

## IZGUBA STVARI

Cézanne-Rilke-Heidegger

### I.

355

Poleg Van Gogha velja Cézanne danes za enega izmed 'očetov moderne'. Ustvaril je definitivno podlago avtonomije likovnih sredstev. Umetniki 20. stoletja so se – predvsem Picasso, pa tudi pesniki in filozofi – neskončno veliko naučili od Cézannovega jezika form.

Od 1877. leta se je Cézanne vse bolj oddaljeval od impresionizma; transcendiral je impresionistično-prijazno krajino in ponotranjil neko drugo naravo, ki se človeku ne podreja.<sup>1</sup> Narava je za Cézanna neznansko pomembna, celo življenje se je spopadal z njo. O njegovem oboževanju narave, v

\* Martin Heidegger / Kunst – Politik – Technik /, izdajatelj Christoph Jamme, Karsten Worries. Wilhelm Fink Verlag, München, 1992, str. 105–118.

<sup>1</sup> Prim. L. Dittmann: *Die Farbgestaltung bei Cézanne*, neobjavljeno predavanje z 11. 3. 1987 v umetniškem ringu Folkwang, Essen. – Glede recepcije Cézanna ob primeru slike *Kopalci* [Die Badenden], primerjaj Ch. Geelhaar: *Die richtigen Augen der Maler*. V: Paul Cézanne, Die Badenden. Katalog razstave v Baslu, Kustmuseum, 10. september – 10. december 1989, Zürich, 1989, str. 275–303.

primerjavi s katero naj bi njegova umetnost vedno morala ostati nepopolna, priča predvsem pismo sinu s 8. 9. 1906: »Nazadnje bi rad povedal še to, da kot slikar pred naravo postanem jasnovidnejši. Vendar je pri meni realizacija lastnih občutkov vedno zelo težavna. Ne morem doseči tiste intenzivnosti, ki se razvije v mojih čutih, nimam tistega čudovitega bogastva barv, ki oživlja naravo.«<sup>2</sup> V dihotomiji narava-teorija je narava utemeljujoča, vendar Cézanne vse golo posnemanje narave odklanja: umetnost, tak je Cézannov osnovni *credo*, narave ne posnema, umetnost sama poseduje lastno zakonitost, kot sintezo narave in duha: »Umetnost je harmonija, paralelna naravi.«<sup>3</sup> Narave ne moremo prepisovati, lahko jo le »reprezentiramo.«<sup>4</sup> Cézannova narava je transponirana v barvo, narava je dana kot mnogovrstnost »sensations colorantes«, sonce, na primer, moramo reprezentirati z barvo, tako kot svetlobo na sploh lahko podajamo le prek barvnih stopenj: »Edinole barva (...) oživi stvari.«<sup>5</sup> Kako intenzivno se je Cézanne odločal za barvo, kako je sovražil je približnost, postane šč prav posebno jasno<sup>6</sup> ob njegovih krajinah, še zlasti ob tistem, že dolgo znanem kosu zemlje okoli pogorja Sainte-Victoire, ki ga je Cézanne vse do smrti slikal v vedno novih poskusih. Kot pri Van Goghju sta v njih svetloba in tema preobraženi v barvo; Cézanne razvije barvi ustrezno »logiko«.<sup>7</sup> Posebnost oblikovanja barv je v obvarovanju telesnosti; konture telesa pretvori v barvne robove [Farbsäume] (pri čemer nadaljuje posebnosti Delacroixovega razvrščanja barv [Farbgestaltung]). S tem je Cézanne uvedel »premeno gledanja«, ki je v tem, da »de-

<sup>2</sup> »Schließlich will ich Dir sagen, daß ich als Maler hellsichtiger werde von der Natur, doch daß bei mir die Realisation meiner Empfindungen immer sehr mühselig ist. Ich kann nicht Intensität erreichen, die sich vor meinen Sinnen entwickelt, ich besitze nicht jenes wundervoll Farbreichtum, der die Natur belebt.« *P. Cézanne: Über die Kunst*. Izdajatelj: W. Hess, Mittenwald, 1980, str. 91. Prim. tudi str. 84: »Da napreduješ, je treba le eno: narava, kontakt z njo šola oko.« (25.7.1904).

<sup>3</sup> *Ibid.*, str. 12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, str. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.* Prim.: *J. Meier-Graefe: Cézanne*, Frankfurt am Main, 1989.

<sup>6</sup> *Ibid.* str. 63: »Postal je Flaubert krajine (...)«

<sup>7</sup> Prim. *P. Cézanne: Über die Kunst*, str. 24. – O Cézannovi metodi (analiza svetlobne in barvne kompozicije) prim. *M. Raphael: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* Frankfurt am Main / Paris, 1984, str. 11–73, *M. Im Dahl (Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München, 1987)* pokaže, kako moderno slikarstvo konstituira barvno skalo [Farbgebung] iz gledajočega subjekta, in se loti dialektike de- in rekompozicije pri Cézannu.

---

janskost dojema izključno kot dogodek očesa in izključuje vse domnevno vedenje o njej.«<sup>8</sup> Maurice Merleau-Ponty ta postopek primerja s Husserlovo fenomenološko redukcijo: zaznava narave, ki je ne pači optika znanosti. Z odpovedjo vsem drugim sredstvom razvrščanja, le barvi ne (ta zameji »la perception primordiale«) se pokaže »tout indivisible«. Iz »kaosa čutnih podatkov« se stvari tvorijo na dotlej ne viden način. »La chose vécue n'est pas retrouvée ou construite a partir des données des sens, mais s'offre d'emblée comme le centre d'ou elles rayonnent.«<sup>9</sup>

Da predmetom šele barva podeli trajno moč bivanja, še zlasti padc v oči<sup>10</sup> pri tihožitjih (poleg portretov, ki so bili za Cézanna v devetdesetih letih krepčilo od krajin). V zadnjih letih so v ateljeju pri Chemin de Lauves poleg velike slike *Kopalcev* nastala številna tihožitja s sadeži, cvetovi ali lobanjami, ki jih je Cézanne pogosto slikal več mesecev (in zato večkrat uporabljaj papirnate cvetove). Pri tem mu je šlo za sprostitev 'dušč' stvari: »Verjamejo, da sladkornica nima fiziognomije, da nima duše. Vendar, to se vsak dan spreminja. Moramo vedeti, kako jo je treba vzeti, se ji prikupiti, tem gospodom tam. – Tile kozarci, kožniki, ki govorijo drug z drugim, si nedvomno izmenjujejo zaupljivosti.«<sup>11</sup> Za takimi razlagami sebe samega se skriva resignativna tožba o izginevanju stvari v dobi strojno proizvedenih množičnih artiklov [Massenartikel].<sup>12</sup> Stvari mu niso goli, človeški sili razpolaganja podvrženi instrumenti: »Če s polnimi potezami opisuješ kožo lepe marelice, mclanholijo starega jabolka, v odbleskih, ki si jih izmenjujeta

<sup>8</sup> G. Boehm: *Paul Cézanne – Montagne Sainte-Victoire*. Umetniška monografija. Frankfurt am Main, 1988, str. 31.

<sup>9</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Le deute de Cézanne* (1942). V: Maurice Merleau-Ponty.: *Sens et Non-Sens*. Paris/Genf<sup>4</sup>. 1963, str. 15–44, oz. 26. – Esej je v neposredni sorodstvu s *Phénoménologie de la perception*. Prim. G. Boehm: *Der stumme Logos. V: Leibhaftige Vernunft*. Spuren von Merleau-Pontys Denken, izdajatelj A. Métrau in B. Waldenfels, München, 1986, str. 289–304, še zlasti 291–294.

<sup>10</sup> Glede razvoja primerjaj J. Meier-Graefe: *Cézanne*, str. 39 id.

<sup>11</sup> »Man glaubt, daß eine Zuckerdose keine Physiognomie, keine Seele hat. Aber das verändert sich auch täglich. Man muß sie zu nehmen wissen, sie umschmeicheln, diese Herren da. – Diese Gläser, diese Teller, die sprechen miteinander, sie tauschen unentwegt Vertraulichkeiten aus.« P. Cézanne: *Über die Kunst*, str. 71 id.

<sup>12</sup> Prim. Ch. Asendorf: *Batterien der Lebenskraft*. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Gießen, 1984.

---

slutiš enake mile sence odpovedi, enako ljubezen sonca, isti spomin na roso, svežino. – Zakaj razkosavamo svet? Gre za naš egoizem, ki se v tem zrcali? Vse hočemo za našo uporabo.«<sup>13</sup> Cézannovo delo lahko razumemo kot radikalni komentar razdejanj triumfa znanosti in tehnike, obelodanjenega na pariški svetovni razstavi 1889. leta, ki jih je naravi in človeku prizadejal instrumentalni um. Cézanne je krajino obdržal v njen dostojanstvu, brez ljudi, zoper »invazijo dvonožcev, ki ne dajo miru, dokler vsega ne spremene v ostudno nabrežje s plinskimi svetilkami in (...) električno razsvetljavo«. <sup>14</sup> Nekatere slike, na primer *Prečkanje proge* [Bahndurchstrich] iz 1870. leta, lahko razumemo kot prave protestne slike zoper človekovo ranjevanje pokrajine. V svojih tihožitjih je Cézanne, pravi Peter Handke, hruške, marelice, jabolka in čebulo, vaze, skodele in steklenice slikal, kot da očitno »gre za trenutek pred potresom: kot da so te stvari poslednje.«<sup>15</sup> Handke aiškega [Aix] mojstra slavi kot ohranjevalca, kot nekoga, ki mu gre za »spremembo, rešitev ogroženih stvari«. <sup>16</sup> Da te apokaliptično določene, emfatične zahteve – približati se »stvarem«, ne krojijo zgolj specifični strahovi dvajsetega stoletja, temveč dejansko zelo ozavedeno motivirajo Cézannovo ustvarjalnost, zelo razločno izhaja iz poročil Emila Bernarda o njegovih srečanjih s Cézannom v letih 1904/1906, v katerih govori o Cézannovi tožbi zaradi naraščajočega urbanističnega uničevanja njegovega rojstnega mesta Aix : »Pohiteti moramo, če hočemo še kaj videti. Vse izginja.«<sup>17</sup>

## II.

1907. leta pariški *Salon d' Atomne Cézannu* posveti spominsko razstavo (56 slik). Takrat skorajda neznani mojster iz Aixa je umrl leto poprej; zdaj

<sup>13</sup> P. Cézanne: *Über die Kunst*, str. 72.

<sup>14</sup> Ibid., str. 80.

<sup>15</sup> P. Handke: *Die Lehre der Sainte-Victorie*. Frankfurt am Main, 1980, str. 80.

<sup>16</sup> Ibid., str. 84. – Prim. intervju P. Handkeja z A. Müllerjem, v: *Die Zeit*, št.10, (3.3.1989), str. 79: »Spodbuda za moje pisanje je, da skozi jezik ohranjam še navzoče čutno in vidno.« [»Das noch vorhandene Fühlbare und Sichtbare durch Sprache zu überliefern, ist schon ein Impuls für mein Schreiben.«]

<sup>17</sup> »Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet.« P. Cézanne: *Über die Kunst*, str. 79.

---

je bila njegova slava dokončno utemeljena pri vodilnih duhovih umetnosti dvajsetega stoletja.

Eden izmed obiskovalcev je Rainer Maria Rilke; Cézannove slike ga ne zapuste več. V seriji pisem, ki jih v oktobru 1907. leta piše Clari Rilke skoraj vsak dan, si Rilke lajša dušo po pretresu Cézannove umetnosti, ki ga je zadela »kot goreča puščica«. <sup>18</sup> Najbolj se – poleg portretov – zanima za razstavljeni tihožitja. Prikazani predmeti, na primer sadeži, »postanejo tako zelo stvarno dejanski«; Cézanne prisili stvari, »sili jih, da so lepe, da pomenijo cel svet in vso srečo in vso lepoto.«\* Kot sam Cézanne, tako se tudi Rilke pri poskusu opisovanja te vrste umetnosti zateče v paradokse: cézannovska stvar je »nedojemljiva (...), vendar otipljiva«. Pri njegovih portretih hvali tudi »to neomejeno stvarnost, ki odklanja vsako vmešavanje v tujo enotnost«. <sup>19</sup>

Kot najpomembnejše sredstvo konstitucije stvari pripozna barvo: »(...) nihče ni vzel barve tako, da bi z njo napravil zgolj neko stvar. Barva popolnoma poide v udejanjenju stvari; preostanka ni.«<sup>20</sup> Vsekakor gre za veliko umetnost, »ki je nepodkupljivo bivajoče skrčila na njegovo barvno vsebino do te mere, da je začelo novo eksistenco onstran barve, brez poprejšnjih spominov«. <sup>21</sup> Rilke spozna za bistveno pri Cézannu to, da se oblikovanje prestavi v gosta sovisja razslojenosti barvih stopenj. Cézannov barvni spektrum je bil, po Bernardovih podatkih in zapisih v Cézannovih beležnicah, sestavljen iz tonov rumene, rdeče, zelene, modre in črne. V tem spektru vidi Rilke »vso dejanskost na njegovi strani: ob tej gosti, vatirani modri, ki jo ima, ob njegovi rdeči in zeleni brez senc ter rdečkasti črni njegovih steklenic vina«. <sup>22</sup> Rilke celo govori o možnosti, da bi napisal monografijo modre.

<sup>18</sup> Pismo Baladine Klossowski, iz leta 1921.

\* »...» *zwingt* sie, schön zu sein, die ganze Welt zu bedeuten und alles Glück und alle Herrlichkeit«.

<sup>19</sup> *R. M. Rilke: Briefe über Cézanne*, izd. C. Rilke. Zbral in predgovor napisal H. W. Petzet, Frankfurt am Main, 1983, str. 29, 34, 67, 50. – Rilke načrta o samostojnem spisu, posvečenem Cézannu, ni uresničil.

<sup>20</sup> *Ibid.*, str. 38, prim. tudi str. 36, 55, 59.

<sup>21</sup> *Ibid.*, str. 49 in naprej.

<sup>22</sup> *Ibid.*, str. 27. Glede nadaljnjega prim. str. 29.

---

---

Barve ne služijo zgolj specifičnemu cézannovskemu realizmu, temveč predstavljajo skorajda »numinozne bistvenosti«, <sup>23</sup> njihovemu klicu se skorajda ni mogoče izmakniti: »Kot da te barve za zmeraj jemljejo neodločnost. Dobra vest te rdeče, modre, njuna preprosta resničnost te vzgaja (...)«<sup>24</sup> Kakor pogled na Apolonov torzo, v Rilkejevi pesmi iz 1908. leta, gledalca kliče k spremembi njegovega življenja, tako povzroči študij Cézannovih slik globoko preobrazbo gledanja: »(...) in nenadoma imaš prave oči.«<sup>25</sup>

360

Izkušnja Cézanna je segla globoko v Rilkejevo pesništvo.<sup>26</sup> Ne le, da cele pasaje skorajda dobesedno citira v romanu *Zapiski M. L. Briggeja*, tudi *Devinske elegije* se zde pripravljene v stavkih kot: »(...) pravzaprav moramo le *biti tu*, preprosto, silno [inständig], tako kot je *tu* zemlja, ubrana z letnimi časi, svetla in temna in v celoti v prostoru; ne zahteva, da bi počivala v drugem kot v mreži vplivov in sil, v kateri se zvezde počutijo varne.«<sup>27</sup> Ko Rilke svoj vtis o Cézannovi umetnosti zbije v podobo, da »lahko (da moraš) v vsakem trenutku položiti roko na zemljo, kakor prvi človek«, <sup>28</sup> je to blizu tistemu občutku, ki ga je skoraj štirideset let kasneje Maurice Merleau-Ponty zajel v podobo, da so Cézannove težave težave človeka, ki izgovarja svojo prvo besedo. Tudi Rilkejevo ostro, borbeno pozicijo do vse bolj grozeče tehnike že lahko razberemo iz horizonta pisem o Cézannu – Rilke zasmehuje avtosalon, ki je sledil razstavi Cézannovih slik.<sup>29</sup>

<sup>23</sup> H. W. Petzet: *Nachwort zu Briefe über Cézanne*, str. 105–120, 118. – Rilke pogosto govori o »svetem«, na primer na 34. in 51. strani.

<sup>24</sup> R. M. Rilke: *Briefe über Cézanne*, str. 40.

<sup>25</sup> *Ibid.*, str. 36.

<sup>26</sup> Na paralele v delu obeh je opozoril K. E. Webb: *Rainer Maria Rilke and Paul Cézanne. A stylistic comparison*. V: *Probleme der Komparatistik und Interpretation*. Festschrift für André von Gronicka. Izd. W. H. Sockel, A. A. Kipa, H. Ternes, Bonn, 1978, str. 182–192. Prim. še pomemben spis H. Meyerja: *Rilkes Cézanne-Erlebnis*. V: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 2 (1952/1954), str. 69–102.

<sup>27</sup> R. M. Rilke: *Briefe über Cézanne*, str. 52, in naprej: »(...) wir haben im Grunde nur *dazusein*, aber schlicht, aber inständig wie die Erde da ist, den Jahreszeiten zustimmend, hell und dunkel und ganz im Raum, nicht verlangend, in anderem aufzuruhen als in dem Netz von Einflüssen und Kräften, in dem die Sterne sich sicher fühlen.«

<sup>28</sup> *Ibid.*, str. 55. Glede nadaljnega prim. Maurice Merleau-Ponty: *Le doute de Cézanne*, str. 32.

<sup>29</sup> *Ibid.*, prim. str. 65.

---

Misel o preobrazbi stvari v notranjost [Inneres], da jih rešimo pred prodirajočo tehniko, zaznamuje Rilkejeva pozna dela. »Oprijemljivo se izmika, spreminja,« formulira pesnik svoj program v pismu llsi Jahr (22. 2. 1923), »namesto posedovanja se naučimo odnosa (...)«. 13. 11. 1925 piše Witoldu Hulewiczu: »Naša naloga jc, da vtisnemo vase to začasno, slabotno zemljo tako globoko, tako trpeče in strastno, da njeno bistvo v nas 'neopazno' ponovno vstane. *Čebele nevidnega smo* (...) In ta dejavnost,« nadaljuje Rilke z zaskrbljenim pogledom na – zaradi pohoda tehnike – vse bolj naraščajočo izgubo stvari, »samolastno podpira in sili vse hitrejše izginjanje premnovega vidnega, ki ga ne moremo več nadomestiti.\* (...) Zdaj pritisakajo, iz Amerike, prazne, indiferentve stvari, navidezne-stvari, *atraper življenja* ... (...) Oživljene, doživljene stvari, stvari, ki vedo za nas, se iztekaajo. Ne moremo jih več nadomestiti. *Morda smo mi zadnji, ki so še poznali take stvari*. Mi smo odgovorni, ne le da obdržimo spomin *nanje* (to bi bilo premalo in preveč nezanesljivo), temveč njihovo humano in larično vrednost. ('Larično' v smislu hišnih božanstev.) Zemlja nima nobenega drugega izhoda, kot da postane nevidna: v nas, mi, ki se z delom našega bistva deležimo nevidnega (...).«<sup>30</sup> S to mislijo preobrazbe kulminira celotna miselna pot *Devinskih elegij*, kar raziskovalci vedno znova potrjujejo.<sup>31</sup> Misel o preobrazbi stvari v neizničljivost besede se pojavi v sedmi elegiji, razvija jo deveta. Pesnik ima potrebo, da se pred angelom postavlja s stvarmi, ki smo jih ustvarili mi: »Povej mu stvari. Bolj bo začuden...«<sup>†</sup> S slavnimi verzi

\* V originalu: »Unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfallige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns 'unsichtbar' wieder aufersteht. *Wir sind die Bienen des Unsichtbaren* (...) Und diese Tätigkeit«..., »wird eigentümlich gestützt und gedrängt durch immer raschere Hinschwinden von so vielem Sichtbaren, das nicht mehr ersetzt werden wird.«

<sup>30</sup> R. M. Rilke: *Briefe*, Wiesbaden, 1950, str. 819 id., 898 id: ... »Die Erde hat keine andere Ausflucht, als unsichtbar zu werden: in uns, die wir mit einem Teile unseres Wesens am Unsichtbaren beteiligt sind (...).«

<sup>31</sup> Prim. dokumentacija splošne in znanstvene recepcije »Elegij«, vse do današnjega dne (v treh zvezkih): *Materialien zu R. M. Rilkes 'Duineser Elegien'*, izdala U. Füllerborn und M. Engel, Frankfurt am Main, 1980, id.

<sup>†</sup> V: Rainer Maria Rilke / [izbral, prevedel in spremno besedo napisal Kajetan Kovič]. – Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. – (Lirika; 62), str. 63. V originalu: »Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn...«

---

devete elegije (Zemlja, si ne želiš prav tega: *nevidna* / v nas živeti? – Kaj ne sanjaš o tem, / da некоč boš nevidna? – Zemlja! nevidna!)\* \*\* šele utemelji »biti je čudovito«<sup>†</sup> sedme elegije. Zunanje je treba ponotranjiti: »Nikjer ne bo, ljuba, sveta razen znotraj. Naše / življenje mineva s spremembo«<sup>††</sup> (7. elegija). Petinpetdeset sonetov, ki so nastali skupaj z glavnim delom elegij, in jih je združil pod naslovom *Soneti na Orfeja*, elegije nadaljujejo. Orfej je mitični model »notranje preobražene«, poduhovljajoče pesniške besede. Rilke prisoja Orfejevemu petju magijo preobrazbe, »pesem je prebivanje« (I, 3)<sup>‡</sup>, je rešitev problema biti in problema upovedovanja iz elegij. Peti sonet prvega dela je osredotočen na obe besedi: 'beseda', 'Wort' in 'biti tukaj', 'Hiersein', ob čemer poduhovljenje postane očitno v tem, da beseda »presega« biti tukaj. Beseda odreši stvari iz njihovega biti tukaj, njihove stvarskosti.

Zavest o historično zraslem lastnem življenju stvari, ki jim daje dušo in kaže daleč preko njihove vsakokratno pričujoče instrumentalne razpoložljivosti, oblikuje že *Pisma o Cézannu*, slavijo namreč »postvarjenje prikazujočega se«.\*

### III.

Martin Heidegger je 1946. leta – v spomin na dvajsetletnico Rilkejeve smrti – imel predavanje, ki ga je kasneje objavil v *Gozdnih poteh*.<sup>32</sup> V tem predavanju je neposredno navezal na vprašanje, razvito v pesnikovem poznem delu, o rešitvi stvarskosti stvari glede na bistvo tehnike. Začel je s pojas-

\*\* »Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar* / in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht, / einmal unsichtbar zu sein? – Erde! *Unsichtbar!*«, Lirika ; 62, str. 63.

† »Hiersein ist herrlich«, Lirika; 62, str. 55.

†† »Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser/Leben geht hin mit *Verwandlung*«, Lirika; 62, str. 55.

‡ »Gesang ist Dasein«.

\* »Dingwerdung des Erscheinenden«.

<sup>32</sup> M. Heidegger: *Holzwege*. Frankfurt am Main,<sup>4</sup> 1963, str. 248–195. Prim. G. Glaser: *Das Tun ohne Bild. Zur Technikdeutung Heideggers und Rilkes*. München, 1983. Glede obojega prim. Jammejevo recenzijo: *Die Rettung der Dinge – Heidegger und Rilke*. V: *Philosophisches Jahrbuch* 92 (1985), 408–415, str. 410.



nitvijo vloge pesnika »v ubožnem času«, ki išče sled pobeglih bogov, kot jo tolmači Hölderlinova elegija *Kruh in vino*,<sup>†</sup> in vpraša, ali »nas, današnje, na tej poti (sreča) kak današnji pesnik«, konkretno: »Ali je Rainer Maria Rilke pesnik v ubožnem času?« Ne namerava pojasnjevati, kot izrecno poudari, *Devinskih elegij in Sonetov na Orfeja*, in to zaradi dvojega: »Prvič zato, ker Rilkejevo pesništvo na svoji bitnozgodovinski poti po rangi in umestitvi ostaja za Hölderlinom. Še zlasti pa, ker komajda poznamo bistvo metafizike in smo še neokretni v upovedovanju biti.«<sup>33</sup> Jedru Rilkejevega dela se približa prek pesmi iz 1924. leta (*Kakor narava prepušča bitja ...*\*), štiri odlomke interpretira drugega za drugim. Temeljna beseda Rilkejevega pesnjenja je »das Offene«, »odprtost«, h kateri človek ne spada: »Kolikor Rilke odprtost izkusi kot nepredmetnost polne narave, se mora svet hotečega človeka, tj. predmetnost, ustrezno ločiti od odprtosti.«<sup>34</sup> Predmetnost tehnike odrine svetno vsebino stvari. Grožnjo bistvu človeka, ki iz tega rezultira, določi kot izgubljenost biti. Nasprotno pa je Rilke »na poti, na sledi svetega«,<sup>35</sup> ker z notranjostjo sveta slavi »neranjenost krogle biti«. Ta »obrat zavesti«, to »po-notrenje imanence predmetov predstavljanja v prezenco znotraj prostora srca«<sup>36</sup> je v pesniškem jeziku pogoj možnosti rešitve, varstvo pred računajočim proizvajanjem tehnike, ki jo deveta elegija označi kot »brezoblično početje«:<sup>†</sup> »V notrinskosti notranjosti sveta je sigurnost, ki ni varovana.«<sup>37</sup> Celotni zadnji del predavanja je posvečen edinole poblíž-

<sup>†</sup> *Brot und Wein*, Hölderlin, *Sämtliche Werke*, zweiter Band, W. Kohlhammer Verlag, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Nachfolger, Stuttgart, 1951, str. 90–95. *Lirika*, 41, str. 57–68, prev. Niko Grafenauer.

<sup>33</sup> *Martin Heidegger: Holzwege*, str. 254: »Einmal weil Rilkes Dichtung in der seinsgeschichtlichen Bahn nach Rang und Standort hinter Hölderlin zurückbleibt. Sodann weil wir das Wesen der Metaphysik kaum kennen und im Sagen des Seins unbewandert sind.«

\* »Wie die Natur die Wesen überläßt ...«

<sup>34</sup> *Martin Heidegger: Holzwege*, str. 268: »Insofern das Offene von Rilke als das Ungegenständliche der vollen Natur erfahren ist, muß sich dagegen und in der entsprechenden Weise die Welt des wollenden Menschen als das Gegenständliche abheben.«

<sup>35</sup> *Ibid.*, str. 294.

\* »das Unversehrte der Kugel des Seins«.

<sup>36</sup> *Holzwege*, str. 284.

<sup>†</sup> »Tun ohne Bild«.

<sup>37</sup> *Holzwege*, str. 288: »Im Inwendigen des Weltinnenraumes ist ein Sichersein außerhalb von Schutz.«

---

nji pojasnitvi specifične Rilkejeve notranjosti, ki je kot »notranjost in nevidnost prostora srca« alternativa za kartezijsko »notranjost računajočega predstavljanja«,<sup>38</sup> ki obvladuje novi vek. Heideggru gre za opozicijo med notranjostjo sveta, ki je blizu (Pascalove) logike srca, in svetom zgolj proizvedljivih predmetov, ki, daleč od bistva, preračunava vse bivajoče. Le pesniki, to je osnovna teza, so kot bolj upovedujoči tudi ti, ki si več upajo, zato izposlušajo preobrat slovesa čistega odnosa (8.elegija): »Pesnikovo upovedovanje upoveduje sveto celoto svetnega prebivanja, ki se nevidno uprostorja v notranjosti sveta srca.«<sup>39</sup>

Ko je pripravljaj predavanje, je Heidegger, verjetno prvič, naletel na Rilkejeva *Pisma o Cézannu*, ki so mu pomagala pripraviti preboj k pomenu, ki ga je Cézanne – poleg Kleeja – dobil v zadnjih letih njegovega življenja. Mogoče je celo določiti datum prvega ukvarjanja s Cézannom; novembra 1947. leta je znancu bral Rilkejeva *Pisma*. V istem času je spodbujal umetnostnega zgodovinarja Petzeta, naj uresniči načrt, ki ga je naredil skupaj s Claro Rilke, o separadni izdaji teh pisem, kar se je tudi zgodilo, 1952. leta.<sup>40</sup> Petzet, zahvaljujemo se mu za te podrobnosti, prav gotovo ne domneva neupravičeno, da se je Heidegger prepustil vodstvu *Rilkejevih pisem o Cézannu*, kot so ga že v dvajsetih letih Van Goghova pisma bratu privedla k njegovim slikam.<sup>41</sup>

Odločilen stik z Van Goghovo sliko kmečkih čevljev, ki jih je Van Gogh naslikal večkrat, dokazuje, kot vemo, predavanje *Izvor umetniškega dela* iz leta 1936.\* Ob tej sliki želi Heidegger – izhaja iz svoje analize izgube sveta stvari v *Biti in času* (kjer je analiza priprave pokazala, da so stvari vedno uporabne in v napotilnem sovisju sveta življenja) – opisati »stvarskost stva-

<sup>38</sup> *Ibid.*, str. 282.

<sup>39</sup> *Ibid.*, str. 293: »Das Sagen des Sängers sagt das heile Ganze des weltisches Daseins, das unsichtbar im Weltinnenraum des Herzens sich einräumt.«

<sup>40</sup> Prim. H. W. Petzet: *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1926–1976*, Frankfurt am Main, 1983, str. 150.

<sup>41</sup> Prim. npr.: *Martin Heidegger: Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, Frankfurt am Main, 1988, (HGA II, 63. zvezek), str. 32, 3. opomba.

\* Prim. Martin Heidegger, *Izbrane razprave, Izvir umetniškega dela*, str. 237–318, CZ 1967, prev. Ivan Urbančič.

---

---

ri«. \* Kulturnozgodovinsko ozadnje tvori propad zaznavanja kot posledico »izgube čutnega [Entsinnlichung], ki jo s seboj prinaša moderna produkcija blaga«, ki se ji antiimpresionistični simbolizem postavlja po robu z »restitucijo predmetnega pomena«. <sup>42</sup> Stvari so povzdignjene – Van Gogh uporabi barvo, da stvarcem pomaga do izraza. 1956. leta so, za Heideggerja, po tem, ko je obiskal Reichsmuseum Krölller-Müller v Otellu, postala pomembna Van Goghova provansalska dela, npr. *Borovci in regrat v vrtu bolnišnici St. Rémy* [April 1890] ali *Kosec*, iz septembra leta 1898 – meseca, v katerem je bil Heidegger rojen. <sup>43</sup>

Ta naklonjenost Van Goghovim slikam, ki jih je naslikal v Saint-Rémyju in Auversu, se je v petdesetih letih povezala z notranjo bližino Heideggrovega mišljenja s Cézannovo umetnostjo. Petzet opaža, »kako neobičajno bližnje je bil povezan s pojavom in bistvom tega slikarja.« <sup>44</sup> Do Heideggrove afinitete za Cézanna je zagotovo prišlo že zaradi njegovega delovnega etosa in zaradi učinka province na slikarja, ki se je po obdobjih v Parizu vedno znova vračal v Aix-en-Provence, kjer se je nazadnje zaprl v globoko samoto. <sup>45</sup> Po prvih pogovorih o Cézannu s Petzetom v zährinški hiši je Heidegger malo za tem videl Cézannove slike v Baslu (Kunstmuseum), še zlasti *Montagne Sainte-Victoire, vue des Lauves* (1904/1906). <sup>46</sup> Jeseni 1956. leta se tem pridružio še vtisi z velike razstave v Zürichu.

Razmerje se prav posebno intenzivira, ko Heidegger spozna Cézannovo domovino. Sredi petdesetih, ko je po opozorilu Renéja Chara postal pozoren na provansalsko pokrajino, je Heidegger 1956. in 1957. leta prvič potoval v

\* »Das Dinghafte des Dinges«.

<sup>42</sup> Ch. Asendorf: *Batterien*, str. 81, 83.

<sup>43</sup> Prim. R. Pickvance: *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*. Exhibition catalogue. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1986, str. 134, id., 183, id.

<sup>44</sup> Prim.: H. W. Petzet: *Auf einen Stern zugehen*, str. 151.

<sup>45</sup> Prim. rekonstrukcijo umetnikovega življenja v J. Rewald: *Paul Cézanne*, Biografija, Köln, 1986.

<sup>46</sup> Prim. bližino te slike s Heideggrovimi temeljnimi mislimi: L. Dittmann: *Lichtung und Verbergung in Werken der Malerei. V: Kunst und Technik*. Gedächtnisschrift zum einhundertsten Geburtstag von Martin Heidegger. Izdala Walter Biemel in Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main, 1989, str. 323, id.: »Slika zrcali zemljo v nebo, in obratno.«

Aix. 1966., 1968. in 1969. leta so potekali seminarji v Le Thoru, bistveno v znamenju pogovorov o pesnjenju in mišljenju.<sup>47</sup> Pred svojim predavanjem *O Heglu in Grkih*,\* 20. 3. 1958. leta v Aixu, je Heidegger rekel, da njegova miselna pot po svoje odgovarja Cézannovi umetniški poti: opisal je pot v kamnolom kraja Bibémus (v kamnolomu je Cézanne sredi devetdesetih najel majhno, samotno kočo, da bi delal, iskal nove motive) – vse do točke, ko postane vidno pogorje Sainte-Victoire. Tam je našel Cézannovo stezo, »stezo, ki ji od njenega začetka, pa vse do konca, na svoj način ustreza (odgovarja) moja miselna pot.«<sup>48</sup> Po potovanjih v Provanso Petzetu predlaga, naj v eno knjigo združi vse slike gore Sainte-Victoire in o njih napiše tekst – vsekakor s predpostavko, kot poroča Petzet, naj se »pred tem sam peljem v Provanso in z lastnim očmi vidim goro Sainte-Victoire.«<sup>49</sup> H. Buchnerju je enkrat rekel: »Čudežna gora, s katero se je boril Cézanne, bi tudi Vam morala enkrat pokazati svojo tavajočo luč.«<sup>†</sup> Po svojem bivanju v Provansi formulira Heidegger svoje priznanje Cézannu z emfatičnostjo, ki jo je komaj mogoče preseči: »Ti dnevi v Cézannovi domovini odtehtajo celo knjižnico filozofskih knjig. Ko bi se dalo *tako* neposredno misliti, kot je Cézanne slikal.«<sup>50</sup>

S temi besedami se Heidegger ozre na Cézannov cilj: »réaliser ses sensations«, ki tvori tudi osredje njegove pesmi *Cézanne* iz leta 1970 (Heidegger teh besedil ni označeval kot pesmi, temveč kot »premisleke«, »*Gedachtes*«), posvečene Renéju Charu ob rojstnem dnevu:

<sup>47</sup> Prim. C. Ochwalt: *Nachwort des Übersetzers. V: M. Heidegger: Vier Seminare*, Frankfurt am Main, 1977, str. 139–151, 143. *Prim. Seminar v Le Thoru*, Nova revija, 10/11, str. 1166–1171, 12, str. 1311–1316, 13/14, str. 1522–1530. Prev. Tine Hribar.

\* *Prim. Martin Heidegger, Hegel und die Griechen*, Wegmarken, HGA, 9. zv., str. 427–444. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976, 1996.

<sup>48</sup> Prim. J. Beaufret: *Dialogue avec Heidegger*, III. zvezek, str. 155, id., Paris, 1974.

<sup>49</sup> Prim. H.W.Petzet: *Auf einen Stern zugehen*, str. 151.

<sup>†</sup> »Der wundersame Berg, mit dem Cézanne gerungen, mußte auch Ihnen einmal sein wanderndes Licht zeigen.«

<sup>50</sup> »Diese Tage in der Heimat Cézannes wiegen eine ganze Bibliothek philosophischer Bücher auf. Wenn einer so unmittelbar denken könnte, wie Cézanne malte.« H. Buchner: *Fragmentarisches. V: Erinnerungen an Martin Heidegger*, izd. G. Neske, Pfullingen, 1977, str. 47–51, 47.

---

Cézanne<sup>51</sup>

*Zamišljena sproščenost, klena  
tišina podobe starega vrtnarja  
Vallierja. V Chemin des Lauves  
se je posvetil neopaznemu.*

*V poznih delih slikarja je razbor  
prisostvujočega in prisotnosti ubran,  
hkrati »realiziran« in ranjen,  
preobražen v skrivnostno identiteto.  
Se tu kaže steza, ki vodi v sopripadnost  
pesnjenja in mišljenja?*

Ozadje tega teksta tvori obisk v Cézannovem ateljeju, med seminarjem leta 1968. »Starega vrtnarja Vallierja«, ki ga Heidegger omeni v prvi kitici, je Cézanne večkrat zapovrstjo imel za model. Še dan po zlomu pri kraju Chemin de Lauves (med ateljejem in stanovanjem v Aixu), kjer so slikarja 15. 10. 1906 nezavestnega našli nekaj sto metrov nad ateljejem, po tem, ko ga je »sur le motif« presenetila nevihta – še dan za tem je ob zori šel v atelje, v mali vrt, da bi nadaljeval z Vallierjevim portretom.<sup>52</sup> »Zamišljena sproščenost« Vallierjeve podobe na tem zadnjem portretu (danes v Tate Gallery, v Londonu), je le ospredno odvisna od mirnega sedenja predstavljenega motiva, primarno pa tiči v teksturi barvnih kvalitet, iz katerih se pne smisel slike. G. Boehm je ob tej sliki pokazal, da se Cézannu v njej vtihotapi razlika med stvarjo in prikazom. Ta »paradokсна najdba« terja, da se Cézanne umakne na predpredmetno raven, na kateri sta stvar in pojav do te mere eno, da prezentirano hkrati spet konča v »absenci«.<sup>53</sup>

V srednji kitici Heidegger govori o »skrivnostni identiteti«, ki odlikuje

<sup>51</sup> Prvič natisnjeno 1971. leta; zdaj v: *Martin Heidegger: Denkerfakrungen 1910–1976*, Frankfurt am Main, 1983, str. 163.

<sup>52</sup> Prim.: *J. Rewald: Paul Cézanne*, str. 263.

<sup>53</sup> *G. Boehm: Im Horizont der Zeit. Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne. V: Kunst und Technik*, str. 255–285, v našem zborniku 277–279.

---

slikarjeva pozna dela. To »identiteto« Heidegger pomakne v neposredno bližino Cézannovega osnovnega pojma »réalisation«, ki ga je poudaril že Rilke v svojem pismu z 9. 10. 1907: »To, kar nas prepriča, postajanje stvari prek njegovega doživljaja predmeta vse do neizničljivosti stopnjevana dejanskost, to je bilo, kot se zanj zdi, namera njegovega najbolj notranjega dela (...)«<sup>54</sup> Sam Cézanne je verjel, kot priča pismo sinu (8. 9. 1906), ki smo ga že citirali, da problema realizacije nikoli ni popolnoma rešil. Gre za to, »da naj bi umetnik (...) zajel bistveno«, naravo za naravo: »Narave ni na površini, narava je v globini (La nature est plus en profondeur qu'en surface). Barve so izraz te globine na površini.« Treba je spojiti »oba teksta, ki tečeta vzporedno, videno naravo, občuteno naravo, to zunaj, (pokaže na zeleno in modro površino) in to znotraj ... (potrka se po čelu), da trajamo, živimo, pol človeško, pol božansko življenje, življenje umetnosti (...) – življenje boga.« Umetniku ni treba biti nič drugega kot »svetlobno občutljiva ploščka«, na kateri se izriše celotna pokrajina.<sup>55</sup> Cézanne hoče razkriti nekaj resničnega, tj. ostajajoče, nespremenljive odnose narave. Narava človeka vedno obdaja, tako da z barvno kompozicijo končno postanejo vidne stvari, posamezni liki zajetega nadstvarskega sovisja. Ta problem »realizacije«, okrog katerega Cézannovo mišljenje konec konec vedno znova kroži, je postal v svojem celotnem pomenu resnično jasen šele prek raziskav K. Badta. Badtovo monografijo o Cézannu je Heidegger poznal, z njim se je tudi dopisoval.<sup>56</sup>

Pred tem ozadjem je zdaj mogoče dešifrirati, kaj je mislil z »razborom prisostvujočega in prisotnega«. Cézanne v svojih slikah razveže fiksirano predmetnost svojih motivov. Predmeti (»prisostvujoče«) v svojem pomenu niso več zakoličeni prek horizonta metafizične slike sveta ali s pragmatičnim okvirom odnosov (»prisotnost«). Predmetnost je zvedena nazaj na

<sup>54</sup> »Das Überzeugende, die Dingwerdung, die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit, das war es, was ihm die Absicht seiner innersten Arbeit schien...« *R. M. Rilke: Briefe über Cézanne*, str. 30.

<sup>55</sup> *P. Cézanne: Über die Kunst*, str. 65, 29, 13.

<sup>56</sup> *Prim. K. Badt: Die Kunst Cézannes*, München, 1956.

temelj, ki jo omogoča, na njeno »danost, generiranje in prigoditev«. <sup>57</sup> Cézanne, to je Heideggerova teza, v svojem »poznem delu« (Heidegger verjetno misli na zadnje obdobje Cézannovega ustvarjanja, od leta 1890), tematizira samo dopuščanje prisostvovanja, »ne pa več prikazovanje prisostvujočega v njegovi prisotnosti«. <sup>58</sup> Seubold je poskušal – opiral se je na G. Boehma in M. Imdahla – način slikanja poznega Cézanna gledati v luči te teze. Cézanne prek usklajevanja majhnih barvnih površin, tako imenovanih »barvnih planov«, razpusti predmetnost. Meje teh barvnih planov se stapljajo, tako da barva vibrira in pulzira v živi ritmiki. Barvni madeži – to je njegova teza – imajo lastno temperaturo, ki določi njihovo »prostorsko vrednost«. Opazovalčevo oko se mora gibati od površine do površine in je obenem prisiljeno, da preskakuje iz ospredja v ozadje. <sup>59</sup> Obris predmetov najeda tehnika »razsnovljenja« [Entstofflichung]. <sup>60</sup> Meje, ki predmete za konvencionalni pogled ločijo, prepletajo in zavozljavajo motive. Tudi če se opazovalcu predmeti v sliki izkristalizirajo, se lahko to, kar je tako nastalo, vsak trenutek sesuje vase. Slike imajo bogat pomenski potencial in realizacija enega pomena je stalno povezana z opuščanjem drugih.

V kasnejši verziji »premišljanja«, naslovljenega *Cézanne*, iz 1974. leta, vidi Heidegger »preobraženi, v stiski izkušeni / razbor 'prisostvujočega'«\* »skrit«<sup>†</sup> v sliki pogorja Sainte-Victoire: »Poslušaj to pooblastilo, ko usklajuješ ubranost«. <sup>‡</sup> V nekem paralelnem komentarju napotuje na odlomek iz predavanja *Kaj se pravi misliti?*, kjer – ne da bi omenil Cézannovo ime – pravi: »Pozorni smo (...) na prisostvujoče pogorje (...), resda glede na njegovo prisostvovanje. Prisostvujoče je vžšlo iz neskritosti. V svojem prisostvovanju

\* »Gebung, Generierung, Ereignung«.

<sup>57</sup> G. Seubold: *Der Pfad in das Selbe*. Zur Cézanne-Interpretation Martin Heideggers. V: *Philosophisches Jahrbuch* 94 (1987). str. 62–87, oz. 71. Glede »razbora« prim. tudi F. Fédiér: ... *sous la viole de l'interprétation...* Cézanne et Heidegger. V: *Kunst und Technik*, str. 331–347, 343. In še: G. Faden, *Der Schein der Kunst*. Zu Heideggers Kritik der Ästhetik, Würzburg, 1986, str. 175–177.

<sup>58</sup> G. Seubold: *Der Pfad in das Selbe*, str. 71.

<sup>59</sup> *Ibid.*, str. 70.

<sup>60</sup> *Ibid.*, str. 71.

<sup>‡</sup> »Verwandelt bedrängend erfahrene/ Zwiefalt des 'anwesend'«.

<sup>†</sup> »Geborgen«.

<sup>‡</sup> »Hort der Befugnis, /fugend die Einfalt«.

---

ima svoje poreklo takšnem vzniku. Vzniklo iz neskritosti, ko prisostvuje, je že vstopilo v neskrto: pogorje je v pokrajini. Njegovo prisostvo je vznikajoče vstopanje v neskrto znotraj neskritosti, tudi potem in ravno potem, če pogorje obstane tako, kot stoji in se pne.«<sup>61</sup> Drugače pa Heidegger v tem komentarju tolmači »razbor« Cézannove »réalisation« kot »prikazovanje prisostvujočega v jasni prisostvovanja«, ki je hkrati vedno skrivanje. Za tako »mišljenje« je to »vprašanje po premaganju onotološke diference med bitjo in bivajočim«.<sup>62</sup> Vodilna misel je za filozofa na koncu bližina pesnjenja in mišljenja, ki jo ob tej umetnosti (Cézanne) začuti, pri čemer se moramo spomniti na *dictum* spisa o *Izvoru umetniškega dela*, da je »vsa umetnost (...) v bistvu pesnjenje«.<sup>63</sup>

#### IV.

V čem je pomen Cézanna za Heideggerja? Prav gotovo v tem, da je Cézanne Heideggeru odprl pot k obema vrhovoma, Picassu in Braquu, ki imata oba svoj izvor, svoje jedro v Cézannu.<sup>64</sup> V bernski Kleejevi fundaciji se je Heideggeru tudi pokazalo, kako krepak odnos do Cézanna je imel tudi Klee. Vendar se odnošaj do tega slikarja v umetnostnozgodovinskih razširitvah pogleda ne izide. V Cézannovem ozadju je podoba Hölderlina in njegovega

370

<sup>61</sup> Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, Tübingen<sup>3</sup>, str. 144. V originalu se neokrnjeni odlomek glasi: »Wir achten jetzt auf das anwesende Gebirge nicht hinsichtlich seines geologischen Baues, nicht hinsichtlich seiner geographischen Lage, sondern lediglich im Hinblick auf sein Anwesen. Das Anwesende ist aus der Unverborgenheit aufgegangen. Es hat die Herkunft aus solchem Aufgang in seinem Anwesen. Aufgegangen aus der Unverborgenheit, ist das Anwesende auch schon eingegangen in das bereit Unverborgene: Das Gebirge liegt in der Landschaft. Sein Anwesen ist aufgehendes Eingehen in das Unverborgene innerhalb der Unverborgenheit, auch dann und gerade dann, wenn das Gebirge so stehen bleibt, wie es lagert und ragt.«

<sup>62</sup> Besedilo je medtem izšlo kot letna izdaja Martin-Heidegger-Gesellschaft za leto 1991. Citirani del se v originalu glasi: »Verwandelt bedrängend erfahrene / Zwielfalt des »anwesend« (eón)«, / geborgen im Bild des Berges, / Hort der Be-Fugnis, /fügend die Einfalt.« In drugi navedek: »Für das Denken ist dies die Frage nach der Überwindung der ontologischen Differenz zwischen Sein und Seiendem.«

<sup>63</sup> Martin Heidegger: *Holzwege*, str. 59. – Prim.: H.W.Petzet: *Auf einen Stern zugehen*, str. 158.

<sup>64</sup> Do Picassa je bil Heidegger ves čas nekako zadržan. Glede Braqua prim. *G. Faden: Der Schein der Kunst*, str. 177–181.

---



---

popotovanja po »južni Franciji«. V Provansi zato Heidegger vidi »neviden most od zgodnje misli Parmenida k pesnitvam Hölderlina.«<sup>65</sup>

Če je v svojem atenskem predavanju *Poreklo umetnosti in določilo mišljenja*<sup>66</sup> kot rešilno zoper današnjo brezmerost tehnike, poleg vélike umetnosti Grkov, s Cézannom lahko navedel nekaj tako drobnega [Geringes], kot je izkustvo gore, potem to nakazuje pravi motiv njegovega interesa za Cézanna. Heidegger želi prek uvida v subjektivno pogojenost človeškega spoznavanja prodreti h krepkemu *realizmu* – tu je najpomembnejše stičišče s Cézannom, ki je realizem označil za svojo »metodo«, za svoj »zakonik«, »vendar realizem (...) poln veličine, nezaveden. Heroizem dejanskega.«<sup>67</sup> Ravno prek razpuščanja predmetov in pomenov prispe Cézanne do stopnjevane objektivnosti [erhöhte Objektivität] – postopek, ki je strukturno enak Heideggrovi enotnosti razkrivanja in skrivanja. Cézanne se približa stvarcem, kakor se dajejo same od sebe. Premaga determiniranost, ki so ji stvari izpostavljenje zaradi tehnične razpoložljivosti. Cézannova umetnost je za Heideggra umetnost v dobi nastopanja univerzalnega gospostva tehnike. Ukvarjanje s slikami, kot je *Montagne Sainte-Victoire*, naj bi privedlo bližje odgovoru na vprašanje »*kaj in kako umetnost v dobi po-stavja lahko je.*«<sup>68</sup> Mišljenje in umetnost, oz. pesnjenje, se srečata v tem, da sta se oba izvila racionaliteti sredstva-in-namena, ki meri na tehnično obvladovanje. Tudi pesnjenje je »misleče upovedovanje«, ker danega ne postavlja kot objekt, temveč je »prisostvovanje pri... in za boga«, »čisto dopuščanje upovedovanja prisotnosti boga«, kot Heidegger izpeljuje v prilogi k pismu z 11. 3. 1964 o glavnih glediščih za teološki pogovor o »problemu ne ob-

371

<sup>65</sup> »...unsichtbare Brücke vom frühem Gedanken des Parmenides zum Gedicht Hölderlins.« C. Ochwald: *Nachwort*. V: *Martin Heidegger: Vier Seminare*, str. 148.

<sup>66</sup> *Martin Heidegger, Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*. V: *Distanz und Nähe*. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart. Izd. Petra Jäger in R. Lüthc, Würzburg, 1983, str. 11–22. Prim. *Otto Pöggeler: Die Frage nach der Kunst*. Freiburg/München, 1984, str. 27 id.

<sup>67</sup> »... aber ein Realismus (...) voll von Größe, unbewußt. Der Heroismus des Wirklichen.« *P. Cézanne: Über die Kunst*, str. 33. – Prim. *G. Boehm: Paul Cézanne – Montagne*, str. 19: Abstraktion als Mittel des Realismus.

<sup>68</sup> *Martin Heidegger: Technik und Kunst – Ge-stell*. V: *Kunst und Technik*, XII–XIV, XII: ... »was und wie die Kunst im Zeitalter des Ge-stells sein kann.«

---

jektivirajočega mišljenja in govorjenja v današnji teologiji«. <sup>69</sup> Za primer »odlikovanega ne objektivirajočega mišljenja in upovedovanja« ima Rilkejeve *Sonete na Orfeja* (»pesem je prebivanje«).

Dano ni le »*snov* za naša kreativna dajanja forme in smisla«, temveč iz samega danega »prihajajo (...) zahteve, ki vsako obnašanje karakterizirajo kot odgovor ali zoperstavljanje«: <sup>70</sup> stvari apelirajo na nas, naj jih privedemo v trajanje, tj. v pesnjenje. Nenazadnje je bila misel sveta stvari, ki ga je treba spodbuditi, misel objektnega sveta, ki producira smisel – v kateri se stikata Cézanne in Rilke –, misel, ki je Heidegggra prisilila, da je moral subjektiviteto misliti na novo. Nismo, kot je poskušal izraziti Maurice Merleau-Ponty, le zaznavajoči, ampak tudi vidni – gre za (lateralni) preplet, ki smo ga šele pričeli filozofsko zadovoljivo premišljati.

*Prevedel Aleš Košar*

---

<sup>69</sup> Martin Heidegger: *Phänomenologie und Theologie*. Frankfurt am Main, 1970, str. 47. Prim: Martin Heidegger, *Fenomenologija in teologija*, *Phainomena* 9–10, str. 70–96, prev. Andrina Tonkli-Komel.

<sup>70</sup> To »zavzemanje za stvari« Bernhard Waldenfels utemeljuje z Mauriceom Merleau-Pontyjem; prim. B. Waldenfels: *Das Zerspringen des Seins*. V: *Leibhaftige Vernunft*, str. 144–161, 158.

---