



# Rilke, Klee a petrklíče (Úvaha nad některými rysy povahy moderního umění)

*Aleš Novák*

## 1.

Rainer Maria Rilke a Paul Klee byli přáteli, kteří v Mnichově sdíleli týž dům a častovali se návštěvami, ze kterých těžil především Rilke, jemuž Klee zapůjčil několik svých prací. Nicméně nezdržel se podivu nad tím, že si Rilke vybral práce, jichž si Klee osobně příliš necenil, zatímco práce, jimž přikládal důležitost a význam, nechal Rilke bez povšimnutí.<sup>1</sup> O důvodu tohoto výběru hovoří Rilke mimo jiné v jednom pozoruhodném dopise, který adresoval Baladině Klossowské, s níž měl Rilke poměr a jejímuž synu Balthusovi stál za duchovního kmotra.<sup>2</sup> Will Grohmann se snaží ve své nepřekonané monografii o Kleeovi<sup>3</sup> oba autory neustále k sobě vázat a vykazovat jejich příbuzné postoje, které jsou však, jak snad ukáže interpretace níže uvedeného Rilkeho dopisu, *bytostně* nesmiřitelné a vzájemně se rozcházející. Mělo by nám to částečně ukázat jisté rysy a meze povahy (Wesen) moderního umění, které uvedeme do spojitosti s jistými aspekty myšlení Martina Heideggera.

## 2.

Dopis R.M. Rilkeho Baladině Klossowské z pondělí 28.2.1921:<sup>4</sup>

*„Nejmilovanější,*

*Zrovna mě zastihl Váš dlouhý dopis i malé květiny, o něž se Léni bude nejlépe starat, a ještě výtečné datle! Věděl jsem, drahá, že knihu od H.<ausensteina><sup>5</sup> budeš číst s jistým potěšením, poslal jsem Ti ji spíše kvůli Hausensteinovi nežli kvůli Kleeovi. Neboť jeho způsob vidění je mnohem duchaplnější a občas zábavný. Nezapomeň, že on sám to byl, kdo použil na adresu Kleeovy tvorby slovo „Verhängnis“ („úděl“). Jinak na Kleea nelze pohlížet, jen že se jeho úděl dnes,*

tak říká, přibližuje mnohým nevěřícím, a leur disposition (k jejich dispozici) – a že Klee využívá tohoto jemu přisuzovaného údělu zvláštním způsobem. Skutečně si jej totiž činí všemi prostředky nevyhnutelným a jen tehdy je přeci úděl ryzí, jestliže se mu nelze vyhnout. Co však působí otřesně, je to, že po odpadnutí sujetu se hudba a grafika (kresba) vzájemně stávají náměty, tento zkrat uměn za zády přírody i samotné imaginace, pro mne jeden z nejúděsnějších jevů dnešku, avšak zároveň i jev tolik osvobozující: neboť dále už skutečně nelze zajít. A hned potom (čehož se však Klee, jak se obávám, nebude účastnit) se vše opět vrátí do pořádku. Během válečných let (roku 1915 mi Klee přinesl domů skoro 60 svých listů – barevných – a směl jsem si je několik měsíců nechat: velice mne přitahovaly a zaměstnávaly, tím spíše, že v nich byl poznat Kairuan, tak jak ho znám) – takže jsem se během válečných let domníval prožívat přesně toto odpadnutí předmětu (neboť je to otázka víry, nakolik jakýkoli předmět akceptujeme –, a ještě nadto se jeho pomocí chceme vyjádřit: rozpadlí lidé pak v nejlepším případě nacházejí výraz v kusech a střepech—), avšak nyní, při četbě Hausensteinovy duchaplné knihy, odhaluji v sobě obrovské zklidnění a chápu, jak je pro mne přeci všechno posvátné... náleží k obstinaci měšťáků (k nimž náleží i Hausenstein) tvrdit, že již neexistuje nic: já mohu s Tvými petrklíči započít zcela nanovo, skutečně, nic mi nebrání nalézat všechno nevyčerpatelné a nespotřebované: z čeho by umění mělo pokaždé vycházet, ne-li z této radosti a napětí nekonečného novopočátku!?

Přeji předobry zítřejší svátek, aby celá místnost byla cítit jítrem!

René.“

### 3.

„Hudba a grafika“. – Ke Kleeově přibližování hudby a malířství bylo již napsáno mnoho; a mnoho nadsazeného.<sup>6</sup> Už v *Denících* Klee hovoří o tom, že by malířství mělo následovat hudbu.<sup>7</sup> Rilke pravděpodobně znal Kleeův příspěvek *Schöpferische Konfession* (Tvůrčí vyznání),<sup>8</sup> který je věnován grafické tvorbě, a proto v dopise Klossowské hovoří právě o ní. Ale Rilke hovoří o „otřesení“, „děsu“, ale tím zároveň i o „osvobození“, které bude následovat po „zkratu za zády přírody i samotné imaginace“. Rilke, který byl posedlý vzýváním „věcí“,<sup>9</sup> jehož poetika byla silně ovlivněna spoluprací se sochařem Rodinem (jehož byl sekretářem),<sup>10</sup> nemůže pochopit fakt „odpadnutí sujetu“. K tomu Klee již roku 1912, v neocenitelné recenzi výstavy švýcarského Moderního spolku (Der Moderne Bund), praví následující:<sup>11</sup>

„Abych mohl začít s expresionismem, musím se přinejmenším obrátit k impresionismu. Tyto dva jsou nejzásadnějšími ze všech nových –ismů, jsou fundamentálním přitakáním formám; a z otázek pojednávajících formy sestává umění. Formy představují iniciální okamžik při genezi díla, v impresionismu je to okamžik vněmu dojmu z přírody, v expresionismu je to pozdější, v jednotlivých případech s prvně jmenovaným již nesouvisející okamžik reprodukce prvně jmenovaného. V expresionismu mohou mezi vněmem a reprodukcí ležet léta, části vícero impresí v pozměněných kombinacích mohou být nahrazeny anebo starší impresie mohou být probuzeny z latence impresemi novějšími. Ihned je vidět, že impresionismus – vychází-li z přírody – je snadnější, užší, bezprostřednější oblast. Bez aktivity předpokladů se nechává přírodě napospas, učí se ji teprve pořádně vidět a poznávat ji v její optické působnosti. Je jasné, že lze takto pro umění mnohé získat, avšak byla to spíše duchovní matérie. Prostor okolo nás, vzdušná perspektiva s její optikou nás zásobily novými barevnými a hmotnými proporcemi, které však – když byly v jednotlivých případech korektně čteny a vkusně aplikovány – mohly být výživné jen pro takový styl, jenž měl rozšířené naturalistické tendence. Tento svého času nadmíru zatracovaný styl zůstal pro dnešní nahlížení naopak příliš vězet ve studování forem, místo aby se pozdvihl ke

kompozici forem. Jedním z nejvýznačnějších důsledků expresionistického názoru je zdůraznění konstruktivního, povýšení konstrukce na prostředek výrazu. Impresionismus ve své ryzí epoše již vůbec neznal konstrukci, pouze elementárně reprodukoval fenomény barevného, venkovního světa vždy podle temperamentu konkrétního tvůrce v tom či onom výběru a důrazu. Naproti tomu ranějším epochám byla konstrukce vlastní více než jen jako pomocný prostředek. S přepracovaným reprodukováním také souvisí opětovné zavedení malování po paměti. Rázní malíři jsou schopni tvář v tvář přírodě od ní přímo abstrahovat a rovněž méně zdatní, již si nejsou dostatečně jisti při absorbování dojmů a disponování jimi, budou pracovat před ní. Přesto se reprodukce ne podle přírody opět stává normou a konstrukce jakožto technické usnadnění při tom nabývá na významu. Do popředí tedy vystupuje kostra obrazového organismu a stává se pravdou *coute que coute* <stůj co stůj>. Domy, které by se měly zasadit do zajímavého obrazového rámce, jsou nakřivo, neboť konstruktivní představu sestávající z horizontál a vertikál si nikdo nezvolí, stromy jsou znásilňovány, lidé nejsou schopni života, je to nátlak až k nepostřehnutelnosti předmětu, téměř skrývačka. Neboť zde neplatí žádný profánní zákon, zde platí umělecký zákon. Obrazy nejsou žádné živé obrazy. A přesto! ... Podívejme se dál. Speciální větví expresionismu je kubismus. Tato škola filosofů forem, škola spekulativních osobností mezi umělci, musí velmi strádat pod nepochopením. A přitom koncepce forem v určitých, numericky vyjádřitelných mírách není ničím naprosto novým. Co se napracovali mistři renesance se Zlatým řezem! Jenomže nyní se důsledně postupuje až k formálním elementům, zatímco staří mistři sice ve velkých rysech vyměřili jakousi kompoziční ideu, avšak v malých rysech prováděli konstrukci jen zastřeně, takže – stejně jako před přírodou – záleželo na každém, zda bude tyto určité míry zakoušet, nebo ne. Kubisté fixují tyto míry se vši určitostí až do detailu, jedni – jako Le Fauconnier – více plošné míry, jiní – jako Delaunay – rovněž míry jasu a barev. Že potom obraz vypadá jako krystalizace nebo jako kombinovaně vybroušené drahokamy, to není legrace, nýbrž přirozený důsledek kubistické koncepce forem, která sestává převážně z redukce veškerých proporcí a vede k primitivním projekčním formám jako trojúhelník, čtverec a kruh. V okruhu krajinomalby si kubismus již přeci jen získal příznivce, zatímco v okruhu figurální malby získal jen posměch, jemuž, jak se zdá, nelze zabránit. Zmiňuji to zaprvé proto, že jsem sám jako rušivé zakusil jisté inkonsekvence, především to však zmiňuji proto, abych tím srozumitelně vysvětlil oprávněnost posledního kroku, vypuštění předmětu. Prostá krajina vsutku snese víc – rovněž i méně: jestliže se například zjednodušujícím způsobem promění proporce v ní se vyskytující věci vzhledem k jejich rozměrům fixovaným na sítnici, na které se rozměry pocitově přetransformují, spekulací promění, výsledek je nakonec stejně krajina. Silnější organismy snášejí takovéto přehodnocování hůře. Zvíře a člověk, kteří v krajině jsou proto, aby žili, při každém převodu ztrácejí schopnost života. Ztrácejí ji dokonce i tehdy, jestliže se mají zařadit do heterogenního obrazového organismu anebo – jako u Picassa – když jsou rozřezáni do jednotlivých motivů a zasazeni tam, kam to vyžaduje idea obrazu. Destrukce kvůli konstrukci? Lhostejnost vzhledem k předmětu a současně reklama na něj skrze jeho drsné zneužívání? Tuto inkonsistenci vyřešil ten umělec, jenž na ni nejvíce trpěl, Delaunay, jeden z nejduchaplnějších umělců naší doby, překvapivě prostým způsobem tak, že vytvořil typus autonomního obrazu, který bez přírodního motivu vede naprosto abstraktní formovou existenci. Je to soustava plastického života, nota bene, vzdálená koberci zrovna tak jako Bachova fuga. K této nejpozdější epoše Delaunayovy tvorby byl v Curychu k vidění jeden spřízněný obrazový díl, Výhled z okna, druhý motiv, první část. Předběhl jsem ke kubistickému vypuštění předmětu, jelikož se mi jejich příklad zdál nejplausibilnější, ačkoli druhý příklad téhož v nekubistickém expresionismu časově o něco předcházela. Kandinsky, jenž nikdy nežil s obzvláštním zanícením ve spleti forem tohoto světa, dospěl s pozoruhodným instinktem během vášnivého puzení po svobodě k principiálně témuž výsledku, ač bez logického nátlaku a nutnosti jako tomu bylo v předešlém případě zjemnělého Francouze. Je s podivem, jak se jakýsi ruský muž bez přítěže poohlíží po Evropě, kde my se obtěžkáni a znaveně ploužíme v neustálém strachu, že se musíme

zhroutit, jakmile bude zapotřebí setřást nějaké bříme. Jsme totiž již od školy skrz naskrz infikováni. Četli jsme Lessingova Laokoonu, poznali a zhodnotili jsme obrazy a muzea ještě předtím, než jsme je zhlédli. Je velmi pochybné, zda bychom si něco podobného dovolili při zrovna tak radikálním charakterovém založení, jaké má Kandinsky. Síla jeho ducha bez všeho dalšího na sebe bere produktivní formy, nevyplývá se živěním zábran. To on ozařuje muzea, ne ona jeho, a ani největší umělci v nich nesvedou umenšit platnost jeho vlastního duchovního světa. Jeho díla jsou vzájemně se podobajícími dětmi jeho myšlení. Oproštěné, ve Stvoření se sjednocující formy si v nich bez námahy podávají ruce. Bohatství je tak veliké, nepotřebuje skrblit. Forma se řadí k formě, konstruktivní ideje spojují, avšak neovládají. Nic despotického, volné dýchání. A zase díla věrného dítěte svého lidu, veskrze nacionální. Přesvědčení, že takto ustrojené osobnosti kubistického či jakéhokoliv radikálního vyznání mají právo se prosadit, mi ukládalo předešlé úvahy a musí mi být veskrze cizí diktovat i ostatním individualitám onu poslední konsekvenci. Umění není žádná věda, na jejímž postupném pokroku se podílí mnoho pilných součástí, umění je naopak svět diferencí. Každá osobnost, jež disponuje jí náležitými výrazovými formami, má zde svou platnost. Ustoupit musí jen slaboch, který namísto, aby hledal sám u sebe, hledá u předchozích a cizích. Modernita je určitým ulehčením individuality, v nové oblasti se rovněž i opakování proměňuje v nové individuální formy. Nelze hovořit o slabosti tam, kde se mnozí nashromáždí do jednoho místa, neboť každého to spíše pudí, aby se tam stal určitým vysloveným Já.“

Z výše uvedeného notátu z Kleeových Deníků ohledně Rilkeova „impresionismu“ musí vyplynout principiální nekompatibilita obou umělců. „Destrukce kvůli konstrukci!“ To Rilke, básník „orfických“ proměn Země<sup>12</sup> nemůže akceptovat. Holduje-li Klee „modernitě“ coby „určitému ulehčení individuality“, zračí se u Rilkeho „zděšení“ a „otřes“. V „destrukci“ vidí jen „kusy a střepy“, na něž byla moderní individualita rozmetána v zákopech první světové války. Kleeovy postavy připomínají strojky, o nichž Rilke v Sonetech Orfeovi hovoří jako „vládcích naší doby“. <sup>13</sup> Klee spíše malířsky zachycuje proměnu člověka a jeho postoje vůči „světu“ v duchu filosofických analýz Ernsta Jünger (rovněž účastníka, na rozdíl od Kleea a Rilkeho, aktivního účastníka první války), jak je vtělil do svého fundamentálního spisu *Der Arbeiter* (Dělník) z roku 1932. <sup>14</sup> Figura (Gestalt) dělníka nahrazuje „občana“ a prostředkem jeho planetární nadvlády nad Zemí – kterou by orfický básník chtěl učinit „neviditelnou“ – je „technika“. Klee v *Tvůrčím vyznání* hovoří o tom, že umění může pomoci „na okamžik blouznit, že jsi Bůh“. „Blouznění“ versus „zděšení“ – dvojí typus „naladěnosti“, který charakterizuje možné postoje „moderního“ umění ve věku planetární vlády techniky. Rilke, s až dětinským přitakáním často banálním věcem a gestům, nemůže přijmout Kleeovo stanovisko z *Tvůrčího vyznání*, že „umění se ke Stvoření má jako průměr. Je vždy pouhým příkladem, stejně jako pozemské je příklad kosmického.“ <sup>15</sup> Orfické proměny pod „dozorem“ andělů z Elegií se ukotvují v očích a dotecích milujících se, ve vzpomínkách zesnulých, v pohledu zvířete. Z Rilkeových básní číší chlad a zápach tlení, mrazí blízkostí mrtvých, ale Rilke přitaká „tomuto světu“, zatímco Klee se explicitně vyjádří takto: „Na tomto světě mne vůbec nelze pochopit. Neboť přebývám právě tak u mrtvých, jako u nenarozených. Poněkud blíže srdci všeho Stvoření, než je obvyklé. A zdaleka ještě ne dost blízko. Vychází ze mne teplo? Chlad?? O tomhle vůbec nelze přemítat za hranicemi veškerého žáru. Čím více vzdálen, tím jsem zbožnější. Na tomto světě často poněkud škodolibý. To jsou nuance jedné a té samé věci.“ <sup>16</sup>

Motiv „naladěnosti“ oba umělci napínají směrem k oproštění, u Kleea je to „ulehčení“, u Rilkeho „osvobození k novopočátku“. Svoboda je spjata s poměrem k předmětnosti, kterou Klee chce opouštět, zatímco Rilke ji „brání“ a dokonce vychvaluje andělovi. <sup>17</sup> Klee proniká centrálněji, k centru, k otázce formy, jež udílí dle scholas-

tického určení *byť* (*forma dat esse*), což bylo závazné „metodické“ „pravidlo“ ještě pro Kanta. I Kandinsky nazval svůj příspěvek do almanachu *Der Blaue Reiter* „Über die Formfrage“.<sup>18</sup> Dokonalé zvládnutí formální stránky uměleckého díla postihuje „logiku“, tj. „formu“ zobrazování a ztvárňování „reality“, tj. určuje charakter jejího „byť“. Umělec musí zvládat „techniku“ jako prostředek udílení nikoli „profánního zákona“, nýbrž zákona uměleckého, který *stanovuje* odlišné pojetí „skutečnosti“, jež by bylo adekvátní proměněnému statusu lidství člověka, proměněného v dělníka. *Ne nadarmo Klee s Kandinsky působili na Bauhausu, který explicitně usiloval o „techniku“ umění.* Umění má proniknout všemi oblastmi lidské činnosti, má se stát součástí každodennosti, být nevtravě nenápadné jako jsou naše dnešní stroje, které již ani nevnímáme a bez nichž si většina lidí nedokáže život představit. Redukce umění na design, profilace vizuálních postupů filmu a fotografie, využívání strojů při tvorbě jsou jen některé z důkazů proměny povahy moderního umění v *ancilla technologiae*: ve služku technologie, jejímž záměrem je – dle Ernsta Jüngera – napomoci dělníkovi dosáhnout planetární nadvlády.

Tomu Rilke staví do opozice dbalost banálních jevů, jakými jsou např. „petrklíče“. V nahodilém přitakat nevyčerpatelnému bohatství života, přitakat konečnosti lidství, které nikdy není připraveno na to, co nadchází a vždy až zpětně chápe, co se to přihodilo. *Zděšení, nikoli údiv je pramenem poznání a moudrosti.* A tedy i osvobození. Ale osvobození je dvojí: *negativní oproštění se od „střepinového“ a „rozkouskovaného“ živoření nadutého „vládce a pána přírody“, aby se dosáhlo pozitivního oproštění se pro ryzí vztahy.*<sup>19</sup> Figura (Gestalt) dělníka je ozvukem Nietzscheova konceptu „Nadčlověka“ coby „smyslu Země“, kdy člověk se vydá napospas svým instinktům zušlechťovanými *vůli k moci*, již odolává bez-smyslnému kolotání *věčného návratu téhož*, v jehož rámci odpadá *jakákoli* odpověď na otázku „proč?“ Toto je postoj *nihilismu*.<sup>20</sup> Proto Rilke odkazuje na Hausensteinovo vyjádření, že „*již nic neexistuje*“. Ale předestírá, že je to „*obstinance měšťáků*“ čili svého druhu „*blouznění*“, jemuž se dá předejít radostnou dbalostí posvátné neporušenosti (což je pleonasmus) všech věcí. Radost jako završení komplexu nálad *zděšení–oproštění–radost* (pasivita–negativita–aktivita) podle Spinozy „*zvyšuje schopnost jednat*“.<sup>21</sup> Je to sama dokonalost alias realita<sup>22</sup> lidské mysli, která nás lidi spojuje se samotnou Přírozeností Přírody (*natura*).<sup>23</sup> Blouznění? Novopocátek, který učí nacházet věci v jejich neporušené významovosti stranou pouhé *stanovené* prostředecnosti. Novopocátek, jenž je pramenem umění. K němu by se měl umělec navrátit: Malevič a Mondrian tak učinili. Klee, jak Rilke správně uhodl, nikoli.

#### 4.

Martin Heidegger v roce 1947 sepsal pod titulem *Aus der Erfahrung des Denkens* útlý svazek „básní“,<sup>24</sup> pro které spíše razil označení *Gedachtes*: „myšlené“.<sup>25</sup> V jedné z „básní“ Heidegger nehovoří sice o petrklíčích, ale o narcisech a horských růžích.<sup>26</sup>

„Když v předlétu osamoceně narcisy skrytě  
na louce kvetou a horská růže pod  
javorem září....“

A tou dobou se vyrovnával jak s Kleeovým malířským dílem,<sup>27</sup> tak s Rilkeho básnickým odkazem.<sup>28</sup>

V roce 1993 publikoval Günter Seubold studii s názvem *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen* (Poznámky ke Kleeovi z Heideggerovy pozůstalosti),<sup>29</sup> ve které „publikoval–nepublikoval“ Heideggerovy zápisky k dílu Paula Kleea. Na úvod Seubold kompiluje ohlasy a tvorbu legendy týkající se Heideggerovy údajné přednášky o Kleeovi před freiburgskými architekty v roce 1956.<sup>30</sup> K tomu Seubold konstatuje:<sup>31</sup> „A konečně můžeme odhalit oponu: v pozůstalosti žádná taková přednáška není; a už vůbec neexistuje žádné „rozsáhlé vypracování“. Co se v pozůstalosti nachází, to jsou – ve srovnání s vysoce vyšroubovanými očekáváními – dost chatrné, heslovité poznámky – celých 17 lístků, které ani vzdáleně nepřipomínají nějakou přednášku či jen přípravu na nějakou přednášku.“

Nicméně k úplné publikaci lístků z pozůstalosti poznamenává:<sup>32</sup> „Nejlepší a nejráznější způsob, jak utnout tvorbu legendy, vždy bylo vyložit fakta na stůl, tj. v tomto případě: zveřejnit poznámky. Proti tomu by nebylo co namítat, kdyby to neodporovalo výslovnému pokynu jejich autora. Neboť Martin Heidegger osobně rozhodl, že lístky s poznámkami – a nejen o Kleeovi – nesmějí být zveřejněny po dobu trvání autorských práv. Ale ani poté Heidegger nepovažoval jejich zveřejnění za adekvátní. Zaměstnávat se jimi má smysl pouze pro odborníky. A tak v zásadě zbývá pouze – nazvěme to tak, či onak – zde uskutečněná cesta autografického popisu a letmého nárysu Heideggerova interpretačního rámce. Tento pokus pak zajisté nebude mít jen negativní cíl, že zabráňuje tvorbě legendy. Heideggerovy poznámky ke Kleeovi jsou – nakolik v mnohém fragmentární, eliptické a enigmatické – dostatečně zajímavé a poučné, aby naučily vidět Kleeovo dílo z jiného pohledu, aby otevřely nový přístup k tomuto umělci, kterého Heidegger cenil „výše než Picassa“.<sup>33</sup> Poznámky však mají smysl především pro toho, kdo je seznámený s Heideggerovo pozdní filosofií.“ A tak zájemcům a badatelům nezbyvá nic jiného než arbitrární výpisky, u kterých často není poznat, pocházejí-li ještě od Heideggera, či již od Seubolda.

V mnichovské přednášce *Otázka po technice*,<sup>34</sup> která má být podle Heideggera pozměněnou verzí brémské přednášky *Das Ge-Stell*,<sup>35</sup> Heidegger vedle sebe staví lidskou činnost /Tun/, lidský výkon /Leistung/ a lidské zamýšlení se /Besinnung/, kterak se vztahují k úkladu /Gefahr/, o kterém již víme, že se jím odehrává sama počátečnost Počátku-*Ereignis*, v jehož přízni smrtelní bydlí na způsob naladěného a opatrujícího budování /Bauen/. Lidská činnost ani nedokáže úklad bezprostředně zakusit, lidský výkon mu sám ze sebe nedokáže zamezit, pouze lidské zamýšlení se zmůže úklad promyslet v tom ohledu, že ochrana před hrozícím úkladem musí být nejen spanilejšího původu, ale musí zároveň být spřízněného původu jako je to, co je úkladem ohroženo.<sup>36</sup> A tak se Heidegger táže o původnějším, počátku adekvátnějším způsobu rozkrývání /Entbergen/, nežli jím je technická manipulace samo-účelného disponování zdroji, které již nejsou ani předměty. Slibuje si totiž od toho nalézt uprostřed technické epochy první paprsek toho, co přináší záchranu před hrozícím úkladem počátečnosti Počátku-*Ereignis*, který se skrývá za technickým manipulováním zdroji.<sup>37</sup>

Motiv rozkrývání je motivem přinášení do zjevnosti, a tedy ponechávání prodlévat, je to rys počátečnosti. Technika je svým manipulujícím disponováním zastavovanými zdroji počátkem významovosti bylo-je-bude-není v epoše zvané Heideggerem *Ge-Stell*, v níž se to se vším bylo-je-bude-není má tak, že nic, jelikož celá tato významovost je smetena do uniformní lhostejnosti demonstrující se absencí odstupu zamezující blízkost. Technika, jejímž smyslem je zastavovat ve zdroje, je počátkem odkrývání s vlastním temporálním rámcem, který se vyznačuje *anulováním temporálně-lokačního významu* ve prospěch bezodstupové okamžité disponovatelnosti /auf Stelle zur Stelle/, takže

produkty technické manipulace jsou již jen pouhými, nahraditelnými a postradatelnými, na spotřebu nastavenými kusy a články zdrojů /Bestand-Stück/, které si vynucují svůj permanentní sled. Vůči tomu Heidegger jako alternativu, jako spanilejší, ale zároveň spřízněný způsob rozkrývání, tj. nechávání započít, klade neproduktivní, nezastavující vynášení do zjevnosti realizované uměním.<sup>38</sup>

Umění neklade, nestaví, nevtlačí nic před nás, nemá povahu *Herstellen*, které je fundováno zastavováním ve zdroje, nýbrž odehrává se na způsob *nechávání vynášet do zjevnosti* /Hervorbringen/.<sup>39</sup> Vynášení do zjevnosti je podle Heideggera ve své povaze usebírajícím odkrýváním,<sup>40</sup> v němž se neusebírá nic jiného nežli prostota Součtveří.<sup>41</sup> Toto usebírající vynášení do zjevnosti je tedy jednak spřízněné s technickým zhotovováním na způsob zastavování ve zdroje, nicméně má zároveň být i vznešenějšího původu nežli ono technické zastavování. A to hlavně proto, že umělecké odkrývání neanuluje temporálně-lokační povahu temporálního rámce významovosti bylo-je-bude-není, nýbrž naopak jej funduje, podněcuje a zakládá. Fundaci lokačního charakteru temporálního rámce Heidegger předvede na příkladu plastiky<sup>42</sup> či mostu.<sup>43</sup>

O explicitní spřízněnosti manipulujícího zastavování ve zdroje realizovaným stran *Ge-Stellu* a umění hovoří Heidegger i ve zmiňovaných poznámkách k dílu Paula Kleea, jehož dílo chápe spolu s dynamikou *Ge-Stellu* jako znamení proměny chápání povahy umění a jeho díla.<sup>44</sup> Umělecké dílo musí být v rámci epochy *Ge-Stell* pojato jako objednaný prostředek nastavený na spotřebu, a tedy *prožitek* /Erlebnis/, který nahrazuje naladěnost smrtelných a odehrává se v něm anulace a nivelizace doteku nouze, který je fundamentální pro pojetí nálad. Heidegger je kritický na adresu současného umění: „Dnešní umění: surrealismus=metafysika; abstraktní umění=metafysika; nepředmětné umění=metafysika“.<sup>45</sup> Naproti tomu např. u Kleea v rámci „vynášení do zjevnosti ... se předměty nemusejí ztrácet, nýbrž jako takové se musí pohroužit do svícení světa, které je třeba myslet z Počátku-Ereignis“.<sup>46</sup> Pod názvy Kleeových obrazů „*Bůh severního lesa*“ (1922) a „*Svatá, z okna*“ (1940) si Heidegger poznamenává: „Oč méně vyznačováno předmětně – o to více vystupující; přináší s sebou celý svět“,<sup>47</sup> který je explicitně chápán ve smyslu Součtveří.<sup>48</sup> Klee totiž podle Heideggera nezobrazuje „nic přítomného“, „žádný předmět“, ba dokonce Kleeova díla vůbec „již nejsou pouze *eidos*“, „nejsou obrazy, nýbrž *stavy*“.<sup>49</sup> V této souvislosti je patrně třeba rozumět i Heideggerovu slovu „zahlížení“,<sup>50</sup> které přivádí do souvislosti s Počátkem-Ereignis, jako i poznámce „*opsis*“, což je řecké slovo označující jak „vidění, zahlížení, vnímání“, tak „vzhled, zjev“. Obraz není před konzumentem předestřen jako cosi hotového, nýbrž rozehrává se součinnost naladěného pozorovatele s odehrávajícím se vynášením světa ve smyslu Součtveří do zjevnosti. Heidegger charakterizuje „naladěnost“ Kleeových obrazů jakožto naladěnost „nechávací vidět“.<sup>51</sup> Tuto naladěnost však máme chápat „ne pouze jako existenciál – nacházení se pobytu“, „ne jen jako ek-sistenciál“, nýbrž musí být myšlena „z prostoty za-držení Součtveří“.<sup>52</sup> Heideggerovo úsilí směřuje k tomu, aby „naladěnost“ založil v původnějším, vposled v Počátku-Ereignis: „Naladěnost-Sladěnost. Zabydlená blízkost! Ve světě. Svět! – Bytí?“<sup>53</sup>

Umělecké dílo podle Heideggera vůbec neslouží k prožívání (Erlebnis) – v čemž se Heidegger *programově* vymezuje vůči tradiční „estetice“<sup>54</sup> –, nýbrž zračí se v něm a odehrává se v něm *transformace bytí smrtelníků* ve světě uchopeném jako Součtveří, které je uměleckým dílem vyneseno do zjevnosti, a tak opatrováno, jelikož si svět jako svět teprve takto uvědomíme, teprve tak svět vystoupí proměněný z pouhého *celku odkazovacích struktur kvůli čemu...* /Umwille-Worumwillen/ v *temporální rámeček skýtování smyslu všemu*,

co bylo–je–bude–není (Bytí–*Seyn* ve smyslu *Ereignis*, jehož „smyslem“ je „čas“). Smrtelník se má v součinnosti s dílem umění zabydlet v prostotě Součtveří, kam ze svého původu náleží. Nejprve tedy máme zakusit základní naladění, které nás *vysazují* z obvyklé nivelizace každodenního požívání v rámci provozu dispoziční manipulace zdroji, aby nás *přesadily do proměněného* zahlížení prostoty zadržení Součtveří, jež je Počátkem temporálního rámce, z něhož vše, co bylo–je–bude–není *vystupuje proměněno*. Umění – aspoň na příkladu Heideggerovy interpretace letmých rysů Kleeovy tvorby – slouží k *transformaci vidění*, takže je svého druhu *transformativní fenomenologií*.

#### POZNÁMKY:

1. Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, Hrsg. und eingel. von F. Klee, Köln 1957. (Dále jen jako TB.) Zápis č. 959 z r. 1915: „Dr. Hermann Probst vlastní několik mých akvarelů a zdá se, že je má vcelku rád. Na jeho popud jsem poslal Rilkemu malou kolekci, kterou mi osobně přišel vrátit. Jeho návštěva byla pro mne velkou radostí. Spolu s ním přišla kulhavá malířská dáma. Na to jsem četl v Knize obrazů (Buch der Bilder) a v Zápiscích Malte Lauridse Brigga. Jeho senzibilita je mi blízká, jen že nyní pronikám více do centra, zatímco on více rejdí a preparuje pod kůží. Je ještě impresionistou a v této oblasti mám již jen vzpomínky. Grafiky, v níž jsem nejdále, si všímá daleko méně nežli barevné krajiny, která je stále ještě pojata v růstu. Záhadná je pro mne perfektní elegance jeho zevnějšku. Jak to jen dělá?“
2. V roce 1921 Rilke povzbudil třináctiletého Balthuse, aby publikoval 40 obrázků s tématem kocoura Mitsou. Rilke ke knize napsal předmluvu. Viz Balthus. *Mitsou*. Vierzig Bilder von Balthus. Mit einem Vorwort von Rainer Maria Rilke. Frankfurt a.M. 1995.
3. Grohmann, Will. *Paul Klee*, Stuttgart 1954.
4. Baladine Klossowska (1886–1969), vlastním jménem Elisabeth Dorothee Klossowska, rozená Spiro. Vzájemná korespondence je ve dvou svazcích: RMR/Merline [tj. Baladine Klossowska], *Correspondance 1920–1926*. Hrsg. v. Dieter Bassermann. Zürich 1954. RMR, *Lettres françaises à Merline* [Baladine Klossowska] 1919–1922. Paris 1950, 21984. Nebo souhrnně in: RMR, *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*. Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber. Leipzig 1935.
5. Hausenstein, Wilhelm. *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. München, Kurt Wolff Verlag 1921. – První monografie věnovaná Kleeovi; extrémně obtížně sehnatelná kniha, která je málo uváděná i pro její kritický postoj vůči Kleeovi. Nicméně neocenitelná mimo jiné pro reprodukce několika Kleeových prací, jejichž status je dnes neznámý a jež jsou známa právě jen díky Hausensteinově knize.
6. Nejnověji s přehledem dosavadní bibliografie ke vztahu hudba–malířství u Kleea: Düchting, Hajo. *Musik und Malerei*. München 2001.
7. TB č. 1081 z července 1917: „Polyfonní malířství má oproti hudbě tu výhodu, že časové je v něm spíše čímsi prostorovým. Pojem synchronicity v něm vystupuje ještě bohatěji. (...) Delaunay se po vzoru fugy pokusil v obraze přenést akcent na časovost tím, že zvolil nepřehlédnutelně dlouhý formát.“
8. *Schöpferische Konfession*, první vydání in: *Tribüne der Kunst und Zeit* XIII, Hrsg. von Kasimir Edschmidt, Erich Reiß Verlag, Berlin 1920, str. 28–41. Přístupnější edice: Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre* Band 1, Hrsg. von

Jürg Spiller, Basel-Stuttgart <sup>3</sup>1971, str. 76–80 a Kleeova poznámka k textu tamtéž str. 515–16. Důležitým textově-kritickým pramenem je především faksimile rukopisu *Tvůrčího vyznání* publikovaná in: P. Klee, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*. Hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, Abb. 51–58; samotný esej na str. 171–175. Nejprístupněji in: Paul Klee, *Kunst-Lehre*, Hrsg. von G. Regel, Leipzig 1990, str. 60–66. – Klee se během válečné služby v létě 1918 dozvěděl o připravovaném projektu K. Edschmidta, který oslovil několik malířů, spisovatelů a hudebních skladatelů, aby napsali něco o vlastní umělecké činnosti. Svazček obsahoval příspěvky různých spisovatelů, malířů a hudebníků, seřazeni podle obsahu: René Schickele, Max Pechstein, Fritz von Unruh, Rudolf Grossmann, Paul Klee, Ernst Toller, Gottfried Benn, Bernhard Hoetger, Max Beckmann, Edwin Scharff, Johannes R. Becher, Arnold Schönberg, Georg Kaiser, Conrad Felixmüller, Carl Sternheim, Adolf Hölzel, Franz Marc, Theodor Däubler. Rozmanité poznámky v Kleeově autorském exempláři poukazují na to, že používal tento roku 1918 vzniklý text při svých přednáškách během prvních let v Bauhausu. Například jedna poznámka na okraj v úseku V., kde poukazuje na to, jak v úseku II. studium přírody podněcuje k formám jakožto elementárním stavebním kamenům (ve smyslu obraznosti). Tyto dodatky z Kleeova příručního exempláře jsme brali v potaz. Z Kleeových *Deníků* (*Tagebücher 1898–1918*, hrsg. von Felix Klee, Köln 1957) se lze ohledně vzniku eseje dovědět následující: „Můj esej pro Edschmidta je v prvním náčrtu už hotov. Nyní je úkol přehlédnout a seřadit myšlenky, které v něm jsou obsaženy. Mnohé se mi zdá být řečeno dvakrát v rozdílné formě.“ (TB č. 1127. Srv. dopis ženě Lily z 19. 9. 1918 in: P. Klee, *Briefe an die Familie*, hrsg. von F. Klee, Köln 1979, str. 936.) „Článek o grafice, který píšu pro jednu knihu, je rovněž již hotov.“ (TB č. 1131. Srv. dopis synu Felixovi z 3. 11. 1918, *Briefe an die Familie*, str. 943.) V dopise manželce Lily z 5. 11. 1918 (srv. *Briefe an die Familie*, str. 943) Klee ujišťuje: „Článek o grafice už bude hotov.“

9. R.M. Rilke, IX. *Elegie z Duina*, in: týž, ....a na ochozech smrt jsi viděl stát, Praha 1990, str. 208 (přel. Pavel Eisner): „Snad jsme tu jen, bychom řekli: Dům, / most, studna, brána, džbán, strom ovocný, okno, – / dokonce: sloup a věž... Ale rozuměj, řekli, / ó, řekli to tak, jak samy věci ty nikdy / nemyslíly, že jsou.“
10. Srv. R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, Olomouc 1995. V druhé části knihy, kterou tvoří přednáška o Rodinovi, Rilke rovněž opěvuje význam „věci“ (str. 101 sqq.).
11. Srv. Kleeova recenze výstavy *Modernier Bund* (Moderního spolku) v *Kunsthause* v Curychu in: *Die Alpen*, Bern, Heft 12, August 1912, str. 696–704, in: Paul Klee, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, Köln 1976, str. 105–111, uvedená pasáž na str. 106–108.
12. R.M. Rilke, IX. *Elegie z Duina*, in: viz odkaz výše, str. 209 (přel. Pavel Eisner): „Země, není to, co chceš: neviditelně / povstati v nás? – Není sen tvůj / neviditelnou být jednou? – Země! neviditelnou!“
13. R.M. Rilke, *Sonety Orfeovi*, I.18, in: tamtéž, str. 240 (přel. Jindřich Pokorný): „ale stroj v tento čas / kráčí vstříc slávě.“ II.10, str. 260 (přel. Václav Renč): „Co dobyto, hrozbou je stroji, pokud chce býti / nikoli poslušná věc, ale duch živoucí sám. .... On je život, – on nejlíp umět jej míní, / vždyť stejně statečně pořádá, tvoří, rve.“
14. E. Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hamburg 1932. Lépe dostupné vydání u Klett-Cotta, Stuttgart 1980. – Srv. M. Heidegger Gesamtausgabe (GA) IV. Abt., Bd. 90 *Zu Ernst Jünger*, Hrsg. von Peter Trawny, Frankfurt a.M. 2004. K tomu

- viz mou recenzi in: *Reflexe* 27 (v tisku). – Vedle Ernsta Jüngera je zapotřebí pro „dobový“ kontext mít namysli teoretické fundování „estetiky“ W. Worringerem v práci *Abstrakce a vcítění* (Praha 2001), jež poprvé vyšla v Mnichově roku 1908 a zásadním způsobem ovlivnila především almanach *Der Blaue Reiter* (München 1912, reedice 2004), který zpracovali Kleeovi nejbližší přátelé Franz Marc a Wassily Kandinsky.
15. P. Klee, *Schriften*, Köln 1976, str. 122: „Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig.“ Srv. Kleeův esej *O moderním umění*, in: Paul Klee, *Vzpomínky, deníky, esej*, přel. A. Bláhová, Praha 2000, str. 77 (překlad upravil A. Novák): „Tento svět ... v takto zformovaném spodobnění není jediným ze všech světů!“
  16. *Der Ararat*, Zweites Sonderheft, München 1920, str. 20 (= Katalog Kleeovy výstavy v Galerii Goltz), nyní in: *Der Ararat – Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst*. Reprint. Nendeln/Liechtenstein 1975; opětovně otištěno in: Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, Köln 1957, str. 69; rovněž: Paul Klee, *Gedichte*, Zürich 1960, str. 7. Použito mírně upraveného překladu Ivana Wernische z knihy Paul Klee, *Čáry*, Praha 1990, str. 51. Zase trochu jinak přeložila tento nápis, který zdobí Kleeův epitaf, Alena Bláhová in: Paul Klee, *Vzpomínky, deníky, esej*, Praha 2000, str. 19.
  17. R.M. Rilke, IX. *Elegie z Duina*, str. 208 (přel. Pavel Eisner): „Chval si andělu svět ... proto mu ukaž / jednoduché to, co stvářeno od rodu k rodu, / jakoby část sama nás při ruce, v oku má být. / Pověz mu věci. Stát bude zdivenější;“ Srv. VII. *Elegie z Duina*, str. 201–203.
  18. W. Kandinsky (Hrsg.), F. Marc (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 2004, str. 132–182.
  19. R.M. Rilke, *Die Gedichte*, Frankfurt/M. 1996, str. 1047: „To poskytne nám, stran vši ochrany, / jakési bezpečné bytí, tam kde přitažlivost působí / ryzích Sil; co nás vposled halí / je naše bytí bez ochrany a to, že jsme jej takto / v Otevřenost obrátili, jakmile jsme jej hrozit spatřili, / abychom mu, v nejzazším okruhu, kdesi, / kde Zákon se nás dotýká, přitakali.“
  20. F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht. Versuch der Umwertung aller Werte*, Hrsg. von A. Baeumler, Leipzig 1930, I.2, str. 10: „Was bedeutet Nihilismus? – Dass die obersten Werte sich entwerten. Es fehlt das Ziel; es fehlt die Antwort auf das „Warum“.“ [Co znamená nihilismus? – Že nejvyšší hodnoty jsou znehodnoceny. Chybí cíl; chybí odpověď na otázku „Proč“.]
  21. B. Spinoza, *Etika* III, Prop. 11, schol. (přel. Karel Hubka, Praha 2001, str. 110): „Radostí budu ... rozumět trpný stav [*pathema*], jímž mysl přechází k větší dokonalosti.“ Eth. III, def. 2 (str. 149): „Radost je přechod od menší dokonalosti k větší.“
  22. B. Spinoza, Eth. II, def. 7, str. 50 (přel. Karel Hubka): „Realitou a dokonalostí rozumím totéž.“
  23. B. Spinoza, *Pojednání o nápravě lidského rozumu*, II.13, přel. Martin Hemelík, Praha 2003, str. 45.
  24. Heidegger, Martin. *Aus der Erfahrung des Denkens*, Pfullingen 1954. Též in: GA I. Abt., Bd. 13 *Aus der Erfahrung des Denkens*, Hrsg. von Hermann Heidegger, Frankfurt a.M. 1980, 2002. Jsou to črty na motivy související s Heideggerovo „chaloupkou“ (Hütte), která leží nad schwarzwaldskou vesničkou Todtnauberg.
  25. „Myšlené“ (Gedachtes) je tvarem ve smyslu „řečené“ (Gesagtes), „zbásněné“ (Gedichtetes), „ukázané“ (Gezeigtes), „zesnulé“ (Gestorbenes). Současně v tom Hei-

- degger akcentuje význam „pamětihodné“, jelikož *Gedachtes* odkazuje i k *Gedächtnis* (paměť). *Gedachtes* je tedy „myšlené, jež má být na paměti“.
26. Heidegger, Martin. *Aus der Erfahrung des Denkens*, Pfullingen 1954, str. 12.
  27. K Heideggerově vztahu ke Kleeovi viz Seubold, Günther. *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*, in: HEIDEGGER-STUDIES IX (93), str. 5–12 (dále jen jako HS IX). Seubold ve své stati má za to, že Heidegger se Kleeovým dílem začal zabývat na počátku padesátých let (HS IX,5–6). – Viz též kapitolu „Paul Klee“ z biografie M. Heideggera, jejímž autorem je Petzet, H.W. *Auf einen Stern zugehen*, Frankfurt/M. 1983. Skvělá práce je od Peetz, S. *Welt und Erde. Heidegger und Paul Klee*, in: HEIDEGGER-STUDIES XI (95), str. 167–187. Pöggeler, Otto. *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Technik*, München 2002. K této knize viz mou recenzi in: *Reflexe* 25 (2004), str. 127–135.
  28. Heidegger provádí pozoruhodnou interpretaci Rilkeho básně „Wie die Natur ihre Wesen“ v soukromé přednášce k 25. výročí Rilkeho úmrtí (1950) nazvanou „...wozu Dichter“ in: GA I. Abt., Bd. 5 *Holzwege*, Hrsg. von F.-W. von Herrmann, Frankfurt a.M. 1977. Dílčí analýzu Rilkeho VIII. *Elegie z Duina* (pojmu „das Offene“ a motivu „zvířete“) provádí Heidegger v rámci kurzu ze ZS 1942/43 věnovaného Parmenidovi in: GA II. Abt., Bd. 54 *Parmenides*, Hrsg. von Manfred S. Frings, Frankfurt a.M. 1982, <sup>2</sup>1992. Nejrozsáhlejší analýzu provádí Heidegger v rámci semestrálního kurzu ze ZS 1929/30, který vyšel coby GA II. Abt., Bd. 29/30 *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Hrsg. von Otto Saame und Ina Saame-Speidel, Frankfurt a.M. <sup>3</sup>2004, kde analyzuje Rilkeho *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. – K tomu viz celý oddíl u Coriando, P.-L., *Affektenlehre und Phänomenologie der Stimmungen*, Frankfurt/M. 2002. K Heideggerovo pojetí „základních nálad“ (Grundstimmung) viz mou recenzi knihy „Martin Heidegger, GA I. Abt., Bd. 8 *Was heisst Denken?*, Hrsg. von Paola-Lodovica Coriando, Frankfurt a.M., 2002“ in: *Lidé města* XIII, 1/2004 (ISSN 1212 – 8112), str. 134–144.
  29. G. Seubold, *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*, in: HS IX (1993), str. 5–12.
  30. Tento rok se ujal díky soupisu Heideggerových přednášek publikovaných v knize W. Biemel, *Martin Heidegger*, Reinbek 1973, str. 154, v českém vydání (Mladá Fronta, Praha 1995) na str. 207. Tomu přitaká O. Pöggeler v článku *Kunst und Politik im Zeitalter der Technik*, in: *Heideggers These vom Ende der Philosophie*, Hrsg. von M.F. Fresco, R.J.A. van Dijk, H.W.P. Vijgeboom, Bonn 1989, str. 111. Naopak Anemarie Gethmann-Sieffert, *Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft*, in: *Heidegger und die praktische Philosophie*, Frankfurt/M. 1988, str. 251 má za to, že inkriminovaná přednáška se konala až roku 1960, a navrch ještě tvrdí, že k této přednášce „existují obšírné, doposud nepublikované náčrty a vypracování“.
  31. HS IX,6. Seubold sice připouští, že nelze sice vyloučit, že by se „přednáška“ nekonal a že by Heidegger rukopis někomu nevypůjčil či nedaroval. Vzhledem ke stavu věcí je to však nepravděpodobné. Označení „přednáška“ sice pochází od samotného Heideggera; nicméně uvádí ho na seznamu pro označení *oné* rukopisné pozůstalosti, ze které bude v následujícím citováno. Je proto třeba počítat s tím, že lístky nalézající se v pozůstalosti jsou onou „přednáškou“ – která pak ovšem měla spíše charakter semináře či debaty.
  32. HS IX,6.
  33. In: *Japan und Heidegger*, Hrsg. von H. Buchner, Sigmaringen 1989, str. 190. Taktéž v Sebraných spisech (GA) I. Abt., Bd. 16 *Reden und andere Zeugnisse eines Lebenswe-*

- ges, Frankfurt/M. 2000, str. 776 (Rozhovor M. Heideggera s Shinichi Hisamatsu 19.5. 1958): „Ich schätze Paul Klee höher als Picasso. Meines Erachtens ist Paul Klee ein bedeutender Maler als Picasso.“ [Cením si Kleea výše nežli Picassa. Podle mého je Paul Klee významnějším malířem než Picasso.]
34. *Die Frage nach der Technik*, in: GA I. Abt., Bd. 7 *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt/M., 2000, str. 7–36 (dále jen jako VA); *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen <sup>8</sup>1991, str. 5–36 (dále jen jako TuK). Česky v překladu J. Michálka jako *Otázka techniky*, in: M. Heidegger, *Věda, technika a zamyšlení*, Praha 2004.
  35. Srv. Heideggerovu bibliografickou připomínku in: TuK 3.
  36. TuK 34, VA 35: „Menschliches Tun kann nie unmittelbar dieser Gefahr begegnen. Menschliche Leistung kann nie allein die Gefahr bannen. Doch menschliche Besinnung kann bedenken, dass alles Rettende höheren, aber zugleich verwandten Wesens sein muss wie das Gefährdete.“
  37. TuK 34, VA 35: „Vermöchte es dann vielleicht ein anfänglicher gewährtes Entbergen, das Rettende zum ersten Scheinen zu bringen inmitten der Gefahr, die sich im technischen Zeitalter eher noch verbirgt als zeigt?“
  38. TuK 34, VA 35: „Einstmals trug nicht nur die Technik den Namen *techné*. Einstmals hiess *techné* auch jenes Entbergen, das die Wahrheit in den Glanz des Scheinenden hervorbringt. Einstmals hiess *techné* auch das Hervorbringen des Wahren in das Schöne. *Techné* hiess auch die *poiésis* der schönen Künste.“
  39. VA 161: „Hervorbringen heisst griechisch *tiktó*. Zur Wurzel *tec* dieses Wortes gehört das Wort *techné*, Technik. Dies bedeutet für die Griechen weder Kunst noch Handwerk, sondern: etwas als dieses oder jenes so oder anders in das Anwesende erscheinen lassen. – *Hervorbringen* máme myslet z *Wohnen*, jehož smyslem je *Schönen des Geviertes*.“
  40. TuK 35, VA 36: „Sollten die schönen Künste in das dichterische Entbergen gerufen sein?“
  41. VA 161.
  42. Úvahy o povaze plastiky v meditaci *Die Kunst und der Raum*, in: Bd. 13, str. 203–210.
  43. Most jako exemplum v přednášce *Bauen Wohnen Denken*, in: VA 154 sqq.
  44. HS IX (93),11: „Myšlení je podle Heideggera uloženo, aby myslitelsky připravilo takovouto proměnu „ve smyslu proměny Bytí–*Seyn*“. Při otázce, zda jsou již nějaká znamení této proměny, padne – vedle poukazu „Ge–Stell“ – jméno Klee.“ – Nejnověji shrnuje vztah Heidegger–Klee O. Pöggeler v knize *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Technik*, München 2002. Kniha, bohužel, strádá autorovým exhibicionismem a líčením osobních zážitků týkajících se Heideggera a Kleea. Spíše se hodí pro dychtivé zájemce o nepodstatné anekdoty, nežli pro věcnou diskusi. K tomu viz mou recenzi in: *Reflexe* 26 (2004), str. 127–135. – Jinak viz kapitolu „Paul Klee“ z Petzetovy monografie *Auf einen Stern zugehen*, Frankfurt a.M. 1983, str. 154 sqq. Též srv. O. Pöggeler, *Neue Wege mit Heidegger?*, in: *Philosophische Rundschau* 29 (1982). Nejvydatnější je však Siegbert Peetz, *Welt und Erde. Heidegger und Paul Klee*, in: HEIDEGGER–STUDIES XI (1995), str. 167–187.
  45. HS IX,10. „Ze všech jmenovaných proudů Heidegger explicitně vyjímá Kleea a Cézanna.“

46. HS IX,10: „In diesem Hervorbringen ... müssen die Gegenstände nicht verschwinden, sondern als solche zurücktreten in ein Welten, das aus dem Ereignis zu denken“.
47. HS IX,11: „Je weniger gegenständlich gedeutet – um so erscheinender; bringt die ganze Welt mit sich.“
48. HS IX,12: „Jestliže dílo „Svatá, z okna“ „s sebou přináší celý svět“, je svět chápán ve smyslu „Sou-Čtveří“.“ – Tentýž obraz Heidegger jmenuje spolu s Traklovo básní *Sedmizpěv smrti* a Heisenbergovým hledáním *Weltformel* na úvod své přednášky *Zeit und Sein* (in: *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, 1969, str. 1), aby vůči nim vymezil zamýšlení se /*Besinnung*/, které je vlastní filosofii, jež není návodem k blaženému použití života (tedy čímsi technicko-instrumentálním), ale pokusem „adekvátně zohlednit bytí toho, co se děje v současné době po celé Zeměkouli, neřkuli dostatečně určit vztah člověka k tomu, co doposud slulo „bytí“.“ (*Zur Sache des Denkens*, str. 2).
49. HS IX,11: „nicht Bilder, sondern Zustände“.
50. HS IX,11: „Erblickung“. – Heidegger spojuje své klíčové slovo *Ereignis* se slovem *Eräugnis*, doslova zočení. Např. *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 1959, str. 260.
51. HS IX,12: „Stimmung, die sehen lasse.“
52. HS IX,12: „aus Einfalt des Ver-hältnisses des Ge-Vierts.“
53. HS IX,12: „Stimmung-Gestimmtheit. Da-sein! In-der-Welt. Welt! Seyn?“
54. M. Heidegger, *Zur Überwindung der Aesthetik. Zu „Ursprung des Kunstwerks“*, in: HEIDEGGER-STUDIES VI (90), str. 5–7. „Estetika“ programově formuluje motiv „prožitku“ (*Erlebnis*) ústy W. Worringer, *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001, str. 25: „Estetický prožitek je objektivovaný sebe-prožitek.“ Viz celou *Teoretickou část* Worringerovy knihy, str. 23–59.