareket etmesine ve rahat olmasına izin vermişti.

Sağda: Heykelsiz Ölüdoğa, 1894-5. Eğik çizgi ve yüzeylerden oluşan bu karmaşık kompozisyonda, beyaz heykelsiz ile renkli meyve ve sebzeler çarpıcı bir kontrast yaratır.

çktı... Renoir'ın gayet iyi ifade ettiği gibi, bu resimlerin neyin nesi olduğunu bilmiyorum; Pompeii fresklerine benziyorlar, öylesine ham ve öylesine hayranlık verici!"

RESİMLER SATIN ALINIYOR

Cézanne'ı 30 yıldır tanımakta olan izlenimciler, kafe toplantılarında çok ketum olması ve insanları nadiren kendi atölyesine davet etmesi nedeniyle, eserlerinin kapsamlarının ve derinliğinin farkında olmamışlardı. O anda, büyük bir ustayla karşı karşıya olduklarını hissettiler. Pek çoğu resimlerini satın aldı; Renoir ve Degas ikisinin de istediği bir çizim için aralarında kura bile çektiler. Eleştirmenlerin onları heyecanını paylaşmadığında Pissarro, Monet ve Vollard öfkeleniyordu; şimdi ise basında, her zamanki saygısız yorumların yanı sıra çok sayıda olumlu makale de yayımlanmaya başlamıştı. Fakat Cézanne kavrayış eksikliği konusunda öyle hassastı ki, sanatıyla ilgili değerlendirmeleri okuduğunda –bunlar olumlu dahi olsa– derin bir ıstırap çekiyordu. Nisan 1896'da şunları yazdı: "Geffroylara ve 50 frank uğruna bir makale yazıp halkın dikkatini üzerime çeken birkaç namussuza lanet okuyorum. Tüm yaşamım boyunca kendi geçimimi sağlayabilmek için çalıştım; ama birinin özel yaşamına dikkat çekmeden de iyi resim yapılabileceğine inandım. Elbette bir sanatçı kendini entelektüel açıdan olabildiğince yüceltmek ister, ama insan gözler önünde olmamalıdır."

BİTMEYEN PORTE

"Geffroyları lanetleme"sine rağmen Cézanne, onun portresini resmetmeyi kabul etti. Muhtemelen Degas'ın 1879 tarihli Edmond Duranty resminden ilham alan Cézanne, temayı mesleğine dair özel eşyalarla çevreledi. Ancak üç ay boyunca verilen 80 poza rağmen resmi bitirmeden bıraktı. Üç hafta sonra Monet'ye şunları yazdı: "Geffroy'nın



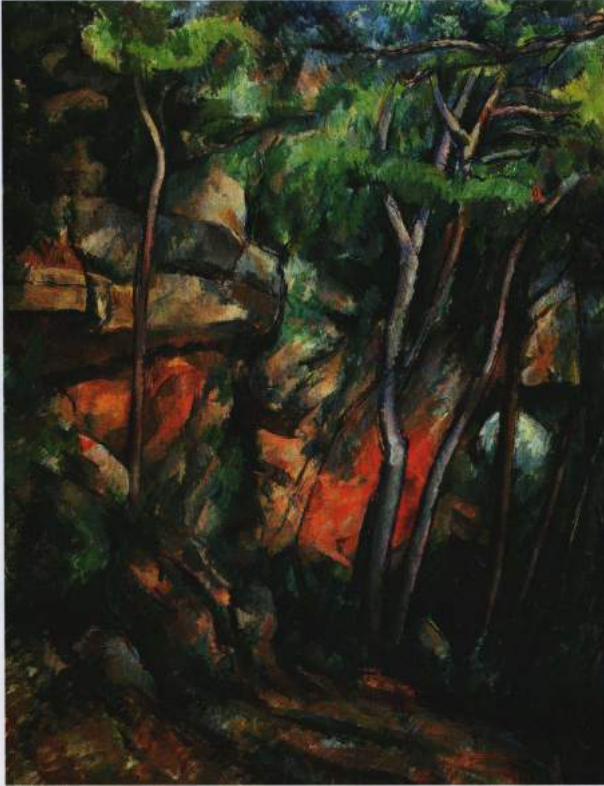
Yukarıda: Nehir Kıyısı, yaklaşık 1895. Renk uyumları yüzeyi bütünleştirirken; astarlı beyaz tıval, hafifçe yıkanmış pigmentler arasında görünür. Tüm renkler aynı yoğunluğa sahiptir.

evinde başladığım çalışmayı, onun cömertçe emrime amade olmasına rağmen, şimdilik bırakmak zorunda kaldım. Özellikle bunca poz, art arda

gelen heyecan patlamaları ve ümitsizlik sonrası ortaya koyduğum yetersiz sonuçtan dolayı biraz üzgünüm." Öte yandan Geffroy, bunun Cézanne'in en iyi eserlerinden biri olduğunu düşünüyordu.

TOPLUMDAN KAÇIŞ

Cézanne henüz sadece 56'sındaydı; ancak erken yaşlanmış, saç ve sakalı oldukça kırlaşmıştı. Diyabetin kötü etkilerinden muzdaripti. Altta yatan bu rahatsızlığı onu herkesle kavgalı hale getiriyordu.



Eserleri kabul görmeye başladıysa da, kendisi zihinsel bir karmaşa içindeydi. Çevresindekilere güvenmiyor, arkadaşlarını üzüyor ve kendini Aix'te daha da çok hapsediyordu.

YENİ BİR ARKADAŞ

Cézanne, 1895'in ilk altı ayını Paris'te geçirdikten sonra Aix'e gitti ve bütün bir yıl orada kaldı. 1896 baharında Aix'te eski bir okul arkadaşının oğlu olan yazar, şair ve sanat eleştirmeni Joachim

Yukanda: Château Noir'ın Parkında, yaklaşık 1896-9. Cézanne'in üslubu olgunlaştıkça, çok sayıdaki gizemli Château Noir resimlerinden birini, canlı turuncular kullanarak ve soğuk yeşillerle kontrast oluşturarak, tekrar tekrar resimledi.

Gasquet (1873-1921) gibi birkaç yeni dost edindi. Cézanne alışılmadık biçimde Gasquet'ye anında bağlandı ve genç arkadaşına neredeyse Zola'nın yerini almış biri gibi davrandı. Onu, 40



Yukanda: Tespihli Yaşlı Kadın, 1895. Resimdeki kadının 70 yaşındayken inancını kaybetmiş eski bir rahibe olduğu düşünülür. Cézanne onu hizmetçi olarak işe almıştır.



Yukanda: Soğanlı Ölüdoğa, yaklaşık 1895. Şişe ve bardak kompozisyonun düşey, masanın kenarları ise yatay eksenine işaret ederken bir ok gibi çapraz duran bıçak, derinlik yanılsaması yaratır.

yıl önce eski okul arkadaşıyla çok zaman geçirdiği Sainte-Victoire Dağı'nın aynı çam kaplı eteklerine götürdü. Dönemin pek çok Cézanne resminde, çam ağaçlarıyla örtülü gizemli bir yer olarak

belren Château Noir'ı ziyaret ettiler. Ardından, Cézanne ve Zola'nın en gözde mekânlarından Le Tholonet'e gittiler. Burası yıllardır ziyaret etmediği bir yerdı ve ona resimleri için yeni bir ilham verdi.

Genç Gasquet, Cézanne'nin resim çizerken kendisini izlemesine izin verdiği, ressam olmayan birkaç kişiden biriydi. O yılın Temmuz ayında Gasquet'e bir mektup yazarak, "şahane gençliğini" paylaşmasına izin verdiği için teşekkür etti. Buna mukabil, Gasquet onu diğer bazı genç şairlere takdim etti. Cézanne yalnızlığını el üstünde tutmasıyla ünlü olsa da, bir noktaya kadar bu duygulu ve entelektüel ahbablıktan keyif aldı.

ESKİ ARKADAŞLARLA BULUŞUYOR

Cézanne Aix'te aynı ca, oralı heykeltıraş Pihilippe Solari (1840-1906), gazeteci Numa Coste (1843-1907) ve Joachim'in babası Henri Gasquet (yaklaşık 1839-1906) gibi eski okul arkadaşlarıyla da zaman geçirdi. Ertesi yıl, Cézanne baba-oğlun portrelerini resmetti, Joachim'in sanatına duyduğu heyecandan etkilenli ve ona Saint-Victoire Dağı resimlerinden birini verdi. Fırsat buldukça, bir diğer eski arkadaşı, romancı, gazeteci ve Zola'nın yakın arkadaşı Paul Alexis (1847-1901) ile buluştuğu Aix'in Mirabeau bölgesindeki Café Oriental'e gidiyordu.

1896 baharında, galeri sahibi Ambroise Vollard ilk kez Cézanne ile görüşmeye Aix'e gitti. Öncesinde, tüm görüşmeler Cézanne'nin oğlu tarafından yürütülüyordu. Burada kaldığı sürede, yeni bir kişisel sergi üzerine konuşmanın yanı sıra, Cézanne'nin Aix sakinlerine vermiş olduğu çeşitli resimlerini satın aldı.

RESİMLE OYALANMAK

İnsanlarla artık daha fazla zaman geçiriyor olsa da, Cézanne yalnızlığı tercih ettiğini arkadaşlarına ve ailesine açıkça belirtti ve böylece diğerleri isteklerine saygı duyup onu rahat bıraktılar. Mayıs'ta Zola *Le Figaro*'da

Salon üzerine bir yazı yazdı.

İzlenimcilerden tamamen uzaklaştığını belirtti. Onların sanatına dair hayal kırıklığını ifade etti ve Cézanne'i "erken doğmuş bir dâhi" olarak adlandırdı. Ayrıca Numa Coste ile birkaç gün Aix'te kaldı, ancak Cézanne'la temas kurmak için hiçbir girişimde bulunmadı. Bu hadiseler nedeniyle olsa gerek, Cézanne kendini kötü hissetti ve Haziran ayını Güney Fransa'daki kaplıca köyü Vichy'de geçirdi. Hortense ve Paul'in ricasıyla tüm Temmuz ayını geçirmek üzere tekrar İsviçre'ye döndü. Bu kez Lac d'Annecy kıyısındaki Talloires'a giderek, buradaki huzur verici manzaraları bir yağlıboya ve bir dizi suluboyayla resmetti. Zola ile arası açıldığından beri artık düzenli olarak içten mektuplar kaleme almıyordu;

ancak çocukluk arkadaşı Solari dahil bazı arkadaşları na hâlâ yazıyordu. İsviçre'den şunları yazdı: "Kendimi oyalamak için resim yapıyorum; göl çok eğlenceli değil, ama çevresindeki dağlarla çok güzel..." Eve uzun bir yolculuk yaptıktan sonra, Ağustos sonunda kendine uygun bir atölye bulmak için Paris'teydi. Montmartre'ta, rue des Dames üzerinde bir tane buldu ve kışa kadar burada kaldı.



Sağda: Pipo Çen Adam, 1890-2. Cézanne, *Jas de Bouffan*lu aynı çiftçinin, dirseğine yaslanmış, beyaz kilden bir pipo çizerken üç farklı resmini yapmıştır.

SANAT VE DOĞA

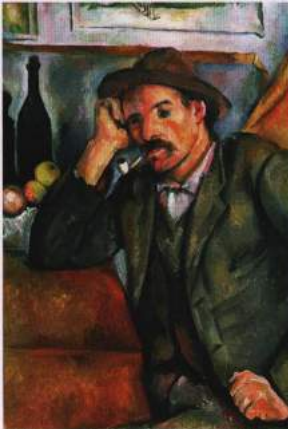
Zola'nın son makalesinde bir kez daha onu eleştirmesinden dehşete düşen Cézanne, arkadaşlarıyla tüm iletişimini kopardı. Hararetle resim yapıyor, zamanının çoğunu yaşlı ve güçsüz annesiyle ilgilenerek geçiriyordu.

Gasquet, Zola'nın Cézanne'dan daima "sevgi dolu bir hayranlık"la bahsettiğini söylese de, Zola'nın eski arkadaşı için ne hissettiği tam olarak belli değildir; bu konuda çelişkili bilgiler mevcuttur.

ARKADAŞLAR VE İLİŞKİLER

Gasquet'in aktardığına göre Zola "tüm somurtkanlığına karşın, ona kardeş kadar yakın, büyük bir kalbin tüm dostluğunu" hissediyordu. Belirgin şekilde aşağılayıcı yazılarına rağmen o da Cézanne'nin sanatı için şunları söylüyordu: "Her zaman sevdiğim, ama uzun zaman anlamadığım resimlerini daha iyi anlamaya başladım. Anlamıyordum, çünkü abartılı olduğunu düşünüyordum; oysa aslında inanılmaz ölçüde samimi ve hakikat dolular." Yine de arkadaşlıklarını tazelemek için asla çabalamadı. Bu esnada Cézanne, nezleden yatağa düştüğü 1897 Ocak ayı hariç, her gün uzun saatler boyunca

Aşağıda: Pipo İçen Adam, y. 1895-1900. Köylüleri dinlenir ve sigara içerken resmeden Cézanne, her bir nesnenin rengine ve formuna yoğunlaşmıştır.



çalışmaya devam etti. Bu süreçte Cézanne ve Hortense ayrı düşmüştü. Ogullarının büyümesiyle, konuşmak için pek bir nedenleri kalmamıştı. İlk tanıştıklarında birbirlerine hissettikleri sevgi de çoktandır yok olmuştu. Hortense artık kocası için sabırla modellik yapmıyordu; Cézanne da daha sonraki figüratif resimlerinde onun yerine zaman zaman Marie-Louise adlı bir modelle çalıştı. Çoğu kadına karşı korku ve şüphe beslemeyi sürdürdü.

MODERNİTEDEN UZAK DURMAK

Musée du Luxembourg'un, Caillebotte'un vasiyetinde bağışladığı koleksiyona ev sahipliği yapacak ek binası, Şubat ayında Paris'te açıldı. Bunu protesto edenler sadece resmi sanat camiasından ibaret değildi; genel bir kamuoyu tepkisiyle karşılaşıldı ve politikacıların büyük bir kısmı ve eleştirmenler de itirazlarını yükseltti. Fazlasıyla eksiltilmiş koleksiyon sergilenirken, Cézanne'nin sanatı bir kez daha küçümsendi. Paris'ten uzakta, Aix'te olunca, özellikle de artık başkaları eserlerine ilgi duyduğundan, bu onu

eskisi kadar üzmedi, ama yine de ruh halini etkiliyordu. Cézanne, temelde annesine bakmak için, Aix'te kaldı. Resim için uygun özellikleri harap eden bir maden tesisi inşa edildiğinden beri, L'Estaque'a bir daha geri dönmemişti. Paris'e de nadiren gitti, çünkü şehir yaşamı ona ilham vermiyordu. Halbuki izlenimcilerin ve ard izlenimcilerin çoğu moderniteden büyülenmişti ve ona eserlerinde sıklıkla yer veriyordu. Cézanne ondan nefret ediyor, tuvaline kalıcı bir niteliği yansıtmayı tercih ediyordu.

DOĞAYI KALICILAŞTIRMAK

Cézanne yıkananlar resimlerinde zamanın ötesine ulaşmak istedi. Sanatta sadece güzelliği arayanlara seslenmek gibi bir amacı yoktu; bunun yerine, Tiziano ve Poussin gibi sanatçıların manzara resimlerindeki çıplak figürlerle,

Aşağıda: Yıkananlar, y. 1892-4. Cézanne pek çok küçük yıkananlar resmi üretmiştir. Fırça darbeleri gelişigüzel ve kendiliğindennmiş gibi görünür, ancak her resim dikkatle düzenlenmiş ve her fırça izi planlanmıştır.





"KÜÇÜK HIS"

Cézanne'nin sanatı yaşamı boyunca gelişse de, "küçük his" dediği şeyi yakalama amacına sadık kaldı. Buna ancak saatler süren gözlemden sonra ulaşıyordu ve hatta bir esere, onu nasıl yakalayacağını karar vermeden başlamıyordu. Hayranları bunun farkına varmıştı; ama sanatını anlamayanlar bunu göremezdi. Bir atmosferden ziyade, tüm motifin özüyü bu "His"si edilgen bir "izlenim" değildi, gözle görülüyor ve akabinde akıl yoluyla düzenleniyordu.

Solda: Ayakta Duran Çıplak Kadın, y. 1898-9. Kadın, ileniki yaşlarında zaman zaman model olarak kullandığı Marie-Louise'dir. Resmi Montmartre'daki atölyesinde yapmıştı. Bir keresinde Vollard'a "Sanatın doruk noktası, figürdür," demişti.

doğayı kalıcılaştırmalıdır... Sanat, doğayı imgelememizde ebedileştirmelidir." Yıkılanlar resimleri, onun doğadaki kalıcılık hakkındaki fikirlerini somutlaştırdı. Zamanla, şu saheden gitgide kayboldu ve figürler onları çevreleyen sahenin içinde daha baskın hale geldi.

eski resim geleneğini yeniden yorumlamayı denedi. Resimlerini renk, masif formlar ve yapılar hakkındaki bilgisini kullanarak vücuda getirdi. Şöyle açıklıyordu: "Tuvalimin her tarafı aynı anda kontrol altında. Eğer bir şeyler sapma eğilimi gösterirse, onları tekrar bir araya getirmek için sezgilerimi ve inançlarımı kullanırım... Görünür dışavurumları eninde sonunda yok olsa da, doğa daima aynıdır. Bizim sanatımız,

Sağda: Cézanne, Les Lauves'dan Bir Manzara Resmederken, Maurice Denis, 1906. Cézanne'nin ölüm yılında Denis, kahramanının açık havada resim çizerkenki bu tablosunu yaptı. Denis'in kendisi sağda, yerde oturuyor ve bu eserin taslağını çiziyor.



DEĞİŞİKLİKLER

Ekim 1897'de, 83 yaşındaki Anne-Elisabeth-Honorine Cézanne öldü. Yaşamı boyunca annesine çok yakın olan ve son yıllarında ona bakan Cézanne için kederli bir zamandı.



Ekmek ve şarap ayinini arkadaşı Alexis'e "ortaçağdan bir kesit" olarak betimlediyse de, Cézanne 1891'den beri dindar bir Katolik'ti ve bu ona bir nebze de olsa huzur veriyordu. Ailesi ve arkadaşlarıyla ilişkisi bazen nasıl zor ve karmaşık olduysa, benzer şekilde diniyle ilişkisi de basit ve anlaşılır değildi.

KATOLİKLİK

Cézanne 1891'de Alexis'e, kiliseye ölüm korkusu nedeniyle geri döndüğünü, ama papazlardan nefret ettiğini ve onları "pençe"lerine düşmekten korktuğunu söylemişti. Şöyle diyordu: "Bence birinin Katolik olması için, adalet duygusundan bütünüyle yoksun, ama kendi çıkan söz konusu olunca uyanık olması gerekir." Öte yandan Katoliklik ona bir güven duygusu da vermişti. Yeğenine yazdığı bir mektupta, "Belli bir yaşa

ulaştığımda, dinden başka destek ve tesellimiz yoktur," diyordu.

MÜLK SORUNU

Annesinin ölümünün ardından iki yıl içinde, Maxime Conil'in kışkırtması üzerine, Jas de Bouffan'ın satılmasına karar verildi. Conil kumarbazdı ve sürekli borç içindeydi. 1899'da kendisine ve Rose'a ait Bellevue'yü satmıştı. 1899'da Jas de Bouffan satışından Rose'un payına düşen 33.000 frankı aldı. Sonraki aylarda, Cézanne'in Rose'a hediye ettiği iki resmi Volland'a sattı. Cézanne, kız kardeşinin Jas de Bouffan'daki hissesini, babasından kalan mirasla ve eserlerine ilginin artması sonucu elde ettiği kazançla satın alabilecek durumda olsa da, bunu yapmamaya karar verdi. Büyük olasılıkla, mülkün bakım maliyeti ile buradaki güzel

Yukanda: Château Noir, 1904-6. Bu, Château Noir'ın dört yağlıboya tablosundan biridir. Dördü de koyu tonlardadır. Binanın ufalanmış cephesi, onun turuncusuyla kontrast oluşturan yeşil ve mor renkteki yoğun bitki örtüsü üzerinde belirir.

anılarını tarttı ve hayata devam etme zamanı geldiğine karar verdi. Annesi öldüğü esnada Hortense ve Paul zamanlarının çoğunu Paris'te geçirmişti. Hortense kumar oynuyor ve sıklıkla aşın harcama yapıyordu. Cézanne ise mütevazı ve yalnız bir hayat sürdürüyordu; yani çiftlik, mantıklı bir alternatif değildi. Cézanne'in ailesiyle arası açıldığından beri Hortense hiçbir zaman orada kalmadı, oradan daima nefret ettiğini söylüyordu. Fakat bunca bağlı olduğu bir evden ayrılmak,

Cézanne için büyük bir genilimdi. Burayı sadece taşıdığı anımlar nedeniyle değil, resim çizebileceği bir inziva ve huzur ortamı sağladığı için de çok seviyordu. Yeni ortamlara asla iyi uyum sağlayamamıştı ve artık yaşlandığı, diyabetten ve diğer fiziksel problemlerden muzdarip olduğundan aynılıp gitmek daha da zor geliyordu.

CHÂTEAU NOIR

Jas de Bouffan satınınca Cézanne Aix'te rue de Boulegon'da bir daire kiraladı. Jas de Bouffan'daki sadık kâhyası burada da kendisine baktı. Ayrıca birkaç yıl önce kullandığı, Bibémus taşocağındaki kulübeyi ve Château Noir'da (Aix ile Le Tholonet arasında yer alan büyük ev) küçük bir oda kiraladı. Jas de Bouffan'daki bakımlı ağaçların ve bahçelerin aksine, Château Noir toprakları yabani ve bakımsızdı; buradaki gür çam ormanı, Cézanne'nin Jas de Bouffan'un ferah doğasından alışık olmadığı bir atmosfer yaratıyordu. Işık efektleri ve cüretkâr renklerinin yanı sıra, Château Noir'ın mistik ve çekici bir tarihi de vardı. 19. yüzyılın sonunda bir kömür tüccarı tarafından inşa edilmişti. Sahibinin kendi mesleğiyle uyumlu olsun diye binayı başta siyaha boyadığına inanılır; bu nedenle "Siyah Ev" diye anılırdı. Aslında hiç boyanmamıştı ve yapımında kullanılan, Bibémus taşocağından çıkan kalkerin parlak turuncu rengindeydi. Diğer bir rivayet, ilk sahibinin şeytanla işbirliği yapan çılgın bir simyacı olduğuydu; eve yakıştıran daha uğursuz lakap "Château du Diable" (Şeytanın Evi) idi. Çevresindeki ışık ve renkler kadar, efsanelerinden de büyülenen Cézanne, Château Noir'ı satın almayı teklif etti, ancak sahibinin evi satmak gibi bir niyeti yoktu.

Yukarıda sağda: Sainte-Victoire Dağı, 1902-6. Cézanne küçük renkli yamalar sayesinde, arka ve orta planı öne çıkararak renkli yüzeyi vurgulamıştır.

Sağda: Perdeli Ölüdoğa, yaklaşık 1899. Meyvelerin, tabakların ve sürahinin bir masa üzerindeki karmaşık düzenlemesi, beyaz bezin koyu formlarıyla denge kazanır.

Sağda: Tholonet Yolu Üstündeki Sainte-Victoire Dağı, 1896-8. 1890'ların sonunda Cézanne, gençliğinin geçtiği Le Tholonet çevresindeki pek çok yere yeniden gitti. Bu tabloda, manzaranın aşağıda kalan kısmını daha fazla göstermek için dağı, tavalinin tepesine doğru yerleştirmiştir.



SON ESERLER

Cézanne, Château Noir'ı satın alamayacağını öğrenince, Aix'in kuzeyindeki Les Lauves adlı bir yerden bir arazi parçası satın aldı. Üç yıl içinde burada bir atölye kurdu. Gözde temalarını bitmez tükenmez bir konsantrasyonla resmetti.

Les Lauves'daki yeni atölyesinde, yorulmaksızın ölüdoğalar, figürler ve Sainte-Victoire Dağı'nın hükmetmeye devam ettiği manzaralar resmetti.

KAMUOYUNUN TAKDİRİ

Chocquet 1891'de hayata gözlerini yummuştu. Dul eşinin 1899'daki ölümünden sonra, ondaki Cézanne resimlerinin 32'si toplamda 51.000 frankın üstünde bir fiyata satıldı. Resimlerin çoğu, öncesinde Cézanne'ın pek fazla eserini satın almamış olan, izlenimcilerin başlıca sanat simsan Paul Durand-Ruel (1831-1922) tarafından

satın alındı. Monet, Durand-Ruel'in Cézanne'la ilgilenmesi konusunda ısrar etti, böylece Chocquet satışında 17 eser satın aldı. Bir yıl sonra resimlerin 12 tanesini, Cézanne'ın sanatının boy göstereceği ilk sergi için Almanya'ya gönderdi. Eserlerin hiçbirisi satılmadı, ama sanatına ilgi uyandı.

1899'un sonunda Vollard, Tahiti'deki Gauguin'e şöyle yazıyordu: "Cézanne'ın atölyesindeki resimlerinin hepsini satın aldım. Şimdiden onlardan üç ya da dört sergi yaptım; halkın ilgisini çekmeye başladılar." Sonraki yıl, 1900'de, bir önceki yüzyılın başanlarını kutlamak için

Paris'te yeni bir Evrensel Sergi düzenlendi. 50 milyondan fazla ziyaretçi, filmler ve yürüyen merdivenler gibi yeni olağanüstü buluşlara tanık olmanın yanı sıra, Fransız sanatının yüzüncü yıl dönümü sergisine de katıldı. Cézanne'ın eserlerinden üçü buradaydı. Ayrıca 1901'de, yıllarca katılmayı reddettiği Société des Artistes Indépendants'ın sergisine de eser vermeye nihayet razı geldi. Ayrıca Brüksel'de Les XX ile beraber tekrar sergi yaptı ve 1904'te kendisine Güz Salonu'nda bütün bir oda ayrıldı.

CÉZANNE'NA SAYGI

Maurice Denis 1901'de Salon'da *Cézanne'a Saygı* isimli bir resim sergiledi. Resim, Cézanne'ın Gauguin'e ait bir ölüdoğasına, Meyve Kasesi, Bardak ve Elmalar'ına hayran hayran bakan Denis, Redon, Édouard Vuillard (1868-1940), Pierre Bonnard (1867-1947), Vollard ve diğer sanatçı ve arkadaşlarından oluşan bir grubu betimliyordu. Eseri dönük kamuoyu tepkisinde hem düşmanlık hem de takdir vardı. Bir yorumcu şöyle anlatıyordu: "Cézanne kitleler tarafından tanınmıyor... ama birkaç yıldır ressamlar onu dikkatle takip ediyor."

Cézanne'ı 1902'de Société des Artistes Indépendants'da tekrar sergi yapmaya ikna eden kişi, Denis'ydi. Cézanne, "duygudaşlık gösteren bu genç insanlar"ı karşı sıcak duygular besliyordu ve Vollard'a yazarak, "en az zarar vereceği hesaplanan" eserleri Denis'ye göndermesini istedi.

SON GAYRETLER

Cézanne yavaş yavaş kabul görmeye başlayınca, eskisinden bile daha az

Solda: Dirseğine yaslanmış İtalyan Genç Kız, yaklaşık 1900. Cézanne'ın sıklıkla kullandığı bir halı parçasına yer veren bu genç kadın portresi, Picasso ve Modigliani gibi daha sonraki sanatçıları bariz şekilde etkilemiştir.



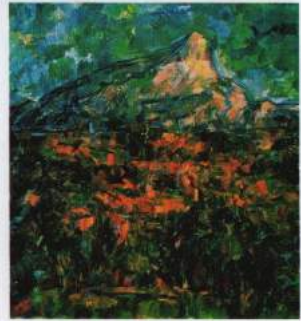
Sağda: Krizantem, yaklaşık 1891-1900. Geriye dönüp bakıldığında, bu etkileyici resim, Cézanne'ın 20. yüzyılın pek çok modern sanat hareketini etkilediğini açıkça gösterir.

sayıda temaya yoğunlaşmaya ve Aix'ten nadiren ayrılmaya başladı. Gözde temaları arasında Sainte-Victoire Dağı, yıkananlar, ölüdoğalar ve orali işçilerin portreleri vardı. Son yıllarındaki resim üslubu, dağınık fırça izleriyle beraber, dikkat çekici şekilde yenilikçi bir hal aldı. Bu izler, daha önceki kanşık renk formlarına hiç benzemiyordu, ancak yaklaşımı aynı kalmıştı. Hâlâ konusunu resmetmeye başlamadan önce, onun kendinde uyandırdığı duyguyu anlamaya çalışarak uzun süre düşünüyordu. Cézanne'ın sanatına olan bağlılığı, ölümünü hızlandırdı. Vücudu zayıf düşmüştü ve 15 Ekim 1906'da resim için dışarıdayken bir fırtınaya yakalandı. Bilincini kaybetti ve birileri onu eve taşıdı. Sekiz gün sonra, 23 Ekim 1906'da, zatüreden öldü.

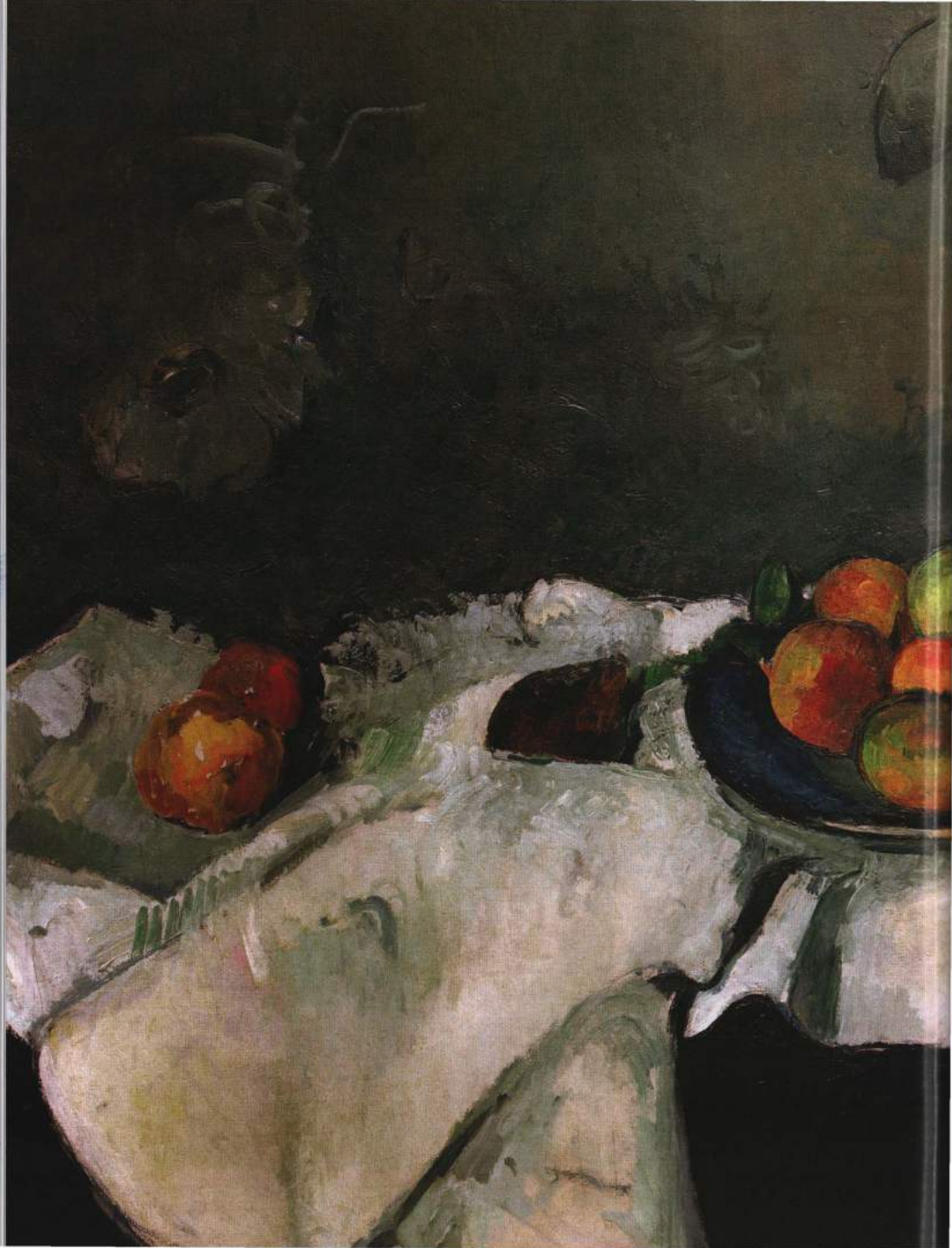
Aşağıda sağda: Cézanne 1904'te atölyesinde Cézanne sanatından hiçbir zaman hoşnut değildi. 1905'te şöyle yazıyordu: "Yaşım ve sağlığım bana asla hayatım boyunca peşine düştüğüm sanat rüyasını gerçekleştirme izni vermeyecek"

VOLLARD'IN PORTRESİ

1899'un sonunda, Gelfroy'nın portresini yanı sıra bırakmasından dört yıl sonra, Cézanne Ambroise Vollard'ın portresini resmetme siparişi aldı. Vollard ona sabah 8'den 11.30'a dek süren seanslarla 117 kez poz verdi. Başkalarına Cézanne'ın gerginliğinden, konsantrasyonundan ve tam bir sessizliğe ihtiyaç duymasından bahsetmeyi seviyordu. 117. pozun ardından Cézanne, Vollard'ın sağ eline boyamadan bırakılan iki anlamsız beyaz lekeye sahip bir tuval bırakarak çalışmayı kesti. "Gömleğin önünden hoşnutsuz olduğumdan değil," dedi.



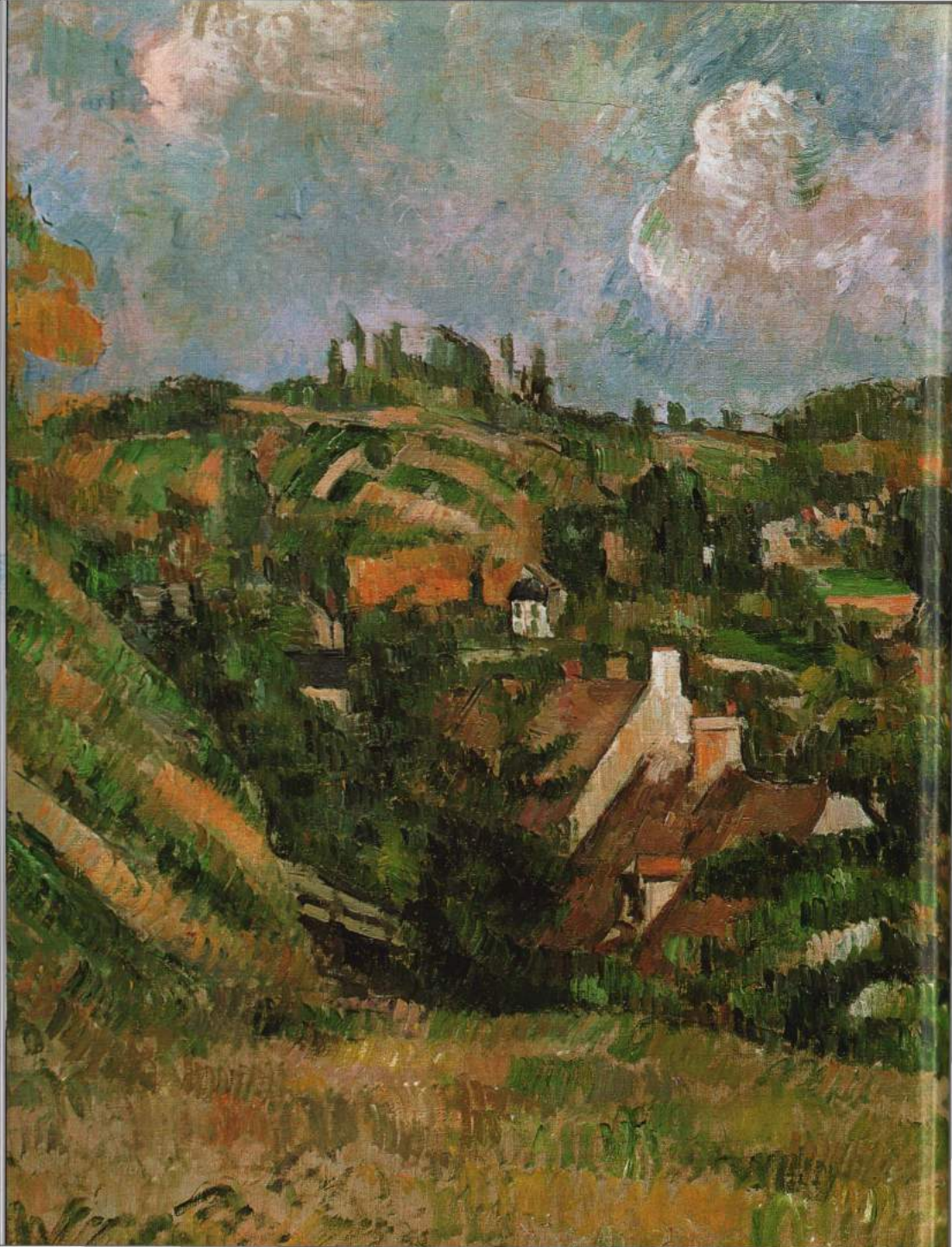
Yukarıda: Aix'te Manzara (Sainte-Victoire Dağı), 1905. Cézanne'ın Les Lauves'daki atölyesinin Aix'e tepeden bakan geniş bir penceresi vardı. Sainte-Victoire Dağı'nı net bir şekilde görebiliyordu.



Galeri

Cézanne, ressam olmak istediğine karar verdiği 1850'lerden itibaren azmini hiç kaybetmedi. Ne kadar zorluk yaşarsa yaşasın, ısrarla alay edildiği ve eleştirildiği zamanlarda bile, amacına ulaşmak, "küçük his"lerini yakalamanın bir yolunu bulmak için inatla çalıştı. Kendinden duyduğu şüpheye, babasının ısrarlarına ve zor kişiliğine rağmen verdiği mücadeleler, onu, sanatı için tüm zorluklara göğüs geren sanatçı imgemizin vücut bulmuş hali, efsanevi bir figür yaptı. Ne var ki o duyarlı, iyi eğitilmiş ve düşünceli bir adamdı ve potansiyeli yalnızca birkaç kişi tarafından fark edildi. İlk dönemki karanlık tuvalerinden izlenimciliğe yeni boyutlar kazandıran parlak resimlerine ve nihayet gelecek yüzyılın sanatını etkilemiş çığır açıcı son eserlerine uzanan kariyeri boyunca üslubu oldukça keskin biçimde değişti.

Solda: Şeftali Tabak, 1879, tuval üzerine yağlı boya, Guggenheim Museum, New York, ABD, 59,7 x 73,3 cm.



Bir Yön Arayışı



Sanat alanında büyük ölçüde eğitimsiz olan Cézanne, kendi kurallarını oluşturdu. Resme ilk başladığında belediye sanat okulunda bazı yerleşik teknikleri öğrendi. Ancak bundan önce herhangi bir özel resim hünery göstermemiş, hayal gücü yazarlar tarafından ateşlenmişti. Gururlu ve içe dönük genç bir adam olarak, 1859'da ressamlığı meslek edinmeye karar verdi ve o andan itibaren amaçlarını gerçekleştirmek için durmaksızın çalıştı. Ağır fırça izleriyle koyu tonlarda resmettiği, çoğunlukla şiddet dolu, duyusal ve marazi temalara sahip ilk eserleri arkadaşlarından, komşularından ve eleştirmenlerden sivri ve alaycı yorumlar aldı.

Yukarıda: Jourdan'ın Kulübesi, 1906, tuval üzerine yağlı boya, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, İtalya, 65 x 82 cm.

Solda: Auvers-sur-Oise, Val Harme'dan Görünüm, 1879-82, tuval üzerine yağlı boya, özel koleksiyon, İsviçre, 73 x 92 cm.



Şairin Rüyası ya da İlham
Perisinin Öpücüğü, 1859-60,
tuval üzerine yağlıboya,
Musée Granet, Aix-en-
Provence, Fransa,
82 x 66 cm

Cézanne'nin ilk eserleri
Rönesans ustalarından
etkilenebilir. Sanatçı olma
hayalini sembolize eden
mitolojik bir hikâyeyi
yorumlama girişiminde,
yumuşak boya geçişleri
kullanarak kumaşın etkisini
ortaya çıkarmıştır. Klasik
yaklaşımı, Aix'teki Belediye
Desen Okulu'nda öğrendiği
metotlardan geliştirilmiştir.

İki Kadın ve Bir Çocukla İç
Mekân, 1860-2, tuval
üzerine yağlıboya, Puşkin
Devlet Güzel Sanatlar
Müzesi, Moskova, Rusya,
91 x 72 cm

Bu, Cézanne'nin Aix'teki
çalışmalarından yeni
öğrendiği teknikleri sergileyen
diğer bir eserdir. Konunun,
kız kardeşinin abone olduğu
kadın dergilerinden
alındığına inanılır. *Şairin*
Rüyası'ndaki yumuşak
geçişlerin aksine bu tablo,
bütünüyle yeni bir üslup
yaratmak için siyah arka plan
ile cesur renkler arasındaki
sert kontrastları kullanarak,
yuvarlak fırçalarla
resmedilmiştir.



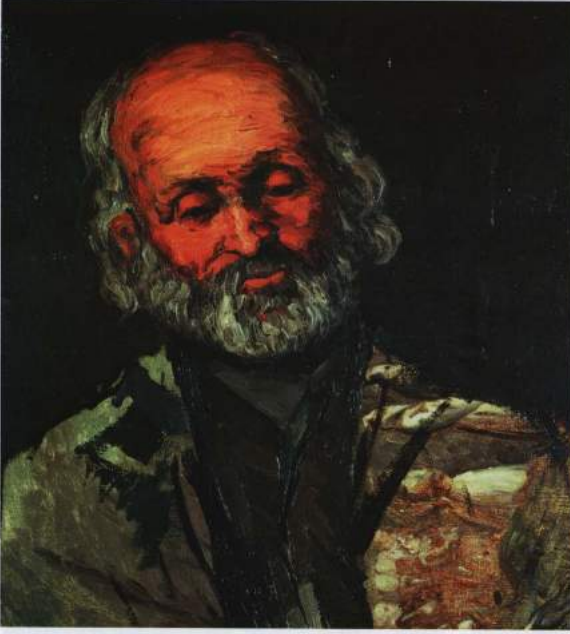


İlkbahar ve Sonbahar,
1859-62, tuval üzerine
yağlıboya, Musée du Petit
Palais, Paris, Fransa,
315 x 98 cm

Aile Jas de Bouffan'a
taşındığı zaman, Louis-
Auguste, Cézanne'a salonun

dekorasyonunu yapması için
izin verdi. Klasik bir üslupla,
doğal çizim becerilerini
sergileyerek ve renk
geçişlerinin hakkını vererek,
mevsimleri betimleyen dört
zanıf panel resmetti. Bu uzun
resimler, 1899'da Vollard
tarafından satın alındı.





Yaşlı Bir Adamın Başı,
yaklaşık 1866, tuval üzerine
yağlıboya, Musée d'Orsay,
Paris, Fransa, 51 x 48 cm

Cézanne adamın yumuşak ifadesini yakalamak için güçlü tonal kontrastlar ve zengin dokular yaratarak, spatulayla ve bazen bir fırçayla ağır ve koyu renk bir boya uygulamıştır. Sonraki ilgi alanlarına bir ipucu sunan modelleme, adamın kubbeimsi kafatasının yoğun bir ifadesini sergiler. Giysiler kaba ve kuvvetli bir biçimde resmedilmiş, ama tamamlanmamıştır; bu da, eserin daha eski bir resmin üzerine yapıldığını gösterir.

Dominique Aubert, Bir Keşiş Olarak Sanatçının Dayısı,
1866, tuval üzerine
yağlıboya, Metropolitan
Museum of Art, New York,
ABD, 65 x 55 cm

Cézanne'nin dayısı Dominique Aubert'in bu resmi, Cézanne'nin 1866 sonbaharında onu resmettiği en az dokuz portreden biridir. 49 yaşındaki icra memuru, pek çok kez poz vererek yeğenini memnun etmekle kalmamış, aynıca bir Dominiken keşişi kılığına girdiği bu tabloda olduğu gibi, farklı kıyafetlerde poz vermeye de razı gelmiştir. Boya o kadar yoğun uygulanmıştır ki, neredeyse kurur kurumaz çatlaklar belirmiştir.





Ressamın Babası, Louis-Auguste Cézanne, yaklaşık 1860, siyah beyaz fotoğraf.

Bu fotoğraf çekildiğinde Louis-Auguste 60'larının başında, oğlu 20'sindeydi. O sırada Cézanne babasıyla kariyeri konusunda anlaşmazlık içindeydi. Louis-Auguste oğlunun hukuk eğitimine devam etmesini istiyordu; ancak Paul, kendisine uygun olanın Paris'te sanat eğitimi olması olduğuna babasını ikna etmesi için annesine yalvardı. Ertesi yıl babası kaçınılmaz kadere razı geldi ve Paul Cézanne Paris'e gitti.

La Toilette (Hazırlık), yaklaşık 1864-8, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 22 x 33 cm

1860'ların ortalarında Cézanne, Flaubert'in yazılanndan ve Delacroix'in resimlerinden büyük ilham almış ve onların bazı fikirlerini benimseyerek, geleneksel ile çağdaş fikirleri tek bir kompozisyon içinde bir araya getirmişti. Sonuç, kendisinin de sonraları kuvvetli karakterleri nedeniyle "gözü pek" (*couillard*) olarak tanımlayacağı, ürkütücü imgelerdi. Sert fırça darbelerinin kullandığı bu resimdeki bir diğer aşikâr ilham kaynağı da, eski Yunan ve Roma duvar resimleridir.





**Araftaki İsa, 1867, tuval
üzerine yağlıboya, Musée
d'Orsay, Paris, Fransa,
170 x 97 cm**

Bu, daha büyük bir tuvalin sol kısmıdır. Her ne kadar iki resmin üslup ve oranları tamamen farklı olsa, eser Mecdelli Meryem (yan sayfa da görülebilir) ile

bağlantılıdır. Bu resim, Rönesans sanatçısı Sebastiano del Piombo'nun (yaklaşık 1485-1547) bir resmini temel almıştır. İsa, ölümünden sonra ve yeniden dirilişinden önce arafa inmektedir. Yumuşak renkler ve geniş fırça darbeleri eşliğinde koyu renk boyayla resmedilmiştir.

**Şölen, yaklaşık 1867-72,
tuval üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 130 x 81 cm**

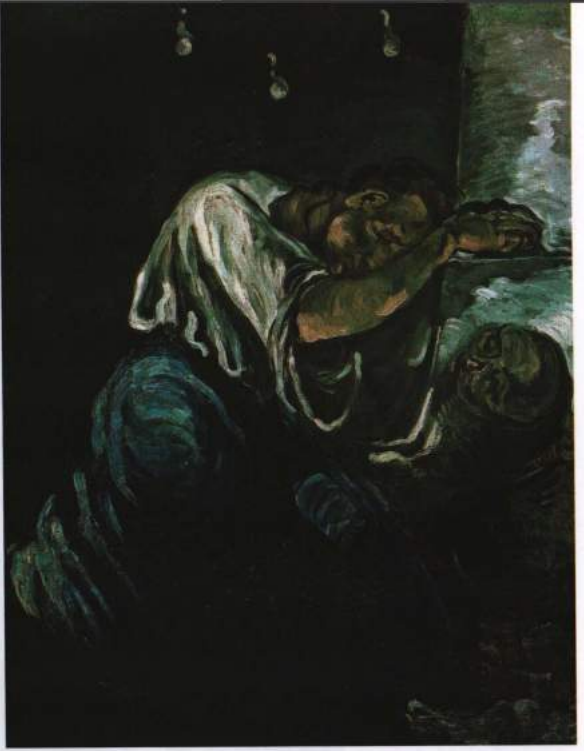
Cézanne 20'li yaşlarında "Saçım, yeteneğimden daha uzun," diye yakınıyordu. Kendini geliştirme kararlılığı, her gününü sanatı üzerine çalışarak geçirmesi anlamına geliyordu. 1870'lerde,

kompozisyon becerileri ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu büyük eser, diyagonalin hâkimiyeti ve üst üste çakışan ve neredeyse şiddetli bir biçimde birbiriyle ilişkilenen figürleriyle, hareketi bir anda izleyicinin bakışına saplar. Renkler hem canlı hem belirsizdir.



*Mecdeli Meryem, yaklaşık
1867, tuval üzerine
yağlıboya, Musée d'Orsay,
Paris, Fransa, 165 x 123 cm*

Çok daha büyük bir eserin parçası olan ve muhtemelen Jas de Bouffan için düşünülen bu eser, Cézanne'nin hem dinsel inançlarını hem de Provence geleneklerini ortaya koyar. Bir ortaçağ efsanesine göre, Mecdeli Meryem son günlerini Sainte-Victoire Dağı yakınlarında geçirmiştir. Üslup Cézanne'nin eserlerini muhtemelen Louvre'da gördüğü İtalyan barok ressam Domenico Fetti'den (yaklaşık 1589 – 1623) esinler taşır.



*Fortuné Marion'un Portresi,
1867-8, tuval üzerine
yağlıboya, Kunstmuseum,
Basel, İsviçre, 60 x 50 cm*

Cézanne'nin eski bir okul arkadaşı olan Antoine Fortuné Marion, boş vaktinde resim yapan, resim kariyerinin başından beri Cézanne'a hayran bir doğalcıydı. Bu portre, spatula kullanılarak kalınca uygulanan bir boyayla, hızlıca ve pürüzsüzce resmedilmiştir. Yaratıcı özgünlüğünü, şiddetini ve dolaysızlığını korurken, güçlü kompozisyonları ve tonal kontrastlarıyla İspanyol ustalardan esinler taşır.



Yeşil Çömlekli ve Kalay Sürahili Ölüdoğa, yaklaşık 1867-9, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 65 x 81 cm

Yaşamı boyunca ölüdoğalara ilgi duyan Cézanne'nin bu türdeki ilk resimleri ustacadır; onun renk anlayışını ve bir istikrar ve sükûnet duygusu yaratma becerisini gösterir. Bu örnekte olduğu gibi ilk ölüdoğalarında yoğun boya, güçlü renkler ve çok fazla siyah kullanmış, eski ustaların metotlarındaki ilham almıştır.

Piyano Başındaki Genç Kız, Tannhäuser Uvertürü, yaklaşık 1868-70, tuval üzerine yağlıboya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 57 x 92 cm

Wagner'in Tannhäuser uvertüründen etkilenen Cézanne, en küçük kız kardeşi Rose'u piyanonun başında ve annesini arka

planda dikiş dikerken resmetmiştir. 1881'de Maxime Conil ile evlenmesi üzerine bu resmi Rose'a vermiştir. Yıllar sonra, Conil bunu Volland'a satacaktır. Tannhäuser, bir Alman aşk hikâyesidir. Fortuné Marion eser hakkında şunu yazmıştır: "Bu eser, en az Wagner'in müziği kadar, geleceğe aittir."



Cinayet, yaklaşık 1867, tuval üzerine yağlıboya, Walker Art Gallery, Liverpool, İngiltere, 65 x 81 cm

Bu, Cézanne'nin ilk yıllarda Gérécalt ve Vélazquez gibi geçmişin büyük sanatçılarına duyduğu hayranlığı gösterir. Vahşi sahnede, işbirlikçi kurbanı zapt ederken katil son darbeyi indirmek için elini yukarı kaldırmaktadır. Üç figürün de kimliği belirsizdir ve suç hakkındaki açıklama yoktur. Tehditkâr gökyüzü ve ıssız çevre, uğursuz atmosferle bütünleşmiştir.





Achille Empereur'in Portresi,
1867-8, tuval üzerine
yağlıboya, Musée d'Orsay,
Paris, Fransa, 200 x 120 cm

Cézanne'nin Aix'ten arkadaşı ve meslektaşının doğal boyutlardaki bu portresi, onun biçimsel bozukluklarını abartılı hale getirmiştir. 1870'te Salon tarafından reddedilen bu eseri Cézanne ilerleyen yıllarda imha etmek istemiştir. Bunu resimlerken özellikle vurguladığı şey, onun devasa boyutu, görkemli sandalye ve üstündeki yazıydı; tümü de İgres'in İmparatorluk Tahtı'nda Oturan I. Napoléon resmini anımsatır.

Alexis, Zola'ya Okuyor,
yaklaşık 1867-9, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, İsviçre,
52 x 56 cm

Paul Alexis, Cézanne ve Zola'nın Aix'ten çocukluk arkadaşlarıdır. Sonrasında romancı, oyun yazarı ve gazeteci olmuş, 1882'de Zola'nın biyografisini yazmıştır. Bu tablo, Cézanne'nin bu sahneyi resimlediği ilk versiyondur, ikincisi altıttakidir. Bir perdeyle resmi çerçeveledirme ve bir pencereden giren ışıkla karanlık iç mekânı aydınlatma dahil, 17. yüzyıl Hollanda resim tekniklerinden bazıları kullanılmıştır.



Okuyan Paul Alexis ve Zola,
1869-70, tuval üzerine
yağlıboya, Museu de Arte,
São Paulo, Brezilya,
130 x 160 cm

Yukarıdaki resmin ikinci versiyonudur. Alexis, kısa süreliğine Zola'nın sekreteriydi. Tuvalin geri kalan kısmı tamamlanmışken, Zola figürü, giysisinin kıvrımlarına işaret eden siyah boyayla çizilmiş birkaç çizgisiyle, tuvalin çıplak kalan yaması olarak bırakılmıştır. Görünüşe göre; en yakın arkadaşının herhangi bir tasvirini tamamlamak ona zor gelmiştir.

*Çömlek, Şişe, Fincan ve Meyve
ile Ölüdoğa, yaklaşık
1869-71, tuval üzerine
yağlıboya, Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin,
Almanya, 64 x 80 cm*

Cézanne kariyeri boyunca ölüdoğaya ilgi duymuştur. İlk eserlerinden daha sonraki resimlerine kadar, hepsi dikkat çekici ölçüde iyi kompozisyonlardır; dinamiklerdir fakat aynı zamanda muazzam bir kararlılık, yoğun tonlar, renk ve kontrast zenginliği içerirler.

Buna benzer ölüdoğalar hayatının değişmezi olarak kalır ve onun başlangıçtan itibaren kişisel üslubunun gelişimini anlamak için birbirleriyle karşılaştırılabilirler.



*Siyah Saat, 1869-70, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, Fransa,
55 x 74 cm*

İbresiz resmedilmiş siyah saat Zola'ya aittir. Masa örtüsü derin kıvrımlarla sarkar, üzerindeki objeler 17. yüzyıl Hollanda ölüdoğalanı hatırlatır. Zengin bir üslupla biçimlendirilen konturlar ve net bir şekilde ifade edilen dokular; deniz kabuğu ve vazanın rokoko tarzı süslemesi, limonun yan saklı kavisi, fincan ve saatin düz hatlarıyla vurgulanmış mimari bir denge ve uyum kavrayışını gösterir.



Sainte-Victoire Dağı ile Demiryolu Geçidi, 1870, tuval üzerine yağlıboya, Neue Pinakothek, Münih, Almanya, 80 x 129 cm

Cézanne için doğanın yakından gözlenmesi, büyük ölçüde Café Guerbois'da katıldığı sohbetler nedeniyle, 1870'lerin başlarından itibaren daha önem kazanmaya başlamıştı. Kısa süre zarfında, duygusal sahneleri bir kenara bıraktı ve doğadan resmetmeye odaklandı. Bu nesnel eser, demiryolu geçidine odaklanır ve Sainte-Victoire Dağı'na yer verdiği ilk resmidir.

Eriyen Kar, L'Estaque, 1870, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, İsviçre, 73 x 95 cm

Cézanne'nin nadir kar resimlerinden biri olan bu tabloda, manzara bir değişim halinde çalışılmıştır. Konu ve uzun fırça darbeleri, ilk figür resimlerinin sarsıcı, duygusal tarzını hatırlatır. Oldukça yoğun, akıcı boyası ve koyu sarı, siyah, Prusya mavisi, parlak kırmızı ve beyaz içeren güçlü renkleriyle dikkat çekicidir ve Café Guerbois'daki arkadaşlarının üretimlerinden oldukça farklıdır.





Flüt Çalan Satir,
Coysevox'tan esinle, 1870,
kâğıt üzerine karakalem,
Philadelphia Museum of
Art, ABD, 18 x 21 cm

Charles-Antoine
Coysevox'un (1640-1720)
bir heykelinin bu çizimi,
gereksiz hiçbir çizgi, detay
veya tona yer vermemesiyle,
Cézanne'nin grafiti kalemini

kullanırkenki rahatlığını
gösterir. Canlı
modellerdense heykellerden
çalışmayı tercih etmiş ve
daha sonraki yıllarda, büyük
boyutlarda resmettiği
yıkananlar resimlerindeki
figürlerin çoğunu, kariyeri
boyunca müzelerde üzerine
çalıştığı heykellerden aldığıni
dile getirmiştir.

Madame du Barry, Pajou'dan
esinle, yaklaşık 1870-90,
kâğıt üzerine karakalem,
Philadelphia Museum of
Art, ABD, 18 x 12 cm

Cézanne'nin tüm eserleri gibi
bu da tarihsizdir; Louvre'a
giderken yanında götürdüğü
bir çizim defterinden

alınmıştır. Genç ve neşeli
güzel Madam Jeanne du
Barry, XV. Louis'nin son
metresiydi. Onun
ölümünden yaklaşık 20 yıl
sonra giyotinle idam edildi.
Cézanne bunu, Louvre'daki
Augustin Pajou (1730-1809)
imzalı mermer büstü model
alarak çizdi.





Kır, yaklaşık 1872, panele
marifle karton üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
37 x 41 cm

Cézanne, Pissarro'yla
Pontoise'ta geçirdiği
zamandan olağanüstü
yararlanmıştı. Eylül 1872'de
Pissarro, Guillemet'ye şöyle

yazar: "Arkadaşımız
Cézanne beklentilerimizi
yükseltti, evimde dikkate
değer canlılık ve güçte bir
resim var. Eğer ki, umduğum

gibi, ileride yaşayacağı
Auvers'de bir süre kalırsa,
onu yargılamakta aceleci
davranmış pek çok sanatçıya
parmak ısırtacak."

Quai de Bercy - La Halle aux Vins, 1872, tuval üzerine yağlıboya, Portland Art Museum, ABD, 73 x 92 cm

Cézanne bir süreliğine Paris'in sol yakasında bir apartmanın ikinci katında yaşıyordu. Penceresinden, bu işlek şarap deposunu görebiliyordu. Achille Empereire, buradan gelen gürültüyü "ölüyü uyandıracak denli bir curcuna" olarak betimlemiştir. Fakat Cézanne'nin büyük oranda monokrom bu resminde mekân تنها görünür.



Melun Yakınında Bataklık Manzarası, yaklaşık 1872, kâğıt üzerine suluboya, özel koleksiyon, 31 x 48 cm

Yağlıboyalanıyla karşılaştığında, Cézanne'nin suluboyaları yumuşak ve uçucudur. Çoğu, yağlıboya resimlerine hazırlık için yapılmıştır; ama birçoğu tamamlanmış birer yağlıboya resme dönüştürülmemiştir. Eğer bundan tamamlanmış bir resim ortaya çıkardıysa, pek çok eserine yaptığı gibi onu da imha etmiş olmalıdır.

Yol, yaklaşık 1871, tuval üzerine yağlıboya, Kunstmuseum, Basel, İsviçre, 60 x 72 cm

Cézanne'nin manzara resmi 1870'lerde gelişme gösterir. Corot ya da Granet'i anımsatan renkler ve kompozisyonlarla, Courbet'in tarzında palet bıçağı ve yoğun boya kullanmaya devam etmiştir. İlk kır resimlerinde atmosferi ortaya çıkarmaz; onları resmederkenki nesnellikle, daha önceki duygusal eserlerinden uzaklaşır.



**Yıldızçiçeği, yaklaşık 1873,
tuval üzerine yağlıboya,
Musée d'Orsay, Paris,
Fransa, 73 x 54 cm**

Cézanne üçüncü izlenimci sergide üç ölüdoğa ve üç çiçek resmi sergilemiştir. Bu, Auvers'de Doktor Gachet ile otururken, Madam Gachet'in Delft vazosunu kullanarak resmettiği çiçek resimlerinden biridir. Pissarro onu, kendini disipline sokmanın bir yolu olarak evdeki çiçekleri resmetmeye teşvik etmiştir. Öncekilerden daha küçük fırça izleri ve daha parlak bir palet kullanmıştır.



**Armutlu ve Yeşil Elmalı
Ölüdoğa, yaklaşık 1873-7,
tuval üzerine yağlıboya,
Musée de l'Orangerie, Paris,
Fransa, 22 x 32 cm**

1870'lerin başlarından ortalarına –ve sonrasında– kadar Cézanne, daha önce kullanmadığı çeşitlilikte ve yoğunlukta renkleri kullanarak tekrar tekrar meyveler resmetmişti. Bu eser, Pissarro'yla çalışmaya başladıktan sonra üslubunda meydana gelen değişimlerin bazılarını gösterir. Boya sürüşü daha yumuşaktır ve artık gölgelerde de siyahın baskınlığından ziyade, farklı kanşım ve vurgularda renkler görülür.





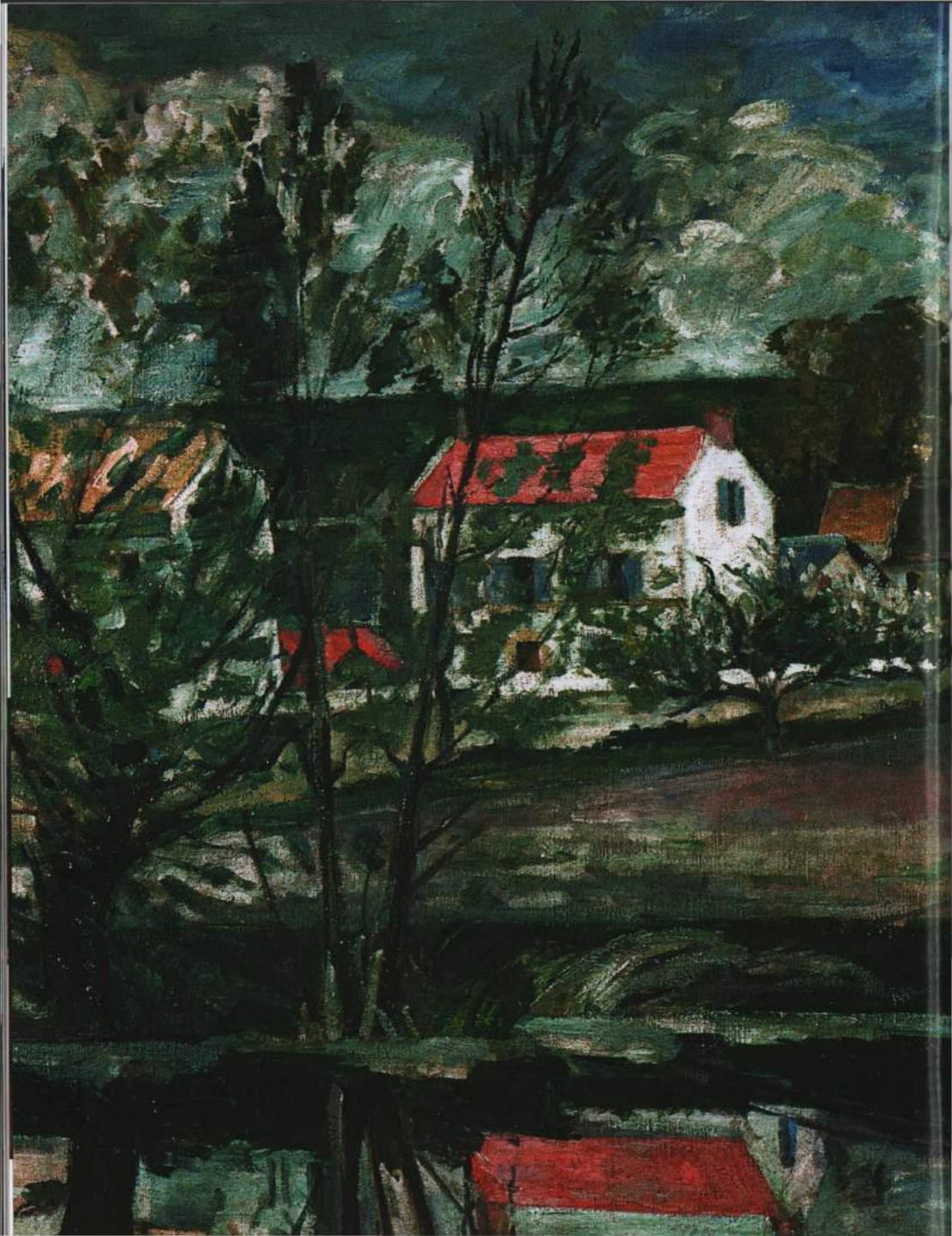
Yeşil Elmalar, yaklaşık 1873,
tuval üzerine yağlı boya,
Musée d'Orsay, Paris,
Fransa, 26 x 32 cm

Cézanne şu sözleyle ünlüdür: "Paris'i bir elmayla hayrete düşürmek istiyorum!" Kastettiği şey, kutsal kitaptan ya da mitolojiden hikâyelerle ya da çıplak figürlerle geleneksel sanat üretmekten ziyade yeni, devrimci bir sanat formu yaratmaktır. Seçtiği konulardan biri ölüdoğalar, özellikle de meyvelerdir. Meyveler basit nesneler olsa da, onun meyve resimleri gittikçe daha da gelişerek karmaşıklaşır.

Déjeuner sur l'Herbe, yaklaşık 1873-7, tuval üzerine yağlı boya, Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa, 21 x 27 cm

Cézanne, Manet'nin bu isimdeki resimlerini öyle sevmiştir ki; kendi yorumuyla tekrar resmetmiştir. Bu aynksı ve çarpıcı kompozisyon Manet'nin eserinden ve kendisine ait daha önceki versiyondan son derece farklıdır. Burada daha parlak izlenimci paletini ve açılı fırça izlerini kullanmıştır. Tuvaldeki hareketli fırça izleri nedeniyle figürler arasındaki ilişkileri tespit etmek zordur.





İzlenimcilik



Pontoise'ta Pissarro ile birlikte kaldığı dönemden itibaren Cézanne, nicedir kaygıyla peşine düştüğü şeyi nihayet bulduğu için soğukkanlı bir memnuniyet içinde görünüyordu. Yaklaşımı ve metotları o dönemden itibaren değişse ve izlenimciliğin bire bir takipçisi olmasa da, onun çeşitli unsurlarını kendi hedefleri için kullanmıştı. Pontoise ve Oise kırsalı, Paris'teki Café Guerbois'da diğer sanatçılarla yaptığı tartışmalar, L'Estaque ve Aix'te manzara ve ıslık, belki de hepsinden önemlisi, Pissarro ile çalışması onun gelişimine katkıda bulunmuştu. Yaklaşık on yıldır daha ışıklı, daha parlak bir palet ve ince, küçük fırça darbeleri kullanarak tuvallerine yerleştirdiği renklerle, "izlenimci dönem" olarak tanımlanan eserler yaratıyordu.

Yukarıda: Elmalar ve Çörekler, 1877-9, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 55 cm.
Solda: Oise Vadisi'nde Manzara, 1874-5, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 74 x 93 cm.



**Auvers'deki Viraj, yaklaşık
1873, tuval üzerine
yağlıboya, Tokyo Fuji Sanat
Müzesi, Japonya, 60 x 49 cm**

Pissarro'dan kompozisyon konusunda fikirler alan Cézanne, izleyicinin bakışlarını ağaçlar sayesinde ve dip dibe evler doğrultusunda, yoldaki viraja yönlendirir. Bu ilginç perspektif ve gözü yönlendiren hile, bu dönem boyunca Cézanne'i büyüleyen bir kompozisyon haline gelmiştir. Nazıkçe kıvrılan ağaç dalları ve tüm tuval üzerindeki küçük boyalar, Pissarro'nun üslubu bariz bir şekilde kendini gösterir.

**Quai de Bercy, yaklaşık 1877,
tuval üzerine yağlıboya,
Kunsthalle, Hamburg,
Almanya, 59 x 72 cm**

İzlenimci üslubu açıkça benimsemiş olmasına rağmen, Cézanne bu tür eserlerin çoğundaki inceliğe ve hafifliğe karşıydı. Nasıl hissettiğini göstermek için, arkadaşı Guillaumin'in resimlerinden birini, 1873-5 tarihli Bercy'den Seine'i kopyalamıştı. Daha aynısı bir kompozisyon yaratmak için daha güçlü renkler ve ton kontrastları kullanmış, figürleri ve objeleri büyüttüğü, bulutları sıklaştırmıştı.



İnziva Yolundaki Ev ve Ağaç,
1873, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
65 x 54 cm

Cézanne 1870'ler boyunca büyük bir azimle çalıştı. Pissarro'nun onun için söylediği "mütevazı ve devasa" sözünden etkilenmişti. Pontoise'daki ev ve ağacın görünümünü betimlemek için, daha açık tonlardaki bir paletle minik renk eklemeleri yaptı. Boyasının ilk katmanları; artık doygun yeşilleri, mavi-mor, sarı ve turuncu renklerini içeren küçük lekelerle gerçekleştirilmiştir.



Camille Pissarro'nun Portresi,
yaklaşık 1873, kâğıt üzerine
karakalem, özel koleksiyon,
10 x 8 cm

Cézanne'nin sosyalleşme sorunlarının pek çoğu utangaçlığından kaynaklanıyordu. Bu nedenle, Pissarro'yla samimi olduğunda, ondan nasıl poz vermesini istediğini ifade etmekte zorlanmıştı ve onu ya arkadan ya da buradan olduğu gibi yandan çizmişti. Bu, hiçbir zaman tamamlanmış bir portreye dönüşmeyecekti; fakat Cézanne'nin bu duyarlı ve kendisinden daha yaşlı sanatçıya beslediği sevgiyi gösteriyordu.



Yıldızçiçeği Buketi, yaklaşık 1873, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 54 x 64 cm

Cézanne Doktor Gachet'nin evinde kalırken birkaç ölüdoğa resmetmiştir. Bu ölüdoğa, Guillaumin'in aynı zamanlarda Gachet'nin

evinde yaptığı bir resimdekiyle aynı masa örtüsünü ve benzer öğeleri barındırır. Yoğun, pürüzsüz boyası ile koyu ve açık

tonların dikkatli kullanımıyla bu resim, 17. yüzyıl Hollanda ölüdoğaları ile izlenimciliğin kimi boyutlarını bir araya getirir.



Küçük Delft Vazosu ile Buket,
1873, tuval üzerine
yağlıboya, Musée d'Orsay,
Paris, Fransa, 41 x 27 cm

Vasilij Kandinsky (1866-1944), 1912'de *Sanatta Tinsellik Üzerine*'yi yazar. Burada Cézanne için "Bir çay

fincanını, ruhu olan bir varlığa dönüştürdü daha doğru bir tabirle, yaşamı bu fincanın içinde algıladı. Ölüdoğayı, dışsal olarak ölü ama içsel olarak yaşayan nesne düzeyine yükseltti. Her şeydeki iç dünyayı keşfetme yeteneğine sahipti," der.

Dr. Gachet'nin Auvers'deki Evi, 1873, tuval üzerine yağlıboya, Kunstmuseum, Basel, İsviçre, 56 x 47 cm

Cézanne, Auvers'de mutluysa ve Gachet'nin evini birkaç kez resmetmişti. Bu eserde ev, yakındaki bir

tepeden görülür. Doktor Gachet'nin evi, sahnenin merkezindeki ağacın gerisinde kalır. Ön plana geniş bir yeşil alan hâkimdir ve resim kahverengiler, yeşiller ve beyazın tonlarıyla yapılmıştır.



Auvers Manzarası, 1873-4, tuval üzerine yağlıboya, Art Institute of Chicago, ABD, 65 x 81 cm

Muhtemelen 1873'te resmedilen bu eser, Pissarro'nun manzaralarını anımsatır. Cézanne bu manzarayı Auvers etrafındaki tepelerden birinde yakalamış, böylece çatılara yukarıdan bakabilmıştır. Burada izlenimciliğin etkisindedir; ancak binaların ve bitki örtüsünün iç içe geçişi, gelecekteki yapı arayışının ipuçlarını da gösterir. Aynı zamanda, atmosferik perspektif içeren birkaç eserinden biridir.



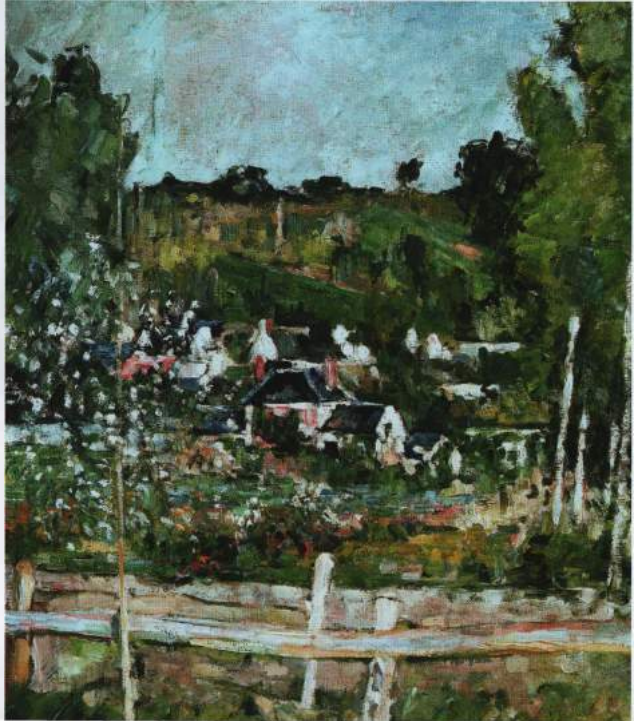


Rémy Sokagındaki Yol,
yaklaşık 1873, tuval üzerine
yağlıboya, Musée d'Orsay,
Paris, Fransa, 38 x 46 cm

Cézanne'nin sanatı önce Pontoise'ta ve ardından Auvers'de izlenimciliğin etkisine girmiştir. Ancak izlenimcilerin aksine, formları titrek bir ışık ve atmosfer içinde dağıtıp çözmeye kalkışmamıştır. Bunun yerine, oldukça grenli fırça darbelerini yan yana getirerek, manzara içindeki tüm öğelere masif bir yapı kazandırmıştır. Buradaki güçlü kompozisyonu, binaların geometrik formlarına odaklanır.

Auvers'den Bir Manzara,
yaklaşık 1873-4, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 46 x 38 cm

"Mükemmeliyet için uğraşıyorum," diyen Cézanne pembe, yeşil, mavi, beyaz ve sarıların olduğu, yumuşak ama parlak bir palet kullanmıştı. Rengin yansımaları içinde banyo ettiğini ve göz ile nesne arasında yaratıldığını öğrenmişti. Dolayısıyla, fırça izlerini ve boyasının kıvamını bir kez daha yenileyerek, manzara boyunca güneş ışığı oyunlarını yorumlamak ve inşa etmek için lekeler, küçük damlalar ve yamalar uygulamıştır.





Çalışmalar; Yüzler ve Figürler,
1873, kâğıt üzerine
karakalem, Szepmüveszeti
Museum, Budapeşte,
Macaristan, 22 x 29 cm

Cézanne'nin kariyeri boyunca sayfalardan çevresindeki her şeyin adeta takıntıya varan incelemeleriyle doldurduğu 18'den fazla çizim defteri vardır. Her çizim bitmiş bir resme dönüşmemiştir. Bunların sadece birer çalışma olduğunu ve tamamlanmış bir kompozisyon anlamına gelmediğini gösterircesine, tek bir sayfa bambaşka unsurlarla doludur. Tematik tutarlılıklar yoktur, ancak resmedilen yüzlerden en az birini Hortense'e ait gibi görünür.

İtalyan İşi Toprak Kavanozla
Ölümge, 1872-3, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 40 x 55 cm

İzlenimciliğin parlak renklerini koruyan, fakat bölgesel renklerin yoğunluğu lehine atmosferik tonların terk edilmeye başlandığı bu eseri Cézanne, Doktor Gachet'de kaldığı sırada ve yeni bir ifade tarzı ararken resmetmiştir.



**Jas de Bouffan'daki Göl,
1873-6, tuval üzerine
yağlıboya, Sheffield Galleries
and Museums Trust,
İngiltere, 46 x 56 cm**

Pontoise ve Auvers'de resim yaparak geçirdiği iki yıl Cézanne'nın sanatsal gelişiminde çok önemlidir. Pissarro'nun yolunu takip ederek paletini aydınlattı ve

daha küçük fırçalar veya bu eserde olduğu gibi uzun, dar, esnek palet bıçağı kullandı.

Bu ona, kendi tercihleri doğrultusunda, büyük veya küçük renk öbekleri resmetme ve ince veya kaba bir son yaratma olanağı verdi. Burada yansımalar, gölgeler ve vurgular, güçlü bir kompozisyon içinde ustalıklı tasvir edilmiştir.



**Süt Kâsesi ve Sürahi, 1873-7,
tuval üzerine yağlıboya,
Bridgestone Sanat Müzesi,
Tokyo, Japonya, 21 x 19 cm**

Daima hayran olduğu İspanyol resimlerini hatırlatan güçlü bir etki için, hassas renk tonları ile daha güçlü

tonlar birlikte kullanılmıştır. Cézanne bunu, ölüdoğalanın çoğu gibi, bir ön çizim olmadan, doğrudan tuvale resmetmiştir. Alacalı fırça darbeleri, sonraki yirmi yıl boyunca yaratmaya başlayacağı parçalanmış formların habercisidir.

**Üzüm ve Şeftali ile Tabak,
yaklaşık 1874-8, tuval
üzerine yağlıboya, Barnes
Foundation, Philadelphia,
ABD, 17 x 30 cm**

1870'lerin sonuna doğru, Cézanne Zola'ya "Biraz geç de olsa, doğayı görmeye başladım," diye yazar. Bu sade çalışma; yeni aydınlık paletiyle ve meyvelerin, porselen tabağın ve ahşap masanın sadece yüzeysel dokularını değil, her nesnenin masifliğini ve ağırlığını betimleyen kırk fırça darbeleriyle canlılık kazanmıştır.



Kollarını Uzatmış Yıkanan,
yaklaşık 1874-7, kâğıt
üzerine karakalem, özel
koleksiyon, 17 x 11 cm

Cézanne'nin en tartışmalı, bir yandan da en az aydınlatılmış eserleri, bu çalışmadan türeyen resimleridir. 1870'lerin sonunda ve 1880'lerin başında bunlardan iki tane üretmiştir ve sonraki yağlı boya çizimleri de bu çizimle ilişkilidir. Tema, yaklaşık on yıl boyunca ilgisini çekmiş, ancak imgenin gizemi çözülmemiştir. Resimdeki genç adam dikkatle çizilmiştir; fakat bir yıkandan ziyade bir heykele ya da uyurgezere benzer.



Çalışan Ressam, 1874-5,
tuval üzerine yağlıboya, özel
kolleksiyon, 24 x 34 cm

Cézanne bu tabloyu doyun, yağ gibi sürülmüş boyayla, eserinin ilk izlenimci sergide yer aldığı yıl yapmıştır. Parlak palet ve hızlı fırça sürüşü, izlenimcilerin eserleriyle doğrudan bağlantılıdır. Sanki sadece bir taslak olarak kalması amaçlanmış; bir sona ulaşmasına, bitmiş kompozisyon olmasına niyetlenilmemiştir. Figürü, onda pek rastlanmadık bir biçimde, resmin merkezine oldukça küçük yerleştirmiştir.



Yıkananlar, 1873-7, tuval
üzerine yağlıboya,
Metropolitan Museum of
Art, New York, ABD,
38 x 46 cm

Manzara içinde çıplak figürler teması, Cézanne'ı uzun zaman boyunca cezp etmişti. Bu resim de, bu temadaki ilk resimlerinden biridir. Zamanını figürler ile manzarayı dengelemeye vakfederek ve her iki boyutu da aynı derecede önemli kılarak, dönemin gözdesi olan pürüzsüz ve incelikli, gerçekçi figür resimlemeleriyle ters düşer.

Yıkananlar, 1874-5, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 22 x 19 cm

Klasik dönem ve Rönesans çıplak resimlerine hayran olan Cézanne, daha modern bir dille ama benzer ölçüde anıtsal eserler üretmek istemişti. Kadınlara karşı dillere destan utangaçlığı nedeniyle Hortense haricinde kadın modeller kullanmamıştı. Bu nedenle de çıplak resimlerinin çoğunu hayal gücüyle yaratmıştı. Bu küçük tuvaler palet bıçağıyla, kendiliğindenmiş gibi görünen ama aslında dikkatle planlanmış sürüşlerle resmedilmiştir.



Ölümsüz Kadın, yaklaşık 1875-7, tuval üzerine yağlıboya, Getty Center, Los Angeles, ABD, 42 x 53 cm

Yaklaşık 20 adam küçük bir tuvalde, beyaz çarşaf üzerindeki çıplak bir kadının etrafında yan m daire şeklinde toplanmıştır. Adamlar, hayatın her kesiminden gelir. Aralarında güreşçiler, bir sanatçı, başlı ve asasıyla bir piskopos, borazancılar, bir ozan ve asker vardır. Bu eser, erkeğin arzulanı harekete geçirerek dünyaya hükmeden kadın alegorisidir.





Inziva Yeri, Pontoise, yaklaşık 1881, tuval üzerine yağlıboya, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Almanya, 47 x 56 cm

Cézanne 1870'lerde ve 1880'lerde ürettiği manzaraların çoğunda ağaçlarla evleri bir araya getirmiş, böylece geometrik formlar ile organik şekiller arasında pek çok kontrast yaratabilmiştir. İzlenimcilerden farklı olarak, genel tasanın uğruna gözünün gördüklerini değiştirmiş ve yeniden düzenlemiştir. Güçlü bir yapı duygusu vermek için, perspektifler değiştirilmiş ve planlar dağıtılmıştır.

Ağaçlar, yaklaşık 1875-6, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 56 x 74 cm

Cézanne, sahip olduğu içgüdüsel kompozisyon kavrayışıyla, Jas de Bouffan arazisindeki pek çok ağacı resmetmiştir. Çayırın tam karşısına geçerek ilginç bir görüş noktası belirlemiş ve izleyicinin bakışını bir ok gibi doğrudan eserin merkezine yönlendiren üçgen şeklinde mavi bir gökyüzü betimlemiştir. Zengin yeşil tonları hem sıcak ışığı, hem de soğuk gölgeleri yansıtmaktadır.





Yıkılanlar Dinlenirken, yaklaşık 1876-7, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 79 x 97cm

Koyu renklerdeki bu büyük ve iddialı resim, 1877'deki üçüncü izlenimci sergide yer aldı. Cézanne bu tabloyu, biri karakalem ve mürekkep, diğeri yağlıboya olmak üzere daha önceki iki versiyonundan sonra resmetti. Odak noktası ortada ayakta duran adamken, diğer üç figür arka plandaki Sainte-Victoire Dağı'nın hükmettiği panoramik manzara içine yerleştirilmiştir.

Aşk Mücadelesi, yaklaşık 1880, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Art, Washington DC, ABD, 38 x 46 cm

Bu resimdeki zana, paralel fırça izleri, sonrasında "kurucu (konstrüktif) fırça darbeleri" olarak tanımlanmıştır. İlk olarak, bu ve *Ölümsüz Kadın* (sayfa 131) benzeri, bir hikâye anlatan resimlerinde görülür.

Aşk için savaştan çiftleri gösteren bu eser hakkında sayısız yorum yapılmıştır. Cézanne'nin kadınlara ve aşk ilişkilerine yaklaşımı hakkında pek çok şey söyler.





**Jas de Bouffan, yaklaşık
1875-6, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
46 x 55 cm**

İzlenimcilikten öğrendikleriyle daha yapılandırılmış bir resim üslubu arzusunu birleştirmeye çalışan Cézanne, Jas de Bouffan çevresini resmetmeye

devam eder. Canlı bir palet ve kısa, paralel, diyagonal fırça vuruşlarıyla (ki bu, on yıllık bir dönem boyunca giderek önem ve süreklilik kazanacaktır) bu tablo,

izleyicileri sarsan bir parlaklık sergiler. Bir eleştirmen "... yeşiller insanın tüylerini ürpertiyor..." yazmıştır.



Auvers, Cıvardan Görünüm,
1875-7, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
60 x 50 cm

Cézanne, içgüdüsel kompozisyon kavrayışıyla, izleyicinin bakışını uzun ağaçlardan gerideki ışıklı köye doğru çeken güçlü bir sahne yaratır. Fırça darbeleri

vurguludur, kompozisyon boyunca keskin ritimler yaratır; aceleci ve kırık, fakat her daim özenli ve planlıdır –zengin paletten vurgulu tonlara ve her bir fırça izinin açısına varana değin, hiçbir şey şansa bırakılmaz.

Oise Nehri Yakınında Kır,
1875, tuval üzerine
yağlıboya, Musée du Petit
Palais, Cenevre, İsviçre,
51 x 65 cm

Cézanne 1870'lerden itibaren, kurucu fırça darbeleri olarak bilinen şeyi geliştirmeye başladı. Bunlar, Aşk Mücadelesi'nde (sayfa

133) olduğu gibi, bu tabloda hareketi ve kuruluşu betimleyen diyagonal, ufka paralel veya dik kısa fırça izlerinden oluşan yapılarda da görülebilir: Fırça izleri onun tuvaleri boyunca yer neredeyse bir örgü etkisi ile birbirine paralel uzanarak, doku ve masiflik arasında bir uyum duygusu yaratır.



Otoportre (Güllü Arka Plan ile Sanatçının Portresi), yaklaşık 1875, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, Paris, 66 x 55 cm

Cézanne 1870'ler boyunca düzenli olarak kendi portresini resmetmiştir. Bunların tam bir kronolojisini çıkarmak zordur; ancak üslubu genelde iyi bir ipucudur. Bu eserde uzun, üst üste binmiş yoğun boya darbeleri, önceki iki sayfada görülen resimlerin kurucu fırça izlerine benzemez. Bu kez, geçen yılların bıraktığı izlere itibar etmeye daha niyetli gözükmektedir.



Mavi Vazodaki Çiçekler,
1873-5, tuval üzerine
yağlıboya, Ermitaj Müzesi,
St. Petersburg, Rusya,
55 x 46cm

Doktor Gachet'nin yanında kaldığı sırada resmedilmiştir. Cézanne'nin paleti, Madam Gachet'nin evindeki çiçekler gibi parlaklaşmıştır. Yansımaları ve renkli gölgeleri ortaya çıkararak, aynı zamanda doku ve biçime odaklanmıştır. Konu izlenimci olarak tanımlanabilecek olsa da Cézanne ona farklı bir ışıkla bakar. Geçici bir izlenimi yakalamayı değil, daha çok doğanın zamansızlığını vurgulamayı amaçlar.



Yıkama Yeri, 1875-7, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 19 x 27 cm

Bu küçük eser, Cézanne'nin yıkama sahnelerinin çoğuyla, özellikle Matisse'e ait *Üç Yıkanan* (sayfa 171) ile aynı üsluptadır. Matisse bu eser hakkında şunları yazmıştır: "... [o eser] 37 yıldır bende. Bu tuvali oldukça iyi tanımıyorum; umarım tamamıyla tanımıyorumdur. Bana bir sanatçı olarak serüvenimin kritik anlarında moral destek sağlamıştır; inancımı ve azmimi ondan alageldim..."

L'Estaque'da Deniz, 1876,
tuval üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 42 x 59 cm

Haziran-Temmuz 1876'da Victor Chocquet için resmedilmiştir. Bu, Cézanne'ın kesin bir tarih attığı birkaç eserinden biridir. L'Estaque manzarası o kadar parlak ve cesurdur ki, Pissarro ve Guillemet'te, formları ağartan ve düzleştiren güçlü renk kontrastlarını tasvir ederek, ondan duyduğu heyecanı yazmıştır. Görünüşte düz, renkli olan manzarayı, "bir iskambil kâğıdı"na benzetmiştir.



Ayakta Duran Çıplak, 1875-7,
tuval üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 30 x 17 cm

Cézanne'nın manzara içindeki çıplak figürlere olan hayranlığı, bazen tek bir figür resmiyle sonuçlanır. Güçlü fırça darbeleri ve canlı renkler, Pissarro ile birlikte çalışma deneyimlerinden kaynaklanır; fakat hayali figür (çıplakları nadiren günlük hayattaki gibi tasvir etmiştir) ve dikkatle gözlenmiş sahne, bütünüyle ona hasır. Buradaki erkek figür sırtını kurularken şarkı söyler halde görünmektedir.

Devrik Meyve Sepeti,
yaklaşık 1877, tuval üzerine
yağlıboya, Art Gallery and
Museum, Glasgow, İskoçya,
16 x 32 cm

Cézanne'nin bu dönemdeki
ölüdoğalarının çoğu gibi, bu
ters dönmüş meyve sepeti
kompozisyonu ve içinden
dökülenler basit ama

sıradışıdır. Açığıyla
yerleştirilmiş ve tuvalin
büyük bölümünü cesurca
kaplayan meyveler, geniş bir
renk ve ton yelpazesinde

resmedilmiştir. Bu ölüdoğalar
şaşırtıcı bir şekilde
Degas'ın ilgisini çekmiş;
birkaçını satın almıştır.



Bisküvi Tabakası ve Meyvelik,
yaklaşık 1877, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
Japonya, 54 x 64 cm

Bu eserdeki duvar kâğıdı
karakteristiktir ve Cézanne'nin
bu dönemdeki pek çok
resminde görülür. Bunun
1877, 1878 ve 1879'da
aralıklarla kaldığı Paris'teki
ruce l'Ouest 67 numaradaki
dairenin duvar kâğıdı
olduğuna inanılır. Resim
aynı kurucu fırça
darbelerini de ortaya koyar.
Tuval boyunca aynı
betimleyici tarzla
uygulanmışlardır; keskin,
yoğun ve düzenlidirler.



Çorba Kâseli Ölüdoğa, 1877,
tuval üzerine yağlıboya,
Musée d'Orsay, Paris,
Fransa, 65 x 83 cm

Arkadaki duvarda Pissarro'nun bir manzarasının asılı olduğu bu ölüdoğa düzenlemesi, bunun Pissarro'nun Pontoise'taki evinde resimlendiğine işaret eder. Yumuşak fırça ve canlı renkler, her bir nesnenin formu üzerindeki ışık oyunlarını aktarır; bu da gölgeler ve atmosferik perspektif olmaksızın bir masiflik izlenimi meydana getirir. Cézanne aynı zamanda, nesneleri tek seferde birkaç açıdan resmetmeye başlamıştır.



**Sandalye Üzerindeki
Armutlar, yaklaşık 1879-80,**
tuval üzerine yağlıboya,
Barnes Foundation,
Philadelphia, ABD,
20 x 37 cm

Paralel fırça darbeleri, tuval boyunca tüm yüzey deseni içinde kontrast oluşturur. Kırmızı armutta geniş uygulanmış, dik duran armutta daha teki fırça

darbeleri vardır. Sandalyedeki fırça darbeleriyle, küçük taramalar oluşturan belirgin renkleri, biçimleri ve tonlarıyla daha da kontrastlıdır.



Kaplan, Barye'den esinle,
yaklaşık 1876- 7, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 29 x 37 cm

Cézanne bu küçük eseri Antoine-Louis Barye'den (1796-1875) esinle resmetmiştir. Barye, hayvan heykelleriyle bilinir. Cézanne onun bir aslan taşbaskına

hayran olmuştur. Bu, Cézanne için alışılmadık bir konudur ve tekrarladığı bir şey değildir. Eser, pigment yüklü fırçayla yoğun bir şekilde resmedilmiştir. İnce ve yumuşak renklerin içindeki impasto sonlandırma, dokuyu yaratır –ki bu da Cézanne için alışılmadıktır.

Otoportre, yaklaşık 1877-80,
tuval üzerine yağlıboya,
Musée d'Orsay, Paris,
Fransa, 26 x 15 cm

Cézanne kendini, genelde duygusal ifadeden ziyade fiziksel gerçekliği betimlemeye çalışarak, pek çok kez çizmiş ve resmetmiştir. Bu eser vaktiyle

Pissarro'ya aitti. Babasının Cézanne'in metresini ve oğlunu öğrendiği dönemde resmedilmiştir, dolayısıyla, belki de doğası gereği, sonraki çoğu otoportesinden daha yaşlı görünmektedir. Onun gizli kapaklı ilişkisinin aksine, en küçük kardeşi Rose bir avukatla nişanlanmıştı.



Fincan, Bardak, Meyve, 1877,
tuval üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 34 x 46 cm

Cézanne'nin tüm ölüdoğalanında olduğu gibi, her nesne ile onları çevreleyen boş alanlar arasında bir ilişki vardır.

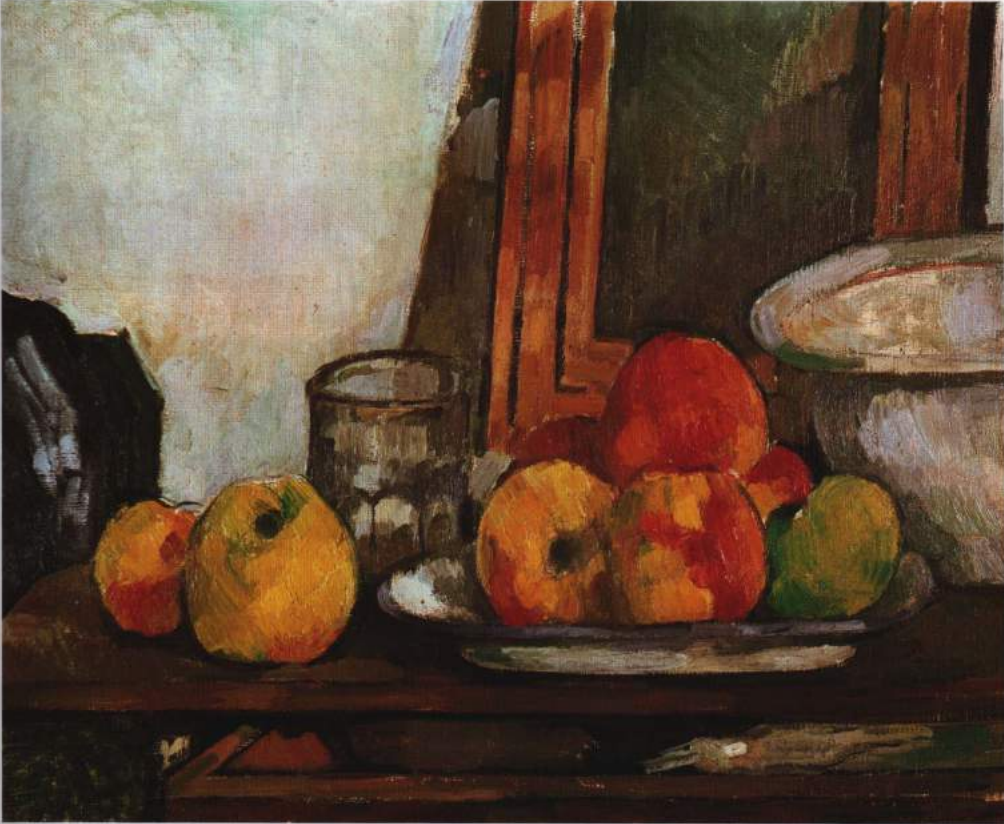
Cézanne resmi, çizginin ve rengin bir sentezi olarak görür: "Renk en zengin halindeyken, form da en tamamlanmış haliindedir." Bu amaçla, resme azami duygusal etki bahşedebilmek için, ışığın her şeyin üzerine düşüşünü inceler.



Açık Çekmeceli Ölüdoğa,
1877-9, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
33 x 47 cm

Bu, 1877'de başansız geçen
Paris'teki üçüncü izlenimci
sergiden sonra Georges
Rivière'in Cézanne'i
savunurken gönderme

yaptığı ölüdoğalar
arasındadır: "Resimleri antik
bezemenin ve terracota
seramiklerin destansı
sakinliğini ve dinginliğini
ortaya koyar: [...] Ölüdoğalar
çok güzeldir ve tonların
uyumu itibarıyla çok titizdir.
Onlarda bir tür kutsal
hakikat vardır."



L'Estaque'da Deniz, 1878,
tuval üzerine yağlıboya,
Musée Picasso, Paris,
Fransa, 73 x 92 cm

Tuvalin alt kısmında yatay bir yol görünürken, ağaçlar aradaki manzarayı çerçeveleyecek şekilde göğe doğru uzanır. Dallar bir sahnenin perdeleri gibidir; alttaki kenti çerçeveler ve her zamanki gibi, Cézanne tüm bunları renkleriyle dile getirir. Kırmızı çatılar, yeşil bitki örtüsüyle; kıvrımlı organik formlar, geometrik binalarla kontrast oluşturur. Baca, yeşilli mavili denizin karşısında, binaların arasından yükselerek sahneye derinlik katar.



Elmalı Ölüdoğa, 1878, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 18 x 38 cm

Elmanın diğer nesnelerle resmedildiği, daha bilinen ölüdoğalarının yanı sıra Cézanne, bazen tek bir meyveyi resmeder. Bu, daha

iddialı bir resmin ön çalışması olarak görülebilir. Ancak, yakın mesafeden yapılan bu çalışmaların bazıları, onun en hayranlık uyandıran eserleri

arasında yer almıştır. Titizlik ve ustalıkla kullanılan küçük fırçalarla inanılmaz bir renk ve ton çeşitliliği ve yoğunluğu yakalamıştır.

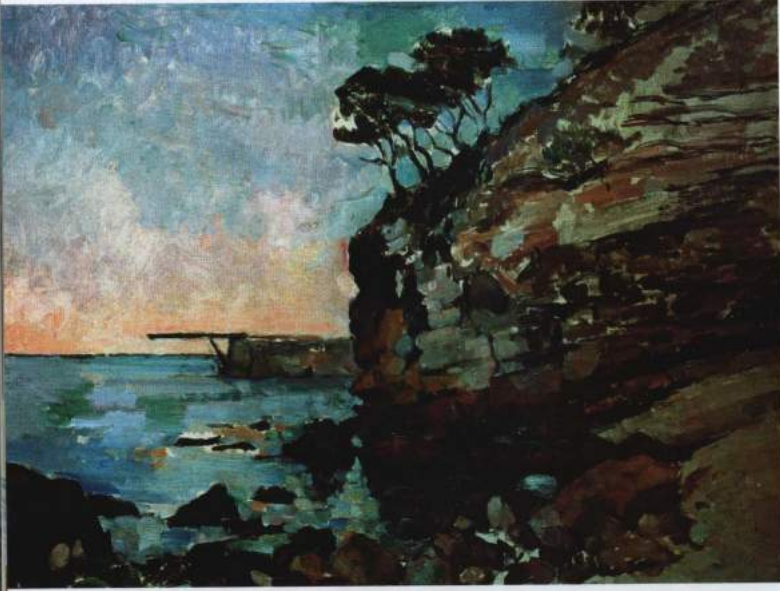
L'Estaque Körfezi, yaklaşık
1878-82, soluk sarı kâğıt
üzerine karakalem, suluboya
ve guaj, Kunsthau, Zürich,
İsviçre, 29 x 46 cm

Cézanne, suluboyanın
şeffaflığını mat guaj
dokunuşlarla beraber
kullanarak, ışıltılı körfezin
resmini yapmak için sınırlı
renklerden oluşan bir palet
kullanmıştır. Tamamlayıcı
renkler tüm kompozisyonu
canlandırmak için yan
yanadır; lacivert, yeşillikler
içinde yankılanır; çatılarda,
verde ve gölgelerde kırmızı
aşı boyası görülür.



Beş Yıkanan, 1877-8, tuval
üzerine yağlıboya, Musée
Picasso, Paris, Fransa,
46 x 56 cm

1870'lerin sonlarında ve
1880'lerin başlarında
Cézanne, adeta kare
formundaki kadın
yıkananlardan oluşan birkaç
küçük tuval resmetti. Her biri
yoğun renklerle –özellikle de
sıkça kullandığı zümrüt yeşili
ve açık yeşille– yaratılmıştı
ve kurucu paralel ve
diagonal fırça darbelerini
sergiliyordu. 1950'lerin
sonunda Picasso bu eseri,
Matisse ise benzer konu ve
boyuta sahip bir diğerini
satın aldı.



Akşam Işığında L'Estaque, yaklaşık 1878, tuval üzerine yağlıboya, Musée du Louvre, Paris, Fransa, 44 x 60 cm

L'Estaque'nin muhteşem görünümü ve göz kamaştırıcı renkleri Cézanne'i tazelemiş ve diriltmişti. Son dönemdeki izlenimci eserleriyle karşılaştığında tuvali daha da güçlenmiş ve yoğun bir şekilde renklenmişti. Yanısı kayalık burunla kaplı çarpıcı kompozisyon, deniz seviyesinden resmettiği az sayıdaki tualinden biridir. Burayı konu alan diğer resimlerinin çoğu yüksek bir perspektiften ele alınmıştır.

Chaine de l'Étoile ile Pilon du Roi, yaklaşık 1878-79, tuval üzerine yağlıboya, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow, İskoçya, 49 x 59 cm

Hünerini doğal renkler kullanma konusunda gösteren Cézanne bu resmi, çevresindeki tüm arkadaşlarının adlarını duyurmaya başladığı, kendisiyle ise hâlâ dalga geçen bir dönemde yapmıştır. Marsilya'nın kuzeyindeki küçük bir dağ sırası olan Chaine de l'Étoile manzarasını telaşsız ve rahat bir üslupta resmetmiştir. Manzaranın zarifliğine odaklanmış; onu turuncu, altın sarısı, menekşe moru, yeşil, pembe ve mavi renk tonlarında boyamıştır.





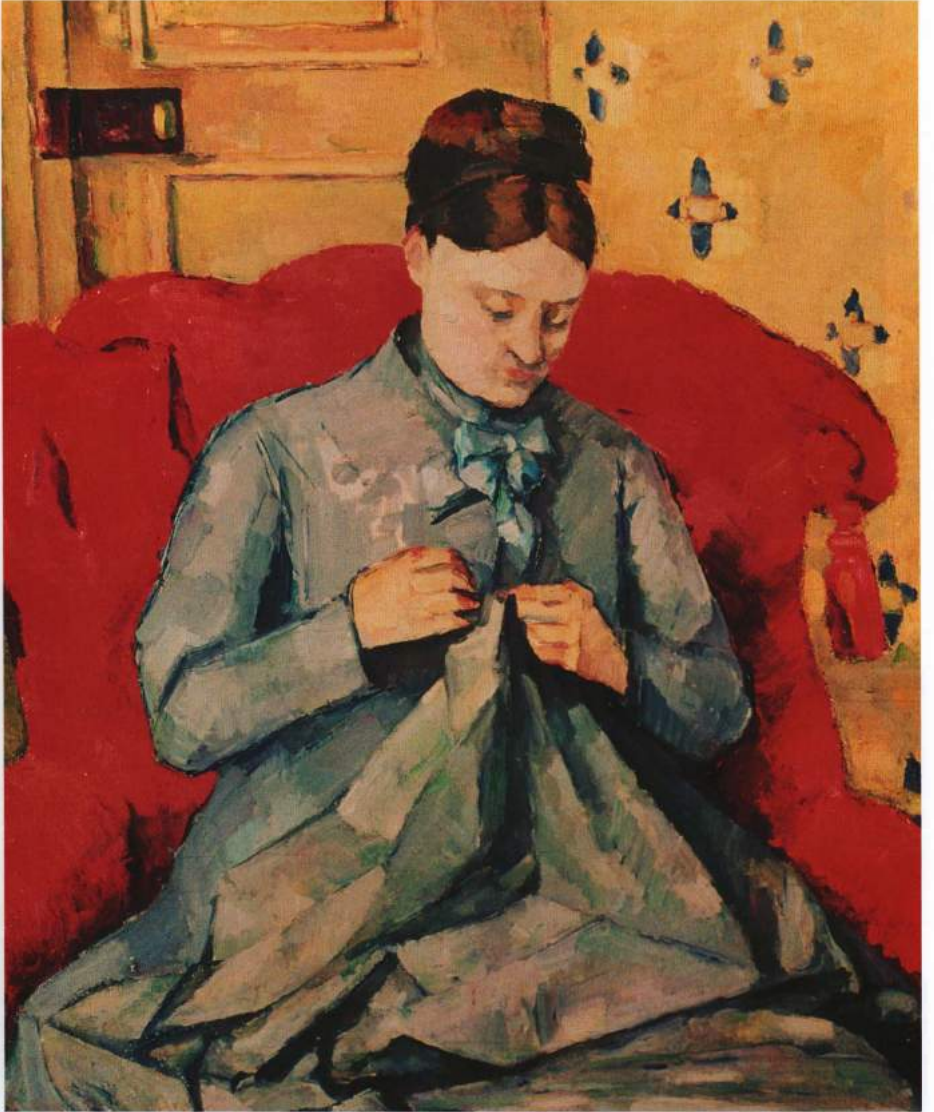
Jas de Bouffan'daki Havuz,
1878, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
47 x 56 cm

1878 yılı başında L'Estaque'den Aix'e dönüşüyle beraber Cézanne, eskisinden daha yalın kompozisyonlar gerçekleştirdi. Bu eserde muhtelif boş alanlar görünürken, sudaki dikey yansımasıyla merkezde konumlanan ağaç, resmin odak noktası olur. Cézanne, orijinal görüntünün özünü ulaşmak için onu tüm gereksiz şeylerden arındırırken, pek çok dikdörtgen formu tekrar etmiştir. Bu, 20. yüzyıl ortasındaki soyutlamaların habercisidir.

Paris Yakınındaki Manzara,
yaklaşık 1876, tuval üzerine
yağlıboya, National Gallery
of Art, Washington DC,
ABD, 50 x 60 cm

İzlenimcilik esinli, daha açık tonlardaki paletiyle Cézanne, çağdaşların aksine kent yaşamından ziyade kırsal yaşamla ilgilenmeyi tercih etmişti. Burada kente, açık havada bir Paris manzarası resmedecek kadar yaklaştı. 1876'da tekrar izlenimcilerle birlikte sergilenmeye karşı çıkarak, kendi özgür görüşü doğrultusunda çalışmayı seçti. Kamuoyunda bir izlenimci olarak tanınmayı hiçbir zaman reddetmedi, ama tüm sanatçılar en başından beri onun farklı bir yol izlediğini biliyordu.





Sanatçının Kansı'nın Portresi,
1878, tuval üzerine
yağlı boya, Nationalmuseum,
Stockholm, İsveç,
73 x 56 cm

Cézanne'in Hortense'i rahat bir anında resmettiği nadir örneklerden biri. Alışıldık koyu giysilerinden farklı olan parlak mavi kıyafetiyle bu,

onun 1886'da evleneceği kansının daha insani bir görünümüdür. Kompozisyon, kadını, görüntüde onun konsantrasyonuna hiçbir

müdahalede bulunmaksızın, adeta izleyicinin önüne fırlatır. Temel renklerin kanşını uyumsuz değildir ve kadın dingin görünür.



Jas de Bouffan'daki Havuz,
yaklaşık 1878-9, tuval
üzerine yağlıboya, Albright-
Knox Art Gallery, New
York, ABD, 92 x 80 cm

Bir kez daha evine, çok iyi
bildiği ve sevdiği çevreye geri
dönen Cézanne; paralel, düz

ve kavisli çizgiler ile koyu
yeşiller, soğuk maviler ve
altın rengi arasındaki
kontrastları sergiler. Fırça
darbeleri Pissarro'nun etkisini
bir kez daha gösterir. Konuya
çok aşina olması, yüzeyde
görünenin ötesini
irdeleyebilmesini sağlar.

Meyveli Ölüdoğa, yaklaşık
1877-9, tuval üzerine
yağlıboya, Philadelphia
Museum of Art, ABD,
59 x 73 cm

Toprak renkli arka planın
karşısına, bir büfenin
üzerindeki kesme cam karaf,
kadeh ve meyveler

yerleştirilmiştir. Işık sert,
parlak renkler ve tonlar
dengeli ve dingin. Cansız
nesnelerden bir çeşitleme
yapmıştır. Cézanne'in
keşifleri, her nesne ile onların
çevresindeki ve arasındaki
boş alanların rengindeki ve
formundaki benzerliklere ve
farklılıklara yoğunlaşmıştır.



**Elmalı ve Bir Bardak Şaraplı
Ölüdoğa,** 1877-9, tuval
üzerine yağlıboya,
Philadelphia Museum of Art,
ABD, 27 x 33 cm

Provence elmalan, Aix'in
güçlü bir semboldür.
Cézanne, diğer nesneleri ve
renkleri yan yana getirerek,
hem karmaşık ilişkileri hem
de nesnelerin iç yapısını
inceler. Nesneleri şansı eseri
yakalamışçasına düzenlemek
için genellikle çok zaman
harcar ve ardından, onları
resmetmeden önce farklı
açılardan çalışmaya daha da
fazla zaman ayırır.



Île de France, yaklaşık 1879,
tuval üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 46 x 56 cm

1879'un Mart ve Nisan'ı arasında Cézanne Paris'teydi ve Guillaumin ile dirsek dirseğe çalışıyordu. Cézanne'in Paris'e ve Atelier Suisse'e vanşından beri bu ikili arkadaştı. Cézanne çoğunlukla Guillaumin'e yakın bir atölye kiraliyordu. 1860'lar ve 1870'lerde sık sık birlikte resim çizdiler, bazen Paris çevresine yolculuk yaptılar. Bu tablo, Paris'in kuzeydoğusunda bir yerde, Île de France'da resmedildi.



Chantilly Parkındaki Yol,
yaklaşık 1879, tuval üzerine
yağlıboya, Göteborgs
Konstmuseum, İsveç,
74 x 61 cm

Bu resim, bir diğer eserle (Provence'daki Dağlar) birlikte, 1883 yılında Gauguin tarafından Père Tanguy'dan satın alınmıştır. Gauguin ikisi için 120 frank ödemiştir. Fırça darbeleri çoğunlukla diyagonal biçimde eğri, ancak çok seyrek; öyle ki tuvalin gri astarı aradan rahatça görülebilir. Cézanne burada, kısa süre sonra vazgeçeceği geleneksel tek nokta perspektifi ile çalışmıştır.



Ravine Tepesi, 1879, tuval üzerine yağlıboya, Museum of Fine Arts, Houston, ABD, 73 x 54 cm

Aix yakınlarında resmedilen bu sahneyi Cézanne, her ögeye eşit ağırlık vererek, hafifçe sürülmüş renklerle yapmış; bu, bir formlar ve renkler dengesiyle sonuçlanmıştır. Cézanne şöyle der: "Resimde iki şey vardır: Görü ve zihin. Ve bu ikisi birlikte çalışmalıdır. Ressam, onları uyum içinde geliştirmeye çabalamak, doğaya bakarak görüyü, duylara mantıkla hükmederek zihni geliştirmek, böylece ifade araçları sağlamak zorundadır."

Erikler ve Armutlar, yaklaşık 1879, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 20 x 36 cm

Bu meyve ve kavanoz resmi, Cézanne'nin geometrik hacimler üzerindeki gözlemlerini ortaya koyar. Nesneleri ve onlarla arka plandaki duvar kâğıdı arasındaki boşluğu betimlemek için eşit şekilde yerleştirilmiş renk yamalarıyla, izleyicinin görsel alan algısına meydan okur. Boya izleri kabaca sürülmüş görünür; çünkü bunlar ilk katmanlardır, eser tamamlanmamıştır.



Jalais Tepesi, Pontoise,
1879-81, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
60 x 76 cm

Pontoise yakınındaki Jalais Tepesi manzarası, güçlü kompozisyonu, sert fırça darbeleri, geniş ve düz renk alanlarıyla öne çıkar. Tüm bunlar, bu dönemde Cézanne ile aynı konuları çalışan Pissarro, Courbet ve Corot'nun sanatına çok şey borçludur. Bu kez Zola da resme hayran kalmış ve Cézanne'in tutkusunun en sonunda meyve verdiğine inanmıştır.



Manzara, Aix-en-Provence,
1879, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
46 x 55 cm

Cézanne yaşamının sonlarına doğru Maurice Denis'e, "İzlenimciliği müzelerdeki sanat gibi masif ve kalıcı kılmak istiyorum," demişti. Burada, Aix kırsalının kabataslak bir yorumunda izlenimci deneylerinin izleri hâlâ görülebilir. Ancak paralel fırça darbeleriyle, motifi daha masif ve bilingle tasarlanmış kılma merakını da sürdürür.



**Maincy Köprüsü, yaklaşık
1879, tuval üzerine
yağlıboya, Musée d'Orsay,
Paris, Fransa, 59 x 73 cm**

Melun'da oturduğu sırada resmedilmiş bu son derece renkli eserde, Cézanne'nin tüylü izlenimci fırça darbeleri gitmiş, yerini, hayatının geri kalanı boyunca geliştirdiği kurucu fırça izleri almıştır. Bu sert, paralel izlerle, rengârenk düzenlenmiş yansımaları ve bir desen, bir dokuma izlenimi veren güçlü mekân duygusunu yakalayarak, ışığın sahne boyunca izlediği yolu nakleder.



**Meyveli Ölüdoğa, yaklaşık
1879, tuval üzerine
yağlıboya, Ermitaj Müzesi,
St. Petersburg, Rusya,
45 x 55 cm**

Sıradan nesneler Cézanne için oldukça önemliydi. Onlar üzerinden şekli, formu, rengi, tonu ve kişisel algılarını keşfedebiliyordu. Onların masifliği ve duraganlığı sayesinde, kendisini ilgilendiren her unsuru dikkatle çalışıp çizebiliyordu. Nesneleri dikkatle yerleştiriyor, onları tek seferde farklı açılardan resmederek kalıcılığı ifade etmeye ve nesnelerin bütünlüğünü göstermeye çalışıyordu.

Ölüdoğa, yaklaşık 1879-80,
tuval üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 50 x 61 cm

Cézanne Bernard'a, ressamın
"Doğaya yeni bir ilgi
duyduğunu," ve "bir ressam
olarak, henüz resmedilmemiş
olanı betimlediğini,"
söylemiştir. Kendi eşsizliğini,
burada açıkça gördüğünü
üzere, boyayı ve rengi ele
alış tarzı sayesinde geliştirir.
Küçük dokunuşlarla sürdüğü
ve özenle katmanlandırıldığı
tüm renkler birbiriyle
etkileşime geçer. Sıcak
renkler öne çıkar, soğuk
renkler geri çekilir; böylece
kabartma ve durgunluk
etkisi yaratır.



Sürahi, Meyve, Bez ve Kadeh,
yaklaşık 1879, tuval üzerine
yağlıboya, Musée de
l'Orangerie, Paris, Fransa,
60 x 73 cm

Cézanne yukarıdan bir bakış
açısıyla, nesneleri eserlerinde
sıklıkla arka plan olarak
kullandığı duvar kâğıdının
karşısındaki büfenin üzerine
yerleştirmiştir. Bu toprak
renkli, baklava desenli kâğıt,
meyvelerin yuvarlak
şekillerine, bezin kıvrımlarına,
büfenin düz hattına, bıçak ve
sürahiye karşı etkideki
diagonallerin karmaşık
oyununa katkı sunar. Bezin
beyaz kıvrımı, tekil nesneleri
birbirine bağlamak
için kullanılır.

Süt Sürahisi ve Limon,
yaklaşık 1879, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
İsviçre, 22 x 44 cm

Cézanne'nin 1870'lerin
sonlarında resmettiği birkaç
ölüdoğasındaki kaba hatlı
şekiller, Sainte-Victoire
Dağı'nı tasvir eden

manzaralarna benzér. Bu
eserdeki katmanlı boya izleri,
tepeden görünümü ele
alışını anımsatır. Geleneksel
perspektiften uzak durmayı

ve bir nesnenin anlık
görünüşünü değil,
bütünlüğünü göstermek için
nesneleri farklı açılardan
resmetmeyi sürdürür.



Meyveli Ölüdoğa, 1879-80,
tuval üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 46 x 55 cm

Arka plandaki yatay şeritleri
ön plandaki yuvarlak
formlarla kesen Cézanne,
dingin, dengeli bir
kompozisyon meydana
getirmiştir. Bu, onun en
derinden en hafife tonal
geçişleri ve karanlık, narın,
kasvetli ve parlak renk
kombinasyonlarıyla daha da
pekişmiştir. Fırça sürüşü,
tuvaldeki her unsur arasında
dinamizm yaratır ve mutlaka
gerektiğine inandığı
uyumu inşa ederek, her
şeyi kaynaştırır.





Victor Chocquet'in Portresi,
1877-80, tuval üzerine
yağlıboya, Colombus
Museum of Art, ABD,
46 x 38 cm

Chocquet, kansasından kalan mirasla, önce kahramanı Delacroix, sonra Courbet ve ardından Renoir eserlerinin koleksiyonunu yapmaya başladı. 33 resmini satın

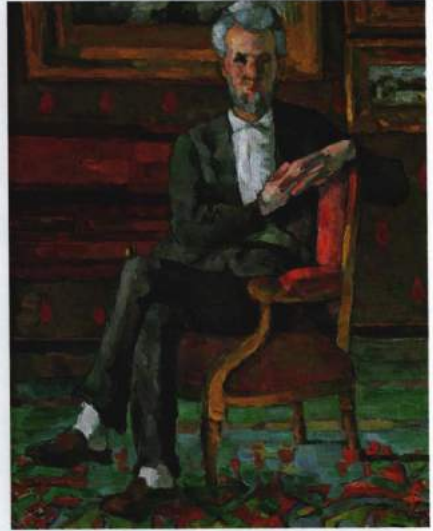
aldığı Cézanne'nin ilk gerçek koleksiyoneri oldu. Çok geçmeden Cézanne, Chocquet'in bu ilk portresine başladı. Degas, eseri yapılırken gördüğünde, "Bir deli tarafından yapılan, bir delinin portresi," yorumunda bulundu. Ardından, Degas, Cézanne'nin sanatının tutkulu bir hayranı oldu.



Ayrılış, 1879-82, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 26 x 34 cm

Cézanne Nisan 1879'dan Mart 1880'e kadar Hortense ve Paul ile birlikte Melun'da yaşadı. Paris'in yaklaşık 50 kilometre güneydoğusunda, Seine Nehri yakınlarındaki Melun; renkli, pitoresk ve

ilham verici bir yerdi. Delacroix'nın romantik resimlerinin etkisindeki erken döneminden beri Cézanne böyle aktif bir sahne resmetmemişti. Bu, dönemi için oldukça sıradışıdır, ancak onun güçlü kompozisyon becerilerini ortaya koymayı sürdürür.



Madam Cézanne Bahçede,
1879-80, tuval üzerine
yağlıboya, Musée de
l'Orangerie, Paris, Fransa,
88 x 66 cm

Hortense istikrarlı ve sabırlı bir modeldi, ancak Cézanne'nin sanatını ve başları nı hiç kavramadı. Modaya düşkünlüğüyle tanınsa da, Cézanne'nin

eserlerinde çoğunlukla sade kıyafetler içinde görünüyordu. Yeterince zeki olmaması ya da kendisiyle anlamlı bir sohbet yapılamaması, izlenimci arkadaşlarını rahatsız ediyordu. Sağına verdiği şekilden dolayı ona "Gülle" ismini takmışlardı. Bu tamamlanmamış eserdeki ifadesi, gönlüsüzce poz verdiği hissi uyandırır.



Köy Yolu, yaklaşık 1879-82,
tuval üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 54 x 45 cm

Cézanne, kavisli bir yolu, izleyiciden geri kaçan merkezi boşluk olarak kullanarak, Pissarro'dan öğrendiği her şeyi ortaya koymuştur.

Manzaraların da hâlâ içsel olarak dengeli ve düzenli bir ahenk yaratmayı amaçlıyordu; ancak bu dönemde, her iki yanından duvarla ve sol

yanından ağaçlarla çerçevelenmiş uzaktaki köy görünümünde olduğu gibi, sık sık arkadaşının teorilerini eserine katıyordu.

Elmalar ve Bisküviler,
1879-82, tuval üzerine
yağlıboya, Musée de
l'Orangerie, Paris, Fransa,
45 x 55 cm

Zarif çiçek desenli mavi-gri duvar kağıdının önündeki tahta sandık üzerinde yer alan elmanın ve diğer sıradan nesnelerin resmedildiği yedi ölüdoğadan biri olan bu tablo, içlerinde kompozisyonu en basit olanıdır. Yalnızca tek bir kırmızı elma, tahta sandığın hizasını aşar. Diğerleri (dikkatle yerleştirilmiş olsalar da) dağınıktır ve sandığın eğimi sayesinde görünür durumdadır.



Banyo, 1879-82, tuval
üzerine yağlıboya,
Staatsgalerie, Stuttgart,
Almanya, 33 x 22 cm

Diğer pek çok yıkananlar resminden daha az betimlenmiş bu uzun ince tuval, açık havada yıkanan üç kadını gösterir. Taslakvari, daha çeşitlenmeli bir fırça sürüşüne geri dönerek, tuval boyunca renk çeşitlemeleri kullanarak ve çok fazla katmandan kaçınarak Cézanne, pek çok yılın ardından yeniden daha izlenimci bir üsluba dönmüştür.



**Oturan Kadın, 1879, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, İsviçre,
55 x 46 cm**

Kim olduğu bilinmeyen bu kadın, Cézanne'nin Hortense portrelerine benzer bir tarzda resmedilmiştir. Detaylı olarak gösterilmese de, kadının bakışı biraz çatırmacıdır ve elleri tamamlanmamıştır. Ancak Cézanne'nin boya sürüşü kendinden emin ve betimleyicidir. Sol alttaki masanın üst kısmı izleyiciye doğru eğim yaparken, bluz ve benzer renklerdeki arka plan birleşir.

**Provence'da Manzara, 1880,
kâğıt üzerine kurşunkalem,
suluboya ve guaj, Kunsthaus,
Zürich, İsviçre, 35 x 50 cm**

Cézanne 1870'lerin sonlarına doğru, izlenimcilikten farklı bir doğrultuda ilerlemenin yolunu buldu. Onların yaptıklarını saygı duyuyor, fakat yüzeysel izlenimler fikrine hiç itibar etmiyordu. Bu onun için bir samimiyet meselesiydi; aynı anda birkaç bakış açısından resmederek, resimlediği şeye daha sadık kaldığını hissediyordu. Kurşunkalem, suluboya ve guaj kullanarak, rengi farklı biçimlerde etüt edebilmişti.



Otoporte, 1880, tuval
üzerine yağlıboya, National
Gallery, Londra, İngiltere,
33 x 26 cm

Toprak rengi, kafesi duvar
kağıdı bir kez daha görünür,
bu kez sanatçının arkasında
yer almaktadır. Sakin ve
düşünceli ifadesi, başının
etrafındaki kalıp ve formlar
arasındaki ilişkiden kopuk
değildir. Baklava şekli
yüzünde, ceketinde,
sakasında, bumunda ve
gözlerinde tekrarlanır; arka
plandaki temayla bağ kurmak
için bir uyum çabası içindedir.



Château de Médan, 1880,
tuval üzerine yağlıboya,
Burrell Koleksiyonu,
Glasgow, İskoçya,
59 x 72 cm

1880'lerde Cézanne'nin
manzaraları daha
geometrik vurgular
görmeye başlanır. Burada,
düşey ve yatay çizgileri
güçlendirerek, pek çok sahne
içinde nesnelerden ağırlar
yaratmıştır. Yaz ayları
Zola'yı ziyaretlerinden
birinde, Seine'deki bir adanın
bakarak yaptığı resimlerden
biridir. Château de Médan
burada, önceki suluboyalarına
kıyasla daha net bir şekilde
görülebilir; sağdaki diğer
binalarla birlikte,
çevredeki ağaçlarla net
kontrast içindedir.



Provence'da Manzara, 1880,
suluboya, Güzel Sanatlar
Müzesi, Budapeşte,
Macaristan, 31 x 48 cm

Cézanne'nin çizgilerinin netliği, esas eserlerinin taslaklarında kullanılan yoğun yağlıboya pigmentlerine kıyasla, burada hafif suluboya dokunuşlarıyla birleşmiştir. Burada hacimler, serbest ve yan saydam suluboya dokunuşlarıyla inşa edilmiştir. Suluboya tablolarını sergilemek değil, renk denemeleri yapmak üzere resmetmiştir.

Château de Médan, 1880,
kâğıt üzerine kurşunkalem,
suluboya ve guaj, Kunsthaus,
Zürich, İsviçre, 31 x 47 cm

Cézanne, Zola'yı Médan'daki kır evinde sık sık ziyaret ediyordu. Bu manzara çalışmasını, saydam suluboya ve mat guaj kanşımıyla yapmıştır. Dikey ağaçlar tüm görüntüde adeta bir ızgara düzenlemesi yaratırken, nehrin kenarındaki üç yatay çizgi durağanlığı vurgular. Yeşil baskın olmak üzere, ağaçlar arasında parlak kobalt mavi dokunuşlar vardır.





Otoportre, 1880, tuval
üzerine yağlıboya, Neue
Pinakothek, Münih,
Almanya, 56 x 46 cm

Bu, Cézanne'in ulaştığı
özgüven düzeyini gösterir.
Portre, alttaki soğuk
renklerle birlikte, kahverengi,

toprak rengi ve kırmızı bir
paletten çıkan katmanlı kısa
fırça darbeleriyle meydana
getirilmiştir. Pamuklu sıvacı

şapkası seçimi biraz tuhaf
olsa da, Chardin'in benzer
bir otoportrede taktığından
çok farklı değildir.



Mavi Vazodaki Çiçekler,
yaklaşık 1886, tuval üzerine
yağlıboya, Musée de
l'Orangerie, Paris, Fransa,
37 x 28 cm

Atmosferik efektlere yönelik
ilgiden resmin geometrik
yapısı üzerine vurguya
yönelen ilk avangard
sanatçılardan biri olarak

Cézanne, dokuyu ve masifliği
ifade etmek için farklı türde
fırça darbeleri denemiştir.
Burada güçlü fırça
vuruşlarıyla uygulanmış koyu
renk boya, kasıtlı olarak zıt
renkleri vurgular. Aynıksı bir
palet ve yoğun bir ton
yelpazesinin kullanıldığı bu
resim, modern görünümüyle
özellikle öne çıkar.

**Manzara, 1880, tuval
üzerine yağlıboya,
Nationalmuseum,
Stockholm, İsveç,
73 x 92 cm**

"Bir manzarayı iyi
resimlemek için öncelikle
jeolojik temelleri keşfetmem
gerekir... Kaba taslağı
zihnimde çizerim." Bu,

Cézanne'nin amacıydı ve
bunun yollarını her eserinde
farklı şekillerde keşfediyordu.
Doğayı çizgi kullanmadan,
sadece renk yamalarıyla
resimlemek istiyordu,
dolayısıyla yağlıboyanın
çizgi katmadı. Konturu ve
formu gösterme görevini
renk üstlenmişti.



**Zeytin Küpünde Çiçekli
Ölüdoğa, yaklaşık 1880,
tuval üzerine yağlıboya,
Philadelphia Museum of
Art, ABD, 46 x 34 cm**

Zeytin küpü, diğer
ölüdoğalarda da karşımıza
çkar ve izleyicinin gözlerini
görüntünün içine ve
çevresine doğru çeken tonal
kontrastlar ve diyagonal
hatlara vurgu yaparak

özellikle güçlü bir
kompozisyon yaratmak için
kullanılmıştır. Cézanne
çalışma tarzını Joachim
Gasquet'e şöyle açıklar:
"Tuvalin bütününde, her şey
üzerinde aynı anda
çalıştığımı anlamışsınızdır...
Bizim sanatımız, [doğanın]
tüm unsurlarıyla beraber,
sürekliliğinin gerilimini
betimlemelidir."

Auvers-sur-Oise, 1879-82,
tuval üzerine yağlıboya,
Ashmolean Museum,
Oxford, İngiltere (31 Aralık
1999'da çalınmıştır),
45 x 54 cm

Daha önce pek çok kez yaptığı gibi, şöalesini yemyeşil vadinin ve pitoresk Auvers köyünün karşısına yerleştiren Cézanne, ışıqla karanlık arasındaki sonsuz çeşitlilikteki kontrastları araştırmak için Pissarro'dan öğrendiği formülü uygulamaya devam eder. Fakat 1880'lerin başlarında, algıladığı her şeyin yapısal çerçevesini vurgulamak için fırça darbelerini "yontmaya" başladığı "geçiş dönemi"ne girer.



L'Estaque'da Viyadük, 1882,
tuval üzerine yağlıboya,
Allen Memorial Art
Museum, Oberlin College,
ABD, 47 x 56 cm

Renoir kendisini L'Estaque'da ziyaret ettiğinde resmettiği bu tabloda Cézanne, alışıldık tarzında, tuvalin çoğunu kaplayan masif, aşılmaz kayalarla cüretkâr bir kompozisyon yaratarak, manzaranın yoğunluğunu ve çetin doğasını vurgulamıştır.

Kır, yaklaşık 1881, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 55 cm

Muhtemelen Cézanne'nin Pissarro ve Gauguin'le birlikte çıktığı Pontoise'taki resim gezileri sırasında üretilen bu eser, geride bıraktığı izlenimcilğe yönelik bir diğer hamlesi gibi görünür. Bunun nedeni, belki de, Pontoise'ta olmanın ona Pissarro ile geçirdiği ilk yıllarını hatırlatmasıdır. Biraz farklı bir renk paletinin kullanıldığı manzara, Cézanne hâlâ yapıyı ve onu nasıl ileteceğini gözetiyor olsa da, daha ziyade yüzeysel görünüme ilişkindir.



Yokuş, 1881, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Victoria, Melbourne, Avusturalya, 59 x 71 cm

Tabloyu Pissarro ile birlikte Pontoise'ta kaldığında resmeden Cézanne, geometrik yapılar ile dalgalı organik manzara arasındaki kontrastları ve bağlantıları keşfedebilmek için bu açıyı tercih etmiştir. Buradaki üslubu, ince boya katmanları, çeşitli fırça uygulamaları ve ışıklı paletiyle, daha sonraki konstrüktivist yaklaşımının yanı sıra, izlenimcilik kimisi boyutlarını ve Pissarro'nun etkisini gösterir. Bu eser hiçbir zaman tamamlanamamıştır.



Dinginlik ve Güç



Cézanne'ın üslubu geliştikçe, eski ustalardan ve Pissarro'dan öğrendiği her şey paletinde ve kurucu fırça uygulamasında kaynaşmıştı. Manzara, ölüdoğa veya portre, tüm türlerdeki resimleri çeşitlenmiş ve daha başarılı olmuştur. Çok fazla kontrast kullanmaya devam etse de, bunlar önceki eserlerinden daha incedir. Artık sadece siyah ve beyaz kullanmaz; sayısız nüans ve tonal çeşitlilik ekler. Hâlâ şiddetli bir özgüvensizlik (50'sinde dahi "Kendimi adadığım pek çok çalışma bana sadece olumsuz sonuçlar verdi," yazar) ile doğru olanı yaptığına, eşsiz ve anlamlı bir şey başarabileceğine ilişkin kanaati arasında gidip gelmektedir.

Yukarıda: Sedirdeki Çıplak Kadın, tuval üzerine yağlıboya, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Almanya, 43 x 61 cm.
Solda: Melon Şapkalı Otoportre, 1883-5, tuval üzerine yağlı boya, özel koleksiyon, 41 x 34 cm.



Mareseilleveyre Dağı ve Maire Adası'nın Görünümü, yaklaşık 1882-5, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 62 x 51 cm

1880'lerdeki resimlerinde doğrusal fırça darbeleri ve sıcak ve soğuk renk lekeleri, görsel duyulanı düzenlemesinde Cézanne'a yardım etmiştir. Daha önceki L'Estaque manzaraları na benzeyen kompozisyonlarında cesur renklere, masif ağaçlar ve kayalardan denize, uzak dağlara ve gökyüzüne dek her şeyin yapısını keşfetmeye yönelik merakını ortaya sermiştir. Işığın ve atmosferin geçişli etkileri sadece bir noktaya kadar dahil edilmiştir.

Normandiya'da Çiftlik Evi, 1882, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 50 x 66 cm

Cézanne'nin manzaralarının çoğu, kompozisyon itibarıyla birbirine benzer. Bunlara sıklıkla ağaçlar, dallar, küçük bir açık alan veya ağaçlı yol gibi belli unsurlar ekler. Bu eserde, ağaç yapraklarının yoğun yeşil bolluğu, dönemin -örneğin Maincy Köprüsü ve Kavaklar gibi- diğer pek çok manzarasını hatırlatır. Fakat onlardaki yakın taralı fırça izlerinden farklı olarak, burada yumuşak altınsı ışığın hafiften sahnenin dışına doğru süzüldüğü görülür.



**Normandiya-Hattenville'de
Çiftlik Evi, 1882, tuval
üzerine yağlı boya, özel
koleksiyon, 50 x 65 cm**

Mart 1882'de Victor Chocquet'nin kayınvalidesi öldü. Chocquet'nin kansı tek mirasçydı; önemli miktarda bir servet ve Normandiya yakınındaki Hattenville köyünde annesinin çiftliği onlara miras kaldı. Chocquet'nin artık işini bırakma ve kıra yerleşme olanağı vardı. Cézanne'ı çiftlikte kalmaya ve arazilerinde resim yapmaya davet etti. Bu, orada ürettiği eserlerden biridir.



**Sainte-Victoire Dağı ve Arch
Nehri'ndeki Viyadük, yaklaşık
1882-5, tuval üzerine
yağlı boya, Metropolitan
Museum of Art, New York,
ABD, 65 x 82 cm**

Cézanne, bu manzarayı yakalamak için, kız kardeşi Rose Conil ile kocasının yaşadığı Bellevue'nün hemen ardındaki bir tepenin üstünde konumlandı. Nehir vadisinden, sıradan binalardan ve tarla parçalarından oluşan en gözde motifi, bu uçsuz bucaksız panoramik görünüm, uzun ince bir ağaçla bölünür. Ağaç aynı zamanda görüntünün parçalarını birleştirmeye ve izleyicinin bakışını içeriye ve etrafa çekmeye yarar.



Sanatçının Oğlu Paul
Cézanne, 1882, tuval
 üzerine yağlıboya,
 Wadsworth Atheneum,
 Hartford, ABD, 28 x 32 cm

Özellikle büyürken babası için sık sık modellik yapan genç Paul bu konuda muhtemelen giderek isteksizleşmişti. Bu taslak, o on yaşındayken yapılmıştır

ve gururlu babanın oğlunun büyümesini gösterdiği pek çok resminden biridir. Cézanne, onu uyurken, okurken veya çizim yaparken ve bazen de kendisine tapan

babasını her şeye ikna edebileceğini bilircesine haylazca gülümserken, çok farklı pozlarda resmetmiştir.



Oturan Çıplak Erkek, 1882,
kâğıt üzerine kurşunkalem,
Philadelphia Museum of
Art, ABD, 12 x 18 cm

1882 yılı Cézanne'ın Salon'da sergilenme amacına ulaştığı yıl olsa da, bunun hayal ettiğinden çok farklı bir deneyim olduğu ortaya çıktı.

Zamanının büyük bir kısmını Louvre'da hayran olduğu heykelleri çizerek ve Salon sergisi sonucunda hayatının değişmesini bekleyerek geçirdi. Hiçbir şey olmayınca, Zola'ya uğramak için gittiği Médan üzerinden Aix'e geri döndü.

Paris Görünümü, 1882, kâğıt
üzerine kurşunkalem,
Philadelphia Museum of
Art, ABD, 19 x 12 cm

Cézanne gençken çizim ve resimle kolayca buluşmuş olmasa da, kariyerinin bu noktasında çizimleri ustaca

ve kendinden emindi. Resimlerinde nesneleri tüm yapıyı göstermek için aynı anda farklı açılardan gösterse de, çizimlerinde çizgisel perspektifin geleneksel değerlerine bağlıydı.



Gazyağı Lambası ve Kitaplar,
1882, kâğıt üzerine
kurşunkalem, Philadelphia
Museum of Art, ABD,
19 x 12 cm

Cézanne hünere eliyle bu gazyağı lambasının temel özelliklerini çizmiş ve küçük bir çalışmada dahi

kompozisyonun esaslarına dikkat etmişti. Tasvir ettiği her ne olursa olsun bunu en iyi şekilde yaptı, hiçbir şeyi sıradanlığa terk etmedi ve bu mütevazı nesne anıtsal ve güçlü hale geldi. Kalemın birkaç darbesiyle, onun boyutunu ve kâğıt üzerindeki konumunu önemli kıldı.



Verdun'daki Su Kemerini ve Kanal, yaklaşık 1883, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, İsviçre, 59 x 73 cm

Aix'in kuzeyinde yer alan Verdun, Cézanne ve Zola'nın gözde çocukluk mekânlarından biridir. Hızlı fırça sürüşü görüntüyü düzleştirme eğilimindeyken, aynı zamanda çalılar ve ağaçlar arasından gözlenebilen uzaklık duygusunu yaratmaya da yardım eder. Cézanne'nin kompozisyon metotlarından bir diğeri olan bu "içinden bakma" izleyicinin bakışını yaprakların ötesindeki su kemerine, tarla ve ev örüntülerine yönlendirir.

Küçük Paul Cézanne'in Portresi, yaklaşık 1885, tuval üzerine yağlıboya, Jan Krugier ve Marie-Anne-Poniatowski Koleksiyonu, Cenevre, İsviçre, 26 x 20 cm

Cézanne'nin Paul'ü büyürken resmettiği hızlı çizimler, babanın oğluna olan sevgisinin göstergesidir; o, başka hiç kimse için resmi aceleyle getirmezdi. Bitmemiş olsa da bu duygulu portre, Paul'ün babasına gösterdiği arsız tutumu açıkça ortaya koyar. Cézanne onu portrelerinde nadiren yer verdiği bir yüz ifadesiyle, hınzırca sıtırırken yakalar.





Üç Yıkana, 1879-82, tuval üzerine yağlıboya, Musée du Petit Palais de la Ville de Paris, Paris, Fransa, 52 x 55 cm

Bu resim 30 yılı aşkın bir süre boyunca Matisse'deydi ve kaçınılmaz olarak, 20. yüzyıl sanat tarihine büyük bir etki olarak kabul edildi. Matisse, onun hakkında Petit Palais'ye şöyle yazar: "... Bu resim, ilk önemli Cézanne başyapıtıdır, zira üzerine çok çalıştığı bir kompozisyonun çok yoğun ve çok mükemmel şekilde hayata geçirilmesidir..."

Yıkana, 1883-5, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 36 x 45 cm

Cézanne 40'lı yaşlarının ortasında, eğik paralel fırça darbeleri ve parlak, canlı renklerle boyadığı figürlerle, canlı ve güçlü yıkana resimlerini yapmaya devam etmiştir. Daha önceki yıkana resimlerinden farklı olarak, bu figürler birbirleriyle iletişim halinde görülür; bu da, figürler anonim ve belirsiz kalsa da, Cézanne'nin yıllar sonra eserine hikâyeyi tekrar dahil etme çabasında olduğunu düşündürür.



Sainte-Victoire Dağı, yaklaşık 1882-5, tuval üzerine yağlıboya, Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Rusya, 58 x 72 cm

1882'nin sonlarına doğru Cézanne'ın tekniği tekrar değişiyordu. Tekniği yaşamı boyunca gelişmeye devam

etti; ancak bu noktada, kabul görmemesine rağmen seçtiği yol konusunda kendinden daha emin görünüyordu. Bu resim Sainte-Victoire'ı gösterir; ancak bu, sahnenin sadece bir kısmıdır, en önemli kısmı değil. Odak, daha ziyade fırça sürüş şeklindedir.



Şeftalili ve İki Yeşil Armutlu Ölüdoğa, 1883-7, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 37 x 45 cm

Formları takip eden eğilimi izleri ve muhteşem ama sınırlı bir paletle Cézanne, nesneleri aynı anda çeşitli açılardan iki boyutlu

gösterme metodunu tümüyle keşfetmiştir. Renkle biçim verme metodunu Bernard'a, "Çizim ve modellemenin sırmı, kontrast ve renkler arası ilişkidir," ve Denis'e, "Renk, derinliğin tüm boşluğunu ifade etmelidir," diyerek anlatır.

Masa Üzerindeki Ölüdoğa, 1883-7, tuval üzerine yağlıboya, Neue Pinakothek, Münih, Almanya, 71 x 90 cm

Cézanne bu ölüdoğayı, alışılmadık şekilde, neredeyse aynı zamanda iki kez resmetmişti. Aynı nesneleri sık sık resmeder, ancak onları farklı şekillerde düzenlerdi. Bu kompozisyon onun ilgisini çekti: Kavıslı ve düz çizgiler, karanlık ve aydınlık kontrastı, insan yapımı ve doğal formların kanşımı —hepsi, algı ve tasvirin meydan okuyuşuna dahil oluyordu.





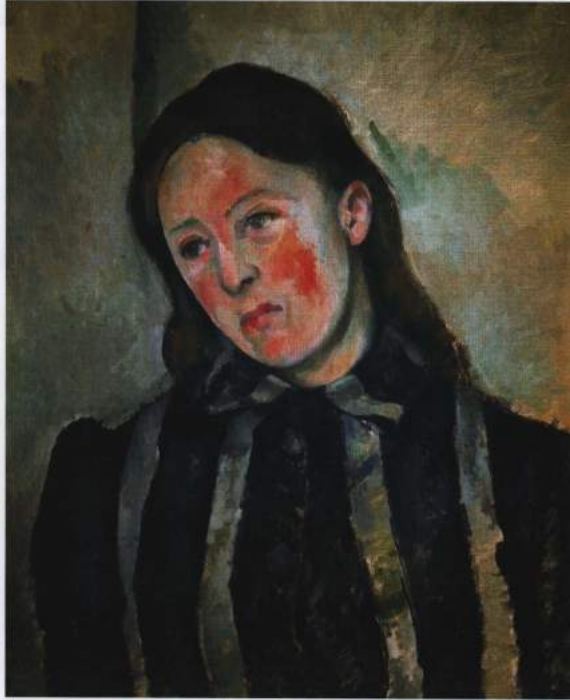
Kuş Kafesi ile Kız, yaklaşık 1885, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 45 x 37 cm

Bu eser, Cézanne'nin o sırada ürettiği türde eserlerle uyumsuz gözüke de, üst üste

geçmiş planların kullanımı onu, son görünüm alışımlı olmasa dahi, kullandığı metot itibarıyla tutarlı kılar. Kızın sert, yapay duruşu, onun asıl meselesi değildir; niyeti, masif formlar ve yapılar arasındaki ilişkileri keşfetmektir.

Açık Saçlı Madam Cézanne, 1883-5, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 62 x 51 cm

Hortense, saçını yapmadan ve modaaya uygun kıyafetler giyinmeden Cézanne'a nadiren poz vermiştir. Ekim 1906'da, kocasının ölüm döşeğine çağıldığında bile, yolda durup terzisine uğramış ve çok geç kalmıştır. Dolayısıyla, saçları salınmış bu görüntüsü sıradışıdır ve hareketli, akışkan fırça darbeleriyle de ortaya konduğu üzere daha rahat bir anı sergilemektedir. Onu genelde, bir ölüdoğada yaptığı gibi, yalnızca biçimsel öğeleri açısından resmetmiştir.



**Kış Manzarası, yaklaşık
1885, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
61 x 73 cm**

Diğer ressamların ön ayak olduğu yeni yaklaşımlara büyük ölçüde ilgisiz kalan Cézanne'nin, muntazam bir form betimlemesi yaratmak için bir araç olarak kullandığı paralel fırça darbeleri eşsiz ve özgündü. Yeniliğinin ve gücünün farkında olduğu bu yöntemi şiddetle sakınıyordu. Tamamlanmamış bu eserde, metodu henüz ilk dönemlerinde gözlenebilir.



**Médan Şatosu ve Köy, 1885,
tuval üzerine yağlıboya, Art
Focus Gallery, Züriç,
İsviçre, 81 x 65 cm**

Yeşil ağaçların ve terracotta çatıların yatay hattı üzerine kurulan bu tamamlanmamış eser, Cézanne'nin çalışma metodunu ortaya koyar. İnce bir sürüşle önce tüm manzaranın taslağını yapmış, ardından zengin bir renk yelpazesinde sık yoğunluklu doğrusal izler oluşturmaya başlamıştır. Onunla izlenimciler arasındaki farklardan biri; bu paralel, doğrusal fırça izlerinin duyuşal bir deneyimin değil, bir resim metodunun uygulaması olmasıdır.

*Sanatçının Oğlu Paul
Cézanne, 1884-6, tuval
üzerine yağlıboya, Von der
Heydt-Museum, Wuppertal,
Almanya, 20 x 12 cm*

Bu portrenin tarihi oğlunun on iki ila on dört yaş arasındaki bir dönemine denk düşse de, Paul burada dokuz veya on yaşında gibi gözükür ve 170. sayfadaki

1885 tarihli portreden kuşkusuz daha küçüktür. Cézanne'in eserlerini nadiren tarihlendirmesi genel bir sorundur. Hortense'in önceki portresinden ve Cézanne resimlerinin çoğundan farklı olarak bu eser; modelin, kendisine tapan bir baba tarafımdan yakalanmış kişiliğinden izler taşır.



*Paletli Otoportre, 1884-7,
tuval üzerine yağlıboya, E.G.
Bührle Koleksiyonu, Zürich,
İsviçre, 93 x 73 cm*

Cézanne'nin otoportreleri içinde, başı ve omuzlarından daha fazlasını gösteren ve onu bir ressam olarak çalışırken sergileyen tek otoportre budur. Şövesinin önünde dururken, tuvalin alt ve sol kenarına paralel, kare bir palet tutar. Yalnızlık duygusunu betimleyen bir imge yaratmak için mavi, altın rengi ve yeşillerle beraber renk ve ton yamalan yerleştirilmiştir.



Güney Fransa'da Manzara,
yaklaşık 1885-7, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 63 x 94 cm

Cézanne 1885'in büyük bölümünde, resminin oldukça oturmuş bir dönemine girerken, Aix veya L'Estaque'daydı. Hafif bir dokunuş ve ince boyayla Cézanne bu imgeyi adeta suluboya gibi işlemiştir. Değişik fırça izlerini kullanarak manzaranın yapısını inşa etme tarzı, burada resmin ilk aşamalarında oldukça açık biçimde görülebilir. —Cézanne'in giriştiği her eser, amaçladığı imgeye varana kadar pek çok aşamadan geçmiştir.

Kavak Ağaçlı Manzara,
1885-7, tuval üzerine
yağlıboya, National Gallery,
Londra, İngiltere,
71 x 58 cm

Bu, muhtemelen, Cézanne'in yinelenen paralel diyagonal ve düşey fırça darbeleri denerken neredeyse eşzamanlı olarak resmettiği beş manzarasından biridir. Temsillerinde her zaman kalıcı olan şeyi ortaya çıkarmayı amaçlıyor ve hâlâ gördüklerinin özünü resimlemenin yollarını arıyor olsa da, buradaki fırça darbeleri, ağaç yapraklarının farklı dokuları aydınlatan panlolu güneş ışıklarını gösterir.





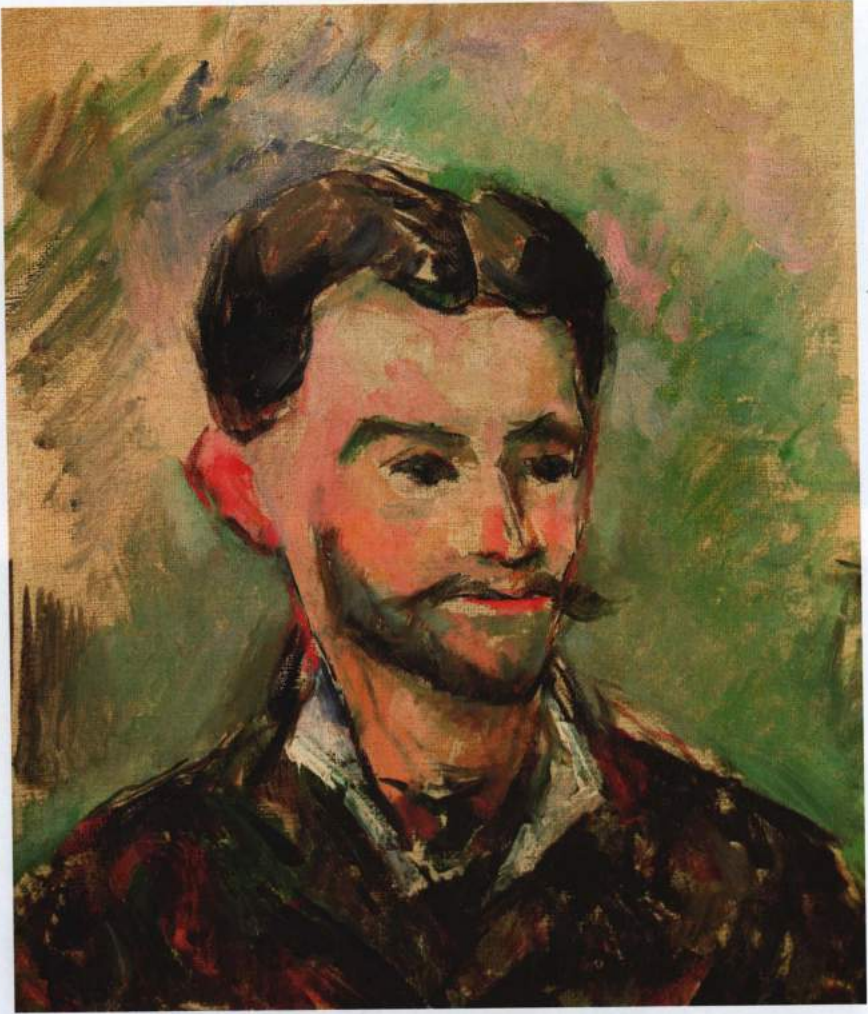
Ağaçlar ve Evler, 1885, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa, 54 x 73 cm

Cézanne en sonunda imgelerini parçalayan izlenimci tekniği terk etti; kırk fırça izlerinin yerini kurucu fırça darbeleri aldı. Ağırlıklı olarak tamamlayıcı kırmızı ve yeşil renklerden oluşan sade ve doğrudan paleti ile paralel ve dikey çizgilerden oluşan sıkı ağ, çarpıcı kromatik ve geometrik kontrastlar yaratır. Sadeleştirilmiş palet ve kompozisyon, sonraki kübist kompozisyonların habercisi olarak görülebilir.

Dinlenen Çocuk, yaklaşık 1887-90, tuval üzerine yağlıboya, UCLA Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles, ABD, 54 x 65 cm

Bu resmin ilk sahibi Ambroise Vollard'dır. Yıkılanlar resimleri sayesinde Cézanne, manzara içinde figürler resmetmeye aşinadır, ancak bunlar çoğunlukla hayal gücüyle yaratılmışlarken, bu eser yaşamdaki alınmıştır. Tablodaki oğlan Paul'dür ve bu eser Louvre'daki bir Poussin resmine, *Echo* ve *Narcissus*'a benzer. Paul rahat ve gevşemiş bir halde resmedilir, ancak bacağı biraz tuhaf görünür.





Jules Peyron, yaklaşık
1885-7, tuval üzerine
yağlıboya, Fogg Art Museum,
Cambridge, ABD,
25 x 21 cm

Jules Peyron, Van Gogh
1889'da Saint-Rémy akıl
hastanesine yattığında ona

bakan doktorlardan biriydi.
Paris'ten Provence'a göç
eden sanatçı çevresiyle ahabap
olan Peyron, Cézanne'in
üslubunu beğenen, akıl
hastanesindeyken Van
Gogh'un resim yapma
ihtiyacını anlayan, hassas ve
zeki bir adamdı.



Madam Cézanne, 1885-6,
tuval üzerine yağlıboya,
Musée d'Orsay, Paris,
Fransa, 46 x 38 cm

Cézanne kadınları, Hortense onun sanatını anlamıyordu; ama 1886'da evlendiler ve Hortense bir süre onun başlıca modeli olmayı sürdürdü. Burada,

duygulanı açık etmeyen, uzak, esrarlı görünümü, perişan bir ifadeyle yer değiştirmiş ve gözlerini bu kez izleyiciye doğru yöneltmiştir. Cézanne'in duygusal bir eser yaratma amacı yoktu; ancak bu kez öznelğin bir miktar nüfuz etmesine izin verdi.

Médan Yakınındaki Yamaç Manzarası, yaklaşık 1885,
tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 65 x 81 cm

Neredeyse karalanmış, doğrusal fırça izleriyle Cézanne, dokuyu ilk boya uygulamalarında betimlemiştir. Çok sayıda yeşiliyle, manzarayı yönlü ve

hassas kromatik renklerden oluşan yatay hatlar kullanarak inşa etmeye başlamıştır. Belki de bu eser tamamlanmamış olduğundan veya bu onun üzerinde denemeler yaptığı bir metot olduğundan, boya sürüşü daha hafif dokunuşlu ve diğer eserlerinin çoğundan daha detaycı gözükür.

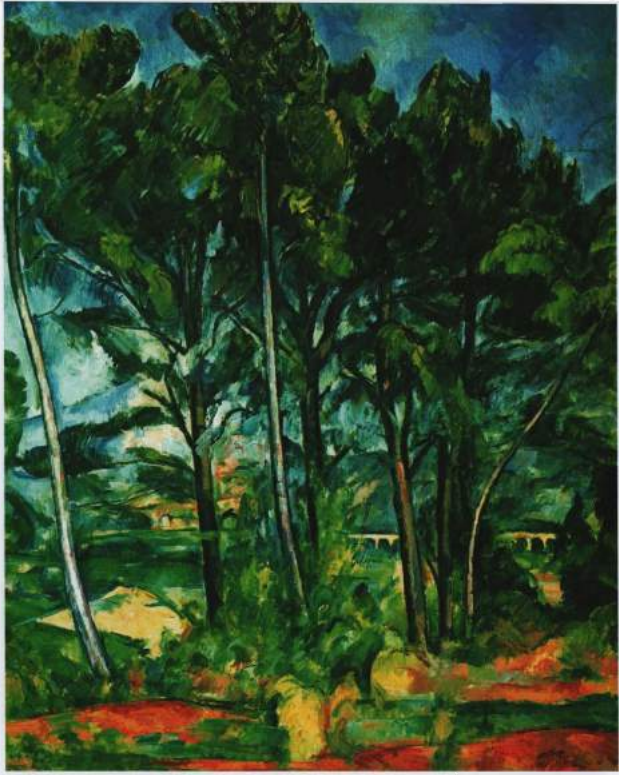


Viyadük ve Çam Ağacı ile Arc Vadisi, yaklaşık 1883-5, kâğıt üzerine suluboya ve kurşunkalem, Graphische Sammlung Albertina, Viyana, Avusturya, 31 x 49 cm

Suluboya Cézanne'a kompozisyonlarını özgürce çalışma olanağı veriyor, onu biraz daha serbest ve kendiliğinden hareket etmeye cesaretlendiriyordu. Hassas, kanşımaz fırça darbeleriyle, yağlıboya ile mümkün olmayacağını düşündüğü bir parlaklık ve uyum ortaya çıkardı.

*Su Kemer (Ağaçlar Arasından
Sainte-Victoire Dağı), 1885-7,
tuval üzerine yağlı boya,
Puşkin Devlet Güzel
Sanatlar Müzesi, Moskova,
Rusya, 91 x 72 cm*

Güçlü, kısa fırça darbeleri ve koyu, parlak renklerle beraber mavi, yeşil ve alacalı eklemeler manzaranın ışığını ve formlarını betimler. Ötedeki manzaranın ağaçlar arasından görüldüğü bu tür kompozisyonlarda Cézanne, son derece başarılıydı. Birçok sanatçı, ağaçların bir engele dönüştüğü böylesi kompozisyonlardan kaçınırken, Cézanne bunu bir uzmanlık haline getirdi.



*Parktaki Kadınlar, 1885-90,
kâğıt üzerine kurşunkalem,
Philadelphia Museum of Art,
ABD, 13 x 22 cm*

İlk yeğenin doğumu nedeniyle mutlu, fakat babasının ölümü, evliliği ve arkadaşlıklarını bitiren Zola'nın son kitabı *Eser* nedeniyle mutsuz olan Cézanne için 1880'ler özellikle çetin geçti. Resim yapmak, mekanik gereklilikleriyle, zihnini zorluktan uzak tutmasına yardımcı oldu. Bu resim, günlük hayatın detaylarını betimlediği diğer birçok resimden biridir.

Gardanne Manzarası,
yaklaşık 1885-6, tuval
üzerine yağlı boya, Barnes
Foundation, Philadelphia,
ABD, 64 x 99 cm

Cézanne, Gardanne kasabasını ve onu çevreleyen kırsal uzaktan, ağaçların bile binaların şekillerine uyum gösterdiği geometrik bir düzenleme yaparak anlatmıştır. Ve şöyle demiştir: "Doğa her zaman aynıdır, fakat onda bize görüldüğü haliyle hiçbir şey sonsuza kadar varlığını sürdürmez. Sanatımız doğanın devamlılığındaki heyecanı tüm unsurları ve tüm değişken görünümleriyle betimlemelidir. Bize doğanın ebediliğini tatmalıdır."



Melon Şapkalı Otoportre,
yaklaşık 1883-7, tuval
üzerine yağlı boya, Ny
Carlsberg Glyptotek,
Kopenhag, Danimarka,
45 x 36 cm

1860'ların ortalarına doğru Cézanne otoportrelerinde, burada da görüldüğü gibi hafifçe arkaya dönerek izleyiciye bakan, karakteristik bir poz ortaya koymaya başladı. Şapkası ve paltosu içinde sanki aceleyle resmetmişçesine, dışarı çıkmak üzereymiş ya da henüz gelmiş gibi görünür, fakat diyagonal çizgilerdeki planlı fırça izlerini oluşturmak zaman almış olmalıdır.

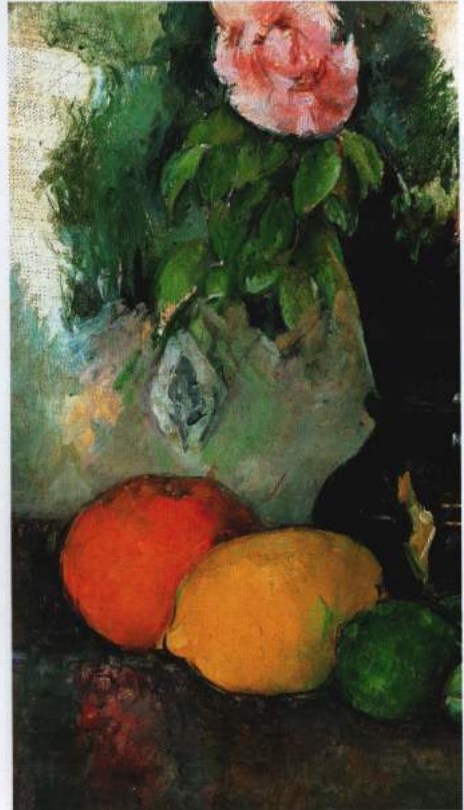




**Provence Kırşalı, yaklaşık
1886, tuval üzerine
yağlıboya, National Museum
of Wales, Cardiff, Galler,
81 x 66 cm**

1886 yılında babası öldüğünde kendisine kalan hatırı sayılır miras sayesinde Cézanne'in maddi problemleri sona erdi. Yine de zamanının büyük çoğunluğunu Jas de

Bouffan'da annesine bakarak ve arazide resim yaparak geçirdi. Bu koruluk çalışması büyük olasılıkla orada resmedilmiştir. 1880'lerin ortalan/sonlarına doğru fırça darbeleri oldukça düzenli bir hal almıştır. İzlenimci zamanlarındaki parçalı, kanşık çizgilerin yerini, hafif renk kontrastlarının oluşturduğu paralel çizgiler almıştır.



**Çiçekler ve Meyve, yaklaşık
1886, tuval üzerine
yağlıboya, Musée de
l'Orangerie, Paris, Fransa,
35 x 21 cm**

Cézanne, hayatının büyük bir bölümünde halk ve eleştirmenler tarafından takdir edilmemiş olsa da, birçok sanatçı ona büyük değer verdi. Renoir hayretini şöyle dile getirmişti: "Bunu nasıl yapıyor? İki boyayı tuvale sürüyor ve sonuç hep başan." Ayrıca "Tüm resim tarihinde Cézanne'a karşılaştı'nı labilecek bir ressam bulabileceğinizi sanmıyorum," diye eklemişti. Pissarro ise "Eğer resim yapmayı öğrenmek istiyorsan Cézanne'a bak," demişti.



Göle Giden Yol, yaklaşık
1885, tuval üzerine
yağlıboya, Rijksmuseum
Kröller-Müller, Otterlo,
Hollanda, 92 x 75 cm

Cézanne kendi sanat pratiğinin birbiriyle bağlantılı üç boyutunu –görme biçimi, gördüklerini düzenleme biçimi ve bunun dışavurumu– ifade etme arayışıyla, görme ve renkle ilişkili bilimsel görüşleri inceledi. Bu incelemeleri onun geleneksel görme ve resmetme yollarından uzaklaşmasına yardım etti. Resimlerindeki birçok unsurun bozulmuş gibi görünmesinin nedeni bu olabilir.

Madam Cézanne'in Portresi,
1885, tuval üzerine
yağlıboya, Philadelphia
Museum of Art, ABD,
46 x 38 cm

Burada, her zamanki saç modeli ve koyu kıyafetleriyle Hortense hemen hemen 35 yaşında resmedilmiştir. Alışılmadık bir biçimde Cézanne onu düşünceli, belki de dalgın betimlemiştir. Hortense'i resmettiği pek çok portresinde duygu hali anlaşılmazdır, fakat bu resimde eğik kafası ve kalkık çenesi ona daha kendinden emin bir görünüm verir. Solgun gökyüzüne karşı sonbahar renklerindeki yapraklar, bir açık hava sahnesi izlenimi verir.



Provence'da Ev, 1886, tuval üzerine yağlıboya, Indianapolis Museum of Art, ABD, 65 x 81 cm

Sainte-Victorie Dağı aşığındaki kırsalda yer alan, ağaçlar ve çatlamış duvarlarla yan koronaklı bu çiftlik evi, yalıtılmış ve ıssız görünür. Kepenkleri indirilmiş

pencereler ve alçak kapılar, manzaradaki parçalanmış izlerin tersine, keskin geometrik şekiller oluşturur. Hâlâ doğanın altında yatan temel yapıyı anlamaya çalışan Cézanne, arka planı, sadece ev ve ağaçların birkaç dikey çizgisiyle kırılgan bir dizi yatay çizgiye dönüştürmüştür.



Komodinli Ölüdoğa, yaklaşık 1883-7, tuval üzerine yağlıboya, Fogg Art Museum, Cambridge, ABD, 62 x 79 cm

Koyu renklendirilmiş arka plan sayesinde öndeki nesnelerin parlaklığı izleyicinin dikkatini çeker. Renkler ve yerleştirilmiş objeler hem bir ahenk hem

de kontrastlar oluşturur —yeşillere ve beyaza karşı alacalı kırmızılar ve sarılar; meyvenin, örtünün ve kapların kavislerini çevreleyen mobilyanın düz hatları gibi. Bu, Cézanne'in daha önceki ölüdoğalarımdan çok daha karmaşık bir ölüdoğadır, fakat yine de güçlü ve dengelidir.



Manzara, 1885, kâğıt üzerine suluboya ve kurşunkalem izleri, Philadelphia Museum of Art, ABD, 13 x 22 cm

Cézanne'nin eskizleri ölümünün hemen ardından çoğunlukla göz ardı edilmişse de, o zamandan bu yana yeniden değerlendirilmiştir.

Diyagonal, paralel ince çizgiler, yağlıboya resimlerindeki fırça izlerini çağrıştırsa da, nesne kenarlarında ve tondaki geçişler daha çizgisel bir üsluptadır. Doğayı içgüdüsel bir biçimde algıladığı, çizgilerinden ve kâğıdın beyazını uzam ve ışığı anıştıracak şekilde kullandığından bellidir.



Jas de Bouffan'daki Çiftlik,
yaklaşık 1885, tuval üzerine
yağlıboya, Barnes
Foundation, Philadelphia,
ABD, 58 x 72 cm

Cézanne Jas de Bouffan'a
oldukça aşina olduğundan,
buradaki farklı boyutları
—örneğin mimari ve onu
çevreleyen ağaçlar arasındaki

karşıtlığı— keşfederken daha
önce denemediği
manzaralarda olamayacağı
kadar rahattı. Orta
mesafedeki odak noktasıyla

bu kompozisyondaki
biçimsel sadelik; ufak,
kabataslak fırça darbelerine
kontrast oluşturan parlak
renklerle pekiştirilir



**Armutlu Ölüdoğa, 1885, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 38 x 46 cm**

1880'lerin ortaları itibarıyla
Cézanne, nesneleri
çevreleyen alanlara daha fazla
yoğunlaşmış, hatta nesneler
kadar önemli hale getirmiştir.

Armutlar, tabak ve örtü
arasındaki alanlar meyvelerin
oldukça yuvarlak olan
biçimlerini tekrarlayacak ve
geliştirecek ritmik, diyagonal
fırça darbeleri ile
boyanmıştır.



**Vazodaki Çiçekler, yaklaşık
1885-8, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
46 x 56 cm**

Konusu bakımından *Mavi Vazo* (71. sayfada görülebilir) ile benzer olsa da, üslubu bütünüyle farklıdır ve Cézanne'nin kişisel algılarını keşfetmek ve dışavurmaktaki sınırlarını sergiler. Diğer mavi vazo resmine nazaran daha asimetrik ve daha serbestçe uygulanmış boyalar sayesinde hesaplanmamış ve daha kendiliğinden görünür. Oysaki iki eser de aynı şekilde dikkatlice planlanmıştır.



Ayakta Duran Erkek
Çıplak, Luca Signorelli'den
esinle, 1885-90, kâğıt
üzerine kurşunkalem ve
sulu boya, Philadelphia
Museum of Art, ABD,
22 x 13 cm

Erkek çıplak betimlemesi 19. yüzyıl akademi eğitiminin merkezindeydi. Cézanne'nin eğitimi bu tür beceriler konusunda kısıtlı olsa da, çalışmaları ona bir temel kazandırdı. Cézanne'nin birçok çalışması gibi bu resim de Luca Signorelli'nin (ilk olarak 1470-1523 yıllarında belgelenen) bir eserinden esinle resmedilmiştir. Neredeyse Cézanne'nin tüm figürlerinde olduğu gibi, bu unsurlar onun erkek yıkananlar resimlerinin pek çoğunda görülebilir.

Testi ve Meyveli Ölüdoğa,
1885-7, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
43 x 63 cm

Cézanne şöyle demiştir: "Doğadaki silindir, küre ve koniyi, her şeyi uygun bir perspektife yerleştirilerek görün ki bir nesnenin veya düzlemin her kenarı merkezi bir noktaya yönelsin. Ufka paralel çizgiler genişliği, yani doğanın bir kesitini, ufka dik çizgilerse derinliği verir. Fakat doğa, biz insanlar için, yüzeyden ziyade derinliktir."





**Sainte-Victorie Dağı, yaklaşık
1887-90, tuval üzerine
yağlıboya, Musée d'Orsay,
Paris, Fransa, 64 x 79 cm**

Dengeli kompozisyonlarıyla Cézanne'nin resimleri, 1880'lerin sonlarında, artık görünenin yasalarını hiç takip etmiyordu. Tıpkı Bernard'a söylediği gibi: "Doğayı bizden önce kimsenin görmediği şekilde görmeliyiz." Burada birbirini izleyen sıcak ve soğuk renklerdeki desenli fırça darbelerinde olduğu gibi, Cézanne giderek alanı, geniş düzlemlerin bütünlüğü bir yapısı kılma doğru sıkıştıyordu.

**Provence'da Bayır, yaklaşık
1886-9, tuval üzerine
yağlıboya, National Gallery,
Londra, İngiltere,
64 x 79 cm**

Bu kayalık bayırın nerede olduğu belirlenemedi; ancak bu ağırlı, çıkıntılı taş oluşumlar Provence'da bir taşocağını gösteriyor olabilir.

Kariyerinin bu evresinde Cézanne, belki de daha fazla iç gözlem yapıyordu. Fakat aynı zamanda, resimdeki arayışları ve oluşturduğu kontrastlar—karmaşık ve basit, koyu ve açık, eğrisel ve düz, yumuşak ve sert, parlak ve hafif—konusunda kendine daha çok güveniyordu.





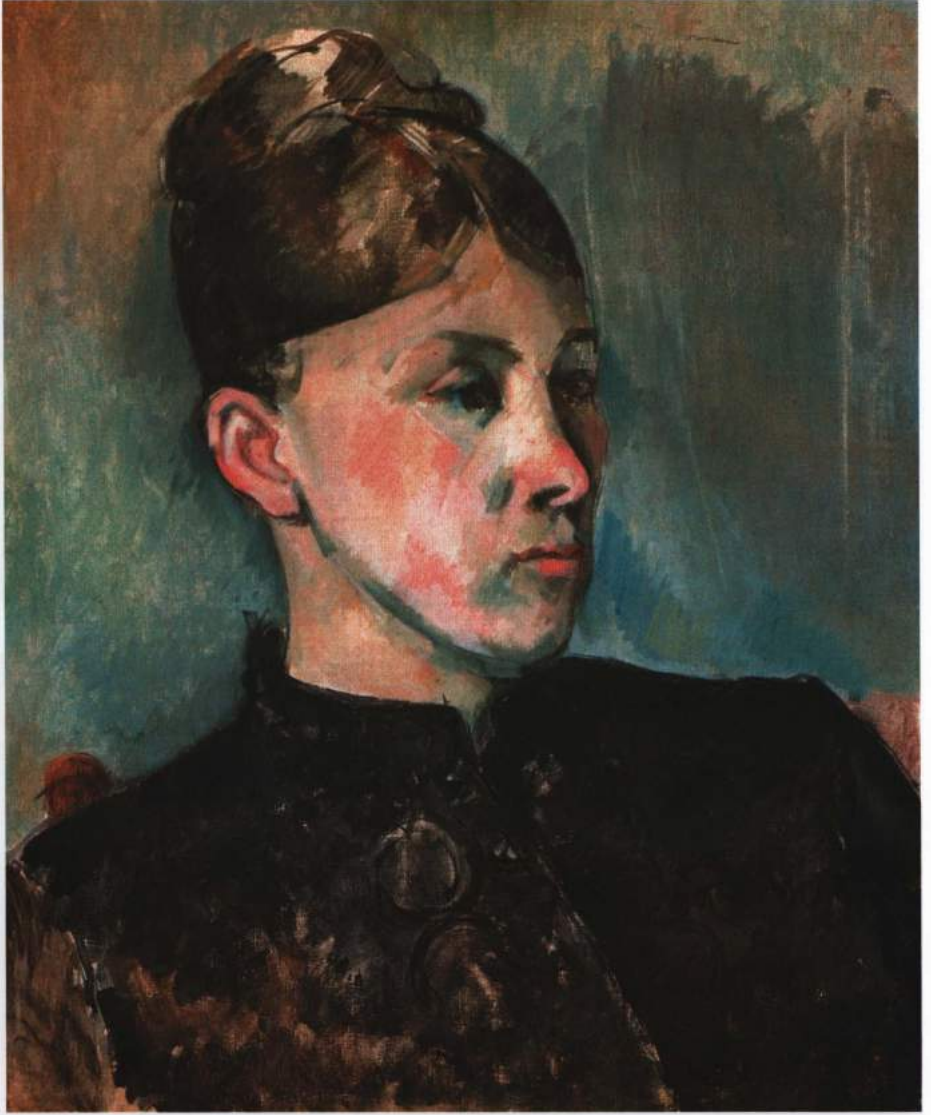
**Madam Cézanne, yaklaşık
1886, tuval üzerine
yağlı boya, Detroit Institute
of Arts, ABD, 101 x 81 cm**

Bir kez daha donmuş, suratı tıpkı bir maske gibi ve renk "dokunuşlarıyla" pekiştirilmiş bir halde karşımıza çıkan Hortense, sıkıca kenetlenmiş elleri ve sanatçıyla ilişkisini ya da kişiliğini açığa vurmayan ruhsuz ifadesiyle, bir ikonun durağan kompozisyonunda oturur. Bazı eserleri kübizmi ne kadar etkilediyse, bu resmi de Amedeo Modigliani için doğrudan bir esin kaynağı olmuştur.

**Provence'da Ova, yaklaşık
1886, tuval üzerine
yağlı boya, Villa Flora,
Winterthur, İsviçre,
59 x 81 cm**

Doğgun renk yamaları görece geniş fırça darbeleriyle yan yana getirilmiş ve üst üste bindirilmiştir. Resmin genelindeki masiflik ve kalıcılık izleniminin aksine, farklı yönlere açı yapan bu fırça darbeleri canlı bir ritim oluşturur. Bu resim, Cézanne'nin uzamdaki şekiller arasındaki ilişkileri araştırmaktaki ısrarının, ölümünden sonra kübizmi nasıl etkilediğini açıkça gösterir.





Madam Cézanne'in Portresi, yaklaşık 1886-7, tuval üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, ABD, 46 x 38 cm

Bir zamanlar Matisse'e ait olan bu resmin konusu belki de her zamankinden daha nüfuz edilemezdir. Hortense'in duygusuz suratı,

koyu kıyafetleri ve sert saç modeli izleyiciye karakteri ve ruh hali hakkında hiçbir ipucu vermez. Yine de bu resim, katıksız renklerdeki

ince fırça izleri ve kurucu fırça darbeleriyle uygulanmış farklı tonlardaki renk çeşitliliği şölenidir.



Domaine Saint Joseph
Manzarası, yaklaşık 1887,
tuval üzerine yağlıboya,
Metropolitan Museum of
Art, New York, ABD,
65 x 81 cm

Her ne kadar tuvalde boşluklar olsa da, Cézanne'nin imzalamış olduğu ender eserlerden biri olarak bu

resmin tamamlandığını düşündüğü varsayılabilir. Burası Aix ile Le Tholonet köyünü bağlayan yol üzerindeki Colline des Pauvres'dir. Cézanne'nin üslubu daha önceki izlenimci tarzını hatırlatır. Bu, o yıl Renoir'la Aix dolaylarındaki resim çalışmalarının bir ürünü olabilir.

Chantilly'deki Yal, 1888, tuval üzerine yağlıboya, Toledo Museum of Art, ABD, 81 x 65 cm

Küçük Paul Cézanne'a göre, babası beş ayını Chantilly'de geçirmişti. Oradayken beş eser üretti ve bunları 1899'da Vollard'a verdi. Bu

eser mavi, yeşil, altın rengi, turuncu, sarı ve eflatun dahil geniş yelpazede zıt renklerle, nazıkçe fakat sabırla boyanmıştır. Merkezi, simetrik kompozisyon Cézanne'a özgüdür ve ufuk çizgisindeki mavi taş çatıları vurgular.



Dört Yıkılanan, 1888, tuval üzerine yağlıboya, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag, Danimarka, 72 x 92 cm

Daha önceki yıkılanlar resimlerdeki zarıfçe ayarlanmış fırça darbelerinin yerini kalın, kesik çizgiler alır. Yapraklar ve figürler öne çıkan bir şebirdir, ancak küçük bir üçgen şeklindeki gökyüzü bir enerji hissi verir. Yıkılan figürler masif, yuvarlak ve etkileyicidir. Daha sonraları bu figürler, Matisse, Picasso gibi daha genç sanatçıların eserlerinde "ödüncü alınmıştır".

**Marne Kıyıları, 1888, tuval
üzerine yağlıboya, Ermitaj
Müzesi, St. Petersburg,
Rusya, 65 x 81 cm**

İzlenimcilerden ve diğer açık hava ressamlarından farklı olarak Cézanne'nin su imgeleri hareketsiz, neredeyse katıdır.

O, devamlılığı yakalamak istediğinden, yansımalar parlamaz ve değişimler kaydedilmez. Bu eser de ağaçlarla çevrili, durağan bir kompozisyonudur. Fırça darbeleri her şekle girer, aldatıcı bir biçimde kabataslak görünür, fakat aslında fazlasıyla dikkatli uygulanmıştır.



**Saksıdaki Çiçekler ve
Armutlar, 1888-90, tuval
üzerine yağlıboya,
Courtauld Institute
Galleries, Londra, İngiltere,
46 x 56 cm**

Masanın kenar nesnelerin arkasından geçerken yüksekliği değişir; çünkü Cézanne, masayı tuvalin eğriliğiyle birleştirmek istemiştir. Bu tür bozulmalar bilinçlidir. Cézanne, üzerlerine kendi imgesini inşa etmek için geometrik formları vurgulama arayışında değildir, fakat her şeyin bu basit yapılardan meydana geldiğini izleyiciye hatırlatmak istemiştir.

Mutfak Masası, 1888-90,
tuval üzerine yağlı boya,
Musée d'Orsay, Paris,
Fransa, 65 x 80 cm

Sanki masanın üstüne rasgele fırlatılmış gibi görünseler de, Cézanne tüm nesneleri dikkatle yerleştirmiştir. Kavrıyı yüksek bakışıyla, kendi derinlik, masiflik ve ağırlık anlayışını geliştirmek için her objeye ayrı bir görüş açısı seçerek, resimde hem etki hem de denge yaratmıştır. Yoğun ve sıkı bir çalışmadan sonra, eser içinde denge yaratabilmek adına her birini ayrı büyüklükte boyadığı objelerde bu modüle etkiyi geliştirerek, tuval boyunca küçük alanlar inşa eder.



Marne Kıyıları, yaklaşık 1888,
tuval üzerine yağlı boya,
Puşkin Devlet Güzel Sanatlar
Müzesi, Moskova, Rusya,
71 x 90 cm

Cézanne modellemeyi değil, belirgin bir masiflik ve ağırlık yaratabilmek için her objeye uyguladığı renk değişimlerini tanımlayan ayarlamadan (modülasyon) söz edecektir. Burada, hafif renk nüanslarıyla yinelenen fırça darbeleri, yer şekillerini ve yansımaları keşfetmek için kullanılır. Cézanne her tuvale aynı özeni gösterir. Bir defasında Denis'e şöyle demiştir: "İzlenimciliği müzedeki sanat eserleri gibi masif ve kalıcı hale getirmek istedim."

Madam Cézanne'in Portresi,
1888, tuval üzerine
yağlıboya, Museum of Fine
Arts, Houston, ABD,
74 x 62 cm

Bu resme bakıldığında akla
nesnel analiz kavramı gelir.
Bir kez daha Cézanne,
kansının kol, gövde ve
başının formunu
basitleştirerek, onu mesafeli
bir gözlemle çalışmıştır.
Resim durgundur, ağırlıklı
olarak mavi ve kahverengiyle
boyanmıştır. Madam
Cézanne'ın başı
hareketsizdir; fakat arka plan
ve yakası, kademeli ve
dalgalı, sarmal bir şekilde
kıvrılarak daha hareketli
resmedilmiştir.

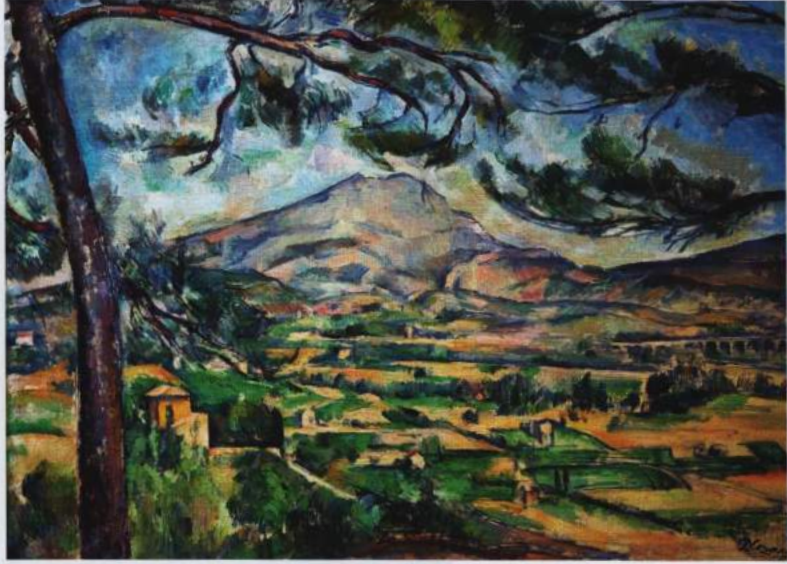


Sarı Koltukta Madam
Cézanne, 1888-90, tuval
üzerine yağlıboya, Fondation
Beyeler, Riehen-Basel,
İsviçre, 81 x 65 cm

Cézanne, Damasko döşemeli
san koltukta kırmızı bir
elbise giymiş kansının bu
portresinin üç farklı
versiyonunu yaptı. Kansının
hatları basitleştirilmiş ve elleri
tam olarak resmedilmemiştir.
Bütün resim hareketli
renklerdeki dokunuşlarla
boyanmıştır. Temelde üç ana
renkten –kırmızı elbise, san
koltuk ve mavi duvar–
meydana gelen tablonun
kompozisyonunda sayısız
renk tonu vardır.

Sainte-Victoire Dağı, 1888,
tuval üzerine yağlıboya,
Courtauld Institute
Galleries, Londra, İngiltere,
67 x 92 cm

Bu resim sayfa 78'deki manzaranın neredeyse aynısidir. Aix'in batısından, dağın doruğundan yaklaşık 13 km uzaklıktan bakılmaktadır. Her zamankinden daha heyecanlı fırça darbeleri ve yumuşak renk nüanslarıyla doku önerilerinde bulunan Cézanne, aynıca tuvale de açık krem bir astar çekmiş ve bunun –resmin genel ışığına katkı sağlayacak şekilde– kimi yerlerde görünür olması na izin vermiştir.



Yeşil Şapkalı Kadın, 1888,
tuval üzerine yağlıboya,
Barnes Foundation,
Philadelphia, ABD,
98 x 80 cm



Cézanne'nin eserlerinde alışlageldiği gibi, kontrastlar oluşturulmuş, fakat bunlar uyum içinde sergilenmiştir. Renklerin eklemlenışı ve ışık, tuval boyunca ritmik bir desen oluştururken, koltuğun kenarındaki kavisli şekiller şapkada tekrar etmekte ve yatay çizgiler koltuğun arkasındaki ahşap kaplama şeritlerden, koltuğun tepesinden ve kadının ceketi boyunca uzanan çizgiden ayırt edilebilmektedir.

Palyaço ve Soytanı, 1888,
tuval üzerine yağlıboya,
Puşkin Devlet Güzel
Sanatlar Müzesi, Moskova,
Rusya, 102 x 81 cm

Resmin konusu, Mardi Gras olarak da bilinen İtalyan halk tiyatrosu Commedia dell'Arte'den alınmıştır. On altı yaşındaki Paul, babası için soytan kılığında poz vermiştir ve arkadaşı Louis Guillaume de palyaçodur. Palyaço ve soytan figürleri pek çok sanatçı tarafından resmedilmiştir, fakat genellikle kayıtsız ve eğlenceli bir tutumla. Cézanne, bunun yerine oğlanlara sert ve doğal olmayan bir görünüm vermiştir.



Bellevue'deki Ev, 1888-92,
tuval üzerine yağlıboya,
Museum Folkwang, Essen,
Almanya, 65 x 81 cm

Cézanne'nin kardeşi Rose 1881'de, Aix'in batısındaki Montbriant çiftliğinin sahibi Maxime Conil ile evlendi. 1886 yılı Aralık ayında, Louis-Auguste Cézanne'nin ölümünden sonra, Rose mirastan kendisine düşen payı 38.000 frank karşılığında komşu çiftlik Bellevue'yü satın almak için kullandı. Cézanne, ablası ve eniştesinin evini yağlıboya ve suluboyayla en az sekiz kez resmetti.



Bellevue'deki Güvercin Evi,
yaklaşık 1888-92, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, İsviçre,
60 x 81 cm

Sainte-Victorie Dağı'nın eteğindeki Bellevue, Arc vadisinin güzel manzarasıyla birlikte Cézanne'nin resim yapmayı en çok sevdiği mekânlardan biriydi. Alçak bir noktadan bakarak, hayli asil binanın görüntüsünü ve manzarayı yaratmak için araştırmacı bakışını ve yoğun çalışma metotlarını kullanmış, kendi görsel ve işsel algılarını yansıtmak için kararlı bir çaba sergilemiştir.

Nehir Kenarında Kır Evi,
1888-90, tuval üzerine
yağlıboya, İsrail Müzesi,
Kudüs, İsrail, 81 x 65 cm

İyi hazırlanmış bu görünümde Cézanne, geleneksel bir simetrik kompozisyon kullanmış; formları, sınırlı paletinden karıştırarak oluşturduğu çok sayıda renkle boyayarak sadeleştirmiştir. Bir kez daha, sudaki yansımalar bile kullandığı boyama üslubu nedeniyle katı ve durağan gözükmemektedir. Kurucu fırça darbelerinin olgun bir formunun kullandığı kompozisyon, sakin ve kontrollüdür.





Likör Şişeli Ölüdoğa, yaklaşık 1888-90, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 57 x 66 cm

Cézanne her konuyu aynı şekilde ele almıştır. Niyeti -hilekâr bir numara, aldatmaca olmaksızın- teknik aracılığıyla izleyicileri iki boyutlu tuval üzerindeki

bir şeyle baktıklarının farkına vardırmaaktır. Bu amaçla, günlerini ölüdoğa düzenlemeler çalışarak geçirmiştir. Bu zengin renk ve biçim öbekleri de aynı şekilde ele alınmış, formlar dikkatlice gözlemlenip farklı bakış açılarından resmedilmiştir.

Şeftaliler ve Armutlar ile Ölüdoğa, 1888-9, tuval üzerine yağlıboya, Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Rusya, 60 x 90 cm

Cézanne'nin değişen perspektifler ve bakış açıları kullanması sayesinde bu ölüdoğa, her objenin doğrudan tek bir bakış açısıyla yansıtıldığı

resimlerden daha fazlasını sunar. Cézanne'in gözlemlenmiş olduğu gibi, "Ufka paralel çizgi genişliği verir... Fakat doğa, biz insanlar için, yüzeyden çok derinliktir. Kırmızı ve sarılarla sunulan ışık titreşimlerine hava hissini verebilmek için yeterli miktarda mavilik ekleme ihtiyacı da bundandır."



Soytarı, 188-90, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Art, Washington, DC, ABD, 92 x 65 cm

Tıpkı Palyaço ve Soytarı'daki (196. sayfada görülebilir) gibi, Paul soytarı kılığında poz vermiştir. Bu eserde Cézanne kostüme, şapkaya,

tahta kılıca ve yalnız figürün yalıtımına odaklandığı için, Paul'un suratı bir maske gibi duygusuz resmedilmiştir. En ahenkli imgeyi elde edebilmek için figüre ve arka plana yoğunlaştığı bazı Hortense portrelerine benzemektedir.





Bellevue'deki Güvercin Kulesi,
1888-92, tuval üzerine
yağlıboya, Kunsthalle, Basel,
İsviçre, 64 x 80 cm

"Ben bu ülkenin konturlarını
tutkuyla seviyorum," diye
yazmıştı, Cézanne. Üslubu
değişmiş olsa da gayesi
özünde aynı kaldı. 1888-
1892 yılları arası, Conil'in

Bellevue'deki evinden
Güvercin Kulesi'nin üç
resmini yaptı. Kuleyi
kompozisyonun odak
noktası haline getirebilmek
için, onu daha koyu

tonlardaki ağaçların karşısına
yerleştirerek ve genişleterek
masif, silindirik yapısını
vurgulamıştı.

Bellevue'deki Güvercin Kulesi,
1889-90, tuval üzerine
yağlıboya, Cleveland
Museum of Art, ABD,
66 x 82 cm

Cézanne için güvenli bir cennet olan Bellevue, 1880'lerde oldukça sık ziyaret ettiği bir yerdi. Onu çevreleyen araziyi keşfetmişti, fakat dikkatini ancak bu on yılın sonlarına doğru arazideki binalara yöneltmişti. Selvi, zeytin ve çam ağaçları tarafından korunan ve arazideki en yüksek nokta olan bu güvercin kulesi, buranın en göze çarpan özelliklerinden biriydi.



Şapkalı Otoportre, 1890-4,
tuval üzerine yağlıboya,
Bridgestone Sanat Müzesi,
Tokyo, Japonya,
60 x 50 cm

Krem rengi astarlı tuval yamalanı fırça darbeleri arasından görünür kılan Cézanne, kendini her zamanki açıdan, yana doğru dönük ve sağ omzunun üzerinden baktığı haliyle resmetmiştir. Birçok çağdaşına göre onun eserleri anlaşılmalıdır, fakat modern gözler için bu resim, dışavurumculuk, kübizm ve diğer birçok 20. yüzyıl akımının habercisidir.



Kırmızı Yelekli Çocuk, 1889-90, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, özel koleksiyon, 46 x 30 cm

1888'den 1890'a kadar Cézanne ve ailesi Paris'te, Île Saint-Louis'de yaşadı. Babasından kalan servetin önemi, düzgün bir daire kiralamasına ve ara sıra modellere ödeme yapabilmesine olanak sağlamış olmasındı. Bu modelin ismi Michelangelo di Rosa'dır ve Cézanne'ın dört resminde yer alır. Portre üstünkörü görünse de, bir eskiz değil tamamlanmış bir resimdir.

Kırmızı Yelekli Çocuk, 1888-90, tuval üzerine yağlıboya, E. G. Bührle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre, 80 x 65 cm

Cézanne'a modellik yapmış olan bu genç İtalyan köylüsü, kırmızı yeleği, beyaz gömleği ve mavi boyunbağıyla yeşil, beyaz ve mavilerden oluşan arka plana karşı düşünceli bir ifadeyle oturmaktadır. Bu koyu renkler, düşünceli ruh haliyle doğrudan karşıtlık yaratmaktadır. Hâlâ resmin yapısını inceliyor olmasına rağmen, Cézanne burada alışılmadık bir şekilde daha öznel bir yorum denemiş, oturan kişinin ruh halini yansıtmak için keskin diyagonallerden oluşan oldukça kontrollü bir desen kullanmıştır.



Masadaki Testi ve Meyveler,
yaklaşık 1890-4, tuval
üzerine yağlıboya, Museum
of Fine Arts, Boston, ABD,
32 x 41 cm

Nesnelerin özenli konumlandırılması, güçlü bir genilim hissi yaratır. Cézanne'nin daha sonraki tüm ölüdoğalılarında formlar bozulmuş halde görünür; onları hafifçe değişen görüş açılarıyla resmetmiştir. Hayran olduğu ve gerçek gibi görünen Hollanda ölüdoğalardan farklı olarak, üç boyutlu gerçeklik ile iki boyutlu resim arasındaki farka dikkat çekmiştir. Bunlara "doğadan yapılandırmalar" diyen Cézanne, tüm şekillerin ve negatif alanların altında yatan geometriyi vurgulamıştır.



Örtü Üstünde Meyve, 1890,
tuval üzerine yağlıboya,
Bridgestone Sanat Müzesi,
Tokyo, Japonya, 38 x 46 cm

Hayatının sonlarına doğru Cézanne, şekillerin kenarlarını rahatlıkla göremediğini itiraf etmiştir. Dikey çizgileri çoğunlukla eğri çizdiğinden, bir çeşit astigmattan muzdarip olması muhtemeldir. Bu eserin, beyaz kumaşa karşı güçlü bir şekilde parlayan renklerle konturlara vurgu yapmış ve onları belirgin ve kusursuz bir hale getirmiştir. Karşıt ve tamamlayıcı renkleri yan yana kullanmak konusunda Cézanne hep dikkatli olmuştur.





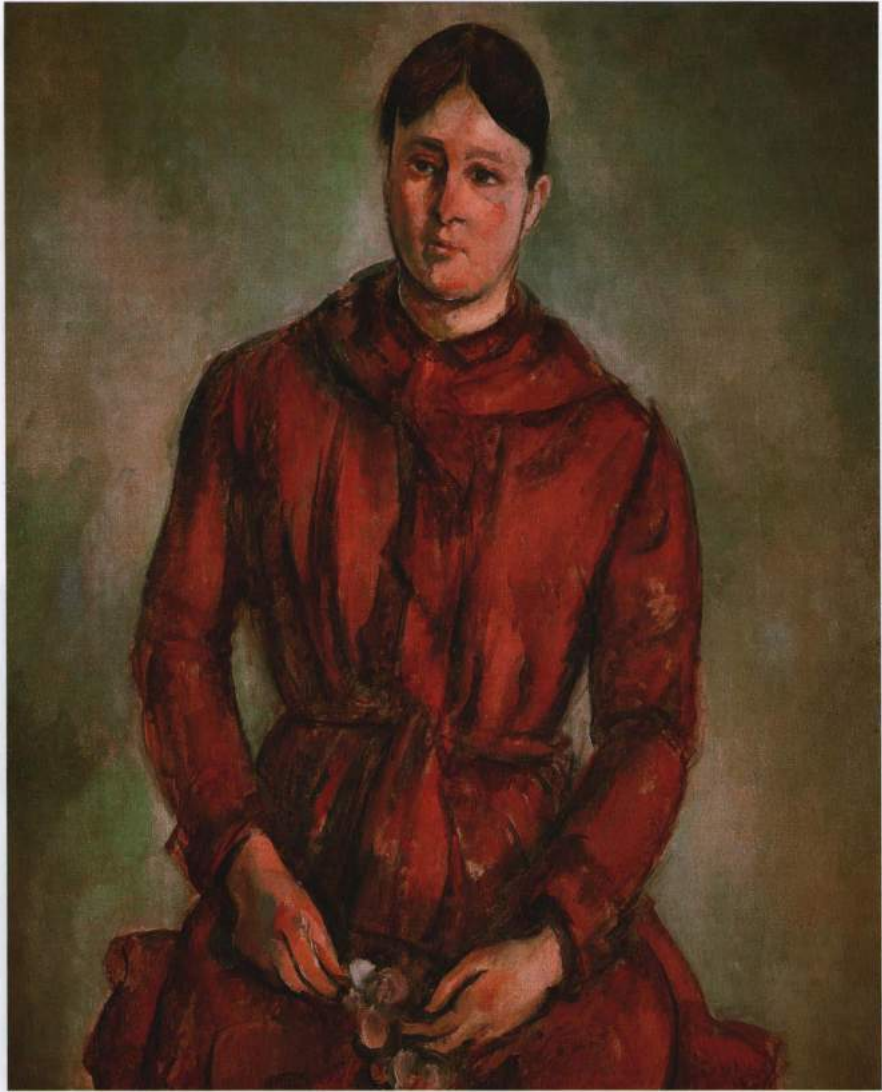
Çaydanlık ve Meyve,
1888-90, tuval üzerine
yağlıboya, nerede olduğu
bilinmiyor, 50 x 61 cm

Cézanne, "Duygular üzerine temellenmeyen sanat, sanat değildir... Duygu ilkedir, başlangıç ve sonudur; zanaat, amaç ve teknik; tüm bunlar ortadadır," demiştir. 1912'de Kandinsky onun ölüdoğalanı incelemiş ve şöyle demiştir: "Cézanne onlara, sanatsal ve içten bir notaya dönüşen renkli bir ifade kazandı ve onları uyumun matematiksel formüller yayan soyut notaları düzeyine yükseltti."

Elmalı ve Çuhaşiçekli Ölüdoğa, tuval üzerine yağlıboya, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD, 73 x 92 cm

Gittikçe daha çok inzivaya çekilen Cézanne, ölüdoğalanına daha da fazla odaklandı. Arkadaşı Numa Coste, Zola'ya şöyle yazmıştı: "[Cézanne] iyi ve fiziksel olarak dayanıklı, fakat her zamankinden çok daha ürkek ve genç bir hal aldı. Jas de Bouffan'da Güllü [Cézanne'nin arkadaşlarının Hortense için kullandığı lakap] ile arası bozuk olan annesi ve görümcesiyle birlikte yaşıyor."





Madam Cézanne'in Kırmızı Elbiseli Portresi, y.1890-4, tuval üzerine yağlıboya, Museu de Arte, São Paulo, Brezilya, 89 x 70 cm

Hortense'in san koltuktaki üç resmine atfedilen tarihler değişse de, Hortense'in aynı kırmızı elbiseyi giydiği bu ve diğer resimlerin yaklaşık

olarak aynı zamanlarda yapılmış olması olasıdır. 1890'lı yıllarda Cézanne formları uzamda birçok boya dokunuşuyla betimlemekte

ustalaşmıştır ve bu portreler, bu yeteneğini daha da geliştirmesi için birer alıştırmaya niteliğindedir.



Kahve Demliği ile Kadın,
yaklaşık 1890-5, tuval
üzerine yağlıboya, Musée
d'Orsay, Paris, Fransa,
131 x 97 cm

Bu modelin Jas de
Bouffan'daki hizmetkârlardan
biri olduğu düşünülür. Kupa,
kaşık ve kahve demliği, tahta
kaplamalı yatay çizgileriyle

beraber, kadının dik
duruşunu dengeleyerek
vurgular. Cézanne'nin o
zamanlarda yapılmış her
resminde olduğu gibi bu
resimde de görüş açılan
tuval boyunca değişir.
Örneğin, kadının ve kahve
demliği cepheden
görülürken, masaya
yukarıdan bakılmaktadır.

Patlıcanlı Ölüdoğa, 1893-4,
tuval üzerine yağlıboya,
Metropolitan Museum of
Art, New York, ABD,
73 x 92 cm

Cézanne olgunlaştıkça,
ölüdoğalında formlar daha
çarpıtılmış bir görünüme
bürünüyordu. Buradaki gibi
tanıdık nesnelerin gittikçe

artan karmaşıklıkta
düzenlenmesi, Cézanne'nin
farklı görüş açılarına
odaklanabildiği anlamına
geliyordu. Örneğin, rafıyla
bağlanmış kavanoz (11'den
fazla resminde öne çıkar)
cepheden ve daha yüksek bir
görüş açısından
resmedilirken, tabak yandan,
limon önden görünür.



San Koltukta Madam
Cézanne, 1888-94, tuval
üzerine yağlıboya, Art
Institute of Chicago, ABD,
81 x 65 cm

Bu portrenin bir diğer
versiyonuna (194. sayfada
görülebilir) kıyasla bu resim
biraz daha geliştirilmiştir.

Hortense'nin hatları
basitleştirilmiş ancak daha
ülslup sahibidir. İfadesi yine
mesafeli ve nüfuz edilemez
olsa da, önceki portrelere
göre daha insandır. Kızının
san koltukta kırmızı
elbisesiyle oturduğu açılı
görüntü, bir ikonun
dinginliğini hatırlatmaktadır.

*Jas de Bouffan Yakınlarında
Dalların Altında, 1890-4,
tuval üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 65 x 92 cm*

Cézanne manzara resimlerini çoğunlukla yakın mesafeden ve gökyüzü olmadan çizmiştir. Bu kompozisyon, neredeyse tuvalin yansını bir tente gibi kaplayan yaprak yığınlarının yumuşattığı yatay ve dikey çizgilerden meydana gelir ve böylece desen ve kontrastların etkileri belirginleşir. Kontrastlar farklı boya uygulamalarıyla daha da vurgulanmıştır. Ağaç gövdelerinde sert ve güçlü, yapraklarda ise daha yumuşak ve çapraz fırça darbeleri kullanılmıştır.



*İskambil Oynayanlar, 1890,
kâğıt üzerine kurşunkalem
ve suluboya, Rhode Island
Museum of Art, Providence,
ABD, 49 x 36 cm*

Yaklaşık 1890 ve 1896 yılları arasında Cézanne, iskambil oyuncuları resimleri yapmıştır. Bu konuyu seçmesinin nedeni, iskambil oyuncuları'nın (genellikle Jas de Bouffan'daki işçiler) temelde hareketsiz durmasıdır. İş önlüğünün rengini göstermek için birkaç hafif mavi suluboya dokunuşunun kullanıldığı bu eskiz, son boyamayı bekleyen birkaç eskizden biridir. Işık, hareketsiz ve düşünceli bir şekilde oturan adamın yüzüne vurmaktadır.

İskambil Oynayanlar
Çalışması, yaklaşık 1890-2,
tuval üzerine yağlıboya,
Worcester Art Museum,
ABD, 32 x 35 cm

Cézanne, elindeki kartlara dalmış adamı betimlemek için, küçük fırça darbeleri ile farklı renk düzlemlerinden karmaşık bir düzen kurmuştur. Bu eserde, basit bir konu enerjik bir şekilde resmedilmiştir. Cézanne adamın gövdesini, oyuncu bir sonraki adımı na odaklanırken odayı dolduran huzur hissini ve onu çevreleyen hafif ışığı sert ve kısa çizgilerle aktarmıştır.



Manzaradaki Kiremit
Çatılı Ev, 1890-4, tuval
üzerine yağlıboya, Barnes
Foundation, Philadelphia,
ABD, 55 x 79 cm

Cézanne'ın üslubundaki evrim doğrusal ya da kesintisiz değildir. Bu kitaptaki birçok eserinde görülebileceği üzere Cézanne çoğunlukla –tıpkı kurucu fırça darbeleri gibi– bir şeyler denemiş, sonra daha önceki bir yaklaşımına geri dönmüş veya birden çok metodu bir arada kullanmıştır. Zamanla kendi ayırt edici üslubu oluşmuştur. Bu tamamlanmamış resim de bu teknikten bazı izler taşır. Çizgileri dikkatli, yönlü, farklı tonlarda ve katmanlıdır.

Kırmızı Çatılı Ev, 1887-90,
tuval üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 73 x 92 cm

Bu resim Cézanne'nin Paris'te
Pissarro ve izlenimcilerle
birlikte geliştirdiği parlak
paleti ve serbest el
kullanımını bir kez daha
gözler önüne serse de,
Cézanne bu üslubu sonradan
geliştirdiği daha yapılandırıcı
dokunuşlar ve daha da fazla
renk nüanslarıyla
birleştirmiştir. Burası Jas de
Bouffan'dır. Resim,
Cézanne'a özgü olan eğimli
yatay ve dikey çizgileri
ve kasten bozulmuş
oranları sergiler.



Şişeli ve Şeftalili Ölüdoğa,
1890, tuval üzerine
yağlıboya, Stedelijk Museum,
Amsterdam, Hollanda,
49 x 51 cm

Burada yeniden daha
izlenimci üslubuna geri dönse
de, bu yumuşakça
betimlenmiş ölüdoğa
Cézanne'nin sonraki eserlerine
ait keskinlik ve kararlılığa
sahiptir. İnce uygulanmış
boyanın aralıklı olarak
görünen astarlanmış tuvale
bakılırsa, muhtemelen
tamamlanmamıştır. Belki de
Cézanne bir noktada esere
geri dönmeyi planlamış ya da
neredeyse kare şeklindeki bu
kompozisyondan pek tatmin
olmamıştır.



Masadaki Meyveler ve Süt Sürahisi ile Ölüdoğa, 1890, tuval üzerine yağlıboya, Nasjonnalgalleriet, Oslo, Norveç, 60 x 73 cm

Eserin tüm unsurlarını aktarabilmek için bir kez daha yamalar halinde yerleştirilen uyumlu renkleriyle bu ölüdoğada, Cézanne'nin çoklu görüş açısı uygulaması açıkça görülebilir. Dış çizgileri nadiren kullanmış; yalnızca, konturdan ziyade gölge uygulamak için bazen farklı uzunluk ve kalınlıklarda kırık çizgiler kullanmıştır. Amaçladığı etki, göze çarpan fırça darbeleriyle pekiştirilmiştir.

Köylü, yaklaşık 1891, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 56 x 46 cm

Cézanne, sadece modellerinin konturlarını çizmek ve bazı gölgeler ve renkler eklemek için bile bir hafta süren günlük seanslara ihtiyaç duyardı; bu yüzden de ona poz vermek muazzam bir sabır isterdi. Siyah konturlar, gölgeleri ve mavisi baskın paletiyle bu portrenin çüretkarlığı çarpıcıdır. Cézanne'nin, Van Gogh gibi genç sanatçılar üzerindeki etkisini açık bir şekilde göstermektedir.



Aix Yakınındaki Büyük Çam,
1890-5, tuval üzerine
yağlıboya, Ermitaj Müzesi,
St. Petersburg, Rusya,
72 x 91 cm

Cézanne'nin resimlerinde çam ağaçları sıklıkla görülür, fakat tek çam nispeten az rastlanır bir temadır. Bellevue'deki vadiye ve küçük köye yukarıdan bakan, Conil ailesine ait Montbriant arazisinde resmedilmiş bu eser, Cézanne'nin ağaçlara olan saygısını gösterir. Yakın mesafeden bakarak, dalların oluşturduğu örtüntüyü vurgulayan, çarpaz şekilli bir kompozisyon meydana getirir.



Tabaktaki Dört Şeftali, tuval
üzerine yağlıboya, 1890-4,
Barnes Foundation,
Philadelphia, ABD,
24 x 36 cm

Cézanne, meyvelerde ve arkadaki örtüde üç boyutlu bir izlenim yaratma amaçlı belirgin biçimde eğimli fırça darbeleriyle beraber, birçok farklı ton ve renkten oluşan son derece incelikli kanşılar kullanmıştır. Meyvelerin yakın plandan görüldüğü bu resim, desen ve renkleriyle adeta ışıldamaktadır. Tekil çizgilerin netliği, meyveleri masiflik, doku, renk, kontur ve ton bakımından resimleyerek hem zenginlik hem de zarafet hissi yaratır.



Kayık ve Yıkananlar, y. 1890,
tuval üzerine yağlıboya,
Musée de l'Orangerie, Paris,
Fransa, 30 x 125 cm

Yumuşak ve parlak renkler
içeren bu uzun, ince tuval,
Cézanne'nin izlenimci üslubu
ile ilerleyen dönemdeki, yan
yana yerleştirdiği daha

yekpare, küçük fırça
darbelerinin bir bileşimini
gösterr. İki yakadaki ağaçlar
ve yıkananlar sahnenin
bütünlüğünü sağlarken,
gökyüzü ve siluet halindeki
kayıklar genişlik nosyonunu
uygular. Bu tablo, muhtemelen
Chocquet'nin Paris'teki yeni
evi için resmedilmiştir.



**Jas de Bouffan'daki Büyük
Ağaçlar, 1890, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
73 x 59 cm**

Cézanne'nin paralel
dokunuşlarının belirgin bir
ömeği olan bu eseri her
zamanki gibi imzasız olsa da,
tamamladığı tuvallerden
biri. Küçük ve özenle
yerleştirilmiş fırça darbeleri,
yoğun biçimde boyanmış
ağaç gövdelerine ve zemine
karşı güçlü diyagonaliler
oluşturarak, ağaçlar boyunca
iki yönde yayılır. Bu paralel,
uzun fırça darbeleriyle, bir
yandan ıstıkran ve ahengi
aktarılan aynı zamanda
güçlü bir genişlik hissi
uyandırır.



Oturan Çocuk, 1890-5, tuval üzerine yağlı boya, özel koleksiyon, 39 x 49 cm

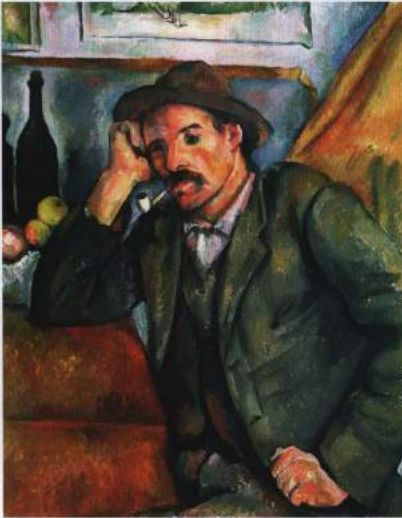
Cézanne'nin manzara resimlerinde, modeller nadiren açık havada poz vermiştir. Öyle görünüyor ki, Cézanne oğlunun kendisine modellik etmesini çok

istemmiş, fakat bu eskizden de anlaşılacağı gibi bunu yalnızca bir kereliğine gerçekleştirebilmiştir. Renk katmanlarından önce, fırçanın ucunu kullanarak ve tamamen kuru boyayla bazı temel konturların eskizini oluşturmuştur.

Pipo İçen Adam, 1891-2, tuval üzerine yağlı boya, Städtische Kunsthalle, Mannheim, Almanya, 93 x 74 cm

Cézanne, Alexandre Paulin'in dirseğine yaslanıp pipo içtiği üç farklı resmini yapmıştır. Paulin, Jas de Bouffan'ın

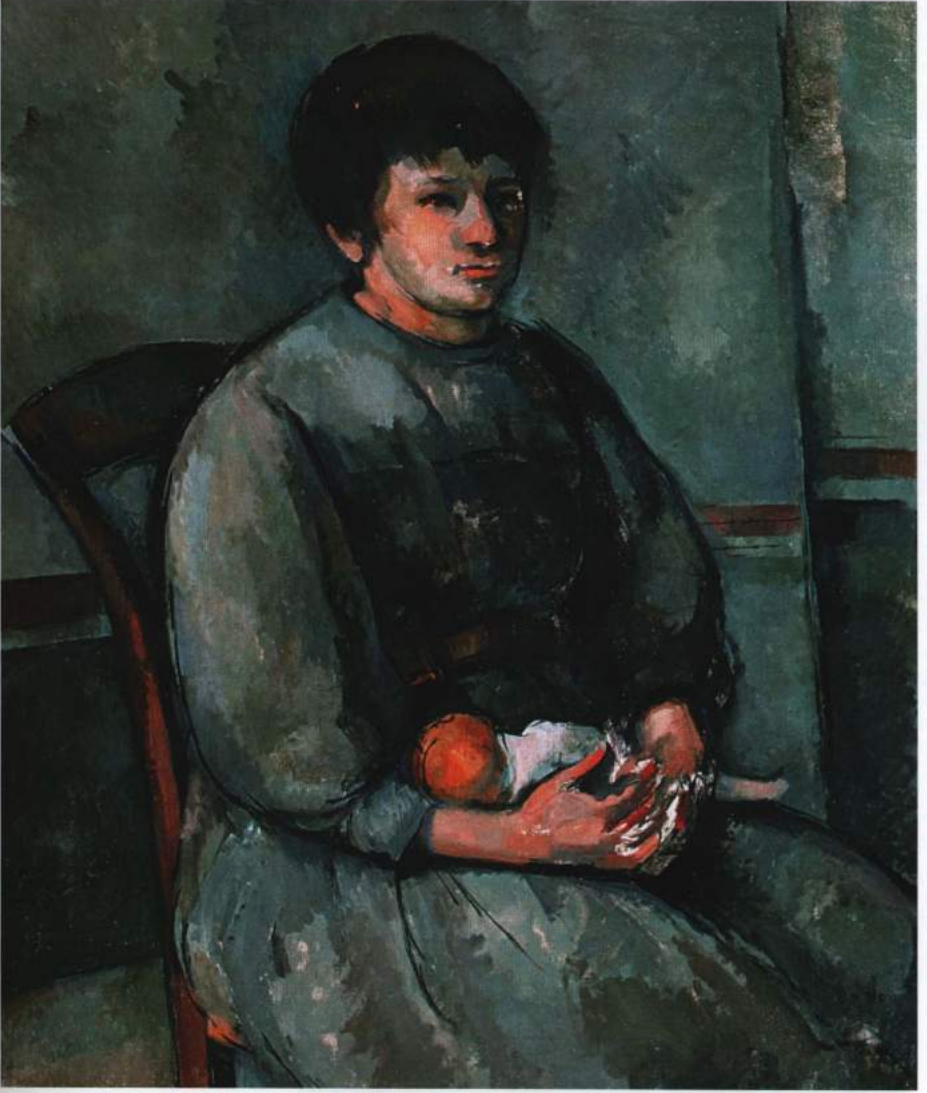
mutfağında, *İskambil Oynayanlar* adlı resimde görünen kahverengi örtülü masaya yaslanmış şekilde oturmaktadır. Diagonal poz; gıysilerindeki izler, parmaklarının açısı ve etrafındaki çizgi kontrastlarıyla pekiştirilmiştir.



Pipo İçen Adam, 1890-5, tuval üzerine yağlı boya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 93 x 74 cm

Pipo içen Paulin resimlerinin bu versiyonunda, dirseğinin hemen arkasında küçük bir ölüdoğa yer almış, şapkası geriye kaymış ve takım elbisesi gri tonlarda ele

alınmıştır. Belki de, daha parlak renkler ve diyagonellere yapılan vurgu yüzünden bu resim yukarıdakinden daha az karamsar görünmektedir. Cézanne muhtemelen bu konuya değinerek şöyle demiştir: "Her şeyden çok, alışkanlıklarını hiç değiştirmeden yaşlananların görüntülerini seviyorum."



Oyuncak Bebekli Kız,
yaklaşık 1902, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
96 x 72 cm

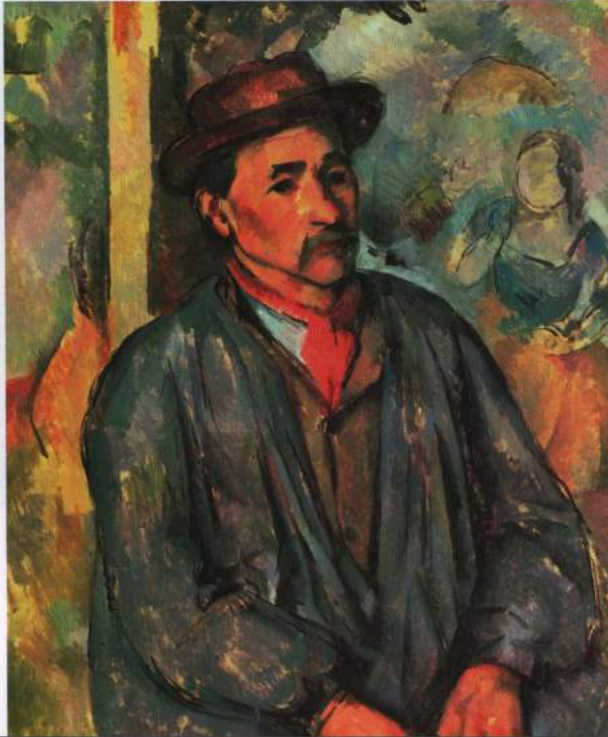
20. yüzyıl dönümünde,
Cézanne'in kabul görmek
adına verdiği savaş sona
ermeye başlamıştı. Fakat
sanatçı, sıkı bir hayran

kitlesine sahip olsa da, hâlâ
basında saldırıya uğruyordu.
Yalnızca gazetecilerin
iğneleyici yorumlarından
dolayı değil, tehditkâr

mektuplar ve isimsiz
hakaretler yüzünden de
inciniyor ve rahatsız
oluyordu.

İskambil Oynayanlar, 1893-6,
tuval üzerine yağlıboya,
Musée de'Orsay, Paris,
Fransa, 47 x 56 cm

Cézanne, Le Nain kardeşlere atfedilen *İskambil Oynayanlar* adlı resmi Aix'teki müzede görmüştür. Bu konuda bir resim yapma fikri muhtemelen buradan gelmektedir. Şişe, resmi iki parçaya bölüp oyuncuların arasındaki rekabeti vurgulayarak bu eserin merkez eksenini oluşturmaktadır. Dengeli bir etki yaratmak için ahenkli bir renk çeşitliliği sağlamış; dikey, yatay ve diyagonal çizgiler kullanarak resmin yapısında gerilim yaratmıştır.



Mavi Önlüklü Köylü, 1892 ya
da 1897, tuval üzerine
yağlıboya, Kimbell Art
Museum, Fort Worth, ABD,
81 x 65 cm

Jas de Bouffan'dan bu işçi, aynı zamanda *İskambil Oynayanlar* için de poz vermiştir. Kontrast oluşturan mavi ve turuncu renkler ağırlıktadır. Bakışları tuvalin ötesine sabitlenmiş adam hareketsiz bir şekilde resmedilmiştir. Cézanne'in genç arkadaşı Gasquet bu resim hakkında şöyle yazmıştır: "Jas de Bouffan'daki atölyede dayanıklı, iş aralannda dinlenen, yanık tenli ve geniş omuzlu işçi tuvaleri var."



İçki İçen Adam, 1891, tuval
üzerine yağlıboya, Barnes
Foundation, Philadelphia,
ABD, 46 x 37 cm

Jas de Bouffan'dan başka bir işçiyi gösteren bu resimde Cézanne, adamın kahverengi kıyafetlerinin altına canlı bir maviyile boyamıştır. Bunun görüldüğü yerlerde renkler daha hareketlidir –bu, 16. yüzyılda Venedikli maniyeristlerin kullandığı bir numaradır. Gölgeler ve konturlar için kullanılan siyah, kınk fırça darbeleri ve değişken görüş açıları, Sainte-Victoire resimlerindeki üslubunu hatırlatmaktadır.

Saksıdaki Bitkiler, 1891-2,
tuval üzerine yağlıboya,
Barnes Foundation,
Philadelphia, ABD,
14 x 11 cm

Nesnelerin resim yüzeyine bu kadar yakın oluşu, Cézanne için oldukça sıradışı bir adımdır. Yatay, dikey, eğik düzenlemeler ve yuvarlak organik formlarla güçlü desenler ve kontrastlar oluşturan Cézanne, nesneleri koyu konturlarla ve çeşitli –ağırlıklı olarak yeşil– tonlarla birbirinden ayırmıştır. Demlik ve şişe arasındaki kırmızı atkı, nesneleri seyirciye doğru yöneltmeye yardımcı olur.



Küçük Yeşil Testi, yaklaşık
1885-7, kâğıt üzerine
kurşunkalem ve suluboya,
Musée du Louvre, Paris,
Fransa, 22 x 24 cm

Cézanne'nin suluboyaların nın çoğu, yağlıboya ile gerçekleştirdiği çalışmalarında keşfettiği sorunları incelediği eskizlerdir. Bu eserde, kullandığı özenli fırça darbelerinin resmi fazla kalabalık gösterdiğini fark edip, çok daha sade bir etki yaratabilmek için suluboya kullanmıştır. Bu dönemde ayrıca, suluboya paletindeki renkleri kısıtlayarak yeşil, mavi ve sıcak tonlarda bazı toprak renkleri kullanmıştır.



Gardanne'dan Sainte-Victorie Dağı, 1892-5, tuval üzerine yağlıboya, Yokohama Sanat Müzesi, Japonya, 73 x 92 cm

Neredeyse tamamen izlenimcilerinki gibi uçucu renklerle boyanmış bu resimde, onların yarattığı geçicilik efektinden eser yoktur. Cézanne engibeli yüzeyi ve bölgenin temel konturlarını vurgulamak için kısa, dalgalı fırça darbeleri kullandığından, arazinin yapısı belirgin şekilde çizilmiştir. Bu türden yumuşak renk kullanmak onun için sıradışı bir hamle olsa da, eserin tamamlanmamış olduğu düşünülürse, daha güçlü renkleri daha sonraki boya katmanlarıyla oluşturmak istemiş olabilir.



Elma Sepeti, Şişe ve Meyve,
yaklaşık 1892-4, tuval
üzerine yağlıboya, Barnes
Foundation, Philadelphia,
ABD, 73 x 92 cm

Cézanne'nin en sevdiği iki kompozisyonu, piramit ve basamaklı düzenlemeyi birleştiren bu ölüdoğa, onun bilindik ve olgun üslubuna ait pek çok unsuru sergiler. Masa geriye çekilerek arka planla dik açı oluştururken masanın açısı ve bir manzaradaki dağa benzer dorukları olan kıvrımlı masa örtüsü hareket hissi uyandırır.



*Château Noir Parkı'ndaki
Değirmen Taşı, 1892-4, tuval
üzerine yağlıboya,
Philadelphia Museum of Art,
Philadelphia, ABD,
73 x 92 cm*

Cézanne'nin gölge çeşitliliği yaratabilmek için kullandığı kurucu fırça darbeleri, ton uygulamaları ve renk kanşımaları, kariyerinin bu aşamasında kusursuzluk seviyesine ulaşmıştı. Château Noir'i çevreleyen ağaçlar bazı yerlerde neredeyse geçit vermezdi ve bu yüzden de çok az kişi oradan geçebilirdi. Bu da Cézanne'a, etrafa saçılmış kayalar ve yeşillikler üzerinden kendi ideallerini keşfederken yalnız başına geçirmeye ihtiyaç duyduğu zamanı vermişti.

Alçı Heykelli Ölüdoğa,
yaklaşık 1894, tuval üzerine
yağlıboya, Courtauld
Institute Galleries, Londra,
İngiltere, 71 x 57 cm

Bu ölüdoğanın her yerinde karmaşa vardır. Örneğin, alçı Cupido (Puget'nin Cupido'sunun kalıbı) olduğundan daha büyük gözükmetedir. Yerdeki elma öndekiler kadar büyüktür ve duvara dayalı resim de olduğundan büyük resmedilmiştir. Zemin ise dikkat çekici ölçüde eğridir. Alttaki örtü arkadaki resimle birleşirken, soğanın olduğu yerde masa zeminle iç içe geçmektedir.



Mavi Perdeli Ölüdoğa, yaklaşık
1893-4, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
42 x 72 cm

1890'ların başlarından ortalarına kadar Cézanne, yaklaşımıyla birtakım şeyleri aştığından emindir, fakat tıpkı hayatı boyunca yaptığı gibi, yine hayranı olduğu eski sanatçılara gönderme yapar. Bu seride Cézanne bir kez daha Chardin'e gönderme yapmaya başlar. Onun resimlerine benzer şekilde, dümdüz masa ve kıvrılmış mavi örtü arasındaki kontrast gibi, birbirini kontrastlar üzerinden tamamlayan nesneleri eşleştirir.



Ormadaki Kayalar, yaklaşık
1893, tuval üzerine
yağlıboya, Metropolitan
Museum of Art, New York,
ABD, 73 x 92 cm

1890'ların ortalarında Cézanne yağlıboyadan ziyade suluboya uygulamaları na benzer şekilde, oldukça ince boya kullanmaya başlamıştır. Resimdeki mekânın, daha önceki diğer manzara ressamlarının da konu ettiği Fontainebleau Ormanı olduğu düşünülmektedir. Cézanne, dık gövdeli ve kırmızımsı kabuklu İskoç palmyeleriyle birlikte ormana yayılmış iri, gri-mor kayaları resmeden ilk sanatçısıdır.

Meyve ve Mavi Örtü, yaklaşık
1890-3, tuval üzerine
yağlıboya, Barnes
Foundation, Philadelphia,
ABD, 25 x 36 cm

Tamamlanmamış bu eserde Cézanne, nesnelerin masifliği, ağırlığı ve geçirimsizliğine odaklanmıştır. Ağır, mavi desenli örtünün koyuluğu, cesur renklerle boyanmış meyveleri öne çıkarır. Fakat en önemlisi, kumaş yüzyıllar boyunca pek çok defa resme konulmuş olsa da bu, daha önce bir örneğine rastlanmayan, sadeliği vurgulayan özgün ve ritmik bir düzenlemedir.





**Sainte-Victoire Dağı, yaklaşık
1894, tuval üzerine
yağlıboya, Cleveland
Museum of Art, ABD,
72 x 92 cm**

Hayatının son yirmi yılı boyunca Cézanne, Saint-Victorie Dağı'nı defalarca resmetmiştir. Takıntılı biçimde ve giderek daha

özgür bir üslupla bu dağı altmıştan fazla kez betimlemiştir. Bu eserde, ön plandaki ağaçların arka plandaki dağın formuna benzer şekilde biçimlendirmiştir. Sıcak ve soğuk renk katmanları ve ritmik fırça darbeleriyle bir mekân ve derinlik duygusu yaratmıştır.



Kış Manzarası, Giverny, 1894,
tuval üzerine yağlıboya,
Philadelphia Museum of Art,
ABD, 65 x 55 cm

1894'te Cézanne Monet'yi Giverny'de ziyaret etmiştir. Buradaki bir otele kalan Cézanne, içlerinde Mary Cassatt, Renoir ve Rodin'in de bulunduğu birçok sanatçıyla tanışmıştır. Bu tamamlanmamış bağ resmini oteledeki odasında bırakmıştır.

Château Noir'ın Bahçesinden Sainte-Victoire Dağı Manzarası, yaklaşık 1904, tuval üzerine yağlıboya, Edsel and Eleanor Ford House, Grosse Pointe Shores, ABD, 65 x 80 cm

Cézanne tuval boyunca birbirine zıt yönlerde değişken renkler kullanmıştır. Kirli beyaz bir zemin üzerinde çalışmış ve kalemle

eski çizmemiştir. Tuvalin yüzeyini zengin mavi, gri, leylak ve yeşil varyasyonlarından oluşan hareketli bir ağla kaplamış, bu da yüzeyi canlandırarak sıradışı bir doku yaratmıştır.

Château Noir'ın bahçesinden doğu yönüne bakıldığında görünen Sainte-Victoire Dağı, bir dizi dağın ardında yükselmektedir.



Orman Yolundaki Baca, yaklaşık 1879, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 56 x 46 cm

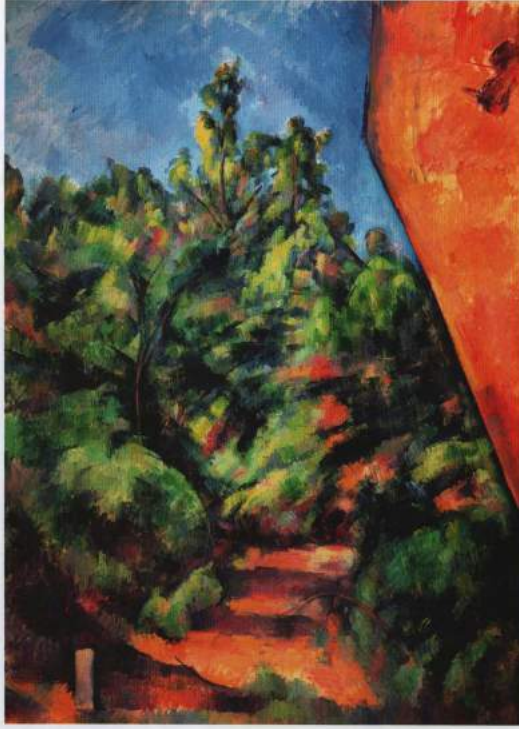
1870'lerden ömrünün son yıllarına kadar Cézanne, takıntılı bir şekilde ağaçları, ağaçlıklar, ormanları, çalılar ve yaprakları incelemiştir. Açık havada hızla resmedilmiş etkisiyle bu çalışma, sayfadaki diğer

resimlerden 20 yıl önce yapılmıştır. Onun izlenimci üslubunu açığa çıkaran bu eser, sonraki manzara resimlerini anımsatan kısa, paralel, diyagonal fırça darbelerinin uygulandığı uyumlu bir paletle sahiptir. Titizlikle yapılandırılmış sonraki eserleriyle zıt olan tek şey, resmin aşkâr spontaneliğidir.



Bibémus: Kırmızı Kaya,
yaklaşık 1895-7, tuval
üzerine yağlı boya, Musée
de'Orsay, Paris, Fransa,
92 x 68 cm

Bibémus, Aix ve Saint-Victorie Dağı'nın arasında yer alır. Provence dağlarında bulunan pek çok antik taşocağından biridir. Cézanne, Zola ve Baille ile birlikte Bibémus'u keşfetmek için zaman harcamış, fakat çok daha yaşı olduğu dönemlere kadar resmini yapmamıştır. Oldukça belirgin olan turuncu kaya: koyu yeşil, yoğun bitki örtüsü arasından özellikle dikkat çekmektedir ve formlar hem anıtsal hem de çevreyle ilişkilidir.



**Ölüdoğa, yaklaşık 1895, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 46 x 61 cm**

Kalınca çizilmiş konturlar ve ince bir şekilde uygulanmış renklerle bu ölüdoğa, Cézanne'nin üslubunda yeni bir gelişme olduğunu göstermektedir. Cézanne bu eserini, muhtemelen Rouen Katedrali'ndeki Monet sergisini ziyaret ettikten sonra resmetmiştir. Monet'in renk ve çizgiler aracılığıyla betimlediği atmosferik resimlerinden oldukça etkilenmiştir. Benzer şekilde bu eser de ışık, renk ve hacmin yanı sıra heykelsi ağırlığı irdellemektedir.



Şeftaliler ve Armutlar,
yaklaşık 1895, tuval üzerine
yağlıboya, Barnes
Foundation, Philadelphia,
ABD, 37 x 44 cm

Muhtemelen siyah, beyaz, üç ton sarı, üç ton mavi, üç ton yeşil ve iki ton kırmızıdan oluşan parlak renklerde bir palet kullanan Cézanne, bu

eserinde bir kez daha çeşitli renk kuramlarından faydalanmıştır. Sıcak, soğuk ve tamamlayıcı renkleri bir araya getirerek hareket

yaratmıştır. Tüm izlenimci ve ard izlenimciler bu kombinasyonları denemiştir.

Elma ve Portakallar, yaklaşık 1895-9, tuval üzerine yağlıboya, Musée de'Orsay, Paris, Fransa, 74 x 93 cm

1890'ların ortalarında Cézanne'ın ölüdoğaları, yalnızca daha karmaşık değil, aynı zamanda gelişimi açısından öncekilerden çok daha önemli olmaya başlamıştı. Bu eser, o zamanlar Paris'teki atölyesinde yaptığı altılı bir serisidir. Her resim, aynı porselen tabakları, çiçek desenli sürahiyi ve dökümlü kumaşı betimler. Tuval boyunca diyagonal bir hatta yerleştirilmiş ve farklı görüş açılarından resmedilmiş objeler, öne eğik bir şekilde görünmektedir.



Bahçedeki Büyük Vaza, yaklaşık 1895, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 65 x 54 cm

Yumuşak, sulu bir boya ve sarmal fırça darbeleriyle betimlenen bu eser, Cézanne'ın repertuarında bir diğer sapmadır ve onu, soyutlamanın öncü isimlerinden biri haline getirmiştir. Özenle düzenlenmiş renk şeması ve dekoratif kompozisyonuyla muhtemelen Monet ile birlikte geçirdiği zamanlardan sonra resmedilmişti. Cézanne, büyük bir olasılıkla Monet'in Giverny'deki bazı tuvalerinden ve bahçesinden etkilenmiştir.

Zencefil Küpü ve Meyveler,
1895-1900, tuval üzerine
yağlıboya, Barnes
Foundation, Philadelphia,
ABD, 72 x 59 cm

Cézanne'nin kullanmakta
olduğu birleştirici, paralel
fırça izleri, bu canlı ve sıkışık
yerleştirmede daha da
yakınlaşarak
dügümlenmişlerdir. Renk
kullanımın ve ton
kombinasyonları önceki
ölüdoğalara göre daha
karmaşık ve cüretkardır.
Geriye dönüp bakıldığında,
bozuk açılar ve perspektifler,
düz çizgiler ve kırık fırça
darbeleri kübizmin müjdecisi
olarak görülebilir.



Masa, Peçete ve Meyveler,
1895-1900, tuval üzerine
yağlıboya, Barnes
Foundation, Philadelphia,
ABD, 44 x 54 cm

Mekân ve derinlik, renk
düzelemleri, akışkan konturlar
ve gölgeler aracılığıyla
betimlenirken, olgunlaşmış
etil meyveler tuvalden
düşecek gibi görünür.
Kompozisyona pek çok
perspektif hükmeder ve basit
görünüyor olsa da,
Cézanne'nin hayranı olduğu
önceki birçok sanatçının
eserleri kadar karmaşık
bir ölüdoğadır.



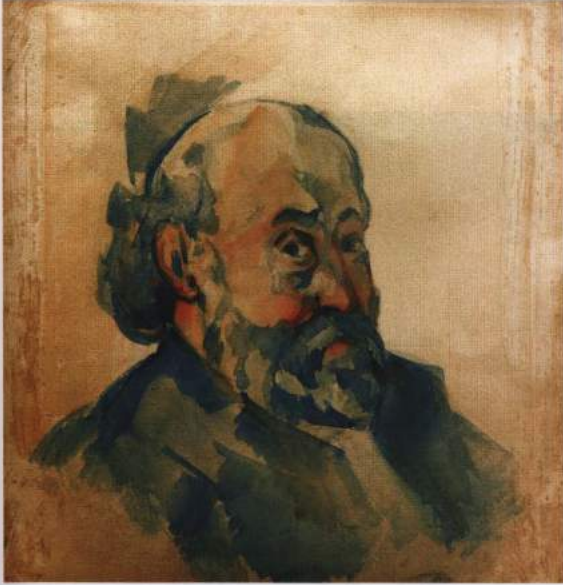
Gustave Geffroy'nin Portresi,
1895, tuval üzerine
yağlıboya, Musée d'Orsay,
Paris, Fransa, 116 x 89 cm

Kariyeri boyunca Gustave Geffroy, Cézanne'i öven pek çok makale yazmıştı. 1895 baharında Cézanne, teşekkür maiyetinde onun bir portresini yapmıştır. Merkezde duran Geffroy ve onu çevreleyen iş yaşantı sına ait nesneler üçgen bir kompozisyon oluşturmaktadır. Fakat Cézanne, Geffroy'nın övgülerinin samimiyetine bir türlü güvenememiş ve resmi tamamlamamıştır. Yine de bu resim, sıradışı perspektifleri sayesinde pek çok genç sanatçıya ilham vermiştir.



**Ağaçlık, 1890-5, tuval
üzerine yağlıboya, Toledo
Museum of Art, ABD,
100 x 81 cm**

Bir mektubunda Cézanne, Casquet'ye şöyle yazmıştı: "... sanat, tabiatta var olan renkleri olduğu gibi yansıtmayacağı için doğayı hiçbir zaman kopyalayamaz. Tabiatta renkler arasında var olan ilişkinin aynısını değil, yalnızca benzerini üretebilir." Burada da görüldüğü gibi, tabiatın renklerini elinden geldiğince taklit etmeye çalışmıştır.



Otoportre, yaklaşık 1895,
kâğıt üzerine kurşunkalem
ve suluboya, özel
koleksiyon, 28 x 26 cm

Bu resim, Cézanne'nin bilinen tek suluboya otoportresidir ve yağlıboya için bir ön çalışma niteliğindedir. Kullandığı kurucu düzlemler ve hacimler önekilere göre daha az açısaldır ve portrenin tamamı her zamankinden daha akışkandır. Renk yamalarının belirgin dış hatları yoktur. Bazı yerlerde birbirlerine geçmesine izin verilen renkler, geçiş yerleri oluşturarak daha yumuşak bir görünüm kazandırmaktadır.

Joachim Gasquet'nin Portresi,
1896, tuval üzerine
yağlıboya, Narodni Galerie,
Prag, Çek Cumhuriyeti,
66 x 55 cm

Bu tamamlanmamış portrede Gasquet, 23 yaşında olmasına rağmen çok daha yaşlı gözükür. Gasquet'nin resimlerine olan hayranlığı Cézanne'yi etkilemiş, aynı dönemde babası Henri'nin de bir portresini yapmıştır. Joachim arkadaşlarının ilk dönemlerinde şöyle yazmıştır: "Onu her gün görüyordum. Beni Jas de Bouffan'a götürdü ve tuvallerini gösterdi. Beraber uzun yürüyüşler yaptık..."





Lac d'Annecy, 1896, tuval üzerine yağlıboya, Courtauld Institute Galleries, Londra, İngiltere, 65 x 81 cm

Bu eser, gökyüzü olmadan, genellikle yumuşak tonlarda mavi ve yeşil kullanılarak güçlü ve yönlü fırça darbeleriyle resmedilmiştir. Cézanne bu eserini, İsviçre'ye yapmış olduğu ikinci gezisinde kaldığı Annecy Gölü kıyısındaki küçük Talloires kasabasında resmetmiştir. Oradan bir arkadaşına şöyle yazmıştı: "Kendimi oyalamak için resim yapıyorum; göl çok eğlenceli değil, ama çevresindeki dağlarla çok güzel..."

Meyve Bahçesi, yaklaşık 1895, tuval üzerine yağlıboya, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, Jan Krugier ve Marie-Anne Krugier-Poniatowski Koleksiyonu, Cenevre, İsviçre, 33 x 47 cm

Cézanne'nin bir gözlemi de şöyleydi: "Çizim ve boyama birbirlerinden kesinlikle ayrı değildir; boyadığınız sürece çiziyorsunuzdur da. Renkler birbirleriyle ne kadar ahenklyse, çizim de o kadar eksiksiz bir hal alır. Renkler zenginleştikçe formlar da tam hallerine kavuşur. Kontrastlar ve ton bağlantıları -işte size resmin ve modellemenin sırrı." Bu eserinde Cézanne, kalemle çizdiği hatları belirgin renklerle birleştirmiştir.

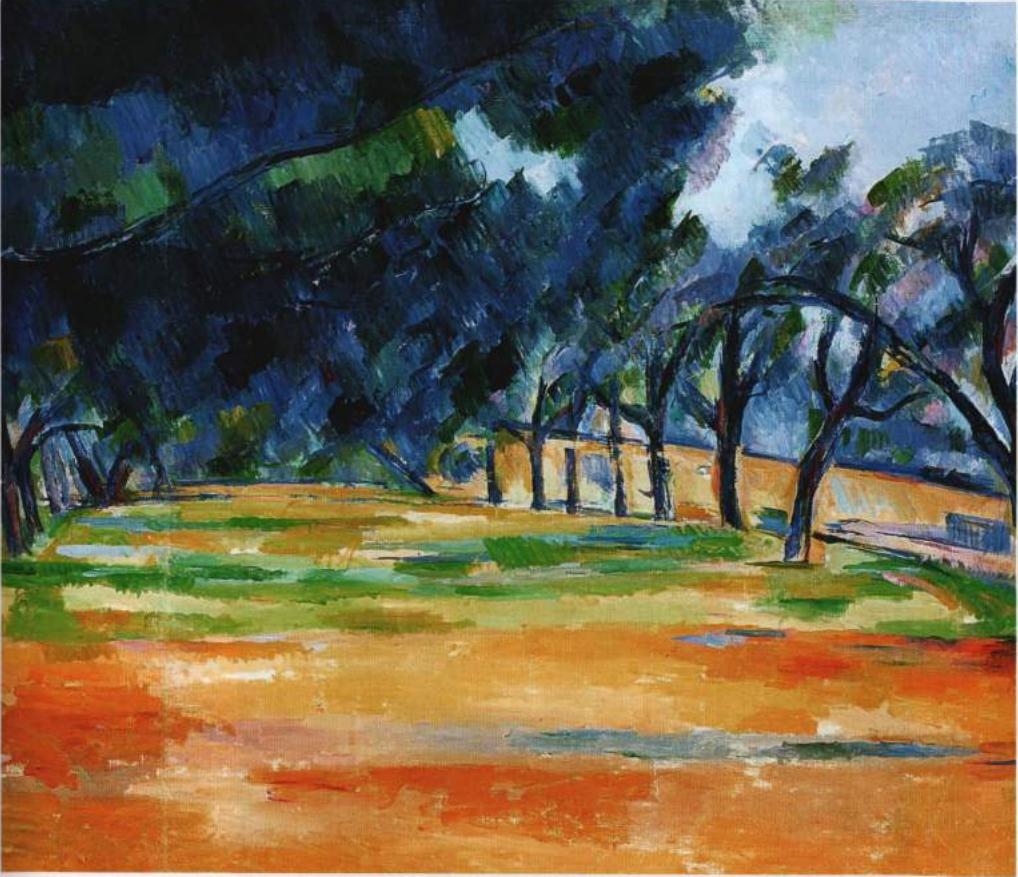


Marines'deki Yol, yaklaşık 1896, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 64 x 96 cm

Geriye doğru uzanan bu resmin ön planını, kontrast renklerdeki paralel, yatay şeritler oluşturur. Cézanne'nin bu eserindeki fırça darbeleri

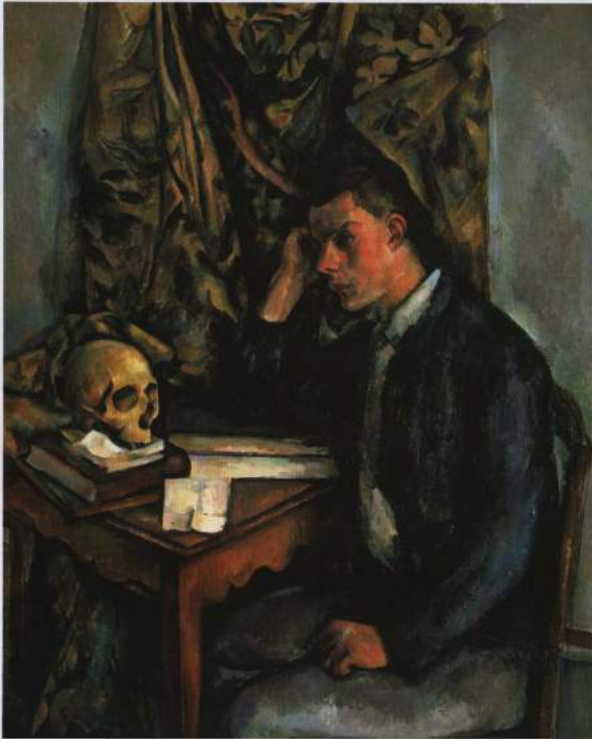
birçok resmindeki kadar görünür değildir. Ayrıca bu darbeler, her zaman belirgin biçimde betimlenen öğeleri ve yüzeyi takip etmedikleri

için sert görüntülerden bahsedilemez. Renk değişimleri aşamalı, ton değişimleri ise belli belirsizdir.



Bibémus Taşocağı, 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 65 x 54 cm

Cézanne'nin yapmış olduğu Bibémus Taşocağı tablolarının pek çoğu, büyük yankılar, koyu yeşil bitkileri ve yaldızlı turuncu kayalar vurgulamak için cüretkâr formlar ve renklerle resmedilmiştir. Fakat aynı konulu diğer resimlerine kıyasla bu resim, Cézanne'nin 1870'lerin sonlarındaki daha yumuşak üslubunu hatırlatır. Taşocağının aşın büyümiş bitkilerle kaplı ve ıssız olması, yalnızlığı tercih eden Cézanne'ye cazip gelmiştir.



Kafatası ve Adam, 1896-8, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 127 x 95 cm

Cézanne pek çok eserinde, özellikle de portrelerinde, bilerek duygulanımsız, yansıtmaktan kaçınmış olsa da, geç dönem bazı eserleri bu bütüncül nesnellikten uzaklaşmaya başlamıştır. Örneğin, genç adamın kafatasıyla birlikte oturduğu bu resimde melankolik, belirsiz bir biçimde hissedilir. Donuk ve karamsar ayrıntılar bu havayı pekiştirir. Cézanne'nin kafatasını eklemesi, sağlığının kötüye gidişini yansıttırabilir.



*Château Noir'in Yukarısındaki
Mağaraların Yanındaki
Kayalar, yaklaşık 1895-1900,
beyaz kâğıt üzerine
suluboya, Mattioli
Koleksiyonu, Milano, İtalya,
30 x 45 cm*

Annesinin 1899'daki ölümü
ve Jas de Bouffan'ın
satılması, Cézanne'nin
üslubunda değişiklik
yaratmıştır. Château Noir

bölgesinde, yan zamanlı
olarak bir konut kiralamıştır.
Binanın etrafındaki
parçalanmış ışık, manzarada
birtakım renklere
odaklanmasına neden
olmuştur. Kâğıdın
beyazlığını parlak noktalar
oluşturması na izin veren
açık, parlak renklerle
boyanmış bu suluboya
resim neredeyse soyut
bir çalışmadır.

*Bir Kızın Portresi, yaklaşık
1896, tuval üzerine
yağlıboya, Bükreş Ulusal
Sanat Müzesi, Romanya,
35 x 46 cm*

Cézanne, muhtemelen Jas de
Bouffan'daki çalışanlardan
birinin çocuğu olan bu kızın
en az iki portresini yapmıştır.
Bir önceki sayfada bulunan
resim gibi bu portre de
sönük renklerle boyanmış ve
parlak izlenimci palet bir
kenara bırakılmıştır. Daha
önce yaptığı portrelerdeki
maske benzeri duygusuz
yüzler yerine, kızın yüzünde
üzgün bir ifade vardır.



Oturan Adam,
yaklaşık 1898-1900, tuval
üzerine yağlıboya,
Nasjonalgalleriet, Oslo,
Norveç, 103 x 76 cm

Cézanne'nin o dönem yaptığı portrelerden farklı olarak bu portredeki kişi ne köylü ne de bahçıvandır. Bu şahsın kim olduğu saptanamamıştır; fakat dengeli fırça darbeleri ve renklerle kapladığı tuvalde bütünlüklü bir kompozisyon kuran Cézanne, adamın sade vakanını vurgulamıştır. Resmin tümü, kırsal yaşamın zorlukları nı anlatır gibi gözükmektedir.



Ağaçların Arkasındaki Köy,
yaklaşık 1898, tuval üzerine
yağlıboya, Kunsthalle,
Bremen, Almanya,
65 x 81 cm

1898 yılında Cézanne, her ikisi de Paris yakınlarında olan Montgeroult ve Marines'de resim yapmıştır. Burada, bazı tuvallerini satın almış olan sanatsever Denys Cochin ile tanışır. Bu canlı ve kontrollü resim renk pigmentleriyle dolu fırça darbeleri ile boyanmıştır. Fırça darbelerinin yönü yapraklı dalları, çatıların ve tarlaların oluşturduğu motifleri takip eder. Yapraklar arasında, binalara ait küp ve üçgen şekiller kendini gösterir.



Bibémus'tan Sainte-Victorie Dağı, yaklaşık 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, Baltimore Museum of Art, ABD, 65 x 81 cm

Eski eserlerine kıyasla daha yakından resmedilmiş bu tanıdık Sainte-Victorie Dağı görüntüsü, bir ölüdoğaya her zamankinden daha fazla benzemektedir. Resmin ana ögesi, etkili tonları ve formlarıyla taşocağıdır. Arkadaki dağ, Cézanne'in masa örtülerine benzer. Turuncu kayalar, mavi gökyüzü, leylak tonlarındaki dağ ve yeşil ağaçlar bu karmaşık düzenlemeye hareket kazandırır.

Yıkılanlar için Çalışma, 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 73 x 92 cm

Ambroise Vollard 1914'te yayımlanan Cézanne biyografisinde şöyle der: "Benim portremini yaptığı zaman Cézanne bazı çıplak resimler üzerinde de çalışıyordu... ayrıca Atelier Suisse'de daha önce yapmış olduğu bazı çizimleri kullanmış ve geri kalanı içinse müze anılanı başvurmuştu.

Hayali, açık havada poz veren çıplak modeller kullanmaktı, fakat birçok nedenden dolayı bu olanaksızdı. En önemlisi de, giyinik olsa bile kadın, onu korkutuyordu."



Büyük Boy Yıkananlar,
1894-1905, tuval üzerine
yağlıboya, National Gallery,
Londra, İngiltere,
127 x 196 cm

Cézanne, büyük boy üç yıkananlar tablosunu eşzamanlı resmetmiştir. Figürlerin ahengine odaklanabilmek için doğalcılığı bir kenara bırakıp, masif formlar, mimari bir yapı ve birbiriyle harmanlanmış parlak renkler inşa etmeye yoğunlaşmıştır. Paleti beyaz, krom ya da metal sarısı, toprak sarısı, Napoli sarısı, parlak kırmızı, kök kırmızısı, kırmızı toprak rengi, kobalt mavisi, lacivert, gök mavisi, zümrüt yeşili, yeşil toprak rengi, çimen yeşili ve krom yeşili içermektedir.



Ambroise Vollard'ın Portresi,
1899, tuval üzerine
yağlıboya, Musée du Petit-
Palais de la Ville de Paris,
Paris, Fransa, 100 x 81 cm

Vollard, 1899'un Ekim ayı boyunca Cézanne'a poz vermiş ve "konsantrasyon çizgisi"ni kaybetmesine neden olan hareketleri yüzünden sanatçıdan sıklıkla azar işitmiştir. Joachim Gasquet şöyle anlatır: "Seansların pek çoğunda Cézanne yalnızca birkaç fırça darbesi yapmış, fakat oturan kişiyi bakışlarıyla aklına kazıktan hiçbir zaman geri kalmamıştır. Ertesi gün Bay Vollard, tuvalin üç-dört saatlik yoğun bir çalı şmayla iletilmiş olduğunu görmüştür."



Bereli Otoportre, 1898-1900,
tuval üzerine yağlıboya,
Museum of Fine Arts,
Boston, ABD, 64 x 54 cm

Bu resim, Cézanne'nin son otoportresidir. İnzivaya ve yalnızlığa çekilmiş, huzuru ancak kendini sanatına adanarak bulabilmiş bir adamı gösterir. Mesafeli görünmesine rağmen, ifadesi melankolik değildir; olsa olsa, kendi halinde, gözünü uzaklara dıkmış ve belki biraz kederli gözükmektedir.



Çatılar, yaklaşık 1898, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 66 x 82 cm

Pontoise'ta Pissarro ile birlikte resim çizmeye başladığı dönemden beri ona cazip gelen konulardan birine geri dönen Cézanne, evlerin çatılarına odaklanmıştır. Bu motif, organik ve insan yapımı nesnelere ait açı, form ve biçimler arasında oluşan kontrastlar nedeniyle ilgisini çekmiştir. Bu tamamlanmamış tuval, bir kez daha, form ve mekân yaratmak için kullandığı birbirleriyle kesişen renk yamalarını nasıl inşa ettiğini yapım aşamasında göstermektedir.



Gölet Üzerindeki Köprü,
1898, tuval üzerine
yağlıboya, Puşkin Devlet
Güzel Sanatlar Müzesi,
Moskova, Rusya,
64 x 79 cm

Cézanne'nin zihnini meşgul eden, manzaranın niteliklerini aktarma endişesi, resim diline

dönük kaygısıyla dengelenmiştir. Farklı yeşil tonlarında eğik, düz ve çapraz hatlarla taranmış bölgeler, lüzumsuz detayların elenmesiyle birlikte, Cézanne'in köprü'nün ve ağaçların yapısını nasıl algıladığını vurgular.



Kafatası Piramidi, yaklaşık 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 39 x 47 cm

Kafatasları, ilk eserlerinde görülmüş ve yıllarca gözden kaybolmuştur. 1898 civarında ondan fazla tuvale yeniden kafatası çizmiştir. Ölüm hakkındaki düşünceleri ve bunun "varitas" (dünyevi varoluşun gelip geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı) geleneğiyle bağ hakkında çok şey yazılmıştır.

Yeşil Testideki Şakayıklar, yaklaşık 1898, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 58 x 66 cm

Aslen bu resmin sahibi Georges Braque'di. Bunu, kendisine ait bir kafatası resmi ve babası'nın yaptığı bir manzara resmiyle birlikte yatak odasına asmıştı. Bu

resimden özellikle gurur duyuyordu ve ziyarete gelen kişilere resimden bahsederek onun, henüz tamamlanmamış da olsa, doğrudan ustanın elinden çıkmış olduğunu anlatıyordu. Daha yumuşak fırça darbeleri, Cézanne'ın kullandığı üslupların çeşitliliğini göstermektedir.



Ormanın İçinde, yaklaşık 1898-9, tuval üzerine yağlıboya, Museum of Fine Arts, San Francisco, ABD, 61 x 81 cm

Ocak 1898'de Cézanne'nın arkadaşı Achille Emperaire ölmüştü. Bir önceki Ekim ayında da annesini kaybeden Cézanne bunalıma girmişti. Mayıs'ta Degas, Cézanne'nın bir resmini satın almış, Vollard ise 60 resmini sergilemiştir. Bu tamamlanmamış tuval onun, manzaranın tüm inceliklerini ve renk kontrastlarını yakalayabilme arzusunu yansıtır.



Bibémus Taşocağı,
1898-1900, tuval üzerine
yağlıboya, Museum
Folkwang, Essen, Almanya,
65 x 81 cm

Bibémus taşocağı, Château
Noir ve Le Tholonet
köyünden uzak değildi.
Taşocağı yıllar boyunca taş
işçileri tarafından gelişigüzel
çalıştırılmıştı ve bazı taşlar
muntazam geometrik
şekillerde kesilmişken diğer
alanlar hâlâ doğal hallerini
koruyordu. Cézanne, form ve
hatları bire bir izleyen kırık
ve katmanlı fırça darbeleriyle
çok sayıda girinti, çıkıntı ve
oyuğu betimlemişti.



*Sanatçı Alfred Hauge'un
Portresi*, 1899, tuval üzerine
yağlıboya, Norton Gallery
and School of Art, West
Palm Beach, ABD,
72 x 61 cm

Cézanne bir öfke anında bu
resme bir bıçak saplamıştı.
Neredeyse nihai halini
verene dek üzerinde
çalıştıysa da, eserden hiçbir
zaman memnun olmamıştır.
Bu, onun en iyi eserlerinden
biri değildir. Donuk renkler
kadar parlak renkleri de
rahatça kullanıyordusa da,
burada bunlar uyumsuz ve
mat görünür ve portrelerinin
çoğunda olduğu gibi, oturan
kişinin duygulanı eksiktir ve
izleyiciyle ilişki kurmaz.

Bibémus Taşocağı, 1898,
tuval üzerine yağlıboya,
Barnes Foundation,
Philadelphia, ABD,
92 x 73 cm

Cézanne'nin birbirine paralel fırça darbelerinin etkili ve keskin ritimleri, resim boyunca iç içe geçen fırça izleriyle canlı ve karmaşık bir mimari yapı oluşturur. Böylece Cézanne, daha önce görülmemiş bir sanat dili inşa eder. Burada her fırça izi, izleyicinin dikkatini, çalılık ve ağaçların derin yeşilliğinden taşocağının kehribar sarısı rengine boyanmış taşların oluşturduğu boşluklu alanlara kadar, kompozisyonun içine ve etrafına çeker.



Su Kıyısındaki Ev, 1898,
beyaz kâğıt üzerine
kurşunkalem ve suluboya,
özel koleksiyon, 32 x 48 cm

Cézanne 1898 yazını Fontainebleau, Montgeroult ve Marines'de geçirmişti. Buraları, onu tazeleyen ve resimlerine ilham kaynağı olan yerlerdi. Suluboya, onun rahatlamasına yardımcı oluyordu.

Şeftaliler ve Karaf, 1900,
tuval üzerine yağlıboya,
Langmatt Vakfı, Baden,
İsviçre, 60 x 73 cm

Diğer pek çok eserindekiyle aynı masa örtüsünü kullanan Cézanne, bu ölüdoğayı güçlü renklerle resmetmiştir.

Biçimler diğer pek çok eserinde olduğundan daha az inceliklidir ve kompozisyon her zamanki kadar çarpıcı değildir. Desenli örtü, üzerindeki nesnelerle kontrast oluşturur, fakat Cézanne bu çalışmasından memnun kalmayıp resmi yanını bırakmıştır.

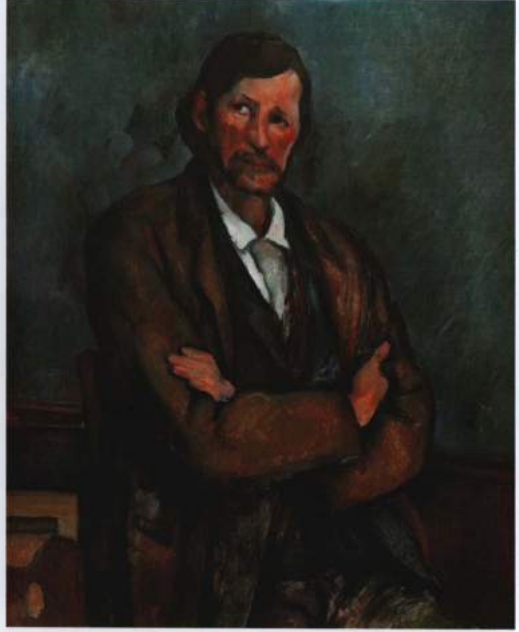


Mavi Kadın, yaklaşık 1900,
tuval üzerine yağlıboya,
Ermitaj Müzesi,
St. Petersburg, Rusya,
90 x 74 cm

Daha önceki pek çok kadın portresinden daha dinamik ve hareketli olan bu eser, alı şılmadık bir şekilde, Hortense'e ait değildi, çünkü Hortense artık Cézanne için modellik yapmıyordu. Buradaki kadını daha ziyade üzgün, fakat ağırbaşlı görünür ve tıpkı kollarını kavuşturmuş, belki de kiliseye gitmek üzere hazırlanan adam gibi (yan sayfaya bakınız) sık giyimlidir. Modelin, Cézanne'nin ev ve yemek işleriyle ilgilenen Madam Brémond olduğu düşünülür, ama bilgi doğrulanamamıştır.

Kollarını Kavuşturmuş Adam,
1899, tuval üzerine
yağlıboya, Guggenheim
Museum, New York, ABD,
92 x 73 cm

Cézanne bu adamın kollarını kavuşturmuş halde iki portresini yapmıştır. Diğer portrede adam doğrudan tuvalin dışına doğru bakar ama aynı renk paletiyle resmedilmiştir. Model oldukça iyi giyimlidir ve kıyafetinin katmanları güçlü tonlar ve kontrast renklerle belirginleştirilmiştir. Cézanne, adamı bütün yönleriyle yansıtabilmek için bedenini ve suratını değişen bakış açılarından betimlemiştir.



Köy Kilisesi, yaklaşık 1900,
tuval üzerine yağlıboya,
Barnes Foundation,
Philadelphia, ABD,
93 x 74 cm

Sayırsız düzleme kat kat ve yan yana uygulanan ince boya tabakasıyla bu resimde Gardanne'daki köy kilisesi sanki bir kırkayama yorgandan fırlamış gibidir. Buna da henüz yapım aşamasında, tamamlanmamış bir eser olarak baktığımızda, Cézanne'nin uyguladığı farklı üsluplar hakkında daha derin bilgi sahibi olmamız mümkündür. Düz ve şekillendirilmiş yüzeyler, net fırça izleri ve çizgi, renk ve ton kontrastlarından oluşan desenlerle, durgunluk ve hacim etkisini aktarmaya başlamıştır.

Üç Kafatası, yaklaşık 1900,
tuval üzerine yağlı boya,
Detroit Institute of Art,
ABD, 35 x 61 cm

Bu oldukça küçük resim, güçlü tonlar ve uyumlu renklerle oluşturulmuştur. Güçlü ışık-gölge oyunu pek alışıldık olmasa da, nesnelere bir anıtsallık katar. Kurucu fırça darbeleri ve hafif renk detayları, masiflik izleniminin yaratılmasına yardım eder.



Château Noir Toprakları,
1900-4, tuval üzerine
yağlı boya, National Gallery,
Londra, İngiltere,
91 x 71 cm

Cézanne bu dönemde sıklıkla kullandığı dingin renklerden oluşan paletine geri dönerek, Château Noir'ın kuzeydoğusundaki ıssız ve kayalık bir bayıra odaklanmıştır. Burayı betimlediği daha sonraki pek çok manzara resminde olduğu gibi, gökyüzü ağaçların arasından belli belirsiz görünmektedir ve karanlık, ormana hükmeder. Château Noir resimlerinin yanı sıra Cézanne, nadiren de olsa, Provence manzarasını da aynı kasvetli tarzla betimlemiştir.

Karpuzlu Ölüdoğa, 1900,
kâğıt üzerine kurşunkalem
ve suluboya, Fondation
Beyeler, Basel, İsviçre,
32 x 48 cm

Cézanne'nin birkaç nesneyi yakından resmettiği bu eseri, daha eski dönemlerde yaptığı basit ölüdoğa kompozisyonlarını hatırlatmaktadır. Ancak aradaki fark, kâğıdın parlak renklerdeki suluboyayla kaplanmış olmasıdır. Bu yolla, pek çok yağlıboya resmindeki parlaklığa benzer hareketli bir aydınlık yakalar. Suluboyayı kullanırkenki özgürlüğü ona yağlıboya resimleri için, form ve mekânın renklerle nasıl betimlenebileceği hakkında bilgi sunar.



Elmalı, Karaflı, Şekerlikli Ölüdoğa, 1900-2, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana, Avusturya, 48 x 63 cm

Cézanne'nin buradaki üslubu yağlıboya resimlerine benzediğinden; kısa, kırık fırça darbeleri görülebilir. Suluboya resimlerinde alışlageldiği şekilde, kalem izleri nesnelerin konturlarını yaklaşık olarak göstermektedir. Formları belirtmek için nesneler hareketli suluboya dokunuşlarıyla örülmüştür. Kompozisyon boyunca sarı, koyu sarı, kırmızı ve mavi renkler yoğun bir biçimde kullanılmıştır.





Oturan Köylü, 1900, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 73 x 60 cm

Cézanne modellerine zaman içinde giderek daha fazla cepheden poz verdirmiştir. Bu şekilde, daha evvel ikonalarda yapıldığı gibi, neredeyse simetrik bir

kompozisyon yaratabilmiştir. Bu resimde adamın kolları, üst gövdesi ve kafası arkasındaki duvar kağıdında yinelenen bir baklava formu oluşturur. Adam yorgun ve düşünceli olsa da ağırbaşlı bir görünüm sergiler.

Provence'daki Çalılar, 1900-2, tuval üzerine yağlıboya, Fondation Beyeler, Basel, İsviçre, 80 x 65 cm

Cézanne bu resimde, az miktarda boyayla ve karmaşık fırça darbeleriyle zengin bir yüzey yaratmayı başarmıştır. Neredeyse şeffaf ve parlak

renklerle bu yağlıboya resim, son dönem suluboya resimleriyle ortak pek çok özellik taşır. Burasının neresi olduğu ve sanatçının bu eserini neden tamamlamadığı tam olarak bilinmemektedir. Fakat bu tamamlanmamış haliyle eser tazelikliğini ve enerjikliğini korur.



Sainte-Victoire Dağı, 1900-2, kâğıt üzerine kurşunkalem, guaj ve suluboya, Musée d'Orsay Paris, Fransa, 31 x 48 cm

Annesi öldükten ve Jas de Bouffan'ı kaybettikten sonra Les Lauves'da inşa ettiği yeni atölyesinde çalışırken,

Sainte-Victoire Dağı'nı pek çok defa resmetmiştir. Bu suluboya resim, doğrudan atölyesinin penceresinden bakarak resmettiği pek çok eserden biridir. Soğuk mavi, effatun, uçuk pembe ve koyu sarı tonlarında, mesafeli ve incelikli bir manzara yaratmıştır.



Büfe Üzerinde Elmalar,
yaklaşık 1900-6, kâğıt
üzerine kurşunkalem ve
suluboya, özel koleksiyon,
48 x 62 cm

20. yüzyılın başlarında
Cézanne, suluboyayla
oldukça büyük ve
abartılı biçimde parlak olan
küçük bir grup ölüdoğa

resmeder. Önceki suluboya
resimlerinin pek çoğuna
kıyasla boyayı daha akıcı bir
şekilde ve daha yoğun
renklerle uygular. Boya

uygulaması öncesi ve
esnasında mutlaka yaptığı
genel kalem çizimleri,
konturları belirginleştirir.

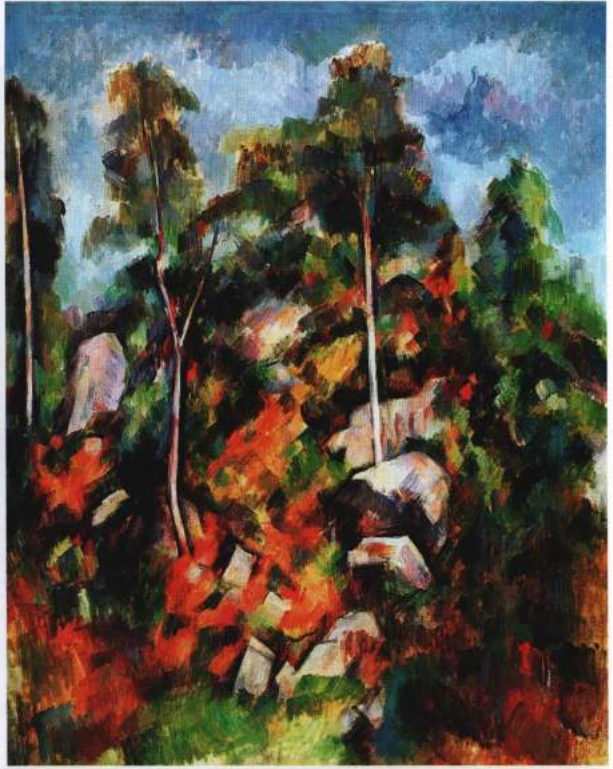


*Les Lauves'daki Atölyeden Aix
Katedrali*, yaklaşık 1904-6,
beyaz kâğıt üzerine
kurşunkalem ve suluboya,
özel koleksiyon, 32 x 47 cm

Les Lauves'daki atölye,
Cézanne'a kapıdan bile
çıkmadan Aix'in panoramik
bir görünümünü
resimleyebilme imkânı
sağlamıştır. Cézanne özgürce
uyguladığı suluboyayla
manzaranın onda yarattığı
duyguyu yakalamıştır. Ona
göre "duygu" hem doğada
hem de zihindedir, fakat aynı
zamanda fırça darbeleriyle
ifade edilebilir. Böylece bu
duygunun izleyici tarafından
algılanabileceğini umar.

Kayalar ve Ağaçlar, 1900,
tuval üzerine yağlıboya,
Barnes Foundation,
Philadelphia, ABD,
80 x 64 cm

Cézanne'nin başlıca çabası resimdeki uyum ve dengeyi yakalamaktır. Her gün tuvallerine yeniden bakacak ve öncekilerin üzerine yeni renkler sürecekti, bütün resim boyunca fırça darbelerinin renklerini, uyumunu ve ölçülerini ayarlamaya çalışacaktı. Bu, oldukça fazla zaman ve emek harcamasını gerektiriyordu. Her renk uygulamasında, bunun eserin geri kalanı için öngördüğü şeyle uyumlu olduğundan emin olmak zorundaydı.



Provence'da Sabah, 1900,
tuval üzerine yağlıboya,
1900-6, Albright-Knox Art
Gallery, New York, ABD,
81 x 63 cm

Kariyerinin bu aşamasında eserlerinin konularına oldukça aşina olması na karşın Cézanne, betimlediği her şeyin karşısına oturup

günlerce çalışmaya devam etti. Hiçbir zaman olanla yetinmeyip, resimlerinin yüzeysel görünümlerin ötesini ifşa etmesi ve kalıcı olması için yollar aramayı sürdürdü. Courbet'e hayranlık duysa da, sanatta doğalcılığın artık geçerli olmadığına inanıyordu.

Şekerlik ve Meyveli Ölüdoğa,
yaklaşık 1900, tuval üzerine
yağlıboya, özel koleksiyon,
46 x 36 cm

Her nesnin şeklini alan, üst
üste binmiş minik fırça
darbeleriyle, parlak renklere
sahip bu ölüdoğa, ışıldayan
bir imge yaratır. Fakat her

zamanki gibi, Cézanne'nin
arayışı, renkli bir resimden
çok daha fazlasıdır. Eğri
yüzeyler, vurgulu gölgeler,
parlak dokunuşlarla bu geç
dönem kompozisyon,
Cézanne'nin tüm hayatı
boyunca araştırdığı ve
çözmeye çalıştığı meseleleri
ortaya serer.



Bibémus, yaklaşık 1894-5,
tuval üzerine yağlıboya,
Guggenheim Museum, New
York, ABD, 72 x 90 cm

Bibémus'taki bu terk
edilmiş taşocağı, Cézanne'nin
mekânsal inşa ile optik etkiler
arasındaki farka dair
incelemeleri için oldukça
uygundu. İncecikli boya
uygulamalarıyla burasının pek
çok farklı görünümünü
resmetti. Coşkulu dokunuşları
ve tamamlayıcı renklerden
oluşan kırıntı yamalarıyla, kilim
gibi zengin bir doku yarattı.

Yıkananlar, 1899-1900, tuval
üzerine yağlıboya, Musée
d'Orsay, Paris, Fransa,
22 x 34 cm

Bu hareketli ve dinamizm
yüküklü çalışmada arka plan,
ağırlıklı olarak, her biri canlı
ve belirgin olan dikey fırça
darbeleriyle betimlenmiştir.
Figürlerdeki boya
uygulamaları göze çarpmaz ve
konturları hafif eğrilerle
biçimlendirilmiştir. Eser, koyu
renkler üzerine daha açık mat
renklerle oluşturulmuştur.





Mavi Manzara, 1904-06,
tuval üzerine yağlıboya,
Ermitaj Müzesi,
St. Petersburg, Rusya,
102 x 83 cm

1904 yılında Paris'te düzenlenen ikinci Sonbahar Salonu'nda bir oda tamamen Cézanne'a ayrılmıştı. Emile Bernard bir ayığına Aix'te

onu ziyaret etmiş ve genç sanatçıların ona duyduğu hayranlığın farkına varmasını sağlamıştı. Bernard, resim yaptığı tüm mekânlarda Cézanne'a eşlik etmişti. Aynı yılın ilerleyen aylarında resmedilmiş olan bu eser, tercih ettiği ışıltılı renklerle kıskırtıcı bir kompozisyon sunar.



Orman, 1902-4, tuval
üzerine yağlıboya, National
Gallery of Canada, Ottawa,
Kanada, 81 x 66 cm

Cézanne, iyi bildiği mekânları resmetmeye devam etmiş olsa da, nadiren tekrara düşer. Sainte-Victoire Dağı resimlerinde dahi

tekrarlardan kaçınır. Aix yakınındaki bu orman, oldukça iyi bildiği ve sıklıkla resmettiği bir yerdir. Fakat bu, daha önceki her şeyden tamamen farklıdır. Baskın biçimde düz fırça darbeleriyle açılı boya yamaları nı tuval boyunca homojen biçimde uygular.



Orman Yolundaki Dönemeç,
yaklaşık 1902-6, tuval
üzerine yağlıboya, özel
koleksiyon, 81 x 65 cm

Ağaçlıklı yolu koyu sarı rengi. Bibémus taşocağı'nı yakınlarına işaret eder. Fırça darbelerinin hepsi neredeyse dık bir şekilde ve dokuyu ifade etmekten kaçınarak uygulanırken, ormanın renk planı açık yeşilden koyu mavi-yeşile doğru ilerler. Bu eser, 20. yüzyılda birçok sanatçının üzerinde denemeler yapacağı soyutlamanın habercisi niteliğindedir.

Les Lauves'dan Sainte-Victoire Dağı, 1902-6, birbirine yapışık iki parça beyaz kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, özel koleksiyon, 33 x 72 cm

Bu yumuşak tonlardaki suluboya resminde bile Cézanne geniş bir ovada yükselen Sainte-Victoire Dağı'nın görkemini

yansıtmayı başanır. Bu yeni görüş açısının kaynağı, Aix'in kuzeyindeki bir tepe, yeni atölyesinin bulunduğu Les Lauves'un zirvesidir. Sıradışı panoramik formülün kökeni, 18. yüzyıl İngiliz manzara ressamlarının topografik eskizlerine dayanır. Minimal çizgiler ve detaylarla dağın engebeli formu, arka planda hâlâ görülebilmektedir.



Çiçekler, Delacroix'dan esinle, 1902, tuval üzerine yağlıboya, Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Rusya, 77 x 64 cm

Bu eser, Vollard'ın 1902 yılında Cézanne'a verdiği, Delacroix'ya ait suluboya resmin bir kopyasıdır. Pariak renkteki çiçekler, koyu arka

plan üzerinde parlamaktadır. Cézanne son derece kontrastlı bir palet kullanarak, katıksız renkleri kendine özgü bir dokunuşla uygular ve şöyle der: "Teknik, doğayla temas halinde gelişir. Kişinin hissettiklerini ifade edebilme arayışına, hislerini kişisel bir estetiğe dönüştürmesine dayanır."

Les Lauves'daki Bahçe, yaklaşık 1906, tuval üzerine yağlıboya, Phillips Koleksiyonu, Washington, ABD, 65 x 81 cm

Les Lauves'daki atölye yarı m hektarlık bir arazide yer alıyordu. Cézanne burada kendine bir teras yaratmıştı. Aşağıya baktığında bahçeyi, yukarıya baktığında ise Aix manzarasını görebiliyordu. Bu manzara, duvarlarla çevrili teraстан, Aix'in ötesindeki dağın betimler.



Yıkananlar, yaklaşık 1902-6, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 74 x 93 cm

Bu büyük yağlıboya eskizi, bini sayfa 234'te yer alan aynı konudaki diğer iki resime yakından ilişkilidir. Bu resim

üçü arasında en küçük ve en taslak halinde olanıdır. Her birini model olmaksızın resmetmiştir. Cézanne, bu konuyu seçme nedeninin göz ve nesne arasındaki gerçek uzaklığı yansıtmak olduğunu söylemiştir.



Çaydanlıklı Ölüdoğa, yaklaşık 1902-6, tuval üzerine yağlıboya, National Museum of Wales, Cardiff, Galler, 61 x 74 cm

Cézanne, daha karmaşık yapıda olan geç dönem ölüdoğaları nı yaratırken; örtülerin kıvrımları, nesnelerin arasındaki ve

çevresindeki gölge ve şekiller gibi boyutları manzara resimlerindeki unsurlarla aynı şekilde ele almıştır. Eğriler ve canlı renklerle bu düzenleme, tuvalden dökülecekmiş gibi görünür. Görüş açısını nesnelerin masifliğini vurgulayacak biçimde ayarlamıştır.

Sainte-Victoire Dağı, 1902-6, tuval üzerine yağlıboya, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, ABD, 65 x 81 cm

Bu eser, Cézanne'nin bu dağı betimlediği 60 kadar resminden biridir. Ön plandan arka plana doğru kademeli geçişi gösterirken geleneksel atmosferik perspektif kurallarına uymaz ve ön planda daha yakından bakıldığını ima eden hiçbir detaya yer vermez. Bunun yerine Cézanne ön, orta ve arka planları bitişik renk yamalarıyla, eşit tonda, renkte ve büyüklükte kurgular.





Oturan Adam, 1905-6, tuval üzerine yağlıboya, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya, 65 x 54 cm

Yaşamının son yıllarında bahçıvanını resmettiği diğer portrelerden biri olan bu eser, Vallier'nin çalıştığı bahçede yapılmıştır. Vallier,

atölyenin dışındaki alçak duvarın önünde oturmaktadır. Gün ışığı ağaçların arasından süzülür. Seyreltilmiş boyaları ince fırça darbeleriyle uygulayarak, dık duran figürü açık mavi ve onunla kontrast oluşturan koyu sarı renkteki yatay duvarla birlikte betimlemiştir.

Bahçıvan Vallier, 1905-6, tuval üzerine yağlıboya, E.G. Bührle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre, 65 x 54 cm

Cézanne, 1904 yılında Paris ve Fontenbleau'ya yapmış olduğu kısa seyahatler dışında, hayatının son iki yılında Aix'ten hiç ayrılmamıştı. Vallier,

Cézanne'a modellik yapan son kişiydi. Cézanne adamı en düzgün kıyafetleri ve şapkasıyla güneşin altında otururken, canlı dokunuşlarla resmetmiştir. Son zamanlarda yaptığı en özgür resimdir, çünkü Cézanne yönlü fırça darbelerini kullanmayı bırakmıştır.



Vallier'nin Portresi, 1906, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 65 x 54 cm

Cézanne, Vallier'yi konu ettiği son resmi hakkında şöyle yazar: "Kendimi gerçekleştirme konusunda o kadar yavaşım ki, bu beni çok üzüyor." Şiddetli bir fırtınada hastalanan

Cézanne, Les Lauves'a geri götürülür ve burada, eski hizmetkân Madam Brémond onun kan dolaşımını normale döndürebilmek için kollarını ve bacaklarını ovar. Cézanne, ertesi gün Vallier'nin portresi üzerinde çalışmaya devam etse de bitap düşerek birkaç gün sonra hayata veda eder.





CÉZANNE

500 GÖRSEL EŞLİĞİNDE YAŞAMI VE ESERLERİ

İzlenimci ve kübist akımlar arasında benzersiz bir köprü kuran sanatçı Paul Cézanne'a ilişkin kolay anlaşılır ve detaylı bir değerlendirme.

Yaşamını, dönemin toplumsal koşulları bağlamında anlatan, dostluklarına ve ailesine ışık tutan büyüleyici bir biyografi.

Cézanne'ın en önemli eserlerinden oluşan, üslubuna ve tekniğine dair uzman analizlerine yer verilen etkileyici bir galeri.

Sanatçının renk, kompozisyon, tasarım ve gözlem konusundaki ustalığını ortaya koyan geniş bir seçki.

500 seçkin röprodüksiyon ve fotoğraf eşliğinde kapsamlı bir resimli kaynak kitap.

EN ÖNEMLİ 300 RESMİNDEN OLUŞAN GALERİ İLE SANATÇININ YAŞAMI VE SANATININ RESİMLİ AÇIKLAMASI **SUSIE HODGE**

