

Franco Camera

"Ledig allen Gebets": pesništvo in molitev pri Paulu Celanu

Wir Geretteten

Bitten euch:

Zeigt uns langsam euere Sonne.

Führt uns von Stern zu Stern im Schritt.

Laßt uns das Leben leise wieder lernen¹

Nelly Sachs

1. Pesništvo in molitev

"Umetnost," piše Lévinas, "ni srečna zabloda človeka, ki se loti početi kaj lepega. Kultura in umetniško ustvarjanje sta del samega ontološkega reda. Sta ontološki *par excellence*: omogočata razumevanje biti. Torej ni naključje, da povečevanje kulture in kultur, povečevanje umetniškega vidika kulture usmerja sodobno duhovno življenje; ni naključje, da muzeji in gledališča poleg specialističnega dela znanstvenega raziskovanja omogočajo – kot nekdanje templji – občestvo z bitjo in *da ima pesništvo veljavo molitve*."²

V tej Lévinasovi prodorni ugotovitvi se v resnici skriva stroga sodba o ludičnem pomenu umetnosti in pesništva v današnjem obdobju. Za Juda Lévinasa, ki se ukvarja s kritiko vsakršne oblike humanizma, ki je pozabil na drugost in na presežnost, namreč "ontologizacija" umetnosti – ki se je v sodobni kulturi uveljavila v razoru filozofije poznega Heideggra³ – nazadnje izprazni umetniške stvaritve njihovega utopičnega naboja ter njihovega etičnega in religioznega pomena. Reči, da "ima pesništvo veljavo

molitve", torej ne pomeni ugotovitve, da je danes umetnost nekakšna "umetniška religija", podobna tisti, katere uresničitev je Hegel videl v templjih grškega sveta. Doba tehnike in sekularizacije, krize smisla [del senso] in "smrti Boga" je neizogibno potrdila razkroj "religioznega" pomena umetniških stvaritev: umetnost je postala simulaker religije ter nadomestek kulta in molitve prav zato, ker so njeni številni izrazi izgubili etično težo in so profanirali njeno notranje religiozno sporočilo.

Vendar nas ne glede na te premisleke Lévinasovo ostroumno opažanje vabi, naj svojo pozornost usmerimo na na videz neaktualno in nenavadno vez, ki povezuje *pesništvo in molitev*, in nam pomaga omejiti vprašljivo področje, ki ga skušata opisati tadva izraza v kontekstu širšega odnosa med religijo in književnostjo, med pesništvom in teologijo.

V resnici ima binom pesništvo–molitev zelo staro zgodovino, ki spremlja razvoj različnih religioznih izročil in različnih narodnih književnosti in ki bi jo raziskava, opravljena s primerjalno metodo, zlahka dokumentirala. Ne da bi se spustili v specialistične analize, zadošča spomniti na primer *Psalmov*, te množice del *sui generis*, ki jih je že H. Gunkel imel za "religiozne pesmi", zapisane v množstvu literarnih oblik, ki pripadajo zgodovini književnosti in ki jih je mogoče primerjati s pesniškimi besedili.⁴ Poleg tega raziskave zgodovine religij ter opazovanje številnih etnoloških in religioznih kontekstov potrjujejo, da so vse poglavitne oblike molitve ohranile stalno razmerje z razvojem "obrednega pesništva" [poesia rituale] in da so pogosto našle svoj izraz v literarni obliki "himne", tako so oblikovale niz pesniških izdelkov, ki se ne uporabljajo samo v kultu in obredju, ampak so dobili tudi avtonomno literarno vrednost.⁵

Ali se je danes še smiselno sklicevati na hermenevitično kategorijo "religioznega pesništva", ki jo je oblikovala biblična eksegeza, da bi se znašli v raznovrstnem mozaiku sodobne lirike, da bi imeli v razvidu njene religiozne poteze in da bi v njej zasledili obliko "molitev"? Ko si zastavljamo to vprašanje, si ne moremo kaj, da se ne bi spomnili dejstva, da je od moderne dobe naprej zgodovina književnosti utrpela vedno radikalnejšo "sekularizacijo", ki je v profanem smislu tako preoblikovala njene številne religiozne in pobožnosti lastne vsebine, da jih je nazadnje popolnoma razpršila in razkrojila. Iz iskrenih besed Goethejevega Fausta – "sporočilo razumem, a manjka mi vere"⁶ – je razvidna celotna problematika modernega

človeka v spopadu s tem, kar je bilo opredeljeno kot "kriza vere" izjemnega dosega in kar književnost ne le posredno odseva, ampak izrecno obravnava kot svojo posebno temo.⁷ Pesništvo v svojo notranjost vedno bolj sprejema "profane" vsebine in zdi se, da postaja "resnično pesništvo" prav toliko, kolikor se preoblikuje iz "božanske komedije" v "moderni evangelij", ki se obrača na naravo in na človeka ali ki pobožanstvuje ljubezen in umetnost.⁸

Vzorčen primer te preobrazbe, za katero se zdi, da – v znamenju razsvetljenske *Mündigkeit* – izključuje vsakršen odnos med književnostjo in religijo, med molitvijo in pesništvom, je znamenita parodija molitve, ki jo B. Brecht vstavi v enega izmed prizorov dela *Mutter Courage und ihre Kinder*⁹. V tem besedilu Brecht ne le dokaže "nekoristnost in škodljivost molitve za življenje", ampak vsebno razglasi, da pesništva in molitve ni mogoče spraviti, saj je umetnost delovanje, molitev pa je nezmožna konkretno delovati na resničnost in jo preobraziti. Brecht tako navsezadnje soglaša s sodbo, ki jo je v svojem času izrazil že Nietzsche, ki je imel molitev za čisto "mrmranje" praznih obrazcev, podobno "dolgemu mehničnemu delu ustnic, povezanemu z naporom spomina in z enako, strogo določeno držo rok in nog", ki nazadnje ohromi človeka in ga naredi nepremičnega. Kot Nietzsche tudi Brecht *orantibus* postavi nasproti *hominem excelsiorem*, človeka, ki deluje, ne da bi potreboval molitev.¹⁰

In vendar – kot je nekdo pravilno opazil – kompleksen proces "sekularizacije" in "verske krize", ki je spremenil oblike in vsebine sodobne književnosti in pesništva, ni nujno vodil k "izginotju religioznega", ampak k temu, da se je religiozno "na novo in drugače oblikovalo" v obzorju književnosti¹¹. V tem smislu moremo torej zatrditi, da tako imenovana "sekularizacija" ne zaznamuje avtomatično "konca religioznega, ampak njegovo preobrazbo. Doba, ki sledi temu dogodku, doba, v kateri živimo, zato ni *ne-religiozna*, ampak samo *drugače religiozna*."¹² To pomeni, da privzema "dialektika", lastna religioznemu – človeška težnja k dosegi "smisla", ki bi osvetlil bit in obstoj in ki strukturno zahteva možnost razodetja božjega ali njegovo izginotje v neskončni noči odsotnosti smisla – v sodobni književnosti in pesništvu nove like, ki tudi binomu pesništvo-molitev podeljujejo posebno "dialektično" strukturo. Med pesništvom in molitvijo namreč ne obstaja več to ubrano ravnoesje, na katero lahko naletimo v srednjeveških *Laudah*, v Dantejevih spevih, v Miltonovem *Paradise Lost*

ali – v dobi, ki nam je bližja – v Manzonijevih *Inni Sacri*. Neubranost in napetost, ki se vzpostavita v razmerju med pesništvom in molitvijo, obnavljata religiozno dialektiko upa-obupa ali klicanja [invocazione]-kletve in nahajata svojo arhetipsko formulacijo v Leopardijevem *Inno ad Arimane* ali, v drugačnem kontekstu, v Baudelairovem *De Profundis clamavi*.¹³ Ta pesniška besedila tako z vsebinskega kot s strogo oblikovnega stališča potrjujejo ne toliko izginevanje resnično religioznega obzorja, ampak bolj poudarjanje in radikalizacijo religioznega klicanja [invocation] ter povzetje literarne oblike rotenja ali "prosilne molitve". Poti sodobnega pesništva, poti "sekularizacije" umetnosti, so tedaj podobne *viae crucis*, katere postaje izgovarja tesnobna prošnja, ki računa z odsotnostjo Božjega in smisla, z grozo negativnega in zla in ki znova zastavlja vprašanje o odnosu med pesništvom in molitvijo v obliki, ki ne izključuje nihilističnih in bogokletnih poudarkov.

Če na hitro pogledamo nedavne raziskave, ki so skušale poglobiti ta odnos, takoj opazimo, da v njih skoraj vselej prevlada raziskovanje na metodološki ravni, ki skuša osvetliti strukturalne analogije med dvema izkušnjama ter med religiozno in pesniško govorico [linguaggio].¹⁴ Zdi se, da so verzifikacija ter ritmične, muzične in prozodične prvine, skupno zatekanje k simbolom in metaforičnim podobam poglavitne točke stika med dvema oblikama jezikovnega izraza. Na temelju teh analogij se lahko *Dichtung* – "navdihnjeni" diskurz, ustrezen pojmu *Diktat* – postavi v službo religije ali postane izbran "kraj" za izkušanje religioznega.

Na tem mestu ne moremo pretresti obsežne literature o odnosu med pesništvom in religijo, ampak se bomo omejili na to, da opozorimo na dve smeri raziskav, ki se nam zdita posebno plodoviti za nadaljevanje naše raziskave¹⁵. Najprej se bomo sklicevali na tezo tistih, ki zagovarjajo strukturalno istovetnost med religiozno govorico [linguaggio] in pesniško govorico, nato pa na tiste interpretacije, ki poudarjajo skupno "dialoško" naravo molitve in pesništva in ju pojmujejo kot jezikovni obliki, ki se obračata na osebni "Ti" in ki ju torej lahko obravnavamo kot podobni in sorodni.¹⁶ Na teh straneh bomo imeli pred očmi tadva interpretativna toka in bomo skušali opisati vez med pesništvom in molitvijo, medtem ko bomo sestopali v branje pesniškega dela Paula Celana, avtorja, ki ga na pisanem prizorišču sodobne nemške lirike lahko imamo za obvezno izhodišče te problematike. V njegovi

govorici [linguaggio], obteženi z bolečino in z blodnjo, namreč nahajamo številne stične točke z mistično-religioznim izkustvom in njegovo *dichten* je pojmovano kot *Gespräch*: je "dialoški dogodek", ki se obrača na osebni "ti" in ki se v svojih najintenzivnejših trenutkih preobraža v odrešenjski klic [invocazione soterica]. Poslušanje te *vocis hebraicae* sodobnega pesništva – ki še zdaleč ni umeten poskus, ki naj omogoči odgovor na temeljno teoretično vprašanje o oblikovanju odnosa med pesništvom in molitvijo nam omogoča konkretno, z nanašanjem na lingvistični material, ki nam ga dajejo pesniška besedila, razpravljati o razlogih za vnovično vzpostavitev tega problematičnega odnosa v sodobnem pesništvu. Soočenje s Celanovim delom tako pomeni pravi pravcati *experimentum crucis*, ki v dobi nihilizma, krizi vere in smisla pričuje o možnosti, da v pesniški besedi in prek njene katarze "poskušamo" religiozno klicanje [invocazione] in prošnjo za smisel, ki prevzameta žalosti polno/srce prebadajočo [accorata] obliko molitve.

2. Molitev kot "pozornost" in kot "spomin"

Ob vnovičnem branju nekaterih poglavitnih Celanovih pesmi v luči tega, kar smo pravkar povedali, postane v njih mogoče zaslediti različne oblike molitve, ki obnavljajo modalnost poprej odkritega odnosa jaz-ti. Molitev, ki pogosto vsebno odmeva v Celanovih verzih ali ki jo ti verzi v nekaterih primerih izrecno povzemajo, je namreč posebna oblika, v kateri se uresničujeta dialoška in nagovorna funkcija pesniške govorice. Glede na to, kar beremo v *Rede* ob podelitvi *des Brenner-Preises*, Celan molitev pojmuje predvsem kot način pozornosti. Celan povzame čudovito Malebranchovo opredelitev, ki trdi, da je "pozornost naravna molitev duše"¹⁷, in daje razumeti, da molitev kot oblika jezikovnega izraza, v katerem "jaz" stopa v razmerje s "ti", vsebuje skrivno vez s pesništvom, ki jo omogoča izraziti prav pojem *Aufmerksamkeit*, "pozornost".

"Pozornost," opaza Celan, "ki jo pesem skuša posvetiti vsaki stvari, ki jo sreča, njen kar najizrazitejši čut za nadrobnost, obris, strukturo in barvo, pa tudi za 'drget' in 'poudarke', vse to – verjamem – ni dosežek očesa, ki posnema iz dneva v dan čedalje popolnejše aparate (ali tekmuje z njimi), ampak je prej osrediščenje, ki ohranja spomin na vse naše danosti."¹⁸

Pesništvo priključuje in nagovarja stvari in osebe, ki jih srečuje, tako

da lahko dobijo svoje obrise in like v jezikovnem prostoru, ki ima svoje težnostno središče v "imenu", ki ga priklicuje verz. Umetniško *poieîn* predpostavlja intenzivno "osrediščenje", ki "ohranja spomin na vse naše danosti" in izbere besedo, ki bi mogla bolje izraziti izkušnjo zaznavanja in drugost zaznane danosti. "Pravo" pesništvo ustvarja približevanja, srečanja, stike: pozorno je na to, da kliče osebe in stvari z njihovim "lastnim imenom", je natančno in čuječe, ko zbira te poteze, ki bi mogle uposebiti to, kar se ji predstavlja.¹⁹ Tudi pesništvo je torej način "pozornost duše", tesno povezan z bistvom molitve. "Pozornost", o kateri govori Malebranche, postane tedaj srednji izraz, ki omogoča vzpostavitev odnosa med molitvijo in pesništvom in to "bistveno dialoško" obliko jezikovnega izraza privede k temu, da prevzame psalmodično in prosilno/klicalno strukturo, ki jo približuje različnim načinom *orandi*.

Toda "pozornosti" ni mogoče ločiti od uperjenosti [intenzionalità], ki poriva lirični jaz iz sebe k temu, da sproži dialog, ki postane absolutno in neskončno nagovarjanje drugega. Pozornost in namen [intenzione] sta namreč dva dopolnjujoča se vidika *dichten*, ki ju omogoča nagovarjalna struktura pesniške govorice. Pozornost na poseben način vključuje tudi obliko upoštevanja in obzirnosti do drugega, ki se postopno preoblikuje v vneto *skrb* ali v *pietas*, v občutenje zadržanosti in spoštovanja, ki priklicuje stvari in druge in jih pri tem ne prekriva s konvencionalnim ali njim tujim jezikovnim izrazom. Pesništvo in molitev, *Gedicht* in *Gebet*, se tako v Celanovem pesniškem pojmovanju izkažeta tesno povezana in neodvisna ne le iz oblikovnega vidika, ampak tudi kar zadeva najglobljo raven vsebine in sloga.

Na prvi pogled bi morala biti poglavitna oblika molitve, ki bi jo bilo mogoče takoj zaslediti v Celanovi liriki, "molitev vprašanja/zahteve [domanda] ali prošnje"²⁰. Pesništvo namreč po eni strani usmerja pozornost na stvari in se obrača na ti, po drugi strani pa se dejansko zdi, da izrecno ali implicitno vsebuje prošnjo: tisto, ki naj jo posluša osebni "ti". Tudi splošna analiza jezikovne tvarine, ki jo ponujajo različne pesniške zbirke, bi potrdila, da se pesmi rojevajo v stanju eksistencialne negotovosti, tesnobe [angoscia] in tesnobnosti [oppressione], podobne tisti, ki zaznamuje "prosilno molitev". Vendar različne pesniške kompozicije v resnici skoraj nikoli *expressis verbis* ne izražajo prošnje; še več, pogosto se "prosilna molitev"

spremeni v na videz paradoksalno obliko "molitve brez vprašanja/zahteve [domanda]", v kateri ostaja samo popolnoma oblikovna zahteva po poslušanju, vsebinska prošnja pa izgine.²¹ Molitev brez posebne prošnje, ki ni več osredotočena na "potegovanje za nekaj [petizione]", ostaja absoluten nagovor in se tako razveže v čisto klicanje ali v rotnje. To vrsto molitve – speljano na čisti *vocare*, ki je pomembno drugačen od preprostega *petere* – zlahka zasledimo v vseh teh pesmih, v katerih se "ti" zarisuje kot drugi in drugačen od "jaza" in omogoča neko obliko "dia-loga" ali pogovora, v katerega območju odmeva nagovor in odgovor-poslušanje. Tudi molitev je – tako kot pesništvo – neskončen nagovor "na poti" k utopičnemu poslušanju, je eden izmed načinov, kako se konkretizira prehod od jaza k drugemu. Rodi se iz osebnega stanja samote, tesnobe in izgubljenosti in torej ne more biti nikoli mehanično ponavljanje nespremenljivih obrazcev, ampak je – tako kot verzni spev – vselej neposredna, svobodna in spontana. *Beten*, ki odmeva v *Gedicht*, pogosto črpa navdih pri judovskem religioznem izročilu, v katerem se je oblikoval pesnik v daljni *Landschaft* svojih izvorov, in ga je mogoče v širokem pomenu opredeliti kot *tefila*²², "razmislek" in "sodbo" o paradoksnem stanju, v katerem je umrljiva ustvarjenina, ki ne more storiti drugega, kot da kliče ta "ti", ki ohranja/varuje [custodisce] njegov skrivnostni izvor. To pojmovanje molitve kot razmišljanja, zbranosti in meditacije k Celanovi liriki prispeva poteze "meditativnega pesništva"²³ in jo približuje značilno svetopisemski literarni zvrsti obračuna in razpravljanja, v katerem lirični jaz – ki se istoveti z "jazom, ki moli" – obrnjen k "ti-ju" razmišlja o svojih lastnih izkušnjah bolečine in se sprašuje o njihovem smislu.

To obliko molitve kot "meditacije" je najti v številnih Celanovih pesmih, zbranih v zbirkah prvega obdobja, v katerih pesništvo "judovske samote" poje o brezdomovinskosti v izgnanstvu. V tem sobesedilu verzi z jesenskimi barvami in melanholičnimi ritmi izražajo *das Heimweh* razbolenega in ranjenega srca, vendar ga skušajo spremeniti v *Heimkehr*, v iskanje svojega lastnega izvora in korenin. Na tej poti pesništvo, ki se ustavlja ob svoji lastni izkušnji preganjanja in smrti, nahaja nekatere trenutke zbranosti in razmišljanja, ki sledijo pritajenim ritmom *der Andacht*. *Dichten* tako povzema *denken* in *danken* in postane *andenken*²⁴, spominjanje in zgodovinski spomin, ki skuša razmišljati o svojih individualnih tragičnih izkušnjah in jih inter-

pretirati v luči takšnih izkušenj judovskega ljudstva. Toda ko posvetimo pozornost tem bolečim "danostim", zbranost in spominjanje ostaneta pesništvo, ki ohranja orfično in magično izkušnjo, da bi z njo priklicevalo izginuli svet ter spet dalo življenje uničenim in izgubljenim "obrisom in nadrobnostim".

Dejansko so vse to, kar ti verzi imenujejo in znova priklicujejo (zemljepisni kraji rojstne pokrajine, resnični ženski liki, kot mati in ljuba, ali popolnoma simbolični, kot sestra, domače reči, kot vrči, drevesa in vodnjaki), izmaličeni obrisi in nimajo več moči, da bi odgovarjali ali se pogovarjali. *Die Gespräche*, ki jih pesništvo skuša znova navezati, potekajo v surrealnem scenariju, v katerem se pojavljajo kupi podrtij in prahu, ki kličejo v spomin like iz mivke in pepela ter podobe iz snega in ledu. Pogovori, ki so postali "sivi", so upodobljeni kot *Schneegespräche* ali kot *Gespräche der Würmer*, ki prinašajo samo *die Sandstimmen*, "glasove", ki so nežni in pretanjeni kot zrnca peska.²⁵ *Die Andacht*, ki skuša posvetiti pozornost tem slabotnim glasovom, ki prihajajo iz grobov, se z otožnostjo in melanholijo obrača na kraljestvo mrtvih in prevzema poteze ponižne in spoštljive molitve za blagor pokojnih, recitirane v senci "trupel", ki se dvigujejo kot drevesa in ki bi jih včasih želela podreti skušnjava pozabe.²⁶ Toda imperativ spomina je močnejši od zapeljevanja pozabe in pesnik se mu ne more izogniti: mrtvi se ga oprijemajo z rokami in on jih sprejema v verze, tako da jim podaja roko in jih kliče z njihovim pravim imenom.²⁷ V pesmi *Andenken* postane *das Mandelauge des Toten*, "mandljevo oko mrliča"²⁸, simbol, zaznamujoč tiste, ki so utrpeli smrt zaradi diaboličnega *Meisters aus Deutschland*, ki ga znamenita *Todesfuge* (*Mrtvaška fuga*) opiše s potezami neke zle moči, ki *spielt mit dem Schlangen*.²⁹ Tukaj zahteva nepremično oko mrtvega, ki se preplete s pogledom preživelega, pozornosti spomina, predvsem pa kliče pravico, ker je mrtvi trpel po krivici. V drugi pesmi, ki se navdihuje pri témi spomina, dá lirični jaz glas ustom mrtvega, ki leži v grobu, in mu omogoči vnovič izgovoriti tiste besede, ki jih je nekoč izgovoril, da bi živel.³⁰ Drugje se udeležnost in solidarnost pesnika izražata s podobo "mandlja", grenkega sadu, zaprtega v trdi in nepredirni lupini, ki simbolizira skrinjo, v kateri se skriva smrt: *Mache mich bitter. / Zähle mich zu den Mandeln*, "Naj bom grenak. / Prištej me k mandljem".³¹

Pesništvo – zadeto od "žarka", ki prihaja "iz grobov"³² – prevaja tišino

mrtvih v spev solznih tonov, ki prevzema obliko otožne *Tumbagebet*, "nagrobne molitve", ki spremlja obred pokopa, vendar ne ostane brezčutna ob soočenju s krivico in izraža svojo lastno preplašenost in prepadenost s tonom krikajoče recitacije, podobne hrzanju konja.³³ Sledeč ritmičnemu skandiranju verzov, obred pokojnih ponavlja ganljivo obredje: najprej se postavijo v vrsto *Leichensäcke*, "vreče trupel", nato se premakne *Trauerkondukt*, "mrtvaški sprevod", in tedaj se oglasijo *die Singstimmen*, "pojoči glasovi", ki intonirajo *Aschen-Jucche*, slavnostni spev, ki spremlja pogreb pohabljenih in sežganih trupel. *Jucche*, "radostni klic", ne sledi slavnostnim sekvencam iz *Jubilate Deum*, ampak povzema razbolene *preces*, ki se navezujejo na *diem irae*, in jih spreminja v krike bolečine, ki slavijo pepel mrtvih v vrhuncih *der Aschenglorie*. Kontekst obredov žalovanja pogosto spominja na molitve judovske liturgije, kot se zgodi v pesmi *Die Schleuse* (*Zapornica*), v kateri najdemo namige na recitacijo *Kadiša* in ki z nepravilnim in skorajda hlipajočim ritmom verzov obnavlja *Salzflut*, "solni potop" solza, ki privrejo med recitacijo *Jiskorja*.³⁴

Včasih spomin na mrtve, na njihove "judovske kosti", polomljene in sežgane, privzame epske in slavilne tone³⁵, drugič pa se sklene z namigom na blagoslov, ki ga pripravlja spoštljiva tišina. Tako je v pesmi *Chymisch* (*Himično*), v katerem so *Alle die Namen, alle die mit- / verbrannten / Namen*, "Vsa imena, vsa so- / sežgana / imena", postala *Soviel zu segnede Asche*, "Toliko v blagoslavljaljoči pepel"³⁶. Toda tukaj je pepel žrtev utrpel očiščenje po delovanju ognja in je sam postal svet [sacra] in blagoslovljen, ko se je spremenil v pepel, ki blagoslavlja preživele in poveljuje mrtve. V pesmi *Aschenglorie* (*Pepelna glorijs*) "glorija" ni v ponavljanju trdnega obrazca, lastnega bogoslužju posamezne veroizpovedi, ampak v izgovarjanju *des versteinerten Schwures*, "okamenele zarotitve", s katero lirični jaz – ki je postal priča – pred mrtvimi slovesno obljublja, da jih ne bo pozabil in da bo v verzih predal strašno "do- / kockano"³⁷. Tema prisege in pričevanja se vrača v neki drugi pesmi, v kateri pesnik razglasi svojo zvestobo "preganjanim" in potrdi obstoj "žareče" vezi, ki je ni mogoče zamolčati ali skriti.³⁸ Vendar se "jaz" včasih ove, da lahko pesniška katarza na "poti umetnosti" dospe do tega, da odstrani to vez ali da jo izgubi v snu in pozabi, ki jo simbolično izraža metafora "maka" (*Mohn*), postavljena nasproti

metafori "spomina" (*Gedächtnis*).

Včasih najde spomin v kolektivni brezimni podobi ljudstva mrtvih "ti" z bolj opredeljenimi in natančnejšimi obrisi, ki se skorajda vedno kaže z ženskimi potezami matere ali privzame simbolično vlogo "sestre". V pesmi *Schwarze Flocken* (Črne snežinke) – v eni izmed prvih pesmi, v katerih spomin na mrtve spremlja poskus v utopičnem prostoru *des Gedichtes* nadaljevati vsakdanji pogovor z materinim "ti" – govori mati s sinom iz daljave kraja, kamor je bila odpeljana, in ga prosi, naj mu pošlje "šal", simbol zaščite in pomoči, posebno pa, naj spomni svoje lastne otroke *der Enge der Welt*, "tesnobe sveta".³⁹ V tej pesmi – v kateri "jaz" prilagodi strukturo "prosilne molitve" ter najprej posluša prošnjo za pomoč in nato odgovori, tako da se obveže pričevati – se jasno razkrije dvojna funkcija molitve kot *Totengedächtnis*, ki postane obenem prošnja in odgovor, pozornost in spomin. Po eni strani namreč pesem posveti pozornost glasovom, ki mrmrajo v kraljestvu mrtvih, in jim znova da zvočnost, po drugi strani pa se pogovarja z njimi ter se spominja njihovega tragičnega konca in pričuje zanje o strahovitem zločinu; tako doseže, da spet odzvanja obupana zahteva po pravici.

Die Todengedächtnis, "spomin na mrtve" – ena izmed tém, ki se v Celanovi liriki ponavljajo vse od njegovih mladostnih stvaritev in od znamenite *Todesfuge*⁴⁰ naprej – se tako spreminja v meditacijo in z značilnimi potezami zbranosti, značilnimi za molitev v blagor pokojnih, približuje slavnim tonom pričevanja in slavnostnim tonom razglasitve solidarnosti. *Andacht* v vseh teh oblikah vodi prepričanje, da more samo v spevu, ki je spremenjen v molitev, klic bolečine mrtvih dobiti tolažbo, odrešenje in mir. Pesem tako postane kraj, v katerem se znova zastavi starodavno biblično vprašanje o smislu trpljenja pravičnega, in omogoči prehod od psalmičnih tonov h klicnim [invocativ], lastnim tistemu modrostnemu [sapienziale] izročilu, ki kritično razmišlja o vprašanju pravičnosti in povračila. Jobova téma, téma opravičenja pravičnega, tako postane temelj, v katerega se umešča molitev kot pozornost in spomin, kot zbranost, molitev za mrtve [suffragio] in pričevanje. Če je, kot je bilo zapisano, po *Auschwitzu* Jobova knjiga zares postala *das Schicksalbuch* judovskega ljudstva⁴¹ – tistega *Sandvolkes*, katerega epopeja bolečine dobi svoj glas v Celanovih verzih – tedaj je podoba "v pepelu sedečega" Joba najustreznejša metafora, ki

navdihuje vez med pesništvom in molitvijo v pesmih, ki smo jih opazovali, in omogoča tema oblikama, sorodnima "pozornosti duše", prevesti v besede klic, s katerim obupana ustvarjenina kliče na odgovor Boga, njegova dela in njegovo pravico.⁴²

3. "Psalm" hvaljenja in molitve Boga

Sklicevanje na Boga in na njegovo pravico postane izrecno, ko "ti-ja" ni mogoče takoj poistovetiti z osebami ali rečmi, ki pripadajo izvorni *Landschaft*, ampak je lik z nedoločenimi obrisi, "drugi", drugačen od "jaza", ki teži k temu, da bi ubežal z dialoškega območja, ki ga omejuje pesem, k prostoru utopične presežnosti, ki se zarisuje v daljavi. Toda če se "ti", na katerega se obrača pesniški nagovor in je nanj naslovljena molitev s svojo vsebno zahtevo po poslušanju, razodeva daleč/oddaljen [lontano], če usta brezimnih mrtvih ostajajo zaprta v svoji vznemirjajoči onemelosti, lahko pesem, ki je bistveno dialoška, še vedno poskuša govoriti "o zadevi popolnoma Drugega".⁴³ Toda ta "drugi", ta *terminus ad quem* nagovora, ki ostaja nedoločen, more biti imenovan samo *per viam negationis*, tako da se zatečemo k nikalnemu/neosebnemu [impersonale] zaimku *niemand*. Ta "za-imek" je gibljiva sled, ki ostane v besedilu za "imenom" odsotnega, ki sicer ne odgovarja in ostaja skrit v svoji skrivnostni "drugosti", vendar ima moč znova zbuditi klic(anje) [invocazione]. Pesništvo se v obup(a)nem poskusu, da bi stopilo v odnos s tem nedoločenim in neopredeljenim "drugim", torej naslavlja k novim oblikam nagovora in molitve, ki upoštevajo težave, na katere je naletel proces dialoga, in so strukturno drugačne od pozornosti in zbranosti. Molitev, s katero "lirični jaz" išče sled odsotnega, se preobrazi iz zahteve po poslušanju v tožbo, v razpravo in spodbijanje neznanega in daljnega "ti-ja", vse dokler ne dobi oblike prave pravcate "protimolitve", s katero se jaz zaradi nerazumljive oddaljenosti upre in se pogosto zateče k izrekanju urokov in preklinjanju.

Ta nova izoblikovanost pesniškega nagovora, ki predpostavlja zatekanje k oblikam molitve, ki so drugačne od teh, ki smo jih zabeležili doslej, srečujemo predvsem od zbirke, naslovljene *Die Niemandrose*.⁴⁴ Tukaj "ti" vidneje dobi poteze "popolnoma Drugega" in božjega in nemi pogled mrtvih vedno bolj priklicuje skrivnostno ozadje tišine Boga. V tem kontekstu

najde svojo pravo umestitev posebna pesniška stvaritev, ki jo je sam avtor naslovil *Psalm*, pomeni pa najočitnejši dokaz za psalmodično-klicno okolje Celanove lirike in potrjuje, da tesna povezava med pesništvom in molitvijo zadeva ne samo slog, obliko in ton *dichten*, ampak tudi njegovo vsebino.⁴⁵

On prvem branju se zdi poglobljena značilnost Celanovega *Psalma* to, da je Božji "ti", na katerega je naslovljeno klicanje, označen z nikalnim/neosebim [impersonale] zaimkom *Niemand*. Tudi navezava na biblično pripoved o stvarjenju, ki jo moremo zaslediti v prvi kitici, namerno nadomešči sveta Božja imena z nedoločnim zaimkom in na prvi pogled potrjuje tezo tistih, ki so v tej zgradbi videli parodičen ali kritično-uničevalen namen, ki naj bi avtorja navedel k uporabi literarne oblike bibličnega psalma, da bi ustvaril "protipsalm", ki ga zaznamujejo nespoštljivi toni in bogokletne vsebine.⁴⁶ Ta edinstvena pesniška stvaritev, ki povzema točno določeno obliko biblične molitve, ob poglobljenejšem branju v resnici razodeva plastovito in kompleksno strukturo, ki se iz pogrebne tožbe preoblikuje v obžalovanje, da je božje oddaljeno, vse dokler se ne preobrne v hvalni spev Bogu, ki je pojmovan kot "popolnoma drugi" in kot *Nichts*.⁴⁷

Prva kitica *Psalma* namiguje – v slogu *Klagelied*, "skupinske tožbe" – na zapuščenost od božjega in objokuje umanjano izpolnitev oblube o "novem stvarstvu", po kateri bi morala biti iz "zemlje" in "ila" zgnetena telesa mrtvih in dobiti nov dihanje življenja:

Niemand knettet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Nihče nas ne bo več zgnetel iz zemlje in ila,
nihče govoril o našem prahu.
Nihče.

Spev liričnega jaza na sledi "spomina na mrtve" tudi tukaj izraža stanje trpljenja, samote in zapuščenosti in se meša z zborna tožbo, ki jo vsi skupaj naslavljajo na Božji "ti" zaradi umanjkanega vstajenja. Raba zaimka "mi", prve osebe množine namesto prve osebe ednine, poudarja, da lirični jaz ne govori individualno, ampak pomeni kolektivni glas skladno z značilno

shemo prošelj v psalteriju. Toda v drugi kitici nadomesti tožbo hvalnica in nedoločni zaimek, ki je bil poprej napisan z malo začetnico, je poosebljen in nagovorjen s "ti".⁴⁸ Med tema dvema izrazoma, med "ti" in "mi", se vzpostavi odnos, ki predpostavlja srečanje v znamenju *blühen*, "cvetenja", ob soočenju z *Niemand*:

Dir zulieb wollen
wir blühen.

Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose

Hvaljen bodi, Nihče.
Tebi na ljubo želimo
cveteti.
Tebi
nasproti.

Nič
smo bili, smo, bomo
ostali, cvetoč:
Roža niča,
Nikogaršnja roža.

V nadaljevanju *Psalma Niemand* vedno bolj zapušča ohlapne in nedoločene poteze "zaimka" in išče svojo opredelitev v skrivnostnem prostoru *des Nichts*. Ne zarisuje se kot *nihil negativum*, ki izničuje obstoj posameznika, ampak kot numinozna moč, ki varuje/ohranja izvor stvarstva in smisla in ki pojmovno ni opisljiva in obvladljiva. V tretji kitici ima namreč prek uporabe metafore "vrtnice", drage mističnemu izročilu, razcvet niča

moč, vzpostaviti *den Niemand* v njegovi stvariteljski vsemogočnosti, ki je zmožna dati novi sij smisla tudi ničnosti [nullità] obstoja. To temačno in enigmatično obzorje, ki se je zarisovalo na robovih *des Gedichts* in v katerem so se, kot se je zdelo, izgubljale sledi božjega, postane zdaj zemlja, v kateri roža skrivnostno cveti naprej in osvobaja bolečino njenega trna. *Die Niemandrose* – simbol mističnega prerojenja in, splošneje, prenove⁴⁹ – postane metaforičen izraz za skrivnostno delovanje Božjega v ustvarjenem in razodeva njegovo navzočnost skladno z značilnimi načini skrivnega mističnega bogojavljenja.

Metafora "vrtnice", ki cveti v luči ničā, tako omogoča opozoriti na to, da Celanov *Psalm* prešinja globoka religiozna *pietas*, ki je uporaba nedoločnega zaimka niti najmanj ne zatemnjuje. *Niemand* namreč upošteva svetopisemsko zapoved, naj se ne imenuje sveto Božjega imena, ter nedvoumno zavzema mesto, ki v starozaveznem izročilu pripada Bogu, in v svoji nedoločenosti vključuje neskončno popolnost Božjih [divini] imen in pridevkov. Paradokсно klicanje *Gelobt seist du, Niemand*, "Hvaljen bodi, Nihče", je torej molitev zapuščene ustvarjenine, ki v dobi nihilizma utrpeva oddaljenost in odsotnost Božjega "ti-ja", ki molivcu skriva svoj glas in svoje obličje. In vendar se k temu oddaljenemu in odsotnemu "ti-ju" še naprej dviguje rotnje nekoga, ki ga neprenehoma prosi, da bi ga srečal, da bi se napotil k njemu in da bi mogel tudi on zacveteti kot *die Nichts-*, *die / Niemandrose*, kot "Roža ničā / Nikogaršnja roža". *Niemand* torej še zdaleč ni preprost "zaimek", ki napotuje na neobstoječe "ime", ampak se na koncu napolni s svojo lastno vsebino in postane najprimernejši izraz za pesniško izražanje tega, kar bi filozofija opredelila kot "pojmem Boga po Auschwitzu"⁵⁰. Zapeti hvalni spev temu *Niemand* torej ni parodija molitve z uničujočimi in bogokletnimi nameni, ampak je priznanje prepadne skrivnosti, ki obkroža božje, katerega razkrivanje se po Auschwitzu umika v skrivnostni prepad ničā ali sledi skritim potem tišine v njenih neskončnih "različicah"⁵¹.

Na zapuščenost od božjega in na tišino Boga namiguje tudi pesem *Tenebrae*, ki je v kontekstu, kjer prevladuje somrak, na videz še bolj brezbožne in bogoskrunske vsebine kot *Psalm* pred njo⁵². Pesem sprevrača klasično shemo molitve, v kateri se molivec obrača na Božji "ti", ki je mišljen kot Najvišji. Tukaj je, nasprotno, "Gospod" (*Herr*), ki je neposredno

povabljen, naj moli, "moli k nam" skladno s spuščajočim se gibanjem, ki namiguje na nedoločeno obliko učlovečenja ali *kénosis* in ki mu uspe za ceno neizogibne "izgube prestola" ustvariti bližino med Bogom in človekom, predpostavko za mogoče srečanje:

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

(...)

Bete, Herr.
Wir sind nah.

Blizu smo, Gospod,
blizu in dosegljivi.

Že zgrabljeni, Gospod,
med sabo oprijeti s kremplji, kot bi bilo
telo vsakega tu od nas
tvoje telo, Gospod.

Moli, Gospod,
moli k nam,
blizu smo.

(...)

Moli, Gospod,
Blizu smo.

V luči hasidske tradicije, ta Celanu nikakor ni bila tuja, bi to pesem, v kateri se božje izrecno pojavlja kot "ti" pesniškega nagovora, mogli brati kot prispevek k zagrizenim razpravam rabinov o "molitvi Boga"⁵³. Dejansko se zdi, da se je v tej pesmi – v kateri je slišati odmev starega religioznega speva *Homo, miserere Dei!*⁵⁴ – Celan navdihoval pri starem srednjeveškem izročilu *Officii tenebrarum*, "večernic" krščanskega bogoslužja.⁵⁵ V tej optiki izraz *tenebrae* ni pesniška metafora, ki naj z Novalisovo govorico izrazi približevanje teme ali noči, ampak je hieratična beseda cerkvene latinščine, ki označuje mračenje neba med "šesto uro" in "deveto uro" velikega petka, o katerem poročajo evangeljske pripovedi: *A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram*⁵⁶. V tem kontekstu se *beten*, ki je tukaj pripisan "Gospodu", istoveti z zadnjo molitvijo umirajočega Kristusa na križu, ki z besedami psalterija obupano prosi: *Eli, Eli, Lamma samachthani? hoc est: Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me?* Gre za "molitev par excellence"⁵⁷, ki je sestavljena iz klica k Bogu v skrajni uri smrti, katerega vsebina je prošnja za pomoč in poslušanje in ki prav zato združuje ljudi med seboj in jih približuje Bogu.

V tem kristološkem kontekstu, značilnem za *theologiam crucis*, evharistično sklicevanje na "telo" (*Leib*) in "kri" (*Blut*), ki ga najdemo v drugem delu pesmi, povezuje Kristusovo trpljenje s trpljenjem judovskega ljudstva, žrtve holokavsta. To, da so zagrabljeni, da napredujejo *windschief*, "od vetra nagnjeni", pitje, prazne in puste oči in usta so vse podobe, ki konkretno spominjajo na to zgodovinsko izkušnjo bolečine in smrti in jo predstavljajo v območje, ki ga razsvetljuje odsev sakralnosti. Izraz *tenebrae* dobi tako natančnejši in konkretnejši pomen: označuje senco nihilizma in povzdiguje v zgled zgodovinsko in epohalno izkušnjo *der Gottesverlassenheit*, ki sestavlja religiozno ozadje, v katero se umešča Celanovo celotno pesniško delo. Skrajni dih, trgajoče rotnje umirajoče ustvarjenine, torej ni bogokletno preklinjanje, toliko manj ironično in nespoštljivo profaniziranje "svetega trpljenja". Tudi tu zadnja kitica – *Bete, Herr. / Wir*

sind nah, "Moli, Gospod. / Blizu smo" – raztopi na videz sarkastične tone tretje kitice, ki je vabila Boga, naj "moli k nam". Tako klicanje v teminah, s tem se izražata oddaljenost Boga in njegova tišina, ni parodija v verzih, ki bi hotela izsmejati eno izmed temeljnih izrazov vere kot *orandi*. Molitev k Bogu, ki se preobrne v Boga, ki moli, je samo na videz parodija molitve in ta preobrnitev ni nič drugega kot odziv globoko religioznega duha, ki pojmuje iskanje "ti-ja" kot iskanje božjega in smisla, vendar izkuša otemnitev neba, na katerem Bog po izročilu prebiva in koder je mogoče občutiti njegovo skrivnostno odsotnost.

V mrakobnem kontekstu *Tenebrarum* dobi neskončni nagovor v iskanju nekega "ti-ja", ki bi mogel poslušati in morda odgovoriti, globok religiozen pomen tudi zato, ker v svojem tragičnem izidu ne preneha vztrajati pri klicanju. Povabiti Boga – kakršno koli sta že njegovo ime in njegovo obličje -, naj moli v noči sveta ter se obrne k človeku in se mu približa, pomeni namreč ne le vsebno znova predstaviti starodavni *theologoumenon Dei loquentis*, ampak tudi v širšem smislu razvidevati vrednost pristne molitve. Če je resnična trditev, da "je samo v molitvi mogoče razumeti odgovor na molitev"⁵⁸, lahko potegnemo sklep, da v pesmi *Tenebrae* molitev Boga postane "odgovor" na človekovo "prosilno molitev" in ne utiša ustvarjenini lastne in človeško dialoške zahteve po "vztrajanju pri molitvi"⁵⁹.

4. Dialektika molitve in preklinjanja

V tej interpretativni optiki, ki obravnava nihilistično in religiozno naravo Celanove lirike, dobi ustrezno interpretacijo tudi nekaj pesmi, v katerih se izraža odločen protest v razmerju do neznanega in odsotnega "ti-ja" in kjer se molitev, objokovanje in tožba sprevržejo v izrekanje urokov in preklinjanje.

V pesmi z naslovom ... *Rauscht der Brunnen* (... *Šumi vodnjak*) v vsej silovitosti izbruhne zagrenjenost jaza, prisiljenega v "tišino" in obvezanega pretrgati dialog, potem ko je ugotovil odsotnost "ti-ja", ki ga je klical in ponavljal svoj klic (*Und du:/ du, du, du, "In ti: / ti, ti, ti"*)⁶⁰:

Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr
gebetscharfen Messer

meines
Schweigens.

Vi molilno, vi bogokletno, vi
molilno ostri noži
mojega
molka.

Die Lästerung, "bogokletje" – ostro kot rezilo noža, ki ga je pesem *Spät und Tief (Pozno in globoko)* že omenila v kristološkem kontekstu⁶¹ – tukaj potrjuje negativen izid prosilne molitve in neuspeh samega dialoškega nagovora pesniške govorice. V znameniti pesmi *Zürich, Zum Storchen (Zürich, Pri štorclji)*, napisani po razpravi, ki jo je imel Celan z judovsko pesnico Nelly Sachs v nekem züriškem hotelu, je kletev izrecno usmerjena k Bogu⁶². Tudi tukaj nezadostnost *der Rede*, o kateri toži prva kitica, okrepi klicanje *des Du*, "ti-ja", z *Aber-Du*, "kakor-Ti", nato pa v drugi kitici sprosti *die Klage*, tožbo vedno bolj samega jaza, ki se prevaja v *Anklage*, v silovito obtožbo odsotnega.

Von deinem Gott war die Rede, ich sprach
gegen ihn ...

O tvojem Bogu je bil govor, govoril sem
proti njemu ...

Tukaj je "obtoženec", proti kateremu je govor, *der Jüdische Gott*, "judovski Bog", Bog očetov, o katerem se je slišalo govoriti "preveč" in "premalo" (*Vom zuviel war die Rede, vom / Zuwenig*, "O premnogo rečem je bil govor, o / premalo"), ta Bog, ki se skriva za oblakom in si jemlje svobodo, da ne odgovarja človeku, ki želi razpravljati z njim⁶³. Molitev, ki ni poslušana, se tedaj izlije v obupano obtožbo, ki prevzame jobovske tone pravega upora "proti Bogu". *Deinem Gott* – Bogu, v katerega so verjeli Nelly Sachs in tisti, ki so sakralizirali šo'lo, "katastrofo", in jo interpretirali kot še eno znamenje Jahvejeve izvolitve – Celan postavlja nasproti "svojega Boga", odsotnega in nerazumljivega Boga, ki "je dopustil Auschwitz" in

ki mu je pripisan nesprejemljiv odgovor, ki se izraža s sopihajočim in ohropljenim glasom ter sam preklinja in obtožuje (*sein höchstes, umröcheltes, sein / haderndes Wort*, "njegovo najvišjo, ohropljeno, njegovo / prepirljivo besedo").

Toda – kot pravi bistrourma ugotovitev – *l'homme révolté*, ki se v obdobju nihilizma izraža z bogokletno govorico, ni "z gotovostjo ateist": njegov upor se namreč ne meša toliko z zgodovino ateizma, ampak se prepleta "s sodobno zgodovino religioznega občutja", ki "ne odpravlja Boga", ampak ga izziva in "mu preprosto govori kot z enakim"⁶⁴. V tem smislu torej kletev, kolikor je rezultat dejstva, da klicani "ti" ni uslišal klica, vendarle ohranja skrito vez z molitvijo, ki je v tem primeru v "nevarnosti, da bo skušala Boga"⁶⁵. V pesmi z naslovom *Hinausgekrönt (Izkronan)* more tako Celan v enem samem verzu imenovati *Flucht in Gebet*, "kletev" in "molitev", v tveganem približevanju: to ima močan okus po kričečem oksimoronu, ki daje v razvid paradokсно stanje, v katerem je v dobi "božjega mrka" molitev; ta se spremeni v klicanje, ki se neizogibno izteče v "skušanje" Boga⁶⁶.

V številnih drugih pesmih Celanov pesniški jezik uporablja sarkastično in bogokletno izrazje, ki je bilo opredeljeno kot značilno "antiteološko" in katerega namen je, se zdi, želja, da bi z absurdnimi besedami kritiziralo in uničevalo vsebino nekaterih religioznih dogem, pri tem pa se posebej nanaša na krščansko izročilo⁶⁷.

Vendar se molitvi včasih ne uspe popolnoma preobrniti v svoje nasprotje, v kletev in bogokletje, ampak se spelje na nesmiselno jecljanje, na koščke izoliranih stavkov ali besed, ki so zvečinoma odmev molitev, vzeti iz judovskega bogoslužja, vendar te niso nikdar navedene v celoti in niso prepoznavne na prvi pogled. Tako je v že navedeni pesmi *Die Schleuse*, v kateri se *der Vielgötterei* – "mnogoboštvu", ki namiguje na politeizem, ki se mu nasproti postavlja judovski monoteizem – pripisuje izguba pomena *Kadiša*, molitve, ki ustreza posvečevanju Božjega imena⁶⁸. V mladostni pesmi *Die Schwelle des Traumes (Prag sanj)* podoba "osemnajstih vrčev", ki skrivnostno ostanejo "prazni", morda namiguje na molitev Osemnajstih blagoslovov, ki pa je pretrgana malo pred koncem⁶⁹. Podobno se v eni izmed kitic pesmi *Engführung*, tedaj ko so imenovani "zbori" in "psalmi", pojavi *Ho, ho- / sanna*, delilni vezaj na koncu vrstice pa uvaja premor,

ki ustavlja klicanje rešitve⁷⁰.

Skupaj s temi prvinami judovskega izročila – ki niso nikdar omenjene zato, "da bi porodile obnavljajoče pojavitve [epifanie]"⁷¹ – najdemo tu in tam nekaj odmevov na posebne praznike judovskega prazničnega koledarja, vendar se ti zdijo nejasni spomini, ki ostajajo daleč in neučinkoviti. Tako bi na primer pesem *Hüttenfenster (Okno zavetišča)* mogla namigovati na "šotore" istoimenskega hebrejskega praznika (*sukot*), ki spominja tudi na izhod iz Egipta in je torej povezan z izgnanstvom in romanjem⁷². V pesmi *Osterqualm (Vstajenja dim)* sta veselje praznika *pesah* in ponujeno velikonočno jagnje zatemnjeni s "pogubnim" dimom teles, žrtvovanih v koncentracijskih taboriščih⁷³. In končno pesem, naslovljena *Hawdalah (Havdala)*, namiguje na praznovanje sobote in priklicuje v spomin smisel "ločitve" na sakralno in profano, ki zaznamuje judovsko "razliko"⁷⁴.

Poleg institucionalne molitve, ki je pretrgana ali pozabljena, je tukaj še molitev, ki je zavržena in spodbijana, saj naj bi bila prazna in predvidljiva, prazno brbljanje, nezmožno srečati "ti-ja", na katerega se obrača, in ga izbežati iz njegove enigmatične tišine. *Das Gebet*, speljana na mehanično prežvečene zdihljaje ali na litanije, ki se ponavljajo v nepozornosti, je postala *Prasselgebet*, "molitev", ki "silovito" pade, reka besed, ki se ji je treba izogniti in je ne izgovarjati z usti ali spremljati s posebnimi kretnjami rok⁷⁵. V tem smislu pesem iz zbirke *Lichtzwang (Pritisk luči)* kategorično zapoveduje jazu, ki moli: *Schneid die Gebetshand*, "Odstriži molilno roko"⁷⁶, v pesmi *Sibirisch (Sibirsko)* pa najdemo ugotovitev, da nima več smisla recitirati številnih molitev, ki so tukaj naznačene z vseobsegajočo metaforo "loka"⁷⁷:

Bogengebete – du
sprachts sie nicht mit ...

Loki molitev – nisi
jih izgovarjal z drugimi ...

Množica molitev, predvsem tistih institucionaliziranih in ritualnih, ki so del bogoslužja, je v Celanovih pesniških podobah nakopičena v poseben *Gebetssilos*, v zbirališče, podobno hermetično zaprtemu "silosu", in zdi

se, da so izgubile svojo učinkovitost in svoj smisel⁷⁸. V drugi pesmi se *die verrauchte Gebete*, "spuhte le molitve", naložene v neredu *psalmhufig*, "nad psalme", postavljajo nad *geblättertes Bibelgebirg*, nad "gorje Biblije", "prelistanih" kot katera koli knjiga⁷⁹. Toda *die verrauchte Gebete* so tudi molitve, "sežgane" in "speljane na dim", ker so odslej brez svoje starodavne vrednosti, kot spominja ena izmed pesmi v zbirki *Fadensonnen (Vlaknasta sonca)*: *Du brennst ein Gebet ab*, "Ti sežgeš molitev"⁸⁰. V zadnji pesmi zbirke *Schneepart (Snežna delnica)* kritika institucionaliziranih oblik molitve, v katerih je *beten* speljan na *lallen*, vzame v pretres *der Gebethub*, "dvig", vsebovan v vsaki vrsti molitve, ki se ji pridružuje pogubni *Rebmesser*, "vinogradniški nož", simbol uničenja in smrti⁸¹.

V luči analize pomembnega dela obsežne tvarine, ki jo dajejo ti verzi, postane jasno, da mesto, ki ga zavzema molitev v Celanovem pesniškem delu, nikakor ni obrobno ali drugotno. Vendar tu molitev ni enoznačno zaznamovana, ampak se oblikuje v množstvo med seboj različnih in enako pomembnih likov. Poleg oblike zbranosti, spomina in molitve za pokojne je namreč v Celanovi liriki še hvalna molitev v obliki psalma, v drugih oblikah, ki preobračajo molitev v protimolitev (kot so žalostinka, obtožba, zaklinjanje in bogokletje), pa neprenehoma odmeva Jobova tema, za katero se zdi, da je v dobi nihilizma neločljiva od konteksta *orandi*. Pomembna postane tudi kritika institucionaliziranih oblik, če upoštevamo, da predpostavlja zavračanje "prosilne molitve" z njenimi utilitarističnimi in evdajmonističnimi zastranitvami, vrednost pa priznava spontani molitvi, prosti vnaprej pripravljenih shem.

Razmerje Celanove lirike do molitve v množstvu vidikov, ki smo jih skušali orisati na teh straneh, moremo sintetično povzeti v obrazcu *zum Gebet/gegens Gebet*, ki ga najdemo v eni izmed zadnjih pesmi⁸². Gre za dvojno gibanje, ki po eni strani nosi pesem "k molitvi", tako da se ta steka in istoveti z njo, po drugi strani pa ima Celan pesništvo za izbrano prostorje radikalne kritike "proti molitvi", če z njo razumemo množico nespremenljivih obrazcev, ki jih je institucionaliziral kult. Neskončni nagovor torej daje prostor nekakšni "protimolitvi", ki se zateka k zaklinjanju in bogokletju, vendar se ji ne uspe osvoboditi ponavljajočega se in vztrajnega klicanja "ti-ja", posebno ko ta, nagovorjen kot *Niemand*, dopusti, da postane prosojna vsa polnost *des Nichts*, na katerega napotuje. Toda včasih, ko ta *Nichts*

kraljuje v vsej svoji skriti moči, nazadnje lirični "jaz" v tem "Niču" prepozna bodisi postavljeni "ti" bodisi samega sebe: nazadnje ga ta "Nič" pogoltno. Jobovski trenutek – tožba in obtožba skritega in odsotnega "ti-ja", ki vodi jaz na rob obupa in mu daje občutiti, kako ničnjen je temelj ničnosti – je tedaj presežen po mistični poti.

5. Mistična pot in molitev tišine

Ko Celanova pesniška beseda stopi na mistično pot, doseže vrhunec svoje katarze in razreši dialoško napetost pesnikovanja v osvobojevalno "tišino", ki omogoča, da se znova združi s svojim skrivnostnim izvorom. Toda paradokso stopi na to pot prav zato, ker jaz še ni osebno srečal obličja in imena "ti-ja" in mora domnevati, da se ta skriva v daljavi, v skrivnostno tistem ozadju, ki nikakor ni temačno brezno, v katerem vse molči in se izničuje. Jaz, ki obupno trpi zaradi odsotnosti in oddaljenosti "ti-ja", čuti, da ga privlači to skrivnostno ozadje, v katerem se, kot se zdi, skriva izvor vseh imen, in se torej skuša potopiti vanj v upanju, da bo našel poslednji odgovor na svoj neskončni nagovor in klic.

V tem kontekstu, v katerem se zdi, da bo klicanje dobilo svojo utešitev, se molitev ne predstavlja več v tragičnih, tesnobe polnih oblikah, ki prosijo za poslušanje in pozornost ali zaklinjajo in preklinjajo, ampak dobi posebno obliko, ki bi jo mogli opredeliti kot "molitev tišine", katere najpopolnejši izraz je prav v katarzičnem preseganju vsake oblike prošnje in zahteve.⁸³ Molitev tako dobi poteze "molitve brez prošnje" in postane čista zbranost duše, ki se dviguje k območjem tišine in tako uresničuje katarzo pesniške besede. Toda to ne pomeni, da bi Celanova lirika postala *ascensus mentis in Deum* in sledila stopnjam postopne in dvigajoče se poti, znane vsem velikim mistikom. Mistična pot pomeni za Celana predvsem pot "zbranosti" in "pozornosti" in postane "pot umetnosti", saj je bistveno *via unitiva*, ki liričnemu jazu omogoča, da razreši dialoško napetost in vzpostavi neposreden odnos s "ti", vse dokler se z njim ne poistoveti. Cilj, ki ga *das mystisches Lied* želi doseči po tej poti, je, paradokso, njena lastna katarza, osvoboditev in ločitev od vsakršne oblike klicanja in molitve⁸⁴. Jaz se potopi v nekakšno *unionem mysticam* v neskončnem in neizrekljivem prostoru niča in tako končno najde spokojnost in mir v globoki tišini.

Mistična molitev v Celanovih verzih sledi gibanju *zu dir hin*, "k tebi", ki smo ga opisali poprej: ko "jaz" izniči razdaljo, se prepozna v "ti-ju", izkuša ga kot *ganz, ganz wirklich*, "popolnoma, popolnoma resničnega", vse dokler ne oslepi in ne postane v mistični blaznosti *ganz Wahn*, "popolna blodnja"⁸⁵. V pesmi *Sprachgitter (Rešetka jezika)* – eni izmed poglavitnih pesniških stvaritev, posvečenih dialoški komunikaciji – oko jaza med prečkami opaža "ti", ki je onkraj "rešetke", in pri sebi komentira: *Wär ich wie du. Wärst du wie ich*, "Ko bi bil kakor ti. Ko bi bila kot jaz".⁸⁶ Središčna podoba pesmi kliče v spomin "rešetke" klavzurnih samostanov in namiguje na religiozni kontekst, v katerem jaz bedi pred "ti-jem" v tihi spokojnosti zbranosti in se osredišča v molitvi, ki se začne z nizom *exertitium spiritualium*, ki pripravljajo srečanje. Na koncu mističnega zedinjenja se pojavi samostanska tišina, kot recitira verz *zwei / Mundvoll Schweigen*, "dvoje / polnih ust molka", in priklicuje v spomin podobo globoke simbioze, zavite v "pomen luči", ki omogoča prodreti vse do najgloblje notranjosti obeh in "uvideti dušo". "Molitev tišine" tako povzema obliko *der Andacht*, notranje zbranosti, v katero se jaz potopi v iskanju "ti-ja", pa tudi v iskanju samega sebe in svojega izvora. Verzi, ki najbolje izražajo *unionem mysticam*, doseženo po tem krožnem gibanju odhajanja in vračanja od jaza k ti-ju in od ti-ja k jazu, so tisti, ki jih beremo v *Radix, Matrix*⁸⁷. Tukaj potapljanje v brezno niča – ki je označen kot *Nichts*, pa tudi kot *Aber-Du*, kot "kakor-Ti", ki popolnoma presega jaz – ustreza vračanju k zemlji izvorov, ki znova daje "judovske korenine":

du mir vorzeiten, du mir im Nichts einer Nacht,
du in der Aber-Nacht Be-
gegnete, du
Aber-Du ...

ti meni некоč,
 ti meni v niču noči,
 ti v kakor-Noči sreča-
 na, ti
 kakor-Ti ...

Tudi *Matière de Bretagne* opisuje dogodek srečanja v nočnem kontekstu, v katerem *Nichts*, tiho in prepadno prostorje niča, omogoča zbranost in osredinjenost v molitvi⁸⁸. Tukaj jaz izniči svoj *moi haïssable* in vnovič najde svoj izvor: začasno utiša vsa svoja tesnobna vprašanja in vztrajne zahteve, in ko je končno za trenutek osvobojen jarma neskončnega nagovarjanja, more prepoznati svojo skrito istovetnost in zatrditi: *Ich bin du, wenn ich ich bin*, "Jaz sem ti, ko sem jaz".⁸⁹

Zedinjenje, sledeč tradicionalni mistični poti, v pesmi *Einmal* (Nekoč) predpostavlja prehod skozi *Vernichtung*, "izničenje jaza", potem pa naj bi se uresničilo v nekakšnem razsvetljenju ali videnju, polnem katarzičnega in odrešenjskega pomena: *Licht war. Rettung*, "Bila je luč. Rešitev"⁹⁰.

Včasih je mistična pot paradoksnno podobna "sestopu" v duhovno *anábasis*, ki dosega prepadne globine niča.⁹¹ Zedinjenje je tedaj izraženo z enim samim izrazom: s preprostim prislovom *mitsammen*, "skupaj", ki je opredeljen kot *Zeltwort*, "beseda", podobna "šotoru", ki v svetopisemskem izrazju metaforično izraža zaščiten kraj, kjer se zgodi srečanje. Drugič gre za pravo pravcato "poglobitev", kot se zgodi v že navedeni pesmi *Aschenglorie*, v kateri jaz na nočnem ozadju, ki daje misliti na "mistično noč", razsvetljeno s "tatarskim mesecem", priznava: "sem se zakopal vate in vate"⁹².

V zadnjem delu zbirke *Lichtzwang* se zgosti niz prvin zahodnega mističnega izročila, ki dokazujejo, kako se pot pesniške katarze steka s potjo "molitve tišine". Predpredzadnja pesem tega cikla – naslovljena *Treckschutzenzeit* (Čas potegovanja čolna)⁹³ – ima za temo osvoboditev in ločitev od vsake svetne stvari in vsake oblike volje, torej tudi "od lastnega jaza" in "od Boga", v skladu z mističnim vzponom, ki ga je obravnaval že Mojster Eckhart, na katerega se navezujejo verzi:

Todes quitt, Gottes
quitt.

prost smrti, prost
Boga.

V tej pesmi se Bog ne razkriva kot Najvišji, ampak je imenovan na

videz nesmiselno, z izrazom *der Enthöhte*, kot "ta, ki je izgubil oblast". Vendar te podobe ne smemo razumeti v pomenu bogokletne "izgube prestola", ampak dobi svoj globoki pomen prav v navezavi na Eckhartovo misel: označuje doseženje višje ločenosti, s katero se Bog, ki ni več vezan na oblike volje ali moči, *geinnigt*, zbere "v najnotranjejšem" samega sebe. V naslednji pesmi, naslovljeni *Du sei wie du (Bodi, kar si)*, je navezava na Eckharta še bolj izrecna⁹⁴; vendar pa je tukaj "ti", ki vselej ostaja zvest samemu sebi in ki ga "spomin" vrača in slavi, predstavljen z biblično podobo Jeruzalema, v kateri se v edinstvenem spletu stekajo svetopisemsko preroštvo, judovska in zahodna mistika. Zadnja poezija je končno prava "mistična molitev" in zvest opis katarzične izkušnje pesnjenja⁹⁵. Že v prvem verzu *Wirk nicht voraus*, "Ne dejstvuj vnaprej", pesem s tem naslovom izraža odpoved pripravnemu delovanju in vabi k "počitku" v stanju ekstatične ugrabljenosti in notranje spokojnosti. Jaz je tukaj dosegel stanje popolne ločenosti: svoboden je vsakršne želje ali prošnje in prost tudi vsakršne oblike molitve:

ledig allen

Gebets ...

pretemeljen od nič,

prost vse

molitve ...

V teh verzih jaz "ne dejstvuje", ampak "utrpeva" brezpogojno prediranje nič, vse dokler ga ta popolnoma ne posrka in se jaz ne "z-lije" z njim. s čimer se osvobodi zatekanja k nagovoru in molitvi. Vendar to ne pomeni, da bi se molitev dokončno umaknila in bi bila izničena ali zavržena. Še več, prav molitev je bila popolnoma uslišana in ni več razloga za seganje v besedo, klicanje in rotnje: brodolomstvo v "neskončnih prostorjih" in v "nadčloveških tišinah" nič ne zaznamuje konca molitve. Tišine, v kateri se utrne glas molitve, namreč ne smemo mešati s tišino, ko molivec umolkne, ampak postane pristno religiozna izkušnja "zelo globokega miru", ki se istoveti z najvišjo in najčistejšo obliko molitve: z "molitvijo tišine", znamenjem utešenosti in predanosti [*Gelassenheit*], pa tudi "odprtosti za skrivnost"⁹⁶.

6. Blagoslov in klicanje v "prostoru religioznega"

Eckhartovo témo neskončne in nedoločljive Božje vsemogočnosti, interpretirane kot "osvoboditev" vsakršne oblike oblasti in povezane z idejo Božje "izgube prestola", povzema pesem *Mandorla*⁹⁷. Tukaj je treba odstavitev in slačenje brati v luči judovske mistike, ne kot izničenje božjega, ampak prej kot njegovo prebivanje v prepadu nič, pojmovanega kot *En Sof*, kot absolutno presežno raztezanje "brez konca":

In der Mandel – was steht in der Mandel?

Das Nichts.

Es steht das Nichts in der Mandel.

Da steht und steht.

Im Nichts – wer steht da? Der König.

Da steht der König, der König.

Da steht er und steht.

V mandlju – kaj stoji v mandlju?

Nič.

Nič stoji v mandlju.

Tu stoji in stoji.

V Niču – kdo tu stoji? Kralj.

Tu stoji kralj, kralj.

Tu stoji in stoji.

Uporaba podobe "mandorle" – središčne podobe religioznih upodobitev božjega – umešča to pesem v kontekst, ki je značilen za "mistično bogojavljenje"⁹⁸.

"Mandelj", "avreola", ki obkroža božje s "kraljevsko" lučjo, postane mitično-metaforičen kraj samorazkrivanja in skrivanja Boga; opisuje religiozni prostor, v katerem prebiva Bog, ki je obenem *absconditus et revelatus* in je tukaj imenovan skladno s tradicionalno starozavezno govorico z imenom "kralj". Pesem tako potrjuje, da je izkušnja nič temeljna izkušnja, zares

značilna za naš čas, ne da bi nas popeljala v pozabo dejstva, da je ta "nič" *pelagus infinitae substantiae*, ki ga je Eckhartova apofatična teologija označevala kot pravo Božje ime *a parte hominis*⁹⁹.

Na paradokšno pojmovanje božjega – ki božje skladno z natanko določenim mističnim izročilom pojmuje kot *coincidentiam oppositorum*, kot množico nasprotij, ki so iz človeške perspektive logično nerazrešljiva – se sklicujejo nekatere pesmi, ki povzemajo témo Božje oddaljenosti ali bližine in bi jih mogli imeti za različice vzorca, ki ga daje znameniti Hölderlinov verz *Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott*, "Blizu je / In težko dostopen Bog"¹⁰⁰. V eni izmed pesmi cikla *Niemandsrose*, denimo, je "ti", v katerega se skuša potopiti jaz, opisan kot "večen", pa tudi kot "nenaseljiv", saj ima dva doma¹⁰¹. Ta "dvojnost" je v temelju napetosti med bližino in oddaljenostjo, med prisotnostjo in odsotnostjo, kot se zgodi v enigmatičnem verzu *ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe*¹⁰².

Toda te oddaljenosti ni mogoče interpretirati kot posledico prostovoljnega oddaljevanja človeka, tako kot pozabe ne moremo pripisati zgolj človeški pozabljivosti. *Das / Selbe / hat uns / verloren*¹⁰³ lakonično razglaša neka pesem istega cikla in razviduje, da je *Gottesverlassenheit* epohalno znamenje, ki mu je človek "bolj kot subjekt objekt"¹⁰⁴, ki utrpeva in trpi to zapuščenost in se torej po jobovsko sprašuje o nedoločljivem delovanju Boga, ki zagrnjen v skrivnostno avreolo prebiva v prostoru niča in ostaja izvorno zaznamovan s temeljno dvojnostjo *O einer, o keiner, o niemand, o du*¹⁰⁵.

Metafora "mandorle", polna religioznih nanosov, prečka celotno Celanovo pesniško delo in je navzoča tudi v ciklu *Zeitgehöft (Zadvorje časa)* v pesmi z naslovom *Mandelnde (Mandljasta)*, ki opisuje mističnemu zedinjenju predhajajoče čakanje¹⁰⁶. Jaz, ki ga "ti" še ni popolnoma "oslepil", ki še ni popolnoma *entäugt*, "oropan oči", usmeri pogled k obličju Božjega "ti-ja", obdanega z lučjo avreole, in prosi:

dich
ließ ich warten,
dich.

tebe
sem pustil čakati,
tebe.

Konec te pesmi, v kateri se pesnik pridruži spevu znamenite judovske religiozne himne, uvaja témo, okrog katere se vrti ves drugi del te zbirke pesmi. Gre za tako imenovani *Jeruzalemski cikel*, ki ga je Celan napisal ob svojem obisku v Izraelu nekaj mesecev pred smrtjo. V njem se mistične prvine prepletajo z značilnimi tematikami svetopisemskega preroštva in zdi se, da "molitev tišine" najde "odgovor", ki tolaži in blagoslavlja¹⁰⁷. Tako more "molitev brez prošnje" in *unione mystica* prinesti tolažbo in razprostrti tudi blagoslov, poln usmiljenja, spokojnosti in miru. Toda molitev tišine more postati prava pravcata molitev blagoslova prav zato, ker ostane prosta zahtev/prošnje [di richiesta] in je le izkušnja podarjenosti in milosti. Motiv blagoslova v obeh svojih vidikih, vidiku danega in vidiku prejetega blagoslova, dobi svojo najpopolnejšo orkestracijo v pesmi *Benedicta*¹⁰⁸:

Ge-
trunken hast du,
was von den Vätern mir kam
und von jenseits der Väter:
– Pneuma.

Ge-
segnet seist du, von weit her, von
jenseits meiner
erloschenen Finger.

Gesegnet: Du, die ihn grüßte,
den Teneberleuchter.

S-
pila si,
kar mi je prihajalo od očetov

in od onstran očetov:

– pnevmo.

Blago-

slovljena bodi, od daleč, od

onstran mojih

ugaslih prstov.

Blagoslovljena: Ti, ki si ga pozdravljala,

tenebralni svečnik.

Tukaj je jaz, ki slavi v verzih lik nje, blagoslovljene, zapleten v spev in tudi sam prejme blagoslov. Zdi se, da je "ti" – ženski lik blagoslovljene (morda še vedno matere, povzdignjene v simbol *Matris misericordiae* ali *Matris dolorosae*), ki je domačna z molitvijo in s kultom "svečnika" – popolnoma solidaren z jazom in da posreduje zanj. Tudi ta je "pil" to, kar so mu posredovali očetje in kar je "ti" prejel in prevedel v domačnejši jezik, jidiš. Blagoslov – izgovorjen trikrat: prvič v latinščini (*Benedicta*), nato v nemščini (*Gesegnet*) in končno v narečju jidiš (*Gebentscht*) – podeljuje temu dejanju ekumensko vrednost¹⁰⁹. Zedinjenje in razumevanje "jaza" in "ti-ja", za katera se zdi, da tem verzom podeljujeta slovesno bogoslužno barvo, sta popolni. "Jaz in "ti" sta zedinjena tudi v zapisu, ki ga je Celan postavil pred to pesem: vzet je iz neke pesmi v jidišu, v njem pa se tisti, ki so obrnjeni k Bogu, sprašujejo, "ali mora biti prav tako". In odgovor na to vprašanje, na ta n-ti nagovor, lahko tukaj slišita oba: "da, mora biti prav tako". Poudarek tega "mora biti" pomeni najgloblji smisel blagoslova, ki združuje in zedinja jaz in ti s posvečenji pravega zakramenta.

Ta zapis, ki povzema jobovsko témo prerekanja z Bogom in znova postavlja vprašanje o opravičenju zaradi odsotnosti smisla ob soočenju z zlom in s smrtjo, precej dobro povzema pomen tesne vezi, ki Celanovo pesništvo povezuje z molitvijo. Spev tega bibličnega pesnika v nemščini namreč hoče sodobnemu človeku ponuditi možnost, da "bi se vzel v nebo" in spraševal Boga. Njegove pesmi so dejansko *Sprachtürme*¹¹⁰, zgrajeni z umetelnostjo, da bi se mogli povzpeli iz brezna, v katero se je pogreznil obstoj, tja gor, kjer prebiva Bog, in da bi s krikajočimi zvoki verzov v jasnem nasprotju z ubranostjo nebesnih sfer mogli izraziti poslednje in

radikalno vprašanje o smislu bivanja in obstoja, to religiozno vprašanje, ki v dobi nihilizma in krize vere pomeni tudi eno izmed najiskrenejših oblik molitve.

Zapis pred pesmijo *Benedicta* želi poudariti, da tudi molitev blagoslova, ki se preobrne v "molitev brez vprašanj" ter konča v tišini in zedinjenju, ne utiša dokončno religioznega in odrešenskega klicanja. Tudi katarza govorce, ki se uresniči v sprejetju mistične tišine, je samo eden izmed neskončnega števila mogočih načinov umetniškega *poieîn*. Ko namreč poti mistike ni mogoče prehoditi v sedanjosti, ko pesništvo ostane zemeljski glas "v razmerju do stvarstva" – zemeljska beseda, ki se "potrjuje na robovih same sebe" in se "izpostavi" v "ostrini danes"¹¹¹ – mora *poieîn* zato, da bi ga kdo poslušal, nujno uporabiti oblike molitve, ki vsebujejo klicanje in rotnje, tožbo in kletev.

Pot Celanovega pesništva – ki smo ga skušali opisati kot pesništvo, ki teži k temu, da bi "prosilno molitev" preobrnilo v "molitev brez vprašanj" – torej nikakor ni enoznačno vzpenjajoča se pot, podobna kakšnemu *itinerario mentis in Deum*. Poskus po "poteh umetnosti" prispeti v stanje, ki bi bilo *ledig allen Gebets*, ne privede k temu, da bi se molitev razpustila v pesništvu, in lirični govorniki toliko manj dopušča, da bi dosegla katarzo, podobno površno "opravičevalni" "poetodiceji". V Celanovem pesniškem delu "molitev" in "pesništvo" ne ponavljata *itinerarii*, ki se sklene z doseženjem stanja popolnosti ali svetosti; ostajata dva samostojna načina jezikovnega nagovora končne ustvarjenine, ki sta tesno povezana in neizogibna, vendar ju ni mogoče nikoli popolnoma zamenjati med seboj. *Dichten* se namreč ne more nikoli popolnoma razpustiti v službi *danken*, saj je mišljeno kot "poldnevnik", ki krožno prehaja poti obstoja, "ob katerih govornica postane zvočna" in torej ostaja bistveno dialoški glas, lasten zemeljski ustvarjenini, ki se strukturno nikoli ne more rešiti neskončnega nagovora in se popolnoma osvoboditi klicanja. V Celanovi liriki torej nimamo opravka z lahko in predvidljivo razpustitvijo "religioznega" v "pesniškem", *des Gebets im Gedicht*, ampak religiozno in nihilistično ozadje, v katerem Celanova umetnost nahaja navdih, omogoča prevajanje molitve v pesem in preobražanje pesmi v molitev, pri čemer obe razumemo kot ločena načina klicalne in spraševalne strukture človeškega obstoja in kot izraz njegove potrebe po opravičenju in smislu ob soočenju z "veličastvom Nesmisla"¹¹².

Če je, kot je dejal Malebranche, "pozornost naravna molitev duše", tedaj moremo končati s trditvijo, da je za tega *poetam theologum* tudi "pesnjenje" *naturaliter humana* oblika "pozornosti", ki se ne razreši popolnoma v molitvi, vendar kljub temu ostaja iskreno bogoslužno dejanje prav zato, ker ohranja odprtost odrešenjskega klica k usmiljenemu obličju *Dei absconditi* in tako ustvarja razmere, ki omogočajo "vztrajanje pri molitvi". Naj se Celanove pesmi izražajo v obliki psalma ali s toni žalostinke, naj se potapljajo v zbranost molitve ali najdejo pot tišine, ki rešuje in osvobaja, ostajajo bistveno *Gebetriemen*, ki govorijo "o zvočni smrtnosti in o tem, kar je zaman": so "prostorje, v katerem so vsi tropi in vse metafore" – tudi religiozne, ki namigujejo na božje in se nanašajo na *orare* – "privedeni *ad absurdum*"¹¹³. Tudi v Celanovem primeru torej moremo – ponavljajoč za Lévinasom – reči, da "ima pesništvo veljavo molitve", vendar moramo priznati, da s to *voce hebraica* v senci nihilizma njegove "molitve" ne izničujejo pesništva in ne utišajo klica o poslednjem smislu bivanja in obstoja, ki more tudi danes – v prostoru religioznega, ki ga zaznamuje Božja odsotnost – najti dih in glas s pomočjo *poiesis*.

Priredil in prevedel Matej Leskovar

Esej je vzet iz zbornika Preghiera e filosofia, ur. Giovanni Moretto, Morcellianna, Brescia 1991 (str. 379-386 in 396-433).

Opombe:

1. "Mi rešeni / vas prosimo: / pokažite nam počasi vaše sonce. / Korakoma nas vodite od zvezde do zvezde. / Pustite, naj se počasi znova naučimo življenja." N. Sachs, *Chor der Geretteten* (Zbor rešenih) iz zbirke *In den Wohnungen des Todes* (V prebivališčih smrti).

2. E. Lévinas, *Umanesimo dell'altro uomo*, ur. A. Moscato, Genova 1985, str. 46 (kurziva je naša).

3. Po Lévinasu Heidegger s poistovetenjem *Denken, Dichten in Danken* umetnosti navsezadnje pripiše praznovorno vlogo: *Dichten* je dejanje sprave z naravo, s svetom in z bitjo ter ima "vsebnostno" in bistveno "brezbožno" naravo. Tu ima Lévinas pred očmi ne le razpravo o umetniškem delu, ampak tudi Heideggrove komentarje k Hölderlinovim pesmim: prim. M. Heidegger, *Sentieri ininterrotti*, ur. P. Chiodi, Firenze 1968, str. 3-69; isti, *La poesia di Hölderlin*, ur. L. Amoroso, Milano 1988.

4. H. Gunkel-E. Bergrich, *Einleitung in die Psalmen. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels*, Göttingen 1933. Razpravo o odnosu "pesništvo-molitev" v *Psalmih* in o tematiki, ki zadeva "biblično pesništvo", najdemo pri L. Alonsu Schöcklu, *Trenta Salmi. Poesia e Preghiera*, Bologna 1982 (posebno str. 5-30).

5. Glede vezi med oblikami molitve in literarnimi oblikami s posebnim poudarkom na strukturi himne gl. F. Heiler, *Das Gebet. Eine religionsgeschichtliche und religionspsychologische Untersuchung*, München-Basel 1969, str. 147-190.

6. J. W. Goethe, *Faust*, ur. F. Fortini, Milano 1970, str. 61.

7. Temeljno analizo procesa "sekularizacije" v moderni literaturi še vedno pomeni razprava L. W. Kahna *Letteratura e crisi della fede*, ur. A. Caracciolo, Rim 1978. Za pretres Kahnovih tez napotujemo na razpravo A. Caracciola *Di quale fede vive l'uomo contemporaneo*, v isti, *Nichilismo ed Etica*, Genova 1983, str. 92-127.

8. Glede tega prim. trditve J. W. Goetheja, *Poesia e Verità*, v *Opere*, ur. L. Mazzucchetti, Firenze 1961, I. zv., str. 1140. Vidike upora proti krščanskemu religioznemu izročilu, ki so zaznamovali sodobno pesništvo, je še posebno poudarjal A. Camus, *L'uomo in rivolta*, Milano 1962, str. 97 in dalje. Prim. tudi H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano 1983, str. 18 in dalje ter str. 148 in dalje.

9. B. Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, v isti, *Teatro*, ur. E. Castellani, Torino 1963, II. zvezek, str. 495. Kritiko "nemoči molitve", ki je podobna Brechtovi, je razvil tudi M. Horkheimer, *Taccuini 1950-1969*, ur. L. Ceppa, Genova 1988, str. 147.

10. F. Nietzsche, *Idilli di Messina. La Gaia scienza*, v *Opere*, ur. G. Colli in M. Montinari, V. zv., 2. del, Milano 1965, str. 132 in 164.

11. To je trditev L. W. Kahna, *nav. d.*, str. 50.

12. A. Caracciolo, *nav. d.*, str. 109.

13. Za *Inno ad Arimane* prim. G. Leopardi, *Tutte le Opere*, ur. F. Flora, Milano 1965, I. zv., str. 435. Glede razvoja z "religioznim" povezanih tematik, ki so opazne v Leopardijevem zasnutku, gl. A. Caracciolo, *Nulla religioso e imperativo dell'eterno*,

"Giornale di Metafisica", n.s. 10 (1988), str. 147-158. *De Profundis clamavi* je *Spleen* št. XXX iz *Fleurs du Mal*, ki se v naslovu sklicuje na Ps 130 (129): prim. C. Baudelaire, *Oeuvres*, ur. C. Pichois, Pariz 1960, I. zv., str. 32. Zasluga dela E. Salvaneschija *Il tu della preghiera, l'io di Pigmalione* (v tisku) je, da je opozorilo na pomen te Beaudelairove pesmi za témo molitve. Na ta esej – ki zaradi raznovrstnosti pregledanega literarnega gradiva pomeni zelo pomemben prispevek k razpravi o odnosu pesništvo-molitev – smo se pogosto sklicevali pri pisanju tega dela naše razprave.

14. Na metodološki ravni je posebno pomembno delo H. R. Picarda *Dichtung und Religion. Die Kunst der Poesie im Dienst der religiösen Rede*, Konstanz 1984, ki zagovarja tezo o "službi" pesniške umetnosti religiji. Prim. tudi prispevke, zbrane v knjigi *Sprechenden nach Worten suchen. Probleme der philosophischen und religiösen Sprache der Gegenwart*, izd. K. Möning, Freiburg i. Br. 1984. Na deskriptivno raven fenomenološke analize pa se umeščajo raziskave O. Pögglerja *Dichtungstheorie und Toposforschung*, "Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 5 (1960), str. 89-201, v katerih je najti zanimiva izhodišča za osvetlitev odnosa med pesništvom in teologijo in za interpretacijo sodobnega pesništva kot *verborgene Theologie*. Zaradi pozornosti na vsebino literarnih besedil opozarjamo na delo H. Kunga in W. Jensa *Poesia e religione*, Genova 1989, ter na Kungove *Maestri di Umanità. Teologia e letteratura in Th. Mann, H. Hesse, H. Böll*, Milano 1989.

15. Za prvo orientacijo napotujemo na naslednja dela, večinoma omejena na nemško književnost: *Poeten beten. Anrufe in Texte der Gegenwart*, izd. W. Vietkahn, Wuppertal 1969; *Gott im Gedicht. Beispiele christlicher Lyrik heute*, izd. D. Block, Hamburg 1976; *Psalmen von Expressionismus bis zur Gegenwart*, izd. P. K. Kurz, Freiburg i. Br. 1978; *Literatur und Religion*, izd. H. Koopmann in W. Woesler, Freiburg i. Br. 1984; I. Bach-H. Galle, *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Berlin 1989. Prim. še deli J. P. Jossue, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Pariz 1985, in J. J. Petuchowski, *Theology and Poetry*, London 1978. Koristni so tudi prispevki različnih avtorjev o témi "molitev v književnosti", zbrani v Aa. Vv., *La Preghiera*, ur. R. Boccassino, III. zv., Milano-Rim 1967, str. 317-511.

16. Tezo o podstatni istovetnosti med pesniško in mistično-religiozno govorico je na organski način prvi zagovarjal H. Bremond, *Prière et Poésie*, Pariz 1926 (*Preghiera e poesia*, Milano 1983). Med interpretacijami, ki – v razoru filozofije M. Bubra – zagovarjajo skupno "dialoško" naravo pesništva in molitve, smo upoštevali zlasti interpretaciji H. Otta *Il Dio personale*, Casale Monferrato 1983,

str. 266-295, in B. Welteja *Dal nulla al mistero assoluto*, Casale Monferrato 1985, str. 164-186.

17. GW [Paul Celan, *Gesammelte Werke*, 3 zv., Frankfurt a. M. 1986] III, str. 198.

18. *Prav tam*.

19. Pri tem vidiku "budnosti", pojmovane kot oblike "odgovornosti", je vztrajal E. Lévinas, *nav. d.*, str. 51, ki "pozornost" interpretira bodisi kot "skrajno sprejemajočnost" bodisi kot "skrajno darovanje".

20. Za tipologijo različnih oblik molitve, ločenih po vsebini, napotujemo na F. Heilerja, *nav. d.*, str. 58-98, posebno na str. 60-90 o "prosilni molitvi" (*Bittgebet*), ki naj bi bila osrednja oblika molitve. Za klasifikacijo drugotnih oblik *des Bittgebets* (kot so prošnja za odpuščanje ali blagoslov, tožba in rotnje) in *des Lobgebets* (kot so molitve slavljenja, zahvaljevanja in češčenja) prim. R. Albertz, *Gebet II*, v Tre, II. zv., str. 36-38.

21. Za opredelitev "molitve brez prošnje" napotujemo na Lévinasovo *La preghiera senza domanda*, v Aa.Vv., *Filosofia Religione Nichilismo. Studi in onore di A. Caracciolo*, ur. G. Moretto in D. Venturelli, Napoli 1988, str. 57-65. Téma molitve še ni postala predmet posebnih raziskav v obsežni literaturi o Celanu. Med prispevki, ki namigujejo nanjo in na katere se bomo na naslednjih straneh pogosto sklicevali, opozarjamo na dva: *nav. čl.* G. Moretta in *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg i. Br. 1986, O Pöggelerja. Koristne ideje lahko najdemo tudi v delu G. Schiavonija *Di alcuni paradossi in Paul Celan. Le seduzioni scomode del silenzio*, "Rivista di storia e letteratura religiosa" 13 (1977), str. 199-254 (posebno str. 230 in dalje), in v zvezku *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*, izd. J. P. Strelka, Bern-Frankfurt a. M. 1987.

22. Kot pravi B. Zion Bokser v svojem delu *Il Giudaismo: profilo di una fede*, Bologna 1969, str. 212, hebrejski izraz *tefila*, ki označuje molitev na splošno, "izhaja iz korena *pll*, ki dobesedno pomeni 'soditi'".

23. Prim. H. G. Gadamer, *Testo e interpretazione*, v isti, *Persuasività della letteratura*, Ancona-Bologna 1988, str. 144 in 147. S hermenevitično kategorijo *die meditative Dichtung* želi Gadamer poudariti, da se Celanove pesmi s svojim slogom, ki je tako daleč od "vsakdanje govornice" [linguaggio commune], kažejo nabite s spekulativnim pomenom, ki interpretira vabi k razmišljanju [riflessione].

24. Prim., kar zatrdi sam Celan v *Ansprache*, GW III, str. 185: "Mišljenje [*Denken*] in zahvaljevanje [*Danken*] sta v našem jeziku besedi enega in istega izvora. Kdor sledi njunemu smislu, se podaja v pomensko območje besed, kot so: 'spomniti se' [*gedenken*], 'ohranjati spomin na' [*eingedenk sein*], 'spomin'

[Andenken], 'zbranost' [Andacht]."

25. *Gespräche, taggrau*, "pogovore, jutranje sive", je najti v pesmi *Engführung* (Stretta), GW I, str. 204 (= L [Paul Celan, Lirika, prevedel Niko Grafenauer, Ljubljana 1985], str. 58); izraz *Schneegespräche*, "snežni pogovori", je vzet iz pesmi *Hohles Lebensgehöft* (Votlo zadvorje življenja), GW II, str. 42, *Gespräche der Würmer*, "pogovore črvov", pa najdemo v pesmi *Beim Hagelkorn* (Ob zrnu toče), GW II, str. 22. Izraz *Sandstimmen*, "peščeni glasovi" – v katerem se pojavi metafora "peska", ki omogoča številne sestavljenke (kot so, denimo, *Sandvolk*, "peščeno ljudstvo", *Sandstaadt*, "peščena država", in *Sandkunst*, "peščena umetnost") – je vzet iz pesmi *Osterqualm* (Vstajenja dim), GW II, str. 58 (= L, str. 95).

26. Prim. pesem *Mit Äxten spielend* (Med igro s sekirami), GW I, str. 89.

27. Prim. pesem *Es ist alles anders* (Vse je drugače), GW I, str. 284, in kontekst pesmi *Weiß und Leicht* (Belo in lahko), GW I, str. 165.

28. GW I, str. 121.

29. GW III, str. 61 (= L, str. 11): ... *der Tod ist ein Meister / aus Deutschland* (v. 34), "smrt je mojster / iz Nemčije", *er spielt mit den Schlangen und träumt*, "s kačami se igra in sanja".

30. Prim. pesem *In memoriam Paul Éluard*, GW I, str. 130: *Lege dem Tode die Worte ins Grab / die er sprach um zu leben*, "Položi mrtvemu v grob besede, / ki jih je govoril, da bi živel".

31. To beremo v pesmi *Zähle die Mandeln* (Preštej), GW I, str. 78 (= L, str. 13).

32. ... *holt/ den Strahl hinzu, aus den Gräbern*, "... tja / nosi žarek, iz grobov", beremo v pesmi *Hüttenfenster* (Okno zavetišča), GW I, str. 278.

33. Prim. pesem *Gewieberte Tumbagebete* (Odhrzane nagrobne molitve), GW II, str. 158.

34. Prim. GW I, str. 222. *Kadiš* tu spominja na pogrebno bogoslužje, *Jiskor* pa je bil posebna molitev za pokojne, ki je bila razširjena v judovskih skupnostih vzhodne Evrope in jo je molil, kdor je izgubil starše.

35. Tako je v pesmi *In Prag* (V Pragi), GW II, str. 63, ki nam mučeništvo v taboriščih priklicuje pred oči v kontekstu, ki ga obvladuje "podoba pepela" (*Aschenbild*).

36. GW I, str. 227 (= L, str. 68).

37. GW II, str. 72 (= L, str. 90).

38. Gre za pesem *Mit den Verfolgten* (S preganjanimi), GW II, str. 25.

39. GW III, str. 25. Pri metafori *der Enge*, "tesni", simbolu zatiranja, bridkosti, tesnobe, se navdihuje pesem *Engführung* (Stretta), GW I, str. 195 (= L, str.

48), ki jo ima P. Szondi v *Celan-Studien*, Frankfurt a. M. 1972, str. 47-111, upravičeno za nekakšno *summam* Celanove lirike.

40. Zasluga P. P. Schwarza, *nav.d.*, je poudarek, da je "spomin na mrtve" osrednje tematsko jedro Celanovega pesniškega navdiha. O. Pöggeler, *Mystische Elemente im Denken Heideggers und im Dichten Celans*, "Zeitwende" 53 (1982), str. 65-92 (posebno str. 80 in dalje), je še bolj poglobil in dokumentiral ta vidik.

41. Glede tega ostaja temeljnega pomena knjiga M. Susman *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes*, Zürich 1946. Na jobovsko témo v Celanovem pesništvu je opozoril O. Pöggeler, *nav. d.*, str. 85 ter 403 in dalje. Za teoretično omejitev te téme v sodobni književnosti in filozofiji prim. G. Moretto, *Etica e interrogazione jobica*, v Aa. Vv., *Filosofia Religione Nichilismo*, str. 183-215. Izčrpno bibliografijo o tem najdemo pri G. Morettu, *Presenza del "Libro di Giobbe" nel pensiero moderno*, "Giornale di Metafisica", n. s. 4 (1982), str. 209-218.

42. Job 2,8.

43. Opozarjamo na to, kar sam Celan zatrdi v *Rede*, GW III, str. 196: "... mislim, da od nekdanj spada med upanja pesmi, da prav na ta način govori tudi o tuji ... o zadevi nekoga Drugega – kdo ve, morda o zadevi popolnoma Drugega."

44. P. Celan, *Die Niemandsrose (Nikogaršnja roža)*, Frankfurt a. M. 1963, zdaj v GW I, str. 211 in dalje (= L, str. 63-82).

45. GW I, str. 225 (= L, str. 65).

46. Med zagovorniki te trditve je treba opozoriti predvsem na P. P. Schwartz, *nav. d.*, str. 50-57. Pri ideji o "anti-psalmu" je vztrajal R. U. Treitler, *Salmo-antisalmo*, "Rivista internazionale di dialogo" 19 (1969), str. 83-97, posebno str. 93 in dalje. Vendar je predvsem M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt a. M. 1976, str. 141 in dalje, v Celanovih pesmih (med njimi v *Psalmu*) odkrival navzočnost bogokletnih in nereligioznih potez, ki naj bi bile izraz feuerbachovsko obarvane kritike religije in božjega.

47. Za interpretacijo pojma "nič" pri Celanu v luči mistično-religioznega izročila in *theologiae negativae* je še vedno temeljno delo W. H. Reya *Paul Celan: das blühende Nichts*, "The German Quarterly" 43 (1970), str. 749-769. V isti interpretativni smeri se giblje tudi G. M. Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen 1977, str. 119 in dalje.

48. Celan tudi v tem primeru sledi natančni shemi, ki jo lahko zasledimo v bibličnih psalmih: prim. delo C. Westermanna *Das Loben Gottes in den Psalmen*, Göttingen 1968, str. 43 in 54, ki prikaže prehod od tožbe k hvalnici.

49. Osvetlitev simbola "vrtnice" v Celanovi liriki bi zahtevala posebno študijo.

Glede tega prim. predloge, ki jih daje J. Schultze v *Mystische Motive in Paul Celans Gedichte*, "Poetica" 3 (1970), str. 475-509, in jih nato razvije v knjigi *Celan und die Mystiker. Motivtypologische und quellenkundliche Kommentare*, Bonn 1983: Schultze v luči judovske mistike interpretira "vrtnico" kot *Šekino*, prebivanje Boga v svetu, namreč Boga, ki je *En-Sof*, "Neskončno" in ga je torej mogoče poistovetiti z "Ničem". V tej smeri se giblje tudi P. Mayer, "Alle Dichter sind Juden". *Zur Lyrik Paul Celans*, "Germanisch-Romanische Monatsschrift", N. F. 23 (1973), str. 32-55.

50. H. Jonas, *Il concetto di Dio dopo Auschwitz*, Genova 1989. Tu avtor zasnuje "filozofsko teologijo", zmožno znova postaviti pod vprašaj "Boga, ki je dovolil Auschwitz", in išče odgovor na starodavni Jobov odgovor o možnosti zla.

51. O tej sugestivni temi "tišine Boga" prim. A. Neher, *L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*, Casale Monferrato 1983, posebno str. 93 in dalje ter 151 in dalje.

52. GW I, str. 163 (= L, str. 38).

53. Prim. M. Buber, *I racconti dei Chassidim*, ur. F. Jesi, Milano 1979, str. 528.

54. Prim. *Carmina burana*, izd. A. Hilka in O. Schulmann, Heidelberg 1978, I. zv., str. 92.

55. Glede tega gl. podatke, ki jih daje O. Pöggeler, *nav. d.*, str. 133 ter 404 in dalje, kjer najdemo namig na okoliščine, v katerih je bila napisana ta pesem. Da bi razumeli staro- in novozavezne navedke v Celanovem besedilu, je treba imeti pred očmi, da so *laudes vespertinae* vsebovale spev nekaterih odlomkov Jeremijevih *Žalostink* in branje *Passionis*.

56. Mt 27,66 (prim. tudi Mr 15,34; Lk 23,45).

57. H. G. Gadamer, *Sinn und Sinnverhüllung bei Paul Celan*, v isti, *Poetica. Ausgewählte Essays*, Frankfurt a. M. 1977, str. 124. Esej, ki ustreza "komentarju" pesmi *Tenebrae*, poudarja predvsem kristološke prvine v besedilu in vsebuje nadvse koristna izhodišča, ki omogočajo poglobljeno obravnavo teme molitve.

58. H. Ott, *nav.d.*, str. 292.

59. Prim. *Rim* 12, 12.

60. GW I, str. 237 (= L, str. 75-76).

61. Prim. GW I, str. 35.

62. GW I, str. 214.

63. Glede tega gl., kar trdi W. Höck, *Von welchem Gott ist die Rede?*, v *Über Paul Celan*, izd. D. Meinecke, Frankfurt a. M. 1973, str. 265-276. O navzočnosti "judovskega Boga" v zadnjih Celanovih pesmih najdemo precej splošne ugotovitve

pri M. Züfleju, *Die Frage nach Gott. Interpretation ausgewählter später Gedichte Paul Celans*, "Hochland" 63 (1971), str. 451-466.

64. A. Camus, *nav. d.*, str. 38 in dalje.

65. F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, ur. G. Onola, Casale Monferrato 1985, str. 291. Da bi umestili ta vidik "skušanja", ki je po Rosenzweigu značilen za vsako obliko molitve, ki se obrača na Boga z izrecno ali vsebno prošnjo, bi morali imeti pred očmi celoten "tretji del" njegove knjige.

66. GW I, str. 271.

67. Za nadrobno analizo tega pravega pravčatega jezikovnega "seznama" napotujemo na delo W. Menninghausa *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt a. M. 1980, str. 204 in dalje. Prim. tudi H.P. Bayerdörfer, *Poetischer Sarkasmus. "Fadensonnen" und die Wende zum Spätwerk*, "Text+Kritik", 1984, št. 53-54, str. 42-54. Že G. Moretto, *nav. čl.*, str. 243, je opazil, da Celan tedaj, ko se kritično izraža o temah, ki zadevajo religijo in sakralno, raje uporablja "podobe krščanskega pojmovnega sveta [vocabolario cristiano]".

68. GW I, str. 222.

69. Prim. GW III, str. 26: *Leer blieb der letzte, der achtzehnte Krug*, "Prazen ostal je zadnji, osemnajsti vrč". Ta navedek se vrne tudi v pesmi *Keine Sandkunst mehr (Nobene peščene umetnosti več)*, GW II, str. 39 (= L, str. 86), v kateri tudi sam izraz *siebenzehn*, "sedemdeset", namiguje na predzadnji blagoslov temeljne judovske molitve Osemnajstih blagoslovov. Za poglobitev teh izhodišč prim. P. Mayer, *nav. čl.*, str. 32.

70. Prim. GW I, str. 203 in dalje, v. 140 in dalje. Klic *Hosana*, ki v hebrejščini pomeni: "Reši vendar!", se nanaša na Ps 118,25.

71. G. Schiavoni, *nav. čl.*, str. 222.

72. GW I, str. 278.

73. GW II, str. 85.

74. GW I, str. 259. Posebno raziskavo bi bilo treba nameniti tudi nekaterim posvečenim predmetom, uporabljenim v različnih vlogah (kot so *šofar*, *menora* in *Gebetsmantel*), ki se pojavljajo v številnih pesmih in skoraj vselej v profaniziranem kontekstu, vendar ohranjajo sakralni sij.

75. Prim. pesem *Als Farben (Kot barve)*, GW II, str. 215.

76. GW II, str. 273.

77. GW I, str. 248 (= L, str. 79).

78. Prim. pesem *Das gedunkelte (Potemneli)*, GW II, str. 414.

79. GW II, str. 81.

80. Prim. pesem *In der ewigen Teufe (V večni globini)*, GW II, str. 118.

81. Prim. pesem *Mit Rebmessern* (Z vinogradniškimi noži), GW II, str. 393.
82. Gre za verze, vzete iz pesmi *Gold* (Zlato), GW III, str. 71.
83. Za opredelitev "molitve tišine" smo se oprli na B. Welteja, *nav. d.*, str. 166 in dalje. Za vez med to obliko molitve in pesništvom napotujemo na nadrobne analize H. Bremonda, *nav. d.*, str. 192 in dalje. Za klasifikacijo različnih oblik "mistične molitve" prim. F. Heiler, *nav. d.*, str. 284-321.
84. Izraz *mystisches Lied*, "mistični spev", se pojavi kot naslov ene izmed Celanovih mladostnih pesmi: prim. P. Celan, *Gedichte 1938-1944*, str. 52. Za pomen mistike v Celanovem pesniškem delu poleg že navedenih del J. Schulzeja in P. Mayerja priporočamo posebno O. Pöggelerja, *nav. d.*, str. 271-299, ki trdi, da je Celana nemogoče "brati" in razumeti, ne da bi imeli pred očmi številne navezave na judovsko mistiko in še posebno na kabalo.
85. Prim. pesem *Ich kenne dich* (Poznam te), GW II, str. 30.
86. GW I, str. 167 (= L, str. 41).
87. GW I, str. 239.
88. ... *es ist Abend, das Nichts / rollt seine Meere zur Andacht*, "... večer je, nič / vali svoja morja k pobožnosti", GW I, str. 171 (= L, str. 44).
89. Tako beremo v pesmi *Lob der Ferne* (Hvalnica daljave), GW I, str. 33, v. 10.
90. GW II, str. 107 (= L, str. 97). Tudi v pesmi *Nah, im Aortenbogen* (Blizu, v loku aorte), GW II, str. 202, se pojavi judovski izraz živ, "luč", ki naj bi ga bilo po J. Schultzeju, *nav. čl.*, str. 499, treba postaviti v razmerje s simboliko kabale in naj bi označeval *Šekino*.
91. Prim. pesem *Anabasis*, GW I, str. 256.
92. GW II, str. 72 (= L, str. 91).
93. GW II, str. 326. Celan se tu navezuje na pridigo *Beati pauperes spiritu*, v Mojster Eckhart, *Pridige in traktati*, Mohorjeva družba, Celje 1995, (prev. Gorazd Kocijančič), str. 290-295, posebno str. 293-294.
94. GW II, str. 327 (= L, str. 124). Tu Celan v srednjevisokonemški varianti navede pridigo *Surge illuminare Iherusalem*, ki se nanaša na Iz 60,1; prim. M. Eckhart, *Opere Tedesche*, uredil M. Vanini, Firenze 1982, str. 215 in dalje.
95. GW II, str. 328. To pesem je brez kakršne koli navezave na mistično izročilo, in sicer kot opis pesniškega ustvarjanja sploh, interpretiral H. G. Gadamer, *Celans Schlußgedicht*, v *Argumentum e silentio. International Paul Celans Symposium*, ur. A. D. Colin, Berlin 1987, str. 58-71.
96. Da je stanje "predanosti" mogoče primerjati z "odprtostjo za skrivnost", je vzorčno osvetlil M. Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen 1959, str. 24.

(*L'Abbandono*, it. prev. A. Fabris, Genova 1983, str. 39). V tem delu najdemo trditev: *Die Gelassenheit zu den Dingen und die Offenheit für das Geheimnis gehören zusammen*, "Predanost rečem in odprtost za skrivnost sodita skupaj".

97. GW I, str. 244 (= L, str. 78).

98. Kot beremo v *Lexikon der christlichen Ikonographie*, izd. E. Kirschbaum, Freiburg i. Br. 1971, d. III, stolp. 147-149, "mandelj" označuje avreolo ovalne ali okrogle oblike, ki v stari krščanski umetnosti spremlja upodobitev Boga in izraža njegovo poveljčanje. Tudi B. Welte, *La luce del nulla*, Brescia 1983, str. 36 ter str. 37 in dalje, je pesem *Mandorla* razlagal kot pričevanje o religioznem izkustvu, značilnem za dobo nihilizma. Opaža namreč: "Pesnik usmerja pogled k 'mandlju' in vidi, da v njem stoji nič. Tako ta nič kot ta 'stati' sta večkrat ponovljena. Nič ostaja in vztraja in kar naprej govori. Tam, kjer je bil nekaj Bog, je v našem času nič" (str. 37). Op. prev.: izraza "in der Mandel" ne prevajamo, tako kot Grafenauer, "v mandali", ki je – kot je razvidno iz Grafenauerjeve opombe – jasen namig na budizem, ampak sintagmo skladno s hermenevtičnim horizontom Celanove poezije, kot ga zarisuje pričujoča razprava (in posebno ta opomba), beremo "v mandlju".

99. Prim. pridigo *Surrexit autem Salus*, v Mojster Eckhart, *Pridige in traktati*, Mohorjeva družba, Celje 1995, str. 212-217 (prev. Gorazd Kocijančič).

100. Prim. pesem *Patmos*, v F. Hölderlin, *Poesie*, ur. G. Vigolo, Torino 1963, str. 216 (sl. prevod: Hölderlin, *Lirika*, prevedel Niko Grafenauer, Ljubljana 1978, str. 81).

101. *Zweihäusig, Ewiger, bist du, un-/ bewohnbar*, "Dvodomen si, Večni, ne-/ naseljiv", beremo v istonaslovni pesmi, GW I, str. 247.

102. Verz "jezdil sem Boga v daljavo – bližavo" beremo v pesmi *Bei Wein und Verlorenheit (Ob vinu in izgubljenosti)*, GW I, str. 213.

103. Verze "Isto / naju je / izgubilo" beremo v pesmi *Zu beiden Händen (V obeh rokah)*, GW I, str. 219.

104. G. Moretto, *nav. čl.*, str. 226. 105. Verz "O eden, o nobeden, o nihče, o ti" beremo v pesmi *Es war Erde in Ihnen (Bila je zemlja v njih)*, GW I, str. 211 (= L, str. 63).

106. GW III, str. 95. Zbirka P. Celana *Zeitgehöft. Späte Gedichte aus dem Nachlaß*, Frankfurt a.M. 1976 (zdaj v GW III, str. 67-123), zajema tri različne rokopise, ki jih je mogoče umestiti med september 1968 in april 1970.

107. Jeruzalemski cikel je po našem mnenju sklepni moment Celanovega dialoškega stremljenja, da bi spravil pesništvo in molitev. Vendar ga zaradi spleta tematik, ki jih priključuje, in zaradi števila pesmi, ki ga sestavljajo, tu ne moremo

obravnavati – zahteva posebno študijo. Zasluga O. Pöggelerja, *Poeta theologus? Paul Celans Jerusalem-Gedichte*, v *Literatur und Religion*, str. 251-264, pa je, da je na ta cikel usmeril pozornost znanstvenikov in da ga je interpretiral v zvezi s številnimi biografskimi prvinami.

108. GW I, str. 249. Po P. Mayerju, *nav. čl.*, str. 49, naj bi bila ta pesem molitev iz sobotne liturgije, kar naj bi dokazovale liturgične prvine, kot sta pitje in svečnik. Po M. Löwenu, *In Klammern. Zu einem Gedicht von Paul Celan*, "Stimmen der Zeit" 106 (1981), str. 343-352, naj bi "pnevma" v tej pesmi namigovala na novozavezni kontekst (Lk 1,28-35; Jn 1,5). "Prošnja za blagoslov" je navzoča tudi v pesmi *Wege im Schatten-Gebräch* (*Poti v lomu sence*), GW II, str. 18, v kateri skuša jaz v obliki "prosilne molitve" "izvleči" iz blagoslavljaljoče roke *den versteinerten Segen*, "okameneli blagoslov".

109. Kot je opazil M. Löwen, *nav. čl.*, str. 345, se trije različni jezikovni izrazi zaporedoma nanašajo na cerkveno latinščino, nemščino Luthrove Biblije in, končno, na jidiš pesnikove rojstne dežele.

110. *Sprachthürme*, "stolpe jezika", najdemo v pesmi, naslovljeni *Lichtenbergs zwölff* (*Lichtenbergovih dvanajst*), GW II, str. 91.

111. GW III, str. 197 in 190.

112. GW III, str. 190.

113. *Gebetriemen*, "molilni jermen", najdemo v pesmi *An weißen Gebetriemen* (*V bel molilni jermen*), GW II, str. 44. Za druge navedke gl. GW III, str. 200 in 199. Ta kratka končna opažanja o odnosu med "pesništvom" in "molitvijo" – med "religioznim" in "pesniškim" – bi bilo treba še natančneje določiti in teoretično poglobiti. Veliko dolgujejo raziskavam, ki jih je v zadnji knjigi razvijal A. Caracciolo, *Nulla religioso e imperativo dell'eterno. Studi di etica e di poetica*, Genova 1990, posebno str. 43-52, 163-195.