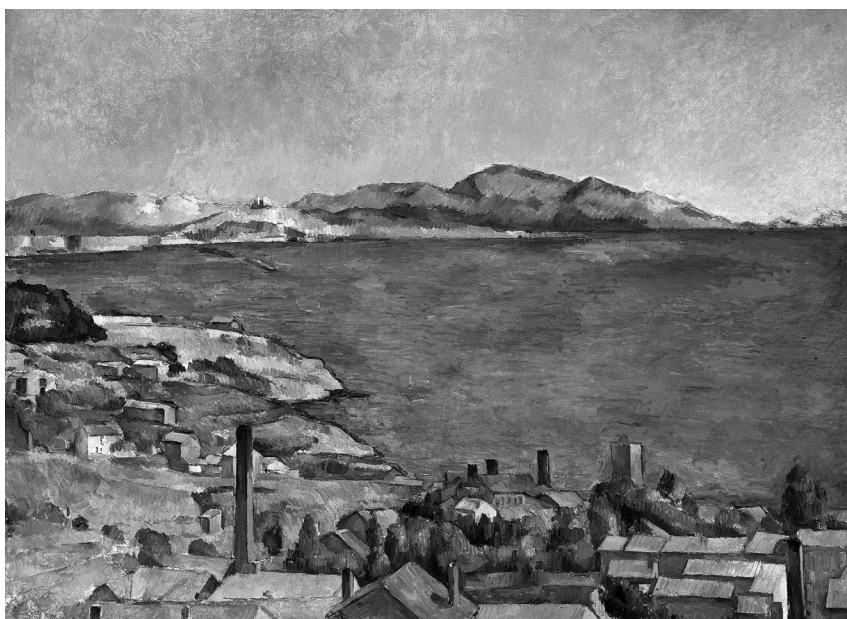


VID SNOJ,¹ JOŽEF MUHOVIČ²

Paul Cézanne, *Marseillski zaliv, gledan iz L'Estaque*, in Allen Ginsberg, *Cézannovi pristani*



Marseillski zaliv, gledan iz L'Estaque

Ok. 1885, olje na platnu, 73 x 100,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

¹ Dr. Vid Snoj, redni profesor, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo. E-naslov: vid.snoj@guest.arnes.si.

² Dr. Jožef Muhovič, redni profesor, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. E-naslov: jozef_muhovic@t-2.net.

Cézanne's Ports

In the foreground we see time and life
swept in a race
toward the left hand side of the picture
where shore meets shore.

But that meeting place
isn't represented;
it doesn't occur on the canvas.

For the other side of the bay
is Heaven and Eternity,
with a bleak white haze over its mountains.

And the immense water of L'Estaque is a go-between
for minute rowboats.

Paterson, Summer 1950

Cézannovi pristani

V ospredju vidimo čas in življenje,
ki se poganjata v tekmi
proti levi strani slike,
kjer obala stika se z obalo.

A to stikališče
ni prikazano;
ne pojavi se na platnu.

Kajti druga stran zaliva
so Nebesa in je Večnost –
s pusto belo meglico nad gorámi.

In neizmerna voda L'Estaque je srednica
za neznatne čolne na vesla.

Paterson, poleti 1950

Prevedel Vid Snoj po Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947-1997*,
New York, London itn.: HarperCollins, 2010 (e-knjiga).

VID SNOJ: Paul Cézanne je zapustil več kot dvajset krajin z motivi iz L'Estaque, obmorske vasi nekaj kilometrov zahodno od Marseillea. Od tam je približno petnajstkrat naslikal Marseillski zaliv. Kolikor mi je znano, dvakrat z istega gledišča na vzpetini nad L'Estaquom; prvo izmed slik na isti motiv hrani The Art Institute v Chicagu, drugo The Metropolitan Museum of Art v New Yorku, kjer jo je v poznih štiridesetih letih prejšnjega stoletja videl tudi Allen Ginsberg.

Ko je Cézanne naredil ti sliki, je imel okrog petinštirideset, šestinštirideset let. Dajva, Jožef, začniva s tem, kako je do L'Estaque v poglavitnih vijugah tekla njegova življenjska in slikarska pot.

JOŽEF MUHOVIČ: To lahko napraviva, ne da bi nama bilo treba zapustiti L'Estaque, s katerim sva začela. Cézanne je bil namreč s to majhno ribiško vasico povezan že od otroštva. Že tedaj je njegova mati Anne v kraju, ki je bil podaljšek marseillskega pristanišča, najela majhno hišo, ki jo je družina leta uporabljala kot poletno rezidenco. V tem kraju se je počutil kot riba v vodi in ga je rad obiskoval v vseh življenjskih obdobjih. To ni bilo težko, saj je Aix-en-Provence, v katerem je družina živela sicer, od L'Estaque oddaljen le dobrih trideset kilometrov. Cézannova vez s tem krajem se je še utrdila leta 1870, v času francosko-pruske vojne, ko se je s prijateljico in poznejšo ženo Hortense Fiquet pred mobilizacijo za približno leto dni umaknil v "slikarsko ilegalno".

Cézanne se je rodil januarja 1839 v Aixu. Njegov oče, Louis-Auguste Cézanne, je bil soustanovitelj cvetočega bančnega podjetja, ki je dobro uspevalo vse Paulovo življenje in mu dajalo dobrodošlo, čeprav ne visoko mesečno rento. Nekje sem naletel na Paulov stavek, ki pravi: "Moj oče je bil genij. Zapustil mi je 300.000 frankov." Izjemno vez je imel z materjo, živahno romantično dušo, tako rekoč "dušo dvojčico", ki ga je podpirala vse življenje.

Pri desetih letih je začel hoditi v šolo. Leta 1852 se je vpisal na Collège Bourbon in vzporedno obiskoval občinsko šolo za risanje. Med letoma 1858 in 1861 je po očetovem "nasvetu" študiral pravo na univerzi v Aixu, saj je bil slikarski poklic, tudi če bi bil umetniški, za očeta poslovneža, milo rečeno, nesprejemljiv. Podobno nesprejemljiv je bil tudi za drugo najpomembnejšo osebo v njegovem življenju, Hortense Fiquet, ki jo je poročil leta 1886, v letu očetove smrti, vendar bolj zato, da bi legaliziral nezakonskega sina Paula, ki je bil takrat star že štirinajst let, kakor zaradi globoke in trdne partnerske povezanosti.

Zanimiva epizoda iz Cézannovih mladih dni je licejsko sošolstvo in prijateljstvo z bodočo pisateljsko zvezdo Émilom Zolajem. Prijateljstvo med tema močnima značajema je bilo sprva veliko in trdno, saj je bil Cézanne celo Zolajeva poročna priča, pozneje pa se je vsaj na Cézannovi strani močno ohladilo. Preveč se je namreč prepoznal v liku neuspelega slikarja Clauda Lantierja, ki ga je Zola upodobil v *L'Œuvre*, ključnem delu romanesknega cikla *Rougon-Macquartovi*, ki smo ga predlani končno dobili v slovenskem prevodu.³ Gre za lik zelo nadarjenega umetnika nove generacije, ki je na sledi velike umetnine, dela z veliko začetnico, a mu ga nikakor ne uspe ustvariti, zaradi česar nesrečno konča. Cézanne je v tem prepoznal prijateljstvo neprijazno, negativno in predvsem predčasno sodbo o svoji umetniški in življenjski "usodi", čeprav so literarni interpreti ob Lantierju prej pomislili na Édouarda Maneta kot na tedaj še malo znanega pisateljevega sošolca.

V. S.: Vendar Cézanne ni zgrešil, ko je v glavnem junaku Zolajevnega romana prepoznal sebe. Claude Lantier ni nihče drug kot on sam, čeprav Zola dá svojemu junaku narediti sliko, ki z golo žensko figuro in oblečenim gospodom v ospredju ter spet golima ženskama

³ Prim. Zola, 2017.

v ozadju brez dvoma spominja na *Zajtrk na travi*, s katerim je Édouard Manet leta 1863 na tako imenovanem Salonu zavrnjenih razburkal javno mnenje.

Oba, Cézanne in Zola, tesna prijatelja iz Aixa, sta v Pariz prišla s talentom ter z umetniškem hrepenenjem in gorečnostjo, le da Zola tudi s hlepenjem po slavi, ki jo je bil Cézanne zmožen prezirati. Zola je Cézanna v Lantierju v resnici upodobil kot najbolj nadarjenega slikarja nove generacije. Vendar Lantier ne zmore naslikati nobenega *œuvre*, nobenega "dela" v pravem pomenu besede, nobene velike umetnine. Izgubi boj z umetniško popolnostjo. "Delo", nenarejeno, zmaga: Lantier konča svoje življenje, ki ga je posvetil slikarstvu, s samomorom.

Cézanne je imel prav: Lantier je Zolajev Cézanne, on sam v očeh svojega prijatelja. Ko je leta 1886 izšel Zolajev roman, pri več kot petinštiridesetih v javnosti še ni dosegel vidnega uspeha. Prav narobe: na Salonu so iz leta v leto zavračali njegove slike. Bil je najbolj preziran in zasmehovan med impresionisti, s katerimi je dvakrat razstavljal v sedemdesetih letih. Njegov biograf Henri Perruchot ga opisuje kot človeka, ki je z zanemarjeno zunanjščino in robotim vedênjem morda celo gojil videz podeželana z juga, kot temperamentneža z nepredvidljivimi menjavami razpoloženja, ki se je v navalu nezadovoljstva lahko znesel tudi nad svojimi platni in jih uničil, vendar hkrati kot stanovitneža pri delu: "Cézanne dela", kljub vsemu – tako se glasi refren, ki se ponavlja skoz celotno biografijo.⁴

Do izida Zolajevega *Dela* in še nekaj let dlje je Cézanne imel le maloštevilne podpornike. Med njimi je bil vsekakor Zola, ki je tudi potem, ko je sam dosegel slavo, ohranil privrženost človeku, kot pripoveduje Perruchot, in mu s širokim srcem prijatelja pomagal v raznih stiskah in zadregah. Ni pa – tudi to se dogaja med prijatelji – ob

⁴ Prim. Perruchot, 1970.

odsotnosti potrditve v javnosti verjel v njegovo slikarstvo. V njegovem slikarskem delu ni prepoznal nobene prave umetnine. O njem si je izoblikoval trdno sodbo in ga prikazal kot spodletelo iskanje umetniške veličine. V svojem romanu je prijatelja ubil.

J. M.: Naj se ustavim pri Zolajevem pojmovanju umetniške veličine, ki je po svoje simptomatično. Za prepoznavnost bi ta veličina morala izpolnjevati dva pogoja: prvič, morala bi biti povezana z družbenim uspehom in iz njega izvirajočo “umetniškovo slavo”, in drugič, morala bi se pokazati v eksemplaričnem delu, ki bi jemalo sapo. V času Zolajevega pisanja je Cézannu manjkalo tako eno kot drugo, delno zato, ker “njegov čas še ni prišel”, še bolj pa zato, ker so bile njegove predstave o slikarskem poklicu, umetnosti, slavi in uspehu povsem drugačne. To drugačnost opiše odkritosrčen odlomek iz pisma, ki ga je 26. maja 1904 napisal mlademu slikarskemu kolegu Émilu Bernardu: “Slikar se mora popolnoma posvetiti študiju narave in mora poizkušati naslikati slike, ki bi bile nauk. Govorjenje o umetnosti je skoraj brezkoristno. Delo, ki omogoči napredek v poklicu, je dovolj velika odškodnina za nerazumevanje bedakov. [...] Človek ni nikoli preveč tankovesten ne preveč iskren ne preveč podrejen naravi: je pa lahko bolj ali manj gospodar [...] svojih izraznih sredstev.”⁵

Skratka: slikar se mora “posvetiti študiju narave” in “naslikati slike, ki bi bile nauk”. Ne gre za eno samo eksemplarično delo, ampak za odkritje eksemplaričnega načina slikarske artikulacije, ki je prihodnosti zmožen vbrizgati hormon novega oblikovnega elana in novih horizontov, v tem primeru hormon, ki bo razklenil izčrpano in življenju odtujeno renesančno-baročno paradigmo svetlo-temnega ter jo razprl v novodobno paradigmo modulacije, kolorizma⁶ in estetske avtonomije. Avtorja, ki se mu je v strašni sa-

⁵ Cit. po Brejc (ur.), 1984, 11.

⁶ Gl. ustrezni gesli v Muhovič, 2015.

moti in gluhem nerazumevanju to posrečilo, je prihodnji čas iz hvaležnosti razglasil za “očeta nove dobe”. To se je zgodilo Cézannu.

Nič od tega pa ne gre hitro. Hvaležnost zamuja, brez maratonske kondicije se tu nikamor ne pride. “Vedno študiram,” piše Cézanne kolegu Bernardu še v letu svoje smrti, “in zdi se mi, da počasi napredujem. Hotel bi, da bi bili poleg mene, kajti samota človeka vedno nekoliko teži. Vendar pa sem star in bolan in sem si prisegel, da bom raje umrl pri slikanju, kot da bi se pogreznil v ponižujočo bebavost, ki grozi starcem, in dopustil, da jih obvladujejo poneumljajoče strasti njihovih čutov. [...] Oprostite mi, da se vedno znova vračam k isti stvari, vendar sem prepričan o logičnem razvoju tistega, kar vidimo in občutimo v študiju ...”⁷ Počasno, a vztrajno zasledovanje “logičnega razvoja”, uporno napredovanje k temu, da bi opazujoči več videl, izkusil in obvladal, kakor se glasijo tri klasične slikarske želje, neutrudno napredovanje, brez cezur in bližnjic. Od samega začetka. Od neuspešnega vpisa na École des beaux arts leta 1861, prek trdega samostojnega študija na Académie Suisse in jedkega posmeha ob neuspešnem kandidiranju na mnogih Salonih, do neznanske pozornosti mlajše slikarske generacije v poznih letih, ki je zadržanemu starcu kot nekakšnemu guruju nadela ekskluzivni vzdevek *le peintre pour les peintres*, “slikar za slikarje”.

V. S.: Vsekakor je Cézanne dosegel slavo šele proti koncu življenja. A vrniva se nazaj: pri uveljavljanju impresionističnega slikarstva je imel na začetku instrumentalno vlogo nihče drug kot Zola. Tri leta po Salonu zavrnjenih se je v vrsti časopisnih člankov lotil žirije, ki je izbirala slike za Salon in protežirala akademski historizem, pri tem pa je hvalil slikarje, katerih se je pozneje, v sedemdesetih letih, prijela oznaka “impresionisti”, ki jim jo je, kot je znano, po sliki Clauda Moneta *Impresija: vzhajajoče sonce* nadel umetnostni kritik

⁷ Cit. po Brejc (ur.), 1984, 9.

Louis Leroy. Te članke je potem izdal v knjižici z naslovom *Moj salon*, in čeprav ni dosegel odprtja novega Salona zavrnenih, je impresionistom pomagal pri oblikovanju skupinske zavesti.

Knjižico je Zola posvetil prijatelju Cézannu, ne da bi ga prej omenil ob Manetu, Pissarroju, Monetu in drugih – morda zato ne, ker njegovega slikarstva ni cenil tako visoko kakor njihovo. Vendar se po drugi strani Cézanne sam impresionistom nikoli ni zares pridružil, čeprav je občasno slikal in razstavljal z njimi in čeprav je nanj povrh pomembno vplival Pissarro.

J. M.: Za Cézannovo sodelovanje z impresionisti je res zaslužen Camille Pissarro, mož odprtega duha, ki je veljal za vodjo individualistov v impresionističnem gibanju in na koncu celo imel pogum, da je opustil impresionistično “tehniko” in nakazal nujo, da se jo preseže. Z distance je še posebno razumljivo tudi to, da se Cézanne impresionistom intimno nikoli ni mogel zares pridružiti, preprosto zato ne, ker so bili impresionisti vezani na bežne vtise iz sveta, na drobnjakarsko pointilistično gramatiko in divizionistično analitiko,⁸ sam pa je bil od nekdaj fasciniran z dolgotrajnim opazovanjem, logičnim razvijanjem izraza in kompozicijo kot stanjem posebne zgoščenosti občutkov. “Umetnik svojih čustev ne beleži na način, na kakršnega ptica modulira glasove; on komponira,”⁹ je lapidarno povedal zdravniku Léu Languierju, zapisovalcu njegovih misli, ko je ta med letoma 1900 in 1902 služil vojaški rok v Aixu ter tam prišel v stik z njegovim sinom in njim samim.

Z impresionizmom se je v slikarstvu dogodil velik preobrat v razmerju do sveta in slikarske procesualnosti. Slikarstvo do impresionizma se je zvečine dogajalo v ateljejsko aranžiranih okoliščinah, z aranžiranimi motivi, modeli in osvetljavo, ki se ni spreminjala in

⁸ Prim. Muhovič, 2015, 143.

⁹ Cit. po Doran (ur.), 1978, 15.

je poudarjala kontraste med svetlobo in sencami. Impresionisti pa so se zavedeli, da se življenje v avtentičnem ritmu ne dogaja v ateljeju, ampak zunaj njega. Zato so zapustili temačne ateljeje in odšli ven, *en plain air*, na zrak, v svetlobo, v barvitost, dinamiko in spremenljivost. To je potegnilo za sabo mnogo stvari. Svoje slikanje so morali prilagoditi novim okoliščinam: menjavanju dnevne svetlobe, barvni spremenljivosti motivnega sveta, hitrosti, improviziranim delovnim situacijam. Od tod na primer izvirajo barve v tubah in prenosna stojala, ki jih slikarji pred tem niso poznali, ker jih v ateljejskih okoliščinah niso potrebovali. Slikar tudi ni mogel imeti veliko priprav na slikanje niti napraviti veliko skic, ampak se je moral neposredno odzivati na spreminjajoči se motiv. Delati je moral hitro, spretno, brez podslikav, *alla prima*,¹⁰ s skicoznimi potezami, saj mu je življenje sicer uhajalo. Delo na štafelajnih slikah v ateljeju je lahko trajalo dneve, mesece, celo leta, impresionistične slike pa so morale biti gotove hitro, vsekakor še pred koncem dneva. Zaradi spremenljivosti ni bilo časa za dolgo opazovanje in razmišljanje, celo za mešanje barv ne. Zato so jih pogosto kar nemešane polagali na platno. Ker so to delali v majhnih potezah in točkastih tvorbah, ki jih oko z določene razdalje ne more več dobro razločevati, so se barve “mešale” v očesu gledalca. To imenujemo “optično mešanje”,¹¹ ki je še zdaj osnova vsega barvnega tiska in digitalnih slik. S tem so impresionisti praktično povzeli in nadgradili sočasna znanstvena spoznanja o tako imenovanem simultanem kontrastu Michela Eugèna Chevrelea. Vendar so povsem zasukali slikarski postopek prejšnjih časov. Če je slikar pred impresionizmom hotel naslikati določen barvni odtenek na predmetu ali pojavu, ga je na podlagi podobnosti najprej zmešal na paleti in potem vkomponiral v sliko. Nasprotno

¹⁰ Prim. Muhovič, 2015, 51.

¹¹ Prim. n. d., 545.



Paul Cézanne, *Posilstvo*, ok. 1867

pa impresionist barvnega odtenka ne zmeša, ampak ga interpretira s členjenim sopostavljanjem točkastih tvorb čistih barv. Videti za umetnika ne pomeni več posnemati in rekonstruirati, ampak koncipirati, in koncipirati pomeni komponirati.¹²

V. S.: To, kar si povedal, nama ponuja dve iztočnici, prek katerih se lahko začneva približevati Cézannovi sliki *Marseillski zaliv, gledan iz L'Estaque*. Prva pelje k barvam, druga k zvrsti, ki ji ta slika pripada. Eden od toposov cézannoslovja je, da je Cézanne pod Pissarrojevimi vplivom v zgodnjih sedemdesetih letih, ko sta skupaj slikala krajine v Pontoisu in Auversu, zamenjal paletu in od temnih barv prešel k svetlim. Na sliki *Posilstvo* iz šestdesetih let na primer lepo vidimo, da je narava še naslikana v temnih barvah, drugače kot človeške figure, celo tisti dve v ozadju.

¹² Prim. Doran (ur.), 1978, 15.

Človeška figura je najina druga iztočnica, tista, ki pelje k slikarski zvrsti. To, kar na sliki *Posilstvo* tudi barvno zbode v oči, je, da je v središču človeška figura oziroma dejanje, celo nasilno dejanje. Cézanne tu tiči še globoko v slikarskem izročilu. Pri starih mojstrih se namreč narava pojavlja kot ozadje za človeško dejanje. V središču je človeška drama, pri Eugènu Delacroixu, ki ga je Cézanne silno občudoval (in potem, ko je prišel v Pariz, tudi hodil preslikavat v Louvre), celo prizori nasilja, postavljeni v oddaljen prostor in čas, s tem da je narava naslikana v dramatičnih temnih barvah. To še zmeraj drži tudi za Cézannovo *Posilstvo*, razen da je pomaknjeno v sodobno vsakdanjost, za krajine, ki jih je Cézanne začel delati s svetlo paletu, pa ne več. Človek z njih izgine. Pogosto ostajajo samo sledi njegove pričujočnosti, kake hiše, kaka pot. Toda včasih na teh krajinah ni več niti poti.

J. M.: V Cézannovem času slikar tako rekoč ni mogel začeti drugače kakor s človeško figuro. Figura je bila takrat – in je še zdaj – povsem v ospredju slikarskega študija tako na formalni kakor na semantični ravni, namreč kot privilegirana razkrivalka odnosa med zunanostjo in notranostjo v vidnih fenomenih ter kot privilegirana nosilka naričaj, občutenj in strasti. Vzemiva sliko, ki jo omenjaš, kot prizor iz arkadijske krajine. V tej krajini se zgodi nekaj nenavadnega, nekaj, kar v Arkadijo pravzaprav ne spada ...

V. S.: *Posilstvo* gotovo ne. Ampak vzemiva še prej Nicolasa Pousina, “utemeljitelja francoske krajine”,¹³ kot ga je imenoval Roger Fry, angleški slikar in umetnostni kritik, ki je Cézanna odkril v letu njegove smrti, 1906, štiri leta pozneje pa je v Londonu organiziral razstavo, na kateri je Angležem odkril postimpresionizem, Maneta, Gauguina, Matissa, van Gogha in seveda Cézanna, ter z njo po besedah Virginie Woolf, prav tako članice slovite Bloomburyjske sku-

¹³ Fry, 1968, 26.



Nicolas Poussin, *Pokrajina s Piramom in Tizbo*, 1651

pine kakor Fry, spremenil nič manj kot človeški značaj. Vzemiva na primer Poussinovo *Pokrajino s Piramom in Tizbo*.

Piram in Tizba sta antična Romeo in Julija iz Babilona. Kot njuno zgodbo pripoveduje Ovidij v *Metamorfozah*, si ta zaljubljenca iz sprtih družin izpovedujeta ljubezen skozi razpoko v zidu, ki povezuje njuna domova. Nekoč se dogovorita za srečanje in na kraj srečanja prva pride Tizba, ki se ob pogledu na levinjo, katere gobec je krvav od pravkar uplenjene živali, prestraši in zbeži, a v naglici tam pusti tančico. Za njo na dogovorjeni kraj pride Piram, in ko zagleda Tisbino tančico, ki jo je levinja raztrgala in zamazala s krvjo svojega plena, sklepa, da je Tisbo ubila divja zver, in se v obupu nasadi na svoj meč. Ko pa se na dogovorjeni kraj čez čas vrne Tisba, uzre mrtvega Pirama in se na njegov meč nasadi še sama.

Na Poussinovi sliki je upodobljen trenutek med dvema samomoroma, ko Tisba plane k nesojenemu mrtvememu ženinu – toliko o

Arkadiji kot ozadju za nearkadijsko dejanje, kakršno je samomor.

J. M.: Če se vrneva k Cézannovi sliki, lahko na prvi pogled vidiva, da figuralni motiv izhaja iz razmeroma suverenega slikanja aktov po modelu. Ne nazadnje je bila Académie Suisse, ki jo je obiskoval Cézanne, ustanovljena prav zato, da bi slikarji, ki niso imeli denarja za modele, do njih prišli za sprejemljivo “šolnino”, čeprav na tej akademiji sicer ni bilo ne pouka ne izpitov.

Krajina na Cézannovi sliki je, kar lahko tudi brez težav opaziva, naslikana “na pamet” ali kvečjemu na podlagi slik s krajinsko motiviko, naslikano po spominu, denimo iz Louvra. Napravljena je bila takrat, ko Cézanne še ni slikal krajine “po naravi”, kot rečemo dandanes.

V. S.: Lahko da izhaja tudi iz domišljije, spodbujene z branjem literature. Prirezani vrh hriba v ozadju je videti celo nekoliko vulkansko.

J. M.: Lahko da. Vsekakor je to imaginativna pokrajina, ki rabi kot dramatično ozadje za še bolj dramatično figuralno dogajanje, ne pa krajina, ki bi jo slikar opazoval *in vivo*. Tudi pri slikarjih, kakršen je bil Poussin, ni šlo za slikanje krajine pred motivom. Po navadi so na terenu napravili samo skice, krajino pa so nato na podlagi poznavanja linearne in zračne perspektive¹⁴ konstruirali v ateljeju. Zanje je bila le prizorišče za figuralno naracijo.

V. S.: Tu mi na misel prihaja opažanje Meyerja Schapira, enega najvplivnejših preučevalcev Cézannovega slikarstva. V historičnem slikarstvu, o katerem zdaj govoriva, na primer pri Poussinu, pravi Schapiro, imamo opravka z naravo kot veličastnim prizoriščem za človeško dejanje ...

J. M.: Še precizneje: s simuliranim prizoriščem. Tu še nimamo opravka s slikanjem konkretne pokrajine, ampak z imaginativnim konstruiranjem njenega idealiziranega modela, da tako rečem.

¹⁴ Prim. Muhovič, 2015, 483–488 in 857–858.

V. S.: Tako je, s konstruiranjem pokrajine v ateljeju, da bi na mogočem in pisanem odru narave čim bolj izstopilo dejanje. Pri impresionistih, pribije Schapiro, pa drama človeška dejanja, velikega ali sploh kakorkoli pomembnega dejanja, izpuhti. Pri Manetu, Monetetu ali Renoirju gledamo prizore iz vsakdanjega življenja pariških meščanov, iz njihovih prostočasnih dejavnosti, njihovo sprehajanje po promenadi, poslušanje godbe na prostem, kratkočasenje v parku ali na barki, ki se ziba na Seni. Ne vidimo dejanja, ampak "gibanje brez drame".¹⁵

Vendar lahkotna proza meščanskega življenja Cézanna ni privlačila. Delal je krajine, pa tudi tihožitja, brez človeka in razvijal slikarstvo, ki je, vse dokler je javnemu okusu vladalo historično, zgodbeno slikarstvo, osredinjeno na človeka in njegovo dejanje, kotiralo nizko na lestvici slikarskih zvrsti.

J. M.: Impresionisti – v tem ima Schapiro še kako prav – so se zapisali vsakdanji "dinamiki brez drame", še posebno trenutku v njegovi bežni impresiji. Prek tega je njihovo slikarstvo stopilo v realni svet ter postalo barvito in dinamično, a je bilo čedalje bolj tudi "beg v bežno". Ta bežnost in z njo povezani površinskost in površnost pa so šle avtorjem, ki so hoteli več in na neki način videli dlje – mednje je med prvimi spadal Cézanne –, čedalje bolj na živce. Njihovo nelagodje je mogoče ponazoriti z zgoščenim odlomkom iz Matissovih *Slikarjevih zapiskov*, ki so nastali slabi dve leti po Cézannovi smrti. Matisse z distance takole opiše slikarsko nezadovoljstvo z impresijo: "Kadar se spravim k delu, si v začetku pogosto beležim neposredne in površne občutke. Pred nekaj leti mi je takšen rezultat večkrat zadostoval. Če bi se zadovoljil z njim danes, ko mislim, da vidim dlje, bi na moji sliki ostala nekakšna nejasnost: zaznamoval bi bežen občutek trenutkov, ki me ne bi definirali v ce-

¹⁵ Schapiro, 1952, 24.

loti, in naslednji dan bi jih komajda še prepoznal. Hočem doseči tisto stanje zgoščenosti občutkov, ki ustvarja sliko. Lahko bi se zadovoljil s tem, kar je nastalo v prvem hipu, vendar bi me to dolgočasilo, zato vsak občutek raje predelam, da bi ga lahko pozneje prepoznal kot delo svojega uma.”¹⁶

Na ramenih impresionističnega “bega v bežno” se je počasi dvigala želja po tem, da bi stvari trajale in bi jih bilo kot vredne, to je kot delo človeškega uma, mogoče prepoznati še naslednjega in naslednjega in naslednjega dne ... Pogledati svetu iz oči v oči in izvleči iz njega nekaj več kot impresijo, nekaj bolj temeljnega, kot so videz, površina in minljivost.

V. S.: Prav to je bil Cézannov projekt. Po eni strani so ga vsekakor pritegnili impresionisti, ki so naravo šli slikat v naravo in je niso aranžirali oziroma umetno urejali v ateljeju. Kar so ti slikarji poskušali ujeti na platnu, kadar to ni bilo gibanje človeških figur, je bila razkošna videznost stvari v naravi. Poskušali so ujeti trenutek, kot – prihajajoč skoz svetlobo in zrak – vztrepeta na očesni mrežnici. Za Cézanna pa je bila takšna spreminjasta bežnost bliskanje površine.

Iz zadnjih let njegovega življenja, ko se je njegovega imena začela prijematati slava in so ga v Aix hodili obiskovat mladi občudovalci, je sporočenih več izjav, med njimi tale: “Iz impresionizma sem hotel narediti nekaj trdnega in trajnega, kot je muzejska umetnost.”¹⁷ Druga izjava je sporočena v več različicah, namreč da je želel *refaire* ali *vivifier Poussin sur nature*, torej “znova narediti” ali “oživiti Poussina v naravi”.¹⁸ Ti izjavi govorita o tem, da si je Cézanne za nalogo zadal oboje, pre narediti stare mojstre, za katere tu kot arheget francoskega krajinarstva stoji Poussin, s slikanjem ne-

¹⁶ Cit. po Brejc (ur.), 1984, 58.

¹⁷ Cit. po Denis, 1912, 250.

¹⁸ Cit. po Shiff, 1984, 181.

posredno po naravi, kot so to počeli impresionisti – in narobe: dati impresionizmu trdnost in trajnost, ki ju premore umetnost starih mojstrov. Dati torej prvim in drugim, starim mojstrom in impresionistom, tisto, kar jim manjka, starim mojstrom od impresionistov, impresionistom od starih mojstrov.

Ti dve plati Cézannovega projekta nikakor nista zlahka združljivi. Neposreden stik z naravo, vsekakor. Vendar hkrati to, o čemer si prej govoril ti: zgostiti občutja namesto predati se trenutnemu vtisu, dati stvarjem gostoto, dati jim globino, kajti narava, če uporabim še eno sporočeno Cézannovo misel, “ni na površini; je v globini”.¹⁹ Prikazati stvari v njihovi trajnosti, obstojnosti ...

J. M.: Verjetno je Cézanne tako pomemben in prelomen avtor prav zato. Ker je sintetik. Kontraste in ekstreme želi ne le konfrontirati, ampak tudi sintetizirati: imaginacijo z empirijo, empirijo z refleksijo, tradicijo z modernimi potrebami in modernistično laksnost z arheptipko louvrsko disciplino. To pa ni nič lahkega in hitrega, saj ne terja le koncepta, ampak tudi izkustvo, katerega pridobivanje je vedno dolgotrajno. In seveda neposredno, prvoosebno. Klasicizem je bil k naravi usmerjen posredno, prek mojstrov in ideala “naravne lepote”, za nova gibanja 19. stoletja pa to ni bilo dovolj. Namesto na ideal naravnosti so prisegala neposredno na naravo.

V. S.: Poskušajva zdaj prodreti v to, kaj pomeni slikati Poussina po naravi, slikati naravo neposredno kakor impresionisti, pa vendar s poussinovsko disciplino.

J. M.: V aranžiranih ateljejskih okoliščinah s stabilno in usmerjeno osvetljava je bil poudarek, kot rečeno, na razlikah v svetlosti. V ospredju je bil zato likovni element svetlo-temno v svoji modelacijski in chiaro-scurni modaliteti.²⁰ Nasprotno pa je bilo pleneristi-

¹⁹ Cit. po Doran (ur.), 1978, 123.

²⁰ Gl. ustrezna gesla v Muhovič, 2015.

čno²¹ okolje impresionistov predvsem svetlo in barvito. Njegova oblikotvorna kraljica je postala barva. Tudi v sencah. Cézanne ima v tem prav. Če se Poussina slika neposredno po naravi, se pravi na podlagi empirije, so barvite tudi sence. Pri Poussinu te niso barvite, samo svetla mesta pri oblikah so poleg tega, da so svetla, tudi barvita. Cézanne pa pravi, da se svetli in temni deli motiva oziroma slike ne razlikujejo samo po stopnji svetlosti, ampak tudi in predvsem po tipu in stopnji barvitosti. Svetli deli so hkrati topli, temni hkrati hladni. Ko je to poudarjeno na sliki, postanejo svetlostne razlike sekundaren faktor, slika pa bolj barvita, svetlostno izenačena, živa in ekspresivna. Ali s Cézannovimi besedami: "Svetloba in senca sta odnos barv, osrednja dogodka, ki se ne razlikujeta le po svoji svetlostni intenziteti, ampak tudi po sebi lastni barvni zvočnosti."²²

In še drugi vidik. Ko so impresionisti zapustili temne ateljeje, zaradi perceptivne spremenljivosti vsakdanjika niso imeli časa za dolgo opazovanje motiva in razmišljanje, celo za mešanje barv ne. Zato so jih, kot rečeno, v majhnih potezah točkastih oblik nemešane polagali na platno, da so se nato zlile v očesu gledalca. Problem pa je nastal, ker je s točkami mogoče obliko zgolj nakazati in ne jasno definirati. Na impresionističnih slikah se nebo, drevesa in hiše zlivajo v tesni medsebojni prepletenosti, zaviti v barvno migotanje. Zaradi izgube jasnega razmerja med oblikami in ozadjem so slike impresionistov postajale čedalje bolj neoprijemljive atmosferske slutnje, ki jih je moral gledalec v iskanju enoumnega tolmačenja izdatno kreditirati s svojo lastno interpretativno voljo.

V. S.: Pri impresionistih je šla po zlu kontura, obris stvari. Obris je v dotlejšnjem slikarstvu zajemal in vseboval stvar tako, da jo je hkrati ločeval od prostora okrog nje. Pri impresionistih pa se je stvar

²¹ Prim. n. d., 566-567.

²² Cit. po Doran (ur.), 1978, 16.

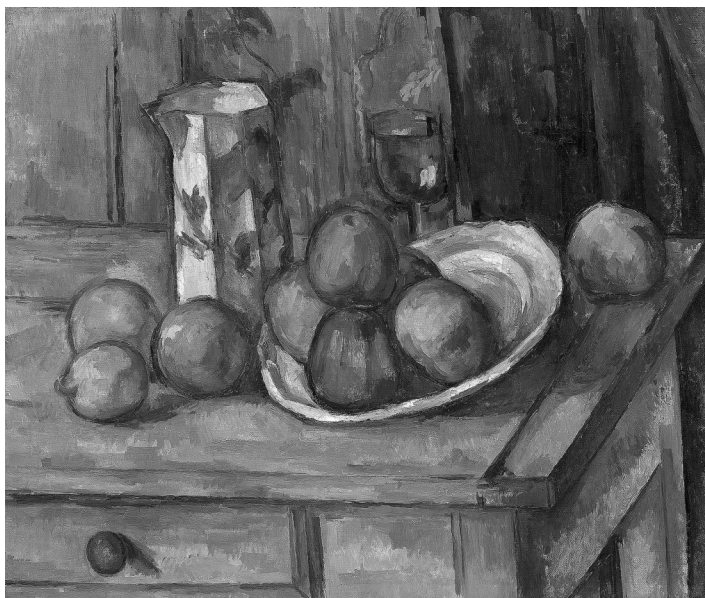


Claude Monet, *Japonska brv*, 1918–1924

nekako zmeščala in začela mezeti v svojo okolico. Vzemiva na primer Moneta, o katerem je Cézanne sicer menda nekoč dejal, češ da ga je eno samo oko, ampak, ljubi Bog, kakšno oko! – vzemiva njegovo japonsko brv, ki jo je kakor mnoge druge svoje motive naslikal večkrat, vendar v tem primeru radikalno “fuzionistično”, kot krik očesne mrežnice.

Na tej sliki je brv težko ločiti od vrta, ki jo obdaja, ker se s svojimi barvami na več mestih zliva vanj. Cézanne pa je obris ohranil in hkrati predrugačil, kar še zlasti izrazito prihaja na spregled na njegovih tihožitjih. Ni potegnjen z eno samo potezo, ki bi stvar, gledano z izbranega gledišča, ujela in zaprla vase, ampak je, čeprav to na reprodukciji ni dobro vidno, večpotezen, črtkan z modro.

Stvar ni naslikana z enega sama gledišča, ampak z več gledišč, in večglediščnost v prostoru se povezuje z zaporednostjo v času. Merim na realni prostor in čas: slikar je menjaval gledišča, premikal



Paul Cézanne, *Tihožitje z vrčem za mleko in sadjem*, ok. 1900

se je z enega na drugo, in kar je bilo z njih vidno zaporedoma, je na platnu prikazano hkrati. Cézanne tako daje od stvari – od vrča, od jabolka – videti več kakor to, kar bi bilo vidno z enega samega gledišča, se pravi tudi tisto, kar bi z njega samega ostalo nevidno, tudi *nevidno vidnega*, in tega postopka so se pozneje oprijeli kubisti. Rob stvari, naslikan z več potezami in v več odtenkih modre, ponekod seže v njeno okolico, njen obris je včasih lahko celo zunaj nje same, vendar Cézanne stvára z intenzivno barvo kljub temu daje gostoto, ki je prej z enoglediščne perspektive ni imela.

Pri Monet u gre zmeraj za trenutek. Njegove slike na isti motiv tvorijo serijo, na primer slike katedrale v Rouenu. Njeno fasado je Monet slikal z istega gledišča *ob različnih časih* dneva in leta, s tem da so ti časi *zmeraj znova en sam trenutek*. Cézannove slike na isti motiv takšne serialnosti ne poznajo. Na njih gre za trajanje stvari, s tem da je v igri zmeraj znova več kot vtis, namreč več občutij in nji-

hova zgostitev, ki v slikarskem prikazu edina lahko pelje h gostoti stvari, njihovi trdnosti in obstojnosti.

Eden prvih, ki je opazil ta Cézannov dosežek, je bil bržkone Rainer Maria Rilke. Leto po Cézannovi smrti je videl njegovo retrospektivno razstavo na pariškem Salon d'Automne, bolje rečeno, ni je videl samo enkrat, ampak je ves oktober skoraj vsak dan hodil nanjo in o Cézannu pisal pisma svoji ženi. Njegovo osrednje opažanje je bilo, da stvari na Cézannovih platnih dobijo obstojnost, "tako zelo stvarsko [*dinghaft*] resnične postanejo, kratko malo neuničljive v svojem trdovratnem obstajanju", in da Cézanne to dosega z barvo, ki jo jemlje tako, "kot barve ni jemal še noben človek, samo da bi z njo naredil stvar".²³

Rilkeja so izmed Cézannovih slik najbolj pritegnila tihožitja. Na njih ni človeka, ampak so samo stvari, ki so, sicer gojene ali izdelane za človeško rabo, ravno iztrgane tej rabi. Vendar je svojevrstna askeza pri delu tudi na Cézannovih krajinah, pri upodabljanju stvari v naravi, seveda brez človeka in njegovega dejanja. Z njimi zreli Cézanne ne ilustrira svoje notranjosti. Po njegovem mora slikar utišati glasove v sebi in postati odmev tega, kar prihaja od zunaj. Nekoč je dejal: "Pokrajina se misli v meni in jaz sem njena zavest."²⁴ Čeprav ni natančneje razložil, kaj s tem misli, je to vendarle globoko mišljeno in ima zrelo težo izreka. Zdi se, da je mišljenje v tem izreku treba razumeti tako kot Descartesovo *cogitatio*, ki ne pomeni le mišljenja samega, ampak zajema vse človekovo notranje delo od zaznavanja do mišljenja, celotno zavest. Pokrajina lahko pride do misli, do celovite zavesti v slikarju *na mestu, kjer je izklopljen doživljajski subjekt*.

Cézanne je dobro vedel, da pokrajini lahko dá obstoj in stvarnem obstojnost samo skozi ob izklopu vsakega projektivnega doživlja-

²³ Rilke, 1950, 187 in 197.

²⁴ Cit. po Merleau-Ponty, 1961, 30.

nja. Vedel je, da so izhodiščnega in s tem temeljnega pomena njegova občutja. Slikati po naravi zanj ni pomenilo posnemati stvari take, kot so (videti), ampak “uresničiti svoja občutja”,²⁵ namreč barvna občutja. Prav tu pa je trčil ob ključni problem, problem *réalisation*, pri čemer bi rad pripomnil, da te besede po mojem ne smemo razumeti v finalnem pomenu, kot “uresničenje”. *Réalisation* je namreč problem najprej in predvsem kot “resničenje”, kot proces, kot slikarski postopek; ni problem šele sklep tega procesa. Problem je vsakič znova – vsakič znova lahko tudi ob istem motivu –, kako barvne tone, ki jih slikar v pokrajini občuti kot temeljne, razviti oziroma razprostrti v lestvico odtenkov, komplementov in kontrastov, kako *iz najdenega v naravi narediti slikarsko govorico*. Kako, navsezadnje, stvar z barvo resnično potegniti v trajanje.

J. M.: Dvodelen, kot je bil prej tvoj odziv, bo zdaj tudi moj odziv na tvoje poudarjanje pomena prehoda od impresionističnega trenutka k cézannovsko-postimpresionističnemu idealu trajanja.

Prva pripomba zadeva ustvarjalni prevoj, na katerega so impresionisti trčili s točkovno gramatiko in divizionizmom.²⁶ Z razkrojem stabilnega razmerja med pozitivnim prostorom oblik in negativnim prostorom ozadja je bil izdatno problematiziran temeljni zakon vizualne percepcije, to je zakon ločitve figure od ozadja, ki ga v običajnih okoliščinah predpostavlja naš vidni aparat. Pri točkovnem, se pravi umetnem oziroma umetniškem nakazovanju oblik ta predpostavka izgine, zaradi česar gledalčevo zaznavanje oblik postane delikatno, negotovo in zmedeno. Impresionisti postavijo gledalca v zanj nenavadno pozicijo, saj zavržejo absolutno vrednost predmetne in motivne snovi, ki je za vsakdanje zaznavanje “zakon”, in upoštevajo le še njeno relativno vrednost. Slikar Fernand Léger

²⁵ Cit. po Brejc (ur.), 1984, 10.

²⁶ Prim. Muhovič, 2015, 447.

pravi, da posnemanje motiva, ki ga še vsebuje njihovo delo, zanje ni nič drugega kot razlog za spremembo, zgolj slikarska téma in nič več kot to. Zeleno jabolko na rdečem prtu za impresioniste ni več razmerje dveh predmetov, ampak razmerje dveh barvnih tonov, zelenega in rdečega.²⁷ Tu se, tako Léger, v prevoju srečujeta dva velika slikarska koncepta: vizualni realizem in realizem koncepcije. Vizualni realizem ali realizem sižeja v slikarstvu zaradi tehničnih izumov črno-bele in nato barvne fotografije, ilustriranih revij, filma itn. končuje svojo pot, saj so ta odkritja napravila slikarsko razvijanje vizualiziranih sižejev ne le za nekaj nepotrebne, ampak predvsem odločno prepočasne. Realizem koncepcije, to je realizem likovne misli in spoznanja, likovne analize in konstrukcije, pa svojo pot začne, in sicer prav zato, ker se je umetnost zaradi vsega naštetega lahko rešila tradicionalnih, s sentimentalnostjo, naracijo, reprezentacijo in simbolnostjo svinčeno preobloženih sižejev.

Še druga pripomba: slikati po naravi za impresionista ne pomeni slikati predmet, ampak "uresničevati občutja". S filozofskega stališča je to neke vrste poudarjeni subjektivizem. Po drugi strani tiči v mimetično neodvisnem razmerju do predmetne snovi bodisi past bodisi Arhimedova točka nečesa novega. Past je v tem, da se slikar v tem razmerju lahko zameji v slikarski solipsizem, v oblikotvorno samovoljo, ki ima prožila in parametre v njem samem. Arhimedova točka novega pa se vzpostavi, če aktivira likovno mišljenje, vendar v stalni perceptivni korespondenci z naravo, tem neizčrpnim korelativnim virom in parametrom. Cézanne je privrženec druge usmeritve, saj pravi: "V slikarju sta dve stvari, oko in možgani. Ena mora pomagati drugi; treba si je prizadevati za njun vzajemni razvoj: za oko z vizijo narave, za možgane z logiko organiziranih občutij, ki omogoča izrazna sredstva. Brati naravo pomeni, da jo vi-

²⁷ Prim. Brejc (ur.), 1984, 84-85.

dimo pod tančico interpretacije v barvnih lisah, ki sledijo druga drugi po zakonitostih harmonije. Te velike barve se tako analizirajo v modulacijah. Slikati pomeni registrirati svoja barvna občutja. Ni črte, ni modelacije, obstajajo samo kontrasti. Teh kontrastov ne ustvarjata bela in črna, temveč barvno občutje. Modulacija izhaja iz eksaktnega razmerja tonov. Kadar so toni vsi harmonično postavljeni drug ob drugega, se slika modulira sama od sebe. [...] Vse se da strniti v dvoje: imeti občutke in brati naravo.”²⁸

Usoda včasih hoče, da največji likovni intelektualci na zunaj niso videti kot veliki teoretiki, ampak kot veliki naturščiki in naivci. Pa vendar je v tem na videz naivnem Cézannovem razmisleku trasi-rana nič manj kot vrhunska ciljna destinacija, destinacija sinteze nepreverjenega in preverjenega, tistega, kar smo si izmislili, in tistega, kar smo videli in izkusili. Torej: imeti oko za to, da od narave dobi, kar lahko dobi. In: imeti možgane za to, da iz narave ekstrahirajo, kar lahko ekstrahirajo. V ustvarjalnem aktu mora oboje sovpati. V tej zvezi bi lahko rekel, da je veliko historično slikarstvo imelo možgane na pravem mestu, a so njegovi čuti ostali v aranžiranih okoliščinah. Za impresioniste pa bi lahko rekel narobe, namreč da so imeli oko na pravem mestu, a jim je v hektiki vsakdanjika zmanjkalo energije, da bi jih možgani potegnili iz impresije v koncepcijo in iz trenutka v trajanje.

V. S.: To, da oko pri impresionistih prevlada nad možgani oziroma umom, se brez dvoma pozna pri kompoziciji njihovih slik. “Znova narediti Poussina v naravi”, kar si je naložil Cézanne, bi zato lahko pomenilo tudi narediti slikanje po naravi, s katerim so začeli impresionisti, trdnejše v kompozicijskem oziru.

J. M.: Če pogledava na primer katero od Monetovih slik, zlahka opaziva, da je atraktivna, namreč na mikroravni. Njen problem pa je,

²⁸ Cit. po n. d., 10–11.

da je povsod enako atraktivna, da na njej tako rekoč ni mest z večjo in manjšo atraktivnostjo. To pomeni, da ji na globinski ravni manjka strukturiranosti.

Cézanne je slikar drugega tipa. Dobro opazuje in ve, da je površinsko atraktivnost slike, da bi postala več kot brbotanje vtisov in trenutkov, treba utrditi s čim bolj globinskim strukturiranjem. Sicer si pa to načel že sam, ko si z Rilkejem spregovoril o “trdovratnem obstajanju” stvari v umetnini.

V. S.: Rilkeja je Cézanne tako zelo pritegnil zato, ker je sam maloprej začel razvijati *Dinggedicht*, “pesem o stvari”. Pri slikarju je našel potrdilo za to, da se mora pesnik z bogato vsebino svoje subjektivitete umakniti iz pesmi in postati instrument, ki se odziva, da bi v pesmi lahko izstopila stvar sama.

J. M.: Slikarstvo je do impresionizma rabilo atraktivne téme in sižeje. Celó Cézanne je na začetku, da je lahko sprožil ustvarjalni elan, potreboval na primer atrakcijo posilstva. Impresionisti in postimpresionisti pa atraktivnosti ne iščejo na motivni in narativni ravni. Motivi Cézannovih slik, vključno s portreti, niso nič posebnega – tihožitja z jabolki, krajine z drevesi, zalivi, gora Sainte-Victoire, kvartopirci. Celó kopalke, ki so bile v njegovem času pri slikarjih in kupcih sicer priljubljene zaradi “legalnega” upodabljanja ženske golote, ga v tem pogledu nikakor niso privlačile. Zanimivo je šele to, kako je kompenziral utišanje naracije in neatraktivnost motivike – z načinom slikanja motivne trivialnosti. Ta način, ki je tako začaral Rilkeja, uročuje še zdaj. Pomisli samo na njegovo *Modro pokrajino*, ki sva jo pred leti skupaj videla v sanktpeterburškem Ermitažu: meni je s svojo barvitostjo, organizacijsko konsistentnostjo in kontemplativnim apelom ostala v trajnem spominu.

Po drugi strani se iz časa svojega akademijskega študija spominjam anekdotičnih zgodb, ki so nam jih o Cézannovem načinu slikanja pogosto pripovedovali profesorji. Na primer: Cézanne

sedi pred motivom, s paletu v eni in čopičem v drugi roki. Njegov pogled potuje od motiva k platnu in paleti in spet nazaj. Pol ure, uro, uro in pol. Zmeša barvni odtenek in na sliki napravi eno potezo. Potem postopek ponavlja ... do zadnje poteze. Če za kakšno mesto na sliki ne "najde" barvnega odtenka, ta na tistem mestu zagotovo ni potreben.

Znana je tudi zgodba o Cézannovem portretiranju francoskega trgovca z umetninami Ambroisa Vollarda. Mož je mojstru zaradi njegovega počasnega načina slikanja velikokrat poziral, vendar slika ni in ni hotela biti končana. Nekoč pa po dolgem času vendarle dobi sporočilo, da lahko pride ponjo. Ko se oglasi, je zelo zadovoljen. Kljub temu mojstra opozori, da je na njegovi – to je portretirančevi – desni roki na kazalčevem členku neposlikano belo mesto. Tako zgodba, čeprav so taka mesta v resnici tri, med prvim in drugim členkom, drugim in tretjim ter na sredincu. "Verjetno ga boste še poslikali," dobrohotno pripomni. Mojster pa: "Veste, gospod, če bi to napravil, bi moral sliko spet začeti povsem od začetka."

V. S.: Neposlikana mesta, bele lise so pri poznem Cézannu sploh zelo pogoste, pa ne samo na akvarelih, ampak potem tudi – in še veliko vpadljiveje – na barvno gostejših oljnih slikah, na katerih je upodobil goro Sainte-Victoire.

J. M.: Zgodbi o počasnem slikanju in Vollardovem portretu pripovedujeta o nečem, kar je za človeka s prenapolnjenim informacijskim horizontom in omejeno radovednostjo navzven komajda problem. Problem pa je za vse tiste, ki iščejo "otok trajanja" sredi oceana nejasnih, nestabilnih, neprepričljivih ali, nasprotno, zapeljivih izrazov. Ti se ne morejo odpovedati ambiciji filozofije, da se tisto, o čemer govorijo, izkusi, premelje in razume. Po mojem ne gre toliko za to, da se umetnik umakne svetu in predmetu, da bi skozi umetniško delo oba laže neposredno spregovorila, kot pravi Rilke, ampak bolj za to, da z obema sodeluje tako, da iz njiju ekstrahira neizogibno

in to fiksira v obliki likovno-logičnega izraza. Postopek, ki mu je Cézanne prišel na sled pri svojem delu, z distance odlično ponazori Matisse, ko zapiše: "Če slikam ženski akt, se najprej napojim z njegovo formo ter podam njegovo nežnost in draž, potem pa je treba iz tega napraviti mnogo več. Zato zgostim pomen telesnih oblik, ki jih slikam, tako, da poskušam izluščiti njihove bistvene linije. Na prvi pogled bo draž celote manj vidna, toda pri daljšem opazovanju se bo pokazalo, da je v tako nastali sliki več obsegajoči in bolj človeški smisel. Draž bo manj vidna, ker se značilnost slike v njej ne izčrpa, vendar zato ne bo nič manj vsebovana v splošni koncepciji figure. [...] Zame je izraz v celotni razporeditvi moje slike: mesto, ki ga zasedajo telesa, praznine okrog njih, proporci, vse to ga pomaga ustvariti."²⁹

Slikarja cézannovskega tipa, kot rečeno, ne rešuje pomemben motiv ali visoka simbolika, ampak način, na katerega mu nekaj, četudi je to trivialno in anonimno kakor jabolko, uspe artikulirati v prečiščeni in več obsegajoči smisel noseči obliki. Umetnik vsrkava vse možnosti zunanjega sveta, ki lahko ojačajo njegovo vizijo, in sicer bodisi neposredno, če naj predmet, ki ga slika, upodobi po njegovem videzu, ali pa z likovno analogijo. Pot ga ne vodi na cilj skozi kopičenje detajlov, ampak skozi njihovo prečiščevanje in zgoščanje.

Pa še nekaj malega o belih lisah. Razlog zanje je razmeroma preprosto. Slikovna podlaga je namreč za slikarja barvita že sama po sebi. Laiška predstava, da je slika končana takrat, ko so z barvo prekriti vsi njeni kvadratni centimetri, ne drži. To pojasni že preprosta risba na papirju, ob kateri nihče ne pomisli, da je končana takrat, ko je z ogljem ali grafitom prekrita vsa belina papirja. V tem primeru vsakdo ve, da so beli deli papirja za risbo konstitutivni. Enako velja, kadar slikar barvo podlage konstitutivno vračuna v barvitost

²⁹ Matisse, 1960, 37.

celote. In pri Cézannu je pogosto tako. Zakaj bi slikar mešal sivo-beli ton, ki ga potrebuje, če ga že ima podlaga?

V. S.: Naj se najprej vrnem k Rilkeju. V resnici si nista daleč narazen. Rilke bi po mojem soglašal s tem, kar si povedal o ekstrakciji in njeni umetniški obdelavi: subjektivnost, tj. celotna *cogitatio*, je tu zato, da se ekstrahirano iz narave, ki je brez glasu, v njej oglasi, dobi glas. Kot pisec *Dinggedichte* bi zavrnil samo projekcijo, rabo narave v umetnosti za odsevanje, še več, za učinkovito ponazarjanje subjektivnosti, ki sama po sebi nima podobe.

In kar zadeva bele lise: morda se je Cézanne bojeval s Frenhoferjem, junakom slovite Balzacove novele *Neznana mojstrovina*, slikarjem, ki se leta trudi naslikati popolno umetniško delo, a mu na koncu spodleti in stori samomor. Novela je zaznamovala celo vrsto slikarjev, med njimi tudi Cézanna, ki se je menda trkal na prsi, češ, Frenhofer, to sem jaz.

Če deli platna ostanejo neposlikani, se navadno misli, da je slika nedokončana. Toda kot si rekel, tudi platno ima barvo in tudi njegove neposlikane dele – “bele” lise, ki niso brezbarvne, vendar barve ne prejmejo od slikarskega čopiča – se da zajeti v barvno kompozicijo slike oziroma jo z njimi celo graditi. Ker pa je takšnih slik pri poznem Cézannu izredno veliko, se zdi, da je njihovo delno neposlikanost mogoče razumeti kot sled premišljene slikarske kretnje ali, če hočeš, zadržanja te kretnje. Za njo morda lahko prepoznamo Cézannovega Frenhoferja. Morda je Cézanne tako bít boj s použivajočim klicem k popolnosti.

J. M.: Morda. Ali pa je v tem mogoče videti Cézannovo skromnost, namreč v tem smislu, da popolnost v umetnosti ni povsem umetnikovo delo, ampak je v procesu njenega iskanja on sam le koproducent, ki v najožjem sodelovanju s stvarnostjo v končni rezultat hvaležno vključi vse, kar je že tu in ustreza, ne da bi potrebovalo spremembo in preoblikovanje. Kdo bi vedel.

V. S.: Pa pustiva to ob strani. Že lep čas se približujeva Cézannovi sliki *Marseillski zaliv, gledan iz L'Estaque*, a še nisva stopila pred njo. Predlagam, da to zdaj storiva ob Ginsbergovi pesmi.

Za to imava dober razlog: ta pesem je vsaj na prvi pogled vzorčen primerek ekfrazе. Začetnemu "vidimo" v prvem verzu sledi opis tega, kar je videti na Cézannovi sliki, tako da se pesem predstavlja kot govor o sliki "iz slike", se pravi na podlagi slike same, in nič drugega kakor to. Vendar najprej, kot se spodobi, nekaj besed o Ginsbergu.

Allen Ginsberg je prvo ime beatniške generacije, ki se je v ZDA začela uveljavljati v zgodnjih petdesetih letih prejšnjega stoletja. To je za širšo javnost postal s pesmijo ali pesnitvijo *Howl (Rjovenje)* iz leta 1956, ki je dosegla razvpitost, ker jo je doletela sodna prepoved zaradi opolzki, neposrednega prikazovanja heteroseksualnih in homoseksualnih odnosov, začinjenega z vulgarizmi. Ginsberg ni bil ustanovitelj literarne šole ali česa podobnega, vendar je zaradi številnih prijateljstev, ki jih je sklepal in gojil, dejansko stal v središču generacije s tem, da je povezoval vse, ki so ji pripadali.

Rodil se je v Newarku in odraščal v Patersonu v New Jerseyju ter leta 1943 s sedemnajstimi leti prišel študirat v New York. Na univerzi Columbia je bil eden izmed njegovih profesorjev Lionel Trilling, prav tako judovskega rodu kakor on, v resnici prvi Jud, ki je na kaki ameriški univerzi postal profesor za angleško književnost. Trilling je imel v tridesetih letih radikalne družbene nazore, v štiridesetih pa se je družbeno angažiranega radikalizma otresel in postal promotor literarnega modernizma. Profesor Trilling je trdil, da iz vrst liberalnih progresivnežev ni izšel niti en sam pisec, s tem da je "liberalizem" rabil kot šifro za marksizem in komunizem. Kraljevska literarna zvrst je bil zanj roman, kakršnega so pisali Joyce, Kafka, Proust, Thomas Mann in drugi. In kot branik visoke kulture

na Columbii je Ginsberga tako zelo očaral, da je v njegovih očeh postal "sinonimen s civilizacijo samo".³⁰

Ginsberg je zrasel v literarnem okolju. Njegov oče Louis, srednješolski učitelj, je bil pesnik, ki ni pisal samo za svoj predal. Poezija je bila tako rekoč *family business*, vendar je to bila tradicionalistična poezija z metrumom in rimo, in ko je mladi Ginsberg prišel na Columbia, ga je pritegnil magnetizem modernizma in visoke kulture, ki jo je poosebljal Trilling. Toda po drugi strani je iz univerzitetnega okolja ves čas zahajal v mesto, v Greenwich Village, kjer je našel stik s svojimi kontrakulturnimi vrstniki, ki so bili akademskemu okolju tuji ali so se iz njega izločili in mu postali nasprotni.

Na koncu je zmagala kontrakultura. Ginsberg je od pisanja v metrumu in rimah prešel k prostemu verzu in, ob spodbudi Williama Carlosa Williamsa, k pogovorni govorici. Njegovo preobračanje "trillingovskega smisla 'civilizacije'", kot je to imenoval sam,³¹ pa je med drugim zajelo vase tudi izredno odkrito opisovanje njegovega lastnega spolnega življenja.

Ginsberg je bil homoseksualec, ki se je na začetku trudil živeti heteroseksualno. Geneza njegove homoseksualnosti je videti kot brutalno jasen freudovski primer z materjo pri izviro. Njegova mati je bila ruska Judinja, ki je v ZDA prišla po revoluciji leta 1905, se včlanila v ameriško komunistično partijo in se poročila z mladim pesnikom, po poroki pa so na plan izbruhnile njene duševne težave, paranoidna shizofrenija, zaradi katere je večino časa preživela po psihiatričnih klinikah in je njen mož moral njuna dva sinova, Allena in nekaj starejšega Eugena, vzgajati tako rekoč sam. Ko je bil Allen še deček, ga je mati med svojim "postankom" doma enkrat, če ne večkrat, gola ležeč na postelji vabila k sebi z razkrečenimi nogami

³⁰ Raskin, 2004, 45.

³¹ Prav tam.

– odbojen prizor še za nevpletenege, na katerega je sam namignil v *Rjovenju* in ga potem nadrobneje opisal v svoji drugi pomembni pesnitvi, *Kadišu*, iz leta 1959.

J. M.: Vsekakor komaj predstavljen humus za bodočega pesnika. Toda ali ni nekdo nekoč dejal, da tisto, kar je najbolj čistega in brezmadežnega, izvira iz gnilobe? Alkohol nastane iz razpadajočega sadja in penicilin iz plesni, pa tudi zemlja črpa hrano, ki daje rast, iz gnijočega listja in živalskih odpadkov. V kaj je ta humus pognal pri Ginsbergu?

V. S.: Ginsbergov širši kulturni pomen je v tem, da je bil most od beatnikov k hipijem, osrednjemu kontrakulturnemu gibanju v šestdesetih letih. V tej zvezi je treba omeniti, da se je zgodaj začel zanimati za vzhodno duhovnost. V petdesetih letih ga je na budizem napotil osrednji beatniški pisatelj Jack Kerouac, v zgodnjih šestdesetih pa je že potoval po Indiji. Leta 1967 je na letališče v San Franciscu prišel pričakat Bhaktivedanto Swamija, utemeljitelja gibanja Hare Krišna na Zahodu, in ga potem na rockovskem koncertu predstavil zbrani tritisočglavi množici. Še preden so torej v Indijo šli Beatli in je George Harrison z Ravijem Shankarjem začel igrati sitar, je bil tam Ginsberg.

Leta 1968 je na predvolilnem shodu demokratske stranke v Chicagu vodil prepevanje svetega zloga *om*, ki je trajalo šest ur, da bi se končala vojna v Vietnamu. Verjel je namreč, da prepevanje manter deluje na dogajanje v svetu, verjel v belo magijo, v pacifirajoči učinek takšnega petja, v to, da svetu lahko prinese mir in ga reši grožnje jedrske vojne. Pri tem je izhajal iz pozitivne izkušnje: nekaj let prej je na demonstracijah proti vietnamski vojni med mirovniško skupino, v kateri je bil on sam, in *hell's angels*, motoristi na Harley-Davidsonih, narasla napetost. Tedaj je začel peti mantra in po nekaj minutah so peli vsi, tudi peklenki angeli.

Prav tako je z jezikom poskušal spremeniti svet tudi v svoji poeziji.

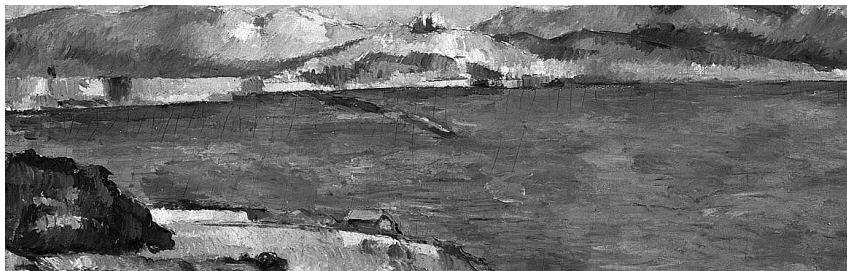
Ginsberg, ki je postal ikona kontrakulture, torej vsekakor stoji pri izviri tega, kar je pozneje dobilo ime *new age*. Jud po rodu, vendar iz sekularizirane družine in ne da bi kdaj postal *bar micva*, je pomagal vzpostavljati značilno držo zahodnega človeka v svetu po obeh svetovnih vojnah, človeka, ki sega po duhovnih izročilih različnih, še zlasti vzhodnih religij in jih prosto kombinira med sabo.

J. M.: Ima potrebo po duhovnosti, samo ne po svoji ...

V. S.: ... ne po svoji ali po duhovnosti svojih korenin. To, kar izbira kakor v kakem samopostrežnem bifeju, meša v religijski sinkretizem, s katerim se poskuša odrešiti.

Ampak lotiva se zdaj vendarle Ginsbergove pesmi. Kot rečeno, pesem daje vtis čiste ekfrazе. "Vidimo" – tako na začetku pravi Ginsberg in meri na to, kar se vidi na Cézannovi sliki oziroma kar je z vzpetine nad L'Estaquom, z gledišča, ki je zdaj tudi naše, videl slikar. Vidimo: najprej Cézanne in za njim vsi, ki smo gledalci njegove slike. Ali pa to ni čisto tako in se v "vidimo" od začetka uveljavlja Ginsbergov pogled, njegov "vidim".

"V ospredju vidimo čas in življenje," pravi Ginsberg. Ali res vidimo to dvojje? V Ginsbergovi otvoritveni potezi nas zbode v oči metafora. Ne čas ne življenje nimata vidne podobe, zato tega, kar vidimo na Cézannovi sliki, vsi nemara ne vidimo *tako*. Ampak beriva naprej: čas in življenje sta *swept*, dobesedno "gnana", "poganjana", kar je pretekli deležnik od *sweep*, ki pomeni pometati z metlo, lahko pa tudi poganjati čoln z veslom. To, kar Ginsberg imenuje "čas" in "življenje" v prvi kitici, so *row-boats*, "čolni na vesla", v zadnji kitici. Toda ali res vidimo čolne na vesla? Kaj so temne podolgovate proge na zalivski vodi, predvsem tista, ki ne teče vzporedno z obalama, ampak stoji pravokotno na drugo, oddaljenejšo obalo, proti kateri gledamo skupaj s slikarjem. Vprašanje je, ali je to čoln ali pač pomol, ki se s kopnega izteza v morje.



Izreza slike *Marseillski zaliv, gledan iz L'Estaque*

J. M.: To dejansko je pomol, ker je bil takrat L'Estaque le podaljšek marseillskega pristanišča na drugi strani zaliva. Težko bi bilo kaj drugega.

V. S.: Morda res. Vsekakor pa velja, da sta "čas" in "življenje" prispodoba za to, kar Ginsberg na Cézannovi sliki prepoznava kot čolne na vesla (in bi jih bilo zato nemara treba prevesti z dvojino). Sta *pesnikova* metafora.

Čas in življenje sta torej čolna na vesla, ki se "v tekmi", dodaja Ginsberg, poganjata po zalivski vodi proti levi, tja, kjer bi se na sliki obala morala stikati z obalo. Vendar v drugi kitici sledi:

A to stikališče
ni prikazano;
ne pojavi se na platnu.

Neprikaz stikališča med obalama je za Ginsberga odločilna slikarjeva poteza. Iz nje izhaja nič manj kot ločitev obal. Čeprav vemo,

da v naravi stikališče obstaja, je, kot da ga slikar s svojim kadriranjem ne bi izločil samo iz slikovnega prostora, ampak bi zanj, če zdaj sledim *pesnikovemu pogledu na slikarjevo potezo*, zaprl tudi slikovno polje in ga s tem nekako izprl iz resničnosti. Ginsbergovo videnje te poteze določa njegovo gledanje celotne slike. To nista več navadni obali. Tretja kitica je glede tega skrajno jasna:

Kajti druga stran zaliva
so Nebesa in je Večnost -

Ginsberg gleda ali, bolje rečeno, ne gleda več, ampak bere Cézannovo sliko - in bere jo alegorično. Slika zanj prikazuje na eni strani čas in življenje (z malima začetnicama), na drugi strani pa Nebesa in Večnost (z velikima začetnicama, podobno kot v starejšem angleškem pesništvu, v katerem je bila takšna pisava v navadi za pojme religijske govornice in sploh za abstrakta), *tostran* in *onstran*. Stikališče med obalama ni prikazano, vendar sta prikazani obali in druga obala je *prikaz onstranstva*, ki se sicer ne kaže.

Vračam se k prvemu verzmu: "V ospredju sta čas in življenje ...". To so proge na zalivski vodi, ki valovi med bližnejšo ali sprednjo ali prvo in zadnjo ali drugo obalo. Vendar je v ospredju na sliki v resnici prva obala in na njej kopica hiš s strehami in dimniki, med katerimi je tudi tovarniški dimnik, ter drevesa. Ginsbergov pogled zdrzne prek prve obale, torej prek ospredja, in se upre v zalivsko vodo in v to, kar je na njej, se pravi v vmesje. Čeprav je zalivska voda vmes, "srednica", če uporabim besedo iz zadnje kitice, med prvo in drugo obalo, hkrati vendarle tudi ni vmes, ampak spada, ker sta na njej v gibanju čas in življenje, v tostranstvo. Zalivska voda je med tostranstvom in onstranstvom in je hkrati v tostranstvu. Po eni strani ločuje tostranstvo in onstranstvo, po drugi pripada tostranstvu. Drugače rečeno: tostranstvo je prva obala in voda vmes med njo in drugo obalo, s tem da je za prikaz tostranstva, kot to razbira

Ginsberg, pomembna samo voda s tem, kar se godi na njej, s svojo dinamiko, ne pa tudi obala s svojo statiko.

Najbolj problematično pri Ginsbergovem branju je, da se odceplja od Cézanna. Ko je Cézanne slikal naravo, v njej ni poskušal s kakim njenim delom prikazati onstranstva. Nasprotno Ginsberg sugerira, da je Cézanne vzel prizor iz narave in ga razparceliral, se pravi, da je – in to pravim brutalno dobesedno – naredil dve parceli, tostransko in onstransko. Ginsbergovo branje Cézannove slike je alegorično oziroma táko, kot da bi bila ta slika sama alegorija (iz gr. *allegoréo*, “govorim drugače”) ali, še natančneje, *alografija*, ne to, kar je rečeno, ampak kar je naslikano drugače. Kot da bi se v tej “drugopodobi” del vidnega sveta postavil in stal za nevidni onstranski svet. Kot da druga obala z gorami in meglico nad njimi ne bi stala sama zase, ampak za nekaj drugega, za Nebesa in Večnost, in bi bila njihov slikarski prikaz.

J. M.: Tu je v razmerju do slike morda tudi pesnikova najšibkejša točka. Sliko lahko, če tako hoče, vsekakor bere alegorično, ni pa nujno, da je slika zato alegorija. Slikarji seveda lahko napravijo tako, večkrat izberejo kak motiv, da bi z njim izrazili želena čustva, misli in razpoloženja. Izberejo na primer sivo poznojesensko pokrajino, da z njo intonirajo eshatološko tesnobo, ali vodomet ali reko, da z njima sugerirajo občutje vitalnosti oziroma veselja do življenja, in podobno. Pri Ginsbergu mi je po svoje všeč, da jemlje Cézannovo sliko kot motiv, se pravi, da ni povsem podrejen sliki, tako kot slikar ni suženj motiva. Zdelo pa bi se mi naravno, da bi do slike vzpostavil tak odnos, kot ga je slikar do motiva. Da bi torej vsaj malo, če ne bolj, sledil avtorjevi intuiciji, intenci in duhovnemu horizontu. Če tega ne stori, se lahko vprašamo, zakaj je sliko sploh vzel za predmet pesniške tematizacije.

V. S.: Se strinjam. Ni nujno, da se pesnik drži motiva na sliki in ga preiskuje v vse detajle, vendar bi moral stopiti v slikarjevo temeljno

naravnost, ki je pri Cézannu prodiranje v globino resničnosti, in se pri pesnjenju gibati v tisti smeri oziroma obzorju, ki ga je odprl slikar. V Ginsbergovi pesmi pa Cézannovo obzorje pade, in namesto njega se dvigne popolnoma drugačno obzorje. Pesnik izobliči slikarjev pogled in ga priliči nekemu metafizičnemu videnju, ki je slikarju tuje. Ginsbergova pesem mi Cézannovo slikarstvo zakriva, namesto da bi mi ga odkrivala.

J. M.: Ginsbergovo videnje v temelju po mojem ni napačno, se mi pa vsekakor zdi precej rokohitrsko. Prej pri Cézannu nisva omenila, da je bil metafizik. Vendar ne v Ginsbergovem smislu. Rezervoar, iz katerega je zajemal, je bila vselej narava. A ne njen videz, ampak to, kar se skriva za njim. Tu sva pri problemu Albertijevega okna. Naj pojasnim.

Za krajinarje velja, da si v temelju želijo, da bi bila slika nekakšno okno v pokrajinski svet, ki se razprostira pred njihovimi očmi – okno, ki ga s sliko prepustijo gledalcu. Poskušajo torej zanikati ploskovitost slike in poudariti njeno transparentnost. Gledalci so jih za iluzionistične uspehe tega tipa vedno obilno nagrajevali. A Cézanne ni tak slikar. Nikoli ne pozabi, da je slika, če parafraziram Mauricea Denisa, površina, pokrita z barvami, razporejenimi v določenem redu. Njegov cilj ni iluzija. Sicer je poznal veliko iluzionističnih trikov, kot so jih vsi slikarji njegovega časa, a jih namenoma ni izrabljal. Cézanne ne prikriva prozaičnega dejstva, da je slika – slika. Glede na motiv bi moral na *Marseillskem zalivu* neogibno uporabiti mnogo več učinkov zračne perspektive,³² ki so v obmorskem okolju očitni, pa tega ni storil. Gore na drugi strani zaliva niso manj barvite od stvari v prvem planu niti bistveno hladnejše in z manj detajli. Take bi morale biti na sliki, pa niso. Slikar noče fingirati realnosti, ampak poudarja transcendirajočo realnost slike, da tako rečem.

³² Prim. Muhovič, 2015, 875–878.

V. S.: To, kar praviš, drži za Cézanna, vendar ne zadeva Ginsberga. Ginsberg naredi iz Cézanna “okensko” metafizičnega slikarja, kar Cézanne ni. Če je pri njem kaj metafizike, je je morda v belih lisah: kot da bi naravi sami puščal besedo, ki je ta ne izgovori, ampak jo zadržuje. Da pa bi bila njegova slika okno, in sicer ne okno v tostranski svet, ampak v svet, ki je predeljen, ki se iz tostran odpira naprej v onstran – to ne vzdrži.

J. M.: Če bi Ginsberg ali kdorkoli izmed nas hotel imeti stik s Cézannovo metafizičnostjo, ko že uporabljava ta izraz, bi jo po mojem lahko srečal kvečjemu v obliki oziroma na način transcendiranja. Namreč transcendiranja motivnega videza, v njegovi intenci, da za motivom oziroma naravo odkrije njeno nevidno notranje ogrodje, ki ga likovnost lahko napravi “vidnega”, “obstojnega” ali perenialnega, o čemer sva že govorila. V tem transcendirajočem smislu Cézanne je metafizik. Vendar Ginsberg tega pri Cézannu sploh ne omenja.

V. S.: Eno je nevidno vidnih stvari, nevidnost, ki tem stvarjem pripada in jo je mogoče odkriti, drugo pa je nevidno sploh. Morda za to stojijo bele lise na Cézannovih slikah.

Naj dopolnim njegovo misel, ki sem jo citiral že prej: “Narava ni na površini; je v globini.” Tej misli sledi: “Barve so izraz te globine na tej površini. Dvigajo se iz korenin sveta.”³³ Vendar se ne dvigajo same. Cézanne prodira v globino, se spušča h koreninam stvari in stvari z barvo iz njihovih korenin vleče v trajanje na svojih platnih. Vrzeli, bele lise na njih ostajajo kot brezna, žrela, usta Logosa, ki molčijo.

Rad pa bi povedal še nekaj. Čeprav sem Ginsberga prej kritiziral, spoštujem njegovo odkritost. Odkrit je bil tudi glede svojega gledanja Cézanna.

³³ Cit. po Doran (ur.), 1978, 123.



Paul Cézanne, *Gora Sainte-Victoire, gledana iz Les Lauves*, 1902–1906

Leta 1965 je dal intervju, v katerem obširno odgovarja na vprašanje o Cézannu. Z njim se je intenzivno ukvarjal leta 1948, svoje zadnje leto na Columbii. Na Trillingovo pobudo je jeseni vpisal predmet na umetnostni zgodovini pri Schapiru in zanj napisal esej o Cézannu. V tej zvezi sam omenja, da je maloprej, poleti tega leta, imel slušno halucinacijo. Ko je bral pesmi Williama Blaka, je zaslišal, da bere, njegov glas in to izkušnjo pozneje poskušal ponoviti ob pomoči mamil. V takšnem stanju se je torej jeseni začel ukvarjati s Cézannom. Bral je monografijo Erla Lorana o Cézannovi kompoziciji s fotografijami motivov, ki jih je slikal Cézanne, ob njegovih platnih, bral njegova pisma, kadil marihuano in hodil v galerijo gledat njegove slike – in v nekem trenutku mu je prišlo na misel, da je Cézanne v resnici mistik oziroma alkimist. V Loranovi knjigi je namreč videl tudi fotografije Cézannovega ateljeja s človeško lobanjo, dolgim črnim plaščem in velikim črnim klobukom, kar ga je

spodbudilo k domnevi, da se gre Cézanne v slikarstvu nekakšno alkimijo. Iz Cézannove slikarske tehnike je sčasoma celo razvil posebno pesniško tehniko: kakor je Cézanne brez perspektivnih linij postavljaj barvo zraven barve, tako je sam začel postavljati drugo ob drugo pomensko nezvezne besede in iz barvne jukstapozicije izpeljal verbalno.³⁴

Najpomembnejše, kar Ginsberg pove v intervjuju, pa je, da je tedaj, ko se je ukvarjal s Cézannom, bral tudi Plotina. Res je, da čeprav omenja nekatere Cézannove slike, o *Marseillskem zalivu* ne govori, in prav tako je tudi res, da je njegova pesem na to sliko, kot pravi podpis k njej, nastala pozneje, poleti 1950, v Patersonu. Vendar se v pesmi pojavita čas in večnost, ki izhajata iz njegovega branja Plotina: "Prevzelo me je Plotinovo besedenje [*terminology*] o času in večnosti, in videl sem ga na Cézannovih slikah."³⁵ Intervju zato vendarle zgovorno pričuje o tem, kako je napisal to pesem – tako, da je Plotinovo metafiziko idiosinkratično združil s Cézannovim slikanjem narave. Ginsberg ne bi mogel biti bolj odkrit: *I symbolically read into his canvases things*, priznava, česar žal ne morem prevesti dobesečno – torej nekako takole: "s svojim branjem sem simbolično spravil na njegova platna stvari", pravi, "ki jih tam verjetno ni".³⁶ "Simbolično" ali alegorično: to, kar je pomembno, je, da je alegoreza tu porodek Ginsbergove bralske sinkrazije.

J. M.: Ja, to je zanimiv avtorefleksivni preblisk. Ginsbergovo alkimiziranje Cézanna je v kontekstu, ki ga omenjaš, delno oblika ekspresivnega govorjenja in karakteriziranja, delno pa oblika analogije z jukstaponiranjem barvnih tonov. Pesnikov poskus, da v nedolžen motiv dveh obal *Marseillskega zaliva* meni nič tebi nič vpelje nekaj

³⁴ Prim. Portugés, 1980, 445–446.

³⁵ Cit. po Schumacher (ur.), 205 (e-knjiga).

³⁶ N. d.

takega, kot je ontični antagonizem fizičnega in metafizičnega horizonta, je zame rokohitrski in nasilen.

V. S.: To je prava beseda – “nasilen”. Ginsberg nasilno naredi cezuro v Cézannovi sliki, kot da bi šlo za prikaz dveh svetov.

J. M.: Za to cezuro pa je Cézannova slika seveda zgolj nič kriva in nič dolžna pretveza. Če smo namreč realni, zlahka uvidimo, da ima jukstapozicija omenjenih svetov na *Marseillskem zalivu* natančno toliko faktičnih oporišč, kot jih lahko ima katerakoli marinistična slika, ki nasprotni obali zaliva prikazuje tako, da njunega stika ni v kadru.

V. S.: Mislim, da se v Ginsbergovi kretnji že napoveduje newagevska duhovnost, občutenje velike potrebe po duhovnih stvareh in servisiranje samega sebe z duhovnim blagom, ki ti je na razpolago.

J. M.: Se strinjam. Tako je vsekakor mogoče razumeti Ginsberga v njegovem času, kot človeka, ki toliko raje vsepovsod vidi duhovnost, koliko bolj mu trdne in zavezujoče duhovnosti vsepovsod manjka. Cézanne, kolikor vem, kakih posebnih problemov z duhovnostjo ni imel, čeprav se je, kot sem prebral, leta 1891, torej v zrelih letih, vrnil h krščanstvu, ki ga je predtem očitno “zamrznil”, kot bi rekli v Sloveniji. Pa vendar se lahko človek tudi ob Cézannu vpraša, kakšno duhovnost je mogoče uzreti skozi okular njegove slikarske izkušnje.

Misel, ki se mi pojavlja v tej zvezi, se navezuje na osupljivo metaforo, ki jo je svojčas lansiral pred kratkim umrli slovenski pisatelj Alojz Rebula. Svet, v katerem živimo, lahko – tako Rebula – primerjamo z velikanskim gobelinom, le da je k nam obrnjena njegova zadnja stran, vsa v zmešnjavi nitk in vozlov, med katerimi poskušamo za silo razbrati sliko na pravi strani, ki nam je nedostopna. Občutek, ki ga seveda ni mogoče preveriti, mi pravi, da je Cézanne “gobelin narave” v zmešnjavi njegovih nitk in vozlov tako dolgo in natančno študiral samo zato, da bi sebi in nam “v terminih barv”

dal zaslutiti podobo oziroma resničnost njegove druge, nedostopne strani. V tem smislu bi lahko rekel, da je bil mistik oziroma metafizik. A samo v tem.

Bibliografija

BREJC, T., ur. (1984): *Slikarji o slikarstvu. Od Cézanna do Picassa* (slov. prev. Tomaž Brejc idr.), Ljubljana, Mladinska knjiga.

DENIS, M. (1913): *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Pariz, Bibliothèque de l'Occident (3. izd.).

DORAN, P. M., ur. (1978): *Conversations avec Cézanne. Emile Bernard, Jules Borély, Maurice Denis, Joachim Gasquet, Gustave Geffroy, Francis Jourdain, Léo Languier, Karl Ernst Osthaus, R. P. Rivière et J. F. Schnerb, Ambroise Vollard*, Pariz, Macula.

FRY, R. (1968): *Cézanne. A Study of His Development*, New York, The Noonday Press (2. izd.).

GINSBERG, A. (2010): *Collected Poems 1947-1997*, New York, London itn., HarperCollins (e-knjiga).

GINSBERG, A. (2015): "The Paris Review Interview", v: *The Essential Ginsberg*, ur. Michael Schumacher, New York, London itn., HarperCollins (e-knjiga).

MATISSE, H. (1960): *Farbe und Gleichnis*, Frankfurt na Majni, Fischer Bücherei.

MERLEAU-PONTY, M. (1961): "Le doute de Cézanne", v: isti, *Sense et non-sense*, Pariz, Nagel (3. izd.), 15-44.

MUHOVIČ, J. (2015): *Leksikon likovne teorije*, Ljubljana in Celje, Celjska Mohorjeva družba.

PERRUCHOT, H. (1970): *Cezanne* (slov. prev. Miro Poč), Ljubljana, Državna založba Slovenije.

PORTUGÉS, P. (1980): "Allen Ginsberg's Paul Cezanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus", *Contemporary Literature* 21/3, 435-449.

RASKIN, J. (2004): *American Scream. Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

RILKE, R. M. (1950): *Briefe*, zv. 1: 1897-1914, izd. Rilke-Archiv v Weimarju skupaj z Ruth Sieber-Rilke, Leipzig, Insel-Verlag.

SCHAPIRO, M. (1952): "Paul Cezanne", v: *Paul Cezanne*, New York, Harry N. Abrams, 9-30.

SHIFF, R. (1984): *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago in London, The University of Chicago Press.

ZOLA, É. (2017): *Umetnina* (slov. prev. Jaroslav Skrušný), Ljubljana, Beletrina.