

Wendelin Schmidt-Dengler

Poslednji svetovi ali visoka umetnost namigovanja

1. Uvodna pripomba

Ko govorimo o avstrijski literaturi, kot bi šlo za nekaj, kar se pravzaprav razlikuje od nemške literature, ne moremo mimo vprašanja, s čim pravzaprav lahko to posebnost utemeljimo. Empirično jo bom poskusil dokazati s primeri štirih avtorjev.

Rečemo lahko, da so besedila teh avtorjev med seboj prepletena, da izkazujejo vitalen avstrijski intertekst, čeprav se tega ne da prikazati z enostavnim modelom vzajemne odvisnosti po vzorcu nekakšnega rodovnika. Želim opozoriti na prepletenost povezav med njimi, na pomešanost glasov. Iz te pomešanosti glasov pa je nekatere vseeno mogoče razločiti, nekateri izmed njih so še posebno glasni in so od časa do časa vendarle deležni tihega odgovora. Ne glede na to, kako si pojem intertekstualnost razlagamo, menim, da je ta fenomen na implozijskem prostoru, to razmeroma majhna Avstrija pač je, mogoče dokaj dobro raziskovati. Po mojem mnenju so za literarni diskurz te dežele ta hip reprezentativni tile štirje avtorji: **Thomas Bernhard** (1931-1989), ki je s svojimi deli še zmeraj navzoč, čeprav je umrl že pred sedmimi leti, nato – poleg Bernharda najbolj znani sodobni avstrijski pisec **Peter Handke** (*1942), **Christoph Ransmayr** (*1953), čigar roman *Poslednji svet* (*Die letzte Welt*, 1988) je preveden v veliko jezikov, in nazadnje **Werner Kofler** (*1947), ki je prav gotovo manj znan kot omenjeni avtorji, vendar je s svojim načinom pisanja dober dokaz za to, kako na gosto je stkana ta mreža povezav med njimi.

2. Thomas Bernhard

Res je preteklo še premalo časa, da bi lahko delali kakšne literarnozgodovinske sklepe, toda resnično kaže, kot da se je s smrtjo Thomasa Bernharda zgodil nekakšen prelom v avstrijski literaturi. Zagotovo pa lahko rečemo, da je bil malokateri avtor zunaj geta, znotraj katerega je njegovo pisanje mogoče zaznati, tako močno opažen kot prav Thomas Bernhard. Ta učinek je v nasprotju z njegovo mizantropsko držo zavračanja, odklanjanja, neposlušnosti, s katero je pritegoval pozornost. Igral je vlogo edinega zabavljača avstrijskega prebivalstva, in to ne le s svojim pisanjem, temveč tudi s spretnim samouprizarjanjem prek intervjujev. Nič mu ni bilo sveto in ob izidu skoraj vsakega njegovega dela se je vnel škandal, ki je literarne kritike in teoretike oskrbel s snovjo za pisanje, Avstrijce pa z novimi temami za pogovore. Njegovo knjigo *Sečnja* (*Holzfällen*, 1984; slovenski prevod je izšel v zbirki XX. stoletje) so zaplenili, to pa je edinstven primer v zgodovini Druge republike. V knjigi se je namreč prepoznal neki umetnik in bivši Bernhardov mecen. Ker se mu je zdelo, da je v romanu opisan preveč negativno, da ga Bernhard v njem žali, je na sodišču vložil tožbo. Kmalu nato je četa policistov odkorakala v knjigarne in knjigo zaplenila. To so nekateri presodili kot primer grobe cenzure, v resnici pa ni bilo nič drugega kot literarna farsa, v kateri se je veliko ljudi osmešilo, avtor sam pa je imel od nje največ koristi: prepovedano knjigo so zdaj namreč hoteli prebrati vsi. Naročali so jo po pošti neposredno iz Nemčije in promet je bil temu primerno velik. Že naslednje leto je sledil nov škandal; s knjigo *Alte Meister* (1985) je Bernhard napadel avstrijsko kulturno tradicijo. V tem romanu (ne glede na obravnavano temo mu je nadel žanrsko oznako "komedija") neki dvainosemdesetletni muzejski kritik, sedeč na klopi v Umetnostnozgodovinskem muzeju na Dunaju, v nedogled razpreda o avstrijski umetnosti. Zmerja Stifterja, Mahlerja označi za dno avstrijske glasbe, za Mozarta pravi, da bi se tudi pri njem dalo najti kaj "spodnjičnega kiča", Dürer velja za "pranacista in prednacista". To ozmerjanje je zadosten razlog, da vse naštetu razumemo kot Bernhardovo osebno mnenje. Takratni šolski minister je ugotovil, da bi bil Bernhard dober primer za znanost, in s tem ni mislil le na znanost, ki se ukvarja s preučevanjem literature. Bernhardovi zagovorniki so bili ogorčeni, saj so v tej izjavi prepoznali namig, naj bi Bernharda zaupali psihiatriji. Minister je svojo izjavo nato popravil, češ da s tem ni

misli psihiatrije, temveč psihologijo. Ko se je 1987 razvedelo, da Bernhard piše novo dramo z naslovom Heldenplatz, je avstrijsko prebivalstvo takoj posumilo, da se kuha nekaj strašnega, časopis Kronenzeitung pa je nemudoma začel gonjo proti avtorju. Besedila pravzaprav še sploh niso poznali, toda bili so prepričani, da bo Bernhard spet udrihal po zdravem ljudskem občutenju. Ko je bil leta 1986 Jörg Haider izvoljen za novega predsednika Svobodnjaške stranke, je naznanil, da takšnih avtorjev, kot je neki Bernhard, ki zmerja "našo lepo domovino", že ne bo prenašal. Skratka, Bernhardu je uspelo, da so Avstrijci začeli govoriti o "njegovih" spornih temah. Vsi, ki so se znašali nad njim, so s tem pokazali svojo pravo barvo; o njegovih knjigah se tako rekoč sploh ni več govorilo, Bernhard je postal javna figura. Ni mu bilo treba storiti nič posebnega, saj je za mnoge brez tega napredoval v nekaj takšnega kot predstavnika Avstrije. Bolj se je umikal pred javnostjo, bolj je le-ta to umikanje razumela kot insinuacijo. Zadnjo možnost zavrnitve je Bernhard izkoristil v svoji oporoki, v kateri je Avstrijcem odrekel uprizorjanje svojih dram in tiskanje, da, celo citiranje svojih besedil. To je bil zadnji Ne, ki ga je Bernhard lahko zaklical Avstrijcem – kolektivno jih je razdedinil. Toda razpoloženje do njegovih del se je po njegovi smrti na mah spremenilo – Avstrijci so ga začeli oboževati kot kakšnega svetnika. Na skrivaj se je dal pokopati na pokopališču v Grinzigu. Njegov grob je postal svet kraj, kamor zdaj romajo njegovi oboževalci in tudi mnogi, ki za njegovega življenja o njem niso ničesar hoteli vedeti in so bili sprti z njim. Zdi se, kot da zdaj pravijo: "Bil je naš," kajti mrtev pesnik je zmeraj dober pesnik. Več kot četrto stoletja je Bernhard zabaval in dražil publiko in z njegovo smrtjo je nastal nekakšen vakuum. Elfriede Jelinek (prav tako trn v peti Avstrijcev, še najbolj pa Haiderja in privržencev njegove stranke, op. V. R.) je izjavila, da se temu "mrtvemu gigantu" ne more izogniti nihče. Peter Handke, ki Bernhardu drugače sploh ni bil naklonjen, pa je v nekem pogovoru omenil, da bi morali govoriti o Bernhardovi dobi, ne o Waldheimovi.

Toliko o razpoloženju v avstrijski literaturi in ob njej zadnjih let prav te Waldheimove dobe, ki ji je bilo ob njenem koncu posvečeno marsikatero tiho praznovanje. Bernhard je bil zelo poučen primer za Avstrijo, to so opazili tudi tisti, ki niso poklicani za pisanje sodb in kritik o literaturi. Njegove tirade so mnogim pišočim zgled. Mnogi bolj ali manj večče posnemajo ali parodirajo njegovo držo do Avstrije, to preroško gesto

prekletstva. Toda ne glede na to je treba reči, da je odprl veliko novih tem in nakazal veliko motivov, ki jih nasledniki še danes prevzemajo in izpeljujejo po svoje. Prevzemajo Bernhardov temni tonovski način, na katerega je v njegovem pisanju uglašen odnos do Avstrije. Bernhardov stavek, da je danes v Avstriji več nacistov kot leta 1938, povzdigujejo v geslo, ki ga je mogoče tako rekoč poljubno variirati. Bernhard je tisti, ki je najdosledneje pometel s podobo, ki so si jo Avstrijci tako radi delali o samih sebi. Zanj ta Avstrija ni bila nič drugega kot majhna alpska republika. Ko naj bi bila ta v dobi Kreiskega v sedemdesetih letih igrala neko posebno vlogo v svetovni politiki, se je Bernhard norčeval iz Kreiskega in ga imenoval "solnograški Tito in Tito valčkov", da, še več, menil je, da Kreisky ni noben "Sončni kralj", temveč Kralj višinskega sonca, igralec v svetovni komediji, v kateri spredaj stoji Reagan, zadaj pa se mimo priplazi hudobni Homeini. Nato nastopi Kreisky in reče: "Konji so osedlani!"

Avstrijci so si zaradi svoje lepe narave v preteklosti domišljali, da so njeni produkti in hkrati njeni zavetniki. Avstrijec je dober zato, ker živi v lepi naravi, in ta je lepa, ker jo naseljuje Avstrijec. Malo je avtorjev, ki tako očitno kot Bernhard nasprotujejo temu usodnemu krogotoku samoprevare; za Bernharda je narava prežeta s protitelesi, je ostudna, uničuje nas, ker smo mi uničili njo: zeleno drevo je iluzija, kajti drevesa so napadli lubadarji. Narava je antagonistična, ljudje so konstruirani proti resničnosti. Ljudje so se umaknili; živijo v odlični izolaciji, kjer jim ne moreta do živega niti narava niti zgodovina. To je zanje priložnost, da si vsaj še za nekaj časa zagotovijo preživetje. So ujetniki v svetu citatov – pravzaprav je vse, kar rečemo, citat; zaprti so v svet, ki zmeraj vse citira – intertekstualnost kot ječa, jezik kot ječar.

Pobliže si oglejmo Bernhardov roman *Izbris* (*Auslöschung*, v prevodu izšel pri Založbi Obzorja Maribor, 1993). Zadoščalo bo nekaj namigov: Junak romana Franz Josef Murau živi v Rimu; prejme telegram, v katerem zve za bratovo smrt in za smrt svojih staršev. Tako postane edini dedič velike posesti v Gornji Avstriji. To posestvo Wolfsegg je šifra za avstrijsko zgodovino; tukaj so prebivali starši, bili so nacisti, po drugi svetovni vojni pa, kot da se vmes ni zgodilo prav nič nenavadnega, dejavni katoliki. Smrt staršev in brata je povod za revizijo družinske zgodovine, ki je seveda tudi avstrijska zgodovina. Knjiga se konča presenetljivo: protagonist F. J. Murau vso posest podari izraelski verski skupnosti. Darilo sprejme višji rabin

Eisenberg. Na koncu zvemo še to, da je pripovedovalec Murau živel od 1934 do 1982. Izbris pomeni, da je avstrijska zgodovina z življenjem in dejanjem izbrisana. Brisanje je avtorjeva naloga; avstrijska zgodovina mora biti izbrisana. Tako je negirana neka tradicija. Bernhard in tudi vsi tisti, ki so se po izidu tega romana nanj bolj ali manj prostovoljno odzvali, skušajo nasprotovati uradnemu tolmačenju o harmoničnem obnašanju, ki je opozarjalo na nujnost izravnave socialnih razlik, ter govorjenju o srečnem razvoju Druge republike po letu 1945. Iskati v tem kakršen koli drug smisel se zdi nedopustno.

V romanu *Izbris* je Bernhard enostavno uporabil nasprotje, v katerem parabolično uniči legendo o socialnem miru. Prvoosebni pripovedovalec se zavzame za vrtnarje in ne za lovce. Tistim, ki nimajo besede, naj bo omogočeno, da govorijo.

Bernhard svojim osebam dodeljuje oster pogled mizantropa; mizantropija je – vsaj v različici, ki jo poznamo iz Shakespearovega Timona in iz *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (Kralj Alp in ljudomrznež) Raimunda Rappelkopfa – zmeraj produkt razočarane filantropije. Razočaranje nad ljudmi je projicirano v literaturo; zgodovinska izkušnja je speljana na enostaven skupni imenovalac dihotomije. Tako pri Bernhardu najdemo na eni strani dobre vrtnarje, na drugi pa hudobne lovce, dualistično, manihejsko podobo sveta, ki ji nikakor ne gre za to, da bi s pripovednim postopkom vzpostavila kaj takšnega, kot sta objektivizacija in sproščenost. Pri Bernhardu ni koherentne pripovedi, ki bi lahko znova vlila zaupanje v njen potek in v gibanje sveta. Manjka tudi diferencirana podoba sveta; redukcija na preprosto nasprotje med lovci in vrtnarji rabi v obliki pretiravanja temu, da se pač nekaj označi. Gre za to, da je nekaj treba popačiti, da bi lahko to potem označili. Tako je bilo treba popačiti tudi okoliščino, da so v Avstriji obstajali lovci in preganjani, njihove žrtve. Ena prvih, ki je opozorila na to delitev družbe po vojni, je bila Ingeborg Bachmann, predvsem v svoji pripovedi *Unter Mördern und Irren*:

"Takrat, po petinštiridesetem, sem mislila, da je svet razdeljen, in to za vselej, v dobre in zle, toda svet se zdaj že spet drugače deli. To je bilo težko dojeti, kajti zgodilo se je zelo neopazno. Zdaj smo spet pomešani, da se lahko delimo drugače ..." (Prev. V. R.)

Bernhardova knjiga je resnično napisana v duhu Ingeborg Bachmann; zmeraj znova nastopa neka oseba po imenu Maria, pesnica, ki prihaja iz

"smešnega provincialnega mesta", v katerem se je rodil tudi Musil.

Delitev na lovce in vrtnarje ni tako zelo poenostavitev v smislu neke dualistične ali manihejske podobe sveta, temveč preprosto zavestna redukcija, ki želi s pretiravanjem do spoznavnosti popačiti neko stanje. Pri tem se loči, kar naj bi se ločilo; zgodovina se pojavi v planimetrični projekciji, enostavno razprostrta. V Bernhardovem jeziku, v katerem prevladujejo izrazi izključnosti in totalitete, dobi kliše nekaj takega kot zavest osvetljujočo funkcijo. Na prvi pogled okorna metoda, toda njena učinkovitost se zaradi njene okornosti ne zmanjša.

Bernhardova besedila zaznamuje predvsem retorika nasprotij. Junaki so od teh nasprotij izrabljeni; treba je omeniti, da Bernhard svojim osebam redko nameni vlogo izražanja tako očitne opcije, kot sta opciji vrtnarjev in lovcev. Po navadi gre za to, da s poudarjanjem možnosti dokaže, da nimamo nobene možnosti. Zdi se, da bi lahko v nasprotju med lovci in vrtnarji videli šibko točko v Bernhardovem konceptu, seveda kolikor ga jemljemo resno in ne kot retorično rezoniranje, kot umetno obliko zmerjanja, ki se nazadnje prav karnevalistično prelije iz resnosti v šalo. Govor Bernhardovih oseb je tisti, ki izvotljuje nasprotje med tragedijo in komedijo. *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* – tako se glasi naslov dela kratke proze spod njegovega peresa.

3. Peter Handke

Thomas Bernhard je "rezoner", je zapisala Elfriede Jelinek, je nekdo, ki se je zadušil od svojega besnega govorjenja, nekdo, ki je moral zmeraj govoriti, da se ne bi zadušil; dokler govorim, sem. Rezoniranje, vzvišena oblika dunajskega nerganja, kot oblika zagotovitve obstoja. In prav na tej točki se zadira Peter Handke, čigar poetično koncepcijo lahko točko za točko razumemo kot protiosnutek Bernhardovi. *Das Spiel vom Fragen oder die Reise ins sonore Land* (Igra o spraševanju ali Potovanje v zvonečo deželo) se imenuje Handkejeva drama iz leta 1990. Kar je za Bernharda "rezoniranje", je za Handkeja "resonare", zveneti, odmevati. Tako lahko Handkejevo literaturo zadnjih let brez pretiravanja beremo kot protiosnutek sliki sveta, ki jo v svojih besedilih posreduje Bernhard. Handkeju je slika vodilna instanca. Nekje razmišlja takole: *"Kako sem to noč razmišljal v nespečnosti? Daj mi sliko in moja duša bo ozdravljena!"* (Prev. V. R.)

Pri Bernhardu stoji temu nasproti izbris, preslikava slike.

Leta 1989 je začel Handke pisati *Trilogijo poskusov* (vsi trije deli so prevedeni v slovenščino, op. V. R.): *Poskus o utrujenosti* (Der Versuch über die Müdigkeit, 1989); *Poskus o džuboksu* (Der Versuch über die Jukebox, 1990) in *Poskus o posrečenem dnevu* (Der Versuch über den geglückten Tag, 1991).

Tudi ta besedila je mogoče razumeti kot igre o spraševanju, kot obkrožanje besed s slikami, z umetnostjo zaznavanja. Pri iskanju slike utrujenosti se Handke ustraši tega, da bi lahko nenadoma postal pristranski, in tako se hipoma ustavi z vprašanjem:

"Toda ali ni nasprotje, ki ga tukaj dopoveduješ, med skupinskim ročnim delom in delom na samem, ob avtomatu, zgolj mnenje, in torej predvsem nepravično?"

S pravkar pripovedovanim mi ni bilo do takega nasprotja, temveč do čiste slike; če pa se, zoper mojo voljo, vsiljuje nasprotovanje, bi to pomenilo, da mi ni uspelo pripovedovati čiste slike in da se moram pri nadaljnjem obvarovati še bolj kot doslej, s predstavljanjem Enega molče izigrati Drugega – ga na račun drugega predstaviti, tako, kot je to znamenje manihejskega – samo Dobro, samo Zlo – in ki dandanes prevladuje celo že v pripovedovanju, tem prvotno najbolj mnenj prostem, najbolj širokosrčnem načinu govorjenja: Tu vam pripovedujem o dobrih vrtnarjih, vendar ne zato, da bi vam tam lahko tem bolj izčrpno govoril o zlih lovcih." (22, 23)

V tem je najti polemičen namig na Bernharda, na njegov koncept, ki pripovedi odreja sliko, s tem ko svet preprosto razcepi v dobro in zlo. Nasproti temu je treba rotiti duha pripovedi, da sveta ne bi podajal tako pozitivno poveljujoče, temveč bi se uril v umetnosti čistega gledanja. Za Handkeja šteje delo na sliki, ne ločevanje na različne tabore; besedilo je treba očistiti mnenja, treba mu je odvzeti sum, da rabi neki težnji. Seveda se ob tem zdi, kakor da Handke sam s seboj prihaja v nasprotje. Toda v nadaljevanju prevzame držo Thomasa Bernharda, ko se z gesto preklinjanja obrne proti Avstriji:

"In vsa moja dežela je prepletena s takimi neutrudneži, na vse pretege

čilimi, vse do tako imenovanih vodilnih sil; namesto da bi tudi samo za trenutek sestavljali četo utrujenosti, si drznejšo uprizarjati gomazeč kup nenehnih nasilnikov in njihovih podložnikov, čisto drugačnih od zgoraj opisanih, starih, še neutrujenih morilskih pobov in punc, ki so po vsej deželi raztresli potomce enako večno budno prežečih fantičkov in ki nameravajo tudi že vnuke izuriti v izvidnice, tako da v tej skupni večini nikoli ne bo prostora za vse tiste manjšine, za tako potrebno zbiranje v ljudstvo utrujenosti; v tej državi bo vsak s svojo utrujenostjo ostajal vse do konca njene zgodovine sam s seboj." (24)

Vendar so posledice vsega tega zgolj uničujoče:

"... spoznanja takega svetovnega sodišča se znotraj avstrijskih meja niso uveljavila in se, tako je moje mišljenje po tem kratkem upanju, nikoli ne bodo. Svetovnega sodišča ni. Naše ljudstvo, sem moral razmišljati dalje, je prvo nepovratno propadlo, prvo nepopoljšljivo, prvo zgodovinsko ljudstvo, za vselej nesposobno kesanja, preobrata." (25)

Na tem mestu govori Handke s tonom preroka, ki mora svoje ljudstvo najprej kaznovati, da bi ga nato rešil. Ta odlomek zelo lepo dokazuje, da avstrijski literarni diskurz poteka po tirih, ki jih je položil Bernhard. Handke skuša ustvariti nekakšen protiosnutek (namigovanje na prej citirani odlomek iz Izbrisa seveda razumejo le poznavalci), hkrati pa mu gre tudi za to, da ohrani ravnotežje, ki zagotavlja pripoved.

Handkejeve gledališke igre vse od začetka 80. let vsebujejo vedno znova programatske prizore, v katerih tvega celo oznanitve. V *Dramatisches Gedicht Über die Dörfe* (Dramatična pesnitev O vaseh) ima oseba, po imenu Nova, programski govor o tem, kaj je, in tem, česar ni. Kot vzor figurira seveda Parmenides. Izhodiščna dogma je namreč tudi tukaj: biti je in nebiti ni. Nova: "Opustite vendar razglabljanje o biti ali nebiti: biti je in je mišljena, in nebiti ni mogoča – o tem lahko zgolj tuhtamo." V nadaljevanju povečuje naravo in besedilo se izteče s stavkom, da je "narava edina trdna zaobljuba". Za Handkeja se narava spremeni tudi v neke vrste potrditev biti; v naravi je moč razbrati to, kar je "smiselno". Handkejevo delo si prizadeva za vzpostavitev smisla in sovisnosti, in to celo tam, kjer se zdi tako rekoč

suspendirana.

Nasprotje med tistimi, ki zanikajo – in Bernhardovo delo se zdi okoli tega "ne"-ja kot kristalinična tvorba –, in tistimi, ki kot Handke želijo reči da, določa tudi Handkejevo vedno radikalnejše prizadevanje za jezik, za pripoved in za naravo. Njegov roman *Ponovitev* (*Die Wiederholung*) se sklene z empatično hvalnico pripovedi kot taki, Bernhard pa je do konca svojega življenja ostal "uničevalec zgodb". Handkeju gre veliko bolj za to, kar je Grillparzer na začetku dela *Der arme Spielmann* označil kot hrepenenje po sovisnosti. In ta sovisnost sledi tudi iz videnja narave; kdor zbeži v naravo, zbeži v brezzgodovinski prostor. Že pri Goetheju so ta odhod v naravo razumeli kot umik iz zgodovine v naravo. Toda Handke je dovolj premeten, da je vključil tudi nasprotno pozicijo in tako je tudi nasprotnika odpravil s skorajda prijaznimi potezami. V njegovi igri *Spiel vom Fragen* dve osebi sestavljata nasprotje, njun pogovor se vrti okoli narave. Prvemu je ime "Mauerschauer" (tisti, ki gleda zid), drugemu pa "Spielverderber" (tisti, ki zmeraj pokvari igro). Spielverderber si zmeraj prizadeva uničiti vsako besedno kaskado o lepota narave, prav tako kot Musilov junak v romanu *Der Mann ohne Eigenschaften* degradira empatično govorjenje svoje sestrčne Diotime o naravi v farso in se poleg vsega zavzema tudi za "zemeljski sekretariat duše in natančnosti". Spielverderber ve, kaj je dolžan svojemu slovesu, ko Mauerschauerju, kjer se le da, očrni naravo. Iz obeh pa govori tudi literatura; oba sta trobili dveh glasov svetovne literature. Spielverderberjev boter je Čehov, Mauerschauerjev pa Ferdinand Raimund.

Nereflektirano gledanje narave poneumlja in zdi se, da se za tem skriva tudi nekaj, čemur bi lahko rekli skrita hvala neumnosti: Zdrava neumnost, za katero se imamo zahvaliti gledanju; neumnost, ki vodi nazaj v otroštvo. Dialog med Mauerschauerjem in Spielverderberjem znova postavlja pozicije Handke versus Bernhard. Kar Spielverderber denuncira kot evfemizem, kot laž, Mauerschauerju signalizira zagotovitev biti. Spielverderber pravi: "Gledajoči človek in lepota, veliki duet laži." Nato Mauerschauer lahko odvrne le: "Prav nasprotno: Ko odkrijem lepoto, me za trenutek napravi resničnega." Zdi se, da Handke ve, da je ta vloga vloga nekoga, ki zastopa pozitivno, saj Mauerschauerju položi v usta stavek: "Vem, igram nehvaležno vlogo. Toda nekdo jo vendar mora igrati." Mauerschauer se navdušuje

nad drevesom: "Pred drevesom: eno samo oko, eno samo uho, popolnoma navzoč – dopolnitev." Spielverderber na ta stavek odgovori s posmehom: "Če samo slišim to besedo: drevo. Drevo življenja, drevo spoznanja." (Prev. V. R.). Med njima se začne pristen "pogovor o drevesih", in verjetno se ne motim, če rečem, da je imel Handke pri tem v ušesu slavno Brechtovo formulo. Da, spet lahko govorimo o drevesih; so signal, ki lahko sproži diskusijo. Drevesa so spet pridobila svojo simbolno naravo, spet lahko govorimo o simbolih. Drevo proizvede sliko, iz katere se naravni prostor na novo ustvari; človek se lahko z drevesom identificira.

Primerjajmo to z drevesi pri Bernhardu: njegovi protagonisti so doma v gostih gozdovih, študirajo gozdarstvo, toda v drevesih tiči lubadar. Narava po svoje izvaja shrljiv samomor. Handkejev diskurz o naravi je točko za točko preklic tega, kar ve o svoji antagonistični naravi povedati Bernhard.

Handkeja vidimo proti koncu njegovega besedila *Epopäe vom Verschwinden der Wege oder Eine andere Lehre der Sainte Victoire* spet na gori, kateri je – po Cézannovem vzoru – posvetil neko besedilo. V njem je želel svoje strinjanje z gledanim/videnim, z naravo, spraviti v en niz. Zdaj mora razmišljati o "drugem nauku" (*Eine andere Lehre*), ker je drevesni sestoj na gori uničen zaradi požara:

"Vzvišena Sainte Victoire, pogorje blagrov (iz svetlobe, barv in tišine), se je kazala odčarana od ognja, tako rekoč razgaljena in slečena do zadnje barvne tenčice; ogolela, izpostavljena posmehu, skupaj z miriadami zогlenelih štorov v zajčji podobi pred svojimi nogami. In tako bi ostalo v nedogled; na tej celini bi za generacije opazovalcev prevladal pogled na goloto in pepel; /.../ Skozi to uničenost tavajočemu, spotikajočemu in včasih tudi omotično opotekajočemu je nato postalo jasno, da je s požarom na Saint Victoire izgubil neko pot; pot: do takrat edina trajna reč; /.../ Nenavadno pri tem je, da spoznanja o izginotju njegovih poti nista spremljala le razočaranje /.../ in strah /.../, temu se je namreč priključilo še strinjanje." (Prev. V. R.)

"Priključeno strinjanje", to je odločilna formula, na katero se Handke spričo katastrofe, spričo naravne katastrofe spozna. Mauerschauerju naproti ne žari več sijoča narava; kaže, da ima katastrofa videz ireverzibilnosti in to, kar je zagotavljalo trajanje, pot, ki je, kot je znano, cilj, gozdna pot

(fig. kriva/napačna pot, op. V. R.), da na kratko omenimo Heideggerja, je neprehodna, ne vodi nikamor. Pa vseeno: tu se pojavi formula o "priključenem strinjanju". Tudi uničenje mora biti, tudi ta svetovni finale mora biti. Morda to ni zadnja beseda, ki bi jo Handke želel povedati o naravi; toda ponuja nam sliko narave brez človeka, za katero (sliko, op. V. R.) se ima zahvaliti empiriji, resnični katastrofi, katastrofi, ki ni več zmožna rekonstruirati lepe slike.

4. Christoph Ransmayr

Od tod ni več daleč do Ransmayrja: Njegova prva knjiga ga je popeljala na obrobja sveta na severu – *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (V grozi ledu in teme). Gre za knjigo, ki govori o Payrovi in Weyprechtovi odpravi na severni tečaj, seveda z odločnimi fikcijskimi (pre)lomi, s prepletanjem sedanjega in preteklega doganja. Pot na obrobje, na neobljudeno območje, ustreza Bernhardovim vizijam in Handkejevemu opisu vsega živega razgaljene Saint Victoire.

Zgodba iz *Poslednjega sveta* (*Die letzte Welt*; prevod izšel v zbirki Zenit Založbe Mladinska knjiga, 1990) je znana: Kota, ljubitelj pesnika Ovida, v kraju Tome, kamor je bil pesnik preganjan, išče njegove sledove. Knjiga sugerira razlago, po kateri naj bi bil Ovid svoje *Metamorfoze* uničil. Tako Kota tam ne najde Metamorfoz, temveč njihovo "osebje", seveda v moderni ureditvi: Ransmayrjev roman *Poslednji svet* od *Metamorfoz* prevzema ne le osebe, katerih usoda je podana v variaciji, temveč predvsem princip metamorfoze, preobrazbe. Kota "se zave peresnolahkega načina ustroja sveta, občutljivosti v pesek razpršenih gorovij, trenutnosti morij, ki izhlapevajo v spiralah oblakov in hitro izgorevajočih zvezd ..." Nadaljuje s citatom iz Ovidovih *Metamorfoz*: "Nikomur ne ostane njegova podoba." Obstaja pa še ena kompleksna povezava med Ovidovim velikanskim delom in Ransmayrjevo knjigo: Ovid pripoveduje zgodovino sveta od stvarjenja do Avgusta, Ransmayr pa zgodovino nadaljuje s tem, ko pripoveduje o Avgustovem času pa vse do konca sveta, kajti Kota v mestu Trahila doživi, kako svet postane kamen, kako se vse počasi spreminja vanj, kako morene prekrijejo mesto. Kjer je živel Ovid, v gorskem mestu Trahila, je vse pod kamenjem: "Trahila je ležala pod kamenjem: V tisti pusti odmaknjenosti, v katero so se umaknili rimski pesniki, celo razvaline niso mogle obstajati."

Pravo nasprotje tega se zdi bohotno razraščajoča se narava v mestu Tome, ki s svojo hiperprodukcijo deluje prav tako uničujoče:

"Čas ljudi v tem dežju je obstal, čas rastlin je drvel. Zrak je bil tako topel in težak, da so tudi iz najtanjše rahlice in rodovitne krpe pognale kali, vzklila semena in so brezimni poganjki razvijali svoje liste. [...] V objemu vej naposled ni bilo več videti, ali sta strešni petelin ali okrasna figura na pročelju še na svojem mestu ali sta že zdavnaj razpadla. Bohotna zelen je spočetka igrivo in kakor bi se posmehovala, posnemala oblike, ki jih je objela, pa potem zrasla naprej po svojih lastnih postavah oblike in lepote in neodjenljivo prerasla vsa znamenja človeške umetnosti." (165)

Tako organska kot tudi anorganska narava premaga vse človeške sledi.

Naso nam je zgodbe povedal do konca; Ransmayr nam pravi, da je pač vse povedano do konca. Kdor je prispel v ta zadnji svet, ta je tudi z zgodbami prispel do konca:

"In Naso je naposled osvobodil svoj svet ljudi in njihovih redov, tako da je sleherno zgodbo povedal do konca. Potem je seveda tudi sam stopil v podobo brez ljudi, se kot neranljiv kamen odkotalil po pobočju, kot kormoran šinil čez razpenjene krone butajočih valov ali se kot zmagoslaven škrlatni mah prižl na zadnji kopneč krajec zidu v kakšnem mestu." (175)

To je konec sveta v neobljudeni kamniti puščavi in ta nasprotna kozmogonija se dosledno izteče v izgubo pisnega izročila: *"Izmišljiji resničnosti ni bilo treba več nobenih pisarij."* (175)

Mnogim je uspeh prav te knjige uganka. Zagotovo ima koristi od Ovidovih *Metamorfoz*, ki se po intenzivnosti recepcije lahko merijo samo še s Svetim pismom. Dobra primerjava, kajti srednjeveški komentatorji so svoje zanimanje za zgodbe o preobrazbah upravičili prav s tem, da so v njih našli preočitne vzporednice s Svetim pismom. *"Ovidus moralizatus"* je bilo najboljšo prevozno sredstvo za tihotapljenje prepovedanega mitološkega blaga v krščanski preobleki.

Ransmayr je s svojim Ovid-romanom spretno prebil ta *circulus vitiosus* avstrijacističnih samoreferenc in našel stik s temami in podtemami, ki jih

– vsaj po njihovi tematiki – ni bilo moč takoj navezati na Avstrijo. Aranžma dejansko vsebuje prav vse, kar od postmoderne pričakujemo. Karnevalistično variira poteke iz Ovidovih *Metamorfoz*, jih bogati z anahronističnim ustvarjanjem zmede, citira izgubljene spise in govori o koncu pisanja, izteče se v apokaliptično vizijo, iz zgodb o preobrazbah izbriše – čisto drugače, kot je to opravil Ovid – vsako, predvsem pa psihološko kavzalnost, govori o pisanju in pišočem, še posebno pa o izgubljenem, izbrisanim delu. Izbris govori o tem, kako pišočci briše svoje sledi. Politična poanta knjige je prav v tem, da bo pesnik, ki se zave svoje neučinkovitosti, izgnan zaradi neke napake v prehitetvajoči poslušnosti; čuječi oblasti ne zbuja skrb to, kaj želi Ovid povedati. Njegove eksistence ne ogroža niti vodenje politične agitacije. Aparat je tisti, ki deluje proti njemu, ki ga izobči, preprosto zato, ker se boji, da bi pisec lahko postal moteči element. Poljubnost in samovolja tako postaneta povod za vlogo, ki jo mora avtor igrati.

Pesnik Ovid je izstopil iz svoje časovnosti, iz zgodovine. Zgodovina znova postane last narave, proces preobrazbe je dosegel cilj v tem *Poslednjem svetu*. Konec knjige ne skopari z negovano apokaliptično vizijo: *"Potem je seveda tudi sam stopil v podobo brez ljudi, se kot neranljiv kamen odkotalil po pobočju, kot kormoran šinil čez razpenjene krone butajočih valov ali se kot zmagoslaven škrlatni mah prižl na zadnji kopneč krajec zidu v kakšnem mestu."* (175) Zgodovina je odslužila; besednega izražanja nezmožna narava znova osvoji svoje pravice, ona, ki zmaga v boju s človekom, ki jo je uničil.

"Od začetka do konca je roman tako zelo pod vtisom svoje lastne umelečnosti, pod vtisom lastne poze, da ostane gestus citiranja oziroma simulacije neimenovan in do igrivega priznanja estetske manire ne more več priti. /.../ V totalitarni naravni sliki propada se izumetničenost postopka razveljavi prav tako kot zgodovinskost sveta. To velja tudi za čudežno besedo pisave, katere omniprezentnost prav tako prestaja naravno metamorfozo." (J. Vogel)

Ransmayr je s to knjigo v odlični predstavitvi in brez ironične distance citiral šifre, ki so pač značilne za naše razumevanje postmoderne.

Četudi se je Ransmayr s svojim nadaljevanjem Ovidovih *Metamorfoz* resnično osvobodil avstrijacistične ozkosti, pa njegovo besedilo vseeno

reflektira skoraj vse motive, ki so bili pri avtorjih, kot sta Handke in Bernhard, zaznamujoči: narava, ki vsrkava zgodovino; ljudje so raje podvrženi naravi kot zgodovini. Narava, ki uniči samo sebe, izginulo delo, mukotrpna rekonstrukcija izgubljene pisave. Kar ostane, je okamnina: "*.../ulice so bile tesni skozi cvetočo trnjevo goščavje in njihovi prebivalci spremenjeni v kamne in ptice, v volkove in prazen zven.*" (175) "*Nikomur ne ostane njegova podoba*" – toda s koncem knjige je tudi preobrazba začasno ustavljena. Na koncu ostane le še monolog; Kota se odpravi v gore in v mrtvo naravo kliče svoje ime: "*... in si odgovoril tukaj!, ko ga je dosegel odmev klica; zakaj kar mu je tako razlomljeno in zaupljivo odzvanjalo s sten, je bilo njegovo lastno ime*". (176) Kar ostane, je odmev, metafora za postopek te literature, ki tudi noče biti več kot svoj odmev.

5. Werner Kofler

Takšno delo, kot je Ransmayrjevo, zahteva repliko. Ni veliko avtorjev, ki so sposobni tako dobro simulirati odmev kot prav Werner Kofler. "*On razgraja v svečanih stebriščnih dvoranah postmoderne,*" je v neki poantirani predstavitvi tega avtorja zapisal Franz Haas.

Njegovo besedilo *Am Schreibtisch* (Za pisalno mizo) sistematično obkroža temo pisanja; vedno znova citira Bernharda, sprva pri vzponu na neko goro, v ogroženo naravo, ki jo varujejo naravovarstveniki. Njihovo varovanje narave in govoričenje o njenem varstvu delujeta odbijajoče. Odločilno je to, da Kofler – v tem je veliko radikalnejši od Ransmayrja – zmeraj zanemari koherenten subjekt, zmeraj znova zastavi nov začetek in te nastavke ustavlja. Vsakemu bralcu njegovih knjig bi tako moralo postati jasno, da se njegova besedila niti ne začnejo niti ne končajo. Vsak začetek pripovedovanja prinese v besedilo novo razpoloženje, in tako nastane polifono tkivo. V nadaljevanju citiramo primer, poklon Thomasu Bernhardu, ki pa hkrati parodira tudi postmoderno naslavljanje à la Heiner Müller (*Treuchtlingen Kalk Auslöschung*).

"*Potoval sem v Nemčijo, da bi kaj doživel,*" (45) pravi, nato sledi cel niz pasaž, v katerih se mora ta Jaz spoprijeti z Nemčijo. "*V Neumünstru šel prek Mühlenstraße – nobenega strela iz zasede, ničesar.*" (50) Pa vseeno: vse se zdi nekako skrito, tudi če je odtlej preteklo že petdeset let. Potovanje po Nemčiji je seveda tudi potovanje po nemškem literarnem prizorišču

in zdaj pridejo na vrsto prav vsi: Patrick Süskind in Thomas Bernhard, skratka vse, kar je uspešno.

Besedilo v tem delu s svojim jezikom preglasi ("überspricht") govoričenje, ki ga izvajajo javna občila, pa naj si bo o Bernhardu, Süskindu, ne glede na to, ali gre za tisk, radio ali televizijo. Potovanje v Nemčijo lahko kot moto prikličemo, citiramo kot že poprej hojo ali vzpon na goro. Naposled je vse povezano med seboj: "*Potoval sem v nemško zgodovino, da bi nekaj doživel.*" (137) Nato govori o tem, česa se ne splača obdržati in kaj se vseeno splača obdržati, o potlačnem, pa vendar nenehno navzočem, in vse to v dolgem diskurzu muzejskega vodnika: "*Pred menoj hodi muzejski vodnik; predstavil se je kot Stürmer* (napadalec pri nogometu, op. V. R.)." (144) Ta zdaj pripoveduje obrat zgodovine, in to ima svoj dobri razlog v tem, da je nekaj takega kot zgodovina sploh izvedljivo, da je njene sledove mogoče zabrisati z retuširanjem. Zdi se mi, da Kofler na tem mestu izraža svoj protest. V rafiniranem sklepu govori v povezavi posameznih gesel o "zgodovini kot doživljajskem prostoru". Tako tudi zavestno odpravlja ločitev narave in zgodovine. Narave ne moremo zaznavati brez zgodovine, zgodovine pa ne brez narave. Narava ni izgovor, ni obljuba (Handke), ni pribežališče, ni noben nadomestek zgodovine. Zgodovina je postala del narave, je omniprezentna in pogled na naravo je pogled na zgodovino in narobe. Kritična poanta tega besedila je usmerjena proti modi, ki si prizadeva zgodovino muzealno simulirati, namesto da bi jo reflektirala.

Pripovedovalec grozi, da bo globokoumne instalacije tega muzeja uničil; mi stojimo na gori, s katere smo padli na začetku. Tako je, kot da ne bi poznali težav in truda ravnine. Spet smo v "doživljajskem prostoru zgodovine", in govoreči opominja: "*Iz narave se ne norčujemo ne kaznovani!*" "*Iz zgodovine tudi ne,*" (156, prev. V. R.) replicira kustos.

Razporeditev sekvenc nikakor ni poljubna; zgodovina kot material ni nevtralna, tako da tudi upoštevanje narave ne more biti nevtravno. Drugače kot pri Ransmayrju narava tukaj ne izginja v zgodovino, temveč narobe: naravo je mogoče iz zgodovine na novo izkusiti. Koflerja s tem ne premaga ravnanje, ki ga je Elfriede Jelinek ožigosala z besedami: "*stara müstifikacija* (v izvirniku "*müstifikation*"; gre za besedno igro: prvi del besede je vzet iz glagola müssen – morati. Beseda je neprevedljiva, to velja tudi za vsa dela Elfriede Jelinek, saj temeljijo prav na takšnih besednih igrah. Op. V. R.), *narava namesto zgodovine*" – poleg tega nasprotna pozicija do Handkeje-

vega emfatičnega navdušenja nad naravo ne bi mogla biti razločneje označena.

Subverzivno se razkrije pod videzom poljubnosti; s tem je podan tudi postopek za druge knjige; kar se je prej vedlo kot "asociativen delirij" (tako se glasi neki ironičen citat proti Koflerjevemu besedilu), se izkaže za postopek, pri katerem je avtor stvari, ki jih je zaznaval ločeno, premišljeno povezal. Kar se je vedlo kot nanašalne motnje, se v nadaljevanju besedila razkrije kot nanašalni smisel. Kjer je kazalo, da ni povezave, se je ta nenadoma vzpostavila. Pokazalo se je, da je tega zmožna, in zdi se, da se od faze do faze zgoščuje.

Tako proizvedena polifonija je kompozicijski trik, ki omogoča obvladovanje razkoraka tem. Glasovi se zmeraj znova povezujejo, vedno znova ločujejo in na novo združujejo. Bilo bi premalo, če bi *Am Schreibtisch* razumeli zgolj kot rafinirano odevanje samoinscenacije pisanja, s katero so se v 80. letih vsepovsod tako pompozno ukvarjali. Prav s tem, ko se na pisanje ne gleda kot na privilegiran dostop do sveta življenja, tako, da se samopreverjanje pisanja nenehno opušča, si besedilo pridobi vsebnost sveta nazaj, prejme svoje vitalne funkcije. Pišočni ni več izginuli v izgonu, v izolaciji propadajoči avtor, temveč skrajni nasprotnik bombastične stilizacije pisateljskega življenja kot strasti.

Prav nasprotno – za Koflerja so ti postopki sredstvo, s katerim spominja na zgodovino. Tako tudi v verjetno najmočnejšem delu njegove knjige *Hotel Mordschein: Mutmaßungen über die Königin der Nacht* (Hotel Mordschein: Domneve o Kraljici noči).

Kraljica je v nacionalsocializmu izginila v šestih predstavah v različnih gledališčih (Praga, Regensburg, Gradec, Aachen, Wrocław, Salzburg). Poglavitni učinek besedila je verjetno ta, da se izginjanje dogaja tako v realnosti kot na odru. Pevkina usoda na odru postane njena resnična usoda. Uvodni del opisuje situacijo v nekem koncentracijskem taborišču, kjer taboriščnike srljivo pobijajo. S psi jih poženejo v beg, nato pa jih postrelijo, kakor da so poskušali pobegniti. Konec tega dela se z enim dodatkom ponovi na koncu knjige: "Pa vendar, morda bi se vse to dalo prenesti, če bi vedel le eno: Kaj se je zgodilo z njo, s Kraljico noči?" (Prev. V. R.)

Že sam naslov (*Mutmaßungen*) je intertekstualen (Uwe Johnson: *Mutmaßungen über Jakob*, op. V. R.), predvsem na enem mestu pa postane jasno, kako zelo se to besedilo navdihuje pri različnih besedilih, kako se

z njimi hrani: Kafka in Ingeborg Bachmann prav očitno prepoznavna stojita v ozadju; avtor v imenu Ingeborg Bachmann konstruira poetično geografijo. Tvegati poetični nesmisel in ga postaviti nasproti smisla vladajočih, za to biti obtožen ogrožanja države, vse to sodi k tistim "protibesedam" (Gegenworten), s kakršnimi je Paul Celan na koncu Büchnerjeve drame *Dantons Tod* označil Lucilin klic "Naj živi kralj".

V svetu teh "protibesed", ki vzame zares, kar pravijo tisti, ki jih družba izloča kot blazneže, postmoderni dekor nima kaj iskati, čeprav se postopki za postmoderno običajnega nastajanja besedila kopirajo s hladno strastjo in se jih s tem hkrati preklicuje.

Prvoosebni pripovedovalec se zdaj pojavlja v različni podobi, metamorfoza tudi tukaj postane pospeševalni princip: "*nikomur ne ostane njegova podoba*" Kofler nenadoma citira Ovida in Ransmayrja; upodablja spremembe, metamorfoze slavnega Plattner-Hofa, kjer naj bi bila zgodba po požaru nekega dne filmsko reproducirana. Postavljeni smo tudi na Büchnerjevo pot – v knjigi naletimo na podjetje "Leonce, Lenz in Lena". Avtor spet preigrava različne začetke besedila in nešteto teh začetkov pišočega obenem reši skrbi o nujnem koncu. Satirični sodbi je podvržen predvsem Ransmayrjev *Poslednji svet*, in sicer kar na več mestih. Jaz simulira pisanje besedila o *Metamorfozah Plattnerhofa* – tako so nakazane Ransmayrjeve variacije *Metamorfóz*. Objekt kritike je premišljeno nastajanje dela, ki bi mu v literaturi zagotovilo "sedež v loži" (glede na neko recenzijo o Ransmayrju): literatura, ki se hrani iz literature drugih. Sam govoreči hkrati parodira svoj in Ransmayrjev postopek: "*Zdaj sem iz literarne zgodovine spet odnesel nekaj od nekoga drugega, in kot naj bi pozneje režeče zatrjeval, se je to zgodilo pomotoma, oropal sem sosednji grob, v sosedovi izkopanini sem uporabil izkopanino nekega kolega!*" (137) Šablone ostanejo določene: usoda pesnika, kot je Lenz, se pojavlja kot temna napoved: */.../ in zato sem tudi tukaj, čeprav samo mimogrede, na poti v Moskvo, kjer me bodo neke pomladne noči našli mrtvega na cesti*" (156, prev. V. R.).

Kofler ni nobene zgodbe povedal do konca; njegovi miti zakrnevajo kot Kafkova zgodba o Prometeju. Vsaka zgodba generira svojo različico. Tako se začne tudi zadnji del te trilogije – *Der Hirt auf dem Felsen*. Scenarij je vse preveč podoben uvodu prvega dela. Spet gre za neko zgodbo in spet se dogodi padec. Spet se se izgubi ena zgodba. Izgubi pa se, ker je poročana.

Kar je vsepovsod v navadi in se prakticira ter slavi v imenu rože –

izgubljeno besedilo, izgubljen smeh, v svoji navidezni vzpostavljena celota, nikoli začeto in nikoli končano delo, brezstični prehod od umetniške resničnosti v resnično resničnost, povezav poln citat, hrepenenje po naravi, ki uporablja umetno krinko, intimno poznavanje stvari v detajle in potratno ravnanje z zgodovino, vztrajanje pri originalnosti in kraja iz tradicije, preobilo govorjenje o literarnih žanrih, od velikega romana prek kolportáže, ki je do zadnje potankosti rekonstruirana po vzoru shrliivih morilskih pravlji, pripoved o zločinih, ki takšni postanejo šele v poročanju, hoja po muzejih v zgodovini in naravi – vse to, kar se vsepovsod v celoti in polno okuša, je Kofler načel le na kratko. Koflerjeve pripovedi živijo od tega, kar so drugi že predelali, je omnivora (Verbinc, Slovar tujk: *žival, ki uživa mesno in rastlinsko hrano: race, svinje ...*, op. V. R.), kažejo pa ga zmeraj tako, kakor da bi pravkar ugašal cigareto, ki jo je malo prej hlastno vlekel. Zelo dobro pozna maščevanje v teh svetih dvoranah.

7. Visoka umetnost citata v Poslednjem svetu

In pa intertekstualnost – saj vendar ni prazno slepilo. Če uporabimo ta termin, nismo več prestrašeno odvisni od citata, ki ga je mogoče na čisto preparirati. Ni si nam več treba razbijati glave s tem, kdo, kdaj, kako in kje je to že rekel, čeravno so besedila kot pri plesu v krogu z namigi povezana med seboj. In to visoko umetnost Werner Kofler obvlada s perfekcijo, ki spominja na strategijo uporabe citata pri Karlu Krausu. Odločilno je to, da tako ostane prepoznavno različno gibanje znotraj diskurzov narava, zgodovina, literatura in jezik ter smo zmožni zapustiti diskusijo brezplodnih primerjav med motivi in raziskovanje vplivnosti. S pojmom intertekstualnosti, ki se nanaša na skupino avtorjev, lahko odločno odkrijemo povezavo onstran vratolomno uveljavljenih raziskav vplivnosti in onstran poljubno odkritih sorodnosti v motivnem in tematskem oziru; osvoboditev od prisilnega iskanja idealnih prečnih povezav je prav blagodejna. Besedila odgovarjajo druga na drugo, pogosto so – kot pri Koflerju – destruktiven odmev, ki dekomponira vzor. Vizijo narave, ki kruto udarja nazaj, lahko beremo tudi kot diagnozo sedanosti. Scenarij zadnjega sveta se nam ponuja v različnih stilizacijah. Razlike v poslikavi tega scenarija bi bilo treba še bolj poudarjeno opisati, vznemirja pa to, da že obstajajo, tudi če se zdi, kakor da so se nekateri prav udobno namestili

v Hotelu ob prepadu.

Povezujoče je iskanje odrešujoče slike, tudi v teh *Poslednjih svetovih*; Handke želi sliko in s svetopisemskim namigom razmišlja takole: "Kako sem to noč razmišljal v nespečnosti? Daj mi sliko in tako bo moja duša ozdravljena." Čisto drugače **Ernst Jandl**; njegova pesem *Das schöne Bild* (*Lepa slika*) opozarja na to, da sta rekonstrukcija in restitucija slike nemogoči, dokler je v tem svetu navzoč nepopolni človek:

izvzemi iz te lepe slike človeka
da boš lahko izvzel solze, ki jih zahteva vsak človek;
izvzemi vsako sled človeka:
nobena pot naj ne spominja na trdno hojo, nobeno polje na kruh
noben gozd na hišo in omaro, noben kamen na steno
na plavalce, čolne, vesla, jadra, morsko plovbo
nobena skala na plezalce, noben oblaček
na bojujoče se proti vremenu, noben košček neba
na pogled navzgor, letalo, vesoljsko ladjo – nič
ne spominja na nekaj; razen belo na belo
črno na črno, rdeče na rdeče, ravno na ravno
okroglo na okroglo;
tako bo moja duša ozdravljena.

(*schachspieler*, 83; prev. V. R.)

Prevedla in priredila **Rosanda Volk**

Wendelin Schmidt – Dengler je redni profesor za sodobno avstrijsko književnost na dunajski univerzi. Velja za najpomembnejšega strokovnjaka na tem področju in sodeluje v vseh projektih, ki so kakor koli povezani s sodobno avstrijsko književnostjo.

Objavljenop besedilo je prevod predavanja, ki ga je organiziral avstrijski lektorat na ljubljanski filozofski fakulteti v sodelovanju s kulturnim referatom avstrijskega veleposlaništva v Ljubljani.